ՎՐԴԻ
ԽԱՉԱԲԱՆՈՒԹԻՒՆ

ԴՐԱՋԱՐԿ • 2003

ՆԻԿՈՂՈՍ Կ. ԹԱՀՄԻԶԵԱՆ

ԱՐԴԻ ԽԱԶԱԲԱՆՈՒԹԻՒՆ

35369

ԵՐԳԱՑԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻ
ԳՐԱԴԱՐԱՆ
БИБЛИОТЕКА
ЕРГОСКОНСЕРВАТОРИЙ

ԴՐԱԶԱՐԿ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹԻՒՆ
2003

Արդի Խազաբանութիւն

© 2003 Դրազարկ Հրատարակչութիւն

First Edition, 2003
Drazark Press, Pasadena, California

Nigoghos K. Tahmizian
[Ardi Khazabanoutiun]
Modern (Armenian) Neumology

Բովանդակություն

Արդի խազաբանություն (Պատմատեսական հետազոտություններ) 5

Ոսկան վարդապետն ու խազագրության արուեստը 7

Խազագրության արուեստն իր պատմական զարգացման մէջ 23

Հիմնական դրոյթներ խազագրության արուեստի վերաբերեալ 74

Հայկական խազագրության հիմնական նշանների մասին 96

Տառ-խազերի մասին 108

Հիմնական խազերի միակցությունը 124

Պարզագոյն խազաւորումները 152

Պարզ խազաւորումները 169

Միջին բարդության առաջին կարգի խազաւորումները 181

Միջին բարդության երկրորդ կարգի խազաւորումները 216

Միջին բարդության երրորդ կարգի խազաւորումները 229

Բարդ խազաւորումների առաջին կարգը 244

Բարդ խազաւորումների երկրորդ կարգը 255

Բարդ խազաւորումների երրորդ կարգը 270

Խազանշանների տիպական զուգորդությունների մասին 282

Նիկողոս Կ. Թահմիզեան 291

Արդի խազաբանութիւն
(Պատմատեսական հետազօտութիւններ)

Խազագրութեան արուեստը, որ նեւմային (neumatic) գրութեան ազգային տարատեսակներից մէկն է, իր էութիւնը հետզհետէ պարզում է մեր առջեւ։ Ճստականում է, նախ եւ առաջ, նրա տեղը, ինչպէս մեր սեփական երաժշտական մշակոյթի, նոյնպէս եւ ձայնագրութեան համընդհանուր պատմութեան մէջ։

Մինչեւ խազագրութեան արուեստի ծագումը, թէ՛ Հայաստանում եւ թէ՛ վաղ միջնադարեան աչքի ընկնող միւս գրեթէ բոլոր քաղաքակրթութիւններում, երաժշտական գրաճանաչութեան վերաբերեալ գոյութիւն ունէր ձայնագրութեան անտիկ տառային սիստեմի իմացութիւնից եկող միայն տեսական պատկերացում։

Այստեղ գործնական նշանակութիւն ունեցող խնդիրն էր՝ երգերի գրական խօսքերի առանձնայատկութիւնների իմացութիւնն ու ձայնեղանակների համակարգի տիրապետումը։

Գրական խօսքը, որպէս ազատ ոտանաւոր, թէ ազատ ոտքերով, բայց հաստատուն թուաքանակի անդամներով բանաստեղծութիւն[1] (տառ-վանկ-խօսք-նախադասութիւն եւ տառ-վանկ-ոտք-կիսատող-տող-կիսատուն-տուն կառուցողական գիտակցուած տարրերով),[2] երաժշտին յիշեցնում էր երգի բնոյթն ու ձեւը, ծաւալն ու կառուցուածքը, տրոհութիւնը, կշռոյթի կազմակերպութիւնն ու նաեւ ձայնեղանակը (երբ վերջինս յատուկ նշուած չէր լինում)։ Իսկ ձայնեղանակն էլ՝ մեղեդիական աւանդական մի չափանմուշ (ընդունակ զուգորդուելու զանազան խօսքերի

---

[1] *Ցիշեալ ոտանաւորի հիման վրայ Հայաստանում, տակաւին վաղ միջնադարում, ստեղծուել են չորս տեսակի երգեր. սաղմոսատիպ (զուգորդուած ազատ ոտանաւորների հետ), սաղմոսատիպ-հիմնային (զուգորդուած տաղաչափեալ բանաստեղծութիւնների հետ), կառուցուածքային տիպի ծանր եւ յանկարծաբանական (իմպրովիզացիոն) բնոյթի ծանր։*

Սրանցից լոկ վերջինները, որ մինչեւ Ը-թ դարերը քանակապէս քիչ էին, ձեւագոյացման տեսակէտով անկախ են եղել գրական խօսքի կառուցուածքից։

[2] *Արձակ ու տաղաչափեալ խօսքի սոյն տարրերից չատերը եւ գլխաւորագոյնները առանձին-առանձին քննուած են հայկական հին քերականական մեկնողական աշխատութիւններում։*

հետ, ըստ այդմ ենթարկուելով ազատ տարբերակման ու նրբերանգաւորման), երաժշտին յուշում էր եղանակի ծաւալման հիմնական սկզբունքը լադի աստիճաններով, որոշակի հնչիւնաշարի սահմաններում, եւ տուեալ եղանակին յատուկ տիպական դարձուածքը (մոտիւը) կամ դարձըւածքները ու դրանք զարգացնելու ոճը:[3] Մէկ խօսքով, կիրառւում էր աւանդաբար ընդունուածը տրուած չառաւիղով ստեղծագործաբար վերարտադրելու, այն է՝ յանկարծաբանական չնորհքի զօրութեամբ տարբերակելու սկզբունքը: Այստեղից էլ պարզ է, ուրեմն, որ ձայնեղանակների դրութիւնը, արտայայտուելով արդի (աւելի հասկանալի) եզրաբանութեամբ, որոշակի սահմանների մէջ չարժուն կառուցուածքների մի համակարգ էր (*a system of mobile structures*):[4]

---

[3] Ձայնեղանակը կամ «ձայն»-ը ունէր իր նախապատրաստումը, ի դէմս դրան միշտ նախորդող «սկսուածք»-ի, ու բարդացումը եւս, ի դէմս «ստեղի»-ի: Վերջինիս դիմաց հին գրչագիր բառարաններում իրաւամբ բերուում է «ձայն· բուն ձայն» յատկանշական բացատրութիւնը:

[4] Պէտք է հաշուի առնել նաեւ, որ վերոյիշեալ յանկարծաբանական չնորհքը, որպէս պահանջ, միջնադարի պայմաններում ներկայացուում էր ոչ միայն ստեղծագործական, այլեւ կատարողական փորձին: Այնպէս որ, արդէն իսկ տարբերակման միջոցով մարմնաւորուած գեղարուեստական արտադրանքը եւս, ամէնօրեայ կատարման ընթացքում, այս կամ այն չափով չարժունակութիւն էր հանդէս բերում: Բացի այդ, ձայնեղանակները, որպէս աւանդաբար ընդունուած իրողութիւններ, չարժուն են եղել նաեւ պատմական զարգացման ընթացքում:

Ոսկան վարդապետն ու խազագրութեան արուեստը

Հայկական խազագրութիւնը երեք հատուած ունի. ա- Առոգանութեան նշանների դրութիւնը, որ կիրառուել է գլխաւորապէս Հին եւ Նոր Կտակարաններում, սաղմոսերգութեան (կամ սաղմոսասացութեան ու թուերգութեան) երաժշտական կողմը գրանցելու համար,[1] բ- Շարականի խազերի դրութիւնը, որ կիրառուել է գլխաւորաբար Շարակնոցներում, ուղի ձայնի եղանակները ու սրանց տեսակները հաստատագրելու համար, եւ գ- Մանրուսմանց խազագրութեան բարդ արուեստը, որ ի գործ է դրուել խազգրքերում, ժամագրքերում, գանձարաններում եւ այլն, բազմադրուագ, լայնօրէն զարդոլորուն եւ յաճախ նոր, աւելի ազատ ոճի երգերի խազաւորման նպատակով։

8-9-րդ դարերում կազմաւորուող հայկական խազագրութիւնը յետագայ հարիւրամեակների ընթացքում անցնելով յեղաշրջման մի քանի փուլերով, զարգացման գագաթնակէտին է հասնում 13-րդ դարի վերջերին եւ 14-րդ դարի սկզբներին, ինչպէս ցոյց են տալիս դիտողութիւնները՝ յատկապէս՝ գրչութեան ու երաժշտական արուեստների հմուտ Գէորգ Սկեւռացի (որ եւ Լամբրոնացի) վարդապետի բեղմնաւոր գործունէութեան շրջանում, եւ երկար տասնամեակներ պահելով ձեռք բերած բարձր մակարդակը, 15-րդ դարի կէսերից սկսում է աստիճանական անկում ապրել։

Ցաջորդ դարերում հայ լուսամիտ հրատարակիչների, եւ առաջին հերթին բազմաչարչար Ոսկան վարդապետի ջանքերով շատ չնորհակալ աշխատանքներ են տարուում՝ հայկական խազագրութեան արուեստը ձեռագրական աշխարհից տպագիր գրքին փոխանցելու ուղղութեամբ, որոնք եւ ուշ միջնադարի պայմաններում խազաւոր գրչագրերով զբաղուելու մի նոր առիթ ու խթան են հանդիսանում։

---

[1] 1. Առոգանութեան նշանների դրութեան մասին տե՛ս Կոմիտասի "Armenische Kirchenmusik" փայլուն ուսումնասիրութիւնը՝ Sammelbande der Internationalen Musikgesellschaft-ի Ա գրքում (1899). կամ նրա հայերէն թարգմանութիւնը (դժբախտաբար մի չարք կոպիտ սխալներով), Կոմիտաս, Ցօդուածներ եւ ուսումնասիրութիւններ, Երեւան, 1941։

Այս հրատարակիչների առաջ ծառանում էին մի շարք լուրջ դժուարութիւններ։ Խիստ յատկանշական է, այս տեսակէտից, մեր տպագիր առաջին գրքերի ընդհանուր վիճակը՝ ասենք՝ նրանցում հայոց լեզուի կէտադրութեան ու առոգանութեան նշանների կիրառութեան առումով։ Հարեւանցի ակնարկն իսկ՝ մեր հնատիպ գրականութեան վրայ՝ բաւական է հասկանալու, որ նրանում վերոյիշեալ նշանների գործածութիւնը արմատաւորուել է աստիճանաբար։ Գրեթէ այն ձեւով (միայն, հասկանալի է, աւելի արագ մի ընթացքով), ինչպէս դա տեղի էր ունեցել դարեր առաջ, նոյն նշանները ձեռագրերում կիրառութեան մէջ դնելու ժամանակ։ Այսպէս, Յակոբ Մեղապարտը Պարզատումարում[2] եւ Ուրբաթագրքում[3] գործածել է ընդամէնը երկու կէտ միայն՝ «միջակէտն» ու «վերջակէտը»։ Տաղարանում,[4] սրանցից բացի, հանդիպում է նաեւ «չեչտը», բայց չատ հազուադէպ։ Գրեթէ նոյն պատկերն ունի դարու երկրորդ կէսին Յովհաննէս Տէրզնցու հրատարակած «Սաղմոսը»[5] եւս։

Երեւում է, որ քննուող նշանների տպագրական նախաձոյլ ձեւերի ստեղծումն իսկ առհասարակ կապուած է եղել դժուարութիւնների հետ։ Ապացոյց՝ որ Աբգար Դպրի հրատարակած Սաղմոսում,[6] որում գործածուած են՝ «ստորակէտը», «միջակէտը», «վերջակէտը», հազուադէպ՝ «չեչտը» եւս, իսկ առոգանութեան օժանդակ նշաններից՝ նաեւ «ապաթարցը», վերջինս, «չեչտն» ու «ստորակէտը», տպագրական նոյն ձեւն ունեն։ Յաջորդ հարիւրամեակում Խաչատուր Կեսարացին իր տպագրած Խորհրդատետրում[7] եւ Ժամագրքում[8] գործածում է (հոգ չէ թէ դարձեալ հազուադէպ) երկու նոր նշան եւս՝ «բուրթն» ու «պարոյկը» (կամ «հարցականը»)։ Եւ առաւելապէս սրանից յետոյ է միայն, որ հանդէս է գալիս մեզ զբաղեցնող նշանների գրեթէ ողջ միակցութիւնը, մասնաւորապէս «Ճիւսուս որդի»-ի մի քանի տպագրութիւններում, ինչպիսիք են՝ Յովհաննէս Անկիւրացու,[9] եւ աւելի՝ Ջուան-Բաթիստա Բովիսի[10] ու Մաթէոս Ծարեցու եւ Աւետիս Ղլիճենցի[11] հրատարակութիւններում։

---

2 Այս է Պարզատումար Հայոց, *Վենետիկ, 1512*։

3 Անուն գրոցս է սուրբ Ուրբաթագիրք, *Վենետիկ, 1512–13*։

4 Տաղարան է սայ հոգոյ եւ մարմնոյ, *Վենետիկ, 1512–13*։

5 Սաղմոս, *Վենետիկ, 1587*։

6 Սաղմոս, *Վենետիկ, 1565*։

7 Խորհրդատետր (*պատարագին*), *Նոր Ջուղայ, 1641*։

8 Ժամագիրք ատենի, *Նոր Ջուղայ, 1642*։

9 Տեառն Ներսէսի Հայոց կաթուղիկոսի նուէր մաղթանաց ներչափական տաղիս, *Վենետիկ, 1643*։

10 Տեառն Ներսէսի Հայոց կաթուղիկոսի նուէր մաղթանաց ներչափական տաղիս, *Վենետիկ, 1660*։

11 Տեառն Ներսէսի Հայոց կաթուղիկոսի նուէր մաղթանաց ներչափական տաղիս, *Ամստերդամ, 1660*։

Բայց մեր անդրանիկ տպագրիչների կողմից յաղթահարուելիք կարեւորագոյն խնդիրների թւումն էին նաեւ՝ հրատարակութեան պատրաստուող այս կամ այն բնագրի գրչագրերի մէջ կողմնորոշուելը, ընտրութիւն, համեմատութիւն ու ի հարկին ուղղումներ կատարելը՝ եւ՛ որպէս բնագրագէտ, եւ՛ որպէս գրչութեան արուեստի գիտակ ու խազագէտ։ Արդ՝ մասնաւորապէս խազաւոր գրչագրերում եւ առոգանութեան նշաններ պարունակող ձեռագրերում կողմնորոշուելու տեսակէտից, հայկական ուշ միջնադարին ընդհանուր առմամբ յատուկ է եղել հետեւեալը։ Ինչպէս ցոյց են տալիս դիտողութիւնները, այս շրջանում մեր գործիչները բաւական յստակ գաղափար են ունեցել առաւելապէս ձեռագիր-խազաւոր Շարակնոցների մասին. եւ դժուարացել են՝ բարդ ու խիտ խազաւորուած խազգրքեր, ժամագրքեր ու գանձարաններ, եւ մէկ էլ՝ առոգանութեան նշանների հիմնական կրողները՝ աւետարանները ուսումնասիրելիս։ Այս վերջին հանգամանքը առաջին հայեացքից կարող է նոյնիսկ տարօրինակ թուալ, բայց փաստ է, որն եւ հասկանալի է դառնում, երբ մտաբերում ենք, թէ ինչպէս տաղերի, մանրուսման եւ այլ բարդ եղանակների, այնպէս էլ, ասենք 13–14-րդ դարերի մեր գրչագիր Աւետարաններին կապուած՝ զարգացած տիպի թուերգութիւնը, Վասպուրականի, Վանանդի, Սիւնիքի, Տաչիր-Ջորագետի եւ մանաւանդ Անիի ու Կիլիկիայի հայկական թագաւորութիւնների ծաղկման շրջաններին յատուկ առաւել հանդիսաւոր ու ճոխ ծիսակատարութեանց արգասիքը լինելով, ժամանակների եւ պայմանների փոփոխութեամբ հենց դրանք էլ պիտի տուժէին առաջին հերթին։

Առհասարակ հայկական ուշ միջնադարին յատուկ վերոյիշեալ գծերը չէին կարող այս կամ այն չափով արտացոլուած չլինել, եւ իրօք արտացոլուել են, ոսկանեան տպագրութիւններում եւս։ Վերջիններս, որոնց թիւը շուրջ երկու տասնեակ է, մեծաւ մասամբ կրում են առոգանութեան նշաններ, իսկ նրանցից մի քանիսը նաեւ խազաւոր են, ամբողջապէս կամ հատուածաբար, ինչպէս օրինակ 1667-ին տպագրուած Մաշտոցը։[12] Մեր նպատակների համար, սակայն, լիովին բաւական կը լինի քննել՝ Աստուածաշունչը, Շարակնոցը եւ ժամագիրքը միայն։

Ոսկանեան Աստուածաշնչի տպագրութեան հետ կապուած՝ բնագրի համեմատութեան տնաման, յատուկ անունների ցանկի կազմման եւ այլ մանրակրկիտ աշխատանքների մասին առաջին անգամ խօսել է հենց ինքը՝ հրատարակիչը, ընթերցողներին ուղղուած իր յիշատակարա-

---

12 Գիրք Սրբոյն Մաշտոցայ վարդապետի, Ամստերդամ, (տե՛ս էջ 31, 130-133, 188-189, 206, 224-225 եւ այլն)։

նում,[13] եւ նրա գրասէր ժամանակակիցներն էլ ողջունել են վաղուց սպասուած ծաւալուն գործի լոյս աշխարհ գալը, պարզ տեսնելով վերջինիս բացառիկ խնամքով կատարուած լինելը: Ոսկան վարդապետի գլուխ բերած մեծագործութեան պատմամշակութային ողջ նշանակութիւնը, սակայն, ըստ ամենայնի հասկացուեց դարեր յետոյ միայն, երբ մեր ազգային զարթօնքի եւ մշակոյթի բուռն վերելքի պայմաններում անուանի հայագէտներ Գ. Զարբհանալեանը,[14] Գ. Լեւոնեանը,[15] Մ. Օրմանեանը,[16] Լէոն,[17] եւ ուրիշներ վեր էին հանում հայերէն առաջին տպագիր Աստուածաշնչի բազմապիսի արժանիքները:

Մի կողմ թողնելով ոսկանեան սոյն տպագրութեան թերին ու պակասը (կապուած, գլխաւորապէս՝ հրատարակչի լեզուի լատինաբանութիւնների հետ, որ նոյնպէս արձանագրուած է հայագիտութեան մէջ), հարկ է դիտել, թէ նրա արժանիքներից մէկն էլ կայանում է բնագիրը կէտերով ու առոգանութեան նշաններով օժտելու եւ վերջիններս առհասարակ բանիմաց կերպով կիրառելու մէջ: Ուշադիր քննելով ոսկանեան Աստուածաշունչը տեսնում ենք, որ նրանում գործածուած են հայկական առոգանութեան գրեթէ բոլոր հիմնական նշանները, որոնք թւով ութն են. «միջակէտ» (.), «ստորակէտ» (,), «բութ» (՝) ու «վերջակէտ» (։)՝ որպէս տրոհութեան (երաժշտական տրոհութեան) նշաններ, «չեշտ» (՛) եւ «պարոյկ (կամ «հարցուկ») (՞)՝ որպէս չեշտադրութեան նշաններ, եւ «սուղ» (օ) ու «երկար» (՛՛)՝ որպէս տեւողութեան յատուկ նշաններ: Մեր վերապահումը վերաբերում է միայն «սուղ» նշանին, որը կամ բոլորովին բացակայում է, եւ կամ էլ չափազանց հազուադէպ է գործածուած ոսկանեան Աստուածաշնչում: Դրա փոխարէն, սակայն, Ոսկան վարդապետը կիրառել է ընթերցանութիւնը դիւրացնող մի շարք օժանդակ նշաններ եւս: Ողջ բնագիրը տնատելուն զուգընթաց նա մի աստղանիշով ցոյց է տուել իւրաքանչիւր նոր նախադասութեան սկիզբը, օգտագործել է «թաւի» նշանը (՝), «ի» նախդիրը անջատող եւ «ղ» տառի փափուկ արտասանութիւնը յիշեցնող «ապաթարցը» (՝), տողադարձի «ենթամնան» (–), եւ այլն: Ինչ վերաբերում է սոյն նշանների, մանաւանդ հիմնականների, բուն կիրառութեանը, այս տեսակէտից հայկական առոգանութեան խաղերի դրութեան պատմական յեղաշրջման ուշ միջնադարեան փուլի չընջանակներից դուրս չի գալիս ոսկանեան Աստուածաշունչը:

---

13 Աստուածաշունչ Հնոց եւ Նորոց Կտակարանաց ներպարունակող. չարակարգութեամբ նախնեացն մերոց եւ ճշմարտասիրաց թարգմանչաց, Ցամստէրդամ, 1666, էջ 831:

14 Հ. Գ. Զարբհանալեան, Պատմութիւն հայկական տպագրութեան, Վենետիկ, 1895, էջ 109:

15 Գ. Լեւոնեան, Հայ գիրքը եւ տպագրական արվեստը, Երեւան, 1958, էջ 102:

16 Մ. արք. Օրմանեան, Ազգապատում, հատ. Բ, գիրք Բ, Պէյրութ, 1960, էջ 2240:

17 Լէո, Հայկական տպագրութիւն, Ա հատոր, Թիֆլիս, 1904, էջ 157–158:

Բայց այդ չրջանակների մէջ աչքի է ընկնում որոշակի մի մակարդակով, որն, ի դէպ, այնպէս էլ չի գերազանցուել Աստուածաչնչի յետագայ տպագրութիւններում: Այսպէս, քննուող նշանների օգնութեամբ Ոսկան վարդապետի կատարած խազագրութիւնը բաւարար կարելի է համարել՝ սաղմոսներում, օրհներգութիւններում, աղօթքներում եւ նոյնիսկ մարգարէների գրքերում (չնայած սրանք արդէն թուերգութեան են վերաբերում), մի խօսքով՝ ընդհանրապէս Հին կտակարանում, սաղմոսասացութիւնը կանոնաւորելու առումով: Թերի է լոկ Աւետարանի խազագրութիւնը, քանի թուերգութիւնը հաստատագրելու իմաստով, որն այստեղ զգալիօրէն նօսր է: Մինչդեռ, դատելով մեր ընտիր ձեռագրերից, ասենք՝ վերոյիշեալ Գէորգ Սկեւռացու աշակերտ, կիլիկեան նշանաւոր գրիչ Ստեփանոս Գոյներերիցանցի գաղափարած եւ այժմ մեզ մօտ պահուող 1292 թուակիր Աստուածաչնչից, առաջներում առոգանութեան նշանները Աւետարանում չատ աւելի խիտ մի ցանց են ներկայացրել:[18]

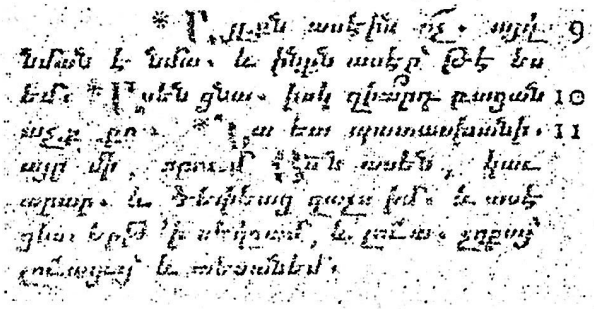
Համեմատութիւնը ցոյց է տալիս նաեւ, որ ոսկանեան հրատարակութեան «քուէրը» Ստեփանոս Գոյներերիցանցի գաղափարած Աստուածաչնչում յաճախ «ստորակէտով» է փոխարինուած լինում, որ անուշադրութեան մատնելի կէտ չէ, երբ մտաբերում ենք, թէ հայկական թուերգութեան մէջ «քուէրն» ու «ստորակէտը» տարբեր նշանակութիւն ունեն: Այս վերջին հանգամանքները, սակայն, հիմնականում պայմանաւորուած են, ինչպէս արդէն ակնարկել ենք, Ոսկան վարդապետի ապրած ժամանակով, առհասարակ հայկական առոգանութեան խազերի դրութեան զարգացման ընդհանուր ընթացքով: Յատկանշական է, օրինակ, որ Աստուածաչնչի՝ գիտական նախանձելի մակարդակով աչքի ընկնող Զօհրապեան տպագրութիւնն իսկ, առոգանութեան նշանների կիրառութեան տեսակէտից համարեա թէ կրկնում է ոսկանեան հրատարակութեան պատկերը: Ի միջի այլոց, յիշատակուած տպագրութեան «նախաբանութիւնը» օգնում է հասկանալու, թէ ինչո՞ւ եւ ինչպէ՞ս է, որ ուշ միջնադարում, մեր գրչագիր ընտիր Աստուածաչնչերի տարբեր մասերին յատուկ՝ առոգանութեան նշանների տարբեր խտութիւնը, թիւրիմացութեան տեղիք տալով, ձգտում է առաջ բերել՝ համահարթեցնելու այդ տարբերութիւնները:

«Ի գրչագիրս՝ զոր ընտրեցաք մեզ տիպ գաղափարի, – գրուած է այնտեղ, – էր ի սկիզբն չորեքտասաներորդ դարու...: Մատեանս՝ թէպէտ ըստ արտաքնոյն էր պարզ առանց պաճուճազարդ նկարուց եւ պատկերաց, ...այլ միակերպ եւ անսայթաք գրչութեամբն ըստ ուղիղ առոգանութեան՝ տար ցոյց լինելոյ այնմ գործ հմուտ եւ արուեստաւոր գրչի· որով եւ գերազանցէր գրեթէ քան զամենայն գրչագիր մատեանս յած-

18 Համմտ., Մաշտոցի ան. Մատենադարան, ձեռ. թ.179:

եալս առ մեօք»։ Եւ, այսուհանդերձ, «ի կէտադրութեան մասին ոչ ըստ ամենայնի ըզհետ չոգաք մերումս օրինակի. քանզի ոչ էր ամենայն ուրեք միակերպ կանոնաւ կէտադրեալ. այլ երբեմն՝ մանաւանդ թէ յողջոյն գիրս ինչ յաճախեալ ունէր ըզկէտադրութիւն. եւ այլ ուրեք՝ նաեւ ի կարեւորսն զանց առնէր. զնման պարբերութիւնս բանի՝ ի նմին վայրի մերթ ստորակէտիւ, մերթ միջակէտիւ, եւ մերթ վերջակէտիւ անխտիր յանգէր. նմին իրի պատշաճ թուեցաւ մեզ ըստ կարի յամենայն տեղիս միապէս կէտադրել...։ Նոյնգունակ եւ զչեչտանշանս ի վերայ բառից ոչ էր միակերպ եղեալ. այլ ի գիրս ինչ կարի յաճախէր, եւ յայլս ոմանս ի սպառ նուազեցուցանէր. յորս մեք ըստ պատշաճին՝ զաւելորդսն բարձաք, եւ զպակասորդն յայլուստ լցուցաք»։[19]

Ջենք կասկածում, որ հմուտ գիտնականի կատարած սրբագրութիւնների մի մասը իրօք վերաբերուել է գրչական վրիպակների եւ սխալների։ Բայց վերեւի մէջբերումից աւելի քան պարզ է եւ այն, որ այստեղ հիմնականում գործել է համահարթեցման վերոյիշեալ ձգտումը։ Արդ, եթէ այսպիսին էր ընդհանուր վիճակը, մեր սաղմոսասացութեան ու թուերգութեան բնագաւառում. նոյնիսկ 19-րդ դարի սկզբներին, ապա Ոսկան վարդապետից աւելին չենք էլ կարող պահանջել։ Պէտք է նշել, որ Ոսկան վարդապետը Աստուածաշնչի տպագրութիւնից երկու տարի յետոյ հրատարակեց Նոր Կտակարանն էլ,[20] *բայց սա, մասնաւորապէս առոգանութեան նշանների կիրառութեան տեսակէտից, առաջինի համեմատութեամբ, որեւէ նորութիւն չի բերել իր հետ։*



Մի էջ ոսկանեան Աստուածաշնչից
(Աւետարան ըստ Ղուկասու)

---

[19] Աստուածաշունչ մատեան հին եւ նոր կտակարանաց, Վենետիկ, 1805 (տե՛ս «Նախաբանութիւն առ վերծանօղս», էջ 5 եւ 11)։

[20] Նոր կտակարան, Ամստերդամ, 1668։

Ոչ միայն Աստուածաշնչի, այլեւ խազաւոր Շարակնոցի առաջին տպագրութիւնը կապուած է Ոսկան վարդապետի անունանը։ Ոսկան վարդապետը Շարակնոցը տպագրել է երկու անգամ, 1665-ին՝ իր աշակերտ Կարապետ Անդրիանացու անմիջական օգնութեամբ,[21] եւ 1669-ին, դարձեալ՝ մէկ այլ աշակերտի՝ Պետրոս Ջուղայեցու աջակցութեամբ, որը եւ 1680-ին աւարտեց իր ուսուցչի տարիներ առաջ սկսած գործը։[22] Մեզ համար առաւել կարեւոր նշանակութիւն ունի Շարակնոցի առաջին տպագրութիւնը։ Դրա իրագործման հանգամանքները, ըստ Ոսկան վարդապետի, հետեւեալներն են։ Երբ, 1662-ին, Ամենայն Հայոց կաթողիկոս Ցակոբ Դ Ջուղայեցու յանձնարարութեամբ Ոսկան վարդապետը մեկնում է Եւրոպա, Ամստերդամի՝ էջմիածնին պատկանող հայկական տպարանի տնօրինութիւնը ստանձնելու, ճանապարհին միառժամանակ կանգ է առնում Իտալիոյ Ալիկոռնա (Լիվոռնոյ) քաղաքում։ Այստեղ հենց նա հանդիպում է իր եղբօրը՝ Աւետիս Ղլիճենցին ու նրանից վերցնում տպարանի կառավարութեան իրաւունքը, եւ այստեղից էլ մի նամակ է գրում Ամստերդամում գտնուող իր աշակերտ՝ Կարապետ Անդրիանացուն, որպէսզի վերջինս «ըստ կարողութեան իւրոյ» գործը առաջ տանի, մինչեւ իր տեղ հասնելը։ Ու պարզուում է, որ Կարապետ Անդրիանացին, անսալով ուսուցչի խորհուրդին, «զպակասորդ խազիցն տալ չինել»։ Ուրեմն չարականի խազերի տպագրական մայրերի ստեղծման աշխատանքները սկսուած էին արդէն, եւ Ոսկան վարդապետը ծանօթ էր դրանց։ Այսպէս թէ այնպէս, մինչեւ Ոսկան վարդապետի տեղ հասնելը Կարապետ Անդրիանացին չարում է Շարակնոցի մօտ կէսը (մինչեւ Համբարձման կանոնը), որից յետոյ երկուսով աշխատում են՝ Ոսկան վարդապետի գլխաւորութեամբ։

Վերջինս, ողջ Շարակնոցի չարուածքը աւարտելուց յետոյ, նորից է աչքից անցկացնում այն եւ անհրաժեշտ սրբագրութիւններ կատարում։ Այս բոլորի մասին տեղեկանում ենք մեր առաջին տպագիր Շարակնոցի յիշատակարանից, որին արժէ ծանօթանալ այստեղ, գէթ հատուածաբար։ «Շնորհօք տեառն մերոյ Յիսուսի Քրիստոսի եւ ողորմութեամբ նորին՝ յանկ ելեալ աւարտեցաւ տառս երաժշտական, որ եւ չարակնոց, ի տպարանի սրբոյ աթոռոյ էջմիածնի եւ սրբոյն Սարգսի՝ զօրավարի եւ որդւոյ նորա Մարտիրոսի։ Ես նուաստս յամէնից եւ անուամբ միայն բանի սպասաւորօղ՝ եւ ոչ գործով, Ոսկան վարդապետս, հրամանաւ վեհափառ կաթուղիկոսին հայոց Տեառն Ցակոբայ, եկի ի Լիվոռնայ ի նաւահան-

---

[21] Երաժշտական երգեցմունք հոգեւորականք, աստուածայնոց եւ երջանկաց, սրբոց վարդապետաց Հայոց թարգմանչաց, Ամստերդամ, 1665։

[22] Շնորհօք ամենազօրին Աստուծոյ եւ ողորմածութեամբ տեառն մերոյ Յիսուսի Քրիստոսի, եւ յօժանդակութեամբ հոգւոյն սրբոյ պարգեւատուի, ըսկիզբն կարդաք երաժշտական երգս չարականաց, Ամստերդամ (1669-80)։

գիտան Գրանդուկի յաղագս տպարանին։ Եւ գտեալ անդ զեղբայրն իմ զԱւետիս, զի գնայր յիԶմիւռնիայ, վասն որոյ տպարանն առի ի ձեռաց նորա ձեռագրով իւրով։ Եւ գրեցի առ սեպհական աշակերտն իմ կարապետ վարդապետ, որ էր յԱմստդերտամ, որպէս զի ըստ կարողութեան իւրոյ զգործարանն ի գործ չարժեսցէ մինչեւ հասանիլն իմ առ ինքն։ Եւ նա չարժեալ ի գործ՝ եւ սկսեալ զպակասորդ խազիցն տալ չինել. եւ մինչեւ ցաւարտումն խազիցն տպեալ ձեռք մի սաղմոսարան, եւ զկնի զչարականն, զորս եւ հասուցեալ էր մինչեւ ի գալն իմ ի կարգ համբարձմանն։ Իսկ ի հասանելն իմ աստ ձեռնարկեալ ետու քանդակել զնօտր գիրսդ սակս խորագրութեան Աստուածաչնչին, որ մեծաւ ջանիւ հազիւ մինչեւ ի Դ ամիսն աւարտեցաւ. զորս սակս փորձի չարադրեցաք ի կարգս մարտիրոսաց։ Բայց զրաւ եղեւ այսմ մատենի, ներ թուում փրկչի հազար վեցհարիւր եւ վաթսուն եւ հնգումն, յամսեանն նոյեմբերի, որոյ էին աւուրք մէկ։ Արդ որք հանդիպիք աստուածայնոյ երգարանիս այսմիկ՝ ընթեռնելով կամ հարեւանցի զբօսնլով, Աստուած ողորմեսցի միով յիշատակել մի խնայէք, զի կարի աչխատեցաք ի սրբագրութեան դորա. թէ ի հոլովս անուանց՝ եւ ի նախադրութիւնս նոցա, թէ ի ժամանակս բայից եւ ի կերպաւորութիւնս նոցա, հետեւելով հռետորին Արիստակէսի։ Վասն որոյ եթէ ոք հմուտ է քերթութեան եւ վարժ գրչութեան Արիստակեայ, գոցէ եւ ոչինչ պակասեալ ի գրելոց նորին...»։[23]

Այստեղ Ոսկան վարդապետը, իր կատարած սրբագրական աչխատանքների մասին խօսելով, նչում է լոկ լեզուաքերականական մի քանի կէտեր, այդ կապակցութեամբ յատկապէս վկայակոչելով 12-րդ դարի կիլիկեան նչանաւոր գիտնական, գրչութեան արուեստի տեսաբան Արիստակէս Գրչին ու վերջինիս յայտնի գործը («Վերլուծութիւնք բացերեւապէս բազմազան բառից եւ բայից յոքնախոսմբ չարագրութեամբ արարեալ զսա Արիստակէսի գրչի, ի խնդրոյ բազմաց յարհեստ գրչութեան»)։

Մեր առաջին տպագիր Շարակնոցի նախնական ուսումնասիրութիւնն իսկ ցոյց է տալիս, սակայն, որ նրա վրայ մեծ ու արդիւնաւոր աչխատանք է թափուած՝ խազաւորումը եւս խնամքով ու բանիմացօրէն վերարտադրելու տեսակէտից։ Ըստ բոլոր տուեալների՝ որպէս տիպ վերցրւած գրչագիր Շարակնոցի ընտրութիւնը կատարուել է համաբար. նրա խազագրութեան տարրերը նախօրօք ըստ ամենայնի գիտակցուել ու տարբերացուել են. օրինակելի բծախնդրութիւն է ցուցաբերուել խազանչանների տպագրական գծագրաձեւերին պարզութիւն, ՛գեղեցկութիւն, յատակութիւն եւ նոյնիսկ՝ ինչ որ հնուց եկող «գրչագրական» հարազատ նկարագիր հաղորդելու առումով. եւ որ գլխաւորն է, նախատիպ գրչագիր Շարակնոցի բուն խազաւորումը տպագրին փոխանցուել է լա-

23 Երաժչտական երգեցմունք հոգեւորականք..., *Ամստերդամ, 1665, էջ 777-779։*

ւատեղեակ, հասկացող ձեռքերի միջոցով։ Այս բոլորի չնորհիւ, ոսկանեան-կարապետեան սոյն Շարակնոցը նաեւ խազաւորման իր պատչաճ մակարդակով համեմատութեան չատ եզրեր ունի ինչպէս ձեռագիրը, այնպէս էլ տպագրուած ընտիր չարակնոցների հետ։

Այսպէս, այն չատ մօտիկ է, օրինակ՝ նոյն երգարանի 1789 թ.-ի տպագրութեանը,[24] որի մասին դրական որոշակի կարծիք է յայտնուած հայագիտութեան մէջ։ Սրանց մէջ ինչ-ինչ տարբերութիւններ էլ կան, անշուշտ, բայց նախ միշտ չէ, որ դրանք ցոյց են տալիս մէկի կամ միւսի սխալ լինելը, իսկ յետոյ՝ վրիպակների կամ սխալների դէպքում էլ, միշտ չէ, որ դրանք պատահում են հենց ոսկանեան Շարակնոցում։ Այսպիսով՝ վերջինս բոլորովին կատարեալ չենք կարող համարել անկասկած, բայց համարձակօրէն կարող ենք պնդել, թէ նրանով՝ առհասարակ մեր չարականի խազագրութիւնը տպագիր դրքին անցել է, եթէ կարելի է ասել, նուազագոյն կորուստներով։

Վերջապէս պիտի նշել նաեւ, թէ Ոսկան վարդապետը տպագիր առաջին Շարակնոցին կցել է նրա օգտագործումը դիւրացնող մի չարք օժանդակ նիւթեր եւս, որ եւ աւանդոյթ է դարձել նրանից յետոյ։ Դրանք են՝ մասնաւորապէս՝ օրհնութիւնների քաղուածքը («Քաղուածք օրհնութեանց տօնից տէրունականաց եւ ամենայն սրբոց»), կանոնական երգերի թուաքանակը ցոյց տուող տախտակը («Վասն թուոց չարականացն եւ նոցին հարցից, ըստ ձայնիցն»), հիմնախազերի տախտակը («Անուանք խազից չարականաց»), չարական երգերի հեղինակների ցուցակը («Վասն անուանց յօրինողաց զչարականս»), համարողութեան համեմատական տախտակը («Համարողութիւն թուականութեան ըստ հայոց եւ ըստ հռոմայեցւոց»), ձայնագիւտի կանոնը («Ձայնագիւտ այսպէս արա»), եւ ութ ձայնեղանակների անուանակոչութիւններն ու կարգը («Ձայնքն են այսոքիկ»)։[25]

Այս բոլորի մէջ առաւել չահեկան նիւթերից մէկն է «Անուանք խազից չարականաց» խորագրի տակ բերուածը, որն ուրիշ բան չէ, եթէ ոչ մեր խազերի բազմատարը դրութեան շրջանակներում հիմնական նշանները առանձնացնելու (տարբերելու) կոչուած մի տախտակ։ Այն ներփակում է 24 խազ՝ անուններով եւ գծագրական ձեւերով հանդերձ. չեշտ, փուշ, բուրթ, պարոյկ, երկար, սուղ, սուր, թուր, ծունկ, թաչտ, ոլորակ, խունճ, վերնախաղ, ներքնախաղ, բենկորճ, խոսրովային, ծնկներ, էկորճ, ձակորճ, խում, փաթուրթ, քարքաչ, հուհայ եւ զարկ։

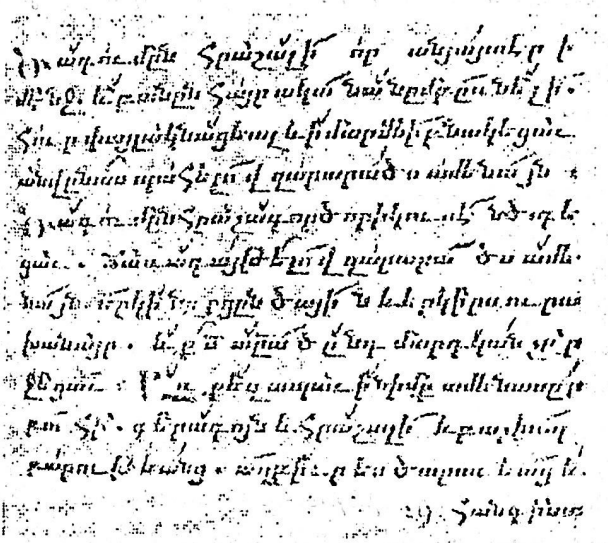
Կարծում ենք, որ Ոսկան վարդապետը սոյն տախտակը վերցրել է ձեռագրերից, քանի որ այն վերջիններում եւս հանդիպում է, ինչպէս,

---

[24] Շարակնոց, երաժշտական երգեցմունք հոգեւորականաց, տպագրեցեալ ի սուրբ էջմիածին, յամի Քրիստոսի փրկչին մերոյ, ՌՀՀԹ։

[25] Երաժշտական երգեցմունք հոգեւորականաց..., Ամստերդամ, 1665, էջ 748-777։

օրինակ, 1684 թ.-ին Մզրագիւղում գաղափարուած Շարակնոցում,[26] ժէ դարի ժողովածուներից մէկում[27] եւ այլն։ Իմանալի է, սակայն, որ մեր գրչագիր աղբիւրներում հանդիպում են հիմնախազերի նաեւ երկու այլ տիպի տախտակ-ցուցակներ, եւ որ, հետեւաբար, Ոսկան վարդապետը, տուեալ դէպքում նոյնպէս, հանդէս է բերել անհատական որոշակի մօտեցում։ Յատկապէս նկատառելի մի պարագայ է, որ հիմնախազերի սոյն տախտակը յետագայում նոյնութեամբ անցել է մեր տպագիր չատ Շարակնոցներին, այդ թւում եւ 1789 թ.-ի վերոյիշեալ հրատարակութեանը։[28] Բաց աստի, նոյն այս տախտակն է, որ բերում է, դիտական նոր մի տարազով, նաեւ հմուտ հայագէտ Շրէօդերը, իր «Արամեան լեզուին գանձ» աշխատութեան մէջ։[29] Եւ դարձեալ՝ հիմնախազերի այս միակցութիւնն է, որ նկատի ունի Խաչատուր Էրզրումեցին եւս, երբ «Բովանդակութիւն ամենայն ուսմանց» կամ «Համառօտական իմաստասիրութիւն» մեծածաւալ գործում առհասարակ խազերի դրութեան մասին զարգացնում է իր ուշագրաւ տեսութիւնը։[30] Այս բոլորը յաւելեալ մի կշիռ են տալիս անշուշտ ոսկանեան Շարակնոցին, թէեւ դա չի նշանակում, որ մասնաւորապէս դրա «Անուանք խազից չարականաց» տախտակը քննելի չէ նորագոյն խազաբանութեան լոյսի տակ։



Մի էջ ոսկանեան Շարակնոցից
(կանոն Աստուածայայտնութեան, Մանկ. դէ)

---

26 *Մաշտոցի ան. Մատենադարան, ձեռ. թ. 9255, էջ 413 բ։*

27 *Մաշտոցի ան. Մատենադարան, ձեռ. թ. 6985, էջ 69բ–70ա։*

28 Շարակնոց, *երաժշտական երգեցմունք հոգեւորականք (էջմիածին, 1789), էջ 886։*

29 Joachimi Schröder. *Thesaurus Linguae Armenicae*, Amstelodami, 1711, էջ 244։

30 *Համառօտական իմաստասիրութիւն, չարադրեալ ի Խաչատրոյ նուաստ վարդապետէ Էրզրումեցւոյ, հատ. Բ., Վենետիկ, 1711, էջ 529–535։*

Ժամագիրքը Ոսկան վարդապետից առաջ տպագրուած է եղել չորս անգամ. 1568 թ.-ին,[31] *1642-ին,*[32] *1661-ին*[33] *եւ 1662-63 թթ.-ին:*[34]

Այս հրատարակութիւնները մեծաւ մասամբ (բացի երկրորդից), անծանօթ են մեզ, եւ դրանց գոյութեան մասին նախնական տեղեկութիւնները քաղել ենք գրականութիւնից:[35]

Այլ դատելով նրանից, որ 1642-ին Խաչատուր Կեսարացու հրատարակած Ատենի ժամագիրքն իսկ խազեր չունի (էլ ուր մնաց դրան նախորդած 16-րդ դարի տպագրութիւնը, եւ կամ յաջորդած «Կարճառօտ» հրատարակութիւնը), եւ որ, ըստ բոլոր տուեալների, երաժշտական խազերի տպագրական մայրերը առաջին անգամ ձուլուել են մեր առաջին տպագիր Շարակնոցը գլուխ բերելու կապակցութեամբ, կարող ենք ասել, թէ, ամենայն հաւանականութեամբ, խազաւոր առաջին ժամագրքի հրատարակիչը նոյնպէս եղել է Ոսկան վարդապետը: Ըստ որում նա այդ արել է երկու անգամ՝ 1667 թ.-ին[36] *եւ 1673-ին:*[37]

Ձեռքի տակ ունենք վերջինը: Սա այն բազմատանջ Ատենի ժամագիրքն է, որի վրայ մի տարի տաժանակիր աշխատանքներ տանելուց յետոյ կեանքից հեռանում է հայ տպագրութեան երախտաւորը, խոցուած Թադէոս Համազասպեան քահանայի մատնչական գործունէութիւնից, եւ որը, սակայն, ի վերջոյ լոյս է տեսնում, Ոսկանին նուիրուած յաջորդների եռանդուն ջանքերի չնորհիւ: Այն բաղկացած է հետեւեալ բաժիններից: Ա) «Կարգաւորութիւնք եկեղեցւոյ եւ արարողութիւնք ժամատեղեաց. տեառն Ներսէսի՝ հայոց կաթուղիկոսի: Որ ետ բերել ի սուրբ եւ ի հռչակաւոր Աստուածաբնակ եւ հրեշտակակրօն սուրբ հարցն մեծ ուխտին Մաքենեաց: Եւ ամենայնիւ ամենայն կամօք հաճեալ եւ հաւանեալ, զպակասսն ելից, եւ զսխալն ուղղեաց»... (էջ 4-12): Բ) «Խրատք ժամատեղեաց ըստ արեւելեան սահմանացն սկսուածոց եւ ասուրեանց աղօթից: Զոր խնդրեաց սուրբ վարդապետն Յակօբ Ղրիմեցի, ի մեծ րաբունւոյն Գրիգորէ Խլաթեցւոյն»... (մի չարք յաւելեալ նիւթերով՝ էջ 12-15): Գ) «Կարգաւորութիւն հասարակաց աղօթից եկեղեցեաց Հայաստանեայց»... (որ բուն ժամագիրքն է նոր էջակալութեամբ, էջ 1-174): Դ) «Սաղմոս» (էջ 177-336): Ե) «Աւուրք ցուցանելոյ զտօնս ծննդեան սրբուհւոյ Աստուածածնին» (էջ 337-339): Զ) «Կարգաւորութիւն տօնից եւ ժա-

---

31 Ժամագիրք եւ Պատարագամատոյց (հրատ. Աբգար Դպիր Թոխաթեցի) (վայրը՞):

32 Ժամագիրք Ատենի (հրատ. Խաչատուր Կեսարացի, Նոր Ջուղայ):

33 Կարճառօտ ժամագիրք (հրատ. Աւետիս Ղլիճենց, Ամստերդամ):

34 Կարգաւորութիւն հասարակաց աղօթից (հրատ. Աւետիս Ղլիճենց եւ կարապետ Անդրիանացի, Ամստերդամ):

35 *Տե՛ս՝* Հայ հնատիպ գրքի մատենագիտական ցուցակ, *Երեւան, 1963, էջ 6-19:*

36 *Անդ, էջ 21* (կարգաւորութիւն հասարակաց աղօթից, *Ամստերդամ*):

37 Գիրք ժամակարգութեան որ կոչի ատենի, *Մարսել, 1673* (-76):

ԵՐՈՒԵՏԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻ ԳՐԱԴԱՐԱՆ
БИБЛИОТЕКА ЕРГОСКОНСЕРВАТОРИЙ

3536 9

*մակարգութեանց ըստ արարողութեանցն հայկազունեաց», այսինքն՝ Տօնացոյց, որի վերջում՝ «Խրատք յաղագս պաշտաման եկեղեցւոյ (ի Թումայէ), եւ «Խրատք իւղաբերից Աւետարանին» (էջ 341–395)։ է) «Քաղւածք օրհնութեանց» (էջ 397–404)։ ը) Եւ փոքր ընթերցուածներ (էջ 405–408)։ կարեւոր է նշել, որ նկատի առնելով, թէ Թադէոս Համազասպեանն ու յետագայում նրան միացած Թովմաս Հայրապետեանը, Հռոմի գրաքննութեան անունից պահանջելիս են եղել խնդրոյ առարկայ հրատարակութեան 16 թերթերի վերատպագրութիւնը[38] (իսկ ամբողջ գիրքը ունի 408 երես, ուրեմն՝ 25,5 տպագրական թերթ), մատեանիս մեծագոյն, եւ որ գլխաւորն է, բուն խազաւոր ժամագրքի մասը տպագրել է ինքը՝ Ոսկան վարդապետը, ի դէպ, ողջ հատորին նախակցելով հետեւեալ սրբատառուչ ու մեծիմաստ «Ցառաջաբանութիւնը»։

«Ողորմութեամբն Աստուծոյ եւ ձեռնտուութեամբ ամենազօրին Ստեղծչի ձեռնարկաք զմատեանս զայս տպագրեալ՝ առ ի օգտութիւն Արամեանս զարմի, եւ ի լուսաւորութիւն մանկանց եկեղեցւոյ. նաեւ ի պայծառութիւն նորոյ Սիոնի։ Քանզի քանիցս անգամ գրեաց առ իս մեծաչուք եւ բարձրագահ հայրապետն տէր Յակոբ, տեղակալ եւ առաջնորդ սրբոյ էջմիածնի, տպագրել զԱղմոսարան ատենի. եւ խոստացաւ առաքել զծախն, բայց ոչ եղեւ։ Քանզի ոչ միայն ոչ առաքեաց՝ այլեւ ոչ բանիւ կարաց օգնել, վասն վրդովմանցն որ անկաւ ի մէջ նոցին, որոյ վրդովման վնասն եւ ինձ ժամանեաց՝ վասն այն ես կարի ստրկացայ վասն պարտուցն՝ որք ի վերայ իմ բարդեցան, եւ բարդեալք կան սակս Աստուածաչնչոցն, եւ այլոց գրոց, որք սփռեցան ի մէջ Հայաստանեայց. որ եւ յուսահատեալ քանի մի տարի բարձրթողի արարի, վասն նեղութեան ի վտանգին, որք հասին ի վերայ իմ եւ պատեցան զինեւ։ Իսկ այժմ հայելով զի յուսահատութեամբ լքանիլն ոչինչ օգնէ, այլ յաւէտ զվնասս հասուցանէ ինձ եւ ազգիս մերոյ. նաեւ յիշելով զբանս սրբոյն Պօղոսի անօթոյն ընտրութեան, թէ բազմաւ նեղութեամբ պարտ է մեզ մտանել յայն հանգիստն. այլեւ հայելով յառաջինսն մեր՝ եւ ի նախնիսն ազգիս մերոյ, որք փոխանակ գովասանութեան եւ չնորհակալութեան՝ զպարսաւանս եւ զնախատինս ընկալան։ Որով դիտաւորութեամբ քաջալերեալ՝ եւ ի թիկունս հասութիւն սրբոյ հոգւոյն ապաւինեալ զանճինս մեր արկաք ի խորս անհնութեան գործոյս, դատարկ գոլով ամենիւ յամենայնէ, թէ ի հոգեւորէ՝ եւ թէ ի մարմնաւորէ՝ գոյից եւ գիտութեանց, հանճարոյ եւ հնարագիտութեանց. բայց ապաւինեալ յայն՝ որ կոչէ զչգոյն իբրեւ զգոյ, եւ մեզ ձեռնտու լիցի յաւարտածել զբազմահաւաք մատեանս զայս, որ աստի եւ անտի հաւաքեալք են ի մի վայր, առ ի դիւրահասութիւն թերակատարից՝ եւ ի յօժանդակութիւն տհասից եւ

38 Լէո, նշ. աշխ., էջ 185–186։

պակասակրթից· զի մի ի սխալիլն վհատեալք լքցին, այլ իբրեւ զձեռընտու եւ զշօրավիղ ինքեանց առեալ կայասցին եւ ուղղեսցին, յենլով իբրեւ ի ցուպ· չնորհիւ Տեառն մերոյ Յիսուսի Քրիստոսի, որ է օրհնեալ ընդ Հօր եւ Սրբոյ Հոգւոյն՝ այժմ եւ անզրաւաւ յաւիտենիւ, Ամէն»։[39]

Վերը մեր կողմից ընդգծուած խօսքերը վկայում են, որ Ոսկան վարդապետը սոյն ժամագիրքը կազմելիս օգտուել է տարբեր աղբիւրներից։ Բայց ոչ, իհարկէ, առանց անհատական որոշակի վերաբերմունքի, որը պէտք է չեշտել անպայման։ Նախ յիշենք, այս կապակցութեամբ, թէ ժամանակը, որն զբաղեցնում է մեզ, «վերջին չրջանն է... Աղօթամատոյցին զարգացման»։ «Մեր Աղօթամատոյցն այս չրջանիս գտած է արդէն իր լրումը՝ նկատմամբ այժմու վիճակին», եւ թէ, ի վերջոյ, «տպագրութիւնն էր որ ամէնուն ձեռքը պիտի տար միեւնոյն բնագիրը, ու պիտի հաւասարեցնէր սովորութիւնները ալ»։ Իսկ յետոյ՝ «տպագրութիւնն ալ ունի իր բաժինը ժամագրքի մէջ, լրացմամբ ինչ-ինչ մասերու»,[40] որ եւ ուղղակիօրէն առնչւում է յատկապէս Ոսկան վարդապետի կատարած գործին։ Որովհետեւ, ինչպէս ենթադրում է Վ. Հացունին, Ոսկանը քննարկուող ժամագրքում ինքը եւս մի կարեւոր խրատ է չարադրել, «որ այնուհետեւ հաստատուն կը մնայ յաջորդ տպագրութեանց մէջ»։[41] Հիմնելով նրա կատարած մի չարք մասնակի փոփոխութիւնների մասին, որոնք նոյնպէս «ընդունուեցան յաջորդ տպագրութիւններէն ալ մինչեւ այսօր»։[42] Անկախ այս բոլորից, Ոսկանի վերոբերեալ (եւ ընդգծուած) խօսքերը վերաբերում են նաեւ ժամագրքի խազաւոր հատուածներին։

Դիտելի է, թէ ամէն ինչ չէ, որ խազաւորուած է այստեղ։ Ըստ երեւոյթին, այս ուղղութեամբ կատարուած որոնումները միշտ չէ, որ յաջողութեամբ են պսակուել։ Այսպէս, յատկանշական է, որ Ոսկանը չի գտել «Աչխարհ ամենայն», «Առաւօտ լուսոյ» եւ նման, անգամ պարզագոյն, երգերի խազագրութիւնները։ Մինչդեռ դրանք կան, ասենք, էջմիածնում 1686-ին Եղիազար կաթողիկոսի պատուէրով գաղափարուած ժամագրքում,[43] որ պարզ է, թէ պատճենուած է աւելի հին մի նախօրինակից։ Այսուհանդերձ, Ոսկանի ժամագրքում խազաւոր հատուածները քիչ չեն։ Միայն գիշերային ժամի բաժնում, օրինակ՝ խազերով բերուած են «Յիշեսցուք»-ն ու «Զարթիք»-ը, «կանոնագլուխք կարգաւ»-ը (աճ-դկ), «Բուն բարեկենդանի եւ նոր կիւրակէի կանոնագլուխը»-ը, մեծ Ուրբաթի երգերից «Այսօր անճառ»-ն ու «Նօրոգօղ տիեզերաց»-ը, ննջեցեալոց

39 Գիրք ժամակարգութեան որ կոչի ատենի, *Մարսել, 1673, էջ 3։*

40 Հ. Վ. Հացունի, Պատմութիւն Հայոց Աղօթամատոյցին, *Վենետիկ, 1965, էջ 315 եւ 340-41։*

41 *Անդ, էջ 331-332։*

42 *Անդ, էջ 42։*

43 *Մաշտոցի ան. Մատենադարան, ձեռ. թ. 435, էջ 23 ա։*

«Աստուած անեղ»-ը, «Արարիչ եւ մարդասէր»-ը, «Թագաւորք ապաշխարութեան» (բչ-զչ), «Թագաւորք մարտիրոսաց» (աճ-դկ) եւ «Ալէլուք գիշերայինք» (աճ-դկ) մեծ կարգերը։ Մեզ այստեղ զբաղեցնողը յատկապէս բազմախազ երգերն են, մասամբ խազագրքերից եւ մասամբ էլ ժամագրքերից եւ այլ աղբիւրներից վերցուած, որոնցից նմուշներ հանդիպում են՝ առաւօտեան, արեւագալի եւ խաղաղականի ժամի բաժիններում եւս։ Հենց այս կապակցութեամբ էլ պէտք է նշել, թէ այն աղբիւրները, որոնց վրայ հիմնուել է Ոսկանը յիշեալ երգերի խազաւորման հարցում, ըստ երեւոյթին, այնքան էլ ընտիր չեն եղել։

Այդ մասին հնարաւոր է գաղափար կազմել Ոսկան վարդապետի ժամագիրքը համեմատելով, թէկուզ եւ յետագայ տպագրութեանց, ասենք՝ Իգն. Կիւրեղեանի հրատարակածի հետ,[44] որ 19-րդ դարին վերաբերուելով, անշուշտ, աւելի ստուգուած աղբիւրների հիման վրայ է կազմուած։

Բայց իմանալի է, որ անկախ իր օգտագործած գրչագրերի որակից, վերջիններիս խազագրութիւնը Ոսկանը վերարտադրել է, դարձեալ, գիտակ մարդու բարեխղճութեամբ։ Աւելին, նա այս դէպքում նոյնիսկ ստիպուած է եղել նախօրօք զգուշութեամբ ուսումնասիրելու խազաւոր այս կամ այն ձեռագիրը, եւ պարզելու, թէ առանձին վերցրած ինչ նշաններից են բաղկացած խազերի մեծ ու բարդ խմբերը։ Արդ, խազային յիշեալ բարդ նշանախմբերը ձեռագրերից տպագիր դրքին փոխանցող Ոսկան վարդապետը, թեքնիքապէս հնարաւորութիւն չունենալով դրանց միացեալ գրութիւնների տպագրական մայրերը ճուլելու, նախապէս տքնելով, տարանջատել է դրանք, ըստ որում չատ բարեխիղճ կերպով։

Սա դեռ բոլորը չէ։ Դիտողութիւնները ցոյց են տալիս, որ անցեալում մեր անուանի գրիչները բանեցրել են՝ խազանշանների ոչ միայն պարզապէս միացեալ, այլ ընդելուզուած ու համառօտուած գրութեան ձեւը եւս։ Հայկական խազագրութեան արուեստի անկասկած հետաքրքիր այս երեւոյթը մենք կոչում ենք կապխազ, մեր հնագիտութեան մէջ յայտնի կապգիրի[45] հետեւողութեամբ, որովհետեւ առաջինը իրօք որ երկրորդի նմանակն է պարզապէս։ Այստեղ եւս հիմնական սկզբունքն է կից նշանների՝ գծագրական ձեւով մօտիկ, ու միեւնոյն թեքութիւնը ունեցող ճիւղերը միացնել այնպէս, որ տարբեր նշանների պատկանող երկու տարբեր գծիկներ փոխարինուեն մէկով։ Աւելի չխորանալով մեզ հետաքրքրող հարցում, նշենք միայն, որ Ոսկան վարդապետը կապխազի սկզբունքով գծագրուած կից նշանները եւս բանի-

---

44 Հմմտ., Կարգաւորութիւն Հասարակաց աղօթից Հայաստանեայց եկեղեցւոյ, Վենետիկ, 1898։

45 Տե՛ս՝ Ա. Աբրահամեան, Հայկական պալեոգրաֆիա, Երեւան, 1948, էջ 131-137։

մացօրէն անջատել է իրարից, առաւել յստակութիւն մտցնելով գործի մէջ։

Այնինչ, նոյնիսկ 18–19-րդ դարերում, չհասկանալով, օրինակ՝ հին գրչագրերում հանդիպող «վանկ» եւ «սուր» եւ կամ, ասենք, «վանկ» եւ «ոլորակ» նշանների կապխազով իրագործուած գրութեան ձեւը, այն ընդունել են որպէս մէկ նշան, վերջինիս տալով «մենկորճ» նորահնար անունն էլ («բենկորճի», «էկորճի» եւ «ձակորճի» նմանողութեամբ)։ Ինչ խօսք, որ Ոսկանը այս կարգի իրողութիւնները նախապէս պարզելու աշխատանքներ տարել է նաեւ Շարակնոցը տպագրելիս։ Բայց աւելի՝ ժամադրքի նիւթերը «աստի եւ անտի» հաւաքելիս։

Նախընթացը հիմք է տալիս հաստատելու, որ տպագրութեան միջոցով հայկական ծիսական կարեւորագոյն գրքերը խնամքով լոյս աշխարհ բերած Ոսկան վարդապետը, իր արժանաւոր տեղն ունի հայոց հին երաժշտութեան պատմութեան մէջ եւս, որպէս՝ 17-րդ դարին յատուկ հայկական մշակութային կեանքի աչխուժացման ալիքները նաեւ մեր երաժշտութեան, եւ, մասնաւորապէս, խազագրութեան արուեստի վրայ տարածած իմաստուն գործիչ։

Մի էջ ոսկանեան ժամագրքից
(Ձիշեսցուք ի գիշերի)

Խազագրութեան արուեստն իր պատմական զարգացման մէջ

Խազագրութեան արուեստի ծագման, զարգացման ու անկման հարցերը առաւել յստակ կերպով ժամանակին բարձրացրեց Կոմիտասը։[1]

Շուրջ մէկ ու կէս տասնամեակ առաջ, հայ երաժշտագիտութիւնը ընթերցող հասարակայնութեանը ներկայացրեց խազագրութեան արուեստի պատմութեան՝ առ այսօր գիտութեանը յայտնի միակ ամփոփումը, շարադրուած հայ երաժշտութեան եւ ընդհանրապէս մշակոյթի անցեալին վերաբերող ամենաանհրաժեշտ տեղեկութիւնների ընդելուզումով։

Որպէս առաջին փորձ, այդ ուսումնասիրութիւնը, բնականաբար, իրագործուած է «ի վերուստ ակնարկի» սկզբունքով, ուշադրութիւնը սեւեռելով հիմնականում, քննարկուող երեւոյթի ժամանակային զարգացման մայրուղու վրայ։

Այժմ արդէն խնդիր է՝ հետզհետէ մօտենալ խազագրութեան արուեստի օրինաչափութիւնների կատարելագործման, կիրառման ու մեկ-

---

[1] *Կոմիտասը որոշակի աշխատանքներ է տարել այդ ուղղութեամբ, որոնց արդիւնքները, ցաւօք, մեզ չեն հասել (տե՛ս Ն. Թահմիզեան, «Կոմիտասը եւ հայոց հոգեւոր երգարուեստի ուսումնասիրութեան հարցերը», Կոմիտասական, թ. 1, Երեւան, 1969, էջ 212–13)։ Գիտենք նաեւ, որ առոգանութեան արուեստի ու (դրան յատուկ խազագրերի գործածութեան) պատմական յեղաշրջման ուղին Կոմիտասը բաժանում էր երեք շրջանի, այսպէս. հին (մինչեւ ժ դ. ներառեալ), որ ներկայացնում է առոգանութեան նշանների կիրառութեան սկզբնական փուլը, միջին (ժ–ժե դդ.), որոնց վրայ ընկնում է զարգացման բարձրակէտը, ու վերջին (ժզ–ժԸ դդ.), երբ յիշեալ նշանների գործնական կիրառութեան առումով անկում է նկատւում։ Տե՛ս 1914 թ. Փարիզում, երաժշտագէտների միջազգային կոնգրէսում Կոմիտասի կարդացած զեկուցումը՝ «Le systeme des signes de prosodie de l'Eglise Armenienne» (համառօտ եւ ընդարձակ խմբագրութիւններով. ԳԱԹ, Կոմիտասի ֆոնդ, թ. 668 եւ 669)։ Եւ այս բաժանումը արտացոլում է բուն խազագրութեան յեղաշրջման փուլերը եւս։ Քանի որ առոգանութեան (ասերգին) ու երգեցողութեան վերաբերող խազանշանների համակարգերն ինչպէս այլուր, այնպէս էլ մեզ մօտ, զարգացել են փոխադարձ սերտ կապերի պայմաններում։*

նաբանման իւրատիպ առանձին կենտրոններին,[2] ծանօթանալ նրա աշխարհագրական ու, եթէ հնարաւոր է, նաեւ սոցիալական զարգացման բաւիղներին ու հանգոյցներին, աստիճանաբար պարզել, լուծել դրանք:[3]

Այդ բոլորը կատարելու առաջին պայմանն է, նախ՝ զուգակշռել կենտրոնական Հայաստանի եւ Կիլիկիայի խազագիտական-խազագրական աւանդները ու ըմբռնել դրանց յարաբերութիւնը,[4] որ եւ հանդիսանում է ներկայ յօդուածի նպատակադրումը:

---

[2] Պէտք է ասել, որ հայ երաժշտագիտութեան մէջ մինչեւ վերջերս սկզբունքօրէն ընդունուած իսկ չէր՝ խազագրութեան ուրոյն աւանդներ ունեցող առանձին կենտրոնների գոյութիւնը, դրանցում՝ խազաւորման առումով տարբեր խմբագրութիւններ ներկայացնող մատեանների ստեղծման փաստը: Մինչդեռ, հայ բանասիրութեան էջերում տակաւին անցած հարիւրամեակի 80-ական թուականներին նշւում էր թէ՝ մասնաւորապէս «Սսոյ եւ Մեծ Հայոց երաժշտութեան կամ երգոց մէջ մեծ զանազանութիւն մ'եղած կ'երեւի, եւ անկէ չարականաց զանազան կոչումն. մէկն Թագաւորցի, մէկայլն Արեւելցի» (Ղ. Ալիշան, Շնորհալի եւ պարագայ իւր, Վենետիկ, 1873, էջ 90-91):

[3] Սոցիալական զարգացում ասելով տուեալ դէպքում հասկանում ենք խազագրութեան զարգացումը երկու չեշտաւորումով: Կաթողիկոսանիստ, թագաւորանիստ, քաղաքային մեծ կենտրոններում եւ կաթողիկէ եկեղեցիներում կենցաղավարած բարձրաոճ երգեցողութիւնը արտացոլող խազագրութիւնը. եւ գիւղական, գաւառական եկեղեցիներում, այլեւ հեռաւոր անապատներում պահպանուած աւանդների հետ կապուած խազագրութեան պրուեստը:

[4] Մի քանադարից մեզ հասած երաժշտական բազմաթիւ ու բազմազան ձեռագրերը (որոնք ստեղծուած են տարբեր ժամանակներում եւ ամենատարբեր տեղերում, եւ որոնց մէջ, գրչութեան մակարդակի առումով, կան թէ՛ ընտիր ու բարձրորակ, եւ թէ՛ հետեւակ երգարաններ, թէ՛ առաւելագոյն բծախնդրութեամբ, եւ թէ՛ բաւական անխնամ խազաւորուած ժողովածուներ), դիտնականից այսօր պահանջում են նրանցում մի քանի տեսակէտներով կողմնորոշուելու կարողութիւն: Մասնաւորաբար, տարբերել այն գրչագրերը, որոնք թէեւ գաղափարուած են ուշ միջնադարում, բայց առաւել հին մի նախօրինակից. այն ձեռագրերը, որոնք թէեւ արտաքին գեղագրական առումով տպաւորութիւն չեն գործում, բայց ըստ էութեան ճշգրիտ ու ամբողջական են (եւ ընդհակառակը). այն մատեանները, որոնց գրական բնագիրը ցոյց է տալիս գրչութեան արուեստի բարձր մակարդակ, իսկ խազաւորումը՝ ոչ (եւ ընդհակառակը). վերջապէս այնպիսիք, որոնց խազաւորողը եղել է մասնագէտ, ու սեփական վերաբերմունք է ցուցաբերել դէպի նախօրինակի խազագրութիւնը: Առաջընթաց կարեւորագոյն քայլ կը լինի, եթէ յիշեալ աշխատանքների չնորհիւ կարողանանք ըստ որոշակի մատեանների (որպէս տուեալ միջավայրի ու ժամանակի տուեալ փուլի խօսուն ցուցիչների), գծել խազագրութեան արուեստի ծագումը, վերընթացը, բարձրակէտի նուաճումը, տեղայլն ու վարընթացը կազմող մեծ կորագիծը: Եւ դրանում, ժամանակի ու տեղի իմաստով, առաւել ճշգրտութեամբ որոշել այն կիզակէտը, որից առաջ՝ լինելութեան ընթացքն է տակաւին, իսկ յետոյ՝ կատարելագործուածութեան խափանման ու աստիճանական անկման ընթացքը: Ինչպէս դա բազմիցս փորձուած է գիտութեան մէջ, մշակութային որեւէ երեւոյթի էութիւնը առաւել յստակ դրսեւորւում է քննութեան լոյսը նրա բիւրեղացած, աւարտուն (թէկուզ յարաբերականօրէն աւարտուն) վիճակին ուղղելիս: Թէպէտեւ լինում է նաեւ, որ այս կամ այն իրողութեան պատմական զարգացման վերջին փուլից դէպի ետ գնալով, եւ կամ նրա կազմաւորման հասնում ենք ցանկալի արդիւնքի:

Մեր գլխաւոր աղբիւրներն են՝ միջնադարեան խազաւոր գրչագիր մատեանները՝ առոգանութեան նշաններով Աւետարանները, Շարակնոցները եւ Մանրուսման ու Գանձարան տիպի ժողովածուները։ Դրանց ընձեռած տուեալների հիման վրայ ստորեւ կարգով կ՚անդրադառնանք հայ խազագրութեան երեք գլխաւոր հատուածներին,[5] յաջորդաբար՝ հայ մշակոյթի պատմութեան վերոյիշեալ երեք չրջափուլերի սահմաններում, բայց արդէն կարեւորագոյն նոր պայմանի հաշուառմամբ։

Ինչպէս ցոյց են տալիս փաստերը, խազագրութեան զարգացման վաղ միջնադարին վերաբերող փուլը, որ սերտ կապուած է բուն Հայաստանին, տեւում է նոյնիսկ մինչեւ ԺԱ դարի վերջերը։[6] ԺԱ-ԺԴ հարիւրամեակներում այդ արուեստի բարգաւաճումն ու ծաղկումը իրագործւում է, գլխաւորապէս, կիլիկեան ու Կիլիկիայից կապուած հայկական գրչակենտրոններում։ Եւ սկսած ԺԴ դարի չորրորդ քառորդից նրա կենտրոնը դարձեալ տեղափոխւում է Հայաստան։ Հաշուի առնելով այդ, ինչպէս եւ սոյն յօդուածի նպատակադրումն իսկ, խազագրութեան արուեստի պատմութեան մեզ հետաքրքրող երեք մեծ չրջանները (ծագումն եւ սկզբնական յեղաչրջումը, կատարելագործումն ու ծաղկումը, եւ յետընթացն ու անկումը), ճիշդ այդ դիրքերից էլ լուսաբանելու ենք այստեղ, այսինքն՝ ըստ Հայաստան-Կիլիկիա-Հայաստան նախագծի։

1

Թւում է, այլեւս անհրաժեշտութիւն չկայ մասնաւոր կերպով հերքելու Հայաստանում եւ դարում նորաստեղծ այբուբենի տառերը որպէս ձայնանիշեր կիրառելու, եւ կամ առոգանութեան յատուկ նշաններ գործածելու վերաբերեալ անցեալում արտայայտուած այն կարծիքները, որոնք յենւում էին Սահակ Պարթեւի մասին Ղազար Փարպեցու հաղորդած մի տեղեկութեան թիւր ըմբռնման վրայ։[7]

---

[5] Այդ հատուածների մասին տե՛ս մեր «Հիմնական դրոյթներ խազագրութեան արուեստի վերաբերեալ» յօդուածը (Բանբեր Մատենադարանի, 1971, թ. 10, էջ 134)։

[6] Դա բացատրւում է նրանով, որ երաժշտարուեստը, տուեալ դէպքում երգարուեստը, արուեստի միւս ճիւղերի համեմատութեամբ, ընդհանրապէս աւելի ուշ է արձագանգում հասարակութեան զարգացման յաջորդական փուլերին վերաբերող նոր հովերին (կարծես «սպասելով», որ դրանք արտացոլուեն, նախ, մասնաւորապէս, բանաստեղծութեան մէջ)։ Իսկ երաժշտական մշակոյթի չրջանակներում էլ, առաւել ուշ զարգացող երեւոյթներից՝ խազագրութեան արուեստն է ճիշդ, միջնադարի պայմաններում՝ խազագրութիւնը (կամ նեւմագրութիւնը)։

[7] Համմտ. մեր յօդուածը՝ «Դիտողութիւն Փարպեցու պատմութեան մէջ Սահակ Պարթեւին վերաբերող մի արտայայտութեան մասին», Բանբեր Երեւանի Համալսարանի, 1970, թ. 3, էջ 177–181։

Ե եւ յաջորդ դարերին վերաբերող երեւոյթներից մեզ համար յոյժ կարեւոր են երկուսը։ Հայկական ուխտ-ձայնի հին (աստուածաշնչային երգերի հետ կապուած) համակարգի արմատաւորումը, որպէս խազագրերի կիրարկումը հապէս նախապատրաստած ազդակ։ Եւ կէտադրութեան նշանների գործածութիւնը, յատկապէս աւետարաններում, որպէս հայկական երաժշտա-առոգանական համակարգի հիմնական հանգոյցները գրաւոր հաստատագրելու միջոց։

Ինչպէս պարզուում է, առոգանութիւնը լայն եւ կամ բուն առումով (որպէս եղանակաւոր արտասանութիւն՝ ոգումն, առովասութիւն, առաջացութիւն, առերգութիւն, ասերգութիւն եւ թուերգութիւն), ընդգրկում է ոչ միայն բնագրի արտայայտիչ չեշտադրութիւնը, այլեւ, նախ՝ նրա իմաստաւորուած տրոհութիւնը։[8] *Աւելին, ասերգի կամ թուերգի խազե-*

Պէտք է ասել· այժմ, այն բանից յետոյ, երբ լոյս տեսաւ Փարպեցու պատմութեան՝ Պողարեանի յայտնաբերած հատուածը (1419 թուակիր ձառընտիրից), ուր այդ պատմութեան ներկայ գիտական հրատարակութիւնից յայտնի եւ Սահակ Պարթեւին վերաբերող «Հմուտ երգողական տառիցն» արտայայտութեան փոխարէն կարդացւում է «Հմուտ քերթողական տառիցն», տարերայնօրէն չատանում են վերջին ընթերցումը աւելի հարազատ համարողները։ Ինչ է դա, նաեւ կարծողներ կան, որ Փարպեցին մեզ հետաքրքրող հատուածում «հռետորական յայտնաբանութեան» ու «փիլիսոփայական արուեստից» հետ յիշատակելով «քերթողական տառերը», փաստօրէն խօսում է ուսման եռեակ (trivium) առարկաների մասին։ Մի խղճեր Փարպեցին այստեղ նկատի ունի Սահակի ստացած կրթութեան եւ ընդհանրապէս նրա իմացութեան բարձրագոյն ոլորտները։

Անկախ այս բոլորից, մեր յիշեալ յօդուածի բուն միտքն այն է, որ «երգողական տառից» արտայայտութիւնը եւս ունի իր համոզիչ բացատրութիւնը, որով սխալ, անտեղի կամ վրիպակ պիտի չհամարուի։

8 Դա ընգծել է տակաւին հին յոյն մեկնիչ Ստեփանը։ Նա նոյնիսկ յատուկ վիճարկել է այն հարցը, թէ ինչու Դիոնիսիոս Քերականը նախ խօսում է տրոհութեան նշանների մասին (դրանք անջատելով առոգանութեան խազերից), եւ յանգել եզրակացութեան, որ Թրակացին այդպէս է վարուել՝ մանկավարժական նկատառումներով (տե՛ս Н. Аточц, Дионисий Фракийский и армянскуе толкователи, *Петроград, 1915, էջ CXLVI)։ Ըստ էութեան, սակայն խնդիրը լոկ մանկավարժական նկատառումների մէջ չէ։ Նախադասութիւններն ու դրանց մասերն իրարից բաժանող նշանները, որպէս գրաւոր խօսքի իմաստային բովանդակութեան որոշիչներ, աւելի հիմնական նշանակութիւն ունեն, եւ կիրառութեամբ էլ նախորդել են առոգանութեան այն խազագրերին, որոնք գործածութեան մէջ մտան՝ նոյն խօսքի արտայայտիչ չեշտադրութեան ցուցիչների պաշտօնով, մի քանի դար ուշացումով։ Վերջին պարագան, այլեւ չեշտադրութեան հին արուեստի յարաճուն պահանջները թելադրել են՝ նաեւ տարբերել զուտ չեշտադրական խազագրերը (չեշտ, բութ, պարոյկ), եւ, որպէս ոլորակի ցուցիչներ, դրանք խմբաւորել ամանակի, հազագի, ու կրքի նշանների հետ, ինչպէս արել է Դիոնիսիոս Թրակացին։ Ուշագրաւ է, որ յունահռոմէական աշխարհում առոգանութեան յիշեալ չորս սեռերի նշանները եւս մեկնաբանել են որպէս տարբեր տիպի չեշտերի ցուցիչներ (տե՛ս P. Wagner,* Neumenkunde, Paleographie des Liturgischen gesanges, *Leipzig, 1912, էջ 18-19)։ Աւելի ուշ առոգանութիւն (προζωδτα) խօսքի իմաստը ենթարկուելով այլ փոփոխութեան, արտայայտել է առհասարակ*

րի համակարգում տրոհութեան նշանները ներկայացրել են կենդանի փորձում առաւել վաղ արմատաւորուած այն շերտը, որի դերը՝ այդ համակարգի կառուցուածքում՝ եղել է հիմնարար։ Պատահական չէ, որ Կոմիտասը համեմատելով հայ եկեղեցական թուերգում կիրառուած տրոհութեան նշանները՝ առոգանական չեչտադրութեան խազագրերի հետ, յանգում է այն եզրակացութեան, որ առաջինները «չատ մը տառեր ու մտածումներ» են ներփակում, իսկ երկրորդները՝ «մէկ տառ կամ մէկ բառ միայն»։[9] Եւ սա չատ պարզ ու հասկանալի է, քանի որ նոյնիսկ «ստորակէտով» սահմանազատուող խօսքի մասը լեզուամտածողական առումով չատ աւելի ծաւալուն ու կարեւոր մի իրողութիւն է, քան մի «երկար» (որպէս առոգանական չեչտանշան) կամ «չեչտ» եւ կամ «պարոյկ» կրող առանձին վանկ (ինչքան էլ վերջինս ներկայացնի բառի ու նախադասութեան բարձրակէտը)։[10]

Եւ իրօք, երբ ասուածի լոյսի տակ դիմում ենք Կոմիտասի այն ուսումնասիրութեանը, ուր նա, ըստ ամենայնի վերլուծելով հայկական հոգեւոր ասերգի կամ թուերգի գլխաւոր ձեւերը, բացայայտում է դրա երաժշտական կողմի կազմակերպմանը ծառայած խազագրերի զօրութիւնը, տեսնում ենք, որ տրոհութեան չորս նշաններին[11] համապատաս-

---

«տաղաչափութիւն» եզրի բովանդակութիւնը։ Իսկ առոգանական չեչտադրութեան եւ տրոհութեան նշանները, միասին առած, երբեմն կոչուել են նոյնիսկ «կէտադրութեան» նշաններ, եւ այլն։ Ներկայումս գիտութեան մէջ գերիշխում է՝ առոգանութեան հին ու միջնադարեան արուեստի հարթութեան վրայ՝ առոգանական եւ տրոհութեան կամ բուն կէտադրութեան նշանները որպէս ասերգի նշանների համակարգի երկու խոշոր բաղադրիչներ ընդունելու նպատակային միտումը։

9 Տե՛ս Կոմիտասի զեկուցումը՝ «Հայ եկեղեցւոյ առոգանութեան նշանները» (կարդացուած 1914-ին Փարիզում, երաժշտագէտների միջազգային կոնգրէսում)։ Այն նախապէս գրուած է եղել հայերէն։ Յետոյ բարեկամների օգնութեամբ իրագործուել է դրա ֆրանսերէն թարգմանութիւնը, երկու խմբագրութեամբ, համառօտ եւ ընդարձակ, որոնցից առաջինը աւելի յաջող է (որպէս զեկուցում)։ Հեղինակային ինքնագիրը մեզ չի հասել։ Ինչպէս նշեցինք, այժմ Կոմիտասի երեւանեան դիւանում պահւում են զեկուցման թարգմանութեան երկու բնագրերը։ Գոյութիւն ունի համառօտ խմբագրութեան հայերէն թարգմանութիւնը (Կոմիտաս վարդապետ. Հայ գեղջուկ երաժշտութիւն գրքում, Փարիզ, 1938)։ Մենք ընդհանրապէս նկատի ունենք զեկուցման թէ՛ համառօտ, եւ թէ ընդարձակ խմբագրութիւնների բովանդակութիւնը։

10 Այս մասին աւելի մանրամասնօրէն տե՛ս մեր յօդուածը՝ «Կոմիտասի մտորումները տրոհութեան եւ առոգանութեան նշանների յարաբերութեան մասին», Լրաբեր հասարակական գիտութիւնների, 1970, թ. 8, էջ 54-58։

11 Ասում ենք՝ չորս, հաշուի առնելով «բութը» եւս, որը ի տարբերութիւն հին յունական համապատասխան βαρησ նշանի (եւ չնայած հայկական հին քերականութիւններում նրան յունականի օրինակով առոգանական-չեչտադրական իմաստ վերագրելու փորձերին), գրչագրերում կիրառութեան մէջ մտնելով փոքր-ինչ աւելի ուշ, քան միւսները, մեկնաբանւում է որպէս տրոհութեան նշան։

խանող մեղեդիական յանգաճեւերը երաժշտական նախադասութիւնը ուրուագծող ամենատիպական, ծաւալուն ու հիմնաւորագոյն տարրերն են ներկայացնում։[12]

Արդ եթէ նկատի առնենք, որ հայկական առոգանուած աւետարաններում եւս գործածութեան մէջ մտած առաջին նշանները եղել են տրոհուածքեան նշանները, ապա առանց քաչքչուկի կարող ենք յանգել մի բնական հետեւութեան. տրոհուածքեան նշաններով աւետարանները՝ հայոց առոգանութեան խազագրերի համակարգի սկզբնական գոյացման ժամանակը յուշող կարեւորագոյն վաւերագրեր են։ Դրանց երաժշտագիտական համապատասխան արժէքաւորումը, սակայն, հանդիպում է արգելքների, որոնք պէտք է յաղթահարել։

Մինչեւ Ժ-ԺԱ դարերը հայկական գրչագրերում գրութեան գերիշխող ձեւը եղել է բառակից՝ ուղղագիծ թէ բոլորագիծ երկաթագրի օգնութեամբ։ Գրութեան այդ ձեւով գաղափարուած մատեանները, բացառութեամբ ծիսական (ու երբեմն եւս արտածիսական) առանձին ձեռագրերի,[13] կէտադրութեան եւ այլ նշաններով ընդհանրապէս քիչ են օժտուել, գոնէ մեզ համար՝ զարմանալիօրէն։[14] Երկաթագիր մատեաններում կէտադրութեան նշաններից ընդհանրապէս կիրառուած է մէկ կէտը[15] (բաւականին խոշորկեկ), այս կամ այն չափով հետեւողականօրէն՝ երեք տարբեր դիրքերով ու պաշտօններով. տողից ցած՝ որպէս ստորակէտ, տողի վրայ՝ որպէս միջակէտ եւ տողից վեր՝ որպէս վերջակէտ։

---

[12] *Komitas Keworkian*, «*Die Armenische Kirchenmusik*», Sammelbande der Internationale Musikgesellschaft, *Leipzig, Jahrgand I, Heft I, 1899, s. 54-64*։

[13] Դրանցից մէկի՝ ԺԲ-ԺԳ դարերին վերաբերող խմաստասիրական բովանդակութեան մի գրչագրի երկաթագիր նախօրինակի վրայ ժամանակին յատուկ ուշադրութիւն հրաւիրեց կոնիբէրը, նկատելով, որ գրչագրի առատ ու բազմազան կէտադրութիւնը գալիս է երկաթագիր նախօրինակից։ *Fr. Conybeare*, A Collation with the Ancient Armenian Versions of the Greek Text of Aristotel's Categories, *Oxford, 1892, p. XXVIII-XXIX*։ Հասկանալի է, որ քիչ աւելի յաճախ են հանդիպում տարրեր կէտերով ու նշաններով երկաթագիր ծիսական մատեանները։

[14] Որովհետեւ այդ նշանների պաշտօնը ի վերջոյ եղել է՝ օգնել ընթերցողին ճիշդ հասկանալու բնագրի բովանդակութիւնը, հարթելով գրութեան բառակից բնոյթից բխող ոչ փոքրաթիւ կնճիռները։ Ի դէպ՝ կոնիբէրը դրանով էլ բացատրում է ճոխ կէտադրութեան վերաբերութիւնը վերոյիշեալ գրչագրի երկաթագիր նախօրինակին։ Մնում է լոկ ենթադրել, թէ երկաթագրի տիրապետութեան պայմաններում, որպէս ընդհանուր կանոն, առաջնահերթ նշանակութիւն է տրուել գրչութեան գեղեցկագրական պահանջներին (չջում հաւասար տողեր, տողում միեւնոյն քանակի եւ միատիպ մարգարտաշար տառեր եւայլն)։

[15] Ընդհանրապէս մէկ կողմ ենք թողնում բացառութիւնները, օրինակ՝ Տաչեանի մատնանշած հայատառ յունարէն գրութիւնը Զ-է դարերից, ուր մէկ կէտի փոխարէն միշտ երեւում է կրկնակէտը (տե՛ս Ց. Տաչեան, Ակնարկ մը հայ հնագրութեան վրայ, *Վիեննա, 1898 էջ 92-104*)։

Ասերգի կամ թուերգի նշանների հիմնական կրողների՝ գրչագիր աւետարանների թուակիր ու ամբողջական օրինակները մեզ հասել են Թ-ԺԱ դարերից։ Մատենադարանում այժմ պահւում են մէկ ու կէս տասնեակից աւելի այդպիսի հնագոյն աւետարաններ,[16] որոնք անգնահատելի սկզբնաղբիւրներ են երաժշտա-հնագրական հետազօտութիւնների համար։ Դրանց առանձնայատկութիւնների ուսումնասիրութիւնը հիմք է տալիս վստահութեամբ ընդունելու նաեւ այնպիսի գրչագրերի մօտաւոր թուագրումը, ինչպիսիք են՝ «Գոգարանի» Աւետարանը (Թ դ.),[17] «Բեգիւնց» (ԺԱ դ.),[18] եւ «Մուղնու» (ԺԱ դ.)[19] աւետարանները։ Բացի այդ, յայտնւում է ծանօթանալ արտասահմանեան հաւաքածուներում պահւող եւ կամ մասնաւոր անձանց մօտ գտնուղ մի քանի հին ձեռագրերի հետ եւս, որպիսիք են՝ «Մուղրութի» Աւետարանը (Թ դ.),[20] Մլքէ Թագուհու Աւետարանը (851 թ.),[21] Ղարսի Գագիկ Թագաւորի Աւետարանը (ԺԱ դ.)[22] եւ Սոֆիայի պետական գրադարանի հայկական Աւետարանը (966 թ.)։[23]

---

16 Այդ թւում՝ Մատենադարան. ձեռ. թ. 6200 (887 թ., «Լազարեան» աւետարան, ունի լուսատիպ հրատարակութիւն՝ «Աւետարան ըստ թարգմանութեան նախնեաց մերոց» եւայլն, Մոսկուա, 1899). թ.թ. 6384 (902 թ., «Որդրու» կամ «Բասենի» աւետարան), 6202 (909 թ., «Աչոտ սպարապետի» աւետարան), 7735 (986 թ., «Մանասարեան» աւետարան), 8906 (988 թ.), 2374 (989թ., «Էջմիածնի» աւետարան, ունի լուսատիպ հրատարակութիւն՝ «L'Evangile Arménienne. Edition phototypique du manuscript No. 292 de la Bibliothéque d'Etchmiadzine» եւայլն. Փարիզ, 1920), 4804 (1018 թ.), 283 (1033 թ.), 6201 (1038 թ.), 3723 (1045 թ.), 3793 (1053 թ.), 3784 (1057 թ.), 311 (1066 թ., «Մեքաստիայի» աւետարան), 10434 (1069 թ., «Մաշտոցեան-Նարեկեան» կրկնակի արժէքով հոյակապ աւետարան, որ մեծ նպաստ է բերում հայ երաժշտական հնագրութեան հարցերի պարզաբանմանը, ինչպէս կը տեսնենք), 275 (1071-79 թ.) եւ 288 (1099 թ.)։

17 Մատենադարան, ձեռ. թ. 10110 (համմտ. Յուցակ ձեռագրաց Մաշտոցի անուան Մատենադարանի, Բ, Երեւան, 1970, էջ 1049)։

18 Միակը, ի միջի այլոց, նշուած ձեռագրերի մէջ, որ մեզ հասել է շատ թերի վիճակում (պահպանուել են քսանի չափ թերթեր միայն, որոնք սակայն, բաւական են նրա հետազօտութեան համար՝ մեր նիւթի տեսակէտով)։ Գրչագրիս մասին տե՛ս Գ. Յովսէփեան, Ցիշատակարանք Ձեռագրաց, Անթիլիաս, 1951, էջ 237. նաեւ՝ Т. Измайлова, Евангелие "Бегюнц", Բանբեր Մատենադարանի, թ. 8, 1967, էջ 113։

19 Л. Дурново, Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957, стр. 22-25։

20 Ձեռագիրը հայկական Մուղրուէթ գիւղի (Վրացական) բնակիչներից մէկի սեփականութիւնն է (տե՛ս Մատենադարան, մասնաւոր անձանց պատկանող ձեռագրերի ֆոնդ, թ. 1)։

21 Հայկական Մանրանկարչութիւն, Մխիթարեան Մատենադարան Ձեռագրաց, Ա, Վենետիկ, 1966. էջ 20-28 (եւ 1-3 բնական մեծութեան պատկերները)։

22 Երուսաղէմի Ս. Յակոբեանց վանքի մատենադարանի թ. 2556 ձեռագիրը (տե՛ս Մաշտոցի անուան Մատենադարան, աշխարհի տարբեր կենտրոններում պահւող հայկական ձեռագրերի մանրաժապաւէնների ֆոնդ, թ. 26)։

23 Սոֆիայի պետական գրադարանի թ. 580 ձեռագիրը (Մաշտոցի անուան Մատենադարան, մանրաժապաւէնների նշուած ֆոնդը, թ. 34)։

Նշուած ձեռագրերի հետազօտութիւնը ցոյց է տալիս, որ մխեւնոյն հարիւրամեակին վերաբերող աւետարաններ երաժշտա-հնագրական առումով կարող են գտնուել զարգացման տարբեր մակարդակների վրայ։ Ուստի հաշուի պիտի առնել ոչ միայն ժամանակային գործօնը, այլեւ ուրիշ ազդակները, գրչագրի ընդօրինակման վայրն ու յարակից հանգամանքները, պատուիրատուի սոցիալական դիրքը, ճաշակը եւ նպատակը (մատեանը ցանկացել է ունենալ անձնական գործածութեան համար, թէ որեւէ եկեղեցու նուիրաբերելու մտադրութեամբ), կատարողի մասնագիտական կրթութիւնը, վարպետութեան աստիճանը եւ այլն։ Ոչ հազուադէպ հանդիպող երեւոյթ է՝ նախորդ դարերին յատուկ երաժշտա-հնագրական ընդհանուր պատկերի դրեթէ անփոփոխ կրկնութիւնը՝ յաջորդ հարիւրամեակներում գաղափարուած ձեռագրերում, որ չփոթեցնող կէտ է՝ առանց այդ էլ յեղաշրջման չափազանց դանդաղ ու սահուն ընթացք ունեցած երկաթագիր բառակից գրութեան պայմաններում։

Ինչպէս կը տեսնենք իր տեղում, գրչագիր աւետարանները, Ը-ԺԱ դարերից սկսած, երաժշտա-հնագրական առումով թեւակոխում են զարգացման մի նոր շրջափուլ։ Ջնայած դրան, թ հարիւրամեակին վերաբերող մեզ հասած ամբողջական ձեռագրերից երեքի մէջ[24] որպէս սերտի նշան տակաւին վերոյիշեալ մէկ կէտն է հանդիպում միայն։ Այն գործածուած է ողջ բնագրի տնատմանը զուգընթացաբար, որ նոյնպէս ունի բաժանարար կարեւոր նշանակութիւն։

Ամէն ինչից երեւում է, որ այդ ձեռագրերում նշուած երկու պարագաներն էլ (կէտը եւ տնատումը) տեղ են գտել՝ որպէս վաղուց արմատացած աւանդութեան երկիւղած կիրառումն։ Դրան ապացոյց են՝ ինչպէս մեզ հետաքրքրող կէտի առկայութիւնը մօտաւոր ճշդութեամբ թուագրուող աւելի հին ձեռագրերում ու նոյնիսկ հնագոյն արձանագրութիւններում,[25] այնպէս եւ մեր «մաշտոցեան-նարեկեան» անուանած հազուագիւտ աւետարանի գրութեան հանգամանքները, ամբողջական մեծարժէք ձեռագրի, որ երաժշտա-հնագրական տեսակէտով առաջին անգամն է դրւում գիտական չրջանառութեան մէջ։

Այն բարեխղճօրէն ընդօրինակել է Յովհաննէս գրիչը, 1069-ին, Անանիա Վարագացի կրօնաւորի պատուէրով, Անանիա Նարեկացուն պատկանած նշանաւոր նախօրինակից,[26] որն եւ ըստ տուեալ պատմաշրջանում կենցաղավարած աւանդութեան գաղափարուած է եղել Ե դարում, Մեսրոպ

24

25 Այն է՝ «Լազարեան», «Գոգարանի» եւ Մլքէ թագուհու աւետարաններում։

Հմմտ. Գ. Յովսէփեան, Գրչութեան արուեստը Հին Հայոց մէջ, մասն Գ, Քարտէզ հայ հնագրութեան, Վաղարշապատ, 1913, էջ 5-10 ու 22 (եւ համապատասխան տախտակները)։

26 Ձեռագրի 1բ էջում (խաչի տակին) գրուած է՝ «Անանիայի է սուրբ աւետարանս, Աստուածաբան հռետորի եւ հզաւր վարդապետի է սուրբ աւետարանս այս։ Եւ որք ընթեռնուք յիշեսցի ի տէր զստացող սորին աղաչեմ»։

Մաշտոցի ձեռքով։[27] *Հնագրական տեսակէտով աւետարանում հաւատարմօրէն վերարտագրուած է Անանիա Նարեկացու ձեռագրի պատկերը։ Իսկ վերջինս գիտակցաբար տարանջատուած ձեւով անդրադարձնում է ե եւ ժ դարերը յատկորոշող երկու հարթութիւնները։ Հետեւողականօրէն տնատուած բնագրում սովորական նոյն (սեւ) թանաքով գծագրուած մէկ կէտը, իր երեք պաշտօններով բաժանում է նախադասութիւնների հատուածներն ու ամբողջական նախադասութիւնները իրարից։*

Դա՝ ե հարիւրամեակում բանեցուած երաժշտա-քերականական տրոհութիւնն է։ Այդ մասին պիտի դատել ինչպէս հայ գրչութեան աւանդոյթների վերաբերեալ վերն ասուածից, այնպէս եւ ե դարի յունական աստուածաշնչերից, որոնք նկատելի են եղել թէ՛ տնատումով, եւ թէ՛ կէտի գործածութեամբ[28] *եւ որոնք օրինակ են ծառայել հայ գրիչների համար։*

Ժ դարը բնութագրող մակարդակը հաստատագրուած է կարմիր թանաքով։ Կարմիրով տեղաբաշխուած են՝ առոգանական չէչտերից «երկար»-ն ու «պարոյկ»-ը, եւ ճշդուած են՝ այսինքն յաւելեալ կարգով եւ իրենց ուրոյն ձեւերով են գծագրուած մէկ կէտի այն նշանակութիւնները, որոնք համապատասխանում են «ստորակէտ»-ին ու «վերջակէտ»-ին։[29] *Կէտադրութեան երեք նշանների տարանջատ գծագրաձեւերի գործածութիւնը տարածւում էր արդէն (թէեւ դանդաղ)*[30] *վաղ աւատատիրութեան պատմաշրջանի վերջում։ Վերը բնութագրուած ամբողջական աւետարաններից քաղուած հետեւեալ երեք էջերը կարող են գաղափար տալ այդ մասին։*[31]

---

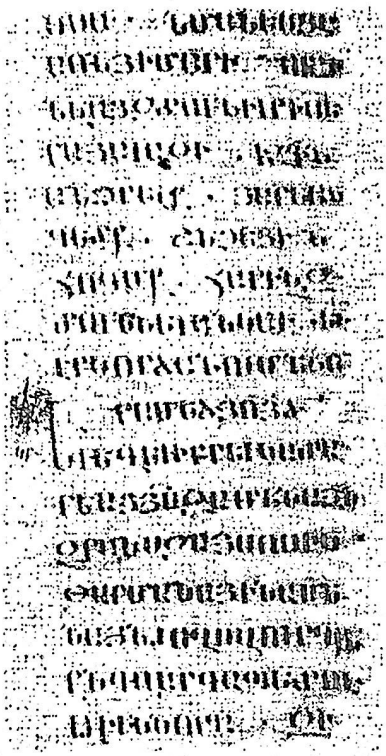
[27] *«Հանապազ ուրախանամ եւ փարթ[մա]նամ անթափելի ճոխութեամբ ի սորին աստուածային եւ անհամեմատ լիութենէն, — հաղորդում է ձեռագրիս ստացող Անանիա Վարագացի կրօնաւորը յիշատակարանում. — մանաւանդ վասն [ստուգու]թեան սորին եւ ընտրութեան բանի[ն աւետար]անի եւ անհատի եւ ամենայն արուեստի, որ էր վկայեալ աւրինակն յամենայն գիտնականաց հայոց. զոր ասէին յաւանդութենէ գրեալ ձեռամբ սրբոյն Մաստրովբայ (sic!) վարդապետի եւ թարգմանչի, եւ իմ այսմ ամենայնի հասու եղեալ եւ տեղեկացեալ վասն լաւութեան սորա, զոր ոչ արժէ աչխարհ զփոքրիկս զայս» եւ այլն (Մատենադարան, ձեռ. թ. 10434, էջ 286բ–287ա)։*

[28] *Հմմտ.* Encyclopedia Britannica (*A Dictionary of Arts, Sciences and General Literature*), *ninth ed., vol. XVIII, p. 163-64* (*Palaeography-punctuation*)։

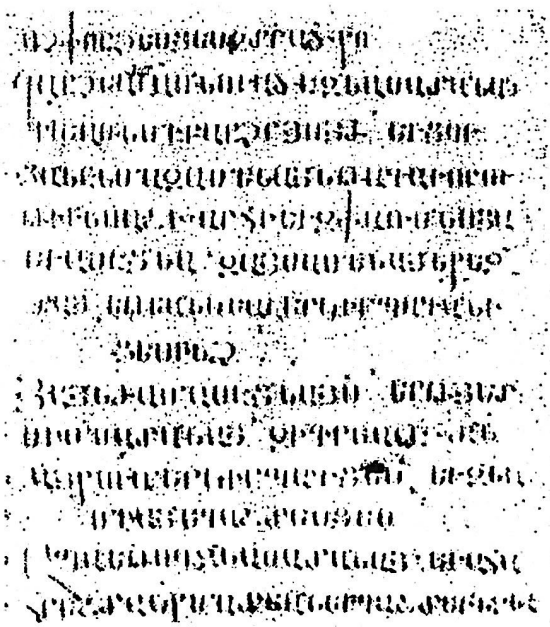
[29] *Կարմիր թանաքով կատարուած աշխատանքը տեղ-տեղ իրացուած է նաեւ սեւով։ Ըստ բոլոր տուեալների, գրիչը սոյն գործը եւս նախապէս սկսել է սեւ թանաքով, բայց քիչ անց հաստատապէս անցնելով կարմրին՝ կրկին սկզբից՝ այն հասցրել է վախճանին։*

[30] *Դանդաղ՝ դարձեալ եւ դարձեալ երկաթագրի տիրապետութեան պատճառով։ Քիչ աւելի ուշ, բոլորգրի ընդհանրացումով, քննարկուող փորձը միանգամից ու վերջնականապէս արմատացաւ, եւ այն էլ՝ «բութ»-ի, որպէս տրոհութեան չորրորդ նշանի կիրառութեան հետ միասին։*

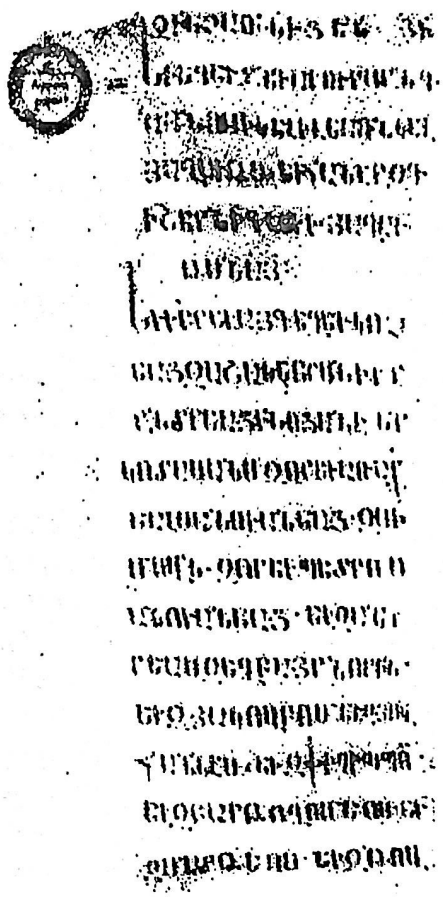
[31] *Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. (համապատասխանաբար)՝ թ. 6200 (887 թ.), էջ 17բ (մէկ կէտով), թ. 283 (1033 թ.), էջ 16բ (ըստ գծագրաձեւի տարանջատուած վերջակէտով) եւ թ. 6201 (1038 թ.), էջ 136բ (նաեւ տարանջատուած ստորակէտով)։ Թ. 10434 ձեռագրի (1069թ.) երկգոյնանի կէտադրութիւնն այստեղ առաջ բերելու հնարաւորութիւն չունենք։*



Ձեռ. թ. 6200, էջ 17բ



Ձեռ. թ. 283, էջ 16բ



Ձեռ. թ. 6201, էջ 136բ

Առանձին խնդիր է առոգանական չեշտանշանների կիրառութեան փորձի ծագման ժամանակի որոշումն ու նրա սկզբնական յեղաշրջման հանգամանքների պարզաբանումը։ Այն քիչ թէ շատ բաւարար չափով լուծելու համար անհրաժեշտ է հետազօտութեան ոլորտը ներքաշել այնպիսի նիւթեր, որպիսիք են թէկուզ Մաշտոցի անուան Մատենադարանում պահուող մագաղաթեայ հնագոյն ձեռագրերի մնացորդ-հատուածները կամ պատառիկները։ Դրանք յարատեւել են թէ՛ առանձին թերթերի, եւ թէ՛ աւելի ուշ ըստեղծուած գրչագրերի պահպանակների ձեւով։ Այդ պատառիկներից ոմանք առոգանութեան չեշտանշաններ են կրում, ուրիշներ՝ խազագրեր։

Ընդհանուր ու նաեւ երաժշտական հնագրութեան տուեալների օգնութեամբ տարբերւում են մօտաւորապէս Թ, Ժ, ԺԱ եւ ԺԲ դարերին վերաբերող նիւթերը։ Դրանց համեմատական վերլուծութիւնը յանգեցրել է հետեւութիւնների, որոնք անհրաժեշտ է հաշուի առնել։ Դրանց համաձայն՝ Թուերգի առոգանական չեշտանշանների կիրառութիւնը աւետարաննե-

րում ու երգեցողութեան խազագրերի գործածութիւնը տարբեր ժողովածուներում սկիզբ են առնում Ը-Թ դարերում։ Ծագելով, մասնաւորաբար, որպէս երաժշտական արտասանութեան զանազան երանգները հաստատագրելու պարզագոյն ձեւեր, չեչտանշանները ու խազագրերը դանդաղ ընթացքով անցնում են կատարելագործման երկար ուղի եւ մինչեւ ժբ հարիւրամեակը վեր են ածւում այս կամ այն չափով աւարտուն համակարգի։ Նախապէս ընդհանուր նշանով կամ խազագրով հաստատագրուող երաժշտա-արտասանական կէտերին (ինչպէս ասերգում, այնպէս եւ երգեցողութեան մէջ) աստիճանաբար յատկացւում են ինքնուրոյն նոր նշաններ։ Վերջիններիս քանակը հետզհետէ աւելանում է, դրանց գծագրաձեւերը անհատականացւում են եւ զօրութիւնները ճշգրտւում։ Մասնաւորապէս, առոգանական գլխաւոր չեչտանշանների թուաքանակը հասնում է երեքի («երկար», «պարոյկ», «չեչտ»).[32]

Փորձը ցոյց է տալիս, որ վերոբերեալ եզրահանգումները բաւականաչափ հիմնաւոր են։ Դրանք հաստատւում են այժմ ձեռքի տակ գտնուող ամբողջական աւետարանների տուեալներով եւս։ Վերջիններս մեր առջեւ պարզում են նոյն պատկերը, ինչպէս կարելի է համոզուել ձեռագրական հետեւեալ երեք էջերից։[33] *(տե՛ս 35-37 էջերը)։*

Գալով տրոհութեան եւ առոգանութեան նշանների երաժշտական զօրութեանը, նշենք որ աւելորդ կը լինէր չարադրել այստեղ Կոմիտասի վերոյիշեալ յօդուածի բովանդակութիւնը։[34] *Բնաւ աւելորդ չէ, սակայն, նորից ընդգծել հետեւեալը։ Այդ յօդուածից պարզ երեւում է, որ հայ հոգեւոր թուերգում տրոհութեան կէտերին համապատասխանում են մեղեդիական տիպական ծաւալուն բանաձեւեր այն դէպքում, երբ առոգանութեան նշաններին յատկացւում են երաժշտական փոքրագոյն պտոյտներ։*

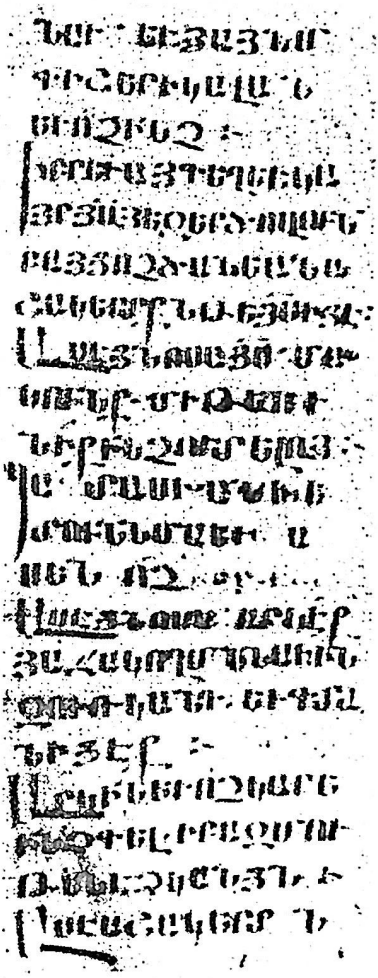
---

[32] *Ինչպէս «բութ»-ը՝ տրոհութեան նշանների խմբում, այնպէս եւ «սուղ»-ը՝ առոգանական խազագրերի շարքում քիչ աւելի ուշ է կիրառութեան մէջ մտնում եւ առհասարակ հազուադէպ է երեւում։ Այն գործածւում է, գլխաւորապէս, տաղաչափեալ գրական խօսքեր ունեցող կտորներում ուր անհրաժեշտ է սղել այլեւայլ յաւելեալ վանկերի ամանակը։*

[33] *Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. թ.թ. (համապատասխանաբար) 2374 (989 թ.), էջ 225բ («չեչտ»), 10434 (1069 թ.), էջ 17բ («երկար», «պարոյկ»), 3784 (1057 թ.), էջ 17բ («չեչտ», «պարոյկ», «երկար»)։*

[34] *Ընթերցողին կարող ենք յղել գերմաներէնով լոյս տեսած այդ յօդուածի հայերէն եւ ռուսերէն թարգմանութիւններին։ Հայերէնը, որ կատարել է Յ. Յարութիւնեանը, թոյլ տալով տեսական կարգի մի քանի վրիպումներ, տե՛ս Կոմիտաս. Ցօղուածներ եւ ուսումնասիրութիւններ (հաւաքեց Ռ. Թերլեմեզեան), Երեւան, 1941, էջ 153։ Ռուսերէն ճշգրտուած թարգմանութիւնը իրագործել է տողերիս հեղինակը ու հրատարակել այն՝ առաջաբանով եւ անհրաժեշտ ծանօթագրութիւններում։ Հմմտ. «Из литературного наследия Комитаса, Армянская духовная музыка», Советская музыка, 1969, թ.. 10։*

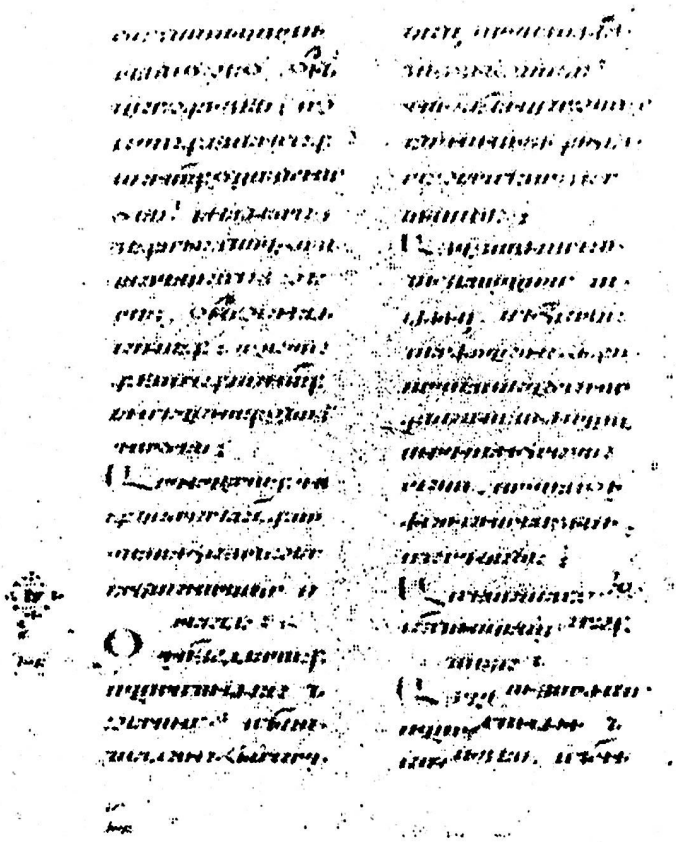
Դառնանք խազագրերի համակարգին (որն իր մէջ ընդգրկում է նաեւ թէ՛ տրոհուածեան կէտերը, եւ թէ՛ առոգանութեան նշանները, որոնք այստեղ մեկնաբանւում են որպէս երգեցողութեան նշաններ)։ Հնագոյն պատառիկները, ցոյց են տալիս, որ խազագրերի համակարգը վաղ մի-



Ձեռ. թ. 2374, էջ 225բ

նադարում սկզբունքօրէն անցնում է յեղաշրջման նոյն ուղին, ինչ եւ թուերգի նշանների միակցութիւնը։ Բայց, բնականաբար, աւելի լայն չափացոյցերով։ Եւ մինչեւ ժբ դարը իր գլխաւոր բաղադրիչների քանակը բարձրացնելով չուրջ երկու եւ կէս տասնեակի, գոյացնում է չարաբականի ութ-ճայն եւ երկու ստեղի երգերի խազագրութեան հատուածը։ Դրա բնորոշ առանձնայատկութիւններից մէկն այն է, որ խազանշանները, ի տարբերութիւն գրական բնագրերի, ընդհանրապէս հաստատագրւում

են կարմիր թանաքով։ Սակայն ինքը խազագրութիւնը սկզբունքօրէն միագոյն է։ Ի վերջոյ՝ եթէ մօտաւորապէս մինչեւ ժ դարը խազանշանները գծագրուած են գրական բնագրից վեր[35] եւ իրարից անջատ, ապա աւելի ուշ դրանք միակցուելով գոյացնում են մէկ վանկի հետ զուգորդուելիք տիպական նշանախմբեր եւս, որոնք տեղադրւում են բնագրի մէջ՝ տողի վրայ։

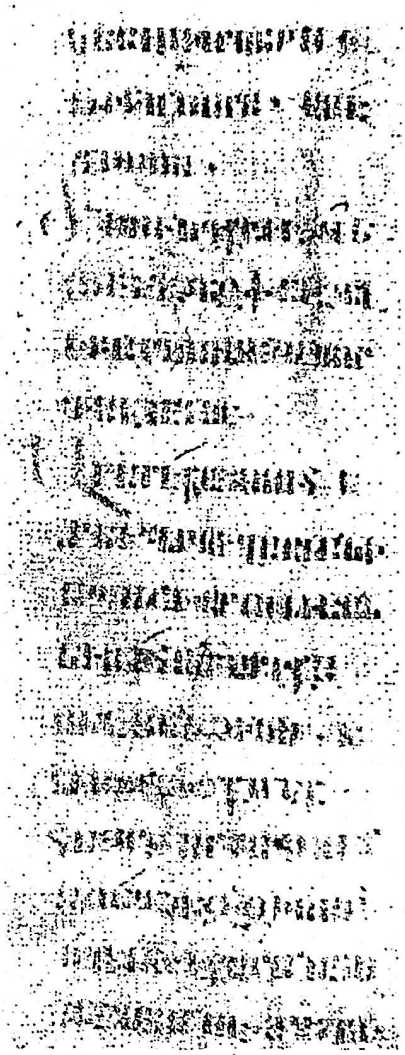


Ձեռ. թ. 10434, էջ 17բ

Ցետագայ խորացումը՝ հայկական երաժշտական հնագրութեան ոլորտներում, հնարաւորութիւն է տալիս լրացնելու վերը բերուած տուեալները։ Նախ անհրաժեշտ է դիմել հիմնական խազերը օժանդակ նշաններից եւ նշանների տարբեր զուգորդութիւններից անջատելով ի մի բերելու միջնադարեան փորձերին։ Դրանց արդիւնքները արտացոլուած են ձեռագրական մի ամբողջ շարք նիւթերում, ուր առաջարկւում են հիմնա-

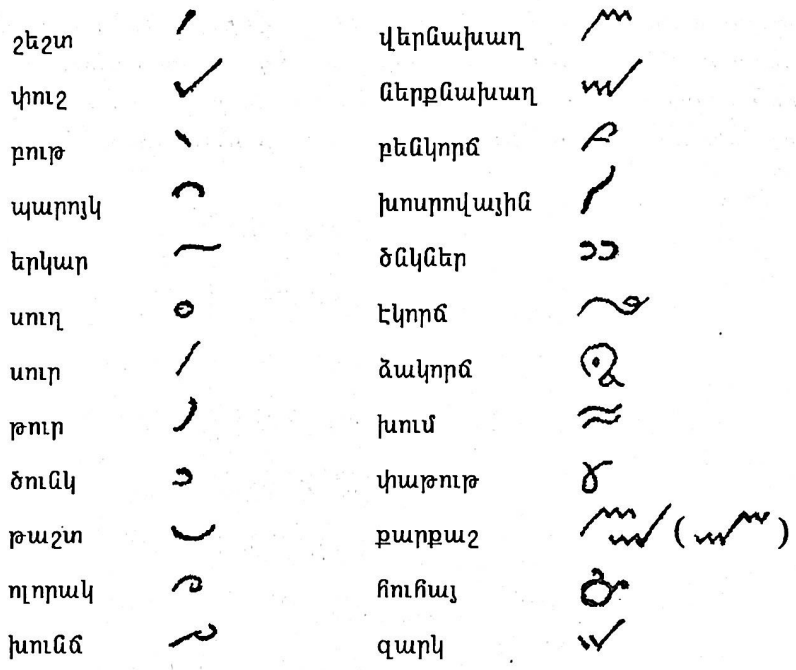
35 Կան նաեւ գրական տողից վար դրուող օժանդակ նշաններ, որոնք ներկայացնում են հայոց այբուբենի մի շարք բաղաձայն տառերը, եւ որոնք վերաբերում են տուեալ վանկի վրայ տեղադրուած խազագրին։

խազերի տարբեր տախտակ-ցուցակներ։ Վերջիններիս դասակարգումն ու հետազօտութիւնը բոլոր հիմքերը տուեց հաստատելու, որ դրանք ըստ իրենց ներփակած նշանների թուաքանակի, ինչպէս եւ մի շարք խազագրերի անուանակոչութիւնների ու գծագրաձեւերի, բաժանւում են երեք



Ձեռ. թ. 3784, էջ 17բ

խմբի։ Փաստօրէն գործ ունենք հիմնախազերի երեք տիպի տախտակ ցուցակների հետ, ստեղծուած տարբեր ժամանակներում եւ տարբեր վայրերում։ Առաջինը («Ա») պարունակում է հետեւեալ քսանչորս նշանները։



Այս նշանները կիրառուած են խազագրութեան արուեստի հնագոյն կոթողներում։ Սակայն ինքը կազմուած է Շարակնոցի խազագրերի համակարգի լիակատար արմատաւորման ժամանակներից ոչ շուտ՝ ԺԱ հարիւրամեակի վերջերին, ըստ բոլոր տուեալների՝ կենտրոնական Հայաստանում։[36]

Երկրորդ տախտակը («Բ») ներփակում է 28 նշան։ Նրա խորագրում («Այս է անուն ձեներուն») արդէն չկայ Շարակնոցի յիշատակութիւն։ Եւ իրօք, «Բ» տախտակի նշանները, սկսած ԺԲ դարից, գործածւում են ինչպէս Շարակնոց, նոյնպէս եւ խազային գրութեան աւելի հարուստ հիւսւածք ունեցող այլ տիպի ժողովածուներում։ Սակայն տախտակը կազմըւած է ԺԳ դարում, Կիլիկիայում, եւ պահպանուել է, բնականաբար, աւե-

---

[36] *Իսկ մինչեւ մեր օրերը տախտակ-ցուցակը պահպանուել է մի քանի ուշ միջնադարեան գրչագրերում եւ ուրիշ աղբիւրներում։ Այն՝ «Անուանք խազից չարականաց» խորագրի տակ ներկայացուած է մեր Մատենադարանի երեք ձեռագրերում (թ. 9255, էջ 413բ., թ. 8404, էջ 788 եւ թ. 6985, էջ 69բ–70ա), Շարակնոցի Ոսկանեան (Ամստերդամ, 1664, էջ 773) ու էջմիածնական (1789, էջ 336) հրատարակութիւններում, Շրէօդերի Արամեան լեզուին գանձ (Thesaurus Linguae Armenicae) աշխատութիւնում (Ամստերդամ, 1711, էջ 244), եւ Խաչատուր Էրզրումեցու «Բովանդակութիւն ամենայն ուսմանց» մեծածաւալ գործում (տե՛ս հտ. Բ. Վենետիկ, 1711, էջ 529)։ Հմմտ. նաեւ մեր յօդուածը՝ «Խաչատուր Էրզրումեցին որպէս միջնադարեան հայ երաժշտութեան տեսաբան», Լրաբեր հասարակական գիտութիւնների, 1966, թ. 11։*

լի եւս ուշ ժամանակներին վերաբերող գրչագրերում։[37] Վերջապէս երրորդը («Գ»)՝ թէեւ պարունակում է ընդամէնը 23 նշան, բայց «արուեստաւոր» կոչուած բարդ խազեր (բերուած «Անուանք եղանակաց ձայնից երգոց, գիւտից իմաստնոց» վերնագրի տակ),[38] որոնք ցոյց են տուել մեղեդիական ամբողջական դարձուածքներ եւ գործածուել են ծանր, զարդոլորուն մեղեդիների տարբեր ժողովածուներում։ Տախտակի կազմումը, տուեալ դէպքում, ժամանակով շատ մօտիկ է համապատասխան նշանների գործնական լայն կիրառման սկզբին, եւ, ամենայն հաւանականութեամբ, ներկայացնում է աւատատիրական Հայաստանի մեծագոյն երաժիշտ-բանաստեղծի՝ Ներսէս Շնորհալու հեղինակութիւնը։[39]

«Բ» եւ «Գ» տախտակներում ամփոփուած խազագրերի գործնական կիրառութիւնը սկզբից եւեթ խառն է եղել «Ա» տախտակի նշանների հետ։ Դրան ապացոյց են ԺԲ դարից պահպանուած խազաւոր հնագոյն շարակնոցի մասերն ու մանրուսման մի քանի էջերը։[40] Վերջիններս խո-

---

[37] Տե՛ս Մատենադարան, ձեռ. թ. 7717, էջ 258ա, թ. 3050, էջ 207ա, թ. 5663, էջ 138բ, թ. 594, էջ 10ա, թ. 8575, էջ 19ա, եւ թ. 7040, էջ 97ա։ Հմմտ. նաեւ մեր յօդուածը՝ «Հայկական խազագրութեան հիմնական նշանների երկու ցուցակների մասին», Պատմա-բանասիրական հանդէս, 1963, թ. 1։

[38] Տե՛ս Մատենադարան, ձեռ. թ. 8307, էջ 310բ, թ. 605, էջ 47բ, թ. 2068, էջ 356։ Հմմտ. նաեւ Ե. Տնտեսեան, «Ազգային երաժշտութիւն», Սիոն (Երուսաղէմ), 1867, թ. 9, էջ 147 եւ մեր յօդուածը՝ «Հիմնական խազերի միակցութիւնը», Բանբեր Մատենադարանի, 1969, թ. 9։

[39] Հմմտ. մեր աշխատութիւնը՝ Ներսէս Շնորհալին երգահան եւ երաժիշտ, Երեւան, 1973, էջ 14–15։

[40] Երկուսն եւս մի տուփի մէջ։ Մատենադարան, ձեռ. թ. 9838. մեզ հետաքրքրող մասերն ու էջերը՝ 1193 թուականից. ըստ յիշատակարանի. «Ի թուականութեան ՈՒԲ (=1193) գրեցաւ. երգարանս այս, զկնի զի-ից անցնելոց ամաց առման քաղաքին սրբոյ Երուսաղէմի» (ձեռ. թ. 9838, էջ 249ա)։ Ի դէպ պիտի ասել, որ խազաւոր սոյն հնագոյն ձեռագրի Երուսաղէմում գաղափարուած լինելու հանգամանքն ու մի շարք այլ փաստեր՝ քաղաքի հայ վանական գաղութի կատարած երաժշտա-մշակութային աշխատանքը մեր աչքին կամաց-կամաց բարձրացնում են յատուկ հետազօտութեան արժանի ինքնուրոյն ու նշանակալի երեւոյթի աստիճանին, ինչպէս հայ երգարուեստի, այնպէս էլ ընդհանրապէս արեւելեան-քրիստոնէական արուեստի չափանիշերով։ Գաղութիս՝ հայ երգաստեղծութեանը մատուցած կարեւորագոյն ծառայութիւններից մէկը պիտի տեսնել, հենց խազագրութեան զարգացմանը բերած նպաստի մէջ։ Արեւելեան-քրիստոնէական արուեստի ասպարէզում այն՝ ըստ բոլոր տուեալների, մասնակցել է ութ-ձայնի տեսութեանը վերաբերող մտքերի խմորմանը։ ԺԹ դ. ընդօրինակուած բիւզանդական մի գրչագրի տուեալներով ութ-ձայնի համակարգի ստեղծողն է համարւում հայ-բանաստեղծ-երաժիշտ, Երուսաղէմում գործած Յովհան Դամասկացին (Ը դ.)։ Ցետոյ պարզուեց, սակայն, որ Դամասկացին իրականում կարող էր լինել ութ-ձայնի տեսութեան Ը դ. ընդունուած պաշտօնական նոր խմբագրութեան հեղինակը, իսկ ութ ձայնեղանակների դրութիւնն ինքը գալիս է շատ աւելի վաղ ժամանակներից։ Բայց այս կապակցութեամբ միջազգային երաժշտագիտութեան մէջ առ այսօր խօսւում է լոկ ութ-ձայնի ասորական համակարգի մասին (անշուշտ ուրիշ փաստերի եւ նիւթերի անմատչելիութեան պատճառով. տե՛ս G.

սուն են «Գ» տախտակի նշանների մխակցութիւնը «Ա» եւ «Բ» ցուցակներին վերաբերող խազերի հետ միահամուռ գործածելու փորձը հաւաստելու առումով։ Ինչ վերաբերում է Շարակնոցի մասերին, ապա դրանց մէջ առանց դժուարութեան տարբերւում են լոկ «Բ» եւ կամ սոսկ «Գ» տախտակներին յատուկ առանձին նշանները՝ մխրճուած «Ա» տախտակի խազագրերի ընդհանուր զանգուածում։[41] Նշանակում է՝ «Ա» տախտակում ամփոփուած խազագրերի միակցութիւնը գործնականում իրօք արմատաւորուել էր մինչեւ ԺԲ դարը, մինչ դրա յետնախորքի վրայ առանձին միւս նշանները սկսել էին մուծուել ԺԲ դարում։[42]

Կարեւոր է նշել, որ ԺԲ դարին վերաբերող Շարակնոցի մասերը Մատենադարանի թ. 9838 ձեռագրում երաժշտա-հնագրական (նեղ) առումով եւս հանդիսանում են խազաւոր բոլորգրի մեզ հասած հնագոյն օրինակը։ Առաւել ուշագրաւ պարագան, տուեալ դէպքում, այն է, սակայն, որ յիշեալ շարակնոցի մասերում գրական բնագրերը գաղափարւած են կրճատ գրութեամբ։ Հազիւ թէ ժամանակին հնարաւոր համարած լինէին՝ բոլորգրով իրացուած առաջին Շարակնոցը կրճատ գրութեամբ ընդօրինակել, որտեղից եւ պարզ է, որ մինչեւ ԺԲ դարը արդէն մշակուել էին խազագրերը ինչպէս երկաթագրի, այնպէս էլ բոլորգրի հետ զուգորդելու աւանդոյթները։ Ասենք, քննարկուող Շարակնոցում արտացոլուած երաժշտա-հնագրական աւանդոյթների հնութեան մասին պիտի դատել նաեւ խազագրերի՝ կարմիր թանաքով գծագրուած լինելու հանգամանքից։

Համեմատութեան համար բերենք թէ՛ երկաթագրի եւ թէ՛ բոլորգրի հետ զուգորդուած խազաւորումների հետեւեալ օրինակները (տե՛ս յաջորդ երեք էջերը)։

Երեքն էլ ԺԲ դարի փաստաթղթեր են, որոնք մի անգամ եւս գալիս են ապացուցելու, թէ ժամանակային ազդակը ամենեւին միակը չէ, որ պիտի հաշուի առնուի նման դէպքերում։ Առաջինը խազագրուած հին պատարագամատոյցի թերթերից է։ Նրա վրայ ընդօրինակուած է Ներ-

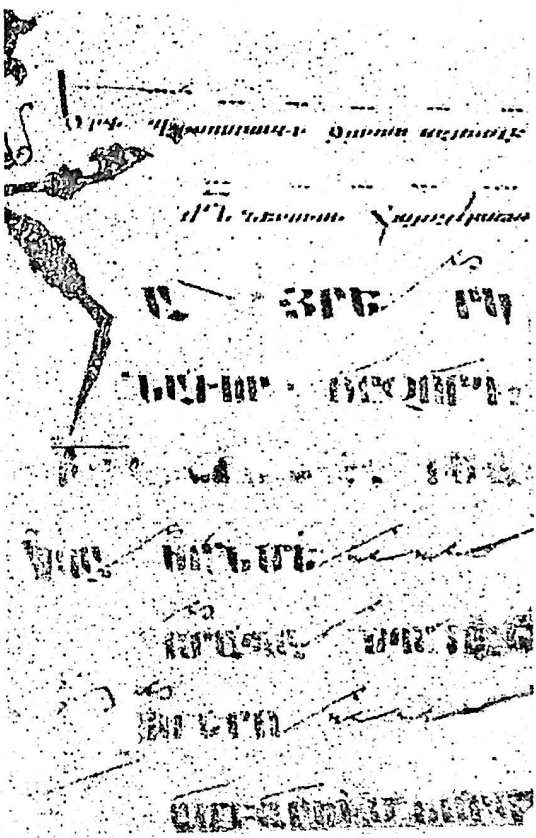
---

Reese, Music in the Middle Ages, *New York, 1940, p. 71–75*)։ Մի բան չատ խօսուն մի փաստ է այն, որ հայոց Սաղմոսարանը տակաւին ե դարասկզբում բաժանուած է եղել ութ կանոնների ու երգուել ըստ այդմ (ի տարբերութիւն թէ՛ յունականի, եւ թէ՛ ասորականի՝ եւ որ ութ կանոնների այդ դրութեանը յոյներն ու ասորիները մօտիկից ծանօթացած պէտք է լինէին Երուսաղէմում։

41 Այդպիսի նշաններից են, օրինակ, «լերկ»-ը՝ «Բ» տախտակից, «ծանրատրոպ»-ը՝ «Գ» տախտակից եւ այլն։

42 Գծագրաձեւերի հարթութեան վրայ որոշ տարբերութիւններ կարելի է գտնել առաջ բերուած «Ա» տախտակում եւ քննարկուող շարակնոցի էջերում տեղադրուած խազանշանների մէջ։ Բայց դրանք դիւրաւ բացատրւում են, երբ մտաբերում ենք մեր շարակնոցի ստեղծման հեռաւոր վայրը (Երուսաղէմ)։

սէս Շնորհալու ստեղծագործութիւններից մէկը «Ամէն. Հայր երկնաւոր»), որ խորագրում ունի հեղինակային պատկանելութիւնը ցուցանող նշում: Թերթը մեզ է հասել որպէս աւելի ուշ ստեղծուած գրչագրի մագաղաթեայ պահպանակ[43] Երգը ընդօրինակուած է երկաթագրով, եւ վերջինիս հետ զուգորդուած մեղեդիական նշանները էլ՝ համապատաս-



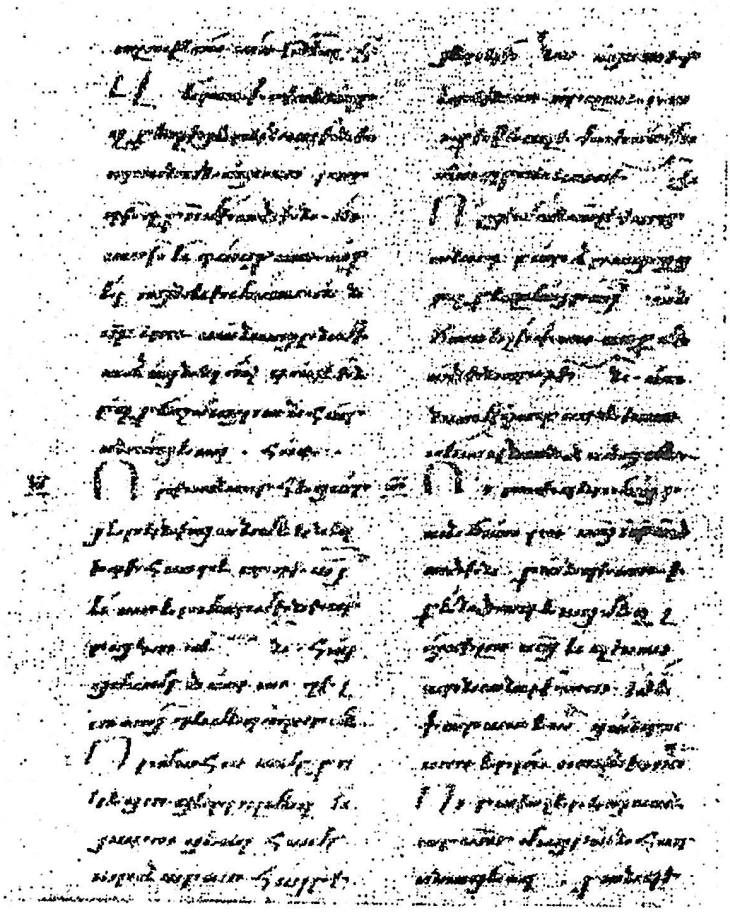
Ձեռ. թ. 8620

խան կերպով, ներկայացնում են երկարաւուն-մեծատառ խազագրութեան մի տիպ: Երկրորդ օրինակը ժբ դարի վերոյիշեալ Շարակնոցից մի էջ է:[44] Նրանում երաժշտանշանները զուգորդուած են բոլորգրի հետ, ու ճիշդ դրա չնորհիւ էլ՝ իրենք եւս հանդիսանում են խազագրի բոլորագիծ-փոքրատառ տիպը: Այն՝ աւելի եւս յստակուած չրջագծերով ու նաեւ տողի վրայ տեղադրուած նշանների միացեալ գրութեամբ՝ հանդէս

43 Մատենադարան, ձեռ. թ. 8620:
44 Մատենադարան, ձեռ. թ. 9838, էջ 24բ:

է գալիս երրորդ օրինակում որ նոյն ձեռագրում պահպանուած հնագոյն մանրուսման էջերից մէկն է։[45]

Խազագրութեան զարգացման առաջին շրջափուլին վերաբերող նիւթերը ներառեալ նաեւ այստեղ առաջին անգամ շրջանառութեան մէջ դրուածները, ընդհանրապէս ասած, սակաւ են։ Եւ հայ երաժշտական միջնադարագիտութեան առաջնահերթ խնդիրներից է դրանք ըստ ամե-

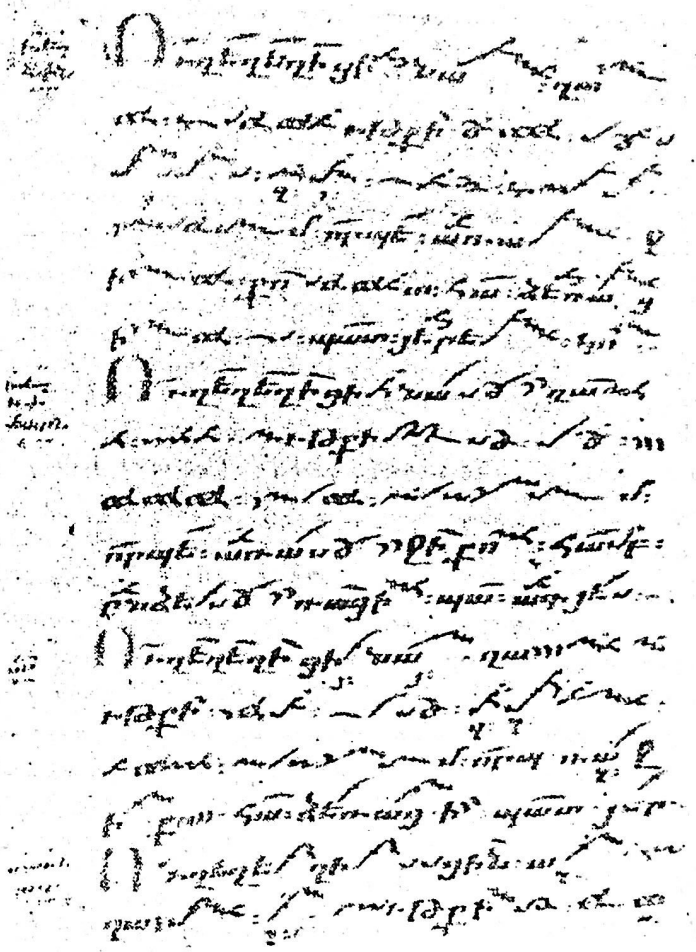


Ձեռ. թ. 9838, էջ 24

նայնի լրացնելը։ Անկախ դրանից, եղած նիւթերն ընդհանուր առմամբ ընդգրկում են խազագրութեան երեք հիմնական հատուածները, եւ հնարաւորութիւն են տալիս ըմբռնելու խազանշանների միակցութեան, որպէս համակարգի էութիւնը։ Առանց մտնելու մանրամասնութեանց մէջ, յիշեցնենք միայն, որ մեր դիտումների համաձայն՝ այդ համակարգը գտնուում է միջազգային գիտութեան մէջ «կոյզլինեան» անուան-

45 Նոյն տեղում, էջ 248բ։

ւած երաժշտական գրութեան ընդհանուր հունի մէջ, որի գոյացման գլխաւոր պայմանը եղել է ստեղծագործական ու կատարողական արուեստների անտարանջատ զարգացումը։ Նոյնն է եղել պարագան բիւզանդական իրականութեան չրջաններում եւս, անգամ մինչեւ ԺԲ դարի



Ձեռ. թ. 9838, էջ 248բ

վերջերը։ Բայց՝ մինչ աւելի ուշ բիւզանդացիները անցել են գրութեան «ճայնամիջոցային» կոչուած տիպին, մեր նախնիները սկզբունքօրէն պահպանել են երգիչ-կատարողներից ստեղծագործական նշանակալի ունակութիւններ պահանջող «կոյզլինեան» տիպը ու աւելի եւս կատարելագործել նրա սկզբունքները։[46]

---

[46] *Աւելի մանրամասն՝ տե՛ս մեր յօդուածը. «Հիմնական դրոյթներ խազագրութեան արուեստի վերաբերեալ», Բանբեր Մատենադարանի, թ. 10, 1971 թ.։*

2

Զարգացած աւատատիրութեան պատմաշրջանին վերաբերող խազագրուած բազմաթիւ ձեռագրերի ուշադիր քննութեան ժամանակ նշմարւում է, եւ բնորոշ մի չարք յիշատակարաններ էլ, իրենց հերթին, յուշում են, որ մեր միջնադարեան երգարանների տեսակները այս կամ այն չափով տարբեր խմբագրութիւններ են ունեցել՝ կանոնացուած ստեղծագործութիւնների ինչպէս երաժշտական գրութեան, այնպէս եւ արտաքին տըւեալներով միատեսակ հաստատագրուած կտորների կատարման տեսակէտներով։ Ոչ միայն ըստ տարբեր յիսնամեակների եւ հարիւրամեակների, այլ ըստ տարբեր եւ յաճախ իրարից հեռու ընկած վայրերի, ըստ այդ վայրերում գործող գրչական-մշակութային տարբեր կենտրոնների, եւ անգամ ըստ խազաւորող տարբեր երաժիշտների։ Որով նոյնիսկ կանոնական ժողովածուներում իրենց արտացոլումն են գտել, թէ՛ հայկական մասնագիտացուած երգեցողութեան տեղական աւանդոյթները, եւ թէ՛ հեղինակաւոր երաժշտապետների անհատական հակումները։ Համապատասխան դիտումների հարուստ տեսադաշտ են ներկայացնում, նախ այն երեւոյթները, փաստերն ու նիւթերը, որոնք վերաբերում են Կիլիկիայի մեր մշակութային կենտրոններին, որոնք գտնուում էին հայ մասնագիտացուած երգարուեստի եւ խազագրութեան զարգացման մայրուղու վրայ։

Նշանակալի զարգացում է ապրում թուերգի երաժշտական բաղադրիչը։ Հանդէս են գալիս տրոհութեան նշաններին համապատասխանող, մանաւանդ, սկսելու եւ վերջացնելու մեղեդիական տիպական դարձուածքների ընդլայնուած ու զարդոլորուն տարբերակները։ Համապատասխանաբար կատարելագործւում է նաեւ թուերի նշանագրութեան համակարգը, իր մէջ ներառելով անգամ մեղեդիական երգեցողութեան խազագրեր։[47] Այդ համակարգը ներթափանցելով կիրառւում է հայկական միջնադարեան ծիսական մատեաններից մի քանիսում։[48]

Խօսքը մասնաւորելով աւետարանների շուրջ, հարկ է նշել, որ Կիլիկիայում դրանց գաղափարման ասպարէզում մշակւում է տարբերակուած մօտեցում դէպի նախօրինակ ծառայելիք գրչագրերը, նոյնիսկ սկսած ԺԱ հարիւրամեակի կէսերից։[49] Իսկ քիչ աւելի ուշ, երբ Սկեւռան

---

47 Յայտնի է, որ թուերգի նշանագրութեան համակարգում մուծուած մեղեդիական երգեցողութեան խազագրերը նկատել է տակաւին Կոմիտասը։ Քննարկուող պատմաշրջանի աւետարաններում երբեմն հանդիպում են անգամ ձայնեղանակային նշումներ, որոնք «օրուայ ձայնի» հետ կապուած արարողական կարգն են ցոյց տալիս։

48 Մասնաւորապէս՝ ճաշոցներում, մաշտոցներում, յայսմաւուրքներում։

49 Դա վկայող փաստերից մէկը վերաբերում է ԺԲ դարի սկզբներին։ Նկատի ունենք 1113-ին Դրազարկում ընդօրինակուած Աւետարանը՝ «ի ատոյգ եւ յ[ը]նտիր գաղափարէ

վերածուելով «հայ գրչութեան արուեստանոցի»,[50] *դաստիարակում է մի ամբողջ չարք կրթուած գրիչներ, վաստակաշատ մատենագիրներ, գրչութեան արուեստի «լեզուական-քերականական տեսութիւնը» առաջ մղող գիտնականները,*[51] *մէկը միւսի ետեւից հրապարակ են գալիս գիտութեան համար արժէքաւոր այն աւետարանները, որոնք ծանօթ են գաղափարող-խազագրող (երբեմն միաժամանակ եւ ծաղկող) վարպետ գրիչների անուններով։ Դրանցից են՝ Կոստանդին Ուռհայեցին,*[52] *Կոզեռնը,*[53] *Գրիգոր Մուրղանեցին,*[54] *կիլիկեան ճարտարագոյն գրիչներից մէկը՝ Ստեփանոս Գոյներիցացը կամ Գոյներերիցացը*[55] *եւ ուրիշներ։*[56]

Նրանց գաղափարած ձեռագրերը ուրոյն խմբագրութիւններ են ներկայացրել՝ յատկապէս թուերգի նշանների տեղաբաշխման առումով։ Դա երեւում է թէ տարբեր անուանակոչութիւններ ունեցող եւ կամ առհասարակ տարբեր գրչակենտրոններում գաղափարուած աւետարանների համեմատութիւնից (աւետարաններ, որոնք թուերգի նշանների տեղաբաշխման մակարդակի վրայ յաճախ խոտորուում են իրարից), եւ թէ իրենց՝ գրիչների թողած դիպուկ վկայութիւններից։

սրբոյն Սահակայ թարգմանչի»։ Գարեգին Ա. Կաթողիկոս, Ցիշատակարանք Ձեռագրաց, Անթիլիաս, 1951, էջ 321։

50 *Ն. Ակինեան, «Սկեւռայի աւետարանը 1197 թուականէն Լվովի հայ արքեպիսկոպոսարանի գրադարանին մէջ», Հանդէս ամսօրեայ, 1930, թ. 1–2, էջ 112։*

51 *Լ. Խաչերեան, Գրչութեան արուեստի լեզուական-քերականական տեսութիւնը մինչնադարեան Հայաստանում, Երեւան, 1962, էջ 57–58։*

52 *Գարեգին Ա. Կաթողիկոս, նշ. աշխ., էջ 377 (Եդեսիայում 1161-ին ընդօրինակուած աւետարանի յիշատակարանը՝ «յամենալաւ աւրինակէ, որ կոչի Կոստանդին Ուռհայեցւոյ»։*

53 *Նոյն տեղում, էջ 664 (հաւանաբար ԺԲ դարի վերջերում ընդօրինակուած աւետարանի յիշատակարանը՝ «ի ճշմարիտ եւ փառաւոր աւրինակէ, որոյ մականուն կոզռան»)։*

54 *Նոյն տեղում, էջ 801 (Խարբերդի չրջանում 1219-ին ընդօրինակուած աւետարանի յիշատակարանը՝ «ի փառաւոր աւրինակէ, որոյ Մուրղանեցի կոչիցի»)։*

55 *Տե՛ս Լ. Խաչիկեան, ԺԴ դարի հայերէն ձեռագրերի յիշատակարանները, Երեւան, 1950, էջ 169 (Երուսաղէմում, 1321-ին ընդօրինակուած աւետարանի պերճախօս յիշատակարանը. «Արդ, թէպէտ եւ անարհեստ էի գրչութեանս, փանաքի եւ անյարմար, այլ հանդիպեալ լաւ եւ ընտիր աւրինակի, որ գրած էր Ստեփաննոս Գոյներերիցացոյ, այն որ լի էր եւ պատարուն յարհեստ գրչութեան եւ ընդ բնաւս հռչակեալ, նաեւ բանիւ կատարեալ եւ հոգուով լցեալ, որպէս ահա յայտնի է իմատնոց եւ ստոյգ գիտողաց, զի լի եւ կատարեալ էր արուստիւ՝ ի բանս, ի բառս, ի չծորդս, եւ ի բացատս, եւ ի տրոհմունս առոգանութեանց»)։*

56 *Պատահում է, որ տուեալ Աւետարանի յիշատակարանում հաւաստուում է նախօրինակի «փառաւոր» կամ «հռչակաւոր» եւ կամ «ամենալաւ» լինելը, առանց գրչի անունը տալու։ Չմմտ.՝ Լ. Խաչիկեան, նշուած աշխատանք, էջ 73, 80 եւ այլուր։ Այլ դէպքերում՝ նախօրինակ ձեռագիրը (եւ նոյնիսկ նրանից սերուած գրչագրերի ողջ խումբը) կոչւում է Ցօրինակ ձեռագիրը (եւ նոյնիսկ նրանից սերուած գրչագրերի ողջ խումբը) կոչւում է ըստ գրչութեան վայրի, ինչպէս օրինակ՝ Սասունցի աւետարանները (Գ. Սրուանձտեանց, Թորոս Աղբար Հայաստանի ճամբորդ, մասն Բ, կ. Պոլիս, 1884, էջ 308) եւ այլն։*

Վանական գրիչը, օրինակ, Հռոմում 1240 թուականին գաղափարած Աւետարանի յիշատակարանում չօշափելով թուերգի նշանների օգնութեամբ իր կատարած խազաւորումը,[57] այն բնորոշում է «արտասանեմ» խօսքով (ճիշդ ու ճիշդ εχφωνε(ι) իմաստով) եւ նշում հետեւեալը. «Արդ ես ըստ իմում կարողութեան արտասանեցի զսա որչափ կարացի, եւ դու ընկալ զսա, ով մարդ աստուածոյ եւ պատուական եղբայր, եւ զեղկելիս յիշեա ի տէր»:[58]

Աւելի լայն հայեացքով ընդգրկելով կիլիկեան աւանդոյթներին կապուած եւ կամ Կիլիկիայում հրապարակուած ուշագրաւ աւետարանները, չի կարելի չնշել «ուղիղ նկարիչների» Աւետարանը,[59] Ակներում 1329-ին գաղափարուածը, որն «ուղղել» է ոչ այլ ոք, քան Գեւորգ Սկեւռացին (կամ Լամբրոնացին),[60] վերջապէս Սմբատ Գունդստապլի Աւետարանը,[61] եւ այլն:[62] Վերջինս մեզ համար կարեւոր է երկու առումով: Նրանում թուերգի նշանների կիրառմանը սեփական մօտեցում է հանդէս բերել ինքը սպարապետը, իր աշխատանքը նոյնիսկ էապէս հակադրելով նախապէս գրչի կատարածին:[63] Բացի դրանից, սպարապետը գիտակից վերաբերմունքով կիրառում է հայ հին քերականութիւններում բացատրուող առոգանական բոլոր նշանները, ու պնդում, որ ի՛ր արածն է ճիշդը:[64]

---

57 *Դրա առանձնայատկութիւններից է՝ «պարոյկ»-ի կամ «հարցուկ»-ի փոխարէն դուն ուրեք, ձայնդարձ» գործածելը:*

58 *Մաշտոցի ան. Մատենադարան, ձեռ. թ. 218, էջ 266ա: Ի դէպ, գրչի «ես»-ի, նրա «կարողութեան» եւ «հայեցակէտի» այսօրինակ արժէքաւորումը հազուադէպ երեւոյթ չէ, ինչպէս կը համոզուենք տակաւին, ու աւելի յաճախ է հանդիպում ոչ-կանոնական գրուածքներում: Ողբերգութեան Մատեանի ընդօրինակողներից մէկը, օրինակ ԻԶ բանի երկրորդ հատուածի ստորին լուսանցքում նշել է. «Զչէտերն յաղագս եղանակի եղի՝ որ ոտն չափն ուղորդ գայ եւ ի գոյնն՝ զի լալիք է». գրչագիր Նարեկ օրինակուած Ղրիմում 1417 թ., էջ 71ա, տես Մատենադարան, մանրաժապաւէն թ. 447):*

59 *Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. թ. 7651 (ստացող՝ Օշին թագաւոր):*

60 *ԺԴ դարի հայերէն ձեռագրերի յիշատակարաններ, էջ 219:*

61 *Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. թ. 7644:*

62 *Կիլիկեան յիշարժան մի քանի այլ աւետարանների մասին (այդ թուում՝ Յովհաննէս Արքաեղբօր գաղափարածների, նաեւ վերոյիշեալ Սկեւռայի եւ այլն) տե՛ս Ղ. Ալիշան, Սիսուան եւ Լեւոն մեծագործ, Վենետիկ, 1885, էջ 83, 146, 235, 298:*

63 *Սպարապետը թուերգի նշանները գծագրել է կարմիր թանաքով ու ձեռագրի 124ա էջում թողել հետեւեալ չահեկան յիշատակագրութիւնը: «Զմեղաւորս հողըս Սմբատ՝ որ ստացայ զաստուածախաւս աւետա[րա]նըս եւ ոռոգեցի ըզսա քերթուածեան արհեստիւն տասն ոռոգանութեամբն, յիշեչջիք բարի յիշմամբ ի Քրիստոս՝ ով որդիք մակացութեան եւ ծնունդ սրբոյն Սիոնի: Եւ թէ ի կարդալն սորա հետ կարմիր նշանացն երթայք եւ տանիք զեղանակ կարդալոյն, լաւ, բայց դժուարագոյն է, վասն զի մոռացել են ազգս ի վաղուց հետէ եւ աւետարացեալք ի հմ[տ]ութենէ սորին»:*

64 *Հայ երաժշտական մի ընդհանրագիտութեան համար կարեւոր է որոնել եւ գտնել ուրիշ աւետարաններ եւս, որոնք առոգանուած լինեն Սմբատ Գունդստապլի ձեռագրում կիրառուած սկզբունքով: Բայց լոկ վերջինիս գոյութիւնն իսկ խօսում է այն մասին, որ*

Շարականներգութեան բնագաւառում աչքի ընկնող նորութիւնը եղել է՝ դարձուածք, զարտուղի, ծանր ու ստեղի տիպի եղանակների ստեղծումն ու կատարումը, որ չփման եզրեր է ունեցել ժ դարից ծաղկած տաղային արուեստի հետ: Եւ այդ հիման վրայ էլ՝ չարականի խազագրութիւնը օրգանապէս հարստանում է գանձարաններին եւ մանրուսումներին յատուկ առանձին նշաններով, նշանախմբերով, այլեւ հիւսուածքի ձեւերով: Շարակնոցի խմբագրման՝ տակաւին է-Ը դարերում սկսուած գործը,[65] այժմ ընդգրկելով տաղաչափական եւ խազագիտական աւելի մանրակրկիտ աշխատանքներ, թեւակոխում է ծաւալման ամենավճռական փուլերից մէկը:

ԺԲ դարավերջին վերաբերող եւ մեր Մատենադարանի վերն յիշուած թ. 9238 ձեռագրում ամփոփուած Շարակնոցից յետոյ, Սսում ԺԳ դ. առաջին տասնամեակներում հրապարակւում է խազաւոր Շարակնոցի ամենահեղինակաւոր խմբագրութիւններից մէկը՝ «Խըլու», «Խըլու պապու», «Սըսցոյ», «Սսու բուն», «Խըլկեցի» եւ կամ ու առաւելապէս «Խլկցի» կոչուածը՝ Գրիգոր Խուլ նշանաւոր երաժշտապետի աշխատասիրութեամբ:[66] Ըստ բոլոր տուեալների, նոյն հարիւրամեակի կէսերին, եւ

Փարիզում 1914-ին կոմիտասի կարդացած վերոյիշեալ դասախօսութիւնը, ուր խօսւում է հայ հին քերականութիւններում առաջ բերուող առոգանութեան տաս խազագրերի մասին, սոսկ տեսական նշանակութիւն չէ, որ ունեցել եւ ունի, ինչպէս կարծեցին ոմանք: Ձեռագրի 189բ էջում դարձեալ չէշտում է սպարապետը. «Ոռոգողիս տէր ողորմեա»: Ցետոյ՝ «Հալածեցա քերականաւ ուղղել ըզսա»: Եւ նշելով, «որ արուեստին հմուտ է... նա ճանաչել այն կարենա», էջի ստորին լուսանցքում մի անգամ եւս գծագրում է առոգանութեան տասը նշանները: Ընդհանրապէս սոյն (թ. 7644) ձեռագրի մասին տես նաեւ՝ Ա. Գալստեան, Սմբատ Սպարապետ, Երեւան, 1961, էջ 89-92:

65 *Հմմտ.՝ Բարսեղ Ճոնը եւ մասնագիտացուած երգաստեղծութեան ծաղկումը Հայաստանում է դարում, Բանբեր Երեւանի Համալսարանի, 1973, թ. 1: Եւ՝ Սիւնեցի համանուն երկու երաժիշտներ եւ յարութեան աւագ օրհնութիւնները. «Էջմիածին», 1973, թ. 2:*

66 *Սսեցի այս նշանաւոր գիտնական-երաժշտի, խազագէտի, տեսաբանի, երգչի եւ ուսուցչի անձի ու գործունէութեան ժամանակաշրջանին վերաբերող չփոթեցնող տարբեր կարծիքներ են յայտնուել անցեալում, նոյնիսկ վաստակաշատ հայագէտներ Ղ. Ալիշանի, Հ. Տաշեանի, Հ. Աճառեանի աշխատութիւններում, որոնք հնարաւոր է լինում ճշդել այսօր: Գրիգոր Խուլը իրօք ժամանակակից է Լեւոն Բ-ին (Մեծն): Շարակնոցի նրա ստեղծած խմբագրութիւնը նախօրինակ է ծառայել ոչ միայն Գէորգ Սկեւռացու, այլեւ գրիչների մի քանի սերունդների համար, ընդհուպ մինչեւ ԺԸ դարը: Ըստ աւանդութեան «Խուլ» է կոչուել այն պատճառով, որ «մոմով խցանել» է ականջները, երաժշտութեան աշխարհիկ-նորաձեւային այլազան արտայայտութիւններից չգայթակղուելու համար, որով փաստօրէն մեծարւում է որպէս հայ հոգեւոր երգաստեղծութեան մեղեդիական ազգային-աւանդական մաքրութեան պաշտպաններից մէկը: «Խլկցի» նախօրինակից գաղափարուած, գիտութեանը յայտնի հնագոյն չարակնոցը՝ Վիեննայի Մխիթարեանների հայերէն ձեռագրերի ընտիր հաւաքածոյի թ. 145 գրչագիրն է՝ 1269 թուականից (Հմմտ.՝ Ղ.*

յատկապէս Հռոմկլայում է ստեղծւում չարակնոցի «կոստընկցի» խմբագրութիւնը:[67] Մինչ դարավերջին Գէորգ Սկեւռացի գիտնական եւ բանաստեղծ երաժիշտ վարդապետը յատուկ զբաղուելով «Խլկցի» չարակնոցով, գործնականում մշակում է, մասնաւորապէս, առոգանութեան չեչտանշանների երաժշտական-երգային կիրառման սկզբունքները, ու դրանով մի նոր մակարդակի բարձրացնում երգարանների խազաւորման արուեստն առհասարակ:[68]

Եւ իրօք, յեղաշրջման այս փուլն է, որ իր կարեւոր գծերի մէջ արտացոլուած ենք տեսնում հիմնախազերի վերոյիշեալ «Բ» տախտակցուցակում:[69] Ու գլխաւորապէս այս բոլորից յետոյ է, որ ԺԴ դարի առաջին երկու երեք տասնամեակներում, չարակնոցի կիլիկեան խմբագրութիւնն ստանում է իր դասական կերպարանքը: Այդ խմբի գերչագրերից անհրաժեշտ է յիշատակել թէկուզ մեր Մատենադարանի Թ. 1576 չարակնոցը,[70] եւ դրսում պահուող ձեռագրերից՝ Օշին թագաւորի նշանաւոր աղօթամատոյցը, որը մի տուփի մէջ ներփակում է Սաղմոսը, Շարակնոցը, Ժամագիրքը, Մանրուսումն ու Տօնացոյցը, եւ որը գաղափարուած է արքունի աւագերեց, հռչակուած երաժշտապետ Թորոս Թափրոնցի մասնակցութեամբ:[71]

Կիլիկիայում կանուխ էր սկսուել նաեւ «մանրուսման եղանակների» արուեստը: Ըստ Կոմիտասի՝ ԺԱ դարի երկրորդ կէսին:[72] Ցաջորդ հարիւրամեակի կէսերին այնպիսի ծաւալ է ստանում այդ, որ Ներսէս Շնորհալին տիրացուներից պահանջում է «զմանր ուսմունս ձայնաւորացն պաշտել յեկեղեցիս, եւ ապա գալ ի ձեռնադրութիւն քահանայութեան»:[73] Եւ, ինչպէս նշեցինք, հաւանաբար հենց ինքն էլ կազմում է

Ալիշան, Սիսուան... էջ 517, Հ. Տաշեան, Ցուցակ... էջ 445-447 եւ Հ. Աճառեան, Հայոց անձնանունների բառարան):

67 Նկատի ունենք Զմմառի վանքի Թ. 58 գրչագիր Շարակնոցը, 1289 թուականից, ընդօրինակուած Հռոմկլայում: Գլխաւոր յիշատակարանի կարեւորագոյն ցուցմունքով՝ «գրեցաւ սա ի լաւ - ի ստոյգ աւրինակէ որ կոչի կոստընկցի» (տե՛ս Մ. վրդ. Քեչիչեան, Ցուցակ Հայերէն Ձեռագրաց Զմմառի վանքի Մատենադարանին, Ա. Վիեննա, 1964, էջ 91-93):

68 Հիմնական խազերի միակցութիւնը, Բանբեր Մատենադարանի, 1969, թ. 9, էջ 109-110:

69 Նոյն տեղում, էջ 110-111:

70 Դրազարկ, 1328 թ.:

71 Դրազարկ, 1319թ.: Անհրաժեշտ է գիտակցել, թէ նաեւ մանրանկարչական բացառիկ արժէք ունեցող այս ձեռագիրը, որը մինչեւ այժմ էլ պահւում է Հալէպի Ս. Քառասնից եկեղեցում, եւ որը տակաւին 1933-ին Բարկէն Ա կաթողիկոսը տեսել էր «չատ ողբալի» վիճակում (Արտ. Արուտեմեան, Նկարագիր Օշին թագաւորի ձեռագիր ժամագրքին, Անթիլիաս, 1933, էջ է), կարօտ է չուտափոյթ փրկութեան՝ գունաւոր լուսատիպ հրատարակութեան միջոցով:

72 Կոմիտաս, Ցօդուածներ եւ ուսումնասիրութիւններ, Երեւան, 1941, էջ 113:

73 Ներսէս Շնորհալի, Թուղթ ընդհանրական, Էջմիածին, 1865, էջ 79:

գլխաւորապէս մանրուսման գրքերում կիրառուող «արուեստաւոր» կոչուած խազանշանների «Գ» տախտակ-ցուցակը։ ԺԲ դարավերջից մեզ հասնում են ճոխ խազագրուած ու թուագրուած մանրուսման գրքի (կամ խազգրքի) վերոյիշեալ մի քանի էջերը։ Իսկ սկսած ԺԳ դարից հանդիպում ենք մանրուսման՝ ոչ միայն յայտնի գրչակենտրոններում գաղափարուած ու թուագրուած ընտիր մատեանների (ինչպիսիք են, օրինակ, Սկեւռայի ձեռագիրը,[74] Սսի ձեռագիրը),[75] այլեւ մի ամբողջ շարք ուրոյն խմբագրութիւնների, որոնք յայտնի են ժամանակին ճանաչուած, հեղինակաւոր երաժշտապետների անուններով. «Վաւածընցի»,[76] «Կոստանդի»,[77] «Առաքելցի»,[78] «Կարապետցի»,[79] առաւել ընդհանուր կոչումով՝ «Սսցի» եւ այլն։ Վերջապէս կիլիկիայում (մասնաւորապէս Սսում) է ստեղծուել գիտութեանը յայտնի հնագոյն Գանձարանը, ԺԳ դ. կէսերին, տակաւին նոր կազմաւորուող ներքին կառուցուածքով,[80] այնպէս էլ նոյն մատեանի չատ աւելի բիւրեղացած վիճակը ցուցանող հին խմբագրութիւններից մէկը (ԺԴ դ. վերջերին)։[81]

---

74 Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. թ. 759 (Սկեւռա, 1278)։

75 Բրիտանական Թանգարանի հայկական գրչագրերից թ. 40-ը (Սիս, 1274) տե՛ս A Catalogue of the Armenian manuscripts in the British Museum, *1918, p. 84-85*։

76 Սալտիկով-Շչեդրինի ան. գրադարանի (Լենինգրադ) հայկական ձեռագրերից թ. 4, 1331 թ.) յիշատակարանը (Մաշտոցի ան. Մատենադարան, մանրաժապ. թ. 102). «Արդ, գրեցաւ եղանակաւոր տառս որ կոչի մանրուսումն, ի լաւ եւ յընտիր աւրինակէ վաւածընցի, զոր յարմարեալ էին երաժշտապետքն Արքայկաղնոյ»...։

77 ԺԴ դարի հայերէն ձեռագրերի յիշատակարաններ, Երեւան, 1950, էջ 88 («Գրեցաւ տետրակս այս... ի լաւ եւ յընտիր աւրինակէ Կոստանդէ»)։

78 Տե՛ս Լ. Խաչիկեան, ԺԵ դարի հայերէն ձեռագրերի յիշատակարաններ, մասն առաջին, Երեւան, 1955, էջ 390 («Գրեցաւ խազտետրս... ի լաւ եւ յընտիր օրինակէ, որ կոչի Առաքելցի»). տե՛ս նաեւ էջ 428 (Մանրուսմունք)։

79 Նոյն տեղում. էջ 130-131 («Արդ, գրեցաւ եղանակաւոր տառս, որ կոչի Մանրուսումն... ի լաւ եւ ի յընտիր աւրինակէ Կարապետցոյ»)։

80 Այսինքն՝ գանձերի եւ տաղերի առանձին խմբաւորումով։ Խօսքը Փարիզի Ազգային գրադարանի հայկական թ. 79 ձեռագրի մասին է։ Տե՛ս Fr. Macler, Catalogue des manuscrits armeniens... de la Bibliotheque Nationale, *Paris, 1908. p. 36-37*։ Ձեռագրիս մանրաժապաւէնը ունենք մեր Մատենադարանում։ Նրա ուշագրաւ յիշատակարանում դրան մասամբ ծանօթանալու ենք ստորեւ), գանձերի միակցութիւնն է լոկ, որ «Գանձարան» է կոչւում, եւ տաղերի խումբը՝ «Տաղարան»։ Անտեղի չփոթից խուսափելու համար, սակայն ընդհանրապէս ասած, յիշեալ ժողովածուները տարբերելիս անհրաժեշտ է ղեկավարուել նկատի առնելով նրանց աւելի ուշ ժամանակներում լրիւ բիւրեղացած կառուցուածքը։ Ըստ այդմ Գանձարանը մեզ ներկայանում է որպէս ծիսական մատեան, «գանձ», «տաղ», «մեղեդի» ու «յորդորակ» կոչուող երգերով՝ դասաւորուած ըստ եկեղեցական տօների։ Իսկ Տաղարանը՝ որպէս արտա-եկեղեցական գործածութեան գիրք՝ թէ՛ հոգեւոր, եւ թէ՛ աշխարհիկ ստեղծագործութիւններ ներփակող ժողովածու-երգարան։

81 Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. թ. 3503 (Սիս, 1394)։

Անհրաժեշտ է նշել, որ կիլիկեան գլխաւորագոյն գրչակենտրոնները միաժամանակ երգարուեստի ու խազագրութեան տեսակէտով եւս առանձին դպրոցներ են ներկայացրել։ Որպէս այդպիսիք, սակայն, բոլորը չէ, որ երկար կեանք են ունեցել։ Վերը տեսանք, որ Հռոմկլան, օրինակ, ըստ եղած տուեալների, նոյնիսկ Շարակնոցի ուրոյն խմբագրութիւն ստեղծեց։ Բայց այն դադարելով կաթողիկոսանիստ լինելուց, աստիճանաբար կորցրեց նաեւ գրչակենտրոնի իր հմայքը։ Սկեւռան, որի չուրջ 150-ամեայ գործունէութեան նկարագրին նոյնպէս ծանօթացանք վերը, հրոճարակ դարձաւ 1279-80 թուականներին, այլազգի հորդաների արշաւանքների ընթացքում։ Վաղուց հաստատուած փաստ է, որ Արքակաղինը հանդիսացել է մանրուսման արուեստի ու գրքերի ամենահեղինակաւոր կենտրոնը։[82] *Եւ այն էլ գրեթէ հիմնայատակ կործանուեց 1266-ի մեծ երկրաշարժի հետեւանքով։*[83]

Նշուած եւ միւս վանքերի համեմատութեամբ անվիճելի առաւելութեամբ է աչքի ընկնում Դրազարկը, եւ ոչ միայն արքայանիստ ու կաթողիկոսանիստ Սսին մօտիկ գտնուելու համար։ Դրազարկը նաեւ երկար կեանք է ունեցել։ «Յայս վայր համառօտեալ յիշատակարանքդ՝ ցուցին մեզ զԴրազարկ չէն եւ բարգաւաճ՝ գրեալեք ի սկզբանէ ԺԲ դարու ցկէս ԺԴ-ին, եւ այսու իսկ երկարութեամբ ժամանակի, որպէս եւ հնութեամբ, գուշակի առաւելութիւն նորին քան զյոգունց կամ զբնաւից վանօրէից Սիսուանայ» – իրաւացիօրէն հետեւցնում է Ալիշանը։[84] *Ու խազաւոր ձեռագրերի համեմատութիւնը եւս ցոյց է տալիս, որ տակաւին ԺԲ դարից ծաղկած Դրազարկը, ԺԳ հարիւրամեակի կէսերից ժառանգելով վերոյիշեալ վանքերի լաւագոյն աւանդոյթներն էլ, մօտակայ Սսի հետ միասին վեր է ածւում հայ երաժշտարուեստի կիլիկեան ողջ դպրոցի պատմական դիմանկարը հանդիսադրող մեծ կենտրոնի։*

Ընդհանուր առմամբ գիտենք, որ բուն Հայաստանում եւս ԺԲ-ԺԴ դարերում զգալի զարգացում են ապրում թէ՛ երգչային կատարողական արուեստը, թէ՛ երգաստեղծութիւնը, եւ թէ՛ խազագրութիւնը։ Այդ մասին կարող ենք դատել մի շարք հանգամանքներից։ Հայկական լեռնաշխարհում աննախադէպ բազմանում են արուեստի ու գրչութեան կենտ-

---

82 *Հմմտ.* Ղ. Ալիշան, Սիսուան, էջ 254։ Մ. Էփրիկեան, Բնաշխարհիկ բառարան, Ա. Վենետիկ, 1902-1907, էջ 330։ Հ. Ոսկեան, Կիլիկիայի վանքերը, Վիեննա, 1957, էջ 132։ Լ. Խաչիկեան, ձե դարի հայերէն ձեռագրերի յիշատակարաններ, մաս Ա, Երեւան, 1955, էջ 53։

83 «Յաջորդ յիշատակագրութիւնները կու գան հաստատելու, – տեղեկացնում է Հ. Ոսկեանը, – որ Արքակաղինի վանքը կը վերաշինուի եւ արդիւնաւոր գործունէութիւն կ'ունենայ» (Կիլիկիայի վանքերը, էջ 127)։ Եւ սակայն, կարող ենք աւելացնել (գէթ երաժշտութեան չուրջ մասնաւորելով խօսքը), որ Արքակաղինը այնպէս էլ չկարողացաւ վերահաստատել իր առաջատար դերը։

84 Սիսուան, էջ 236։

րոններըը, գծագրելով մի ընդարձակ սահման՝ Հաղբատից ու Սանահինից մինչեւ Մեծոփ, Գլաձորից ու Տաթեւից մինչեւ Երզնկա։ Հանդէս են գալիս այնպիսի երաժիշտ-բանաստեղծներ, ինչպիսիք են՝ Հաղարծնի վանահայր՝ Խաչատուր Տարօնացին, «այր սուրբ եւ առաքինի եւ գիտութեամբ հռչակեալ՝ մանաւանդ երաժշտական արուեստիւ»։[85] Հաւուց թառի հայր Եղեայ մեծ վարդապետը, «այն, որ գեղեցիկ կարգաւորեաց զպաշտօն վանից իւրոց, որպէս թէ ամենեցունց ընդ մի բերան հնչել՝ եթէ բարձր եւ կամ ցած»։[86] Խոր Վիրապի դպրոցի ուսուցչապետ Վարդան Արեւելցին «Մեծն», որ ինչպէս յայտնի է, նշանակալի մասնակցութիւն է բերել չարական երգերի ստեղծման գործին։[87] Յովհաննէս Երզընկացի Պլուզը, որպէս երաժիշտ-տեսաբան, չարականագիր ու նաեւ տաղասաց։ վերջապէս Գրիգոր Տաթեւացին, որն իր համալսարանում «ուսուցանէր զնախկին երգիչ վարդապետաց զերաժշտութիւնս քաղցրալուր ձայնի եղանակաւ»[88] եւ ուրիշներ։ Նրանք բոլորն էլ քաջ տեղեակ են եղել հայ արուեստի չեշտակի վերընթացին կիլիկիայում, իսկ մի քանիսը իրենց գործունէութեամբ սերտօրէն կապուած են նաեւ կիլիկիայի հետ։

Այս պատկերը մի գուցէ հնարաւոր է քիչ աւելի մանրամասնել, յատկապէս եթէ դուրս գանք խազագրութեան արուեստի զարգացման հետ կապուած փաստերի ու երեւոյթների շրջանակից։[89] Եւ սակայն, միեւնոյն է, չուտով կը բախուենք այն փաստին, որ քաղաքական խիստ աննպաստ պայմաններն այստեղ, քննարկուող պատմաշրջանում, ակներեւաբար խափանեցին արուեստի առաջխաղաց չարժումը։ Կասեցրին այն, եւ կամ նուազացրին այնպէս, որ վերոյիշեալ մեծ տարածքների վրայ երաժշտա-մշակութային լոկ առանձին օազիսներ մնացին։ Գէթ դրանց գործունէութիւնը տարբեր կողմերից լուսաբանող տուեալներն իսկ դեռեւս բաւարար չեն։ Բայց հնարաւորութիւն տալիս են չօշափելու մեր նիւթի համար կարեւորագոյն այնպիսի հարցեր, ինչպիսիք են՝ տարբեր յաջորդականութեամբ ծաղկած կենտրոններին յատուկ տեղական աւանդոյթների հարցը, հայկական կիլիկիայից եկող դրական

---

85 *Կիրակոս Գանձակեցի*։ Պատմութիւն Հայոց, *Երեւան, 1961, էջ 211*։

86 *Անդ. էջ 172*։

87 Շարակնոց, *կ. Պոլիս, 1815, էջ 5*։

88 *Ձեռագրական հատուած, Մաշտոցեան Մատենադարան, ձեռ. թ. 7823, էջ 42-43* (տե՛ս Խաչիկեան, «Գլաձորի համալսարանը եւ նրա սանների աւարտական ատենախօսութիւնները», Երեւանի պետական համալսարանի գիտական աշխատութիւններ, *հատ. XXIII, Երեւան, 1946, էջ 428*։

89 *Հմմտ. մեր ուսումնասիրութիւնը՝ «Քննական տեսութիւն հայոց հին եւ միջնադարեան խազագրութեան պատմութեան»*, Լրաբեր հասարակական գիտութիւնների, *1974, թ. 5, էջ 36-38*։

ազդեցութիւնների հարցը, այլեւ կիլիկեան աւանդոյթները քննական մօտեցմամբ իւրացնելու հարցը։

Դժուար չէ մատնանշել ծիսական մեզ հետաքրքրող մատեանների նմուշներ, որոնք Հայաստանում են ստեղծուել եւ անդրադարձնում են կա՛մ տուեալ կենտրոնի ընդհանուր աւանդոյթները, եւ կա՛մ գաղափարող գրչի՝ որպէս կազմող խմբագրող մասնագէտի անհատական մօտեցումը։ Այսպէս, 1329 թուականին գաղափարուած մի աւետարանի ծաղկող, կազմող եւ գրիչ՝ Աւագ դպիրը, մատեանի յիշատակագրութիւններից մէկում յայտնում է, որ ձեռքի տակ ունեցել է Եսայի «մեծ վարդապետի» (իմա՝ Նչեցու) ընտիր օրինակը։[90]

Շարականոցներից յիշատակելի է Սանահնում 1423-ին գաղափարուածը։[91] Նրա յիշատակարանում չկայ՝ շարականոցի որեւէ յայտնի խմբագրութիւն որպէս նախօրինակ ընդունելու մասին ակնարկ։[92] Դրա փոխարէնն, Յովհաննէս Անեցի Ոսկեփորիկ գրիչը դրուատական խօսքերով է մեծարում մատեանի ստացող Յովհաննէս Սանահնեցուն, նրան անուանելով «երաժշտապետ»։[93] Իսկ պատուիրատու երաժշտապետն էլ, իր հերթին «չնորհազարդ եւ ճարտար» է կոչում գրչին, կարծես պատճառաբանելով, թէ ինչու կարող էր լիակատար վստահութեամբ վերաբերուել նրան։[94] Գանձարան տիպի մատեաններից, այստեղ քննարկուող հարցի առումով, ուշագրաւ է Երզնկայում 1366 թուականին ստեղծուածը։ Գրիչ Գրիգորիս քահանան յիշատակարանում ուղղակի վկայում է՝ «գրեցի եւ կազմեցի ըստ իմում կարի»։[95]

Բոլորովին զատ խնդիր է այս եւ նման մատեանների գրչութեան ու խազաւորման առարկայական մակարդակը։[96] Բայց որ երգեցողական

---

90 ԺԴ դարի հայերէն ձեռագրերի յիշատակարաններ, նչ. հրտ., էջ 218 («զսուրբ աւետարանս ցանկագրեցի մեծ սիրով ի յընդիր օրինակէ մեծ վարդապետին Եսայեայ»)։

91 Մաշտոցի ան. Մատենադարան, ձեռ. թ. 1587։

92 Թէպէտ դա չի նշանակում, որ Գրիչը ընդհանրապէս օգտուած պիտի չլինէր իրեն ծանօթ ու մատչելի գրչագրերից։

93 Տե՛ս ԺԵ դարի հայերէն ձեռագրերի յիշատակարանները, Ա, էջ 302 («Գրեցաւ եղանակաւոր տառս... ի խնդրոյ հոգելից եւ չնորհաց աւթարանի՝ աշակերտի քաջ րաբունւոյ Ղազարու եւ ճրգնազգեաց հարազատի իւրոյ Յովհաննու երաժշտապետի»)։

94 Նոյն տեղում, էջ 303 («Արդ, ես յետինս ի ծնունդս եկեղեցւոյ... ի մանկութենէ անեալ եւ վարժեալ ի դրան սուրբ Աստուածածնիս Սանահնոյ, յաղագս յիշատակի հոգւոյ իմոյ ի հալալ ընչից իմոց ետու գրել Յով[աննէ]ս արքիեպիսկոպոսի մականուն Ոսկեփորիկ վերաձայնելոյ՝ չնորհազարդի եւ ճարտար գրի, որոյ յիշատակ նորին աւրհնութեամբ եղիցի» եւ այլն)։

95 Լ. Խաչիկեան. ԺԴ դարի հայերէն ձեռագրերի յիշատակարանները, էջ 475։

96 Նկատի ունենք յատկապէս քիչ առաջ վկայակոչուած Գանձարանը։ Այն եւս պահւում է մեր Մատենադարանում (Ժողովածու տիպի թ. 7853 ձեռագրում)։ Ի մօտոյ ծանօթութիւնը ցոյց է տալիս, որ Գանձարանս բովանդակութեամբ թերի է ու խազաւորման

տեղական աւանդոյթների խորացումն ու զարգացումը տուեալ ժամանակաշրջանի Հայաստանում կենտրոնախոյս միտումների գերակշռութեան վտանգ է սպառնացել, երեւում է միաձեւութիւն հաստատելու նպատակով եկեղեցու ձեռնարկած քայլերից։ Բնութագրական են վաղուց կանոնացուած սաղմոսերգութեանը միակերպութիւն հաղորդելու փորձերը։ Ցայտնի է, որ այս ասպարէզում գրական բնագրի պաշտօնապէս վաւերացուած խմբագրութիւնը չէ, որ կենցաղավարել է ամէնուր։

Կարծուել է, որ դա՝ սաղմոսները անգիր երգելու հետեւանք է։[97] Յովհաննէս Սարկաւագ վարդապետը Հաղբատի մատենադարանում հանդիպելով Սաղմոսի հին, ե դարից պահպանուած ստոյգ մի օրինակի, կարգադրում է գաղափարել-բազմացնել այն, եւ տարածել հայ իրականութեան մէջ։ Բայց ահա, Յովհաննէս Գառնեցուն եւս զբաղեցնում են սաղմոսերգութեան միաձեւութեան-բարեկարգութեան հարցերը։ Ու նա էլ գտնելով Սարկաւագ վարդապետի հաւանութեանը արժանացած նախօրինակը, չանք չի խնայում նոյնը բազմացնել ու տարածել տալու համար։ Եւ սակայն, ապասուած արդիւնքին (ողջ Հայաստանի եւ հայ իրականութեան չափանիշներով) դարձեալ չի հասնում։[98]

առումով՝ ոչ այնքան որակեալ։ Խազաւորման աւելի կայունացած մի սկզբունք նկատելի է «գանձ» կամ «քարոզ» կոչուած միաւորումներում որոնց գրիչը, ի դէպ, ուրիշն է՝ Մարկոս քահանայ։ Միւս միաւորների՝ տաղերի ու մեղեդիների մասն է, որ պակասաւոր է, եւ առաւելապէս այդ մասին ու նրա խազաւորմանն են վերաբերում Գրիգորիս գրչի այն խօսքերը, որով յիշատակարանում խնդրում է «անմեղադիր լինել խոչորութեան եւ անյարմար գրոցս, զի այս չափ էր կար մեր»։ Տուեալ դէպքում, սակայն, մատեանը «ըստ իւրում կարի» ստեղծելն է, որ ամենեւին հազուադէպ չէ։

97 Թէեւ լոկ դրանով չի սպառւում երեւոյթի բացատրութիւնը։ Սկզբից եւեթ իրարից տարբերուել են, օրինակ, Սաղմոսի բանաւոր (Դ դարի ընթացքում արմատաւորուած) եւ գրաւոր (ե դարից տարածուած) թարգմանութիւնները։ Համմ. մեր յօդուածը՝ "Monodische Denkmaler Alt-Armeniens (Die Tradition der armensichen Psalmodie)," Beitrage zur Musikwissenschaft, *Berlin, 1970, Heft 1.*

98 Դեռեւս ուշ միջնադարի ընթացքում էլ, համակուած միեւնոյն մտահոգութեամբ, տեղեակ գրիչներ որոնում, գտնում ու գաղափարում են Գառնեցու անունով յայտնի Սաղմոսի օրինակները եւ այլն։ Այստեղ չահեկան կը լինէր գէթ հատուածաբար ծանօթանալ ՍՍՀՄ ԳԱ-ի Արեւելագիտութեան ինստիտուտի լենինգրադեան բաժանմունքի հայկական ձեռագրերից թ. 64 մատեանի (Մեկնութիւնք սաղմոսաց եւ Սաղմոս) յիշատակարանին։ Մատեանը ընդօրինակուած է Սուխարա վանքում, 1534-ին։ Գրիչը՝ Մարգար Արճիշեցին, վկայում է. «ամենայն հաւատացեալ մանկունք եկեղեցւոյ ի բերան ունին զայս նուագդ... Բայց սաստիկ աղաւաղեալ թիւրեցաւ բանք սաղմոսիս... իսկ ես՝ Գրիգորիս... ահա հանդիպեցայ ընտիր ու լաւ աւրինակի, որ էր գրած յիշատակարանի. թէ գրեցաւ սայ յօրինակէ սուրբ վարդապետին Յովհաննէս Գառնեցուն» եւ այլն (Մաշտոցի ան. Մատենադարան, մանրաժապաւէն թ. 201)։ Ու դեռ գիտենք նաեւ Գառնեցու վկայութիւնը թէ՝ որոնեալ «գտի գրած ի թարգմանչացն սաղմոսարան, զոր առեալ սուրբ վարդապետին Յովհաննու, որ Սարկաւագ կոչիւր, այն որ զտումարն երեւեցոյց զհին հային. եւ նա

Հայաստանում տարբեր կենտրոններին յատուկ տեղական աւանդոյթների հարցը միառժամանակ կորցնում է իր սրութիւնը՝ Կիլիկիայում ձեռք բերուած նուաճումներից օգտուելու գիտակցական նոյնանման մղումների առկայութեան հետեւանքով, եւ չնորհիւ կիլիկեան բեղմնաւոր ներթափանցումների համատարած բնոյթի։ Այդ ներթափանցումները իրացուել են այլազան ձեւերով։ Հայաստանից Կիլիկիա գնացել են սովորելու։[99] Պատմաչրջանի մի չարք նշանաւոր վարդապետների գործունէութեան ողջ ընթացքը ուղեկցուել է Կիլիկիայի հետ ամենասերտ կապերի հետեւողական խորացումով։[100] Կիլիկիայից Հայաստան են բերուել խազաւոր ընտիր ժողովածուներ,[101] եւ աչխատելու են եկել գրիչներ,[102] ու երգիչներ։[103] Այստեղ յատակ պատկերացում են ունեցել կիլիկեան ծիսական մատեանների տարբեր խմբագրութիւնների առաւելութիւնների մասին։

Սեբաստիոյ առաջնորդ Ստեփանոս եպիսկոպոսը 1320 թուականին գտնուելով Կիլիկիայում, վերադարձին Օշին թագաւորի բարեհաճութեամբ որպէս նուէր հետը վերցնում է ոչ այլ ինչ, քան վերոյիշեալ «ուխտ նկարիչների» ընտիր աւետարանը։[104] Ունենք Առաքել Սիւնեցու

սերմանեաց զայս ուղիղ եւ զուղորդ սաղմոսս»։ Առաւել հետաքրքրական են, սակայն, այն պատճառները, որոնք ստիպել են Գառնեցուն յիշեալ որոնումները նախաձեռնելու։ «(Զ) սաղմոս Դաւթի, — գրում է նա։ — մանաւանդ զերգս հոգւոյն սրբոյ՝ այլ եւ այլ եւ կամ աւելի եւ պակաս նուագեն մանկունք եկեղեցւոյ. ոչ ուսեալ[ք] զնչդրիտն եւ ոչ իմացեալ[ք] զնչմարիտն։ Եւ այս եղեւ յանոգութենէ ոմանց եւ սխալ[լա]գիր գրչացն։ Իրահամարձակ[ք] ոմանք ինքնավստահք, որ իմացմամբ՝ տարագրեցին զուղիղն եւ զուղորդն սաղմոս։ Եւ այլ[ք] ոմանք ծայրաքաղ բռնելով բարբանջեն. անզեղջ սրտիւք եւ անիմաստ բանիւք... Ամենայն ազգ քրիստոնէից երգեն զսաղմոս սաղմոսարանաւ... Եւ հայք ի բերան առեալ ասեն վայրապար... քահանայք եւ ռամիկք, մանկունք եւ հոգեւորք, նա եւ կանայք եւս» եւ այլն։ Տե՛ս Մատենադարան ձեռ. թ. 4913, էջ 107բ–108ա։

[99] Երբեմն նոյնիսկ Հայաստանում արդէն բարձրագոյն կրթութիւն ստացած եկեղեցականներ, ինչպէս Մխիթար Գոշը, որ սովորեց նաեւ՝ մշակութապէս կիլիկիային կապուած Սեւ Լեռների վանքերում, եւ որն իրեն հեռու չէր պահում երաժիշտներից ու երաժշտարուեստի խնդիրներից։

[100] Դրանից են ԺԳ դարի կարկառուն դէմքեր՝ բանաստեղծ-երաժիշտներ Վարդան Արեւելցին եւ Յովհաննէս Երզնկացի Պլուզը։

[101] Ցայտնի է, որ Խաչատուր Տարօնեցի երաժիշտ վարդապետը (Գոշի ժամանակակիցն ու գործակիցը), կիլիկեան խազաւոր ձեռագրեր բերելով է, որ Հաղարծնում եւ առհասարակ Հայաստանի հիւսիս-արեւելեան կողմերում երգեցողութեան, երգաստեղծութեան ու խազագրութեան արուեստի բնագաւառներում նոր չարժում է ստեղծել։

[102] Այդպիսիներից է՝ հայ մատենագրութեան պատմութեան մէջ յայտնի Պօղոս կիլիկեցի գրիչը (հմմտ.՝ Գ. Յովսէփեան, Խաղբակեանք եւ Պռոշեանք Հայոց պատմութեան մէջ, Անթիլիաս, 1969. Բ, էջ 177։

[103] Տե՛ս Մ. Ջմչեանց. Պատմութիւն Հայոց, Գ, Վենետիկ, 1786, էջ 181։

[104] Լ. Խաչիկեան. ԺԴ դարի հայերէն ձեռագրերի յիշատակարաններ, նշ. հրտ., էջ 162–163։

հեղինակաւոր վկայութիւնը այն մասին, որ Գրիգոր Խուլի եւ Գէորգ Սկեւռացու խմբագրած չարակնոցը նաեւ Հայաստանում ընդունուած է եղել որպէս հիմք։ «Քերեալ, զտեալ եւ ճշմարիտ... բանք երգոցն, — գրում է նա, — ի վկայ օրինակն է ի Շարակնոցն, զոր մեծ վարդապետն ուղղեաց· այն որ զԵսայի նախասացն մեկնեաց ի խնդրոյ Հեթումայ թագաւորին»։[105] Վերջապէս, երաժշտութեան մասնագիտօրէն նուիրուած Յովհաննէս երեւելի գրիչն ու արուեստագէտը, որ ԺԳ դարի կէսերին վերաբերող արդէն վկայակոչուած Տաղարանը Դրազարկում ինքն է գաղափարել Յուսէփ նշանաւոր երաժշտապետի տրամադրած օրինակից եւ բերել Հայաստան· ամէն կերպ ընդգծում է կիլիկեան երգաստեղծութեան բարձր զարգացած վիճակը։[106]

Այս բոլորը պարզ խօսում են կիլիկեան աւանդների բարերար ազդեցութեան մասին Հայաստանի երաժշտական տարբեր կենտրոնների վրայ։ Բայց դա չի յանգեցրել վերջիններիս յատուկ զատորոշիչ գծերի համահարթեցման։ Աւելին, ինչպէս ցոյց են տալիս առանձին փաստեր եւ խազաւոր ձեռագրերի համեմատութիւնն իսկ, յիշեալ գծերից լաւագոյնների համախումբ կուտակումներ էլ իրականացուել են խոշոր դպրոցներում։ Դրանց շարքում առաջին տեղը գուցէ հարկ էր յատկացնել Անիի դպրոցին։ Սակայն զանազան հանգամանքներ դեռեւս մշուշի թանձր քօղի տակ են պահում այն։ Նոյնիսկ նրա այն շրջանը, երբ այստեղ ուսուցչապետ էր Յովհաննէս Սարկաւագ վարդապետը։ Մի փոքր յստականում է պատկերը մեզ հետաքրքրող հարցերի շրջանակներում,

---

[105] *Գիրք Սահմանաց սրբոյն Դաւթի անյաղթ փիլիսոփայի եւ յետ ժամանակի արարեալ լուծումն սորին հոգեչահ մեկնութեամբ՝ Տէառն Առաքելի եռամեծ վարդապետի, Մաղրաս, 1797, էջ 523–524։*

[106] *Շահեկան եւ միաժամանակ խորապէս յուզիչ է Յովհաննէս երաժշտի թողած յիշատակարանը։ «Կատարեցաւ երգարանս տաղաց ձեռամբ Յոհաննիսի՝ յետին եւ յոգնամեղի՝ ի թուականիս Հայոց ՈՂ, ի վանս մեծ ուխտի եւ հռչակաւոր անապատս Դրազարկ կոչեցեալ ի թագաւորութեանն Հեթմոյ՝ որդոյ կոստանդեա։ ...Եւ իմ յանձին կալեալ եւ հետեւեալ երաժշտական արհեստի եւ ոչ ունելով տեղի եւ չնորհք, որպէս արժան է, այլ բազում ջանիւ եւ աչխատութեամբ հասեալ ի ծայր տառիս եւ կարի դժուրահամբոյր կցորդիս, եւ այլ ապա տառապանաւք զգրեանս ի կապ ածի, վասն զի նախ գրեցի ուսմամբ եւ զկնի գրելով, եւ ապա ժամանեալ յերկիրն իմ ի սննդեան տեղ, եւ վասն զի ոչ ունելով տեղի եւ նախանձ վարժմանն այսորիկ, զի կարի մարդիկ յետս կացին ի յուսումնասիրութենէ եւ յաստուածասիրութենէ թուլացեալ ի վայր մեղկեցան ի սէր երկրային ինչ իրաց անցաւորաց, որ ոչ մնայ, ըստ տեառն բանի, թէ ցեց ուտէ եւ ուտիչ ապականէ, եւ իմ տեսանելով զայն եւ կարի խոր վշտացեալ ընդ բազում աչխատանս իմ, զի ի տեղւոյն յայնմիկ կարի անարգ էր եւ յոռի, եւ ոչ գտի տեղի սերման, վասն զի ապառաժուտ էր վայրէ եւ իմ կանխեալ վերստին գոլով ի տեղի իմաստասիրաց եւ ուսումնասիրաց՝ յերկիր Կիլիկիոյ եւ որոյ Քրիստոս պահապան կանգնի եւ ինքն պատսպարէ աջով իւրով», եւ այլն։ Տե՛ս Գ. Յովսէփեան, Ցիշատակարանք ձեռագրաց, Անթիլիաս, 1951, էջ 946–47։*

եւ այն էլ աստիճանաբար, երբ մնացած բազմաթիւ դպրոցների բաւական մեծ ցանցում առանձնացնում ենք՝ Գլաձոր-Տաթեւ-Մեծոփ գիծը ու հետեւում դրան։ Ուսուցիչ-աշակերտների մի կարեւոր շարք եւս՝ Գոչ-Տաւուշեցի-Արեւելցի-Մշեցի-Նշեցի-Որոտնեցի-Տաթեւացի-Մեծոփեցի՝ դարձեալ նոյն գծի վրայ է դուրս բերում մեզ, ուր ԺԴ դարի վերջին քառորդում նկատւում է նոյնիսկ մի քննական մօտեցում կիլիկեան երաժշտարուեստի ու խազաւոր գրչագրերի վերաբերութեամբ։ Հարկաւ, այդպիսի մօտեցումը միանգամից չէր կարող ծագել։ Բայց որ այն՝ պարզորոշ երեւաց յատկապէս նշուած ժամնակաշրջանում, հասկանալի է։

Կիլիկիայի հայկական թագաւորութեան անկումից եւ Սսի աւերումից յետոյ մեծանում է մայր երկրում ծաղկող «արեւելեան» վարդապետների հեղինակութիւնը, մի նոր հմայք ու նշանակութիւն են ձեռք բերում Տաթեւի, իսկ քիչ աւելի ուշ նաեւ Սուխարա եւ Մեծոփա վանքերի համալսարաններն ու նրանց ուսուցիչ-ուսուցչապետները, որոնց մէջ քիչ չէին ուղղութիւն տալու ընդունակ հմուտ երաժշտապետներ եւս։ Դրանց չրջանում էլ առաւել յստակ դրսեւորուեց նշուած քննական մօտեցումը։ Գրիգոր Տաթեւացու դիրքորոշումը հայ Շարակնոցի բովանդակութեան ու նրա զարգացմանը մասնակցութիւն բերած կիլիկեան երգիչ-բանաստեղծների նկատմամբ, երեւում է թէկուզ չարականների հեղինակների նրա կազմած ցուցակից։[107] Բնութագրական է նաեւ Թովմա Մեծոփեցու կարծիքը ժամագրքի նախկին խմբագրութիւնների վերաբերեալ։[108] Եւ պատահական չէ, որ նա ինքն էլ փաստօրէն հանդիսացաւ հեղինակը ժամագրքի մի նոր խմբագրութեան։[109] Թովմա Մեծոփեցու կենդանութեան օրօք, նրա մասնակցութեամբ եւ կամ ցուցմունքներով նորովի խմբագրուել են նաեւ Աւետարանը (կէտադրութեան նշանների եւ առոգանութեան խազագրերի տեղաբաշխման առումով), Շարակնոցը, Մանրուսումն ու այլ մատեաններ։ Գիտենք, որ Գրիգոր Խլաթեցին վերանայեց ու նոր նիւթերով ճոխացրեց Ցայսմաւուրքն ու

---

[107] Գր. Տաթեւացի, Գիրք հարցմանց, կ. Պոլիս, 1729, էջ 638։ Ուշագրաւ են ցուցակ եզրահանգող խօսքերը։ «Այսքան չարականս ընդունելի է յեկեղեցի, եւ աւելին քան զայս՝ խոտելի է եւ անպիտան»։ Ճիշդ է, հայ Շարակնոցը ի վերջոյ դարձաւ աւելի հարուստ ժողովածու, քան ենթադրւում էր Տաթեւացու ցուցակով։ Բայց փաստ է նաեւ, որ այդ ժողովածուից դուրս մնացին, օրինակ Գրիգոր Անաւարզեցու յօրինած բազմաթիւ երգերը։

[108] Լ. Խաչիկեան, Ժե դարի հայերէն ձեռագրերի յիշատակարանները, Ա. Երեւան, 1955 էջ 598 Մեծոփեցու չարադրած յիշատակարանը, իր հակողութեամբ գաղափարուած աղօթամատոյցի վերջում, «սրբագրեցի զԱղօթամատոյցս յընտիր աւրինակաց յաստուածաբան վարդապետացն ... Արդ. ես յետինս ի կարգաւորաց եւ անզեղջս ի մարդկան ազանց գրեցի զսա ձեռամբ իմով՝ ես Թումայ վարդապետս, յիշատակ հոգւոյ իմոյ եւ ծնողացն եւ ազգականացն, ամէն։ Բայց աղաչեմ զիմաստուն գաղափարողդ զնկարագիր բանիցն մի այլափոխէք, զի բաւական է, որ ինչ փոխեալ եղէ ի բազում աւրինակաց»։

[109] Վ. Հացունի, Պատմութիւն Հայոց աղօթամատոյցին, Վենետիկ, 1065, էջ 313-314։

Գանձարանը։[110] Մի կողմ թողնելով խազագրութեան արուեստի մասնագիտական մակարդակի հարցը, որ առանձին հարց է, պէտք է նշենք՝ յիշեալ բոլոր մատեաններում կիրառուած խազաւորումը աւելի կամ պակաս չեղումներ ունի կիլիկեան նոյն գրքերի համեմատութեամբ։ Երբեմն խազագրերի գծագրաձեւերն անգամ զանազանւում են, չխօսելով բոլորովին տարբեր խազագրուած գրական միեւնոյն բնագրերի առկայութեան մասին։ Ամէն ինչից երեւում է, որ Մեծոփեցին ու նրա աշակերտները, Խլաթեցին ու նրա հետեւորդները մեզ հետաքրքրող հարցերում ի կատար են ածել տակաւին Գլաձորում եւ Տաթեւում խմորուած գաղափարները։

Եւ այսպէս, զարգացած աւատատիրութեան շրջանում կազմաւորւում են հայկական մասնագիտացած երգարուեստի ու խազագրութեան երկու խոշոր դպրոցներ, կիլիկեան ու Հայաստանեան։ Իրենց ընդհանուր գծերի մէջ առած, այդ դպրոցների գոյութեան եւ որոշ իւրայատկութիւնների մասին գաղափար կարող ենք կազմել հակիրճ զուգակշռելով՝ Սսում (ու Դրազարկում) եւ Մեծոփում (ու նրան կապուած վանքերում) գաղափարուած մի քանի մատեանները։[111] Մտորել բերուող յատուկ ընտրուած զոյգ օրինակների քննարկման համեմատութիւնը հեշտութեամբ կարող է կատարել (առանց մանրամասն մեկնաբանութիւնների) անգամ երաժշտութեան խնդիրներից հեռու կանգնած բանասէրը, որն ունի ձեռագրական իրակութիւնների տեսողական ընկալման բաւարար փորձ։ Դրա համար անհրաժեշտ է հետեւել գրական միեւնոյն բնագրերի կէտադրական տարբերութիւններին (որը նոյնպէս ունի, ինչպէս յիշում ենք, նաեւ երաժշտական նշանակութիւն), ինչպէս եւ միեւնոյն վանկի վրայ դրուած տարբեր խազագրերին. Աւետարանից մէջ ենք բերում Ղուկասի է գլխի 31-րդ տունը («Արդ՝ ո՞ւմ» եւ այլն)՝ Դրազարկում

---

[110] Երկու մատեաններում էլ Գրիգոր Խլաթեցին խմբագրական աշխատանքները կատարել է այնպէս, որ նրանցում աւելի յստակ արտացոլուեն հայ ժողովրդի ազատաբաղձ երազանքները։

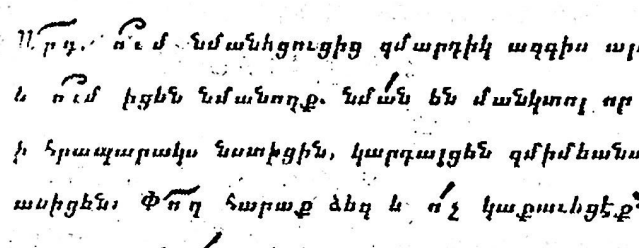
Ինչքան էլ որ Մեծոփեցու եւ Խլաթեցու գործունէութեան ժամանակաշրջանում հայ մասնագիտացած երգարուեստն ու խազագրութիւնը մի կողմից՝ սկզբունքօրէն վարընթացի մէջ են արդէն եւ բացում են յեղաշրջման ուշ միջնադարեան ուղիները, միւս կողմից դրանք սկզբունքօրէն վերաբերուելով զարգացած աւատատիրութեան պատմաշրջաններին, ամփոփում ու եզրափակում են նոյն այդ ժամանակահատուածը։

[111] Կարո՞ղ է պատահել, որ քննարկուող տարբեր դպրոցներում, առանձին դէպքերում՝ մեղեդիական միեւնոյն պտոյտը լոկ գրաւոր արտայայտելիս տարբեր խազագրեր կիրառած լինէին։ Ընդհանրապէս ասած՝ այո. ինչպէս եղել է եւ հակառակը, այսինքն՝ գրաւոր միատեսակ (նոյն նշաններով) արտայայտուած հատուածները երգելիս, տարբեր կերպ են հնչեցրել։ Բայց մենք համեմատութեան նպատակով ընտրեցինք այնպիսի հատուածներ, որոնք նման կասկածներ գրեթէ չեն յարուցում։

1295-ին Թորոս «փիլիսոփայի» գաղափարած (A1)[112] եւ 1441-ին Քաղբեռունիքի Ս. Գէորգ վանքում Թովմաս գրչի ընդօրինակած (B1)[113] ձեռագրից։ Շարակնոցից բերուող հատուածն է՝ Աստուածածնի ծննդեան կանոնի Գ-ի ճաշուի Ա տունը («Մառ կենաց»). ըստ 1328-ին Դրազարկում Մովսէս գրչի (A2),[114] եւ 1423-24 թուականներին Մեծոփայ վանքում Թովմաս գրչի (B2)[115] ընդօրինակած գրչագրերի։ Մանրուսմունքից կանգ ենք առնում Ա-ի կանոնագլխի Ա տան վրայ Սաղմոս ԺԳ՝ «Ասաց անզգամն ի սրտի իւրում», մի-ժամանակ չօշափած լինելու համար նաեւ սաղմոսերգուհեան հետ կապուած վերոյիշեալ գրչագիրը, ըստ 1312-ին Սսում Գրիգոր քահանայի (A3),[116] եւ 1441-ին Մեծոփայ վանքում դարձեալ Թովմաս գրչի (B3)[117] ընդօրինակած ձեռագրերից։ Եւ Գանձարան ժողովածուից ընթերցողի ուշադրութիւնը հրաւիրում ենք Գրիգոր Նարեկացու «Էին աչոյ» տաղի վրայ, խազաւորումը (հատուածաբար) բերելով 1394-ին Սսում Եսայի Սասնեցու (A4)[118] եւ չուրջ 1388-ին Ցիպնա վանքում Գր. Խլաթեցու (B4)[119] կազմած գրչագրերից։

Այլ ոմն նմանեցուցից զմարդիկ ազգիս ալսոյիկ։ և ոմն իցեն նմանողք։ Նմանն են մանկտուց որ ի հրապարակս նստիցին, կարդալցեն զմիմեանս և ասիցեն, Փող հարաք ձեզ և ոչ կաքաւեցէք։ ողբացաք և ոչ լացէք։

A1



Արդ. ո՛ւմ նմանիցուցից զմարդիկ ազգիս ալսորիկ, և ո՛ւմ իցեն նմանողք. նման են մանկտոյ որ ի հրապարակս նստիցին, կարդալցեն զմիմեանս ասիցեն. Փո՛ղ հարաք ձեզ և ո՛չ կաքաւեցէք՝ ողբացաք, և ո՛չ լացէք։

B1

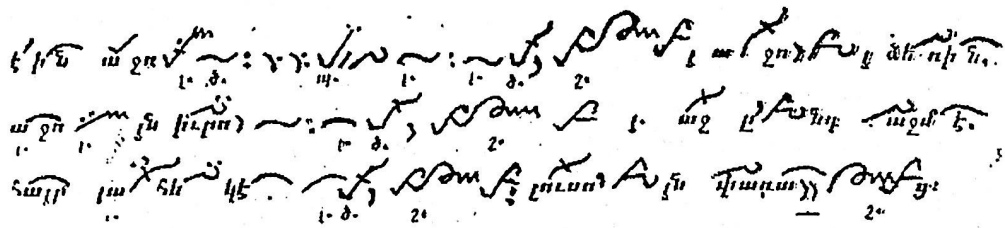
[112] Մատենադարան, ձեռ. թ. 6290, էջ 193բ։
[113] Մատենադարան, ձեռ. թ. 3892, էջ 183բ։
[114] Մատենադարան, ձեռ. թ. 1576, էջ 6բ։
[115] Մատենադարան, ձեռ. թ. 5114, էջ 3ա։
[116] Մատենադարան, ձեռ. թ. 8623, էջ 4բ։
[117] Մատենադարան, ձեռ. թ. 5667, էջ 4բ։
[118] Մատենադարան, ձեռ. թ. 3503, էջ 32բ։
[119] Մատենադարան, ձեռ. թ. 5328, էջ 73բ։

A2

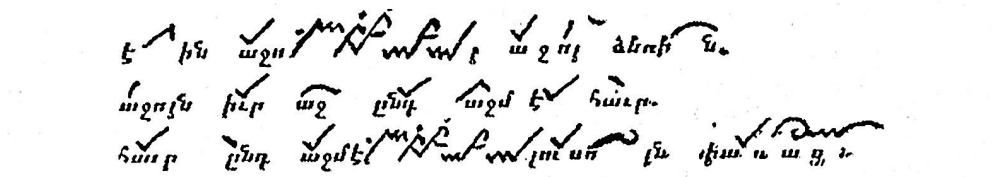
B2

A3

B3



A4



B4

Համեմատուող խազաւորումների տարբերութիւնները ինչ-որ չափով պայմանաւորուած են, անշուշտ, ժամանակային զարգացմամբ։ Թէ պէտեւ իմանալի է, որ համապատասխան ձեռագրերն իրարից բաժանող ժամանակահատուածում խազագրութեան արուեստը սկզբունքային որեւէ կատարելագործութեան չենթարկուեց։ Տեղում դոփեց, եւ կամ յայտնուեց վարընթացի սկզբում միայն։ Ուստի տուեալ դէպքում նկատի պիտի առնել, հիմնականում, տարածականում ու մասամբ եւս սոցիալական զարգացման հանգամանքները։

Այլ կերպ ասած, գործ ունենք թէեւ համազգային նոյն հունի մէջ գտնուող բայց ոճականօրէն (նաեւ արտաքին տուեալներով) տարբեր դպրոցների հետ։ Դա երեւում է նոյնիսկ լոկ աւետարանների համեմատութիւնից։ Մի կողմ թողնենք առոգանական չեչտերի եւ գրական բառագրի վանկերի վրայ դրանց տեղաբաշխման տարբերութիւնները։ Անգամ կէտադրութիւնը այլատեսակ է։ Կիլիկեան մատեանում, այն, յատկապէս վերջակէտի կիրառութիւնը, աւելի երաժշտական նկատառումներ ունի, քան նաեւ քերականական։[120] Մանրուսումների եւ դանճարանների բաղդատութիւնը նոյնպէս ինքնին պերճախօս է՝ տարբեր դպրոցների պարզորոշ բացայայտման տեսակէտով։

Շարականոցների զուգակշռումը ցոյց է տալիս նրանց բաւական մօտիկութիւնը։[121] Կարեւոր տարբերութիւնն այստեղ յանգում է առաջին

---

[120] *Ընդհանրապէս ասած՝ հայկական միջնադարեան ձեռագրերում կէտադրութեան նշանների տաղաչափական-երաժշտական կիրառման հարցը վերջերս տեղին ու ժամանակին չօշափեց Ա. Մնացականեանը։ Տե՛ս նրա Ներսէս Շնորհալի, Ողբ Եգեսիոյ, Լրաբեր Հաս. գիտութիւնների, 1974, թ. 2, էջ 98։*

[121] *Դա նկատելուն պէտք չէ խանգարի՝ երբեմն «չեչտի» ու երբեմն եւս «փուչի» փոխարէն գրուած, վերջինիս հակադիր գծագրաձեւով հանդէս եկող (եւ այդ պատճառով էլ յետագայում «փշաղարձ» անուանուած) խազագիրը։*

վանկին յատկացուած երկու տարբեր խազերին։[122] Իսկ դա ու նման դէպքերը չատ մեծ տեղ չեն բռնում ամբողջական ձեռագրերի համեմատութեան խորքի վրայ։ Ամէն ինչից երեւում է, որ հայ Շարակնոցի պատմական զարգացումն առհասարակ ընթացել է բաղդատաբար կայուն ընդհանուր հունի մէջ։ Որով այժմ լրիւ չափով հասկանալի է դառնում Կոմիտասի սուր դիտումն այն մասին, որ «չարականի եղանակները պարտադիր եւ գործածութեան մէջ սահմանափակ (իմա՝ ծիսա-կատարողական որոշակի սահմաններում տեղադրուած –Ն.Թ.) լինելով, չեն փոխւել ըստ կամութեան»։[123]

Ուշադիր զննելով բոլոր օրինակները, դժուար չէ նկատել, որ հայաստանեան գրչագրերում աւելի խիտ է՝ Կիլիկիայում համեմատաբար նօսր նշանագրուած մատեանների՝ աւետարանների ու չարակնոցների խազագրութիւնը, եւ ընդհակառակը, աւելի պարզ է՝ ընդհանուր առմամբ նշանագրութեան բարդ հիւսուածքով աչքի ընկած ժողովածուների՝ մանրուսումների եւ գանձարանների խազաւորումը։

Այսպիսիք են զարգացած աւատատիրութեան շրջանին վերաբերող խազաւոր բազմաթիւ գրչագրերի համեմատական վերլուծութեան արդիւնքները։

3

Կարծուածից աւելի հարուստ ու բարդ է հայկական ուշ միջնադարի երաժշտա-մշակութային շարժումների ներքին բովանդակութիւնը։[124] Եւ խազագրութեան ու մասնագիտացած երգարուեստի բնագաւառներում այս շրջանում կատարուածը նոյնպէս արժանի է ամենալուրջ ուշադրութեան։ Ճիշդ է, խազագրութիւնն այժմ ըստ էութեան չէր կատարելագործւում, բայց չարունակւում էին խազաւոր երգարանների վրայ տարւող աշխատանքները, նպատակ ունենալով (ինչպէս ցոյց են տալիս մեր դիտումները) փրկելով մոռացութեան ու հայաստանեան լաւագոյն աւանդոյթները։ Այնուհետեւ, հոգեւոր երգաստեղծութիւնը ստեղծագործական առաջընթաց չէր ապրում, սակայն չարունակում էր կենդանի մնալ, – թեկուզ «սեփական իւղի մէջ տապակուելու» միջոցով, – երգեցողութիւնը՝ որպէս տրուած չարժունակ կառուցուածքները ստեղծագոր-

---

[122] *A2–ում՝ «խոսրովային» խազագրի ընդհանրապէս երկու այլագրութիւններից մէկը։ B2–ում՝ երկկէտաւոր «սուրը»։*

[123] *Կոմիտաս, Ցօդուածներ եւ ուսումնասիրութիւններ, Երեւան, 1941, էջ 111։ Ընդգծումը, որ մատնանշում է Կոմիտասի արած կարեւորագոյն վերապահումը, կապուած ոճի զարգացման խնդիրների հետ, մերն է –Ն.Թ.։*

[124] *Հմմտ. մեր յօդուածը՝ «Քննական տեսութիւն հայոց հին եւ միջնադարեան երաժշտութեան պատմութեան», Լրաբեր հաս. գիտութիւնների, 1971, թ. 9, էջ 27–40։*

ծօրէն վերարտադրելու արուեստը։ Վերջապէս ճիշդ է, որ այդ արուեստը գոյատեւում էր անցեալի հարուստ ժառանգութիւնից փրկուած թէեւ կարեւոր, բայց սահմանափակ մի շրջանակում, եւ խազաւոր երգարանների գործնական նշանակութեան նուազման պայմաններում։ Եւ սակայն՝ ճիշդ է նաեւ, որ այն՝ սկզբունքօրէն չխզելով իր կապերը խազաւորուած ժողովածուների հետ, միաժամանակ, քննարկուող պատմաշրջանի վերջում յայտնուեց ի նորոյ ճիւղաւորուած ձեւով՝ առնուազն հինգ տարբեր երգուածքներով (Էջմիածնի, կ. Պոլսի, Երուսաղէմի, Նոր Ջուղայի եւ Վենետոկի)։ Եւ ահա, առաջին հայեացքից զարմանալի թուացող այս երեւոյթը, ի վերջոյ, բացատրուելու է՝ նոյնիսկ միատեսակ խազաւորուած գրական բնագրերն երաժշտականօրէն տրուած սահմանների մէջ։[125]

Անհարժեշտ է նշել, որ հայկական երաժշտա-մշակութային զարգացման մայրուղին կիլիկիայից դուրս գալուց յետոյ էլ դեռեւս երկար ժամանակ չարունակուել է կիլիկեան աւանդոյթների բարերար ազդեցութիւնը հայ իրականութեան վրայ, ինչպէս բուն Հայաստանում, այնպէս եւ գաղթավայրերում (նոյնիսկ հեռաւոր Ղրիմում)։ Նաեւ չահեկան է իմանալ, որ Սսի ու Էջմիածնի հոգեւոր պետերի միջեւ երբեմն-երբեմն ծագած վէճերի ընթացքում չօշափուել են գրչութեան ու երաժշտական արուեստների կիլիկեան դպրոցի առաջնութեան խնդիրները եւս։ Այսպէս, օրինակ, Սիմէոն Բ Արեւելցու թղթում, ուղղուած Փիլիպոս Աղբակեցուն, կարդում ենք. «Ահա գրչութիւնն յայտնի է ընդ ամենայն տեղիս, մանաւանդ բազում գրեանք, որ առ ձեզ են։ Եւ երաժշտութիւնն յայտնի է, զի ընդ ամենայն աշխարհ ցրուեալ, որպէս յԱսպահան Խաչատուր վարդապետն, որ ի Վասիլ երիսկոպոսէն էառ զպաշտմունս եւ եւս զկարգ քահանայութեան, որպէս ասեն՝ Սաղմոսն ի Մշոյ՝ խազն ի Սսոյ» եւ այլն։[126]

---

[125] Այդ սահմանների որոշումը անհնարին չէ, թէեւ չափազանց դժուար է։ Քանի որ դրանք եւս չարժունակ են եւ կախուած են ոչ միայն հաստատագրուած գրական բնագրերի կառուցուածքից, ձայնեղանակային նշումից եւ խազագրերի տեղաբաշխումից, այլեւ ժամանակի ու տարածութեան մէջ, ինչպէս սոցիալապէս, յարընդմիշտ զարգացող ստեղծագործական-կատարողական ազգային ոճից։

[126] Հ. Տաշեան, Ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մատենադարանին Մխիթարեանց ի Վիեննայ, *1895*, էջ *359* (ժողովածու տիպի թ. *90* ձեռագրի *41ա* էջը)։ Հատուածն առաջ բերելուց յետոյ Տաշեանն աւելացնում է. «թղ. *41բ* – երկար կը տողուին այն ամէն եպիսկոպոսունք, որ Սսէն ձենադրութիւնն արին, որոց մէջ կը յիշուի նաեւ «Թորոսն կաֆայու» եւ այլք։ Այս ամէն կէտերուն համար ամէն կողմանէ ուշադրութեան արժանի է նամակս»։

Վերեւի մէջբերման ընդգծուած վերջին խօսքերը՝ «Սաղմոսն ի Մշոյ՝ խազն ի Սսոյ», միջնադարեան յայտնի առած-ասացուածք են ներկայացրել։ Եւ այնքան տարածուած՝ որ բանագէտ Ա. Ղանալանեանը մեր օրերում իսկ այն լսելու առիթ ունեցաւ (մշեցիներից) ու գրի առաւ։ Համմտ. նրա՝ Առածանի, Երեւան, *1960*, էջ *326*։

Տաշեանի ցուցակում «խազն» բառը «խաչն» է կարդացւում, որ հաւանաբար տպագրական վրիպակ է։

Սակայն, մինչ հոգեւոր պետերն այպէս վէճերի մէջ են եղել, խազաւորող-գիտնական ու երգիչ-կատարող մասնագէտ երաժիշտները անաղմուկ՝ կարեւոր հարցեր են լուծել: Սկսած ԺԵ դարից, նրանք՝ զգաստ մօտեցմամբ, աշխատել են ընդհանուր յայտարարի բերելով միաձուլել կիլիկեան ու հայաստանեան աւանդոյթները:[127] *Գործը նախաձեռնողներն այս դէպքում եւս եղել են Մեծոփեցին, Խլաթեցին ու նրանց հետեւորդները: Քանի որ քննական մօտեցում հանդէս բերելով դէպի կիլիկեան աւանդոյթներն ու ձեռագրերը, նրանք, ընդհանուր առմամբ յենուել են նոյն այդ աւանդոյթների ու ձեռագրերի վրայ:*[128] *Սոյն եղանակով ստեղծուած գրչագիր մատեանները, – որոնց թւում իրենց արժանի տեղն ունեն նաեւ ԺԵ հարիւրամեակի կէսերին ծաղկած նշանաւոր երգիչ, «մեծ փիլիսոփայ»,*[129] *խազագէտ, գրիչ եւ պատմիչ, Աղթամարի վանքի միաբան Մինասենց Թովմա վարդապետի գաղափարած աւետարանները, Գանձարանը, Մանրուսումը, Մաշտոցը, Նարեկը եւ այլն,*[130] *– տարածուել են որպէս հայաստանեան ուրոյն խմբագրութիւններ եւ աւելի ուշ դարձեալ յարաբերակցուել կիլիկեան ժողովածուների հետ: Արդիւնքը եղել է այն որ աւելի եւս խորացել ու ընդլայնուել է կիլիկեան ու հայաստանեան նուաճումների մէկտեղման բեղմնաւոր փորձը:*

Այս կապակցութեամբ նախ ասենք, որ ուշ միջնադարում որակեալ խազագէտները նուազել են, բայց երբեք էլ չեն անհետացել, այլ գոյութիւն են ունեցել նոյնիսկ մեր մշակութային այն կենտրոններում, որոնք յատկաորոշւում են առաւելագոյն լճացմամբ: Մի կողմ թողնելով խազաւոր նախօրինակ գրչագրերը բանիմաց կերպով եւ կամ քիչ թէ շատ հասկանալով գաղափարելու արհեստն, այստեղ խօսում ենք տարբեր տիպի երգարաններ մասնագիտօրէն (եւ, ըստ հարկին, ի նորոյ) խազաւորելու, այլեւ խազաւորուած բնագիրը ընթերցելու-կատարելու, դրանով սովորելու եւ սովորեցնելու արուեստի մասին, որ յարատեւել է ընդհուպ մինչեւ ԺԸ դարի վերջերը: Դա մենք գիտենք թէ՛ խազաւոր գրչագրերի համեմատութիւնից, եւ թէ՛ մի ամբողջ շարք խօսուն յիշատակարաններից:

---

[127] *Խիստ ուշագրաւ պարագայ է՝ որ կիլիկեան ու հայաստանեան աւանդոյթների միաձուլումը տեղի է ունեցել արուեստի միւս ճիւղերում եւս՝ ինչպէս օրինակ՝ մանրանկարչութեան մէջ, եւ անգամ գաղթավայրերի պայմաններում՝ ինչպէս տեսանք ասենք Ղրիմում, ԺԴ-ԺԵ դարերում: Հմմտ. З. Корхмазян, Искусство миниатюры крымских армян XIV-XV вв.,* Автореферат дуссертации..., *Ереван, 1970, стр. 7, 12, 18:*

[128] *Ինչպէս որ կիլիկեան երաժշտական ողջ մշակոյթն էլ, իր հերթին, ուրիշ բան չէր քան եթէ Հայաստանում սկիզբ առած ու զարգացած մի ամբողջ շարք երեւոյթների մէկտեղուած, օրգանական չարունակութիւնը:*

[129] *Հմմտ. Հ. Աճառեան, Հայոց անձնանունների բառարան, հտ. Բ, Երեւան, 1944 էջ 334-336:*

[130] *Ցաւօք, մեր Մատենադարանում ունենք Մինասենց Թովմայի գաղափարած աւետարաններից նմուշներ (ձեռ. թ.թ. 4436 եւ 4829) եւ գանձարանը միայն (ձեռ. թ. 5521):*

Ահա, Բերկրիում 1424-ին գաղափարուած Շարակնոցի գրիչ Յակոբը հաղորդում է. «աղաչեմ յիշել ի տէր եւ զիս զանիմաստ գրիչս զՅակոբ եւ զծնաւղսն իմ։ Նաեւ զհոգեւոր որդեակս իմ, զԳրիգոր դպիր՝ որ բազում աշխատանք ունի ի տուն տալ խազելոյն»։[131] *Նմանապէս, Արգելան մենաստանում (Տարբերունիք) 1464-ին ընդօրինակուած Շարակնոցի գրիչ Ղազարը յայտնում է. «Դարձեալ, աղաչեմ զձեզ սուրբ հայրք եւ եղբարք՝ զսուտանուն երէց զԱզարիա, որ զՇարակնոցս խազեցի եւ զսակաւ յիշատակարանս գրեցի, եւ զՄկրտիչ կրաւնաւորն, եւ զծաղկող վարպետն զՄինաս կրաւնաւորն, եւ զՅակոբ կրաւնաւորն, որք աշխատեցան ի տուն տալ խազին (յիշեցէք)»։*[132]

Պատմական Հայաստանի անյայտ գիւղերից մէկում իսկ, 1466-ին գաղափարուած Շարակնոցի գրիչ Ստեփանոսը հաւաստում է. «Ո՛վ եղբարք, յորժամ եղանակս յարգէք զսուտանուն զՍտեփանոսն յիշեցէք... Գրեցօ եղանակս ձեռամբ սուտանուն քահանայիս Ստեփանոսի»։[133]

Այս բոլորը «խազողները», եղանակները «գրողները» եւ կամ խազաւորմանը «տուն տուողները» (իմա՝ մեղեդիները խազերով տուն առ տուն նշանագրողները) իրենց վրայ են վերցրել ստեղծուող ձեռագրի խազաւորման պատասխանատուութիւնը այն բոլոր դէպքերում, երբ նախօրինակ գրչարգի նշանագրութիւնը բաւարար չի համարուել, եւ կամ պարտաւորեցնող ոչինչ չի ունեցել խազագրութեան արուեստի մակարդակի տեսակէտով։ Իսկ անցեալից ժառանգուած երեւելի նախօրինակների նկատմամբ այդ երաժիշտներն ուրիչ մօտեցում են հանդէս բերել։ Որպէս հիմք կամ ելակէտ վերցնելով նման նախօրինակը, նրանք ճչգրտել են խազագրութիւնն այն հաշուով, որ համաձայնեցուած լինեն նախօրինակում նշանագրուածն ու իրենց իմացածը։ Գամրաց երկրի Խնձորի գիւղում 1562-ին «Խլկցի» նախօրինակից գաղափարուած Շարակնոցի յիշատակարանում կարդում ենք. «Եւ այսու աւրինակս Գրիգոր՝ մականուն Խուլ կոչի, գրած նորա. եւ եղանակեալ ճչգրտեցաւ ձեռամբ Կոստանդեայ թարմատար գրչի»։[134]

---

131 *Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. թ. 8599, էջ 327ա։*

132 *Լ. Խաչիկեան, Ժե դարի հայերէն ձեռագրերի յիշատակարանները, մասն Բ. Երեւան, 1958, էջ 219։*

133 *Նոյն տեղում, էջ 255։*

134 *Մաշտոցեան Մատենադարան, ձեռ. թ. 1612, էջ 375բ (ընդգծումը մերն է –Ն.Թ.)։*

Անհրաժեշտ է նշել, որ Կիլիկիայում Գրիգոր անունով երաժիշտ-խազագէտ ուրիչ գրիչներ էլ են գործել։ Ականց անապատում 1312-ին Ներսէս քահանան ընդօրինակում է մի ընտիր Շարակնոց. «ի թագաւորութեանն Հայոց Աւշնի, եւ ի հայրապետութեանն տեառն Կոստանդեայ», որն եւ խազագրել եւ ծաղկել է Գրիգոր դպիրը։ Վերջինս գրում է. «Ո՛ եղբարք, եղբարք, աղաչեմ յիշել զեղկելի գրիչս Գրիգոր դպիր, որ զգիրս խազեցի եւ զարդարեցի ոսկով եւ ծաղկիւ» (Լ. Խաչիկեան, ԺԴ դարի հայերէն ձեռագրերի յիշա-

Առարկայականօրէն դատելով երգիչ-խազագէտ Կոստանդին գրչի սոյն աշխատանքը, տուեալ ձեռագրի սահմաններում, յանգեցրել է կիլիկեան եւ հայաստանեան աւանդոյթների համաձայնեցմանն ու միաձուլմանը: Ջենք կարծում, որ մասնագէտ երաժիշտը տարերայնօրէն արած լինէր դա: Եւ բոլորովին զատ խնդիր է, թէ սոյն ու նման գործերի կատարմանն ինչ մակարդակ էր պարտադրում առհասարակ ուշ միջնադարի ընդհանուր վիճակը, անգամ ժամանակի հմուտ երգիչների մասնակցութեան դէպքում: Անկախ դրանից, ուշ միջնադարում գոյութիւն են ունեցել վերոյիշեալ աւանդոյթները մերձեցնելով ընդհանուր յայտարարի բերելու ուրիշ միջոցներ եւս: Այն է՝ տուեալ երգարանը գաղափարելիս հաշուի առնել նոյն ժողովածուի իւրայատուկ խազաւորում ունեցող երկու (երբեմն եւ աւելի) տարբեր խմբագրութիւններ, երկուսից էլ վերցնելով լաւագոյնը: Ասենք՝ գաղափարման-խազաւորման գործում այս կարգի մօտեցման մենք հանդիպում ենք տակաւին ԺԴ դարում:

Գալու անապատում 1325-ին Սիմէոն գրիչը մի խազգիրք է գաղափարել, յիշատակարանում տեղեկացնելով հետեւեալը. «Բայց գրեցաւ սա ի լաւ եւ ի ստոյգ աւրինակաց երկու[ց]՝ Կոստա[նդեա] եւ Վաւծ[ընցոյ]՝ զոր էր գրեալ Գրիգոր Ջորուկ»:[135] Ինչպէս արդէն գիտենք, երկու անւանումներն էլ խազգրքի ուրոյն խմբագրութիւններ են մատնանշում, ըստ որում երկրորդը՝ Արքակաղնի դպրոցին վերաբերող խմբագրութիւն:[136] Այս դէպքում, ուրեմն, երկրորդ խազգիրքն ստեղծուել է կիլիկեա՛ն երկու նախօրինակների հիման վրայ:

Աշխատանքի նոյն եղանակը քննարկուող պատմաշրջանում ուղղուած է եղել այլազան երգարանների՝ կիլիկեան եւ հայաստանեան խմբագրութիւններից «երրորդը» ստանալու նպատակին: 1503-ին գաղափարուած մի ժողովածուում (գրիչ՝ Յովսէփ) զետեղուած մանրուսման յիշատակարանում կարդում ենք «ստուգեալ յերկուց աւրինակաց. ի Սըսցոյն[137] եւ

տակարանները, էջ 87–88): Ուշ միջնադարում այս Գրիգոր դպրին չփոթել են Խուլի հետ: Մեր Մատենադարանի թ. 1612 Շարակնոցը զննելիս մենք միշտ էլ կասկածել ենք. նոյնը չէ՞ պարագան նաեւ այստեղ: Բոլոր դէպքերում, սակայն, Կոստանդին Թարմատար գրչի» անհատական մօտեցումը գործին, եւ նրա ձգտումը համաձուլել կիլիկեան եւ հայաստանեան երգչային աւանդոյթները՝ չեն կորցնում իրենց էական նշանակութիւնը:

135 Լ. Խաչիկեան, ԺԴ դարի հայերէն ձեռագրերի յիշատակարաններ, էջ 197–198 (երկրորդ անուան յապաւումը մենք ենք բացում –Ն.Թ.):

136 «Ցիչեցաք ի տեղագրին Արքակաղնոյ, – գրում է Ալիշանը, – զի երգարան նրբից եղանակաւոր բանից Մանրուսմունք կոչի, եւ ընտիր օրինակ գրոցն Վաւծընցի, ոչ գիտեմ յանո՞ւն տեղւոյ, եթէ հնոյ եւ քաջի ուրումն երաժշտի մականուամբ» (Սիսուան, էջ 517): Մենք հակուած ենք կարծելու, որ ճիշդը վերջինն է:

137 Բնագրում՝ «սըսցեցն», որ ակնյայտնի վրիպակ է: Մինչդեռ «Սըսցոյ» ձեւը, որպէս «Խլկցի» խմբագրութեան երկրորդ «Սըսեցի» կամ «Սըսցի» անուանակոչութեան հոլովումը, ձեռագրերում հանդիպում է: Օրինակ՝ 1406-ին (Տաթեւո՞ւմ) ընդօրինակուած Շա-

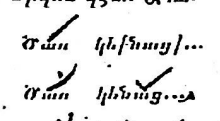
բ՝ Մինասենց տէր Թումի օրինակէն»։[138] *Արդ, այս «տէր Թուման» վերոյիշեալ անուանի երաժիշտ վարդապետ Մինասենց Թովման է։ Նրա գաղափարած մատեանները գրչութեան արուեստի առումով վերաբերում են մեծափեան դպրոցի ոլորտին՝ խազագրութեան տեսակէտով ներկայացնելով ուշ միջնադարեան մակարդակի եւ ուղղուածութեան բնորոշ դրսեւորումներից մէկը։*

Վերանորոգութեան երկու հարիւրամեակների ընթացքում (ԺԷ-ԺԸ դդ.), երաժիշտ-խազագէտ (թող որ նուազած) մասնագէտ գրիչները նոյն ուղղուածութեամբ առաջ են տանում սկսուած աշխատանքները։ ԺԵ-ԺԶ դարերի գրիչների օրինակով, նրանք՝ բուն նշանագրութեան ասպարէզում աւելի լայն տեղ են յատկացնում օժանդակ նշաններից կէտին եւ զոյգ-կէտին։[139] *Աշխատում են, այսպէս ասենք, փակագծերից դուրս բերել զարգացած աւատատիրութեան շրջանում ինքնըստինքեան հասկանալի համարուած մի շարք իրակութիւններ։*[140] *Շարունակում են, երկու կամ աւելի նախօրինակների առաւելութիւնների հաշուառման հիման վրայ, ստեղծել գրչագիր մատեաններ, որոնք ընդունելի լինէին համահայկական չափանիշներով։ Բայց այս կարեւորագոյն գործում որոշ խզում է նկատուում,*

րակնոցի յիշատակարանում. «ի լաւ եւ յընտիր աւրինակէ Սըսցոյ, որ էր գրեալ ձեռամբ բազմարուեստ գրչի Գրիգոր դպրի, մականուն Խուլ կոչեցեալ»։ Հմմտ.՝ ԺԵ դարի Հայերէն ձեռագրերի յիշատակարանները, Ա. էջ 60։

[138] *Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. թ. 2033, էջ 284ա։*

[139] *Ձեռագրերի համեմատութիւնը ցոյց է տալիս, օրինակ, որ նախկինում եւ կամ այլուր առանց կէտի գծագրուած խազանշանը, տուեալ միջավայրում եւ, ասենք, յիսնամեակում, նոյն երգի նոյն վանկի վրայ ստանում է մէկ կէտ. եւ ուրիշ տեղում ու այլ ժամանակ՝ զոյգ կէտ։ Հեռուն չգնալու համար՝ այստեղ բաղդատենք վերոբերեալ «Ծառ կենաց» երգի առաջին վանկի նշանը հետեւեալ երեք ձեռագրերում։ Տուեալ դէպքում, երեքի մէջ եւս «սուր» կոչուող նշանն է։ Բայց առաջինում (Մատենադարան, ձեռ. թ. 9838, էջ 6ա, Շարակնոցի նոր՝ 1526-ին ընդօրինակուած մասից՝ A) «սուրը» առանց կէտի է։ Երկրորդում (Մատենադարան, ձեռ. թ. 1609, էջ 6ա՝ B) այդ «սուրը» մէկ կէտ ունի։ Եւ երրորդում (ձեռ. թ. 5114, էջ 4բ՝ C) երկու կէտ։ Ահա.*



իսկ ընդհանրապէս՝ կէտերի ճոխ գործածութեան ամենաբնորոշ օրինակները հանդիպում են գանձարաններում եւ խազագրքերում։

[140] *Այդ կարգի իրակութիւններից մէկն է խազաւորուած որեւէ բնագիր չափանմուշ ծանօթ եղանակի (վերջինս ըստ գրական բնագրի կառուցուածքի ու երաժշտական տուեալ կապակցութեան) հիման վրայ հնչեցնելու աւանդոյթը։ Ուշ միջնադարի պայմաններում, երբ ճիշդ յիշեալ աւանդոյթը աստիճանաբար թուլանում էր, նրա կենցաղավարման ժամանակը երկարացնելու նպատակով անհամեմատ չատանում են համապատասխան լուսանցագրութիւնները. յատկապէս գանձարաններում։*

մի կողմից՝ ողջ երկրով մէկ մղձաւանջային ժամանակները ապրած եւ այժմ վերակենդանութեան ձգտող գործնական ընդհանուր պաշտօներգութեան, եւ միւս կողմից՝ խազաւորող մասնագէտ գրիչների կատարած աշխատանքների միջեւ, որոնք հասցէագրւում էին հին տիպի համալսարաններում ուսած երգիչներին։ Իրօք, վերանորոգութեան դարերին յատուկ յարաբերական վերելքը չարժում առաջ չբերեց այդ տիպի երաժիշտների շրջանակներում։ Բայց որ այդպիսիք կային տակաւին՝ փաստ է։[141]

Վերանորոգութեան դարերը, սակայն, մի ուրիշ եւ մեծ նորութիւն բերին իրենց հետ. տպագրութեան տարածումը հայ իրականութեան մէջ։ Դա լայն հնարաւորութիւններ էր ընձեռում հրապարակ հանելու ահագին քանակութեամբ միատեսակ մատեաններ, որով եւ, համեմատաբար կարճ ժամանակամիջոցում, հաւասարեցնելու սովորոյթներն ու աւանդոյթները պաշտօներգութեան բնագաւառում։ Վաղուց ի վեր այդ նպատակը հետապնդող ու այդ պատճառով էլ երաժշտա-հասարակական աշխատանքների լծուած լուսամիտ գործիչները չյապաղեցին նախաձեռնելու հայ խազագրութիւնը ձեռագրական աշխարհից տպագիր գրքին փոխանցելու չնորհակալ գործը։ Եւ դա՝ խազաւոր գրչարգրերով աւելի գործնականօրէն՝ պաշտօներգութեան առօրեայ ընդհանուր պահանջների հաշուառմամբ, զբաղուելու մի նոր առիթ ու խթան հանդիսացաւ։ Ցիշեալ գրիչներից եւ նրանց գլուխ բերած հրատարակութիւններից այստեղ մեզ առաջին հերթին հետաքրքրում են Ոսկան վարդապետն ու նրա լոյս ընծայած Աստուածաշունչը, Շարակնոցն ու ժամագիրքը։

Նախ յիշենք՝ մեր անդրանիկ հրատարակիչների առաջ ծառացած արհեստագիտական դժուարութիւնները։ Ցատկանշական է, այս տեսակէտով, մեր տպագիր առաջին գրքերի ընդհանուր վիճակը՝ նրանցում հայոց լեզուի կէտադրութեան ու առոգանութեան նշանների կիրառութեան առումով։ Մեր հնատիպ գրականութեան վրայ հարեւանցի ակնարկ իսկ նետելով նկատում ենք, որ նրանում յիշեալ նշանների գործածութիւնը արմատաւորուել է աստիճանաբար եւ գրեթէ այն ձեւով (միայն, հասկանալի է, աւելի արագ մի ընթացքով), ինչպէս դա տեղի էր ունեցել դա-

---

141 Բաւական է յիշել թէկուզ ԺԸ դ. ապրած Եփրեմ երաժիշտ վարդապետին ու նրա աշակերտներին։ Ինչպէս գրում է երաժիշտը, իր պատուիրած խազաւոր յիշատակարանում՝

Աստ գոն գրեալ մեղեդիքներ,
Պարտ ու պատճաշ տաղ եւ գանձեր։
Սովաւ երգեն վարդապետներ,
Քաղցրանուագ եղանակներ։
Ուսուցանեն աշակերտներ,
Ջարկ, դիր եւ լերկ, բենկորճաներ...
(Մատենադարան, ձեռ. թ. 7717, էջ 258ա)։

րեր առաջ, նոյն նշանները ձեռագրերում կիրառութեան մէջ դնելու ժամանակ։[142] *Տպագրիչների կողմից յաղթահարուելիք կարեւորագոյն խնդիրների թւում եղել են նաեւ հրատարակութեան պատրաստուող այս կամ այն բնագրի ձեռագրերի քննութիւնը. համեմատութիւն, ընտրութիւն եւ ի հարկին ուղղումներ կատարելը, թէ որպէս բնագրագէտ, եւ թէ որպէս գրչութեան արուեստի գիտակ ու խազագէտ։ Արդ՝ գործնական պաշտօներգութեան առօրեայ պահանջների տեսակէտից՝ առոգանութեան նշաններ պարունակող ձեռագրերում եւ խազաւոր գրչագրերում կողմնորոշուելու փորձին ընդհանուր առմամբ յաւտուկ է եղել հետեւեալը։ Մեր գործիչները բաւական յստակ գաղափար են ունեցել ձեռագիր-խազաւոր Շարակնոցների մասին, եւ դժուարացել են բարդ ու խիտ խազագրուած ժամագրքեր, պատարագամատոյցներ, մանրուսումններ, գանձարաններ, ինչպէս եւ մեղեդիապէս հարստացուած, ճոխ թրւերգ ենթադրող եւ համապատասխանաբար նշանագրուած աստուածաշունչներ ու աւետարաններ ուսումնասիրելիս։*[143]

Առհասարակ ողջ ուշ միջնադարի (ու նաեւ յետագայ ժամանակների) համար բնորոշ այս գծերն արտացոլուած են ոսկանեան մեզ հետաքրքրող երեք հրատարակութիւններում եւս։ Աստուածաշնչում (ինչպէս մարգարէական գրքերում, այնպէս եւ աւետարաններում) օգտագործուած են հոգեւոր թրւերգի գրեթէ բոլոր հիմնական նշանները, եւ ընդհանրապէս՝ բանիմաց կերպով։ Առհասարակ այստեղ պահպանուած է մի մակարդակ, որն առ այսօր գերազանցուած չէ տակաւին։[144] *Միայն ԺԹ–ԺԵ դարերի ընտիր աստուածաշնչերի եւ աւետարանների համեմատութեամբ է, որ ոսկանեան այդ տպագրութիւնը, ամբողջութեան մէջ, զիջում է թրւերգի նշանագրութեան իր մակարդակով։ Իսկ առանձին հատուածներ, ինչպէս օրինակ մեզ արդէն ծանօթ ընթերցուածը բաղդատելիս, առաջին հայեացքից որոշիչ տարբերութիւններ նոյնիսկ չեն էլ նկատուում։*[145]

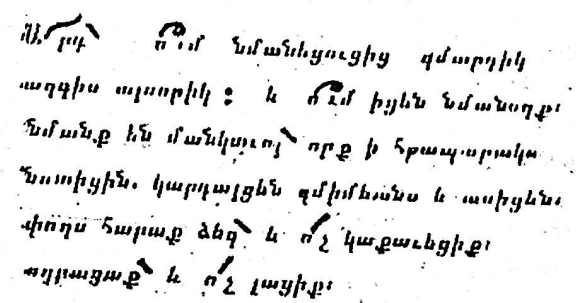
---

[142] *Շուրջ կէս դար տեւած այդ ընթացքը («Պարզատումարի» տպագրութիւնից մինչեւ «Ճիսուս Որդի» պոէմի 1660-ի Ամստերդամի հրատարակութիւնը) հակիրճ քննել ենք ժամանակին։ Հմմտ. մեր «Ոսկան վարդապետն ու խազագրութեան արուեստը» յօդուածը (Էջմիածին 1966, թ. 11–12, էջ 159–160)։*

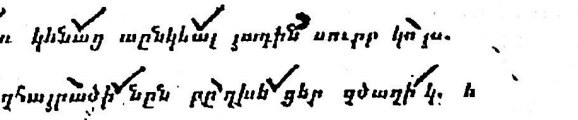
[143] *Տուեալ դէպքում հիմնական դժուարութիւնը կայացել է՝ կէտադրութեան եւ առոգանութեան նշանների առաւելաբար երաժշտական (եւ ոչ թէ հաւասարապէս՝ երաժշտա-քերականական) կիրառութեան հանգամանքներում կողմնորոշուելը։*

[144] *Աստուածաշնչի Զօհրապեան հրատարակութիւնն իսկ, թրւերգի նշանների կիրառութեան առումով համարեա թէ կրկնում է ոսկանեան հրատարակութեան պատկերը։*

[145] *Հմմտ.՝ Աստուածաշունչ Հնոց եւ Նորոց Կտակարանաց ներպարունակող, Յամստէրդամ, 1666, էջ 511։*



Շարականոցի հրատարակութեանը կապուած աշխատանքների մասին խօսելիս, Ոսկան վարդապետը յիշատակարանում նշել է լոկ լեզուա-քերականական տարբեր կէտեր: Մատեանի ուսումնասիրութիւնը ցոյց է տալիս, սակայն, որ նրա վրայ լուրջ ու արդիւնաւէտ ջանքեր են թափուել՝ խազաւորումը եւս խնամքով եւ օրինակելի մակարդակով վերարտադրելու համար: Ըստ բոլոր տուեալների՝ որպէս տիպ վերցուած գրչագրի ընտրութիւնը կատարուել է համեմատաբար. նրա խազագրութեան տարրերը նախօրօք, ըստ ամենայնի, գիտակցուել ու տարբերացուել են. բծախնդրութիւն է ցուցաբերուել խազանշանների տպագրական գծագրաձեւերին պարզութիւն, գեղեցկութիւն, յստակութիւն եւ նոյնիսկ՝ ինչ որ հնուց եկող «գրչագրական» հարազատ նկարագիր հաղորդելու առումով. եւ որ գլխաւորն է, նախատիպ գրչագրի խազաւորումը տպագրին փոխանցուել է լաւատեղեակ, հասկացող ձեռքերի միջոցով: Այս բոլորի շնորհիւ, հայ գրչագիր շարականոցների խազագրութիւնը տպագիր գրքին անցել է, եթէ կարելի է ասել, նուազագոյն կորուստներով: Որով ոսկանեան (այն է՝ մեր խազաւոր տպագիր առաջին) Շարականոցը, մի կողմից՝ համեմատութեան շատ եզրեր է ձեռք բերում ձեռագիր նոյնատիպ ընտիր ժողովածուների հետ, եւ միւս կողմից անջրելի տեղ ապահովում իրեն՝ տպագիրների շարքում: Այն՝ խազագրութեան առումով իւրայատկութիւններ եւս ունի, որոնց մասին նախնական գաղափար կարող ենք կազմել համեմատութիւնների ոլորտը ներքաշուած «Ծառ կենաց» զկ. ճաշոցի առաջին տողերի քննութիւնից:[146]



[146] Երաժշտական երեսեցմունք հոգեւորականք..., *Ամստերդամ, 1665*, էջ 9։

Այստեղ առաջին վանկի խազն, օրինակ, կէտաւոր «երկար»-ն է՝ ուստի եւ տարբեր՝ վերն համեմատուած կտորներից, ուր տեսանք, համապատասխանաբար, «խոսրովային» եւ զոյգ-կէտաւոր «սուր» նշանները։[147] Որոշ տարբերութիւնների հանդիպում ենք ոսկանեան Շարակնոցը նաեւ յետագայ տպագիրների հետ համեմատելիս։ Բայց դրանք մանրամասներ են։ Իսկ ամբողջապէս առած՝ ոսկանեան Շարակնոցը մի նոր ու մեծ քայլ է ընդհանուր պաշտօներգութեան չրջանակներում չարականների զանգուածը անկորուստ վերարտադրելու եւ դրանց կատարումը միասնական հունի մէջ դնելու ճանապարհին։ Նոյնը չենք կարող անվերապահօրէն կրկնել ոսկանեան ժամագրքի կապակցութեամբ։ Սակայն, նրա հրապարակումը եւս, միասնականացման նոյն միտումի թէ՛ ընդհանուր, եւ թէ՛ մասնաւորապէս երաժշտական կարեւոր արտայայտութիւններից մէկն է անկասկած։ Ճիշդ է նկատում Վ. Հացունին, նաեւ ոսկանեանեան ժամագրքի քննութեան կապակցութեամբ, թէ՝ «մեր Աղօթամատոյցն այս չրջանիս գտած է արդէն իր լրումը՝ նկատմամբ այժմու վիճակին», եւ թէ՝ «տպագրութիւնն էր, որ ամէնուն ձեռքը պիտի տար միեւնոյն բնագիրը, ու պիտի հաւասարեցնէր սովորութիւններն ալ»։[148]

Երգարանիս «Յառաջաբանութեան» մէջ ինքը Ոսկանն այն անուանում է՝ «զբազմահաւաք մատեանս զայս, որ աստի եւ անտի հաւաքեալք են ի մի վայր, առ ի դիւրահասութիւն թերակատարից՝ եւ յօժանդակութիւն տհասից եւ պակասակրթից»։[149] Ընդգծուած խօսքերն նկատի ունեն ոչ միայն այն, առ մեզ հետաքրքրող աստենի մեծ ժամագիրքը ներփակում է (բացի «Հաւատարակաց աղօթքի» կարգաւորութիւնից) Սաղմոսարանը, Տօնացոյցը, ժամակարգութեան խրատներ ու այլ փոքր նիւթեր եւս։ Քննութիւնից պարզուում է, որ ժամագրքի խազաւոր հատուածներն էլ Ոսկանը քաղել է տարբեր աղբիւրներից, մի չարք խազագրութիւններ նա փնտրել է, բայց չի գտել եւ այլն։[150] Ջենք կարող պնդել թէ՝ Ոսկանի օգտագործած ձեռագիր աղբիւրները (հիմնականում խազատետրեր եւ խազաւորուած ժամագրքեր), այս դէպքում եւս ընտիր են եղել։[151] Անկախ դրանից, Ոս-

---

147 Անհրաժեշտ է նշել. ձեռագրերի բաղդատութիւնից երեւում է, որ «երկարը» աւելի յաճախ «խոսրովայինին» է փոխարինել (այլագրութեան կամ սխալմունքի պատճառով, եւ կամ դիտակցուած կերպով), քան թէ «սուրին»։

148 Վ. Հացունի, Պատմութիւն Հայոց Աղօթամատոյցին, Վենետիկ, 1965, էջ 315 եւ 340–341։

149 Գիրք ժամակարգութեան որ կոչի ատենի, Մարսել, 1673, էջ 3 (ընդգծումը մերն է –Ն.Թ.)։

150 Այսպէս, Ոսկանը չի գտել, օրինակ՝ «Աչխարհ ամենայն», «Առաւօտ լուսոյ» եւ նման, անգամ չատ տարածուած երգերի խազագրութիւնները։ Մինչդեռ դրանք կան, ասենք, էջմիածնում 1686-ին եղիազար կաթողիկոսի պատուէրով գաղափարուած ժամագրքում, որ պարզ է, թէ պատճենահանուած է աւելի հին մի նախօրինակից (Հմմտ.՝ Մատենադարան, ձեռ. թ. 435, էջ 23ա)։

151 Անկասկած աւելի ընտիր նիւթերի հիման վրայ է կազմուած ԺԹ դարի վերջերում Իգն. Կիւրեղեանի հրատարակած խազաւոր ժամագիրքը։ Հմմտ.՝ կարգաւորութիւն հասարակաց աղօթից Հայաստանեայց եկեղեցւոյ, Վենետիկ, 1898։

կանը ժամագրքի հրատարակութեան կապակցութեամբ խազագիտական ուշագրաւ աշխատանք է կատարել։[152] Ու գլխաւոր գծերի մէջ կանխելով յետագայում ստեղծուելիք Ձայնագրեալ ժամագրքի չրջանակները, նա լուրջ նպաստ է բերել «Հասարակաց աղօթքին» միակերպութիւն հաղորդելու ընդհանուր գործին։ Դա ժամանակաշրջանի հրամայական պահանջներից էր։ Դրան յետամուտ եղաւ նաեւ Սիմէօն Երեւանցին, որ ԺԸ դարի 70-ական թուականներին, վերջին անգամ վերանայելով, հրատարակեց հայոց Տօնացոյցը· ու իր հմուտ սարկաւագներից մէկին Պոլիս ուղարկեց՝ հոգեւոր եղանակների միակերպ կանոնաւորութիւնն ապահովելու համար։ Եւ դարձեալ՝ նոյն գործին յետամուտ եղաւ նաեւ Գէորգ Դ-ը, որ հարիւր տարի անց իրագործեց Ձայնագրեալ Պատարագի, ժամագրքի ու Շարականոցի հրատարաուութիւնը, պաշտօնական վաւերացումն ու տարածումը։

Սակայն հակառակ ողջ ուշ միջնադարի բազմապիսի ջանքերին՝ ուղղուած միաձեւութեան հաստատմանը, ԺԸ-ԺԹ դարերում մենք ունեցանք հայ հոգեւոր երաժշտութեան տարբեր երգուածքների՝ նոյն ուշ միջնադարի պայմաններում կազմաւորուած հինգ մեծ ճիւղեր. էջմիածնի (որ եւ մեր կարծիքով հիմնականն է)։ Կ. Պոլսի, Նոր Ջուղայի (կոչուած նաեւ Հնդկահայոց), Երուսաղէմի ու Վենետիկի։[153] Ինչո՞վ է բացատրւում սա· մասամբ՝ խազագրութեան արուեստի գործնական նշանակութեան նուազմամբ, մասամբ էլ (եւ սա չատ կարեւոր է) խազագրութեան արուեստի ընձեռած այն հնարաւորութեամբ, որով խազաւոր միեւնոյն ժողովածուներից օգտուող տարբեր կենտրոնների երգիչներ կարող էին խազաւորուած միեւնոյն գրական բնագիրը որոշ չափով տարբեր եղանակել, տարբերակել՝ համաձայն տուեալ տեղական աւանդոյթի։

* * *

Մէկ հայեացքով ընդգրկելով ողջ միջնադարը, նկատում ենք, որ խազաւոր ժողովածուներին համահայկական չափանիշներով միակերպութիւն հաղորդելու գործնական ձգտումները՝ ծագելով ԺԴ դարի վերջերից եւ ԺԵ-ի սկզբներից, որոշակի արդիւնքների յանգեցրել են մի

---

[152] Մանաւորապէս՝ տպագրական դիւրըմբռնելի մայրեր ձուլելու նպատակով, նա գիտակ մարդու նախաձեռնութեամբ տարանջատել է գրչագրերում միացեալ գրութեամբ եւ կամ կապխազի սկզբունքով գծագրուած բարդ նշանախմբերի այլապէս դժուար հասկանալի բաղադրիչները։ Այդ մասին աւելի մանրամասն տե՛ս մեր վերոյիշեալ յօդուածը «Ոսկան վարդապետն ու խազագրութեան արուեստը», էջմիածին, 1966, թ. 11-12, էջ 166-167։

[153] Ցիշեալ երգուածքներից միայն Երուսաղէմինը զարմանալիօրէն հրատարակուած չէ տակաւին։ Սակայն մենք մի ընդհանուր գաղափար, յամենայն դէպս, ունենք նրա մասին։

ժամանակ, երբ անցեալի հայ մասնագիտացուած երգաստեղծուԼիւնն ու երգեցողուԼիւնն արդէն տուեԼ էին քանակական ու որակական զգալի կորուստներ։ Բուն խազագրուԼեան արուեստը եւս անդրադարձնում է այդ ընԼացքը։ Վաղ միջնադարը (եւ նոյնիսկ մի քիչ աւեԼի ուշ)՝ այդ արուեստի կազմաւորման ժամանակն է դեռեւս։ Զարգացած աւատատիրուԼեան շրջանում մեր դէմ յառնում են ինչպէս երգաստեղծուԼեան-երգեցողուԼեան, այնպէս եւ համապատասխան խազագրուԼեան երկու դպրոցներ, կիլիկեան եւ հայաստանեան (մի կողմ թողնելով իւրաքանչիւրի ներսում տարբեր կենտրոնների ու դրանց յատուկ աւանդոյթների խնդիրը)։ Եւ փաստօրէն ուշ միջնադարում է, որ առաջ է տարւում դրանք միաւորելու հեռանկարային գործը (աւա՛ղ, աննպաստ պայմաններում)։

Այս եզրակացուԼիւնը մեզ օգնելու է խազագրուԼեան արուեստի կառուցուածքի հարցերում եւս կողմնորոշուելու մէջ։ Տեսանք, թէ ինչպէս զարգացած աւատատիրուԼեան շրջանում կիլիկիայում եւ Հայաստանում գրական միեւնոյն բնագրեր տարբեր են եղանակել եւ տարբեր են խազագրել։ Ուշ միջնադարում, դատելով զարգացման վերը բնուԼագրուած ողջ ընԼացքից, գրական միեւնոյն բնագրերի միանման (կամ գրեԼէք միանման), եւ կամ միասնականացման միտումով իրագործուած խազաւորումների հիման վրայ տարբեր երգուած-քներ են առաջացել. որով պարզ է, թէ խազանշաններին կատարողական տարբեր մեկնաբանուԼիւններ են տրուել։ Եւ դեռ, – ինչպէս ակնարկել ենք արդէն, – եղել է երրորդ հնարաւորուԼիւն եւս (այն է՝ նոյն կամ գրեԼէք նոյն բանն են երգել, բայց տարբեր են խազագրել) այսինքն դարձեալ՝ խազագրերին տարբեր նշանակուԼիւններ են յատկացուել (այս հարցին կ'անդրադառնանք յարմար առիԼով, երբ կը պարզուեն կիլիկեան եւ հայաստանեան ներքին կենտրոններին վերաբերող զանազանուԼիւնները՝ երաժշտական աւանդոյթների մակարդակի վրայ)։ Երեք պատմաշրջաններին կապուած այս իւրայատկուԼիւնները այնքան սահուն անցումներով են իրար յաջորդել, եւ երբեմն նոյնիսկ այնքան ընդեԼուզուած ձեւերով են գործել, որ մասնաւորապէս ուշ միջնադարի ընԼացքում անգամ բԼացրել են խազագէտ-երգիչների արձնուԼիւնը, զգաստուԼիւնը, վտանգի զգացողուԼեան նրանց ունակուԼիւնները եւ թոյլ տուել, որ խազերով նշանագրելու եւ կարդալու արուեստի ճգնաժամը անաղմուկ սողոսկի երաժշտական տարբեր շրջանակների մէջ։ ԺԸ հարիւրամեակի ընԼացքում հայ երաժիշտներից ոչ ոք չի սրել խազագրուԼեան արուեստի ապրած ճգնաժամի հարցը։ Լոկ Գապասաքալեանն է հասկացրել դա ԺԸ դարի վերջին եւ ԺԹ-ի սկզբներին, եւ այն էլ փաստօրէն անուղղակիօրէն։[154]

---

[154] *Հմմտ. մեր յօդուածը՝* «Գրիգոր Գապասաքալեանի ՀամառօտուԼիւն երաժշտականի պիտուԼեան *անտիպ աշխատուԼիւնը*», Բանբեր Մատենադարանի, *1973, թ. 11, էջ 294-295։*

Եզրափակելով անհրաժեշտ է նշել, որ խազագրութեան պատմական զարգացման հարցերի հետազօտութեան մակարդակի բարձրացմամբ անկասկած աւելանում են նաեւ այդ արուեստի կառուցուածքի խնդիրների ուսումնասիրութեան հնարաւորութիւնները։ Այժմ աւելի ու աւելի յըստակ ենք ըմբռնում, որ տարբեր խազագրութիւնների վերծանութեան աշխատանքները չատ դէպքերում անօգուտ է հիմնել սոսկ խազագրութեան արուեստի զուտ արհեստագիտական (տեխնոլոգիական) կողմի իմացութեան վրայ։ Այստեղ հարկ է տեսադաշտում ունենալ նաեւ պատմական, գրական, բանասիրական, նոյնիսկ ընդհանուր մշակութային կարգի մի ամբողջ շարք իրակութիւններ, որոնք լուսաբանէին տուեալ երգի յօրինման տեղը, միջավայրը, ժամանակն ու այլ պարագաներ։ Նրա հեղինակային պատկանելութիւնը, տուեալ կենտրոնին ու դարաշրջանին յատուկ երաժշտագիտական միտքն ու արուեստի ճաշակը, հռետորութեան, բանաստեղծութեան, երգեցողութեան, մանրանկարչութեան եւ ճարտարապետութեան բնագաւառներում տիրապետած հովերը եւ այլն։ Եւ այնուհետեւ՝ երգի վերծանութեանը մօտենալ ստեղծագործօրէն, տալով նրա յանկարծաբանական տարբերակման՝ որեւէ պատմաշրջանի ու միջավայրի չափացոյցերով հնարաւոր ձեւերից մէկը։

Հիմնական դրոյթները խազագրութեան արուեստի վերաբերեալ

Խազագրութեան արուեստի վերաբերեալ կիրառուում էր աւանդաբար ընդունուածը տրուած չառաւիղով ստեղծագործաբար վերարտադրելու, այն է՝ յանկարծաբանական չնորհքի զօրութեամբ տարբերակելու սկզբունքը։ Այստեղից էլ պարզ է, ուրեմն, որ ձայնեղանակների դրութիւնը, արտայայտուելով արդի (աւելի հասկանալի) եզրաբանութեամբ, որոշակի սահմանների մէջ չարժուն կառուցուածքների մի համակարգ էր է-Ը դդ համաքրիստոնէական երգաստեղծութեան բուռն զարգացման, բարձրագոյն տիպի դպրոցների ու գրչական կենտրոնների բազմացման, ինչպէս եւ մեներգային, խմբերգային ու երգեցիկ խմբերի ղեկավարման արուեստների ծաղկման պայմաններում, քրիստոնէական եկեղեցին, իր յետեւ թողնելով ողջ մահմեդական աշխարհը,[1] յղացաւ ու սկսեց կիրառել նեւմագրութեան գաղափարը։ Բայց նեւմային գրութիւնը, որ ձայնագրութեան համընդհանուր պատմութեան մէջ միջին տեղ ունի հին, գրաւոր խօսքից փոխառնուած տառային անտիկ սիստեմից արդի զուտ երաժշտական գծային նոտագրութեան անցնելու ճանապարհին, սկզբնապէս նպատակ էլ չունէր վերոյիշեալ չարժուն կառուցուածքները հիմնապէս կայունացնելու, դրանք տարբերակելու ազատութիւնը մերժելու, դրանց (կառուցուածքների) իւրաքանչիւր հնչիւնը առանձին-առանձին հաստատագրելու միջոցով։ Դրա խնդիրն էր՝ նչել մեղեդիի ընդհանուր հոսքի ինչ-ինչ հանգուցային կէտերը եւ հաստատագրել դրա արտայայտչականութեանն ու կատարողական առանձնայատկութիւններին վերաբերող ցուցմունքները, օժանդակութիւն երգեցիկ խմբեր ղե-

---

1 *Երաժշտական գրութեան մի քանի ձեւեր, ինչպէս անտիկ տառային (տեսութեան մէջ), թաբուլատուր (գործիքային երաժշտութեան ասպարէզում) նոյնիսկ նեւմային, որպիսին է, օրինակ, թէկուզ եւ Թամբուրի ձարութիւնի առաջարկածը, (տե՛ս* Тамбурист Арутин, *Руководство по восточной музыке, петевод с тутецкого, птедисловие и коммен-тации Н. Тагмизяна, Ереван, 1968, էջ 116-117), գործածուել են պարսկա-արաբական աշխարհում եւս, տեղ-տեղ եւ ժամանակ առ ժամանակ։ Բայց դրանք, ունենալով հենց տեղական նշանակութիւն, ձայնագրութեան զարգացման համընդհանուր ընթացքի վրայ ազդեցութիւն չեն ունեցել եւ անգամ դրան մասնակից չեն եղել։*

կավարող երաժշտապետերին ու մենեղգիչներին։[2] Յատկանշական է այս տեսակէտից, որ նեւմային գրութիւնը, իր նշանների մի մասը փոխառնելով անտիկ առոգանութեան գրութիւնից,[3] եւ մի մասն էլ յօրինելով որպէս երգեցողութեան մէջ մեղեդիի ծաւալման ընթացքն ու նրա բնոյթը բացայայտող եւ ցուցաբերող ձեռնավարական արտայայտիչ շարժումների գծագրային կոնկրետացումներ[4] թէ իւրատեսակ երաժշտական գաղափարագրեր, թոյլ էր տալիս խաղաւորուող խօսքերում յաճախ թողնել այսպէս կոչուած «ազատ» (անխազ, այն է՝ կատարողական առումով որեւէ ուշագրաւ առանձնայատկութեամբ աչքի չընկնող) վանկեր։

Նեւմային գրութիւնը, բիւզանդական պատկերամարտութեան շրջանում Կ. Պոլսից[5] անցնելով Արեւմուտք (Հռոմ եւ այլուր), երբ այստեղ, ժամանակակից Արեւելքից, յունա-հռոմէական հին քաղաքակրթութիւնից ու շրջապատի ժողովրդական բանահիւսութիւնից ներհոսող հեռանկարային աննախադէպ կուտակումներ էին տեղի ունենում նաեւ երաժըշտութեան բնագաւառում, իսկոյն համեմատութեան մէջ դրուեց անտիկ տառային սիստեմի հետ։ Երկու դար չարունակ (Ը-Ժ հարիւրամեակներում) լարուած կերպով փորձարկուեցին թէ՛ տառային սիստեմը (ինչպէս յունական, այնպէս էլ լատինական տառերով) եւ թէ՛ նեւմային գրութիւնը։ Յատակ գիտակցուեցին երկուսի առաւելութիւններն ու թերութիւնները։ Յետոյ ստեղծուեցին ու կիրառուեցին նեւմային-տառային միացեալ (կամ խառն) զանազան սիստեմներ,[6] ի վերջոյ, արդէն Թ դ. յանգելու համար նոտագրութեան գծային սիստեմի գաղափարին։ Վերջինիս մարմնաւորումն ու նախնական յեղաշրջումը իր աւարտին հասցրեց միջնադարի մեծագոյն երաժիշտ-տեսաբաններից մէկը՝ Գուիդո Արետինացին,[7] մ.թ. երկրորդ հազարմեակի սկզբներում գործածութեան մէջ դնելով նոտագրութեան 4-գծանի դրութիւնը։

Դա պատմական խոշորագոյն առաջընթաց քայլ էր՝ պայմանաւորուած արեւմտեան երաժիշտների գիտական-ստեղծագործական գործօն հետաքրքրութեամբ դէպի բազմաձայնութիւնը, ձայնային-գործիքային երաժշտութիւնը (մասնաւորապէս երգեհոնի գործածութիւնը), ինչպէս եւ մեծ կտաւի ձեւերը (որոնցում այլեւս հնարաւոր չէր առանձին երգամասերի վերարտադրութիւնը ուղղակի կախման մէջ դնել դրանք

---

2 *E. Wellesz.* "Early Byzantine Neumes," The Musical Quarterly, *New York, XXXVIII 1952, էջ 68–79։*

3 *P. Wagner,* Neumenkunde (*Palaographie des Liturgischen gesanges*), *Leipzig, 1912 էջ 18–20.*

4 *O. Fleishcer,* Neumen-Studen, *Teil I. Leipzig, 1895, էջ 27–29.*

5 *Տե՛ս Π. Δρανσαχη,* Μεγαλη Ελληνιχη Εγχοχλοπαισεια, *Αβηναι, τομ. 18, σελ. 215 (νευμα).*

6 *Р. Грубер,* Устория музыкальной культуры, *том I, часть первая, М.-Л., 1941- էջ 535։*

7 *A. Brandi,* Guido Aretino (*Studio storico-critico*), *Firenze, 1882.*

ազատ տարբերակելու յանկարծաբանական արուեստից), որով եւրոպական մասնագիտացուած երաժշտութիւնը, ի տարբերութիւն արեւելեան քրիստոնէական երգարուեստի, յետայսու պիտի զարգանար վիթխարի ոստիւններով։

Արեւելեան քրիստոնէական եկեղեցին, սկզբունքօրէն մերժելով բազմաձայնութիւնը, բնականաբար կառչած մնաց նեւմային գրութեան ձեւին, որի յետագայ կատարելագործման մէջ կարեւոր դեր խաղաց, նախ եւ առաջ, Բիւզանդիան։ Այստեղ երաժշտական գրութեան այդ ձեւը, մի չարք հարիւրամեակների ընթացքում անցնելով զարգացման տարբեր չրջափուլերից,[8] վերածուեց հետեւողականօրէն մշակուած բարդ գրութեան, որը հնարաւորութիւն էր ընձեռում ակնառու կերպով ցոյց տալ որեւէ երգի բնոյթն ու մեղեդիական ընդհանուր կորագծի կարեւոր հանգոյցները, ինչպէս եւ նշելու ամանակը, ելեւէջի ուղղութիւնը· յետոյ՝ մեղեդիական զարդոլորուն դարձուածքերն ու մելիզմները,[9] մէկ չնչով արտաբերուելիք հնչիւնների տարբեր խմբաւորումներն ու դրանց հընչարտաբերութեան կերպը (անջատ, կապակցուած, այլազանօրէն չեչտուած, լարուած, հանգիստ եւ այլն)· եւ վերջապէս՝ կատարման նրբերանգաւորումն իր մանրամասներով։ ԺԳ դ· երաժշտական գրութեան քննարկուող ձեւը վերջնականապէս ենթարկուեց չատ կարեւոր մի բարեփոխութեան· ընդհանուր կիրառութիւն գտաւ նեւմերին ձայնամիջոցային բացարձակ արժէք եւս տալու գաղափարը,[10] որ եւ մնաց որպէս բիւզանդական նեւմային սիստեմի անվիճելի առաւելութիւնը։[11]

Արեւելեան քրիստոնէական երաժշտութեան մէջ բիւզանդական նեւմագրութիւնից եւ նրանց ուղիղ գծով սերուած սլաւօնական սիստեմներից յետոյ,[12] ըստ կարեւորութեան ու մշակուածութեան աստիճանի, գա-

---

8 *Տե՛ս H. Rieman,* Die Byzantinische Notenschrift im 10 bis 15 Jahrhundert, *Leipzig, 1909.*

9 *Նեւմագրութեան համընդհանուր զարգացման առաջին իսկ փուլի վերջում քրիստոնէական երգարուեստի մշակների չրջանում գիտակցուած է եղել այն պարագան, որ մոնոդիկ երաժշտութեան երրորդ գլխաւոր կողմը, չափա-կչռոյթից ու ձայնելեւէջից յետոյ, կազմում են մելիզմներն ու զարդոլորումները։ Դա երեւում է ինչպէս նեւմային (ու խազային) նշանների համակարգից, այնպէս էլ միջնադարեան, այդ թւում եւ հայ մի չարք գիտնականների աւոյթներից։*

10 *E. Wellesz.* A History of Byzantine Music and Hymnography, *2nd edition, London, 1962, էջ 284-310.*

11 *Այս միջոցով նեւմային կառուցուածքների ելեւէջային կողմը կայունացնելու ձգտումը բիւզանդական իրականութեան մէջ հանդէս եկաւ յիշեալ պատմաչրջանում յունական եկեղեցական երգարուեստի իրարից հեռու ընկած օջախների խիստ բազմացման ու տեղական, կենտրոնախոյս միտումների աչխուժացման հետեւանքով։*

12 *Դրանց չարքում առաջին տեղը պատկանում է ռուսական «կրիւկների» (крюки) համակարգին։ Այն պատմական ասպարէզ դուրս եկաւ թէեւ փոքր-ինչ ուշ (ԺԱ դ), բայց անցնելով զարգացման երկար ուղի, ի վերջոյ օժանդակեց անգամ եռաձայն խմբերգերի*

լիս է հայկական խազագրութեան արուեստը։[13] Հայ երաժշտութեան մէջ խազագրութեան գաղափարի ծագումն ու սկզբնական կիրառումը եւս (ինչպէս կանոնի ժանրի զարգացումը եւ ութ-ձայնի նոր դրութեան տեսական ձեւաւորումը), հանդիսանալով քրիստոնէական աշխարհի մեծ կենտրոններում, մասնաւորապէս Կ. Պոլսում տեղի ունեցած կարեւոր տեղաշարժերի պատմականօրէն պայմանաւորուած անմիջական անդրադարձումներից մէկը, վերաբերում է Ը դարին. եւ, ընդունելով հայ երաժըշտագիտութեան էջերում արդէն իսկ առաջ քաշուած հաւանական ենթադրութիւնը, առընչւում Ստեփանոս Սիւնեցու գործունէութեան հետ։ Յետագայում եւս, յատկապէս մինչ ԺԲ դ., հայ խազագրութիւնը չկտրուեց բիւզանդական նեւմագրութիւնից, զարգանալով հիմնականում նոյն հունով, բայց եւ, միեւնոյն ժամանակ, ձեւաւորուելով որպէս ազգային ուրոյն համակարգ՝ կիրառուող նշաններին գծագրական ուրոյն ձեւեր ու անուանակոչութիւններ յատկացնելու իմաստով, նրանց այս կամ այն զօրութիւնը վերագրելու եւ ներքին առնչակցութիւնները կազմակերպելու առումով, ինչպէս եւ՝ բացի բիւզանդական նեւմագրութիւնից նաեւ երաժշտական գրութեան ուրիշ սիստեմների հետ ինքնուրոյնաբար որոշ յարաբերութիւններ մշակելու տեսակէտից։[14] Հայկական

մարմնաւորմանը, եւ ԺԶ դարավերջում Իվան Շայդուրովի ջանքերով հասաւ հնչիւնների ճշգրիտ բարձրութիւնը եւս նշելու փորձին՝ «киноварные пометы» անուամբ ծանօթ յատուկ տառերի օգնութեամբ (տե՛ս Н. Успенский, Древнерусское певческое искусство, Москва, 1965, էջ 193–194. այդ տառերը իրենց պաշտօնով յիշեցնում են լատինական «litterae significativae» կոչուածները)։

Անհրաժեշտ է աւելացնել սակայն, որ երբ ուշադրութիւնը սեւեռում ենք արեւելեան-քրիստոնէական արուեստի զարգացման դասական շրջանի վրայ (ասենք մինչեւ ԺԵ դարակէսերը), բիւզանդական երաժշտական գրչագրերից նոյնիսկ անմիջապէս յետոյ կարեւորւում են հայկականները, ինչպէս իրաւացիօրէն նշւում է միջազգային գրականութեան էջերում (տե՛ս Grove's Dictionary of Music and Musicians, *v. II, London 1954, "Eastern Church Music").*

[13] *Ինչպէս յայտնի է, ասորական երաժշտական հարուստ մշակոյթի ասպարէզում խազանըշանների որեւէ չափով զարգացած համակարգ այնպէս էլ չստեղծուեց (բացի առոգանական նշանների դրութիւնից, որի մասին նախնական տուեալներ տե՛ս* Ст. Лазаров, История на нотното писмо, *София, 1965, էջ 63)։ XVI դ. վերաբերող նեւմագրուած այս գրչագիրը, որ մի ժամանակ յիշատակում է Ա. Գաստուէն, Դոմ ժանինի հետազօտութեանց համաձայն ներկայացնում է բիւզանդական նեւմագրութեան մի տիպ՝ կիրառուած հենց բիւզանդական որոշ ծիսական գրքերի ասորական թարգմանութիւններում (տե՛ս* G. Reese, Music in the Middle Ages, *New York, 1940, էջ 67)։*

[14] *Հայ երաժշտութեան մէջ առ այսօր լուրջ վերաբերմունքի չի արժանացել խազագրութեան արուեստի՝ նեւմագրութեան միւս սիստեմների հետ ունեցած առնչակցութիւնների հարցը։ Նոյնիսկ բիւզանդական նեւմագրութեան հետ խազանշանների դրութեան ներքի

եւ բիւզանդական երաժշտական դրութիւնների միջեւ միանգամից էական խզում առաջացաւ ԺԹ դ., երբ ընդհանուր կիրառութիւն գտաւ նեւմերին նաեւ ձայնամիջոցային բացարձակ արժէք տալու գաղափարը։ Անհնարին է ենթադրել թէ հայերն անտեղեակ մնացին բիւզանդական նեւմագրութեան մէջ կատարուած այն նոր բարեփոխութեանը։[15] Նրանք չարունակեցին զարգացնել խազագրութիւնը այն հաշուով, որ տրուած մի կառուցուածք տարբերակելու հինաւուրց աւանդոյթը ոչ թէ իսպառ վերացուէր, այլ սահմանափակուէր։ Սրա խօսուն ապացոյցներից մէկն այն է, որ հայ իրականութեան մէջ խազագրութեան արուեստի զարգացմանը զուգընթաց ոչ միայն չթուլացաւ, այլ աւելի եւս մեծացաւ ձայնեղանակների մասին անընդմէջ յեղաշրջուող ուսմունքի գործնական

պատիկէներում, որի ձեւը չունենայինք մեր... խազաւորուած չարականների մէջ» (Ա*պ. Մելիքեան, Ցունական ազդեցութիւնը հայ երաժշտութեան տեսականի վրայ։ Թիֆլիս, 1914, էջ 35. տե՛ս նաեւ նրա՝ «Առոգանութեան խազերը եւ խազերի ծագումը», Արարատ, 1902 թ.։ Իսկ Ռ. Աթայեանի պնդման համաձայն, որը ԺԸ–ԺԹ հարիւրամեակների խազային դրութիւնը համեմատում է ԺԳ–ԺԴ դդ. բիւզանդական «ձայնամիջոցային» կոչուած նեւմագրութեան հետ. այս երկուսի միջեւ առկայ են սկզբունքային խոր տարբերութիւններ* (Հայկական խազային նոտագրութիւն, *էջ 268–270)։ Սակայն բանն էլ հենց այն է, որ հայկական եւ բիւզանդական խազագրութիւնները միեւնոյն հունով են զարգացել մինչեւ յիշեալ «ձայնամիջոցային» սիստեմի ընդհանրանալը, ինչպէս արդէն ասել ենք։ Եւ, իրօք, դիտողութիւնները ցոյց են տալիս, որ հայկական խազանշանների դրութիւնը համեմատութեան մի շարք եզրեր ունի «կոստանդնուպոլսեան» (Ժ. Թիբո) կոչուած բիւզանդական նեւմագրութեան հետ, որի բարձր զարգացած վիճակը ցոյց է տալիս «կոյզլինեան» անւանուածը (վերջինիս մասին տե՛ս H. J. W. Tillyard, "Byzantine Neumes: The Coislin Notation," Byzantinische Zeitschrift, *Leipzig, 1937, XXXVII, էջ 345–358*)։ *Բայց հայ խազագրութիւնը, չարունակելով ընթանալ՝ պայմանականօրէն ասած «կոյզլինեան» հունով, աւելի եւս զարգացրեց նրա սկզբունքները, յատկապէս զարդոլորումների նշանակման ասպարէզում։ Անհրաժեշտ ենք համարում այստեղ թէկուզ հպանցիկ կերպով նշել նաեւ, որ հայկական խազերի դրութիւնը որոշ կապեր ունեցել է ասորական առոգանական նշանների սիստեմի ու հրէական նեւմերի՝ «նեգինոտների» համակարգի հետ եւս։*

15 *Առ այս կարող ենք վկայակոչել եւ հայ-բիւզանդական մշակութային յարաբերութիւնները ԺԲ–ԺԳ դդ. ընդհանրապէս, եւ բիւզանդական նեւմագրութեան «ձայնամիջոցային» սիստեմի սկզբնապէս Երուսաղէմում ծագած լինելու հանգամանքը՝ մասնաւորապէս (այդ մասին տե՛ս J. B. Thibaut,* Origine de la notation de neumatique de l'Eglise latine, *Paris, 1907), ուր յիշեալ հարիւրամեակներում հայ-քրիստոնեայ համայնքն ապրում էր վանական գործօն կեանքով (Տ. Սաւալանեանց, Պատմութիւն Երուսաղէմի, 1931, էջ 413–14, եւ 462–463)։ Վերջապէս, դատելով հայկական մի ամբողջ շարք գրչագրերի յուշարձն պահպանակներից (տե՛ս թէկուզ՝ Ցուցակ ձեռագրաց Մաշտոցի անուան Մատենադարանի, Երեւան, 1965, հատ. Ա. էջ 1416–ում նշուած պատառիկ-պահպանակները, որոնց մէջ հանդիպում են երաժշտական հատկոտորները էլ, այդ թւում եւ բարդ նեւմագրութիւններ, ինչպէս թ.թ. 796, 1373, 1547 եւ այլ ձեռագրերի պահպանակները), Հայաստանում թէ հայաբնակ վայրերում բիւզանդական երաժշտական գրչագրեր եւս չրջանառութեան մէջ են եղել ժամանակին՝ առ ի ծանօթութիւն։*

նշանակութիւնը։ Առնչակցուելով զուգորդւում էին երկու համակարգեր՝ ձայնեղանակների համակարգը, որպէս այլազան ստեղծագործութիւնների ելեւէջային կողմի յօրինման ու վերարտադրման բուն իսկ հիմք. եւ խազագրերի համակարգը, որպէս այդ ձայնեղանակների թէեւ շատ կարեւոր, բայց լոկ առանձին մոմենտները նչելու միջոց։ Սրանով էլ հենց պայմանաւորւում էր նաեւ խազերով ներկայացուած ամբողջական կառուցուածքների չարժունակութիւնը, որը ցոյց ենք տալու ստորեւ գլխաւոր գծերի մէջ։

Հայկական խազագրութիւնը երեք հատուած ունի։[16] *Գլխաւորապէս ձեռագիր աւետարաններում կիրառուած առոգանութեան նշանների համեմատաբար պարզ դրութիւնը. չարականոցների աւելի հարուստ ու բազադրեալ խազագրութիւնը. մանրուսմանց գրքերի ու գանձարանների բարդ արուեստը։ Երեքի մէջ էլ երաժշտական կառուցուածքների չարժունակութիւնը իւրայատուկ արտայայտութիւն ունի։*

Առոգանութեան (կամ միջազգային եզրաբանութեամբ արտայայտելով՝ էկֆոնետիկ) խազերի երաժշտական նշանակութիւնը բացայայտել է Կոմիտասը իր փայլուն ուսումնասիրութիւններից մէկում։[17] *Դրա լոյ-*

---

[16] *Ժ. Թիբոն բիւզանդական նեւմագրուած ձեռագրերը քննելիս դրանք բաժանում է երեք խմբի (բացի առոգանութեան նշաններ կրող գրչագրերից), ըստ բիւզանդական երաժշտութեան մէջ (թուերգից անկախ) բիւրեղացած երեք ոճերի, որոնք են. ա) «վանկային» (այսինքն՝ ասերգին մօտեցող) երգի ոճը՝ արտացոլուած Ειρμολογιον տիպի ժողովածուներում, ուր նեւմագրութիւնը իրագործուած է փոքր թուով նշանների միջոցով, բ) աւելի երգային (կանտիլենային) ու չափաւոր զարդոլորուն երգի ոճը՝ արտացոլուած Στιχηραριον տիպի ժողովածուներում, ուր նեւմագրութիւնը իրագործուած է աւելի մեծ թուով նշանների եւ նշանախմբերի օգնութեամբ, եւ գ) լայնօրէն զարդոլորուն երգի ոճը՝ արտացոլուած Ψαλτιχον տիպի ժողովածուներում, ուր նեւմագրութիւնը առաւել բարդ է (տե՛ս J. Thibaut,* Monuments de la notation ekphonetique et hagiopolite de l'Eglise grecque, *St. Petersbourg, 1913, էջ 65)։ Այսպիսով, բիւզանդական առոգանութեան (էկֆոնետիկ) նշանների դրութեան հետ միասին ստացւում է նեւմագրութեան չորս հատուած։ Նման բաժանումը լիովին կիրառելի է նաեւ հայ խազագրութեան համար։ Բայց որովհետեւ դիտումները ցոյց տուին, որ բիւզանդական Ειρμολογιον եւ Ψαλτιχον կոչուած մատեանների բովանդակութեան համապատասխանը հայ իրականութեան մէջ ամփոփուած է մէկ ծաւալուն ժողովածուում՝ Շարակնոցում, վերջինս մենք նախընտրեցինք ներկայացնել որպէս խազագրութեան ներառեալ նաեւ առոգանութեան նշանների համակարգը երեք հատուածներից մէկի ցուցիչը. հատուած, որը, սակայն, յետագայ տարանջատ մօտեցման դէպքում ենթակայ է ստորաբաժանման։*

[17] *Տե՛ս Komitas Keworkian, "Die Armenische Kirchenmusik,"* Sammelbande der Internationalen Musikgesellschaft, *Jahrgang 1, Heft 1, Leipzig, 1899, էջ 54–64։ Սրա հայերէն թարգմանութիւնը, որ զետեղուած է Կոմիտաս, Ցօդուածներ եւ ուսումնասիրութիւններ» ժողովածուում (Երեւան, 1941, էջ 153–165), տեսական կարգի մի քանի սխալներ ունի։ Ճշգրիտ է վերջերս լոյս տեսած ռուսերէն թարգմանութիւնը (տե՛ս* Советская музыка, *1696, թ. 10, էջ 86–91)։

սի տակ քննելով մեր միջնադարեան գրչագիր աւետարանները, գալիս ենք այն համոզման, որ հայկական առոգանութեան արուեստը նոյնպէս զարգացել է երաժշտական արտասանութեան (εχφωνεσης) հռետորական ոճի հունով։ Ամբողջապէս կապուած լինելով գրական խօսքին, այն արտայայտել է վերջինիս ելեւէջն ու ազատ կշռոյթը, շարահիւսական առանձնայատկութիւնները, չեչտերն ու իմաստային նրբերանգները եւ, որպէս այդպիսին, մանրամասների մէջ կախուած է եղել անգամ գաղափարող գրչի կամ առոգանող քահանայի անհատական ճաշակից։ Բայց, նոյնիսկ մի կողմ դնելով գրչագրերը, կոմիտասի յիշեալ ուսումնասիրութիւնից էլ հնարաւոր է յստակ գաղափար կազմել առոգանութեան նշաններով կարգաւորուած եկեղեցական թուերգի մեղեդիական տիպական դարձուածքներին յատուկ չարժունակութեան ձեւերի մասին։[18] Այս առումով բաւական է ուշադրութիւնը սեւեռել «չեչտին», «պարոյկին» կամ «հարցանիշին» եւ «միջակէտին», «ստորակէտին», «բութին» ու «վերջակէտին» համապատասխանող մեղեդիական դարձուածքների վրայ։[19] Դրանք կոմիտասը բերում է 2-ից մինչեւ 14 տարբերակով, որոնցում (այսինքն՝ իւրաքանչիւր դարձուածքի փոփոխակների սահմաններում) զգալի չարժունութիւն կայ՝ մետրական միաւորների գումարի, ռիթմական պատկերի, ձայների քանակի ու ձայնամիջոցային կազմի տեսակէտներով։ Այստեղ կայուն են մեղեդիական տուեալ դարձուածքի կորագիծը ու մէկ էլ նրա ընդհանուր բարձրութիւնը։ Ըստ որում, այս վերջին կէտը (տուեալ նշանին համապատասխանող դարձուածքի բարձրութեան որոշ կայունութիւնը), յատուկ է միայն թուերգին, որովհետեւ այն ծաւալւում է սոսկ երկու աստիճանների տարբերակումով հանդէս եկող միակ ձայնաշարի հիման վրայ, եւ կապուած է այդ ձայնաշարի մի որոշակի ոլորտին, որ ներկայացնում է երգչային ձայնի medium (միջին) կոչուող հնչամասը։ Հայ երաժշտութեան բազմապիսի ձայնեղանակների հիման վրայ ծաւալուող չարականների ու միւս երգերի վերարտադրութեան ղէպքում այս կէտն էլ է վերանում, որով մնում է լոկ կորագծերի կայունութեան հանգամանքը։

---

18 Թէեւ հեղինակն ինքը տեսական այս հարցը յատկապէս չի բարձրացրել, եւ գուցէ այդ պատճառով էլ դիտարկուող երեւոյթն ընդհանրապէս վրիպել է երաժշտագէտների ուշադրութիւնից։

19 Զխօսելով այն մասին, որ դիտարկուող ուսումնասիրութեան չարադրանքը, յիշեալ եւ միւս (տեւողութեան) նշանների զօրութիւնը բացատրող հատուածներում լեցուն է՝ կամ նաեւ կարելի է ազատ կերպով ու նման խօսքերի օգնութեամբ ձեւակերպուած եւ ուրիշ վերապահումներով։

Շարակնոցի խազագրութեան հարցերով զբաղուել են եւրոպացի եւ հայ մի շարք գիտնականներ:[20] Եւ սակայն, այդ գրութեան էութիւնը բացայայտուած չէ տակաւին: Շարակնոցներում ամփոփուած են սաղմոսատիպ, հիմնային, կառուցուածքային տիպի «ծանր» եւ նոյնիսկ (տաղերի ու մեղեդիների ազդեցութեան ներքոյ յօրինուած) յանկարծաբանական բնոյթի «ծանր» կամ «ստեղի» ու «զարտուղի» զարդոլորուն ստեղծագործութիւնները: Բայց այստեղ անգամ սաղմոսատիպ կտորները գտնուում են երգային ոճի հունի մէջ: Քանի որ շարականների երգեցողութեան հիմքում ընկած է ձայնեղանակների պատմական զարգացման մեծ բովից անցած եւ ճիւղաւորուած «ութ-ձայն եւ երկու ստեղի» համակարգը: Շարակնոցներում կիրառուած է խազագրերի գրեթէ ողջ միակցութիւնը, ներառեալ նաեւ առոգանութեան նշանները:[21] Վերջիններս այստեղ գործածւում են թէեւ փոքր-ինչ այլ սկզբունքով (չարմարեցուած լինելով երգային ոճի եւ ոչ թէ թուերգի կամ ասերգի պահանջներին), բայց այնպէս, որ չատ ստեղծագործութիւններում ձեւակառուցման տեսակէտից խօսքի ու երաժշտութեան յարաբերութիւնը որոշելու առումով ձեռք են բերում վճռական նշանակութիւն: Շարակնոցներում երաժշտութիւնը գրական խօսքից այն աստիճան կախուած չէ, ինչպէս թուերգում: Սակայն այստեղ առհասարակ տակաւին մեծ է խօսքի դերը երաժշտութեան համար՝ տրոհութեան, կշռոյթի (ռիթմի) կազմակերպման, չեշտադրութեան, երբեմն նոյնիսկ ելեւէջի մանրամասների որոշման առումով: Եւ խազագրերն էլ չատ դէպքերում ըստ այդմ են տեղադրուած լինում:[22] Այնուհետեւ, անկախ առոգանութեան ու մնացած՝ «արուեստաւոր» կոչուած խազերի բաժանումից, խազագրերն այնպէս են

---

[20] *Այժմ մեզ համար պարզ է, որ խազագրութեան արուեստի ծագման ու պատմական զարգացման խնդիրներում մտայղացքը (կոդեպցիան) կարիք ունի լրացման. իսկ տեսութեան հարցերում անհրաժեշտ է ընդունել նոյնիսկ տրամագծօրէն հակառակ դիրքաւորում:*

[21] *Տես՝ մեր յօդուածը՝ «Հիմնական խազերի միակցութիւնը», Բանբեր Մատենադարանի, Երեւան, 1969, թ. 9, էջ 110 եւ 113:*

[22] *Այս հանգամանքները աւելի յստակ ըմբռնելու համար անհրաժեշտ է շարակնոցներում տարբերել խօսքի ու երաժշտութեան առաւել օրգանական համաձուլուածք ներկայացնող ստեղծագործութիւնները (ուր գրական խօսքն է հիմք ծառայել երաժշտութեան մարմնաւորման գործում), այն երգերից, որոնցում խօսքերը չարմարեցուած են որոշակի կառուցուածք ունեցող եղանակների: Բիւզանդական եւ ռուսական միջնադարեան արուեստում յիշեալ երկու տիպի երգերը զանազանելուն մեծ չափով օգնում են երգարանների ցուցակներում հանդիպող հետեւեալ նշումները. ισομελον (самогласный) եւ προσομοιον (подобен). այդ մասին տե՛ս Н. Нидольский, Обозрение богослужебных книг православной российской церкви по отношению их к церковному уставу, ЦПБ, 1858, էջ 58-60): Հայ շարակնոցում ստեղծագործութիւնների այս երկու տիպերը հետազօտողը ինքը պէտք է տարբերի:*

յարաբերում գրական խօսքերին, որ անգամ գծագրական պարզագոյն ձեւեր ունեցող նշանները ոչ թէ առանձին ձայնաստիճաններ են ցոյց տալիս (ինչպէս կարծեցին շատ հեազօտողներ), այլ խօսքի ամբողջական վանկերն են «որակաւորում»,[23] վանկեր, որոնք կարող էին հնչիւնաւորուած լինել ե՛ւ մէկ, ե՛ւ մի քանի ձայներով։ Սա չափազանց կարեւոր պարագայ է։ Այն մեզ նորից է կանդնեցնում չարժունակ կառուցուածքների խնդրի առջեւ եւ մատնանշում չարակնոցի խազաւոր երգերին յատուկ չարժունակութեան չահեկան դէպքերից մէկը։ Իրօք, հետազօտութիւնը աւելի ու աւելի է բերում այն համոզման, որ յիշեալ պարզ եւ ընդամէնը մի քանի նշանների օգնութեամբ խազաւորուած միեւնոյն բանաստեղծութիւնը միեւնոյն ձայնեղանակում կարող էր հնչել եւ՛ որպէս սաղմոսատիպ կամ կանտիլենային, եւ՛ որպէս կառուցուածքային տիպի «ծանր» երգ,[24] նայած կատարման տեղին, հանգամանքներին,[25] այլեւ մեներգիչ-դպրապետի ու երգեցիկ խմբի կարողութիւններին։ Վերցնենք, որպէս օրինակ, «Յովակիմայ եւ Աննայի ծնողաց սուրբ Աստուածածնին» կանոնի Գկ օրհնութեան («Երգեցէք որդիք») սկզբի ամբողջական կառուցուածքը ԺԶ դ. մի ընտիր չարակնոցից։[26]

Գկ – Երգեցէք որդիք սիրվնի երգ նոր
ի ծնընդեան մաւր Տեառն.

Խազային գծագիր 1

Ինչպէս ակնյայտ է, այստեղ խազագրութեան հիւսուածքը պարզ է։ Ամբողջ կառուցուածքներում երկար կամ մեծ վանկ ցոյց տուող ընդամէնը մէկ նշան կայ (օրինակում այն տուել ենք ուղղանկիւն փակագծով)։ Նոսր տեղադրուած միւս նշանները ցոյց են տալիս միջակ (մետրական մէկ միաւորի տեւողութեամբ վանկեր, որոնց համազօր են նաեւ անխազ վանկերը։ Սրանից բխող առաջին, բնական ու տրամաբանական հետեւութիւնն այն է, որ տուեալ դէպքում գործ ունենք չափաւոր տեմպի սաղմոսատիպ կամ, առաւելն՝ հիմնային բնոյթի երգի հետ։ Որովհետեւ նման խազագրութեան, եթէ կարելի է ասել, առջնանային պաշտօնը

---

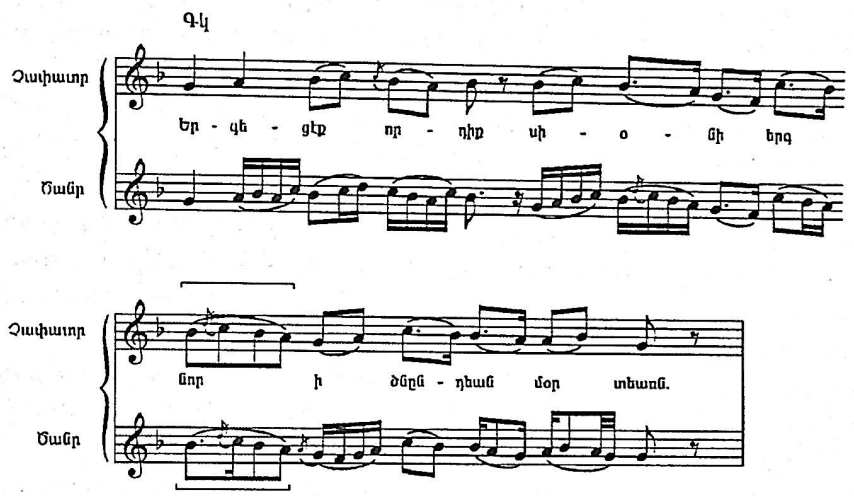
23 «Զվանգս որակացուցանեն, որոնց վերայ խաղք եդեալք են», ինչպէս բացատրում է Ս. Էրզրումեցին (տե՛ս նրա «Ցաղագս երաժշտութեան» գրուածքին նուիրուած մեր յօդուածը, Լրաբեր հասարակական գիտութիւնների, Երեւան, 1966, թ. 11, էջ 71)։

24 Եւ սա այն դէպքն է, երբ սոսկ խազագրութեան հիւսուածքից անհնար է հետեւցնել տուեալ երգի կատարման տեմպը, ուստի եւ՝ բնոյթը։

25 Այն է՝ գիւղական, թէ քաղաքային կաթողիկէ եկեղեցում, պատարագի, թէ հասարակաց աղօթքի ժամին, հանդիսաւոր-տօնական, թէ սովորական օրերին եւ այլն։

26 Մատենադարան, ձեռ. թ. 1576, էջ 4ա-բ։

հենց յիշեալ բնոյթի երգերի երաժշտութեան ուրուագծումն է: Բայց ահա, Զայնագրեալ Շարականոցում հանդիպում ենք սոյն ստեղծագործութեան եղանակի երկու տարբերակի՝ «չափաւոր» եւ (կառուցուածքային տոպի) «ծանր»:[27] *Եւ ուշադիր քննութիւնը յանգեցնում է այն համոզման, որ այդ տարբերակները մեղեդիական ընդհանուր կառուցուածքի տեսակէտով վերը բերուած միեւնոյն խազագրութեան երկու հնարաւոր ընթերցումներն են:*[28] *Քանի որ դիտարկուող երկու տարբերակներում էլ պահպանուած է խազերով նշանակուած ռիթմական միեւնոյն կմախքը (միջակ ու մեծ վանկերի յարաբերութիւնը) հետեւեալ կերպ.*



Նոտային օրինակ 1

Նոյնանման յարաբերութիւնները ներկայացնող զոյգ երգերի այլ օրինակներ եւս կան թէ՛ Շարակնոցում,[29] *թէ՛ Ժամագրքում*[30] *եւ թէ՛ Պատարագում:*[31] *Համեմատութիւնը ցոյց է տալիս, որ կառուցուածքային տիպի «ծանր» երգերը սկզբնապէս հանդէս են եկել սաղմոսատիպ*

---

27 Զայնագրեալ Շարական Հոգեւոր երգոց, *Վաղարշապատ, 1875, էջ 33:*

28 *Առայժմ մի կողմ ենք դնում եղանակի ելեւէջային իւրաքանչիւր քայլը համապատասխան խազագրերի հետ մէկ առ մէկ համեմատութեան դնելու խնդիրը:*

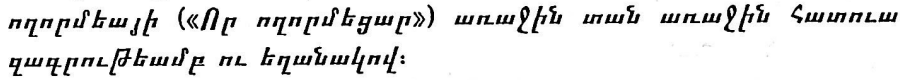
29 *Տե՛ս Պենտեկոստէի առաջին օրուայ Դ֊ձ օրհնութեան («Առաքելոյ աղաւնոյ»), կամ Շողակաթի կանոնի Գ֊ձ օրհնութեան («Ուրախ լեր սուրբ եկեղեցի») տարբերակները (Զայնագրեալ Շարական, էջ 615 եւ 623, 733 եւ 738):*

30 *Տե՛ս «Առաւօտ լուսոյ»-ի Գկ եղանակի՝ հասարակ ու հանդիսաւոր կիրակիների համար նախատեսուած տարբերակները (Երգք ձայնագրեալք ի ժամագրոց, Վաղարշապատ, 1877, էջ 28 եւ 41):*

31 *Տե՛ս «Խորհուրդ խորին»-ի Դ֊ձ եղանակի՝ լուր եւ կիրակի կամ հանդիսաւոր օրերի համար նախատեսուած տարբերակները (Զայնագրեալ երգեցողութիւնք սրբոյ Պատարագի, Վաղարշապատ, 1878, էջ 9 եւ 51), որոնցից զատ է նոյնի «ծանրագոյն» ձեւն էլ եւ այլն:*

կամ հիմնային ստեղծագործութիւնների եղանակների տարբերակման (վարիացիայի) հիման վրայ։[32] Բայց որպէս տեսակ հաստատուելուց յետոյ դրանք ինքնուրոյնութիւն են ձեռք բերել։ Եւ այժմ, երբ գրչագիր շարականոցները համեմատում ենք ձայնագրեալի հետ, պարզ հիւսուածքի (չորս-հինգ նշանով իրագործուած) խազագրութիւնների դիմաց անպայման վերը բերուածի նման զոյգ մեղեդիների չէ, որ հանդիպում ենք, այլ՝ յաճախ հենց «միջակ» կամ «չափաւոր» մի երգի,[33] երբեմն էլ կառուցուածքային տիպի «ծանր» ստեղծագործութեան։[34]

Բացի գրական խօսքերից, խազագրերը որոշակի եւ շատ կարեւոր յարաբերութեան մէջ են նաեւ ձայնեղանակների հետ։ Շարականոցներում դրանք ծառայում են ձայնեղանակների տեսակների ու ենթատեսակների ընդհանուր չրջագծերին, կատարման կերպերին ու ծաւալման հանգուցային մոմենտներին վերաբերող նշումներն իրագործելուն։ Նշումներ, որոնց ելեւէջային կոնկրետացումը ուղղակի կախուած է տուեալ ձայնեղանակից, աւելին՝ ձայնեղանակային կապակցութիւնից (կոնտեքստից)։ Այնքան, որ 4–5 միեւնոյն նշանների օգնութեամբ վերեւում նկարագրուած տիպի պարզագոյն խազաւորումներն իսկ, ձայնեղանակային տարբեր նշումների համեմատ, հանդէս են գալիս որպէս եղանակների իւրայատուկ սղագրումներ։ Վերը մենք ծանօթացանք Աստուածածնի ծննդեան կանոնի Գկ օրհնութեան սկզբի կառուցուածքի խազագրութեանն ու եղանակին։ Համեմատութեան համար բերենք նաեւ նոյն կանոնի Բկ ողորմեայի («Որ ողորմեցար») առաջին տան առաջին հատուածը, խազագրութեամբ ու եղանակով։



Խազային գծագիր 2

---

[32] *Վերլուծելով միեւնոյն խօսքերն ունեցող եւ միեւնոյն ձայնեղանակում ընթացող այս զոյգ երգերը, խորամուխ ենք լինում նաեւ տարբերակման միջնադարեան արուեստի կոնկրետ ձեւերից մէկի՝ «միջակ» եւ «չափաւոր» մոնոդիան ստրուկտուր տիպի «ծանրի» վերածելու տեխնոլոգիայի մէջ։ Պարզուում է, որ այդ թեքնիքը յանգում է, տրուած եղանակի լադային հիմքն ու ելեւէջային ընդհանուր կորագիծը պահպանելով՝ նրա առանձին ոլորումները բողբոջեցնելուն, ռիթմական կմախքը պահելով՝ մետրական միաւորը մասնատելուն (այն է՝ ռիթմի ճոխացման) եւ տեմպի ծանրացման։*

[33] *Հմմտ. օրինակ, Մարտիրոսաց կանոնի Գա հարցը, «Որք զտանջանս յանաւրինաց» թ. 1576 ձեռագրում (էջ 293 բ), եւ Ձայնագրեալ Շարականոցում (էջ 943)։*

[34] *Հմմտ. Մեծ երեքշաբթիի կանոնի Գա մանկունքը՝ «Ահաւոր ես թագաւոր», նոյն գրչագրում (էջ 110ա) եւ Ձայնագրեալ Շարականոցում, էջ 403 (այս երգը Ե. Տնտեսեանի ձայնագրութեամբ էլ «ծանր» նշումն ունի. տե՛ս Շարական Ձայնագրեալ, Իսթանպոլ, 1934, էջ 237)։*

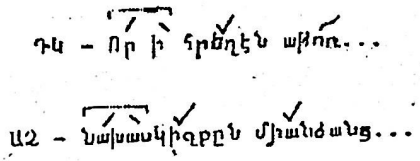
Նոտային օրինակ 2

Ինչպէս տեսնում ենք, համեմատուող երկու խազագրութիւնները էլ իրագործուած են միեւնոյն հինգ նշաններով («չեչտ», «բուլթ», «փուչ», «երկար» ու «միջակէտ»)։ Ճիշդ է, այդ նշանների դասաւորութիւնը երկու երգերում տարբեր է, որ ունի կարեւոր նշանակութիւն։ Սակայն, առայժմ մի կողմ դնելով այդ խնդիրը, պէտք է նշենք, որ, յամենայն դէպս, միեւնոյն նշաններով երկու տարբեր եղանակների սղագրման հնարաւորութիւնը պայմանաւորուած է ամէնից առաջ երկու տարբեր ձայնեղանակների առկայութեամբ (Գկ եւ Բկ)։ Ինչ վերաբերում է առանձին խազագրերին համապատասխանող ելեւէջային քայլերը յատկապէս քննելու եւ դրանք տարբեր ձայնեղանակներում համեմատելու հարցին, ապա դա անելու առիթ ունեցել ենք արդէն «պարոյկ» խազագրի օրինակի հիման վրայ։[35] «Պարոյկը» ներկայացնում է «չեչտի» եւ «բուլթի» ոլորակային իմաստների համադրութիւնը։ Այնպէս, որ այստեղ նոյնիսկ չատ հակիրճ կարող ենք բացայայտել վերջիններիս նշանակութիւնը եւս, իրենց տարանջատ ձեւերի մէջ։ Ինչպէս գիտենք, «չեչտի» եւ «բուլթի» ոլորակային իմաստները հայկական հին գրեթէ բոլոր քերականութիւններում յստակ բացատրուած են, որպէս՝ համապատասխանաբար՝ բարձրացնող եւ իջեցնող չեչտեր։ Արդ, Ձայնագրեալ Շարակնոցում սոյն խազագրերի ոլորակային կիրառումների դիմաց ստացուող մեղեդիական փոփոխուած ու աղճատուած բազմաթիւ բջիջները մանրազնին քննելով հնարաւոր է լինում առանձնացնել եւ այնպիսիք, որոնք լրիւ համաձայնում են քերականական վերոյիշեալ բացատրութիւնների հետ եւ ցոյց տալիս, «չեչտի» դէպքում՝ յարաբերականօրէն բարձր, եւ «բուլթի» դէպքում՝ ցած վանկեր։ Ահա դրանցից երկուսը.[36]

---

35 Պատմա-բանասիրական Հանդէս *1969, թ. 4, էջ 38-48։*

36 *Օրինակները ներկայացնում են՝ Մննդեան չորրորդ օրուայ կանոնի Դկ տէր յերկնից եւ Անտոնի անապատականի կանոնի Ա՛ հարցի սկիզբները (Մատենադարան, ձեռ. թ. 1576, էջ 21ա, 36ա. եւ Ձայնագրեալ Շարական, էջ 88 եւ 121)։*



Խազային գծագիր 3 եւ 4

Նոտային օրինակ 3 եւ 4

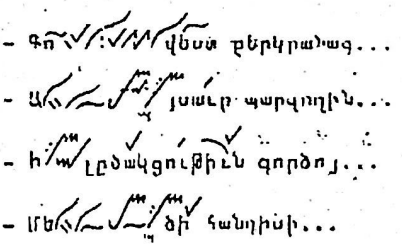
Շարականոցում հանդիպում են ոչ միայն վերը բերուած տիպի պարզից այլազան աստիճաններով դէպի բարդացում տանող խազաւորումները, այլեւ ուղղակի բարդ հիւսուածքներ։ Վերջիններս արտայայտում են մանրուսման գրքերի եւ գանձարանների խազաւորման արուեստի ազդեցութիւնը շարականոցների վրայ։

Մանրուսման գրքերի (ու դրանց հետ կապուած ժամագրքերի, խազագրութեան չուրջ չատ քիչ բան է ասուած մեր երաժշտագիտութեան մէջ,[37] իսկ գանձարանները համարեա լրիւ դուրս են մնացել տեսադաշտից։ Միչդեռ սոյն մատեանների քննութիւնը մեծապէս օգնում է խազագրութեան արուեստի էութիւնը ըմբռնելուն։ Դրանց բովանդակութեան կարեւորագոյն մասը կազմում են յանկարծաբանական բնոյթի «ծանր», բազմադրուագ, զարդոլորուն այնպիսի ստեղծագործութիւններ, որոնց եղանակները ճեւակառուցման առումով գրեթէ անկախ են գրական խօսքից։ Ճիշդ է, յիշեալ ժողովածուներում առկայ են նաեւ սաղմոսատիպ ու հիմնային նկարագրի ամբողջական երգեր կամ հատուածներ, բայց վերջիններիս յատուկ եղանակաւորութեան ոճն այստեղ բաներուել

---

[37] *Երբ խազերի վերծանութեան հարցը վերցնում ենք ընդհանրութեան մէջ (անկախ այլազան երգարաններին յատուկ խազագրութիւնների տարբերացման խնդրից), ապա դրանով երբեւէ զբաղուած հայ եւ օտար գիտնականների շարքում որոշակիօրէն առանձնանում է Կոմիտասը, որն իր հրատարակուած յօդուածներում խիստ առաջադրեց զարգացման հեռանկարով օժտուած նշանակալի դրոյթներ։*

է գեղարուեստական հակադրութեան նպատակով։[38] Ըստ այդմ մանրուսման գրքերի ու գանձարանների երաժշտական գրութիւնը իր մէջ պարփակում է նաեւ չարակնոցների խազագրութիւնը է՛ւ նշանների թուաքանակի, է՛ւ խազային բնորոշ հիւսուածքների տեսակէտով։ Քննարկուող մատեաններում (չարակնոցների համեմատութեամբ) կիրառուել են միերկու յաւելեալ նշան էլ, բայց նորն այստեղ հիմնականում կայանում է խազագրերի բազմաթիւ ու բազմատեսակ համակցութիւնների առկայութեան եւ վերջիններիս օգնութեամբ այլազան մօտիւներ, զարդոլորումներ ու ծաւալուն իւբիլիացիաներ ուրուագծելու մէջ։ Խազային բարդ կառուցուածքներում նշանների ու նրանց համակցութիւնների տեղաբաշխումն իսկ, ըստ վանկերի, արդէն ցոյց է տալիս ընդհանրապէս զուտ երաժշտական նկատառումներ։ Դա երեւում է նրանից, որ յիշեալ կառուցուածքներում բարդ նշանախմբերը յաճախ ընկնում են խօսքի անչեշտ վանկի վրայ, ինչպէս հետեւեալ օրինակներում[39] եւ նմաններում։

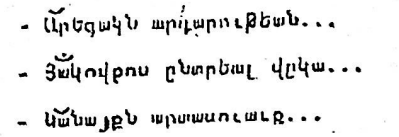


Խազային գծագիր 5

---

[38] Գանձարաններում դա նոյնիսկ պարզ «տեսանելի» է՝ «գանձ-մեղեդի-տաղ-յորդորակ» շարքերում, ուր հանդիպում են խազային տարբեր հիւսուածքներ։ Քանի որ գանձերը, որպէս պատմողական բնոյթի տաղաչափեալ քարոզներ կամ ճառեր, ընդհանրապէս ներկայացնում են վանկային ոճի երգեցողութեան նմուշներ. ի տարբերութիւն տաղերի ու մեղեդիների, որոնք, արտայայտելով իրենց չարքի գանձում պատմուածին յարաբերող յուզական մի վերաբերմունք, գտնուում են զարդոլորուն երգառճի ոլորտում։

[39] Մատենադարան, ձեռ. թ. 428, էջ 4բ, 12բ, 23ա եւ 31բ։ Եւ դեռ բանը լոկ բարդ նշանախմբերում չէ։ Յատկորոշ է, որ պարզ հիւսուածքներում եւս առանձին խազեր գործածւում են խօսքի վանկերի նկատմամբ այնպիսի յարաբերութեամբ, որ անսովոր է չարակնոցների համար։ «Թաչտը», օրինակ, որ չարակնոցներում, որպէս օրէնք, զուգորդւում է բառի չեշտուած վանկի հետ, այստեղ դուն ուրեք ընկնում է անչեշտ վանկի վրայ, հետեւեալ կերպ (անդ, էջ 23ա, 39ա, 56բ)։



Խազային գծագիր 6

Սրա հետ մէկտեղ՝ մանրուսման դրքերում եւ գանձարաններում աւելի եւս յստականում է խազագրերի յարաբերութիւնը՝ ձայնեղանակների հետ։ Ձայնեղանակների համակարգը այս մատեաններում իր մէջ ներփակելով չարակնոցների «ութ-ձայն եւ երկու ստեղի» սիստեմը, ընդհանուր առմամբ հիմնուում է չատ աւելի բազմաթիւ ու բազմազան, եւ նոր, աւելի բարձր ոճի չափանմուշ-եղանակների վրայ։ Դրանց մեծագոյն մասի հետազօտութիւնն ու պատմական զարգացման ուսումնասիրութիւնը, ցաւօք, տակաւին ներկայացնում է մեր երաժշտագիտութեան պարտքերից մէկը։ Ցայտնի է միայն դրանց պատկառելի թուաքանակը՝ 140 կամ 150, այն էլ կոմիտասի մօտաւոր (ու դեռեւս ստուգելի) հաշուումներով։[40] Այդուամենայնիւ, յիշեալ երգարանների ուշադիր քննութիւնը օգնում է որոշակի գաղափար կազմելու՝ անցեալում երաժիշտների յանկարծաբանական չնորհքին վստահուած մօմենտների, չափանմուշ-եղանակների հիմնորոշիչ նշանակութեան եւ այն մասին, որ խազագրերի ու ձայնեղանակների համակարգերը ինչքան իրարով պայմանաւորուած, նոյնքան էլ ինքնուրոյն են եղել։ Այսպէս, խազագրքերում (չարակնոցների մէջ կիրառուած սկզբունքի հետեւողութեամբ) խազաւորուած իւրաքանչիւր երգի սկզբում նշում է համապատասխան ձայնեղանակը (Աճ, Բճ եւ այլն)· իսկ մանրուսման բարդ երգերի չարքերում անգամ ձայնեղանակային տուեալ ստորաբաժանումը ցոյց տուող յատուկ անուն։[41] Սրանից էլ անխուսափելիօրէն հետեւում է, որ կարեւորագոյն այս երկու կէտերն էլ (ձայնեղանակն ու նրա ստորաբաժանումը), վերջին հաշուով, դուրս են եկել սոսկ խազերով արտայայտուող իրողութիւնների շրջանակից։ Գանձարաններում ընդհանրապէս առկայ են երկու կարգի ստեղծագործութիւններ։ Դրանց մի մասն ունեցել է իրեն յատուկ ձայնեղանակներ, որոնք անգիր են իմացել հին երաժիշտները եւ լոկ այդ պատճառով չեն նշուել։[42] Իսկ միւս մասը կատարուել է առաջիննե-

---

40 Տե՛ս Կոմիտաս, «Հայոց եկեղեցական եղանակները», Արարատ, 1894, թ.թ. 7 եւ 8, էջ 222–227 եւ 256–260։

41 Մանրուսման երգերի յիշեալ ութ գլխաւոր չափանմուշ-եղանակներից իւրաքանչիւրի շուրջ խմբաւորուած 10, 15, երբեմն եւս աւելի ստորաբաժանումների առկայութիւնը ցոյց է տալիս, թէ որքան բազմացել էին միեւնոյն ձայն-լադի ոլորտում ստեղծուած մեղեդիական տարբեր կաղապարները։ Իսկ դրանից ամէն մէկին յատուկ անուն վերապահելու աւանդոյթը ճիշդ է մեկնաբանում Կոմիտասը, երբ գրում է։ «Եղանակների տեսակների զատ զատ անուանակոչութիւնը չատ վաղ ժամանակներից է յայտնի։ Մի սովորութիւն, որ յատուկ է եղել միշտ արեւելեան ազգերին՝ հայերին, պարսիկներին, քրդերին, արաբներին, տաճիկներին եւ այլն, որոնք մինչ այժմ եւս գործածում են, բացի հայերից» (Կոմիտաս, անդ.)։

42 Դա երեւում է մի չարք հանգամանքներից, որոնցից մէկի մասին կարելի է գաղափար կազմել թ. 4117 ձեռագրի գրչի հետեւեալ նշումից։ «Մեղեդի գանձիս։ Թէ չգիտես՝

րի ձայնեղանակներով։ Երկրորդ կարգի ստեղծագործութիւնները գանձարաններում ունեն մասնաւոր լուսանցագրութիւններ կամ խորագրային նշումներ՝ կազմուած առաջին տիպի երգերի սկզբնաբառերից, որոնք ցոյց են տուել, թէ տուեալ (այն էլ ճոխ խազաւորուած) խօսքերը ո՞ր ձայնեղանակով պիտի կատարել։ Այդ նշմունները մի քանի տեսակ են։ Դրանցից ոմանք (թուով քիչ), արուած են գաղափարող գրչի կողմից կարմիր թանաքով, երբեմն նոյնիսկ տուեալ երգի խորագրում։[43] *Ուրիշները (թուով շատ) արուած են դարձեալ գրչի կողմից, խնամքով, բոլորգրով, բայց սեւ թանաքով եւ լուսանցքում։*[44] *Իսկ երրորդները (թուով էլ աւելի շատ), որոնք գրուած են կրկին սեւ թանաքով, լուսանցքում, բայց նոտրգրով, երբեմն կրճատ, անգամ անխնամ ու դժուար ընթեռնելի, պատկանում են ձեռագրի գաղափարման թուից յետոյ եկող ժամանակներին ու մատեանը օգտագործած երգիչներին։*[45] *Երեք տեսակ նշումներն էլ չափազանց կարեւոր տուեալներ են, թէեւ պարզ է, որ գաղափարող գրչի կողմից արուածները առաւել մեծ կշիռ ունեցողներն են։ Ուշագրաւ է, որ երբեմն (եւ ոչ հազուադէպ) իրար հակասում են գաղափարող գրչի նշումն ու ձեռագիրը օգտագործած երգչի լուսանցագրութիւնը։*[46] *Սակայն սոյն պարագան լրիւ հասկանալի է դառնում, երբ մտաբերում ենք, որ հազուադէպ չեն նաեւ այն լուսանցագրութիւնները, որոնք երաժշտի հայեցողութեանն են թողնում տուեալ խազաւորուած երգը կատարելու համար անհրաժեշտ չափանմուշ-եղանակի ընտրութիւնը։ Ահա, «Թէ ուզես՝ «ի գաւազանին» ձայն ասայ»։ «Անարատ տաճարին» ձայն, եւ «ի կանանցըն կանխեալ» ձայն այլ ասի»։ «Աստուածոյ ողորմութեանց» ձայն է, եւ թէ ուզես՝ նա «Անեղ որդոյն» այլ ասայ»։*[47] *«Հռիփսիմեանց» գոյն է, կամ զորն կամիս»։*[48] *«Անդ ի մէջ դրախտին» ձայնն է, ասի եւ «Այսօր Գաբրիէլին» ձայնիւն, ասի եւ «կանանցն կանխելով» (sic!) ձայնիւն, ասի եւ «Անձամբ խոնարհիմ» ձայնիւն»*[49] *եւ այլն (ընդգծումները մերն են –Ն.Թ.)։ Գրչագրերում այս պարագան իր արտացո-*

յաստուածածնի գովեստի ձայն ասայ» (տե՛ս էջ 252ա, «Գովեստ բերկրանաց» մեղեդիի խորագիրը. ընդգծումը մերն է –Ն.Թ.)։

43 *Տե՛ս Մատենադարան, ձեռ. թ. 4117, էջ 190ա (որտեղ «Երկիր բերկրեցաւ» երգի խորագրում նշուած է՝ «բարձր(ա)ձիր պայծառ» ձայնիւ)։*

44 *Անդ, էջ 140ա (որտեղ «Դասքըն հրէական» ստեղծագործութեան կողքին, լուսանցքում, գրուած է՝ «Լցան բանքին» եղանակին ասա)։*

45 *Անդ, էջ 156ա (ուր «կանայքն արտասուաւք» երգի կողքին, լուսանցքում, կարդացւում է՝ «ճգ(ն)աւոր (է Քրիստոսի» ձայնիւ))։*

46 *Տե՛ս Մատենադարան ձեռ. թ. 7785, էջ 203բ («Ի քո սոսկալի ձայնէդ» ստեղծագործութիւնը), էջ 248ա («Ջինչ արդիւնատիպ»), էջ 312ա («Մա պըսակ լըրման» եւ այլուր)։*

47 *Մատենադարան, ձեռ. թ. 3503, էջ 299բ, 319բ, 332ա։*

48 *Մատենադարան, ձեռ. թ. 428, էջ 25ա։*

49 *Մատենադարան, ձեռ. թ. 7785, էջ 298բ։*

լումն է գտել նաեւ որպէս չափանմուշ բերուող երգի սկզբնաբառերին երբեմն աւելացնելով «նոյն» եւ կամ «այլազգ» խօսքերը։[50] Եւ «այլազգ» խօսքն էլ ճշգրիտ ցուցում չի տալիս, թէ չափանմուշ-եղանակի մեղեդիական բազմաթիւ տարատեսակներից յատկապէս ո՞ր մէկի կաղապարով պիտի կատարուի համապատասխան նշումն ունեցող երգը։ Հետեւաբար, այս կէտը նոյնպէս թողնուած է երգիչ-երաժշտի սեփական հայեցողութեանը։ Այնուհետեւ, տաղերի այն հատուածներում, ուր փոխուելու է ձայն-լադը, դարձեալ համապատասխան նմուշներ են լինում, բայց ընդհանուր ձեւով, հետեւեալ կերպ· «այլազգ ասայ», «փոխէ զձայնն», «փոխէ զոճն», «աստի ի վայր փոխէ զձայնն քաղցր» եւ այլն։[51] Ճիշդ է, հնագոյն գրչագրերում մոդուլիացիա ցոյց տուող այս նշումները երբեմն ունենում են նաեւ աւելի կոնկրետ բովանդակութիւն։ Թ. 3503 ձեռագրում, օրինակ, Վարդանանց նուիրուած տաղերից մէկն ունի՝ «ասի կէս տաղիս «ի խորհուրդ հայրենու» ձայն» նշումը։ Եւ Աստուածածնին վերաբերող տաղերից մէկը՝ «Աւր է աեւտեաց» ձայն մտանէ» լուսանցագրութիւնը։[52] Սակայն սրանցում եւս երաժշտի կամքին թողնուած կարեւոր կէտեր կան։ Առաջին նշումը վերաբերում է տուեալ երգի՝ մօտաւոր կողմնորոշմամբ տարբերուելիք կէսին։ Նոյնն է պարագան երկրորդ նշման դէպքում էլ, որի վերջին խօսքից («մտանէ») իմացւում է նաեւ, թէ տաղի եղանակը իր ծաւալման որոշ փուլում, եւ կատարողի հայեցողութեամբ ընտրուած մի հնարանքի կիրառմամբ, ձայն-լադի հունը փոխելով պէտք է «մտնի» նոր չափանմուշի ոլորտը։ Ընդհանրապէս ասած, գանձարաններում առաւել պարզ նշմարւում է, որ անցեալում ոչ միայն նոյն նշանները, այլեւ նոյն նշանների նոյն տեղաբաշխումն ունեցող խազային կառուցուածքներ կարող էին եւ տարբեր հնչիւնաւորուել՝ ըստ տարբեր ձայնեղանակների։

Մէկ հայեացքով ընդգրկելով համառօտ բնութագրուած երգարաններում հանդիպող խազային տարբեր հիւսուածքները՝ մի քանի եւ նոյնտեղադրուած նշաններով իրագործուած գրութիւններից մինչեւ ամենաբարդ խազաւորումները, նկատում ենք հետեւեալը։ Ճիշեալ բարդ խազաւորումները, արտացոլելով կատարողական առանձնայատկութիւնների լեցուն ծանր, զարդոլորուն երգերի մեղեդիական հիւսուածքի բարդութիւնները, ձայնեղանակի լադային հիմքի զարտուղութիւնները ուղղակիօրէն ցոյց չեն տալիս։ Ապացոյց՝ խազագրքերի այն մասերում, ուր

---

[50] Այսպէս, օրինակ, արդէն վկայակոչուած թ. 3503 ձեռագրում յարութեան «Նորահրաչ» տաղն ունի «Ասայ՝ «Այսաւր Գաբրիէլի» ձայն. նոյն է» նշումը, իսկ Յովհաննէս Մկրտչի տաղը՝ «Այլազգ «ի կանանց կանխեալ» ձայն» լուսանցագրութիւնը (համմտ. էջ 165ա եւ 243բ. ընդգծումները մերն են –Ն.Թ.)։

[51] Մատենադարան ձեռ. թ. 4131, էջ 134բ, 150բ, 380 բ եւ այլուր։

[52] Մատենադարան ձեռ. թ. 3503, էջ 301ա եւ 347ա։

բերւում են զարտուղի (լադային բարդ կազմի) ձայնեղանակներում ընթացող, բայց մեղեդիական հիւսուածքի (գծագրի) տեսակէտով պարզ երգեր, խազագրութիւնը եւս պարզ է լինում:[53] Եւ սա դարձեալ վկայում է ձայնեղանակի նախապէս տրուած լինելու պարագան:

Այսպէս, ուրեմն, խազագրութեան արուեստի ծաղկման շրջանում էլ հայերը պահպանեցին շարժուն կառուցուածքների հետ գործ ունենալու աւանդոյթը,[54] միայն թէ՝ այժմ աւելի որոշակի սահմանների մէջ, քան դա լինում էր վաղ միջնադարում: Խազերը ցոյց են տուել դինամիկ նրբերանգաւորում (այդ թւում չեչտադրութեան տարբեր տեսակներ). հնչարտաբերութեան հնարանքներ եւ կատարման կերպեր, տրոհութիւն, մետր ու եղանակների ռիթմական կմախքը. ձայնի շարժումը (վեր, վար, ալիքաձեւ). մեղեդիական տիպական պտոյտներ, սկզբնային բանաձեւեր ու յանգաձեւեր, թեմատիկ դարձուածքներ եւ մելիզմներ ու իւրիլիացիաներ: Սրանց հաշուառումով էլ որոշ չափով սահմանափակուել է յանկարծաբանական ազատութիւնը: Սրանից գործնականում ամենադժուար վերծանելիքները այն տարրերն են, որոնք առնչւում են արտայայտչականութեան միջնադարեան տիպին եւ կատարման ոճին ու հնարանքներին,[55] որովհետեւ նոր ժամանակներում խիստ փոխուած են գեղարուեստական երգեցողութեան չափանիշները:[56] Առայժմ մի կողմ թողնենք դրանք:

Տրոհութիւնը խազագրութիւններում ցոյց է տրւում հայոց լեզուի կէտադրութեան նշաններով, որոնց երաժշտական զօրութիւնը արտա-

---

53 Տե՛ս, օրինակ, պատարագի կտորներից՝ «Մի ոք յերախայից» քարոզի կամ «Քրիստոս ի մէջ մեր» խմբերգի եւ նմանների խազագրութիւնը (Մատենադարան, ձեռ. թ. 762, էջ 123բ, 124բ, թ. 767, էջ 66բ, թ. 765, էջ 139ա եւ այլն):

54 Զխօսելով զարգացած աւետարանութեան շրջանում ստեղծուած խազաւոր միեւնոյն տիպի երգարանների տարբեր խմբագրութիւնների մասին, որ տակաւին սկզբունքօրէն ընդունուած ու լուսաբանուած չէ հայ երաժշտագիտութեան մէջ:

55 Ցիշեալ տարրերը խազերի համակարգում ներկայացուած են թէ՛ անջատ (որպէս օժանդակ նշաններ, ինչպէս տառ-խազերի մի մասն ու, ամենայն հաւանականութեամբ, խազերի վրայից դրուող կէտերը եւս), թէ՛ միահիւսուած վիճակում (որպէս տուեալ որեւէ խազագրի զօրութեամբ ընդգրկուած յաւելեալ-պարտադիր ցուցմունք): Դրանց առանձնապէս դժուար վերծանելի լինելու հանգամանքը հազիւ թէ խանգարի երգերի կշռոյթի ու ելեւէջի վերծանութեան կարեւորագոյն աշխատանքներին:

56 Մասնագիտացուած երգեցողութեան արուեստը, ընդհանրապէս ասած, անցել է զարգացման երեք գլխաւոր շրջափուլերով (ամէն անգամ կապուած լինելով գեղեցիկ ձայնի ու կատարման մի իդէալի, որ պատմական կատեգորիա է). անտիկ, միջնադարեան եւ արդի: Վերջինիս սկզբունքները, մշակուելով Եւրոպայում, սկսած Վերածննդի շրջանից, հետզհետէ բիւրեղացան ու մեծ տարածում ստացան: Սակայն երգեցողութեան միջնադարեան ձեւն էլ ի սպառ կորած չէ տակաւին այնպէս որ այս բնագաւառում եւս որոշ հնարաւորութիւններ առկայ են:

յայտնում է եւ գրական խօսքի տրոհուածքեանը զուգահեռ, եւ անկախ դրանից (արձակ խօսքերով յանկարծաբանական բնոյթի երկարաձիգ-զարդոլորուն երգերում)։

Ըստ մետրական արժէքի խազագրերը բաժանւում են չորս կարգի եւ նշում՝ կարճ վանկ (կամ ամանակ-մետրական միաւորի կէսը)· միջակ վանկ (մետրական լրիւ միաւորը, որ նաեւ անխազ վանկի տեւողութեան չափն է)· մեծ վանկ (մետրական երկու միաւորի արժէքը, որ կարող է աւելի եւս մեծանալ վերջնակադանսում)· ու մեծագոյն վանկ (չորս եւ աւելի մետրական միաւորների արժէքը)։[57] Բացի այդ, գրական խօսքից անկախ կշռոյթ ունեցող երկարաձիգ երգերում (կամ հատուածներում) կիրառւում են այլազան «կեղծ վանկեր»[58] եւս՝ որպէս վոկալիզացիաներում ձայնի յատուկ յենարաններ, որոնք ունեն նաեւ մետրա-ռիթմական մասնաւոր կառուցուածքների նշանակութիւն։ Միայն ամանակ արտայայտող նշանները երկուսն են՝ «սուղ» ու «երկար»։[59] Միւսները (ի բացառեալ լոկ կատարողական նշանակութիւն ունեցողները) նաեւ ամանակ են արտայայտում։ Վանկերի ժամանակային յարաբերութիւնների կազմակերպման սոյն միջոցներով բաւարար յստակութեամբ երեւակւում են եղանակների մետրն ու ռիթմական կմախքը։[60]

---

[57] *Սրանց բացարձակ տեւողութիւնը կախուած է կատարուող երաժշտութեան տեմպից։ Խազագրութիւններում կատարման տեմպն արտայայտող ուղղակի ցուցումներ չկան։ Ժթ դ. ձայնագրութիւններում հանդիպող տեմպի մի քանի ցուցումները (առանց մետրոնոմի նշման)՝ «ծանր», «չափաւոր», «միջակ», «միջակ-չափաւոր» եւ «յորդոր», Ար. Յովհաննիսեանն է դրել գործածութեան մէջ, հաշուի առնելով նաեւ երգերի խազային հիւսուածքը։ Համեմատութիւնը ցոյց է տալիս, որ իրօք, խազային բարդ հիւսուածքն առհասարակ կարելի է ընդունել որպէս «ծանր» տեմպի ցուցիչ եւ հակառակը, բայց մի կարեւոր վերապահումով (տե՛ս վերը՝ 24-րդ ծանօթագրութիւնը)։*

[58] *Ձայնաւորների մասին մեր արդէն յիշատակած ուսմունքի հիման վրայ* (Բանբեր Մատենադարանի, *թ. 9, էջ 105*)։

[59] *«Սուղը», մետրական միաւորի համեմատութեամբ՝ որպէս սղուած (կարճեցուած), իսկ «երկարը»՝ որպէս երկարեցուած ամանակ։ Երկուսն էլ գալիս են առոգանութեան նշանների գրութիւնից, որտեղ նոյնպէս տեւողութեան յատուկ խազագրեր են։ Դրանց զօրութիւնը չատ պարզ բացատրուած է հայկական հին ու միջնադարեան քերականական բազմաթիւ աշխատութիւններում։ Հին երաժիշտ-տեսաբաններից դրանց մասին յստակ խօսք է ասել Գր. Գապասաքալեանը (հմմտ.՝ Գրքոյկ որ կոչի նուագարան, կ. Պոլիս, 1794, էջ 216)։*

[60] *Ռիթմական գծագրի կազմակերպումը մետրական տուեալ արժէքի (տեւողութեան, ամանակի) սահմաններում՝ ազատ է։ Սոյն պարագան լաւ չեն հասկանում այն հետազօտողները, որոնք կարծում են, թէ գոյութիւն ունեն եւ «պարզ»՝ սոսկ «մէկ հնչիւն» ցոյց տուող խազագրեր։ Մինչդեռ, ինչպէս ասացինք, նոյնիսկ «պարզ» խազագրիը ցոյց է տուել վանկի տեւողութիւնն ու «որակը», այլ ոչ թէ «հնչիւն»։ Այնպէս, որ նոյնիսկ կարճ վանկը հնարաւոր էր լինում եղանակաւորել թէ՛ մէկ, թէ՛ մի քանի հնչիւնների օգնութեամբ, նայած մեղեդիական կապակցութեանը, երգի տեսակին, մանաւանդ կատարման տեմպին։ Ընդհանրապէս ասած՝ ռիթմի կոտորակումը ուղիղ համեմատական է տեմպի ծանրացմանը։*

Բարձրութեան յարաբերութիւնների հաստատագրման իմաստով խազերն ըստ ինքեան ցոյց են տալիս առանձին դարձուածքի, թէ ամբողջ եղանակի չարժումը, կորագիծը, մեղեդիական գծագրի ընդհանուր նկարագիրն ու հիւսուածքը՝ անկախ լադային (ելեւէջային կոնկրետ) նշանակութիւնից, եւ բաժանւում են երեք խմբի, հետեւեալ կերպ.

ա. Միջակ վանկի տեւողութեամբ չեշտեր ու չեշտոլորումներ, ինչպէս՝ «չեշտ», «բութ», «փուչ», «ծունկ», «խունճ» եւ այլն, որոնցից հիմնականները («սուղի» ու «երկարի» հետ միասին) գալիս են առոգանութեան նշանների համակարգից։ Դրանց պաշտօնն է՝ արտայայտելով երաժըշտական տեքստում վանկի տոնային բարձրացման, իջեցման, բարձրացման-իջեցման,[61] քերականական (մետրական), իմաստային, հնչետրական եւ այլ չեշտերը, միեւնոյն ժամանակ ցոյց տալ ելեւէջի ուղղութիւնն ու նրա փոքր պտոյտները այն տեղերում, ուր դա ոճականօրէն պարտադիր է, եւ կամ ուր հարկաւոր է յիշեցնել նշանների յաջորդականութեան միջոցով մեղեդիական թեմատիկ մի դարձուածք (մօտիւ) ուրուագծելու։[62]

բ. Մեծ վանկի տեւողութեամբ չեշտոլորումներ, ինչպէս՝ «զարկ», «թաչտ», «ծնկներ», «ոլորակ», «խոսրովային», «պարոյկ» եւ այլն, որոնք ձեռնավարական չարժումների գծագրային կոնկրետացումներ են եւ արտայայտում են մեղեդիական տարրեր տիպի, չեշտուած ու լայն չարժումներ։[63]

---

61 Շահեկան է դիտել, որ յունա-հռոմէական աչխարհում առոգանութեան տասը նշաններն էլ մեկնաբանուել են որպէս տարբեր չեշտերի ցուցիչներ (*P. Wagner*, Neumenkunde, *Leipzig, 1912, էջ 18-19*)։ Եւ դա իր բացատրութիւնը գտնում է երգարուեստի իրողութեանց ոլորտում։ Քանի որ երգի կատարման ընթացքում նոյնիսկ լոկ ամանակով մետրական միաւորից տարբերուող վանկերն այս կամ այն կերպ չեշտուած (ընդգծուած կամ աչքանճնացուած) են ընկալւում։

62 Պիտի նչել, որ չեշտն իր բազմաթիւ տարատեսակներով (ու առաւել լայն իմաստով՝ որպէս ընդգծում) ներթափանցում է հայ երգարուեստի կարեւորագոյն կողմերի մէջ ու առնչւում՝ թէ՛ միջակ, թէ՛ մեծ եւ թէ՛ մեծագոյն վանկի, ինչպէս նաեւ մեղեդիական պտոյտների, թեմատիկ դարձուածքների ու զարդոլորուն նախադասութիւնների հետ։ Միջնադարի կատարողական արուեստի համար սա գրեթէ համընդհանուր երեւոյթ է։ Եւ ի զուր չէ, որ հրէական նեգինոտների համակարգն, օրինակ, որի օգնութեամբ առաւելապէս մեղեդիական պտոյտներ ու դարձուածքներ են նշանակուել, կոչւում է՝ «երաժշտական չեշտերի համակարգ» (*M. Villoteau*, Description de l'Egypte, *t. 14-eme, Paris, 1826, էջ 476*)։ Սակայն չեշտի ու նրա մի քանի տարատեսակների, եթէ կարելի է ասել՝ առաջնային նշանակութիւնը յստակ երեւակւում է յատկապէս միջակ վանկին կապուած իրողութիւններում։

63 Լայն իմաստով՝ ձեռնավարական են, այսինքն՝ մենեդրիչ-դպրապետի ձեռքի պլաստիկ չարժումներն են արտայայտում գրեթէ բոլոր խազերը։ Սակայն, որպէս ձեռնավարական չարժումների գծագրական կոնկրետացումներ, առաւել խօսուն են յատկապէս մեծ վանկի տեւողութեանը կապուած նշանները։ Սրանցից մի քանիսը, ինչպէս՝ «թաչտ», «խոսրովային» եւ այլն, նայած երաժշտական կոնտեքստին, եղանակի միջում կամ սկզբում եւս վանկը կարող են փոխակերպել մեծագոյնի։

գ. Մեծագոյն վանկի տեւողութեամբ գեղգեղանքներ, ինչպէս՝ «քարքաչ», «խում», «բազմեղանակ». մեղեդիական զարդոլորուն դարձուածքներ ցոյց տուող միակցումներ, ինչպէս՝ «վերքաչ», «միմնաւոր», «կըտուէ». եւ ընդարձակ իւբիլիացիաներ արտայայտող խազային յաջորդութիւններ:[64] Այս ու նախորդ խմբի խազանիշների չարքում կան երաժշտական իւրատեսակ գաղափարագրեր եւս, ինչպէս՝ «ձակորճը», «փաթուիթը» կամ «հանգոյցը» եւ այլն:[65]

Երեք խմբի խազերն էլ իրենց ելեւէջային կոնկրետ նշանակութիւնն ստանում են նայած ձայնեղանակին, ձայնեղանակային կապակցութեան, երգի տեսակին ու կատարման տեմպին: Ահա թէ ինչու հայկական խազագրերի դրութիւնը մենք անուանում ենք երաժշտա-սղագրական սիստեմ: Ձայնեղանակների միակցութիւնը վերջինիս հետ յարաբերում է ոչ թէ որպէս հաւասարազօր մի համակարգ, որ խազագրութեանը ծառայում է իբրեւ ելակէտային մակարդակ, յարընդմիշտ առկայ հիմք ու վերջնական նպատակ:

Նախընթացը մեզ հիմք է տալիս հաստատելու հետեւեալը: Խազագրութեան արուեստի էութիւնը կայանում է նրանում, որ այն իր մէջ համադրում է երկու համակարգ: Բանաւոր հնագոյն աւանդութիւնների կապուած՝ չափանմուշ-եղանակների (կամ ձայնեղանակների) համակարգը եւ աւելի նոր (Ը-Թ դդ. զարգացող) ու գրաւոր աւանդոյթների հետ առնչուող՝ խազանչանների երաժշտա-սղագրական համակարգը: Ըստ

---

64 Մենք առիթ ունեցել ենք նշելու, որ հայ հոգեւոր երաժշտութիւնը ժամանակին նշանակալի ներդրում է արել արեւելեան-քրիստոնէական երագարուեստի պատմական զարգացման մէջ, մասնաւորապէս՝ երգայնութեան սկզբունքի արմատաւորման ու մեղեդիական զարդոլորուն ոճի գործնական մշակման տեսակէտից (տե՛ս մեր յօդուածը՝ «Գրիգոր Գռզիկը եւ հայ-բիւզանդական երաժշտական կապերը», Բանբեր Երեւանի համալսարանի, *1968, թ. 3*): Այդ հանգամանքն իր անդրադարձումն է գտել խազանչանների դրութեան մէջ էլ: Դիտումներն աւելի ու աւելի են բերում այն համոզման, որ հայկական զորդոլորուն ոճի երգերի հիմնական ժողովածուները՝ դրչագիր գանձարաններն ու խազգրքերը, ի վերջոյ մեծ յայտնութիւն պիտի լինեն եւրոպացի երաժիշտ-հնագրագէտների համար: Ոչ միայն իրենց ճոխ բովանդակութեամբ, այլեւ թուագանակով իսկ: Բիւզանդական համապատասխան գրչագրերը համեմատաբար քիչ են այն դէպքում, երբ ընդհանրապէս մեզ հասած յունական ձեռագրերը թուով աւելի են հայկականից:

65 Իւրայատուկ գաղափարագրերի նկարագիր ունեն խազերն ու նեւմերն ընդհանրապէս: Պատահական չէ, որ այս առումով միջնադարեան նեւմագրութեան առանձին տիպեր ոչ միայն սղագրութիւն, այլեւ գաղափարագրութիւն կամ նշանագրութիւն են նկատուել գրականութեան էջերում (*E. Davit et M. Lussy*, Histoire de la notation musicale depuis ses origines, *Paris, 1882, էջ 43*): Իրաւացի է Դ. Լիխաչեւը, որ գրում է, թէ միջնադարեան արուեստն առհասարակ «նշանների արուեստ է» (*Д. Лихачев*, Поетика древнерусской литературы, *Ленинград, 1967, էջ 60*): Եւ, սակայն, խազերի գաղափարագրային նկարագիրն աւելի չօշափելի է հենց մեծ ու մեծագոյն վանկերին վերաբերող նշաններից մի քանիսում:

որում՝ հիմնականն այստեղ նոյնիսկ ձայնեղանակների համակարգն է (որն իր լայն ճիւղաւորուածութեամբ ու իր բազմաթիւ միաւորները զատ-զատ անուններով տարբերելու միտումով սկզբունքօրէն մօտիկ է մեզ դրացի արեւելեան միւս ժողովուրդների երաժշտափորձում բիւրեղացած մուղամների սիստեմին)։ Այդպէս է, քանի որ ձայնեղանակից ու ձայնեղանակային կապակցութիւնից է կախուած այս կամ այն խազագրի եւ, հետեւաբար, նաեւ խազագրուած ամբողջական մի կառուցուածքի ելեւէջային նշանակութեան կոնկրետացումը։[66]

Խազաբանութեան ասպարէզում աշխատանքներն ի վերջոյ յաջողութեամբ պսակելու գլխաւոր նախապայմանն է հայ երաժշտութեան ձայնեղանակների ու հոգեւոր երգի տեսակների պատմական զարգացման հարցերի հետազօտութիւնը։ Զուգընթացաբար պէտք է պարզաբանել ձայնեղանակների համակարգի վրայ որպէս մի «երկրորդ յարկ» բարձրացող խազանշանների գրութեան ներքին օրինաչափութիւնները։ Ընդ նմին, երկուսն էլ անհրաժեշտ է զննել անընդմէջ յեղաշրջման ընթացքի մէջ, յստակ գիտակցելով, որ դրանք իրենց իւրայատկութիւններով ակնառու կերպով ցուցադրում են արեւելեան ու արեւմտեան միտումների խաչաձեւումը միջնադարի հայ երաժշտութեան մէջ։ Այն է՝ օրգանական կապուածութիւնը դարերի խորքից եկող բանաւոր աւանդոյթներին (ձայնեղանակների համակարգում)։ եւ, միաժամանակ, յարաճուն մղումը դէպի հաստատագրման գրաւոր մեթոդները (խազանիշների համակարգում)։

---

66 Ձայնեղանակների ու նրանց մեղեդիական կոնկրետ (ազգային) բովանդակութեան (այլ ոչ թէ արտաքին կառուցուածքի ու անուանակոչութեան) առաջնային նշանակութիւնը խազագրերի (կամ նեւմերի) համեմատութեամբ այժմ համընդհանուր ճանաչում եւ նոր լուսաբանութիւն ստացող հարցերից է։ Խիստ ցուցանշական է այս տեսակէտից հետեւեալ փաստը ռուսական երաժշտական միջնադարագիտութեան բնագաւառից։ Յայտնի է, որ ռուսական նեւմային գրութեան կանխագոյն նմուշներից մի քանիսն իրենց զուգահեռներն ունեն բիւզանդական հին ձեռագրերում՝ միեւնոյն տօնին կամ սրբին նուիրուած երգերի ինչպէս գրական խօսքերի, այնպէս էլ նոյն կամ գրեթէ նոյն նեւմերի կիրառման ու տեղաբաշխման առումով։ Ա. Պրեօբրաժենսկին դրանից հետեւցնում էր ռուսական համապատասխան երգի եղանակի բիւզանդական պատկանելիութիւնը (*А. В. Преображенский*, Культовая музыка в России, *Ленинград, 1924, էջ 12*)։ Բայց ահա Ն. Ուսպենսկին հանդէս է բերում նոր մօտեցում։ Նա ցոյց է տալիս, որ տուեալ դէպքում կարեւորը ոչ թէ նեւմերի նոյնութիւնն է (կամ նոյնիսկ դրանց նոյնանման տեղաբաշխումը երգում), այլ այն, թէ կենդանի կատարման ընթացքում ինչպէս պիտի կոնկրետացնէր դրանք ռուս երաժիշտը (տե՛ս. *Н. Успенский*, Древнерусское певческое искусство, *М., 1965, էջ 28-36*)։

Հայկական խազագրութեան հիմնական նշանների մասին

Մեր միջնադարեան երաժշտական ձեռագրերի ուսումնասիրութեան ընթացքում նախ եւ առաջ անհրաժեշտ է ժամանակին օգտագործուած օժանդակ, հիմնական եւ վերջիններիս ձեւափոխութիւնների ու զուգորդութիւնների միջոցով առաջ եկած բազմաթիւ նշաններից առանձնացնել հիմնական խազերի միակցութիւնը, որը եւ պայմանականօրէն կարելի է խազագրութեան արուեստի այբուբենը համարել։

Այս ուղղութեամբ կատարուելիք առաջին քայլը միջնադարից եկող համապատասխան տուեալներին ծանօթանալն է։ Մեր գրչագիր ու հնատիպ աղբիւրներում պահպանուել են հիմնական խազերի անուննների ու գծագրական ձեւերի մի ամբողջ շարք տախտակ-ցուցակներ, որոնք սակայն մինչեւ այժմ յատուկ ուսումնասիրութեան առարկայ չեն դարձել։

Քննութիւնը ցոյց է տալիս, որ այդ տախտակ-ցուցակները (երաժշտատեսական առանձին, անհեղինակ հատուածներ) բաժանուում են երեք տարբեր խմբերի։ Եւ այս փաստն ինքնին յուշում է, թէ մեզ զբաղեցնող գործում առաւել ճշգրիտ արդիւնքների հասնելու համար անհրաժեշտ է ոչ միայն յաղթահարել բազմազան այլագրութիւնների, թերագրութիւնների, աւելագրութիւնների, գրչական վրիպումների, աղաւաղումների, բացարձակ սխալների ու հետամուտ կասկածելի տարրերի հետ կապուած դժուարութիւնները, այլեւ նկատի ունենալով մի հանգամանք եւս, այն, որ բուն միջնադարում էլ հիմնական խազերի միակցութեան մասին եղել են տարբեր պատկերացումներ։

Նախ պայմանաւորուենք հետեւեալի մասին։ Խազային տախտակ-ցուցակների յիշեալ երեք խմբերը տարբերում ենք՝ Ա, Բ, եւ Գ անուանումներով։ Յատուկ ընդգծենք, սակայն, որ տառային սոյն նշումները (մանաւանդ վերջին երկուսը) բնաւ նպատակ չունեն ցոյց տալու համապատասխան տախտակների ստեղծման պատմական յաջորդականութիւնը։ Այնուհետեւ, ժէ-ժԸ դարերի հեղինակների գրուածքներում հանդիպել ենք Ա եւ Բ ցուցակների տուեալների կրկնութեանն ու իւրայատուկ հիմնաւորմանը։ Եւ սրա վրայ յենւում ենք, որպէս ձեռագրական համապատասխան անհեղինակ հատուածները նորովի լուսաբանող եւ դրանց

մի յատուկ կշիռ ու նշանակութիւն հաղորդող իրողութեան։ Բայց սա կապ չունի քննարկուող տախտակների ստեղծման ժամանակի խնդրի հետ։ Եւ վերջապէս՝ թէեւ նպատակայարմար էր մեր երեք ցուցակներն էլ քննել մէկ յօդուածի սահմաններում, բայց Գ տախտակի ներկայացնող գրչագրի հատուածների հետազօտութիւնը աւելի երկար ու մանրակրկիտ աշխատանք է պահանջում, ուստի եւ դրան կ՚անդրադառնանք ուրիշ անգամ։

Մենք արդէն առիթ ունեցել ենք նշելու, թէ մեր տախտակ-ցուցակներից մի քանիսը[1] (դրանք գոյացնում են հենց Ա խումբը), ըստ խազերի թուաքանակի, անուանակոչութեան ու նոյնիսկ հերթականութեան, լրիւ համընկնում են խազերի՝ Խաչատուր Էրզրումեցու առաջ բերած միակցութեան հետ,[2] որով երաժշտատեսական անհեղինակ հատուածների տուեալները կրկնւում են յայտնի գիտնականի կողմից։

Նոյնանման ձեւով յարաբերւում են նաեւ Եփրեմ վարդապետի առաջ բերած խազերի միակցութիւնն ու խազերի միջնադարեան տախտակ-ցուցակների Բ խումբը։

Եփրեմ վարդապետը (ժէ դարում) հեղինակ է աշխարհիկ ու հոգեւոր մի շարք տաղերի։ Սովորել է էջմիածնում, աշակերտելով Յակոբ Դ. Ջուղայեցի կաթողիկոսին։ Յետոյ նշանակուել է Ադրիանուպոլսի առաջնորդ։ Եւ այստեղ, հայաբնակ մի քանի վայրերից հաւաքելով սիրուած չատ տաղեր, ու դրանց վրայ աւելացնելով նաեւ իր հեղինակութիւնները, կազմել է մի Տաղարան ու արտագրել տուել այն 1695 թ.։

Այդ Տաղարանը այժմ գտնուում է Մաշտոցի անուան Մատենադարանում։[3] Նրա յիշատակարաններից մէկում էլ հենց գրուած է. «Արդ ես նուաստ Եփրեմ վարդապետս, որ եմ աշակերտ Սրբոյ էջմիածնի սրբազան հայրապետի՝ տեառն Յակովբայ ամենայն Հայոց կաթողիկոսի, վերափոխեցելոյն առ Քրիստոս ի յոյն ամենեցուն, իս նարդենիս, որ եմ չնորհօքն Քրիստոսի վերատեսուչ մայրաքաղաքիս Ադրիանուպօլսոյ, զոր կարի ըղձմամբ եւ փափագանօք ժողովեցի զայսքան տաղերս եւ ոտնաւորներս ի յերկրէ բիւթանացոց, եւ ի յերկրէն թրակացոց եւ ի մակեդոնացոց, եւ գրել ետու ի հալալ արդեանց իմոց, սոյն այս էտրէնեցի տէր Մինաս քահանային, ՌՃՄԴ հայոց թուականին...»։[4]

---

[1] Տե՛ս Մաշտոցի ան. Մատենադարան, ձեռ. թ. 6985 (էջ 69բ–70ա), ձեռ. թ. 9255 (էջ 413բ) (այսուհետեւ՝ ձեռ.)։ Շարակնոց, Ամստերդամ, 1665, էջ 733։ Շարակնոց, Էջմիածին, 1789, էջ 886։ Joachim Shröder, Thesaurus Linguae Armenicae, *Amstelodami*, 1711, էջ 244։

[2] Տե՛ս մեր յօդուածը՝ «Խաչատուր Էրզրումեցին որպէս միջնադարեան հայ երաժշտութեան տեսաբան», Լրաբեր հասարակական գիտութիւնների, Երեւան, 1966, թ. 11։

[3] Ձեռ. թ.7717։

[4] Նոյն տեղում, էջ 274ա–274բ։

Սոյն տեղեկութիւնները արդէն իսկ յուշում են, որ Եփրեմ վարդապետի հետաքրքրութիւնը դէպի տաղերն ու տաղասացութիւնը՝ պիտի կրած լինէր պրոֆեսիոնալ բնոյթ։ Եւ իրօք, նոյն Տաղարանի մէկ այլ յիշատակարանում հաւաստւում է նրա երաժիշտ լինելը. «Եւ զայս տաղարան գիրքս է Անդրիանուպօլսոյ առաջնորդ՝ երաժիշտ տեառն Եփրեմի, աստուածաբան վարդապետին»։[5]

Այս Եփրեմ երաժիշտ վարդապետը քննարկուող գրչագրի տաղերի չարքում «մաթ» համարի տակ զետեղել է ոտանաւորով գրուած մի յիշատակարան եւս («Նախկին զաչխարհս որ չէ եղեր», գրուած 1691 թ., որտեղ խօսում է նաեւ խազերի մասին։

Սակայն Եփրեմ վարդապետի գրուածքը, յատկապէս մեզ հետաքրքրքրող հատուածը, չահեկան է ոչ միայն վերը նշուած առումով։ Նա գրում է.

Ասա գոն գըրեալ մեղեդիքներ,
պարտ ու պատշաճ տաղ եւ գանձեր։
Սովաւ երգեն վարդապետներ,
քաղցրանուագ եղանակներ։
Ուսուցանեն աշակերտներ,
զարկ դիր եւ լերկ բենկորճաներ։
Խունճ քարշ եւ թուր ձակորճաներ,
սուր բեր ծոցբեր էկորճաներ։
Եւ խաղ եւ ղում վերնախաղեր,
քարքաչ փաթիւթ ներքնախաղեր։
Թաչ եւ ծրնկիկ հայհայ ճաներ,
կըլոր վերքաչ բարձրահարեր։
Աւարտըն փուչ միմնաւորեր,
խոսրովային անուն խազեր։
Զոր կանխագոյն է ասացեր,
սուրբըն Ներսէս հռետորն մեր։
Ի Հռոմկըլայն յաթոռ նըստեր,
հոգւով սրբով զայս հաստատեր։
Եւ յիշեսցուք եւ զարթիքներ,
կանոնագլուխ ալէլուքներ։
Եւ այլ բազում մեղեդիքներ,
տաղեր եւ գանձ չարականներ։

5 Նոյն տեղում, էջ 286 բ։

Բայց նարդենիս երգող դու լեր,
որ վարպետաց դաս ես առեր։
Եփրեմ ռաբբիդ ողկոյզաբեր,
որ երաժիշտ ես անուաներ։
Քաղցրանուագ ալեօքըդ ծեր,
երգես անուշ մեղեդիքներ։
Զմանկունս ուսոյ տաղ եւ գանձեր,
նոքա երգեն, զուարթ դու լեր։[6]
. . . . . .

Այստեղ յատուկ ուշադրութեան արժանին այն է, որ Եփրեմ վարդապետը խազերով երգելու եւ ուսուցանելու փաստը վկայելուց, Շարականի, Տաղարանի ու Գանձարանի խազերի սիստեմը դիտում է որպէս մի ամբողջութիւն (եւ դա գործնականում էլ հենց կիրառուած է տուեալ տաղարանում)։ Ներսէս Շնորհալուն ներկայացնում է որպէս յիշեալ սիստեմի «հաստատիչը» (յիշատակելով նրա երաժշտական կարեւոր ստեղծագործութիւնները եւս՝ «Ցիչեսցուք», «Զարթիք», այլեւ առհասարակ՝ ալէլուք, մեղեդիք, տաղք, գանձք եւ չարականք)։ Եւ որ այժմ մեզ մասնաւորապէս զբաղեցնում է՝ թուարկում է խազերի այդ նոյն սիստեմի հիմնական նշանների անունները (տե՛ս վերը մեր կողմից ընդգծուած անուանումները)։

Նկատի պիտի ունենալ միայն, որ հեղինակը, ակներեւաբար, ոտանաւորի չափը չխախտելու համար զանց է արել մէկ խազ՝ հանրայայտ «չեշտը» ու մէկ էլ՝ որ «բենկորճայ», «ձակորճայ», «էկորճայ», «վերնախաղ», «ներքնախաղ» եւ մի-երկու այլ անուանումներ դուրս է բերել իրենց սովորական կարգաւորութիւնից ու զետեղել տողավերջում՝ յանգ ստեղծելու նպատակով։

Արդէն ասել ենք, որ խազերի սոյն միակցութիւնը արտացոլուած է ձեռագրական տախտակ-ցուցակների Բ խմբում։

Այս խումբը գոյացնող ցուցակները հանդիպում են Մաշտոցի անուան Մատենադարանի առնուազն հինգ գրչագրերում։ 1592 թուականին Կարինի Թլանճ գիւղում արտագրուած ժողովածուում,[7] ԺԵ-ԺԶ դարերին վերաբերող չարակնոցներից մէկում,[8] ԺԶ դարում գաղափարուած մի ժամագրքում,[9] 1632 թ. Ամիդում օրինակուած ժողովածուում,[10] եւ

---

6 Ձեռ. թ. 7717, էջ 258ա–258բ։
7 Ձեռ. թ. 3050, էջ 207ա–208բ։
8 Ձեռ. թ. 5663, էջ 138բ։
9 Ձեռ. թ. 594, էջ 10ա։
10 Ձեռ. թ. 8575, էջ 19ա։

1641-ին Առաքել գրչի գաղափարած ժողովածուի մէջ։[11] Ցիշատակելի է նաեւ Երուսաղէմի թանգարանի հայկական ձեռագրերից այն, որից եւ ժամանակին օգտուել է Ե. Տնտեսեանը։[12] Պայմանաւորուենք սոյն ցուցակները նշել համապատասխանաբար՝ a, b, c, d, e, f տառերով։

Այս տախտակները մեզ տալիս են Բ խմբի գծագրական ձեւերը եւս։

Բայց այս տախտակները ունեն մի քանի առանձնայատկութիւններ, որոնք պէտք է անպայման յատուկ նշել ու հաշուի առնել եւ, բացի այդ, դրանք մեզ հասել են որոշ աղաւաղումներով, որոնք հարկ է վերացնել՝ ցուցակները իրար հետ համեմատելու եւ, անհրաժեշտութեան դէպքում, նաեւ խազաւորուած ձեռագրերին դիմելու միջոցով։

Եթէ մի կողմ թողնենք խազերի անունների տարընթերցումների հետ կապուած՝ միջնադարի համար սովորական երեւոյթը, կարող ենք ասել, որ յիշեալ աղաւաղումները հիմնականում վերաբերում են մի չարք նշանների գծագրական ձեւերին ու մէկ էլ երկու ցուցակներում առաջ բերուած մի-երկու յաւելեալ խազերի խնդրին։

Սկսենք վերջինից։ Մեր բոլոր տախտակ-ցուցակներում հիմնական խազերի թուաքանակը 28-ն է, որ ճիշդ է նաեւ ըստ Եփրեմ վարդապետի կատարած թուարկման (նրա զանց արած «չեչտն» էլ հաշուելով)։ Միայն երկու ցուցակներում՝ «d» ու «f», թուով 28-րդ «փուչից» յետոյ բերուում են յաւելեալ նշանները։ Այդ ցուցակներից «d»-ն ունի երեք յաւելեալ նշան. «առուդիր», «տաչտիկ» եւ «չաղր»։ Սրանցից առաջին երկուսի տուեալ կապակցութեան մէջ բացարձակ աւելորդ լինելը հասկացուում է հետեւեալից։ Ցուցակի հեղինակը կամ, աւելի ճիշդ, մէկ ուրիշ գրիչ, «առուդիր» յայտնի անուանումը բերելով, դրան կցել է «զարկի» նշանը, որովհետեւ վերջինս նոյնպէս աղաւաղուած է իր տեղում, ընդունելով «փուչի» ձեւը։ Դարձեալ գրիչը «տաչտիկ» հետաքրքիր անուանմանը կցել է «խունջի» նշանը, որովհետեւ սա էլ իր տեղում սխալմամբ գծագրուած է «էկորճի» ձեւով։ Այսպիսով, մի սխալը մէկ ուրիշ սխալ է առաջացրել։ Իսկ «չաղրի» մասին պիտի ասել, որ այս բոլորովին նոր, ուշ ըստ բոլոր տուեալների, օտարոտի անուանման կցուած նշանը խազերի տախտակ-ցուցակների Գ խմբում[13] մշտապէս հանդիպող «ծանրատրոպ» կոչուած նշանն է եւ, հետեւաբար, հենց այնտեղից է անցել այստեղ։ Միւս ցուցակը՝ «f», «փուչից» յետոյ ունի երկու յաւելեալ խազ. «կըտւէ»

---

[11] Ձեռ. թ. 7040, էջ 70ա։

[12] Ե. Տնտեսեան, «Ազգային երաժշտութիւն», Սիոն, 1867, թ. 9, էջ 147 (տե՛ս այստեղ հրատարակուած վաստօրէն երկու խազացուցակներից երկրորդը, որ սկսում է «չեչտից»)։

[13] Սրան վերաբերող ձեռագրական հատուածներին հանդիպում ենք Մաշտոցի անուան Մատենադարանի երեք ձեռագրերում (թ.թ. 605, էջ 47բ, 2068, էջ 356բ, 8307, էջ 310բ-311ա) ու նաեւ Սիոնի հենց նոր յիշատակուած համարում (տե՛ս այստեղ Տնտեսեանի հրատարակած ցուցակներից առաջինը, մինչեւ «չեչտը»։

ու «յետ ձգէ»։ Առաջինը երեք հիմնական խազերից՝ «բենկորճից», «ներքնախաղից» ու «պարոյկից» (որ պէտք է լինի «ծոցբեր», ինչպէս երեւում է գրչագիր երգարաններից) կազմուած զուգորդութիւն է ներկայացնում իրենից. իսկ երկրորդի գծագրական ձեւն է՝ տողից վերեւ գրուող մի «ստոր»։ Դատելով անուններից, երկուսն էլ մեղեդիի կատարման վերաբերող մեթոդական կարեւոր ցուցումներ են բովանդակում, սակայն լոկ այս հանգամանքը հիմք չի կարող հանդիսանալ, որպէսզի տուեալ նշանները տեղադրենք հիմնական խազերի Բ խմբի չրջանակները մէջ։ Բաւական է ասել, որ դրանցից երկրորդը, օրինակ, «վերադիր» անուան տակ իր ուրոյն տեղն ունի դարձեալ՝ Գ խմբի խազերի համակարգում։

Անցնելով Բ խմբի 28 հիմնական խազերի գծագրական ձեւերին վերաբերող աղաւաղումներին, առաջին հերթին անհրաժեշտ է անդրադառնալ ընդհանուր կարգի մէկ սխալի։ Գրեթէ բոլոր ցուցակներում «փուչի» նշանը աղաւաղուելով վերածուել է «չեչտի» ձեւին։ Այս սխալը ուղղւում է՝ դիմելով բուն խազաւորուած գրագրերին։[14]

Մնացած աղաւաղումները պատահական բնոյթի են։ Դրանցից են, օրինակ, «չեչտի» սխալ մի ձեւը «d»-ում եւ նրա թերագրութիւնը «e»-ում. «էկորճի» այլագրութիւնները «a»-«c». «d»-«e» տախտակներում եւ նրա աղաւաղումները «b»-ում եւ «f»-ում. «զարկի» աղաւաղումը «a», «c» ու «f» ցուցակներում, որով նա ընդունել է «փուչի» ձեւը. «խունճի» աղճատումը «c», «d» ու «e» ցուցակներում. «բերի» նոյնացումը «ծունկի» հետ՝ «f»-ում. «միմնաւորի» աղաւաղումը «c»-ում եւ նրա թերագրութիւնները «b» ու «f» տախտակներում. «ձակորճի»՝ «դայկորճ» կամ «դակորճայ» սխալ ընթերցումները «a» եւ «f» տախտակներում եւ այլն։ Սրանք էլ չկուսում են հենց իրենց՝ քննարկուող ցուցակների իսկ համեմատութեամբ, եւ դարձեալ՝ խազաւոր ձեռագրերի տուեալների հաշուառման միջոցով։

Նշեցինք, որ այս տախտակ-ցուցակներին յատուկ են նաեւ կարեւոր առանձնայատկութիւնները։ Դրանք բաժանուում են երեք կարգի ու կապուած են՝ որոշ նշաններ կրկնապատկուած ձեւով գծագրելու, մի քանի խազային նշաններ իրենց տարբերակներով հանդերձ ներկայացնելու, ու մի չարք խազեր էլ կէտերով ձեւափոխուած վիճակում առաջ բերելու հետ։

Քննարկուող տախտակներում կրկնապատկուած ձեւով ներկայացուած են «բենկորճի» ու «ձակորճի» նշանները։ Առաջինի կրկնապատկումը

---

14 Տե՛ս Մաշտոցի ան. Մատենադարանի թ. 1576 ընտիր չարակնոցը (Դրազարկ, 1328), որտեղ գրիչը «չեչտի» երկու տարբեր (Ա եւ Բ խմբերին համապատասխանող) ձեւերն էլ օգտագործելով հանդերձ՝ «փուչի» նշանը միշտ գծում է առանց որեւէ աղճատման։

հանդիպում է բոլոր վեց ցուցակներում. իսկ երկրորդինը՝ վեցից չորսի մէջ։ Ջննելով այս երեւոյթը խազաւոր հին ձեռագրերի ընձեռած տուեալների լոյսի տակ, հասկանում ենք, որ դա ոչ այնքան սխալմունքի, որքան գործնականում յիշեալ երկու խազերի կրկնապատկումների կիրառութեան յաճախականութիւնը արտայայտելու եւ ընդգծելու ձգտման արդիւնք է։ Այդուամենայնիւ, հնարաւոր չենք համարում սոյն կրկնապատկումները թողնել այնպէս, ու որպէս հիմք չվերցնել դրանց պարզ ձեւերը։

Այլ վերաբերմունք է պահանջում, սակայն, երկու խազերի՝ «փաթուրթի» եւ «խոսրովայինի» գծագրական ձեւերի տարբերակների խնդիրը։ Վեց ցուցակների տուեալները համատեղելիս տեսնում ենք, որ սոյն խազերի նշանները ներկայանում են երկուական տարբերակով։ Եւ որովհետեւ այդ տարբերակները գրեթէ ամէն քայլափոխի հանդիպում են նաեւ խազաւոր գրչագրերում, դրանք ընդունում ենք որպէս այս կամ այն ճանապարհով ընդհանրացած հիմնաձեւեր։

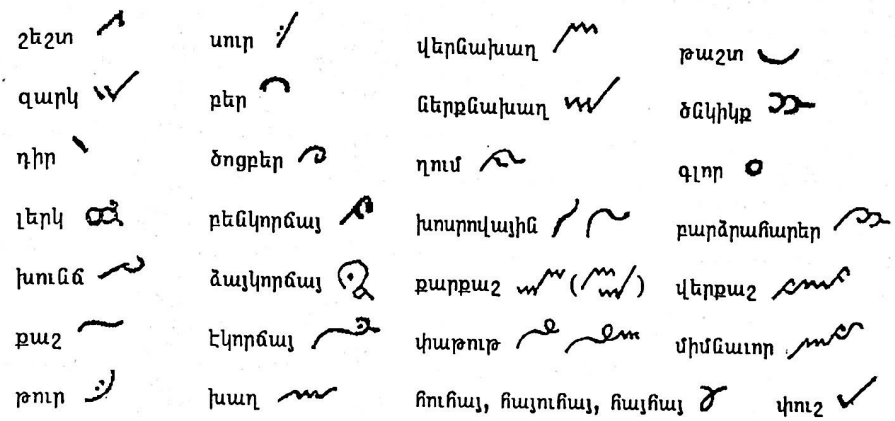
Վերջապէս, կէտերով ձեւափոխուած վիճակում առաջ բերուած խազերն են՝ բոլոր ցուցակներում երկու կէտով գծագրուած «թուրն» ու «սուրը»։ հինգ ցուցակում մէկ, իսկ «ֆ»-ում երկու կէտ կրող «թաչտը»։ բացի «c»-ից միւս բոլոր տախտակներում մէկ կամ երկու կէտով «խոսրովայինը» (իր տարբերակներով). «a», «b», «d» ու «e» տախտակներում երկու կէտաւոր «բարձրահարերը»։ «b», «c» եւ «d» ցուցակների մէկ երկու կէտաւոր «ծնկիկը» (որ պիտի կարդալ՝ «ծնկիկք») եւ մի-երկու այլ նշան։ Հետազօտութիւնը ցոյց է տալիս, որ քննարկուող տախտակ-ցուցակներին յատուկ այս երեւոյթը նոյնպէս, ինչպէս եւ վերը յիշուած նշանների կրկնապատկման պարագան, սերտ կապուած է խազագրուած հին ժողովածուներում կէտերով ձեւափոխուած մի ամբողջ շարք խազերի յաճախակի գործածութեան հետ. եւ որ այս կարգի խազերից չորսը՝ մէկ կէտով «էկորճն» ու «ձակորճը» եւ երկու կէտով «թուրն» ու «սուրը» պիտի ընդունել որպէս խազերի Բ խմբի միակցութեան չրջանակներում ընդհանրացած ձեւեր։[15] Մանաւանդ, երբ նկատի ենք ունենում մէկ կէտով «թուրի» եւ «սուրի» յաճախակի կիրառութիւնը եւս։

Խիստ կարեւոր է նշել, որ խազերի տարբեր տախտակ-ցուցակների տուեալները համեմատելիս կէտերով ձեւափոխուած մի քանի նշան եւ

15 Դիտելի է մի պարագայ, որ «ձակորճը» միակ խազն է, որի մէկ կէտով ձեւափոխուած գծագրական ձեւը Ա խմբի խազերի միակցութեան մէջ եւս ընդունել է հիմնաձեւի նշանակութիւն։

առաջին հերթին հենց «թուրն» ու «սուրը» հաշուի է առել կոմիտասը եւս[16]։

Նախընթացի հիման վրայ ստորեւ բերում ենք Բ խմբի խազերի համեմատուած-ճշգրտուած տախտակ-ցուցակը։



Սա է խազերի այն միակցութիւնը, որի մասին խօսում է Եփրեմ երաժիշտ վարդապետը։ Եւ սա զգալի տարբերութիւններ ունի այն տախտակ-ցուցակի համեմատութեամբ, որ արտացոլում է Ա խմբի խազերը, եւ որի տուեալները երկրորդուած են, ասացինք, Խաչատուր Էրզրումեցու կողմից։

Տեսնենք, թէ ինչպիսին են այս տարբերութիւնները։ Համեմատութեան համար որպէս հիմք վերցնենք Ա խմբի խազերի կարգաւորութիւնը։

---

[16] *Գրականութեան եւ արուեստի թանգարան, կոմիտասի ֆոնդ, խազաբանական նիւթեր, թ. 664։ Ինչպէս երեւում է կոմիտասի կրճատ նշումներից, նա ձեռքի տակ ունեցել է մի-այն տպագրուած հետեւեալ տախտակ-ցուցակները՝ Հանդէս ամսօրեայ-ում Տրդ. եպ. Պալեանի հրատարակած ցուցակը (1895, թ. 4, էջ 123), որ Գրիգոր Գապասաքալեանի մեզ չհասած ձեռագիր մի աշխատութիւնից է. նոյն Գապասաքալեանի «Գրքոյկ որ կոչի նուագարան» աշխատութիւնում բերուող ցուցակը (Կ. Պոլիս, 1794, էջ 216)։ Բազմավէպում Իգն. Կիւրեղեանի հրապարակած տախտակը (1900, թ. 6, էջ 260–262) որ վերցուած է Վիլլոտոյի գրքից (M. Villoteau, Description de l'Egypte, tome XIV, Paris, 1826, p. 330)։ վերջապէս՝ Ֆետիի գրքում եղածը (F. Fetis, Histoire generale de la musique, tome IV Paris, 1874, p. 87) ու մէկ էլ Շրէօդերի արդէն յիշատակուած աշխատութիւնում հանդիպող տախտակը։*

Ա.		Բ	
շեշտ		շեշտ	
փուշ		փուշ	
բութ		դիր	
պարոյկ		բեր	
երկար		քաշ	
սուղ		գլոր	
սուր		սուր	
թուր		թուր	
ծուռկ			
թաշտ		թաշտ	
ոլորակ		ծոց բեր	
խուռճ		խուռճ	
վերճախաղ		վերճախաղ	
ներքճախաղ		ներքճախաղ	
բեռկորճ		բեռկորճայ	
խոսրովային		խոսրովային	
ծռկռեր		ծռկիկք	
էկորճ		էկորճայ	
ձակորճ		ձայկորճայ	
խում		ղում	
փաթութ		փաթութ	
քարքաշ		քարքաշ	
հուհայ		հուհայ	
զարկ		Զարկ	
		լեռկ	
		խաղ	
		բարձրահարեր	
		վերքաշ	
		միմճաւոր	

Ինչպէս պարզ երեւում է, Ա եւ Բ տախտակները նախ եւ առաջ տարբերւում են իրենցում ներամփոփուած խազերի թուաքանակով։ Առաջինը ունի 24, իսկ երկրորդը՝ 28 նշան։ Բ-ն չունի «ծունկը», որ խազաւոր գրչագրերում հանդիպում է։ Իսկ Ա-ն չունի գործնականում նոյնպէս կիրառուած «լերկը», «խաղը», «բարձրահարերը», «վերքաչը» եւ «մխմնաւորը»։

Ի դէպ վերջին երեք նշաններից «վերքաչն» ու «մխմնաւորը» զուգորդութիւններ են՝ բաղկացած երեքական խազից. իսկ «բաձրահարերը» Բ տախտակի «ծոցբերից» է առաջացել։ Ուրեմն հարց է, թէ ինչու սրանք դասւում են հիմնական խազերի շարքում։

Ցայտնի է, որ հայկական խազագրութեան մէջ գործածուած խազային այս զուգորդութիւնների կամ համակցութիւնների մասին երկու տարբեր կարծիքներ են եղել։ Ըստ Ե. Տնտեսեանի «այս խազերը, որք միշտ միեւնոյն կարգով միմեանց քով կը դրուին, մասնաւոր խազ համարուելու են, եւ ոչ անջատեալ, մանաւանդ որ ասոնք մէկ-երկուքը մասնաւոր անուն ալ առած են»։[17]

Ըստ բոլոր տուեալների, այս երկու դիտողութիւններն էլ զուրկ չեն ճշմարտութիւնից, միայն թէ դրանց հիմքում ընկած երեւոյթն ինքնին բազմակողմանի է։ Համակցութիւններ կան, որոնք, իրօք, իրենց բաղկացուցիչների պարզ գումարն են ներկայացնում։ Այդպիսի «գումարուած» ռիթմօ-ինտոնացիաները, սակայն, կարող են լինել եւ մեղեդիական տիպական դարձուածքներ («մասնաւոր խազեր»)։ Իսկ սրանցից ոմանք էլ կարող են իրենց մէջ յիշեալ «գումարի» համեմատութեամբ մի նոր մոմենտ եւս ընդգրկել։

Ահա այս վերջին կարգի դարձուածքներից երեքն են, որ յատուկ նշաններով ու անուններով տեղ են գտել Բ տախտակում։ Դրանցից «բարձրահարերի» ու «վերքաչի» մասին պիտի ասել, թէ դատելով սոյն անուններից, նորն այստեղ, տուեալ համակցութիւնները գոյացնող առանձին խազերի նշանակութեան գումարի համեմատութեամբ, հարկ է փնտռել առնուազն «բարձր» ու «վեր» խօսքերի իմաստի մէջ, որոնք մեղեդին դէպի աւելի բարձր մի ռեգիստր տանելու ցուցմունքն են տալիս։ Ինչ վերաբերում է «մխմնաւորին», սոյն անուան ստուգաբանութեան մէջ խորանալ թէպէտեւ հնարաւոր չեղաւ, միայն դատելով նրա գծագրական ձեւից, ու նաեւ Բ տախտակի խազերի ընդհանուր կարգաւորութեան մէջ գրաւած տեղից, նա եւս, յարելով նախորդ երկուսին, մեղեդին դէպի վեր տանող մի նշանակութիւն էլ ունի։ Ահա թէ ինչու խազային այս երեք նշանները Բ տախտակում տրուում են որպէս հիմնաձեւեր։

---

17 Ե. Տնտեսեան, «Տեսութիւն Շարականի երգոց խազերուն», յաւելուած ժամանակ հանդէսի թ. 45-ի, կ. Պոլիս, 1864, էջ 153։

Ա եւ Բ տախտակների միւս տարբերութիւնները յանգում են հետեւեալին: Հինգ խազանշանները տախտակներում ունեն նոյն կամ գրեթէ նոյն գծագրաձեւերը, բայց տարբեր անուններ. «բութ»=«դիր», «պարոյկ»=«բեր», «երկար»=«քաշ», «սուղ»=«դլոր», «ոլորակ»=«ծոց բեր»:

Իսկ հինգ այլ խազանշանները՝ «չեչոը», «էկորճը», «խումբը», «փաթուրին» ու «հուհայը», ընդհակառակը՝ ունեն նոյն կամ գրեթէ նոյն անունները, բայց տարբեր գծագրաձեւեր: «Թուրի» եւ «սուրի» տարբերութիւնները ցուցակներում միայն կէտերի հաշուին են: «Խոսրովայինը» Բ տախտակում ունի գծագրաձեւի մի երկրորդ տարբերակ եւս:

Ամբողջութեամբ վերցրած՝ Բ տախտակը քիչ աւելի ուշ շրջանի, ու նաեւ մի նոր միջավայրի արդիւնքն է: Այն աւելի ճոխ է. ներամփոփում է աւելի շատ թուով հիմնախազեր, գործածում է կէտերով ձեւափոխուած աւելի շատ նշաններ (որպէս հիմնաձեւեր), եւ մի երկու նշանի համար ունի գծագրական ձեւերի ընդհանրացած տարբերակներ, որ արդէն ինքնին զարգացման արդիւնք է:

Ըստ բոլոր տուեալների, պատահական չէ, որ Եփրեմ վարդապետը որպէս Բ տախտակի խազերի «հաստատիչ» նշում է Ներսէս Շնորհալուն: Մանաւանդ որ այդ խազերը օգտագործուած ենք տեսնում յատկապէս կիլիկեան ձեռագրերում: Բայց այս հարցին քիչ աւելի հանգամանօրէն անդրադառնալ հնարաւոր կը լինի Գ խմբի խազերի մի խակցութիւնը քննելիս:

Առաւել կարեւորն այն է, սակայն, թէ մանաւանդ մեր Ա եւ Բ տախտակների տարբերութիւնները ինչպէս են արտացոլուած բուն խազաւոր գրչագրերում: Այս կապակցութեամբ պիտի ասել, որ ձեռագրերում Ա եւ Բ խմբի խազերի անջատ կիրառութեանը չենք հանդիպում, մի բան, որ շատ կը հեշտացնէր ուսումնասիրութիւնը: Դրա գլխաւոր պատճառն այն է, որ ԺԲ-ԺԴ դարերի կիլիկեան ընտիր ձեռագրերը աստիճանաբար տարածուելով Հայաստանում եւ հայաբնակ բոլոր գաղութներում, իրենց կնիքն են դրել նշուած եւ աւելի ուշ դարերի մեր գրեթէ բոլոր խազաւոր գրչագրերի վրայ: Բայց Ա խմբի խազերի միակցութիւնն էլ անհետ չի կորել: Ա եւ Բ խմբի խազերը խառնուել են իրար:

Եւ այդ խառնուրդից էլ հենց բան հասկանալու համատով նոյնպէս շատ ու շատ օգտակար են խազերի միջնադարեան տախտակ-ցուցակների քննութիւնն ու համեմատութիւնը:

Այս ասպարէզում ձեռք բերուածը թէպէտեւ հարկաւոր է ամփոփել Գ խմբի խազերի տախտակների քննութիւնից յետոյ, այստեղ անհրաժեշտ ենք համարում մի փոքրիկ օրինակ բերել ու յանձնել ընթերցողի ուշադրութեանը ու դրանով էլ աւարտել ներկայ յօդուածը:

Ինչպէս տեսանք, «չեչոը» Ա եւ Բ տախտակներում գծագրական տարբեր ձեւեր ունի: Այդ տարբերութիւնը խազաբանութիւնից քիչ հե-

ռու կանգնած գիտնականին այժմ կարող է «չնչին» թուալ։ Սակայն պիտի իմանալ, որ հնագոյն ձեռագիրը ու հնատիպ ընտիր շարականոցներում իսկ «չեչտի» երկու ձեւերն էլ ազատ օգտագործուած են, նոյնիսկ մի եւ նոյն երգում։[18] Այս իսկ պատճառով, ԺԸ-ԺԹ դարերի մեր երգիչ-երաժիշտներից շատերը «չեչտի» Բ տախտակին համապատասխանող նշանը ընդունել են որպէս տարբեր մի խազ։ Գր. Գապասաքալեանը դրան տուել է «փշադարձ» նորահնար անունը։[19] Ե. Տնտեսեանը գիտական հոտառութեամբ զգացել է, որ «չեչտն» ու «փշադարձը» նոյն բանն են փաստօրէն։[20] Ա եւ Բ ցուցակների համեմատութիւնից դա շատ պարզ երեւում է։

---

18 Տե՛ս ձեռ. թ. 1576, ձեռ. թ. 1612 (որտեղ մինչեւ էջ 70-ը կիրառուած է «չեչտի» Բ տեսակը, իսկ յետոյ՝ նաեւ Ա տեսակը), էջմիածնում 1789-ին լոյս տեսած հնատիպ Շարակնոց-ը եւ այլն։

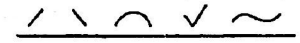
19 Գր. Գապասաքալեան, Գրքոյկ որ կոչի նուագարան, կ. Պոլիս, 1794, էջ 217։

20 Ե. Տնտեսեան, Նշուած աշխ. Ժամանակ հանդէսի յաւելուածում, 1864, էջ 153։

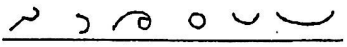
Տառ-խազերի մասին

Մինչեւ այժմ մենք առիթ ենք ունեցել անդրադառնալու երեք կարգի խազաւորումների՝ ըստ հիւսուածքի տիպի եւ կամ կիրառուած նշանների թուաքանակի եւ դրանց ու գրական բնագրի յարաբերութեան։

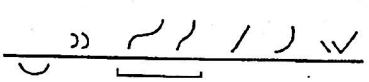
Ա. Պարզագոյն, սա իրացուել է հինգ նշանների օգնութեամբ՝ «չեչտ», «բուէթ», «պարոյկ», «փուչ» եւ «երկար»։[1]



Բ. Պարզ, որ իրացուել է նախորդ նշանների եւ դրանց գումարած՝ հետեւեալ վեց խազագրերի կիրառութեամբ՝ «խունճ», «ծունկ», «ոլորակ», «սուղ», «թաչտիկ» եւ «թաչտ»։[2]



Գ. Միջին բարդութեան առաջին կարգի, որում նշանների թիւն աւելանում է եւս վեցով՝ «ստորադիր», «ծնկիներ», «խոսրովային», «սուր», «թուր» եւ «զարկ»։[3]



Տառ-խազերը հայկական միջնադարեան երաժշտական նշանագրութեան համակարգում կիրառուած օժանդակ նշաններից են։ Դրանց հետազօտութիւնն արդէն անյետաձգելի խնդիր է դառնում խազագիտական աշխատանքների աստիճանական խորացմամբ եւ, մասնաւորապէս, միջին բարդութեան խազաւորումների վերծանութեանն անցնելու կապակցութեամբ, խազաւորումներ, որոնք բաժանւում են մի քանի կարգի։

---

1 Պատմա-բանասիրական հանդէս, *1971, թ. 2։*

2 Բանբեր Մատենադարանի, *թ. 13, 1980, էջ 123։*

3 *Նոյն տեղում, թ. 14, 1984։*

Առհասարակ խազագրերի համակարգով ընդգրկուած օժանդակ նշանները Շարակնոցում, խազաւորումների այժմ մեզ զբաղեցնող հիւսուածքի չրջանակներում, անհամեմատ աւելի քիչ են օգտագործուած, քան, ասենք, Մանրուսման գրքում[4] *կամ Գանձարանում։ Եւ սակայն, հաշուի առնելով երեւոյթի սկզբունքային կողմը, ինչպէս եւ մեր իսկ յետագայ անելիքները, անհրաժեշտ ենք համարում այժմուանից սկսել օժանդակ նշանները եւս քննութեան ոլորտը ներառնելու գործը։*

Ընդունուած տեսակէտի համաձայն, դրանք հիմնականում բաժանուում են երկու կարգի. ա) կէտերի՝ որոնք դրուում են խազերի գծագրաձեւերի մէջ վրայից կամ կողքից եւ բ) տառերի՝ որոնք դրուելով գրական տողից ցած, դարձեալ վերաբերում են նոյն խազերին կամ (խազաւոր թէ անխազ) երգուող վանկերին։ Այստեղ մենք հնարաւոր ենք համարում տեղից չարժել խազագրերի համակարգում որպէս օժանդակ նշաններ կիրառուած տառերի հարցը։ Դա նոյնիսկ անհրաժեշտ է արդէն, քանի որ այդ օժանդակ նշաններից հինգ-վեցն ու թուով նոյնքան հիմնախազեր համանուն են եւ, ըստ տուեալների, երգչային-կատարողական մակարդակում կարեւոր ընդհանրութիւններ ունեն, ինչպէս երեւում է միջին բարդութեան առաջին կարգի խազաւորումներից էլ։

Խօսքը հայոց լեզուի բաղաձայն տառերից առնուազն հետեւեալ տասնեօթի մասին է՝ բ. գ. դ. զ. թ. լ. ծ. կ. հ. յ. շ. չ. պ. ս. վ. ց. ք. (յ-ն կիսաձայն է)։

Խազաւոր ձեռագրերում սրանց կիրառութեան հանգամանքներին առաջին անգամ անդրադարձել է Ե. Տնտեսեանը։ Դեռեւս 1864-ին, Կ. Պոլսի Ժամանակ հանդէսում հրապարակուած իր «Տեսութիւնք Շարականի երգոց խազերուն եւ նոցա զօրութեանց վերայ» յօդուածում, նա գրում էր. «Ձեռագիր օրինակաց մէջ մասնաւոր գրեր ալ նշանակուած

---

[4] *Դա երեւում է ԺԲ դարի վերջերից մեզ հասած Մանրուսման գրքի մի քանի էջերից էլ։ Տե՛ս Մաշտոցի անուան Մատենադարան (ՄՄ), ձեռ. թ. 9838, էջ 248ա-248բ, ուր կայ «ուղիցիների» Դ ձայն կարգից 7 եղանակ, որոնք, ի դէպ, հետեւեալ պատկերն են ներկայացնում մեր ընտրած հիմնական խազագրքի Մատենադարանի թ. 7157 ձեռագրի համեմատութեամբ (տե՛ս մեր յօդուածը՝ «Նիւթեր հայկական եւ ռուսական հոգեւոր միջնադարեան երգարուեստների համեմատական ուսումնասիրութեան», Բանբեր Մատենադարանի, հ. 13, էջ 118)։ «Խեղեփն» եղանակը խազագրութեամբ տարբեր է, իսկ «խեղեփ մատն» (այսինքն՝ «խեղեփի ճիւղ» -Ն.Թ.) եղանակը անունով էլ նոր է։ Մնացած հինգը խազագրութեամբ կամ նոյնն են եւ կամ մօտիկ են։ Անուանակոչութիւնների առումով թ. 9838 ձեռագրում ունենք «Տուկատ» («Տաւկատ»-ի փոխարէն), յետոյ՝ «աւ[ելի]», որ մեր հիմնական կոչած ձեռագրում «Հեղինատն» յորջորջուած եղանակն է, ու մէկ էլ՝ «անցեք» (՞), որ ըստ խազաւորման համապատասխանում է հիմնական (թ. 7157) գրչագրի «Ռիվարն» եղանակին (բոլորն էլ՝ Դ ձայն կարգից)։ Անունների տարբերութիւնները մի կողմ դնելով, ուրեմն, կարող ենք մեր հիմնական գրչագրի մանրուսման 86 եղանակներին գումարել վերոյիշեալ երկու «խեղեփ»-ները (=88)։*

են թէ՛ խազերու եւ թէ՛ առանց խազի եղած բառերու ներքեւ, զորս տպագիրք ի սպառ զանց ըրած են...» Եւ համապատասխան օրինակները բերելով, չարունակում էր. «Ասոնք՝ գուցէ ձեռագիրներու աղաւաղութենէն մի՛մեանց անհամաձայն ըլլալով թէեւ ընդհանուր կարգի մը վերածել չյաջողեցանք, բայց կը կարծուի թէ ձայնից զօրութիւնը եւ եղանակաց ընթացքը ցուցնելու համար գործածուած ըլլան իբր մեղմ, ուժգին, ծանր, յորդոր... եւ այլն։ Ասոր ապացոյց այն է, որ ասոնք ծանր երգոց վերայ աւելի կը գտնուին քան թէ պարզ երգոց»։[5]

Մի քանի տարի անց, ի հաստատումն իր կարծիքի, որն, ինչպէս կը տեսնենք, ընդհանուր առմամբ ճիշդ է, Տնտեսեանը Սիոն ամսագրի էջերում բերում էր ձեռագրական մի պատառիկ էլ։ «Ինչպէս որ գրչագիր չարականաց խազերուն ներքեւ եղած գրերուն համար կարծեր էինք, թէ գուցէ ձայնից զօրութիւնը ցուցընելու համար գործածուած ըլլան...», — յիշեցնում էր նա, ու աւելացնում, — եւ ահա ս. Երուսաղէմի վանուց թանգարանը եղած գրչագիր մատեանի մը մէջ մեր կարծեաց համեմատ բացատրուած կը գտնենք զանոնք, ինչպէս՝ բ. բարձր, դ. դարձ., զ. զարկ, թ. թանձր, լ. լայն, ծ. ծանր, կ. կամաց, յ. յետ ձգէ, շ. շատ, պ. պինդ, ս. սրէ, վ. վերցո, ց. ցած, ք. քաշ»։[6]

Ձեռագրական արժէքաւոր այս հատուածում սրբագրելի առանձին տեղիներ էլ կան, որոնց անդրադառնալու ենք իր տեղում։

Ե. Տնտեսեանից յետոյ տառ-խազերով զբաղուել է Կոմիտասը։ Դա երեւում է նրա կազմած խազագիտական մեծ ցուցակից,[7] որ ներփակում է ոչ միայն հիմնախազերի անուանակոչութիւնները, այլեւ այն բառերը, որոնց սկզբնատառերն են (հիմնականում) քննարկուող տառ-խազերը։ Յաւօք, սակայն, չենք կարող ասել, թէ ինչ հետեւութիւնների էր յանգել Կոմիտասը տառ-խազերի՝ որպէս օժանդակ նշանների, զօրութեան վերաբերեալ։

Մեր օրերում այդ նշաններին անդրադարձել է Ռ. Աթայեանը, կանգ առնելով խազաւոր ձեռագրերում դրանց կիրառման արտաքին հանգամանքների վրայ։[8] Նա վերարծարծել է երաժշտահնագրական խնդիրը, Ե. Տնտեսեանի կարծիքն այդ մասին ու նրա մեջբերած ձեռագրական պատառիկի բովանդակութիւնը, նաեւ հաշուի է առել Մաշտոցի անուան

---

5 Տե՛ս Ե. Տնտեսեան, Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց ս. Եկեղեցւոյ, Իսթանբուլ, 1933, էջ 24։

6 Նոյն տեղում, էջ 48։

7 Եղիշէ Զարենցի անուան Գրականութեան եւ Արուեստի թանգարան, Կոմիտասի դիւան, նիւթ թ. 650։

8 Այն է՝ տառ-խազերի թուաքանակը Շարակնոցում (12) եւ խազագրքերում (17), դրանց կիրառման յաճախականութիւնը, տառերի եւ բուն խազագրերի արտաքին կապերը, այլեւ զոյգ՝ տառերի գործածութեան դէպքերը։

Մատենադարանի թ. 20 ձեռագրում պահպանուած համանման հատուածն ու եկել համոզման, որ տառ-խազերն աւելի չատ եւ յաճախ կիրառուելով ծանր, բարդ երգերում, «մեծ հաւանականութեամբ» ցոյց են տուել «կատարողական այլեւայլ առանձնայատկութիւններ»։ Սա ճիշդ է, բայց բոլորը չէ։ Աթայեանը պնդում է, որ «խազախմբի տակ դրուած տառը ամ-բողջ խմբին չի վերաբերում, այլ տուեալ նշանին միայն» (այսինքն՝ լոկ մէկ խազագրի -Ն.Թ.) ու նաեւ՝ թէ «կասկածից վեր է, որ տառերը զանազան բառերի սկզբնատառեր են», սակայն այդ բառերն իրենք այսօր այնքան էլ հասկանալի չեն. «Այսպէս, դժուար է կռահել, թէ գործնականում ինչ են նշանակում լար, ծամ, պինդ, դիւր» եւ այլն։[9]

Մեր որոնումները յանգեցրին նախ այլ մօտեցման որդեգրման։ Պարզուեց, որ մեզ զբաղեցնող խնդիրը կարող է լուծուել վանկ-խազագիր-օժանդակ նշան յարաբերութեան յստակման, ինչպէս եւ տառ-խազերին վերաբերող միջնադարեան ձեռագրական տուեալների բաղդատութեան, ամբողջականացման ու տեսական իմաստաւորման եղանակով։

Նկատի ունենալով դեռեւս լոկ Ե. Տնտեսեանի հրատարակած ձեռագրական պատառիկը, վաթսունական թուականների սկզբներին գրում էինք, որ մի ամբողջ չարք խազանշանների եւ տառ-խազերի անուններն իսկ վկայում են, որ «ժամանակին դրանք մեղեդիական տարբեր ծաւալի դարձուածքների (իմա՝ պտոյտների) կատարման կերպը թելադրող մեթոդական ցուցմունքների նշանակութիւն են ունեցել»։[10]

Այս մտքերը կը լրացնենք վանկ-խազագիր-օժանդակ նշան յարաբերութեանն անդրադառնալիս։ Իսկ այժմ նշենք, որ նոյն վաթսունական թուականներին յատուկ զբաղուեցինք Մաշտոցի անուան Մատենադարանի թ. 20 ձեռագրի 289ա-293ա էջերում ամփոփուած «Ցաղագս երաժըշտականաց» նիւթի ուսումնասիրութեամբ։ Եւ հրատարակութեան պատրաստելով այն, հաշուի առանք նաեւ նրա մի այլ ընթերցումը, որ առկայ է Վենետիկի Մխիթարեանների Մատենադարանի հայերէն ձեռագրերից թ. 288-ի 97ա-99բ էջերում։ Այսպիսով, տառ-խազերին վերաբերող պատառիկն աչքի առաջ ունեցանք ըստ երեք օրինակումների՝ Երուսաղէմի (Ա), Վենետիկի (Բ) եւ Մաշտոցի անուան Մատենադարանի (Գ) ձեռագրերից։[11] Բերենք դրանց համեմատական տախտակը.

---

[9] Ռ. Աթայեան, Հայկական խազային նոտագրութիւնը, Երեւան, 1959, էջ 91, 134 եւ 187-188։

[10] «Մեսրոպ Մաշտոցն ու Հայոց հոգեւոր երգարուեստը», Բանբեր Մատենադարանի, թ. 7, 7964, էջ 183։

[11] «Ուշ միջնադարեան երաժշտագիտական բանաքաղուած մի յօդուած», ՀՍՍՀ ԳԱ Լրաբեր հաս. գիտ., 1968, թ. 3։

Ա	Բ	Գ
բարձր (բ.)	բարձր (բ.)	բարձր (բ.)
դարձ (դ.)	դիւր (դ.)	դիւր (դ.)
զարկ (զ.)	զարկ (զ.)	զարկ (զ.)
թաւձր (թ.)		
լայն (լ.)	լար (լ.)	լար (լ.)
ծանր (ծ.)	ծամ (ծ.)	ծամ (ծ.)
կամաց (կ.)		կակուղ (կ.)
յետ ձգէ (յ.)		
շատ (շ.)	աւուշ (շ.)	աւուշ (շ.)
		չոր (չ.)
պինդ (պ.)		պինդ (պ.)
սրէ (ս.)	սուր (ս.)	սուր (ս.)
վերցո (վ.)		վեր (վ.)
ցած (ց.)	ցած (ց.)	ցած (ց.)
քաշ (ք.)		

Ինչպէս տեսնում ենք, այս օրինակումները նախ՝ տարբեր քանակութեամբ անուններ են հանդէս բերում. «Ա»-14, «Բ»-8 եւ «Գ»-12: Դժուար չէ նկատել, որ սրանցից «Բ»-ն եւ «Գ»-ն միեւնոյն խմբագրութեան վերաբերող իրակութիւններ են: Հիմնական տարբերութիւնները «Ա»-ի եւ «Գ»-ի մէջ են: Դրանք երեք կարգի են:

Մի ուրոյն խումբ են գոյացնում երկու խօսքեր, որոնք տարբեր ձեւերով նոյն անունն են ներկայացնում թէ՛ «Ա»-ում եւ թէ՛ «Գ»-ում. համապատասխանաբար՝ «սրէ»-«սուր» եւ «վերցո»-«վեր»: Սրանց վրայ գուցէ կանգ չէինք էլ առնի, եթէ անհրաժեշտ չլինէր նշել, որ բերուած զոյգերում «Գ» օրինակմանը վերաբերող խօսքերը աւելի ընդհանուր գրական ձեւեր են, «Ա»-ին վերաբերողները՝ տեղայնացուած: Ըստ որում, ուշադիր բաղդատութիւնը ցոյց է տալիս, որ ասուածը պատչաճում է «Ա» եւ «Գ» օրինակումներին ամբողջապէս առած:

Այնուհետեւ, հինգ խօսքեր «Ա»-ում եւ «Գ»-ում միեւնոյն տառերի դիմաց տարբեր ընթերցուած անուններ են ներկայացնում:[12] *Ու չնայած*

[12] *Այն է (դարձեալ «Ա»-«Գ» կարգով)՝ «դարձ»-«դիւր», «լայն»-«լար», «ծանր»-«ծամ», «կամաց»-«կակուղ» եւ «չատ»-«անուշ»: Այստեղ վերջին խօսքը՝ «անուշ», նոյնիսկ կազմման սկզբունքով տարբեր է: Բայց դա ունի իր բացատրութիւնը: Ասացինք, որ օժանդակ խազանշանների քննակուող դասը հայոց լեզուի բաղաձայն տառերով է ներկայացւում: Արդ «անուշ» խօսքի առաջին տառը ձայնաւոր լինելով, այս դէպքում վերցուած է վերջին տառը (շ.): Բացի այդ, բերուած խօսքերի մէջ մէկը՝ «լար», նաեւ կէտով ձեւափոխուած խազագրերից մէկի անունն է: Սակայն սա եւս պէտք չէ չփոթեցնի մեզ, քանի որ ունի իր նախընթացը. օրինակ՝ «զարկ» խօսքը, որը թէ՛ հիմնական խազագրի անուն է եւ թէ՛ օժանդակ նշանի (տե՛ս վերը՝ զ. տառը):*

այս դէպքում էլ համեմատութիւնից պարզւում է, որ գրական հիմնաբար ձեւեր ներկայացնող անուններն ամփոփուած են «Գ»-ում,[13] մենք հաշուի ենք առնելու նաեւ «Ա»-ի այլընթերցումները, որպէս մի ժամանակ, որոշակի միջավայրում գործնականում կենցաղավարած յատկանշական արտայայտութիւններ։

Վերջապէս, «Ա» օրինակման մէջ երեք անուն՝ «թանձր» (թ.), «յետ ձգէ» (յ.) ու «քաշ» (ք.), ի սպառ բացակայում են «Գ»-ում։ Նախորդ հինգի նման սրանք եւս հաշուի առնելով՝ 8 խօսք գումարում ենք «Գ» օրինակման 12 անունների վրայ եւ ստանում 20 արտայայտութիւն։[14]

Դառնանք այն հարցին, թէ ինչ պաշտօն են կատարում քննարկուող անունները (դրանց սկզբնատառերը) խազագրութիւններում։ Այդ մասին մի շահեկան տեղեկութիւն է հաղորդւում տառ-խազերին վերաբերող ձեռագրական պատառիկի մեր երեք օրինակներում էլ («Ա», «Բ» եւ «Գ»), նոյնանման ձեւով։ Երեքում էլ նախ խօսք է ասւում հիմնական խազերի վերաբերեալ. ապա բացատրւում է, թէ կատարողները «զսոսա (հիմնախազերը –Ն.Թ.) իբրեւ զսեռ առեալ եւ ի զանազան տեսակս [յ]արդարեն եւ եղանակեն բարձր (բ.), դիւր (դ.), անուշ» եւ այլն (բերւում են տառ-խազերն ու նրանց համապատասխանող ամբողջական խօսքերը). ու աւելացւում է՝ «եւ այլ բազում՝ արուեստիւք, զոր ծանօթ եւ հմուտ են երգիչ[ք]»։[15]

Մէջբերումներում մեզ համար կարեւոր երկու կէտ կայ։ Առաջին. հիմնախազերը՝ սեռին համազօր, իսկ տառ-խազերը՝ տեսակաւորող նշանակութիւն ունեցող կատարողական իրակութիւններ համարելը, եւ երկրորդ. կատարողական առանձնայատկութիւնների ցոյց տուող տերմիններ քանակը բերուածից շատ աւելի ենթադրելը, որ հասկացւում է՝ «եւ այլ բազում արուեստիւք» արտայայտութիւնից։ Անհրաժեշտ է փոքր-ինչ կանգ առնել այս կէտերի վրայ։

Անշուշտ, սեռ-տեսակ յարաբերութիւնը հիմնախազ-տառ-խազ առընչակցութեան վրայ անվերապահօրէն տարածելը չափազանց է, քանի որ տառ-խազի հիմնական բովանդակութիւնը յանգում է երգչային-կատա-

---

[13] Այս առումով բաւական է թէկուզ մի թեթեւակի հայեացք գցել «կամաց» եւ «կակուղ» բառերի վրայ, որպէս կ. տառի մինչնադարեան ընթերցումների։ Իսկոյն կը նկատենք, որ «կակուղ» խօսքը բուն գրաբարեան խօսք է, մինչդեռ «կամացը» վերաբերում է միջին հայերէնին։

[14] Բերուած համեմատական տախտակում 15 տառ կայ միայն (գ եւ հ տառերին համապատասխանող խօսքերը մենք կը լրացնենք իր տեղում)։ Դրա դիմաց ստացանք 20 արտայայտութիւն, քանի որ մի քանի տառեր այլակերպ են ընթերցուած։ Ստորեւ այդ 20-ին եւս գումարելով նոր անուններ, բերելու ենք առաւել հարուստ ընդհանուր մի ցանկ, որի բովանդակութիւնը զգալի գերազանցում է լոկ 17 տառերով ընդգրկուող երեւոյթի արտաքին չափերը։

[15] «Ուշ միջնադարեան երաժշտագիտական բանաքաղուած մի յօդուած», էջ 65։

րողական որոշ իրակութեան հաստատմանը, մինչդեռ այդ իրակութիւնը որեւէ հիմնախազի զօրութեան մէկ կողմն է միայն։ Բայց այդ չափազանցութիւնից գոնէ այն կարող ենք հասկանալ, որ հիմնախազերի զօրութեամբ ենթադրուող կատարման կերպին կամ կատարողական առանձնայատկութեանը իրօք մեծ նշանակութիւն է տրուել միջնադարում։

Նուազ կարեւոր չէ նաեւ հետեւեալ հանգամանքը, որ մեզ բերում է վանկ-հիմնախազ-օժանդակ նշան յարաբերութեան խնդրին։ Տառ-խազը, որպէս օժանդակ նշան, նախ եւ առաջ վերաբերում է գրական խօսքի ամբողջական վանկին, քանի հնչիւնով էլ որ նշանակուած լինի այն։ Սրա ապացոյցն այն է, որ, ինչպէս վերեւում էլ նշեցինք, միջնադարեան երգչային ձեռագրերում տառ-խազերը տեղադրուած են լինում նաեւ անխազ վանկերի տակ։

Իսկ երբ վանկը խազաւորուած է, հիմնախազը եւս, մէկ կամ մէկից շատ աւելի հնչիւնները նշանակելով, դարձեալ հանդէս է գալիս ամբողջական (կարճ, միջակ, մեծ կամ մեծագոյն) վանկի նկատմամբ որոշակի վերաբերութեամբ։ Ըստ Խաչատուր Երզրումեցու՝ «Զվանգս որակացուցանեն. որոց վերայ խազք եդեալք են»։[16] Ուրեմն ստացւում է, որ հիմնախազը որակաւորում է վանկը (այն կապելով մեղեդիական նշանակութիւն ունեցող որեւէ հնչիւնի, պտոյտի կամ վերընթաց, ներքընթաց եւ կամ ալիքաձեւ չարժման հետ)։ Սակայն այդ որակը, յատկապէս ծանր, ստեղի եւ նման ճոխ երգեցողութիւններում, կատարողական առումով տակաւին մի ընդհանուր կարգի իրակութիւն կամ սեռ է, որը տեսակաւորում է տառ-խազը (որպէս օժանդակ նշան)։ Ափսոս, որ ձեռագրերում, մանաւանդ չարականոցներում, այս սկզբունքը հետեւողականօրէն չի կիրառուել։[17] Անկախ դրանից, սա մի իւրայատուկ եւ ըստ ամենայնի հետաքրքրական մօտեցում է՝ երաժշտատեսական մտածողութեան մի ուրոյն մակարդակ, որի վրայ էլ գտնուում է ճիշդ վանկ-խազ-օժանդակ նշան յարաբերութիւնը։ Այդ յարաբերութեան սահմաններում առանձին

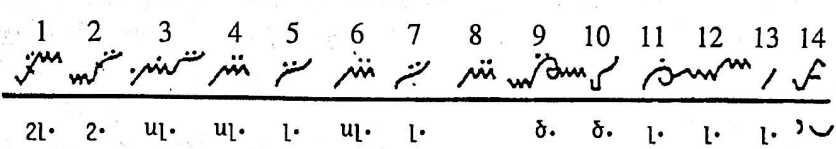
---

16 *«Խաչատուր Երզրումեցին որպէս միջնադարեան հայ երաժշտութեան տեսաբան», ՀՍՍՀ ԳԱ Լրաբեր հաս. գիտ., 1966, թ. 11, էջ 71* (ընդգծումը մերն է –Ն.Թ.)։

17 Դա արտայայտուած է երկու հարթութեան վրայ։ Նախ՝ վերոյիշեալ 17 տառերն իրենք արդէն անբաւական են ընդգրկելու այլակերպ արտաբերուող ձայների որակումների այն հարուստ միակցութիւնը, որ կենցաղավարել է միջնադարեան Հայաստանում, գիտութեան մէջ ու հետեւաբար, նաեւ գործնական երգեցողութեան բնագաւառում (սկսած երգեցողութեան դասաւանդման նոյնիսկ սկզբնական փուլերից)։ ապացոյց, որ (ինչպէս քիչ առաջ տեսանք) մի քանի տառեր այլակերպ են ընթերցուել, անգամ ձեռագրական ընդամէնը երեք պատառիկների համեմատութեան տուեալներով։ Եւ երկրորդ, այդ 17 տառերն իսկ համապատասխան ձեռագրերի շատ հատուածներում լրիւ կիրառուած չեն։

նշանակութիւն ունի վանկի ամանակը (տեւողութիւնը) եւ նրա (վանկի) հետ զուգորդուած հնչիւնների քանակը կամ մեղեդիական հատուածի ծաւալը։ Ցարմար է տարբերել հետեւեալ երեք ձեւերը։ Վանկը զուգորդուած է՝ ա) պարզ կամ բարդ մէկ խազագրի հետ, որ ցոյց է տալիս մէկ հնչիւն, մի-երկու հնչիւն եւ կամ մի չարք հնչիւններից բաղկացած պտոյտ. բ) կապ-խազով իրացուած մի քանի հնչիւնների հետ, որոնք ցոյց են տալիս մեղեդիական բազմահնչիւն պտոյտ. գ) երկար խազաչարքի հետ, որին համապատասխանում են երաժշտական մէկից աւելի դասոյթներ (ֆրազներ) եւ կամ ծաւալուն նախադասութիւն։

Այդ ձեւերից երրորդը յաճախ նոյնիսկ համեմատաբար կարճ տարածութեան վրայ ընդգրկում է նախորդ երկուսը եւս։ Ահա, օրինակ, մէկ վանկի հետ զուգորդուած բաւական հարուստ խազաչարքը, տուեալ դէպքում՝ Գանձարան տիպի ժողովածուից։[18]



Ինչպէս տեսնում ենք, մեղեդիական ծաւալուն հատուած է իւրովի դրառուած այստեղ։ Օգտագործուած է 23 խազ։ Բայց մեծ մասամբ երկու-երկու կապակցուած այնպէս, որ ստացւում է պարզ, աւելի բարդ ու բաղադրեալ 14 նշան։ Դրանք տարբեր ծաւալի մեղեդիական բջիջներ են ներկայացնում, իսկ մի դէպքում էլ (տե՛ս 13-րդ նշանը), ամենայն հաւանականութեամբ, սոսկ մէկ հնչիւն։ Եւ դրանցից գրեթէ իւրաքանչիւրին յատկացուած են տառ-խազեր, որպէս օժանդակ նշաններ։[19]

Գրական խօսքի մէկ վանկի հետ զուգորդուած այս եւ նման տիպի խազաչարքերը քննելիս առաջին իսկ հայեացքից աչքի է զարնում կատարողական նրբերանգներ ցոյց տուող տառ-խազերի խիտ տեղաբաշխումը։ Պարզ հասկացւում է, որ միջնադարեան Հայաստանում մեծ նշանակութիւն է տրուել կատարողական առանձնայատկութիւնների խընդ-

---

[18] *ՄՄ, ձեռ. թ. 3503, էջ 174 ա (այստեղ Գանձարանին դիմեցինք տեղի խնայողութեան համար, վերոյիշեալ երեք ձեւերը մի օրինակի մէջ համատեղելու մտահոգութեամբ)։*

[19] *Ջորս նշանի տակ դրուած են զոյգ տառեր, որոնք դարձեալ մէկ (կամ միացեալ) ցուցմունքի տեղ են անցնում («անուշ»+«լայն», «սուր»+«լայն» եւ այլն)։ Ութերորդ նշանի տակ կարծես պատահաբար (թերագրութեան հետեւանքով) է, որ տառ-խազ չկայ։ Իսկ տասնչորսերորդ (կապխազով՝ «տակն»+«բենկորճ»+«երկար») նշանի տակ երկու օժանդակ խազագրեր են երեւում. մէկն է՝ անջատող պաշտօն ունեցող «յետ ձգէ»-ն, միւսը՝ բարդ խազագրի երեք բաղադրիչների կապուած (legato) կատարումը ցուցանող «ստորադիրը»։ Երկուսին էլ դեռ անդրադառնալու ենք։*

րին։[20] Օրինակից երեւում է նաեւ, որ տառ-խազերը վերաբերում են նրանում համարակալուած տիպի մեղեդիական բջիջներին (նոյնիսկ մէկ հնչիւն ներկայացնող «չեչտին»), բայց ոչ աւելի մեծ դասոյթներին (ֆրազներին)։[21] Այդ պատճառով էլ անհրաժեշտութիւն է զգացուել կարճ տարածութիւնների վրայ խիտ տեղաբաշխել դրանք եւ նոյնիսկ, ըստ հարկին, յաջորդաբար կրկնել, ինչպէս է պարագան, ասենք, 9 եւ 10-րդ, այլեւ 10, 11 եւ 12-րդ բջիջների դէպքում։ Երբեմն գրչի ձեռքի պատահական չարժման հետեւանքով երկու հիմնախազեր արտաքնապէս միակցուած ձեւով են գծագրուած լինում, ինչպէս ասենք՝ 11 եւ 12-րդ նշանները մեր օրինակում։ Սակայն այն հանգամանքը, որ դրանց տակ «լ» տառ-խազը կրկնուած է, ցոյց է տալիս, որ դրանք (տուեալ դէպքում՝ «ոլորակն» ու «քարքաչը»), յատուկ կապակցում եւ կամ կապխազ չեն համարուել։[22]

Առանձին հարց է, թէ մինչեւ քանի խազագիր կարող են միաւորուել կապ-խազով։ Երկուսը ամենասովորական թուաքանակն է։ Մեր օրինակում երկու խազագրով կապխազի նմուշներ են 1-ին նշանը («փուչ»+«վերնախաղ»), 2-րդը («ներքնախաղ»+«խոսրովային»),[23] 3-րդը («վերնախաղ»+«խոսրովային»), 10-րդը («տակն»+«թուր») եւ 12-րդը («ներքնախաղ»+«վերնախաղ»), որը խազագրութեան արուեստի պատմական զարգացման բարձր փուլերից մէկում նոյնիսկ «քարքաչ» յատուկ անունն է ընդունել ու հիմնախազերի չարքն անցել։

---

[20] Այն մեծապէս կարեւորուել է նաեւ բիւզանդական միջնադարեան երգեցողութեան մէջ, որ մի քանի անգամ ընդգծում է Է. Վելեչը (E. Wellesz, A History of Byzantine Music and Hymnography, London, 1962, p. 286, 340).

[21] Հայկական միջնադարեան երգչային բազմաթիւ ձեռագրերի հետ ծանօթութիւնը ցոյց է տալիս, որ սա ընդհանուր եւ հաստատուն սկզբունք է։ Նրա արտաքին տուեալները յանգում են այն իրակութեան, որ կատարողական նրբերանգ արտայայտող տառ-խազերը յատկացւում են հիմնախազային ամբողջական, առանձին նշաններին (որոնցից իւրաքանչիւրը կարող է արտայայտուած լինել մէկ խազագրով եւ կամ կապխազով միացած մի քանի խազերով)։ Արդի երաժշտագիտութեան մէջ նրբերանգ (ֆրանս. nuance) տերմինը մեկնաբանւում է որպէս կատարողական երանգաւորում, որ վերաբերում է գլխաւորապէս երաժշտական դասոյթներին (ֆրազներին), ու նաեւ առանձին հնչիւններին կամ համահնչիւններին (հմմտ. Музыкальная энциклопедия, Т.3.М., 1976, с. 1060-нюанс)։

[22] Կապխազի երեւոյթի մասին առաջին անգամ խօսելով, նրա արտաքին տուեալները բնութագրել ենք մեր «Ոսկան վարդապետն ու խազագրութեան արուեստը» յօդուածում (Էջմիածին, 1966, թ. 11-12, էջ 167)։ Ինչ վերաբերում է կապխազով արտայայտուող մեղեդիական բջիջին, պէտք է ասել, որ դա եւս չատ աւելի օրգանական մի ամբողջութիւն է, քան այն, ինչ հաստատագրւում է պարզապէս նշանների միացեալ գրութեան միջոցով։

[23] Երկու նշաններն էլ իրենց մէջտեղում մի գծիկ ունեն։ Վերջինս կոչուած է ցոյց տալու այդ նշանների վերը յիշատակուած բաղադրիչները (անշուշտ կանխելու համար հնարաւոր չփոթութիւնները)։

Նշուած նշանների տակ հանդիպող տառ-խազերն, ուրեմն (մէկ-մէկ կամ զոյգ-զոյգ՝ միեւնոյն է), վերաբերում են ամբողջ նշանին, նրա երկու բաղադրիչներին եւս։ Այդպէս նաեւ «ծ.» տառը («ծամ» կամ «ծանր» իմաստով) վերաբերում է 9-րդ նշանին ամբողջապէս, որ բաղկացած է երեք խազագրից («ներքնախաղ»+«ոլորակ»+«խաղ»)։

Ձեռագրերում հանդիպում են նաեւ չորս եւ նոյնիսկ հինգ բաղադրիչով կապ-խազեր։[24] Բայց այդպիսիները (այսինքն՝ մեծ կապխազերը, այլ ոչ թէ սովորական խազախմբերը), յամենայնդէպս, հազուադէպ են կիրառուում։

Ընդհանրապէս՝ աւելի յաճախ չէ, որ հանդիպում են նաեւ սոսկ մէկ հնչիւն արտայայտելու համար գործածուող պարզ խազագրերին վերաբերող տառ-խազերը։[25] Հինգ-վեց տառ-խազ (այդ թուում՝ զ., լ., ծ., պ., ս., վ.) կիրառուում են «փուչ» խազագրի հետ զուգորդուած վանկերի կատարման երանգը ճշդելու համար։[26] «Շեչտ» խազագիրը կրող վանկի (կամ մեղեդիական պտոյտի համապատասխան մասի) տակ երբեմն երեւում է լ. տառը (սա կայ վերը բերուած օրինակում էլ), նաեւ՝ դ. տառը։[27] Վերջինս է, որ հանդիպում է նաեւ անխազ վանկերի տակ[28] (վանկեր, որոնք «չափաւոր» կամ «միջակ» ընթացքի երգերում ոչ հազուադէպ զուգորդուում են մէկ հնչիւնի հետ) եւ այլն։

Տուեալ դէպքում, սակայն, թուարկուած (վերջին) իրակուրթիւնների երեւման յաճախականութիւնը չէ կարեւորը։ Այլ այն, որ երգչի արտաբերած ձայներն ըստ արտայայտչականութեան տարբերելու եւ դրանց բնոյթը որոշելու ձգտումը ծագումով կապուած է առանձին հնչիւնների վրայ կատարուած դիտարկումների հետ։ Դա երեւում է տառ-խազերի կիրառման բացատրուած հանգամանքներից (մասնաւորապէս՝ նրանց

---

[24] *ՄՄ, ձեռ. թ. 3503, էջ 42բ (տե՛ս «Նոր» խօսքի հետ զուգորդուած բարդ նշանը, որ կապխազով միաւորում է «սուր»+«վերնախաղ»+«բենկորճ»+ձակորճ» խազագրերը եւ վանկի տակից գրուած «պ.» («պինդ») տառ-խազը, որ վերաբերում է ամբողջ նշանին)։*

[25] *Մեր օրինակում այդպիսին է 13-րդ նշանը («շեչտ»), որին վերաբերում է «լ.» տառ-խազը։ 14-րդ նշանի (կապխազով՝ «տակն» + «բենկորճ»+«երկար»), ինչպէս եւ նրա տակից գրուած երկու օժանդակ նշանների մասին արդէն խօսել ենք։ Աւարտելու համար վերը բերուած օրինակի դիտարկման հետ կապուած մեր ասելիքը, նշենք, որ այսպիսով նրանում գրական խօսքի մէկ վանկի կատարումն արտայայտելու համար գծագրուած է (մի կողմ դնելով խազագրերի վրայի կէտերը) 41 նշան (այդ թուում՝ 14 հիմնանշան, կապխազերի բաղադրիչներն առանձին հաշուելով՝ 23 խազագիր ու դրանց տակ գրուած 13 օժանդակ նշան, կրկնակի տառերը երկու-երկու համրելով՝ 18, որով՝ 23+18=41)։*

[26] *Այստեղ մենք արդէն կարող ենք վկայակոչել մեր հիմնական աղբիւրները՝ Շարակնոցը, ՄՄ, ձեռ. թ. 1576, էջ 13 ա, 14բ, 16բ, 42ա, 42բ, 74ա, 83ա, 132բ, 140ա, 148բ, 149բ եւ այլուր։*

[27] *Նոյն տեղում, էջ 15ա։*

[28] *Նոյն տեղում, էջ 30 բ։*

արտակարգ առատութիւնից անգամ մէկ վանկի հետ զուգորդուած խազաշարքի սահմաններում), նրանց անուններից՝ ըստ վերը բերուած համեմատական տախտակի, ինչպէս եւ այն յատկորոշ փաստից, որ մեր ձեռագրական երեք պատառիկներում էլ յիշեալ անունների թուարկումից յետոյ միանման ձեւով արձանագրուում է՝ «եւ այլ բազում արուեստիւք, զոր ծանօթ եւ հմուտ են երգիչ[ք] եկեղեցւոյ»։[29]

Նշանակում է՝ միջին դարերում էլ գիտակցել են, որ հնչիւնների տեսական-դեղագիտական բնութագրումները եւ վերջիններիս կապուած՝ հիմնախազերը «տեսակաւորող» կատարողական նրբերանգները գործնականում աւելի շատ են եղել, քան երգչային ձեռագրերում հանդիպող դրանց գրաւոր արտայայտութիւնները։ Եւ իրօք, դա հաստատուում է, ինչպէս արդէն ակնարկել ենք, հայ միջնադարեան երաժշտագիտութեան մէջ առանձին ձայների հնչողութեան տեսական-դեղագիտական բնութագրումները ներկայացնող մի ամբողջ չարք այլ տերմինների գոյութեամբ, որոնք փաստօրէն կոչուած են էապէս լրացնելու վերը բերուած համեմատական տախտակից արտածուող 20 անունների միակցութիւնը։

Ինչպէս գիտենք, հին եւ միջնադարեան Հայաստանում ձայնի (ЗВУК) մասին մի ամբողջ ուսմունք է մշակուած եղել։[30] Նրա չրջանակներում տարբերելով «արուեստիւ եւ չափով» երաժշտական ձայնը, գիտնականները ձգտել են որոշել բարձրութեան, ուժի, երանգի ու տեւողութեան տեսակէտով նրա տարբեր դրսեւորումներին յատուկ հնչողութեան որակն ու բնոյթը, արտայայտչականութեան երաժշտագեղանկարչական կողմի, ինչպէս եւ կչռականութեան ու ծաւալայնութեան հետ կապուած յատկութիւնները։ Համապատասխան որակումները վաղ միջնադարում հիմնուած են եղել գլխաւորապէս ձայնային (վոկալ) արուեստի բնագաւառում կատարուած դիտումների վրայ։ Զարգացած աւատատիրութեան չրջանում այդ դիտումները խորանում, լայնանում են, ընդգրկում

---

[29] Առաւել յատկութեան համար այստեղ ամբողջապէս բերենք Մաշտոցի անուան Մատենադարանի յիշեալ ձեռագրի մեզ հետաքրքրող հատուածը։ Ահա այն. «Զոր իմաստուն երաժիշտք եկեղեցւոյ իմաստութեամբ երգեն զխազան ձայնաւորաց, եւ ճանաչեն եւ բաժանեն ի միմեանց զարուեստաւորսն եւ զառագանութիւնքն. այսինքն՝ զչեչտն, եւ զբուքն եւ զպարուկն, զերկարն, զսուղն, զբենկորճայն, զդայկուրճայն, եւ զձայկուրճայն, եւ զբադուղներն, եւ զտակն, եւ ծնկներն, զներքնախաղն, զչերեփն, զդուրն, զսուրն, եւ զթուրն, զլարն, զփուչն, զդիրն, եւ առն, եւ զայլ բազում խազս, զոր զսոսա իբրեւ զսեռ առեալ եւ ի զանազան տեսակս [յ]արդարեն եւ եղանակեն բարձր (բ.), դիւր (դ.), անուշ (չ.), զարկ (զ.), լար (լ.), ծամ (ծ.), կակուղ (կ.), չոր (չ.), պինդ (պ.), վեր (վ.), ցած (ց.), սուր (ս.) եւ այլ բազում արուեստիւք, զոր ծանօթ եւ հմուտ են երգիչ[ք] եկեղեցւոյ եւ հանճարեղ երաժիշտ մանկունք մօր մեր[ոյ] սուրբ Սիովնի» (ՄՄ, ձեռ. թ. 20, էջ 289ա)։

[30] «Ձայնի մասին ուսմունքը հին եւ միջնադարեան Հայաստանում», Բանբեր Մատենադարանի, թ. 6, 1962։

նաեւ գործիքային նուագը։ Գիտական չրջանառութեան մէջ են մտնում գեղարուեստական կատարման ընթացքում տարբեր արտաբերուող հնչիւնների 40-ից աւելի բնութագրումներ, որպէս մասնագիտական տերմիններ (ներառեալ նաեւ վերոյիչեալ 20 անուննները), ինչպէս պարզ երեւում է Յովհաննէս Երզնկացու, Առաքել Սիւնեցու, Յակոբ Ղրիմեցու աշխատութիւններից եւ այլ նիւթերից։

Այսպէս, երաժշտական կենդանի կատարումները նկատի առնելով Յովհաննէս Երզնկացին տարբերել է՝ «մեղմապէս» եւ «հանդարտաբար» բարձրացող եւ իջնող «յորդելակ» ձայներ, որոնք նրա բնորոշմամբ զանազանւում են որպէս՝ «մեծ եւ փոքր, ծանր ու թեթեւ, սուր եւ բութ եւ այլս ոմանս...»։ Մի այլ տեղ գիտնականը պնդում է, թէ «զանազան են ազգ ձայնից եւ դիմակէն միմեանց՝ մեծ եւ փոքր, ծանր եւ թեթեւ, սուր եւ բութ, բաց եւ ծածուկ (կոչի եւ ծածուկս այս թեթեւ)»։ Ու դարձեալ, թէ՝ «յորժամ գգիլն եւ զպամն, որ է սուր եւ ծանր, առ միմեանս յարմարեալով հարկանեն, լինի միջակ... եւ այսմ ձայնի հնչաւորութիւն բնական ասի յիմաստնոց»։[31]

Առաքել Սիւնեցին «սուր» եւ «բութ» հնչիւնների հետ մէկտեղ յիշատակում է նաեւ «թաւ եւ սոսկ» ձայները կամ դրանք ներկայացնող լարերը։[32] Յակոբ Ղրիմեցին, նկարագրելով բազմալար նուագարանը (ըստ կատարուող յայորդ ստեղծագործութեան) լարելու արուեստը նշում է, որ ճարտար երաժիշտը «ի միանգամն յորժամ չարժէ զկնընդոցն ի վերուստ ի վայր ի վերայ լարից քաղցրահնչող ձայնին նուագարանին, առժամայն ճանաչէ ի տարորոշ բազմութիւնս աղեացն՝ թէ ո՞րն է սուր, եւ որն բութ, որն զիլ, եւ որն բամբ, որն սուղ եւ որն երկար, որն թոյլ եւ որն պինդ»։[33]

Մեկնողական գրականութեան էջերում դատողութիւններ են արուում նաեւ «ողորկ» ու «խոշոր» ձայների մասին։[34] Գանճարաններում հանդիպում են «թէ ձայն ունիս քաղցը ու բարակ» եւ նման ածականներ,[35] որ պարզ է, թէ կարող են վերաբերել ինչպէս երգչային ողջ ձայ-

---

[31] Յովհաննէս Երզնկացի, Մեկնութիւն քերականին. ՄՄ, ձեռ. թ. 2329, էջ 44բ, 72ա եւ 73ա (ընդգծել ենք իր տեղում բերուած համեմատական տախտակի վերաբերութեամբ առաջին անգամ հանդիպող նոր անուննները)։

[32] Առաքել Սիւնեցի, Ցաղագս քերականութեան համառօտ լուծմունք, ՄՄ, ձեռ. թ. 1770, էջ 271բ։

[33] Յակոբ Ղրիմեցի, Մեկնութիւն տումարի, ՄՄ, ձեռ. թ. 2011, էջ 13բ-14բ (ընդգծումները մերն են –Ն.Թ.)։ Ի դէպ, նկատենք, որ մէջբերման համեմատ նոյն բանը չեն «սուրն» ու «բութը» եւ համապատասխանաբար՝ «զիլն» ու «բամբը» (կամ «ծանրը»)։

[34] Մեկնութիւն գրոցն բնութեան ի Գրիգորէ Նիւսացւոյ, ՄՄ, ձեռ. թ. 55, էջ 221ա։ Աչխատութիւնը իրականում Նեմեսիոս Եմեսացունն է, մեկնիչն է՝ Գէորգ (Սկեւռացի՞)։

[35] ՄՄ, ձեռ. թ. 424, էջ 8բ։

նին, նոյնպէս եւ որեւէ առանձին հնչիւնի։ Յովհաննէս Սարկաւագ վարդապետը Գրիգոր Լուսաւորչին նուիրուած ներբողում օգտագործում է «հեզիկ եւ գողտր բարբառով» արտայայտութիւնը։[36]

Այլեւս մի կողմ ենք դնում «եօթնագրեանք» կոչուող ձեռագրերի երաժշտական-խազագիտական հատուածները, որոնցում երգչային ձայնածաւալում տարբերուող չորս գօտիները (եւ դրանց մէջ ընդգրկուած հնչիւնները) բնորոշւում են որպէս խուչափողային, լեզուային, քմքային եւ գլխային եւ որոնցում խօսւում է նաեւ Ա, Է, Ի եւ Ո ձայնաւորներով եղանակելու մասին եւս։[37] Վերջապէս, մի կողմ ենք դնում նաեւ Յովհաննէս Երզնկացու այն դատողութիւնները, որ վերաբերում են չըրթունքներն առանց իրար դիպցնելու կամ լեզուն առանց չարժելու արտաբերուող հնչիւններին եւ նմաններին։[38]

Ստորեւ, ձախակողմեան սիւնակում (I)՝ այբբենական կարգով ներկայացնում ենք վերը քննարկուած համեմատական տախտակից արտածուող 20 անունների ցանկը, իսկ աջակողմեանում (II)՝ դրանց համեմատութեամբ այն նոր խօսքերը, որոնք քաղել ենք մեր միջնադարեան գիտական գրականութիւնից եւ ընդգծումներով ցոյց տուել քիչ առաջ։[39]

---

36 Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հ. Ա, Վենետիկ, 1836։

37 «Եօթնագրեանք» կոչուող ձեռագրերին անդրադառնալու ենք ստորեւ։

38 Մեզ հարեւան արեւելեան ժողովուրդների միջնադարեան գիտնականները երաժշտական ձայների կատարման տարբեր կերպերի մասին իրենց գրուածքներում, ինչպէս կը տեսնենք, հաւաքել են դրանք եւս։

39 Թող այն տպաւորութիւնը չստեղծուի, սակայն, թէ ձախակողմեան ցանկում բերուած տերմինները վերաբերում են բացառապէս երգչային մատեաններուն ոլորտին, իսկ աջակողմեան ցանկում հաւաքուածները՝ գիտական դատողութիւնների մարզին։ Դիտարկուող բառերի օգտագործման մէջ գործնական երգեցողութիւնը գիտական-մանկավարժական փորձից, ինչպէս նաեւ երգչային արուեստը գործիքային նուագից բաժանող նկատառումներ չեն եղել միջնադարում։ Հետեւեալ օրինակի հիման վրայ կը համոզուենք դրանում։ Յիշենք թէկուզ Յովհաննէս Սարկաւագի կիրառած տերմինները երեքլարանի քնարի լարերի հնչողութիւնը բնութագրելիս։ Իմաստասէրը գրում է. «Առաջինն սուր լինի եւ միջինն բութ եւ եզերին կակուղ» (տե՛ս մեր յօդուածը՝ «Յովհաննէս Սարկաւագ Իմաստասէրը եւ հայ միջնադարեան երաժշտական մշակոյթը», Բազմավէպ, Վենետիկ, 1978, թ. 3–4, էջ 336)։ Յովհաննէս Սարկաւագը իր մեկնողական աշխատանքներից մէկում է, որ անդրադառնում է հնչողութեան որակի հարցերին։ Ըստ որում, նա խօսում է քնարի երեք լարերի մասին եւ օգտագործում է երեք տերմին, որոնցից երկուսը («սուր» եւ «կակուղ») առկայ են մեր բերած ցանկերից ձախակողմեանում, իսկ երրորդը («բութ»)՝ աջակողմեանում։ Անկախ այս ամենից, ձախակողմեան աղիւսակում նոյնպէս կան խօսքեր, ինչպէս «անոյշ», «վակուղ» եւ այլ, որոնք երաժշտական ձեռագրերում իսկ օգտագործուած են նաեւ աւելի լայն իմաստով։ Այսպէս, օրինակ, ԺԴ դարի վերջերում Գրիգոր Խլաթեցու կազմած Գանձարանում կարդում ենք. «Մեղեդի, անոյշ ասա եւ կակուղ» (ՄՄ, ձեռ. թ. 5328, էջ 5բ) եւ կամ մի այլ գրչագիր Գանձարանում. «Մեղեդի, թէ կակուղ

I	II
բարձր	բամբ
դարձ	բարակ
դիւր	բաց
զարկ	բոյթ
թաւձր	՝գողտր
լայն	երկար
լար	զիլ
ծամ	թաւ
ծաձր	թեթեւ
կակուղ	թոյլ
կամաց	ծածուկ
յետ ձգէ	հանդարտ
շատ	մեծ
՝անուշ	մեղմ
չոր	միջակ
պինդ	յորդելակ
սուր	՝ողորկ
վեր	սոսկ
ցած	սուղ
քաշ	փոքր
	քաղցր

Դժուար չէ նկատել երկու ցանկերի բովանդակութեան մօտիկ ազգակցութիւնը։ Դրանցից երկրորդում երբեմն մի քանի անուն խմբաւորւում են բաղաձայն մի եւնոյն սկզբնատառի տակ։ Բայց դա իր նախադէպերն ունի առաջինում (տե՛ս ցանկերում ուղղանկիւն փակագծերով ցոյց տրուած խօսքերը)։ Դարձեալ երկրորդ ցանկում երկու անունների սկզբնատառերը ձայնաւորներ են։ Եւ դա նոյնպէս նորոյթ չէ առաջինի համեմատութեամբ (տե՛ս աստղանիշով ցոյց տրուող խօսքերը)։ Բոլոր հիմքերը կան հաստատելու, որ գործ ունենք նոյն մակարդակի վրայ գտնուող իրակութիւնների հետ։ Իսկ այն, թէ ինչու դրանք չեն միախառնուել ժամանակին, բացատրւում է առանց դժուարութեան։ Քանի որ երգչային ձեռագրերում քննարկուող բառերը ցոյց են տրուել իրենց սկզբնատառերով, նոյն տառով մի քանի խօսք նշանակելը չփոթ կ՝առաջացնէր։ Թւում է, որ միեւնոյն տառով նշանակուող մի քանի զոյգ բառերի կիրառումն իսկ որոշ դժուարութիւններ ներկայացրած կը լինէր միջնադարեան երգիչներին։ Մենք կարող ենք Գ. եւ Հ. տառերին համապատասխանող խօսքերը («գողտր» եւ «հանդարտ») գումարել մեր առաջին (I) ցանկին (որով նրանում կ՝ունենանք 22 անուն) եւ ուրիշ ոչինչ։

ասես լաւ է» (նոյն տեղում, ձեռ. թ. 4768, էջ 173ա) եւ այլն։ Պարզ է, որ այս եւ նման դէպքերում, դիտարկուող խօսքերը վերաբերում են ողջ մեղեդու կատարման բնոյթին։

Սակայն ծանօթութիւնը մեզ զբաղեցնող բառերի ողջ միակցութեան հետ օգնում է հասկանալու երեւոյթի էութիւնը։ Գործ ունենք մի համակարգութեան հետ, որում ի տարբերութիւն արդի արուեստում եւ դիտուեթեան մէջ կիրառուող սկզբունքի երաժշտական նրբերանգաւորումը ըմբռնւում է հիմնականում որպէս կատարման ընթացքում առանձին ձայների կամ մեղեդիական բջիջների հնչողութեան բնոյթի նպատակային փոփոխութիւն։[40] *Այդ փոփոխութիւնների տարբեր աստիճանները ցոյց տուող տերմինները, սակայն, երբեմն (եւ յատկապէս այն դէպքերում, երբ վերջիններս կապուած են լինում չեչտադրական զօրութեան հետ էլ, ինչպէս՝ «զարկ», «սուր» եւ այլն), արտացոլում են նաեւ ուժական (դինամիկ) նրբերանգաւորման մի իմաստ։*[41]

Դառնալով քննարկուող տերմինների երաժշտական իմաստների հարցին, պէտք է ասել, որ դրանք արտածւում են այդ բառերի բառարանային նշանակութիւններից։ Այսպէս, օրինակ, «բարձր» տերմինի երաժըշտական զօրութեան մէջ պէտք է որ միահիւսուած լինեն նրա բառարանային երկու իմաստները էլ՝ «վերագոյն» եւ «մեծաձայն»,[42] *քանի որ միայն «վերագոյն»-ի նշանակութեամբ արդէն կայ վ.=«վեր» խօսքը։ Եւ կամ՝ «լար» խօսքը ուրիշ ոչինչ չէր կարող յուշել երգչին, քան եթէ ձայնը առանց թրթռացումների (լարի նման ուղիղ) հնչեցնել. ինչպէս եւ «ծամ»-ն էլ, նոյն տրամաբանութեամբ, պէտք է նշանակած լինէր ձայնը ալիքաւոր-ոլորուն արտաբերել եւ այլն։*[43] *Այլ հարց է, որ ներկայ պայմաններում շատ ու շատ դժուար է պատկերացնել, առաւել եւս՝ վերարտադրել այս կամ այն տերմինի նշանակութեանը համապատասխանող*

---

40 *Բացառութիւն են կազմում երեք տերմին. առաջին (I) սիւնակից՝ «յետ ձգէ», որ աւելի երաժշտաարտասանական (արտիկուլացիոն) նշանակութիւն ունի, եւ երկրորդ (II) սիւնակից՝ «երկար» եւ «սուղ», որոնք ամանակային հասկացութիւններ են։*

41 *Այնպէս որ, Տնտեսեանը այնքան էլ սխալ չէր, երբ քննարկուող խօսքերն ու նրանց սկզբնատառերն ընդհանուր առմամբ համեմատում էր եւրոպական երաժշտութեան նաեւ ուժական նրբերանգաւորման նշանների հետ (ինչպէս՝ p=piano, mp=mezzo piano, f=forte եւ այլն, տե՛ս վերը)։ Ընդհանրապէս ուժական նրբերանգաւորումը, որն այնքան մեծ նշանակութիւն է ձեռք բերել արդի երաժշտարուեստում, առաւել տարանջատուած ձեւերի մէջ կիրառուել է ուշ վերածննդի եւ բարոկկոյի շրջաններից։ Տե՛ս* Музыкальная энциклопедия, *Т. 2, М., 1974, с. 247 (Динамика)։ Սա երկրորդ կարեւոր տարբերութիւնն է, որ նկատւում է հայկական միջնադարեան եւ արդի երաժշտարուեստում կիրառուող նրբերանգաւորման համակարգի միջեւ (հմմտ. վերը)։*

42 Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հ. Ա, Վենետիկ, 1836։

Ինչ վերաբերում է մեւնոյն տառի դիմաց հանդիպող զոյգ անուններին (առաջին ցանկում այդպիսիք չորսն են), ապա պարզ է, որ հին երգիչները դրանց հանդիպելիս կ'աշխատէին միանշանակ մեկնաբանել՝ ըստ երաժշտական տուեալ որոշակի կապակցութեան։

հնչողութիւնը գործնականում, կենդանի երգեցողութեամբ։[44] Միջնադարեան կատարողական արուեստի տեսական խնդիրները քիչ թէ շատ բաւարար չափով լուսաբանուած չեն անգամ համաշխարհային երաժշտագիտութեան էջերում։ Այս բնագաւառում եթէ որոշ բան արուած է, դա էլ վերաբերում է միջնադարեան լատինալեզու երգեցողութեանը։ Արեւելեան-քրիստոնէական, այդ թւում եւ հայկական հոգեւոր երաժշտութեան կատարողական միջնադարեան արուեստի հետ կապուած խնդիրները տակաւին յստակուած էլ չեն։[45] Առայժմ պէտք է աշխատենք՝ տարանջատելով գոնէ դասակարգել դրանք։

Վերջապէս նշենք, որ միջին բարդութեան առաջին կարգի խազաւորումներն առիթ են տալիս անդրադառնալու հիմնախազերի, որոնց անուններըը հանդիպում են նաեւ օժանդակ նշանների համակարգում։ Դրանց քննութիւնը առանձին խնդիր է։

---

[44] Նոյնիսկ արդի երաժշտարուեստում dolce, duro, placido, vigoroso եւ նման ցուցմունքները կատարողներն իրացնում են իւրովի՝ ամէն մէկն ըստ իր ճաշակի ու կարողութեան։

[45] Այս տեսակէտից մխիթարական չէ վիճակը նաեւ մեր դրացի ժողովուրդների երաժշտական միջնադարագիտութեան ասպարէզում. ժողովուրդներ, որոնց աչխարհիկ երաժշտութեան հետ համեմատութեան եզրեր է ձեռք բերել հայ հոգեւոր արուեստը՝ դուսանական երգ ու նուագի միջնորդութեամբ։ Այսպէս, օրինակ՝ պարսկա-արաբական միջնադարեան երաժշտութեան տեսաբաններից Աբդուլգադիր Մարաղին (ԺԴ-ԺԵ դդ.), վկայակոչելով աւելի հին վարպետ երգիչ-երաժիշտներին, տեղեկացնում է, որ վերջիններս տիրապետելիս են եղել «մէկ չնչով կատարուող» (՞) ձայների 41 տեսակի եւ բնութագրում է դրանք (ձայները) հետեւեալ կերպ (մի քանի օրինակ ենք բերում ըստ Ս. Ագաեւայի թեկնածուական դիսերտացիայի (Сурая Агаева, Абдулгадур Мараги и его музыкально-теоретическое наследие, Баку, 1979, рук. в бубл. им. В. И. Ленина, с. 117-120), ուր յիշեալ ձայների բնութագրութիւն-անուններըը տրուած են ռուսերէնով ու նաեւ ռուսատառ արաբերէնով. протяжный, ал-мадд, короткий, ал-гаср, плотный, ал-гере, ровный, ал-сабетэ, тихий, ал-томанинэ, широкий, ас-сиэ, тяжелый, ал-сигл, легкий, ал-хиффат եւ այլն։ Միջնադարեան հմուտ երաժշտի տեսական ժառանգութեան լոկ այս հատուածն իսկ մի ամբողջ մենագրութեան հիմք կարող էր հանդիսանալ, եթէ միայն գտնուէին նրանում խտացուած փորձն ու գիտելիքը հանգամանալից չարադրանքով ներկայացնելու բանալին եւ անհրաժեշտ օժանդակ տուեալները։

Հիմնական խազերի միակցութիւնը

Խազագրութեան արուեստի գլխաւոր տարրերի՝ հիմնախազերի միակցութեան որոշումը մեծ աղերս ունի խազանշանների վերծանութեան աշխատանքի ողջ ընթացքի հետ. այդ վերջինս էլ, իր հերթին, ուղղակի կախուած է առաջինի գէթ նախնական լուծումից, ուստի եւ անխուսափելի է դառնում հենց դրանից սկսելը։

Մեր աղբիւրներն են հիմնախազերի՝ միջնադարից եկող տախտակցուցակները (խազաւոր գրչագրերի հետ իրենց ունեցած իրական յարաբերութեան մէջ), որոնք, ինչպէս առիթ ենք ունեցել նշելու,[1] բաժանւում են երեք խմբի՝ Ա, Բ եւ Գ։

Դրանցից առաջին երկուսի քննութիւնից եւ համեմատութիւնից արդէն պարզուել է,[2] որ մենք գործ ունենք հիմնախազերի՝ տարբեր ժամանակներում ու տարբեր միջավայրերում կազմուած երկու տարբեր ցուցակների հետ, որոնցում առաջ բերուած նշանները բոլորն էլ գործնականում կիրառուած են բուն խազաւոր գրչագրերում, այն էլ խառն ձեւով։

Դիտումները ցոյց են տալիս, որ մեր միջնադարեան երաժշտական ձեռագրերում կիրառուած մէկ այլ խումբ նշանները եւս, այլ դասակարգութեան մէջ, առաջ են բերուած Գ խմբի ցուցակներում եւ, որ առաւել կարեւորն է, Ա, Բ եւ Գ խմբերի ցուցակների տուեալները համադրելով, մենք ստանում ենք հայկական միջնադարի խազաւոր գլխաւորագոյն երգարաններում (չարական, խազգիրք, գանձարան, տաղարան) օգտագործուած հիմնախազերի գրեթէ ողջ միակցութիւնը։

Նախ զբաղուենք մեր Գ խումբը գոյացնող տախտակ-ցուցակներով։ «Ձնուանք եղանակաց ձայնից երգոց, գիւտից իմաստնոց» վերնագրի տակ դրանք հանդիպում են 1365 թուականին գաղափարուած մի խազ-

---

[1] *Տե՛ս մեր յօդուածը՝ «Խաչատուր Էրզրումեցին որպէս միջնադարեան հայ երաժշտութեան տեսաբան», Լրաբեր Հասարակական գիտութիւնների, 1966, թ. 11* (նաեւ՝ «Ոսկան Վարդապետն ու խազագրութեան արուեստը», Էջմիածին, *1966, թ. 11–12*)։

[2] *Տե՛ս մեր յօդուածը՝ «Հայկական խազագրութեան հիմնական նշանների երկու ցուցակների մասին», Պատմա-բանասիրական Հանդէս, 1968, թ. 1*։

գըրքում,[3] *1671-ից առաջ կազմուած մի ժողովածուի մէջ,*[4] *Գրիգոր Տաթեւացու Քարոզգրքի՝ ժէ դարին վերաբերող մէկ ընդօրինակութեան մէջ (աւելի ճիշդ՝ Քարոզգրքին հետեւող Տոմարի մէջ),*[5] *եւ դարձեալ՝ Երուսաղէմի թանգարանի հայկական այն ձեռագրում, որից ժամանակին օգտուել է Ե. Տնտեսեանը:*[6] *Սրանք տարբերենք՝ համապատասխանաբար՝ «α», «β», «γ», «δ» տառերով:*

Պէտք է ասել, որ հիմնախազերի այս խումբը, ըստ բոլոր տուեալների, պատմականօրէն նախորդել է մեր Բ անուանածին, բայց մենք անհրաժեշտ համարեցինք Ա-ից յետոյ հենց Բ-ն քննել, որովհետեւ նախ տուեալ երկու խազախմբերը, ի տարբերութիւն Գ-ի, կազմուած են միեւնոյն սկզբունքով, որով դրանք յարաբերակցելու եւ համեմատելու աշխատանքներն աւելի հարթ ընթացք կը ստանային: Եւ յետոյ, Գ խմբի ցուցակները առհասարակ անհամեմատ աւելի են աղաւաղուած, քան միւսները, չնայած դրանցից մէկը պահպանուել է նոյնիսկ 1365 թուականը կրող գրչագրում: Հետեւաբար պարզ է, որ նախապէս ճշգրտելով Ա եւ Բ խազացուցակները, աւելի դիւրին կը վերացուէին Գ խմբի տախտակների աղաւաղումները:

Անցնելով այդ աշխատանքին, նախ պարզենք Գ խմբի խազերի թուաքանակն ու անունները:

Մեզ զբաղեցնող չորս ցուցակների վերջում նոյնանման ձեւով որոշակի մի տեղեկութիւն է հաղորդւում դրանցում ընդգրկուած խազերի թուաքանակի մասին, որն եւ վճռական օգնութիւն է ցոյց տալիս խնդիրը լուծելիս: Այնտեղ ասւում է, թէ առաջ բերուած հիմնախազերը «են թուով ԻԳ» (23): Այս տեղեկութեանը լրիւ համապատասխանում են «β» տախտակի տուեալները: Հիմք ընդունելով դա, կարող ենք հեշտութեամբ վերացնել միւս տախտակների անհարթութիւնները: Այսպէս, համեմատելով, օրինակ «β» տախտակը «γ»-ի հետ, տեսնում ենք, որ վերջինում պարզապէս բաց է թողնուած մի նշան՝ «վերադիր» կոչուածը: Այնուհետեւ, նոյն «β»-ի համեմատութեամբ «α» տախտակում հանդիպում ենք Գ խմբի խազերի չրջանակի համար մի աւելորդ անուան՝ «ծնկնեբրին», որի աւելորդ լինելը հասկացւում է նրանից, որ այստեղ դրան, կրկնողութեան կարգով, կցուած է «խաղ» կոչուած խազի նշանը, մինչդեռ բուն «ծնկների» նշանը եւս քիչ ստորեւ երեւում է՝ «ողոմանեակ» անուան տակ: Իսկ «δ» տախտակում, բացի այն, որ նախորդի նման եւ

---

3 *Մաշտոցեան Մատենադարան, ձեռ. թ. 8307, էջ 310բ-311ա:*

4 *Ձեռ. թ. 605, էջ 47բ:*

5 *Ձեռ. թ. 2068, էջ 356բ:*

6 *Ե. Տնտեսեան, «Ազգային երաժշտութիւն», Սիոն, 1867, թ. 9, էջ 147 (տե՛ս այստեղ հրատարակուած փաստօրէն երկու խազացուցակներից առաջինը, մինչեւ «չեչտ»-ը):*

նոյն պայմաններում բերւում է «ծնկները», վերջում բաց է թողնուած «թագաւորոպ» կամ «թագաւորաւորոպ» անուն խազը։ Այսպիսով հաստատւում է, որ նշանների թուաքանակը իրօք 23 է։ Գալով դրանց անուններին, հարկ է դիտել, որ եթէ մի կողմ թողնենք մանր տարբերութիւնները, ապա կը բախուենք հետեւեալին։ Ջորս ցուցակներում էլ 12-րդ նշանի անունը թէեւ կարդացւում է «բեր», բայց սա թերագրութիւն է եւ պէտք է լինի «ծոցբեր»։ Որովհետեւ Ա եւ Բ խազախմբերի համեմատութիւնից արդէն գիտենք, որ «բերը» նոյն «պարոյկն» է։ Իսկ վերջինս, քննարկուող Գ խազախմբում, իր նշանակութեամբ իւրովի տարբերւածուած է՝ «քաչին» (կամ «երկարին») ազգակից՝ «ձայնդարձ» եւ «յարեչտ» կոչուող նշանների մէջ, ինչպէս պիտի տեսնենք ստորեւ։ Այնուհետեւ՝ 1-ին, 9-րդ եւ 10-րդ նշանների անունները տարբեր են «α» եւ «β» տախտակներում՝ մի կողմից (որտեղ կարդում ենք, համապատասխանաբար, «արաչեչտ», «հար» եւ «հարկորճայ»), եւ «β» ու «γ» ցուցակներում՝ միւս կողմից (որտեղ նոյն նշանները կրում են «յարեչտ», «խածբեկ» ու «խածլէչ» անուանակոչութիւնները)։ Սրանցից «յարեչտն» ու «արաչեչտը», որպէս անուններ, չատ մօտիկ են իրար, իսկ միւսները՝ ոչ, բայց որովհետեւ վերաբերում են միեւնոյն նշաններին, պէտք է (եւ չահեկան էլ է) դրանք եւս հաշուի առնել զոյգ-զոյգ։ Եւ վերջապէս պիտի նշել, որ Գ խմբի խազերի թուաքանակի որոշմամբ պարզւում է, թէ երկու բառից կազմուած «կուռ զրեհիկ» անուանակոչութինը վերաբերում է միեւնոյն՝ 6-րդ նշանին, որով վերանում է այս կապակցութեամբ ժամանակին յարուցուած կասկածն էլ։ Այստեղ նախ բերենք Գ խմբի խազերի ճշգրտուած անուանացանկը։

1. Յարեչտ (կամ արաչեչտ), 2. քաչ, 3. ստորադիր, 4. վերադիր, 5. վանկ, 6. կուռ զրեհիկ, 7. խաղ, 8. դող, 9. խածբեկ (կամ հար), 10. խածլէչ (կամ հարկորճայ), 11. կորճայ, 12. ծոցբեր, 13. բազմեղանակ, 14. ողոմանեակ, 15. հարուկ, 16. ձայնդարձ, 17. հանգոյց, 18. խունճ, 19. քմազարդ, 20. առանձնատրոպ, 21. քմատրոպ, 22. ծանրատրոպ, 23. թագատրոպ (կամ թագաւորատրոպ)։

Ինչ վերաբերում է այս խազերի գծագրական ձեւերին, ապա պիտի ասել, որ յատկապէս դրանք են չատ աղաւաղուած։ Սակայն, համեմատելով մեր չորս տախտակներն իրար հետ, եւ աչքի առաջ ունենալով բուն խազաւոր ձեռագրերը, ինչպէս եւ Ա ու Բ խմբի ցուցակների արդէն ճշգրտուած-համեմատուած խազերը, որոնցում ընդգրկուած նշաններից 15-ը նոյն կամ տարբեր անուններով երեւում են այստեղ էլ, հնարաւոր է լինում առանց դժուարութիւնների սրբագրել սխալները։

---

7 Պատմա-բանասիրական Հանդէս, *1968, թ. 1, էջ 73։*

Սկսենք այն խազերի նշաններից, որոնք չորս տախտակներում էլ բացարձակ սխալ են գծագրուած։ Դրանք երկուսն են՝ «ծոցքերը» եւ «խուռնճը»։ Բայց որովհետեւ դրանց յստակ ձեւերը մենք արդէն ունենք Ա եւ Բ խմբի ցուցակներում, վերջիններիս տուեալների հիման վրայ էլ հենց վերացնում ենք սոյն աղճատումները։ Այսպիսի մօտեցման ճշդութեան մասին կարելի է դատել նաեւ նրանից, որ մեր չորս տախտակներում քննարկուող սխալներն առաջացել են նոյնանման ձեւով. անյայտ գրիչները բոլոր դէպքերում «խուռնճ» անուանը կցել են «ծոցքերի» նշանը, որովհետեւ վերջինիս նոյնպէս, իր հերթին, սխալմամբ կցուել է «ողոմանեակի» գծագրաձեւը, մինչդեռ ինքը «ողոմանեակն» եւս առկայ է այստեղ, իրեն յատուկ, բայց արդէն կրկնողութեան կարգով հանդէս եկող նշանով։ Տախտակներում առաւել աղաւաղուած նշանների թուին են պատկանում նաեւ «ստորադիրի» ու «վերադիրի» գծագրաձեւերը, որոնք այստեղ ընդունել են «բութի» եւ կամ վերջինիս այլագրութիւններից որեւէ մէկի ձեւը։

Խազաւոր գրչագրերի քննութիւնից պարզւում է, որ այդպիսի աղաւաղումներ այս կամ այն չափով յատուկ են նաեւ դրանց, եւ նոյնիսկ ընտիր ձեռագրերին։ Բայց խազաւոր երգարաններում, յամենայն դէպս, հեշտութեամբ տարբերում ենք տուեալ երկու խազերը հետեւեալ պատճառով։ «Ստորադիրը», որը մի փոքրիկ ենթամնայի ձեւ ունի, գործնականում դրւում է տարբեր խազերի եւ խօսքի վանկերի տակից, որով իսկոյն առանձնանում է, ինչքան էլ անխնամ գծագրուած լինի. իսկ «վերադիրը»՝ խազաշարքերում երեւացող մի ստոր նշան, գրութեան իր առանձնայատուկ պայմաններն ունի, որով չի չփոթւում «բութի» հետ, ինչքան էլ աղաւաղուելով յիշեցնի այն։

Ասուածը պարզաբանելու համար բերենք հետեւեալ օրինակը, առանց խորանալու հարցի էութեան մէջ։ Աւագ վանքում գաղափարուած մի ընտիր խազգրքի երգերից մէկում ողորըմեա խօսքի «ը» ձայնաւորի վրայ դրուած է երկու խազ՝ «փուչ» եւ «վերադիր»։[8] Վերջինս նման է «բութին», բայց չի կարող այն լինել, որովհետեւ «փուչ»-«բութ» ընթացքը, երաժշտական մէկ նախադասութեան սահմաններում, այն էլ միեւնոյն վանկի վրայ, բոլորովին հակառակ է խազերի յաջորդականութեան հիմքում ընկած տրամաբանութեանը, ինչպէս դա յայտնի է մեր երաժըշտական ձեռագրերին ծանօթ գիտնականներին։

Կանգ պիտի առնել նաեւ «վանկ» եւ «հարուկ» խազերի գծագրաձեւերի վրայ։ Դրանք աղաւաղուած չեն, բայց փոխադարձաբար խառնուած են տախտակներում։ «Հարուկ» անուան կից բերւում է նրա ճիշդ նշանը «α» եւ «β» տախտակներում որն, ի դէպ, նախկին ցուցակների «փուչին»

8 Ձեռ. թ. 755, էջ 20ա։

է համապատասխան, այնինչ «γ»-ում եւ «δ»-ում այստեղ երեւում է «վանկի» գծագրաձեւը։ Իսկ «վանկ» անուան կից՝ միայն «β»-ում է հանդիպում նրա ճիշդ ձեւը, միւս տախտակներում այստեղ երեւում է «հարուկի» գծագրաձեւը։ Տուեալ դէպքում մեզ օգնութեան չեն կարող գալ խազաւոր ձեռագրերը (քանի ձեւերի աղճատում չկայ)։ Այնպէս որ խընդիրը լուծենք՝ քննարկուող երկու խազերից թէկուզ եւ մէկի անուանակոչութեան ու գծագրաձեւի միջեւ գոյութիւն ունեցող կապը ապացուցելով։ Նպատակայարմար է վերցնել «վանկը»։

«Վանկի» ճիշդ նշանը (որը հանդիպում է «β» տախտակում հենց «վանկ» անուան կից, ինչպէս եւ «γ» ու «δ» տախտակներում՝ սխալմամբ՝ «հարուկ» անուան կից, ունի համեմատաբար բարդ գծագրաձեւ, որն արդէն իսկ յուշում է, թէ տուեալ խազը նշանակել է ոչ թէ սոսկ մէկ հընչիւն, այլ մէկից աւելի հնչիւններից կազմուած մեղեդիական մի դարձուածք։ Սոյն համոզումը աւելի եւս ամրապնդւում է, երբ մտաբերում ենք, թէ սա այն խազն է, որը յետագայում ստացել է «մենկորճ» անունը, որովհետեւ վերջինս մեր «վանկի» ազգակցութիւնն է բացայայտում երեք այլ խազերի՝ «բենկորճի», «էկորճի» ու «ձակորճի» հետ, որոնք նոյնպէս բարդ գծագիր ունեցող եւ, հետեւաբար, մեղեդիական դարձուածքներ նշանակող խազեր են։ Արդ, իմանալի է, որ «վանկ» խօսքն էլ հնում նշանակել է ոչ միայն ձայն, հնչիւն եւ հնչողութիւն ընդհանրապէս,[9] այլեւ մեղեդի եւ նոյնիսկ ութ ձայնի դրուածեամբ ընդգրկուած ձայնեղանակ, ինչպէս դա պարզ հասկացւում է մեր հին մատենագրութեան մէջ նրա գործածութեան ձեւերից ու հանգամանքներից։ Այսպէս, խիստ յատկորոշ մի փաստ է, օրինակ, որ Թովմա Արծրունին, պատմելով արաբ զօրավար Բուղայի եւ Հարաւային Արցախի իշխան Եսայի (Աբու-Մուսէի) բանակների վերջին ահարկու բախման մասին, հաղորդում է, թէ Սմբատ սպարապետի որդին՝ «տէր Մուշեղ», «նստէր անդ ի բացեայ ի վերայ բլրի միոջ... եւ կայր հիացեալ ահեղ եւ մեծ զարմացմամբ... եւ զի էր վարժեալ Աստուածաշունչ գրոց եւ ընդել եւ ծանօթ էր ճարտասանական հրահանգիցն՝ եդ... զերգս՝ որոյ սկիզբն է՝ «Անզբաղել ական սրտի նայեցող անձն իմ ի միւսանգամ գալուստն», ե տուն ի յութերորդ վանդէ»[10] (այսինքն՝ ութերորդ ձայնեղանակում, այն է՝ Դկ-ում։ Ընդգծումը մերն է –Ն.Թ.)։ Եթէ «վանկ» նշանակում էր նոյնիսկ ամբողջական ձայնեղանակ, ապա նա անկասկած կարող էր օգտագործուել նաեւ առհասարակ մեղեդիական հատուածի կամ դարձուածքի իմաստով, մանաւանդ այն դէպքում, երբ վերաբերում էր մէկ, առանձին վերցրած

9

10 Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հատ. Բ, Վենետիկ, 1837 (տե՛ս վանգ կամ վանկ)։

Թովմայի վարդապետի Արծրունեաց Պատմութիւն տանն Արծրունեաց, Թիֆլիս, 1917, էջ 297–298։

խազի։ Այսպիսով պարզ է, որ «վանկի» անուանակոչութիւնն ու նրա գծագրական համեմատաբար բարդ ձեւը աղերս ունեն միմեանց հետ։

Վերջապէս չորս նշան ճիշդ են գծագրուած միայն երկուական ցուցակում ընդամէնը չորս ցուցակի առկայութեան պայմաններում. «խաղը», «խածբեկը» կամ «հարը» եւ «քմազարդը»՝ «β»-ում եւ «γ»-ում. ու «առանձնատրոպը» «α»-ում եւ «δ»-ում (թէեւ այստեղ փոքր ինչ թերագրուած ձեւով)։ Բայց որովհետեւ այս խազերի նշանները տարբեր անունների տակ կան նաեւ Ա եւ Բ խմբի տախտակներում, հեշտութեամբ ենք կողմնորոշւում։ Մէկ ուրիշ նշան՝ «ձայնդարձը», որ չկայ Ա եւ Բ խմբի խազերի չարքում, միանման է գծագրուած դարձեալ երկու տախտակում միայն՝ «α» ու «δ» (խազի տակից դրուող «կ» տառի հետ միասին, որը որպէս օժանդակ նշան, աւելորդ է այստեղ)։ Բայց այն՝ «β»-ում եւս առկայ լինելով «վանկի» հետ միակցուած ձեւով, բաւականաչափ որոշակի երեւակում է իր գծագրաձեւը, որ հանդիպում է նաեւ խազաւոր գրչագրերում։ Մնացած խազերի մէջ չկայ մէկը, որ ճիշդ գծագրուած չլինի չորս տախտակներից գոնէ երեքի մէջ (եթէ չառնենք կէտերի չնորհիւ երբեմն առաջացող աւելագրութիւնները)։

Հարկ է յատկապէս նշել, թէ քննարկուող բոլոր տախտակների վերջում (բացի այն, որ նրանցում ընդգրկուած նշանների թուաքանակի մասին բերւում է մեզ արդէն յայտնի տեղեկութիւնը), արւում է մի շահեկան դիտողութիւն եւս, ըստ որի՝ առաջ բերուած խազերից «եւթն... գլխաւորք են ըստ եւթն եղանակաւոր գըրոյն... եւ այլդ խառնուրդք են, որպէս զանազան անուշահոտ համեմք համադամ կերողաց»։ Ճիշեալ եօթը գրերն են՝ հայոց լեզուի ա, ե, է, ը, ի, ո եւ ւ ձայնաւորները, որոնց եւ համապատասխանեցուած են մէկական խազանշան։ Վերջիններիս մասին մեր չորս ցուցակները թէեւ կատարելապէս համաձայն չեն, բայց այստեղ դա չէ կարեւորը։ Վերոբերեալ տեղեկութիւնը նախ եւ առաջ քննելի է բոլորովին տարբեր մի տեսանկիւնից՝ ձայնաւորների մասին հայկական միջնադարեան ուսմունքի լոյսի տակ։ Իսկ որ հայերը նոյնպէս միջնադարում մշակած են եղել ձայնաւորների մասին մի ուսմունք, կապուած երգեցողութեան հետ, դա վկայում են թէկուզ եւ Եփրեմ երաժիշտ վարդապետի (ԺԷ դ.) հետեւեալ խօսքերը, ոտանաւորով գրուած իր մի յիշատակարանում։

«Եփրեմ ռաբբիդ ողկոյզաբեր,
որ երաժիշտ ես անուաներ։
Քաղցրանուագ ալեօքրդ ծեր,
երգեա անուշ մեղեդիքներ։
Ջմանկունս ուսոյ տաղ եւ գանձեր,
նոքա երգեն, զուարթ դու լեր։

Ներհըմտացեալքն մեղեդիքներ,
եւ այլ ուսմունք ձայնաւորներ»։[11]

Այժմ կարող ենք ծանօթանալ Գ խմբի խազերի համեմատուած եւ ճշդրտուած տախտակ-ցուցակին (Գծ. I)։

Յարեշտ (կամ արաշեշտ). քաշ. ստորադիր. վերադիր. վանկ. կուռ զրեհիկ. խազ. դող. խածբեկ (կամ հար). խածլէ (կամ հարկորճայ). կորճայ. ծոցքեր. բազմեղաձայն. ողոմաձեայն. հարուկ. ձայնդարձ. հաձգոյց. խուճ. քմազարդ. առաձնատրոպ. քմատրոպ. ծաձրատրոպ. թագատրոպ (կամ թագաւորատրոպ).

Գծ. I

Այս տախտակի մասին խօսելուց առաջ անհրաժեշտ է փոքր ինչ կանգ առնել նրա խազերից մի քանիսի վրայ։ Դրանք են «ստորադիրն» ու «վերադիրը», «յարեշտը» (կամ «արաշեշտը»), «քաշը» եւ «ձայնդարձը»։

Առաջին հայեացքից կարող է անհասկանալի թուալ, թէ ինչու այստեղ «ստորադիրը» եւ «վերադիրը» դասւում են հիմնախազերի շարքը։ Երաժշտական ձեռագրերի քննութիւնը ցոյց է տալիս, սակայն, որ յիշեալ երկու նշաններն իրօք կարեւոր դեր են խաղացել խազագրութիւններում։ Երկուսն էլ հանդիպում են շարակնոցներում եւս, բայց առաւել առատ օգտագործուած են խազգրքերում։ «Ստորադիրը» կապող նշանակութիւն ունի եւ համապատասխանում է մեր ժամանակակից նոտագրութեան Liga-ին։ Նրա օգնութեամբ կապւում են (Legato են կատարւում), ինչպէս նոյն վանկի վրայ դրուող իրար կից տարբեր խազեր,[12] *այնպէս էլ մէկ խազով նշանակուող մի խումբ տարբեր բարձրութեան ձայներ, երբ այն դրւում է մէկ, առանձին վերցրած խազի տակից։*[13]

Այս վերջին կէտի կապակցութեամբ հարկ է երկու խօսք ասել յատկապէս «երկարի» տակից դրուող «ստորադիրի» մասին։ Ցայտնի է, որ

[11] *Ձեռ. թ. 7717 (Տաղարան), էջ 258բ (ընդգծումը մերն է –Ն.Թ.)։*

[12] *Ձեռ. թ. 755, էջ 4ա (տե՛ս «Ցիչեսցուք» խօսքի առաջին վանկը)։*

[13] *Նոյն տեղում, տե՛ս «Ի դիչերին» խօսքի «Ի» նախդիրի խազը, էջ 20ա, «ողորմեա» խօսքի առաջին վանկը եւ այլն։*

հայկական խազագրութիւններում «երկար» խազով նշանակւում է մետրական երկու միաւորի արժէքով վանկը, որը կարող էր հնչիւնաւորուել հենց մէկ երկար ձայնով։ Բայց քիչ չեն դէպքերը, երբ «երկարով» խազագրուած վանկը, պահելով մետրական երկու միաւորի իր արժէքը, հնչիւնաւորուել է տարբեր բարձրութեան մէկից աւելի ձայներով։ Եւ ահա այս հանգամանքը պարզելուն կարեւոր օժանդակութիւն է բերում «ստորադիրը» (հոգ չէ, թէ ձայների կապուած կատարման սահմաններում), որովհետեւ նրա ներկայութիւնն իսկ արդէն խօսում է տարբեր բարձրութեան մէկից աւելի ձայների առկայութեան մասին. այլապէս «երկարի» տակից այն գրելը բոլորովին անիմաստ կը լինէր։ Երաժշտական ձեռագրերի ուշադիր զննութեան միջոցով կռահւում է նաեւ «վերադիրի» նշանակութիւնը, որ զատող, անջատող պաշտօն ունի։ Պիտի նշել, որ խազագրութիւններում «վերադիրի» նշանակալից դերը լրիւ բացայայտելու համար, անհրաժեշտ է նախապէս պարզել վերեւ յիշատակուած՝ ձայնաւորների մասին հայկական միջնադարեան ուսմունքի էութիւնը, սակայն առ այժմ չանդրադառնալով դրան՝ դէթ այն կարող ենք ասել, որ քննարկուող խազը կարեւոր ցուցումներ է տուել երաժիշտներին երգեցողութեան ընթացքում մեղեդիական նախադասութիւնների (ֆրազների) առաւել արտայայտիչ մասերն առանձնացնելու (*Фразировка* կոչուածը կատարելու), ըստ այդմ չնչառութիւնը կանոնաւորելու եւ այլ տեսակէտներից։ Նախընթացից թէեւ պարզ պէտք է լինի արդէն, թէ ինչու վերը բերուած տախտակում քննարկուող երկու խազերը առաջ են քաշւում որպէս հիմնական նշաններ (չնայած, խստօրէն դատելով, դրանք այդպիսին կարող են եւ չհամարուել), բայց մենք չենք կարող չյիշատակել նաեւ այն փաստը, որ կոմիտասը նոյնպէս հայկական խազաբանութեան ընդամէնը տասնմէկ «տարրերը» ամփոփող իր տախտակում ժ համարի տակ առանձնացրել է «կապող եւ զատող խազերը»,[14] որոնք, մեր համոզմամբ, ուրիշ բան չեն կարող լինել, քան թէթէ նոյն «ստորադիրն» ու «վերադիրը»։

Այնուհետեւ, ինչպէս երեւում է մեր ճշդրտած տախտակից, «յարեչտը» (կամ «արաչեչտը»), «քաչը» եւ «ձայնդարձը» իրենց գծագրական ձեւերով չատ մօտիկ են իրար։ «Յարեչտն» ունի թեթեւակի ալիքաւորուած «երկարի» ձեւը. «քաչի» տարբերութիւնը սրանից մէկ կէտի հաչւին է միայն, իսկ «ձայնդարձն» աւելի խոր ալիքաւորուած մի «երկար» է պարզապէս։ Սոյն երեք նշաններից բուն «երկարին» համապատասխանողը «քաչն» է, որին այստեղ մի կէտ է աւելացուած՝ այն «յարեչտից» տարբերելու համար անկասկած։ Բայց միւս երկու խազերը եւս այս կամ

---

14 *Կոմիտաս*, «Շարականի խազերի նշանակութիւնը», (Ցօղուածներ եւ ուսումնասիրութիւններ, *Երեւան, 1941, էջ 167*)։

այն ձեւով ու չափով առնչուում են «երկարի» հետ։ Խնդիրը նրանումն է, որ, ինչպէս ցոյց են տալիս երաժշտական ձեռագրերում «երկարի» դործածութեան հանգամանքները (դրանցից մէկն է, օրինակ, «ստորագիրի» հետ միասին հանդէս գալու վերը նշուած պարագան), նրանով նշանակուած ձայնեղանակային իրողութիւնները մէկից աւելի են եղել,[15] թէեւ վերջիններս տարանջատելու մի ձգտում էլ գոյութիւն ունեցել է միշտ։

Նախ խօսենք «ձայնդարձի» մասին։ «Ձայնդարձը» մի կողմից սերտ աղերս է ունեցել «երկարի» հետ եւ նոյնիսկ խառնուել է նրան, ինչպէս կը տեսնենք ստորեւ. միւս կողմից, սակայն, տարբերուել է «երկարից» նրանով, որ վերջինիս բովանդակութիւնը ընդգրկելով, միեւնոյն ժամանակ «ինչ-որ բան» աւել է նշանակել (ասենք՝ «երկար»+y, որն եւ յետագայում, աւելի տարանջատ մօտեցման պայմաններում, կոնկրետացուել է, նայած տեղին, երաժշտական կոնտեքստին)։ Նշուած երկու կէտերի մասին էլ մեզ գաղափար է տալիս հետեւեալ փաստը։ Էջմիածնում 1679 թուականին գաղափարուած, բայց խազագրութեան արուեստի դեռեւս ոչ լրիւ բիւրեղացած վիճակն արտացոլող մի չարակնոցում, առաւօրէն օգտագործուած ենք տեսնում «ձայնդարձը», այն էլ այնպիսի ընդգծուած

---

[15] Ի դէպ, խիստ յատկանշական է, որ Կոմիտասի կատարած խազաբանական ուսանելի փորձերում «երկար» անուան կցուած են մի դէպքում մէկ, եւ մի այլ դէպքում՝ հինգ նշաններ. «ձայնդարձի» նշանը բերուած է «հարց» պայմանական անուանակոչութեամբ. եւ դարձեալ՝ քաչք (յոգնակիով բերուած) անուան կցուած են, մի անգամ՝ երեք, ու մի երկրորդ անգամ էլ՝ չորս նշաններ, որոնց տարբերութիւնները որոշակիօրէն դուրս են գալիս սոսկ այլագրութիւնների սահմաններից (տե՛ս Ջարենցի անուան Գրականութեան եւ Արուեստի թանգարան, Կոմիտասի ֆոնդ, «խազաբանական նիւթեր», թ. 662, թերթ 34 եւ 35)։ Այնուհետեւ, դեռ Կոմիտասից էլ առաջ, Իգնատիոս Կիւրեղեանը, որը խազաւոր ժամագրքի եւ Շարականի հրատարակութեան առթիւ բաւականին բան է արել երաժշտական համապատասխան ձեռագրերն ուսումնասիրելու ուղղութեամբ, «հետեւելով ճշգրիտ համեմատութեան հնագունիցն ընտիր ձեռագրաց եւ Հեթմոյ Բ արքայի չարականին մանաւանդ, որ թերեւս բնաւից ընտրելագոյնն է», աշխատութեան նախակցած «Ջեկուցման» վերջում գլխաւոր խազերի մի տախտակ է առաջ բերում (հիմք վերցնելով Ա խմբի խազերի թուաքանակն ու կարգաւորութիւնը), որտեղ «երկար» անուանը կցուած 14 նշաններից մի քանիսը (չհաշուելով այստեղ սխալմամբ գծագրուած «խոսրովային» նշանը), նոյնպէս դուրս են գալիս սովորական այլագրութիւնների սահմաններից (տե՛ս Կարգաւորութիւն հասարակաց աղօթից Հայաստանեայց եկեղեցւոյ, Վենետիկ, 1898, էջ իե եւ լԱ)։ Վերջապէս ուշագրաւ փաստ է եւ այն, որ ժբ դարի կիլիկեան նշանաւոր գիտնական, գրչութեան արուեստի հմուտ Արիստակէս գրիչը, խօսելով ընթերցանութիւնը եւ մանաւանդ վերծանութիւնը դիւրացնող կէտադրութեան մասին, «քաչը» յիշատակում է «զքաչս» յոգնակի ձեւով, թէեւ սրան կցուած է լոկ մէկ գծագրաձեւ, որից եւ պարզ է, թէ վերջինս աւելացուած է յետագայում, պատահական մի գրչի ձեռքով (տե՛ս Վերլուծութիւնք բացերեւապէս բազմազան բառից եւ բայից յոգնախումբ չարադրութեամբ արարեալ զսա Առիստակիսի գրչի ի խնդրոյ բազմաց յարհեստ գրչութեան, *Մաշտոցեան Մատենադարան*, ձեռ. թ. 2373, էջ 161ա–161բ)։

գծագրական ձեւով, որ, առաջին հայեացքից, չփոթւում է անգամ «խոսրովայինի» հետ։[16] Համեմատելով տուեալ գրչագիրը ԺԶ դարում օրինակուած աւելի ընտիր մի չարակնոցի հետ, տեսնում ենք, որ առաջինի «ձայնդարձները» այստեղ գրեթէ միշտ համընկնում են «երկարին»։[17] Էջմիածնի յիշեալ գրչագրի այս համատարած «ձայնդարձ»=«երկարների» մէջ սակայն, թաքնուած են բուն «ձայնդարձները» եւս, որոնք եւ մեր ընտիր չարակնոցում փոխարինւում են «պարոյկով», կամ «խաղով» եւ կամ մէկ ուրիշ խազով, որը, «երկարի» բովանդակութիւնն ընդգրկելով հանդերձ, մի յաւելեալ նշանակութիւն էլ ունի։[18]

Ինչ վերաբերում է «յարեչտին» կամ «արաչեչտին», ապա պիտի ասել, թէ այն իրենից ներկայացնում է «երկարի» գործածութեան հին ու նոյնիսկ առոգանական ձեւերի մնացորդներից մէկը եւ, որպէս այդպիսին, սերտ առնչութիւններ ունի մի կողմից «չեչտի» եւ միւս կողմից դարձեալ «պարոյկի» հետ։ Ահա այս կարող ենք վկայակոչել հետեւեալ փաստերը։ Իննուող խազի անունն իսկ, մանաւանդ նրա երկրորդ, աւելի ճիշդ ձեւը՝ «արաչեչտ» (որ եւ յարաչեչտ), վերցուած է մեր հին քերականութիւնների «ցաղագս առոգանութեանց» բաժնից, ըստ որում մի ժամանակ, երբ դեռեւս լրիւ գիտակցուած չէն եղել՝ «յարաչեչտոլոր», «նախայարաչեչտոլոր», «յարապարոյկ»[19] եւ նման տիպի ոլորակների՝ բացառապէս հին յունարէնին կապուած լինելը։ Այնուհետեւ, դիտելի է, որ մեր միջնադարեան հեղինակները նոյնպէս, յոյն քերականների հետեւողութեամբ, աշխատել են յատուկ կերպով յարաբերակցել առոգանութեան «ամանակի» նշանները «ոլորակի» նշանների հետ, եւ ըստ այդմ, բնականաբար, համապատասխանութիւն տեսել «երկարի» ու «պարոյկի» միջեւ։[20] Մեր քերականներից ոմանք «պարոյկի» մասին խօսելիս նոյնիսկ բաւարարուել են՝ նրա «երկարացնող» զօրութիւնը նշելով միայն։[21] Հնում, հայկական առոգանութեան մէջ «երկարը» գործ է ածուած նաեւ «չեչտի» եւ մանաւանդ «պարոյկի» փոխարէն։ Իսկ այն մասին, որ մեր բուն խազագրութեան մէջ եւս

---

16 Ձեռ. թ. 5161։

17 Ձեռ. թ. 8542։

18 Համմտ. «Տեառնընդառաջի» կանոնի «Օրհնութեան» երկրորդ պատկերը՝ Դ, «Այսաւր անըսկզբնական ծընունդ», ձեռ. թ. 5161, էջ 24 ա, եւ ձեռ. թ. 8542, էջ 4բ։

19 Արուեստ Դիոնիսեայ Քերականի (տե՛ս Н. Адонц, Диониний Фракийский и армянские толкователи, Петроград, 1915, էջ 38–39)։

20 Յառոգանութիւնն պատուիկս, զոր գտի։ Տե՛ս անդ, էջ 40 («Բուբն ոչ է իսկապէս ոլորակ, այլ փաղաւնական, զի երկու ամանակք են՝ երկար, սուղ. երկարն պարոյկ ոլորակ է... իսկ ի վերայ սուղ վանգիցն չեչտ դիցեն»։

21 Մովսիսէ Քերդողի Մեկնութիւն Քերականին։ Տե՛ս անդ, էջ 178 («Ահռոգանութիւնք են տասն։ ի տասն ժողովեաց զամենայն սահման կարդացողութեան. չեչտ՝ վերացման ձայն, բուբ՝ հարթ, որ ոչ ի վեր եւ ոչ ի վայր. պարոյկ, որ երկարացուցանէ զմէջ տանն»)։

հաշուի են առնուած եղել «երկարի» եւ մասնաւորապէս «պարոյկի» առընչութիւնները, մենք իմանում ենք ձեռագրական մի բնորոշ հատուածից, որին կը ծանօթանանք քիչ ստորեւ։

Այժմ Գ խմբի խազերի տախտակը կարող ենք զննել իր ամբողջութեան մէջ։ Նախընթացից արդէն պարզ է, որ հիմնախազերի Գ խումբը տարբերւում է Ե՛ւ Ա-ից Ե՛ւ Բ-ից։ Բայց այն աւելի հեռու է յատկապէս Ա-ից (որում արտացոլուած է խազագրութեան արուեստի զարգացման աւելի հին մի շրջանը, կապուած, ամենայն հաւանականութեամբ, բուն Հայաստանի երաժշտական կեանքին)։ Եւ ընդհակառակը, ընդհանուր առմամբ մօտենում է Բ-ին, ինչպէս իր խազերի ճոխութեամբ, այնպէս էլ նրանց (խազերի՝) երբեմն «զրական տարբերակների» ու երբեմն էլ «բարբառային ձեւերի» տպաւորութիւնն ստեղծող իւրօրինակ անուանակոչութիւններով։

Ըստ բոլոր տուեալների, Գ խմբի հիմնախազերի տախտակը նոյնպէս (Բ-ի նման) կազմուել է Կիլիկիայում։ Պատմական կարեւոր մէկ տուեալի լոյսի տակ այն մասին, թէ Կիլիկիայում մի ժամանակ յատկապէս զբաղուել են առոգանութեան նշանները երաժշտախազերի դրութեան մէջ ներմուծելու խնդրով, կարող ենք ասել նաեւ, թէ մեր Գ տախտակը ստեղծուել է Բ-ից առաջ, եւ վերջինիս նման եղել է գործնական խազագրութեան զարգացման փուլերից մէկի ցուցիչը։ Խօսքը վերաբերում է Առաքել Սիւնեցու հաղորդած հետեւեալ տեղեկութեանը, որի վրայ առաջին անգամ լուրջ ուշադրութիւն է դարձրել Ղ. Ալիշանը։ «Քերեալ, զտեալ եւ ճշմարիտ... բանք երգոցն... Խլկայ օրինակն է ի Շարակնոցն. – գրում է Սիւնեցին, – զոր մեծ վարդապետն ուղղեաց. այն որ զեսայի նախասացն մեկնեաց ի խնդրոյ Հեթումայ թագաւորին ի Սիս... զի արհեստն առոգանութեան՝ խառնեալ լիցին յերգս, որ զխորհուրդ բանին յայտնէ. որպէս նոյն Խլկոյն օրինակն է, զոր սահմանեաց վարդապետն Գէորգ»։[22] Այստեղ Խուլ կոչուած երաժիշտը՝ կիլիկեան ժամանակագրի խօսքերով ասած՝ ԺԳ դարի «պատուական վարժապետն եւ երաժիշտն եւ առաջին քարտուղարն Սսոյ Գրիգոր» Խուլն է, որ «եբարձ զաւելորդն, եւ զպակասն լցոյց զՇարականին, որ նոյն օրինակքն կոչին Խլկցի, զոր ստուգեալ է նորա, եւ Սը-

22 Գիրք Սահմանաց սրբոյն Դաւթի անյաղթ փիլիսոփայի եւ յետ ժամանակի արարեալ լուծումն սորին հոգեշահ մեկնութեամբ՝ Տեառն Առաքելի եռամեծ վարդապետի, *Մադրաս*, էջ 523–524։

սու բուն կոչեցեալ»։[23] Իսկ «մեծ վարդապետ Գէորգը» ոչ այլ ոք է, քան «ստուգասէր» եւ «չափագիտակ» Գէորգ Սկեւռացին, ինչպէս բացատրում է Ղ. Ալիշանը,[24] ակներեւաբար ելնելով այն փաստից, որ Հեթում Բ թագաւորի յանձնարարութեամբ «Մեկնութիւն Եսայեայ» աշխատութիւնը գրողը հենց նա է եղել։[25] Ղ. Ալիշանը պարզաբանման կարգով նաեւ գրում է, թէ «որպէս գուշակի Խուլն զեղանական ճչդրտեաց, իսկ Գէորգ զբանսն եւ զեղանականն»։[26] Աւելի քան հաւանական է։ Որովհետեւ Սկեւռացու գործունէութեան չրջանումն է, որ կիլիկեան երգարաններն ստանում են իրենց աւարտուն տեսքը թէ՛ գրական եւ թէ՛ երաժշտական առումով։ Միայն հարկ է ընդգծել, որ, ինչպէս հետեւում է Առաքել Սիւնեցու վերաբերեալ խօսքերից, Գէորգ Սկեւռացու կատարած աշխատանքի սլաքը ուղղուած է եղել հիմնականում մէկ նպատակի՝ խազաւոր երգարաններում առոգանութեան նշանների կիրառութեան սահմաններն ընդլայնելուն եւ դրան (կիրառութեանը) հետեւողական ու վերջնականապէս օրինականացուած բնոյթ տալուն։ Այսպէս ենք հարցը դնում, որովհետեւ, բացի այն, որ հիմնախազերի Ա խմբի համակարգում արդէն իսկ հանդիպում ենք առոգանութեան նշաններին, դատելով ինչպէս մի քանի խազաւոր պատառիկներից,[27] այնպէս էլ Մատենադարանի թ. 9838 գրչագրում պահպանուած, ԺԲ դարին վերաբերող խազաւոր չարակնոցի չատ մասերից, առոգանութեան նշանները խազագրութեան մէջ կիրառուել են Գէորգ Սկեւռացուց էլ առաջ, միայն՝ բնաւ ոչ այն չափով ու այն հետեւողականութեամբ, ինչ չափով որ դա արուած է՝ սկսած Սկեւռացու գործունէութեան ժամանակներից։ Բնորոշ է, հենց վերջին տեսակէտից, որ նշուած ժամանակաշրջանում գաղափարուած չարակնոցները, վերեւում քիչ առաջ յիշատակուած ԺԲ դարի երգարանի համեմատութեամբ, օրինակ, չատ աւելի խիտ մի խազագրութիւն ունեն, եւ որ այդ խտութիւնը չատ դէպքերում ձեռք է բերուած առաւելապէս առոգանութեան նշանների հաշուին։ Այսպէս ուրեմն, Գէորգ Սկեւռացին, ըստ երեւոյթին, ԺԳ դարի վերջին քառորդում, յատուկ զբաղուելով իրենից առաջ Գրիգոր Խուլի կողմից արդէն խմբագրուած

---

23 Ղ. Ալիշան, Սիսուան, Վենետիկ, 1885, էջ 517։

24 Անդ., էջ 105։

25 Հ. Աճառեան, Հայոց անձնանունների բառարան, հտ. Գ, Երեւան, 1946, էջ 71 («Հեթում Բ թագաւոր Կիլիկիոյ»)։

26 Ղ. Ալիշան, նշուած աչխ., էջ 106։

27 Ձեռագիրը (որի վրայ առաջին անգամ ուշադրութիւն է հրաւիրել Ա. Մնացականեանը, տե՛ս «Բանբեր Մատենադարանի», թ. 7, էջ 131), ժողովածու է՝ Շարակնոց-Տօնացոյցը, տե՛ս «Բանբեր Մատենադարանի», թ. 7, էջ 131), ժողովածու է՝ Շարակնոց-Տօնացոյց Մանրուսմունք բովանդակութեամբ։ Այն սկզբնապէս գաղափարուել է 1193 թուականին Երուսաղէմում, եւ խիստ քայքայուելուց յետոյ նորոգուել 1526-ին՝ Ս. Խաչիկ Հօր անապատում։ Նորոգողը, սակայն, օգտագործել է հին ձեռագրի չատ թերթեր։ Այստեղ հին Շարակնոցի մասերն են՝ էջ 9ա–10բ, 14ա–61բ եւ 69ա–111ա։

չարակնոցով (եւ, ամենայն հաւանականութեամբ, ոչ միայն չարակնոցով), գործնականում մշակում է մանաւորապէս առոգանութեան նշանների երաժշտական կիրառման սկզբունքները, եւ դրանով մի նոր մակարդակի բարձրացնում երգարանների խազաւորման արուեստը առհասարակ։

Խազագրութեան արուեստի զարգացման հենց այս աստիճանն է, որ իր գլխաւորագոյն գծերի մէջ արտացոլուած է հիմնախազերի մեր Բ կոչած տախտակում։ Եւ ահա թէ ինչու վերջինիս «հաստատիչը» չէր կարող եղած լինել Ներսէս Շնորհալին, ինչպէս հաւաստիացնում է Եփրեմ երաժիշտ վարդապետը։[28] Բայց, եթէ Ներսէս Շնորհալին իրօք «հաստատիչն» է հիմնախազերի որեւէ միակցութեան, իսկ դա խիստ հաւանական է, ապա դա անկասկած եղած պիտի լինէր Գ խմբի խազերի միակցութիւնը։ Այսպէս թէ այնպէս, պարզ է մի բան. հիմնախազերի Գ տախտակը կազմուել է Բ-ից շատ առաջ, մօտաւորապէս ԺԲ դարի երկրորդ կէսին։ Անհրաժեշտ է ընդգծել, որ սա այն ժամանակաշրջանն է, երբ Կիլիկիայում ծաղկում էր մանրուքման յատուկ խազագրութիւնը եւս, որովհետեւ տուեալ հանգամանքը որոշակի յարաբերութիւն ունի Գ տախտակի կազմութեան հիմքում ընկած սկզբունքին։ Արդարեւ, համեմատութիւնը ցոյց է տալիս, թէ Գ տախտակի ստեղծման հիմնական նպատակը եղել է՝ ի մի բերել երաժշտական ձեռագրերում եւ աւելի առատօրէն խազգրքերում կիրառուող «արուեստաւոր» կոչուած խազերը, որոնք այդպէս են կոչուել ի հակադրութիւն հենց առոգանութեան նշանների։ Այն մասին, թէ անցեալում իրօք ձգտում է եղել տարբերելու առոգանութեան նշանները («չեշտ»-«բութ»-«պարոյկ»-«երկար»-«սուղ»՝ «արուեստաւոր» խազերից, իմանում ենք երաժշտագիտական գրչագիր մի աշխատութեան չահեկան մի հատուածից, որը թէպէտ պահպանուած է մասամբ ԺԵ եւ մասամբ էլ ԺԷ դարում գաղափարուած ժողովածուներից մէկում, բայց շատ աւելի հնուց է գալիս, եւ դարձեալ՝ կիլիկիայից կամ նրա հետ սերտ կապուած մի ուրիշ վայրից, դատելով թէկուզ եւ լեզուից եւ ուղղագրութիւնից։

Հատուածն ուղղակի մէջբերելուց առաջ, սակայն, նշենք հետեւեալ չորս կէտերը։ Նրանում, «ծնկների» գծագրաճեւն աղաւաղուելով, վերածուել է «բարձրահարերին», որ ուղղել ենք· «չերեփ» (իմա՛ «խունճ») անուան կցուած երկրորդ նշանը «բենկորճի» եւ «խունճի» յարակցումը լինելով, յիշեալ անուան դիմաց առնուազն աւելորդ է, որ եւ ջնջել ենք· խիստ կասկածելի են՝ «վանկի» ու «բարձրահարերի» յարակցման վերագրուած «դայկուռճայ», եւ «խոսրովայինի» գծագրաճեւերից մէկին (որ բնաւ դրաճեւ չէ) յատկացուած «դուր» անուանակոչումները, բայց յարմար չդատելով դրանք փոխարինել այլ անուններով, թողել ենք· հատուածս ունի նաեւ առանձնայատկութիւններ, ինչպէս՝ «բութից», որ-

28 Պատմա-բանասիրական հանդէս, Երեւան, 1968, թ. 1, էջ 69։

պէս առոգանութեան նշանից բացի, «ներքնաբութի» ձեւով գծուած մի «դիր» բերելը, «պարոյկին» գծագրական երկու տարբերակ յատկացնելը,[29] *«բադուդները» անուան տակ չորս տարբեր նշաններ խմբաւորելը, «վանկը»՝ «տակն», իսկ «խունճը»՝ «չերեփ» անուանելը, առանց կէտի «սուրը» (ի հակադրութիւն «դիրին») «առ», մէկ կէտովը՝ «սուր» եւ երկու կէտովը՝ «լար» կոչելը եւ այլն, որոնք բոլորն էլ նկատառնելի կէտեր են առհասարակ: Ծանօթանանք դրան (գծ. II):*

«Երաժիշտք եկեղեցւոյ իմաստութեամբ երգեն զխազսն
ձայնաւորաց, եւ ճանաչեն եւ բաժանեն ի միմեանց
զարուեստաւորսն եւ զառոգանութիւնքն, այսինքն՝
զշեշտն. եւ զբութն եւ զպարոյկն. զերկարն.
զսուղն. զբենկուրճայն. զդայկուրճայն. եւ
զձայկուրճայն. եւ զբադուդներն. եւ զտակն.
եւ զծնկներն. զներքնախաղն. զշերեփն. զդուրն.
զսուրն. եւ զթուրն. զլարն. զփուշն. զդիրն\. եւ առն.
եւ զայլ բազում խազս, զոր զսոսա իբր զսեռ առեալ եւ
ի զանազան տեսակս արդարեն եւ եղանակեն»:

Գծ. II[30]

Նախքան առաջ անցնելը յիշեցնենք ընթերցողին «պարոյկի» առընչակցութիւնները «յարեչտի» ու «ձայնդարձի» հետ, ինչպէս երեքի եւս կապերը «երկարի» կամ «քաչի» հետ. դիտենք նաեւ այս կապակցութեամբ, որ մէջբերուած հատուածում «պարոյկին» կցուած նշաններից երկրորդը՝ «ձայնդարձը» կամ «յարեչտն» է հենց, որից բուն «երկարը» տարբերելու համար, վերջինս այստեղ եւս մէկ կէտով է գծագրուած, ինչպէս Գ տախտակի «քաչը»:

---

[29] *Ի դէպ, սա բնաւ պատահական չէ, քանի որ Եսայի Նչեցին եւս, իր Քերականի մեկնութեան մէջ, «պարոյկի» մասին խօսելիս՝ մէկ բերում է նրա հիմնական գծագրաձեւը եւ մէկ էլ՝ իրենց վերջին կամ նախավերջին վանկի վրայ «պարոյկ» ունեցող անունների օրինակներ առաջարկելիս (երակլէս, Պաւղոս եւ այլն) տալիս է նոյն նշանի մի երկրորդ գծագրաձեւը, որ նման է «ձայնդարձին» կամ «յարեչտին»: Տե՛ս Մաշտոցեան Մատենադարան, ձեռ. թ. 2373, էջ 16ա:*

[30] *Մաշտոցեան Մատենադարան, ձեռ. թ. 20, էջ 289ա-289բ:*

Դառնանք բուն նիւթին։

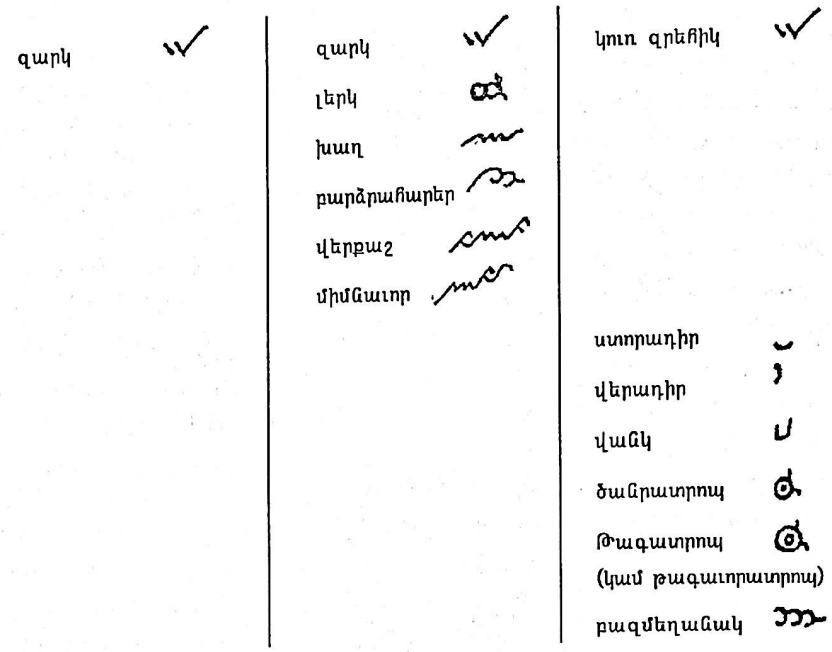
Եթէ անցեալում, խազագրութեան տարրերի կատարեալ բիւրեղացումից յետոյ իսկ, հայ երաժիշտներն անհրաժեշտ էին համարում այսպէս «ճանաչել եւ բաժանել» մի մեծանուից «արուեստաւոր» խազերը առոգանութեան նշաններից, ապա աւելի քան հասկանալի պիտի լինի, թէ ինչու եւ ինչպէս է, որ ԺԲ դարի երկրորդ կէսին, երբ առոգանութեան նշանների լայնօրէն կիրառումը դեռեւս ընդհանրացուած չէր, բայց երբ արդէն ծաղկում էր մանրուսման գրքերի խազաւորման արուեստը, կրող էր ստեղծուել գլխաւորապէս «արուեստաւոր» խազերի մի ցուցակ, որպիսին է մեր Գ տախտակը։ Ի դէպ, վերջինիս ընդհանրացած խորագիրն էլ, որ բերել ենք վերը, խիստ տարբերուելով թէ Ա եւ թէ Բ խազախմբերի վերնագրերից, նոյն միտքն է յուշում։ Այսպէս, Ա խմբի խազերն ունեն՝ «Անուանք խազից չարականաց» խորագիրը։ Բ խմբի խազերը զետեղուում են՝ «Այս է անուն ձէներուն» կամ «Անուն խազերուն այսոքիկ են» վերնագրի տակ (որտեղ չարականի յատուկ յիշատակութիւն արդէն չկայ, որովհետեւ սա իրօք աւելի լայն մի ընդգրկում ունի առհասարակ), իսկ Գ-ի խորագիրն է, ինչպէս գիտենք, «Անուանք եղանակաց ձայնից երգոց, գիւտից իմաստնոց» (այսինքն, առաւելապէս «բարդ» խազեր, կամ մեղեդիական տիպական դարձուածքներ՝ «եղանակներ» նշանակող անուններ)։ Եւ յատկորոշ է, որ Գ տախտակը այս վերջին տեսակէտից Բ-ից էլ հարուստ է։ Ճիշդ է, Գ-ում առկայ չեն Բ տախտակի մէջ ներփակուած բոլոր «բարդ» խազերը, բայց նա էլ ունի ուրիշ նշաններ, որոնք բացակայում են Բ-ում։ Ըստ որում, այդ նշաններից երկուսը՝ «բազմեղանակն» ու «թագաւորատրոպը», լայնօրէն կիրառուած լինելով խազգրքերում, գրեթէ չեն պատահում չարակնոցներում։[31] Գ ցուցակն այլ տարբերութիւններ եւս ունի Ա-ից եւ Բ-ից, բայց նաեւ՝ ընդհանրութիւններ նրանց հետ, որոնք բոլորն էլ պարզ երեւում են երեք ցուցակների ստորեւ բերուող համեմատական տախտակից (գծ. III)։

---

[31] *Մեր վերապահումը բացատրւում է հետեւեալով։ ԺԷ դարի սկզբում օրինակուած, բայց, ըստ բոլոր տուեալների, Գէորգ Սկեւռացու մեզ արդէն ծանօթ գործունէութիւնից առաջ ընկած մի ժամանակաշրջանի վերաբերող նախագաղափարի հետ դեռ սերտ կապեր ունեցող չարակնոցներից մէկում, ուրիշ բան փնտռելիս, Հրեշտակապետաց կանոնի երգերի մէջ պատահաբար հանդիպեցինք «բազմեղանակին» (տե՛ս Մաշտոցեան Մատենադարան, ձեռ. թ. 6101, էջ 157ա–157բ)։ Եթէ այս տեսանկիւնով յատուկ նայենք թէկուզ եւ միայն մեզ մօտ պահուող շուրջ 350 չարակնոցները, թերեւս հանդիպենք «թագաւորատրոպին» եւս։ Բայց միեւնոյնն է, այս երկու նշանները էլ բնորոշ չեն Շարակնոցի խազագրութեանը, եւ պատահական չէ, որ դրանք ի վերջոյ դուրս են մնացել Շարակնոցի հեղինակաւոր խմբագրութիւններից, միաժամանակ առատօրէն գործածուելով խազգրքերում։*

Գծ. III

Ա	Բ	Գ
շեշտ	շեշտ	
փուշ	փուշ	հարուկ
բութ	դիր	
պարույկ	բեր	
երկար	քաշ	քաշ յարեշտ (կամ արաշեշտ)
		ձայնդարձ
սուղ	գլոր	
սուր	սուր	
թուր	թուր	
ծունկ		
թաշտ	թաշտ	
ոլորակ	ծոցբեր	ծոցբեր
խումճ	խումճ	խումճ
վերնախաղ	վերնախաղ	խաղ
ներքնախաղ	ներքնախաղ	դող
բեկնկորճ	բեկնկորճայ	կորճայ
խոսրովային	խոսրովային	քմազարդ
ծնկներ	ծնկիկք	ողոմաձեակ
էկորճ	էկորճայ	խածբեկ (կամ հար)
ձակորճ	ձայկորճայ	խածլէ (կամ հարկորճայ)
խում	ղում	
փաթույթ	փաթույթ	հանգոյց
քարքաշ (ա)	քարքաշ (ա)	
հուհայ		առանձնատրոպ
	հուհայ (կամ հայուհայ, հայ-հայ)	քմատրոպ



Սրանից պարզ երեւում է (ինչպէս նոյնը տեսանք նաեւ լոկ Ա եւ Բ տախտակները համեմատելիս),[32] *որ մեր ցուցակներում՝ ա) որոշ նշաններ ունեն նոյն կամ գրեթէ նոյն գծագրաձեւը, բայց տարբեր անուններ (ասենք՝ «ծընկներ»=«ծընկիկք»=«ողոմանեակ»). բ) այլ նշաններ, ընդհակառակը, ունեն նոյն կամ գրեթէ նոյն անունը, բայց տարբեր գծագրաձեւեր (օրինակ՝ «հուհայը», «քաշը»). գ) երեք ցուցակները ներփակում են տարբեր թուով նշաններ (Ա=24, Բ=28, Գ=23). դ) եւ որ երեք ցուցակներից ամէն մէկն էլ ունի խազեր, որոնք առկայ չեն մնացած երկուսի մէջ։*

Քննութիւնը ցոյց է տալիս, սակայն, թէ մեր երեք ցուցակների բոլոր նշաններն էլ գործնականում կիրառուած են միջնադարեան խազաւորուած երգարաններում, եւ դարձեալ՝ խառն ձեւով։ Այս հանգամանքը, ահա, մեզ անխուսափելիօրէն յանգեցնում է մի եզրակացութեան. տարբեր վայրերում, տարբեր ժամանակներում եւ տարբեր նպատակադրումներով ստեղծուած սոյն երեք ցուցակների տուեալների համադրումից է, որ մենք ստանալու ենք առհասարակ խազագրութեան հիմնական նշանների գրեթէ ողջ միակցութիւնը։

Բայց դա էլ հենց մեքենայաբար չէ, որ պիտի կատարուի։ Այստեղ յատկապէս նկատի առնուելիք մի քանի կէտեր կան։ Հիմնախազերի թուաքանակի հարցը, գէթ իր գլխաւոր սահմանագծերով, կարծում ենք, լուծուած կը լինի, վերոբերեալ տախտակից երկու նշան դուրս թողնելով եւ նրա

32 Պատմա-բանասիրական հանդէս, *Երեւան, 1968, թ. 1, էջ 73–74։*

վրայ վեցն աւելացնելով։ Դուրս մնալիք նշաններն են՝ գ ցուցակի «յարեչտն» ու «ձայնդարձը», որոնք արխայիկ ձեւեր լինելով, յետագայում իրենց նշանակութեամբ տարբերուածուել են մասամբ «երկարի» (կամ «քաչի») եւ մասամբ էլ «պարոյկի» ու մի քանի այլ խազերի մէջ (ինչպէս տեսանք վերը· թէեւ դա չի նշանակում, որ յիշեալ խազերը այսուհետեւ պէտք է առհասարակ դուրս մնան մեր տեսադաշտից)։

Քիչ կանդ առնենք այն նշանների վրայ, որոնք հարկ է աւելացնել, ասացինք, մեր համեմատական տախտակի տուեալներին։ Դրանք են՝ հայոց լեզուի տրոհութեան նշաններից՝ «ստորակէտը», «միջակէտն» ու «վերջակէտը»։ Հիմնախազերի Բ խումբը գոյացնող ցուցակներից երկուսի մէջ հանդիպող «յաւելեալ» նշաններից երկուսը՝ «տաչտիկ» (կամ «թաչտիկ») ու «կըտուկ» (կամ՝ աւելի ճիշդ՝ «կըտուէ»).[33] եւ մէկ էլ «յէ» կամ յետագայում «կիսափաթութ» անուանուած նշանը։

Տրոհութեան յիշեալ երեք նշանները հիմնախազերի շարքը դասելու անհրաժեշտութեան մասին պիտի դատել հետեւեալից։ Նախ՝ դրանք առանց այդ էլ ընդգրկուած են առոգանութեան գլխաւոր նշանների դրութեամբ,[34] որն եւ խազագրութեան հատուածներից մէկն է պարզապէս։[35] Ցետոյ՝ արդէն յայտնի է, թէ նոյն այդ կէտերը խազաւոր երգարաններում յաճախ ցոյց են տալիս մեղեդիի տրոհութիւնը եւս։ «Ստորակէտն» ու «միջակէտը» տրոհելով գրական խօսքը, նաեւ երաժշտական համապատասխան նշանակութիւն են ձեռք բերում մանաւանդ սաղմոսատիպ, ասերգային բնոյթի շարականներում եւ ոտանաւոր պարզ երգերում։ Իսկ «վերջակէտը» (մասամբ «միջակէտն» էլ), բացի իր բուն պաշտօնին համապատասխանող երաժշտական նշանակութիւնից, «ծանր» տոպի երգերում անջատուելով գրական խօսքից եւ ներթափանցելով խազաշարքերի մէջն իսկ, նաեւ զուտ մեղեդիական մի դեր է կատարում։ Այս կապակցութեամբ մեր երաժշտագիտութեան մէջ կարծիք է յայտնուել, ըստ որի՝ «վերջակէտը» քննարկուող դէպքերում ցոյց է տալիս մեղեդիի համեմատաբար «փոքր մասերը»։ Եւ սա ընդհանուր առմամբ ճիշդ է։ Մի քայլ էլ առաջ գնալով, սակայն, կարող ենք հաստատել, թէ դիտողութիւնները ցոյց են տալիս, որ առաւել բարդ երգերում (որոնցում խօսքի մէկ վանկը յաճախ զուգորդւում է բազմաթիւ հնչիւնների հետ) «վերջակէտը» ողջ մեղեդին բաժանում է իւրատեսակ «տակտերի»։ Դրանք ընդհանրապէս լինում են ազատ, այն է՝ իրար անհաւասար, ինչպէս եւ պէտք էր սպասել միջնադարից։ Բայց հետաքրքրական է, որ

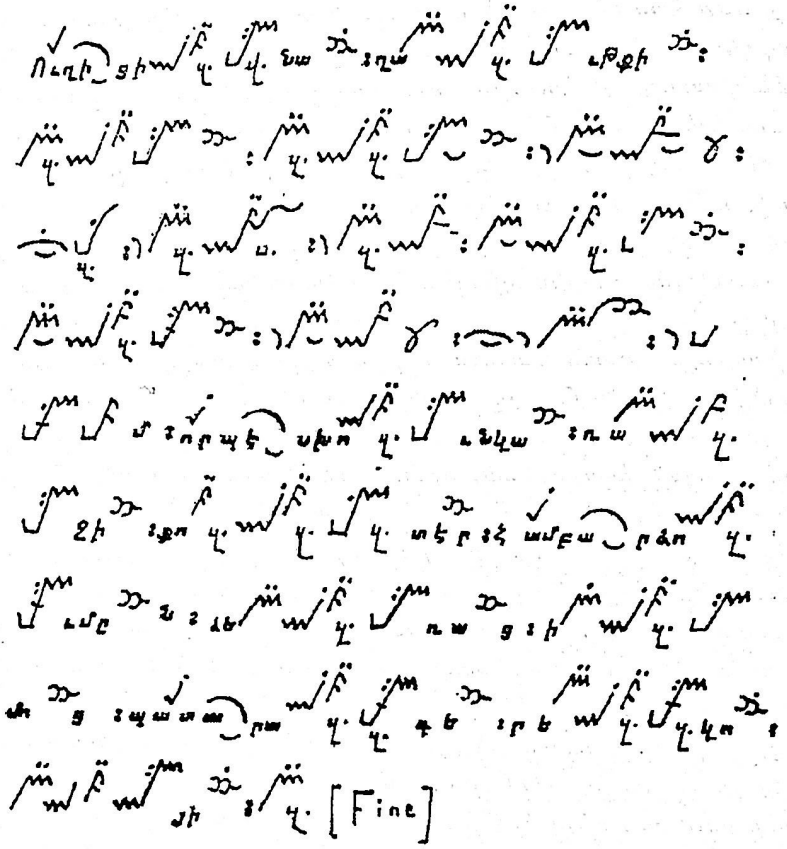
---

33 Անդ, էջ 70։

34 Տե՛ս Կոմիտասի «Armenische Kirchenmusik» ուսումնասիրութիւնը (Sammelbande der internationalen Musikgeselschaft, Ա գիրք, 1890 թ.)։

35 Տե՛ս մեր յօդուածը՝ «Ոսկան վարդապետն ու խազագրութեան արուեստը», Էջմիածին, 1966, թ. 11–12։

ամենեւին էլ հազուագիւտ չեն հաւասար կամ մօտաւորապէս հաւասար «տակտերը» եւս, որպիսիք պարզ տեսանելի են, օրինակ, «ուղիղիններին» Դկ չարքի «փողն» կոչուող հետեւեալ ստեղծագործութեան մէջ (գծ. IV. համմտ. թէկուզ եւ նոյնանման «տակտերը»՝ «վերնախաղ»-«ներքնախաղ»-«բենկորճ» -«վանկ»+«վերնախաղ» եւ «ծընկներ» բանաձեւով, կամ 5-րդն ու 11-րդը, եւ կամ՝ 1-ինը, 14-րդը, 17-րդն ու 20-րդը եւ այլն)։



Գծ. IV[36]

Վերջապէս պիտի նշել, որ հայոց լեզուի տրոհութեան այս երեք նշանները հիմնախազերի չարքը դասելը մեր նորամուծութիւնը չէ բընաւ։ Այդ քայլն արել է դեռեւս Գր. Գապասաքալեանը, թէեւ առանց յատուկ կերպով հիմնաւորելու։[37]

---

36 Մաշտոցեան Մատենադարան, ձեռ. թ. 755 (Մանրուսումն), էջ 242ա։

37 Հանդէս ամսօրեայ, 1895, թ. 4, էջ 123 (տե՛ս այստեղ «աւորակ», «միջակ» ու «վերջակ» անուններով բերուած նշանները)։

«Թաշտիկ» անուան հանդիպում ենք ոչ միայն Բ խմբի խազերի «ժ» ցուցակում (որպէս յաւելեալ անուն)։ Զեռքի տակ ունենք կազմման սկզբունքով Ա, Բ եւ Գ խազախմբերի ցուցակներից անկախ մի տախտակ եւս՝ «X»։ Սա ակնյայտօրէն թերի է, ունի սխալներ էլ, բայց, այդուհանդերձ, չահեկան է։ Այստեղ իր յատուկ տեղն ունի «Թաշտիկը» (թէեւ դարձեալ սխալ գծագրաձեւով), առկայ է նաեւ «յէ» կոչուող խազը։ Ծանօթանանք դրան էլ, նախապէս նշելով նրա առանձնայատկութիւնները եւ ուղղելով սխալները։ Տախտակս անկախ է, ասացինք, Ա, Բ եւ Գ խազախմբերի ցուցակներից։ Այսուամենայնիւ, նա որոշ յարաբերութիւններ ունի այդ խազախմբերից վերջին երկուսին պատկանող ցուցակների հետ, յատկապէս իր ներփակած նշանների գծագրաձեւերի առումով։ Նրա առանձնայատկութիւնները մեծ մասամբ վերաբերում են խազերի անուններին։ Նկատառելի են, այս տեսակէտից, «փուչը»՝ «զարկ» եւ «զարկը»՝ «առուդիր» կոչելը (որ այստեղ պատահական սխալմունքի արդիւնք չէ)։ «վերնախաղը»՝ «խաղբեր», «ներքնախաղը»՝ «աքիվեր» եւ «էկորճը՝ «խոզող» անուանելը եւ այլն։ Ուշադրութիւն է գրաւում նաեւ «տակ եւ թուր» անուան տակ գծագրուած համապատասխան զուգորդութիւնը, չնայած անորոշ է մնում, թէ ինչ նպատակով է բերուած, որպէս հնարաւոր (եւ գործնականում իրօք կիրառուած) համակցութի՞ւն, թէ որպէս հիմնախազ։ Այստեղ նոյնպէս օգտագործուած է օտարոտի «չաղար» անուանակոչութիւնը, որին կցուած է «թագատորոպի» նշանը։ Տախտակիս ուղղելի սխալները հետեւեալներն են։

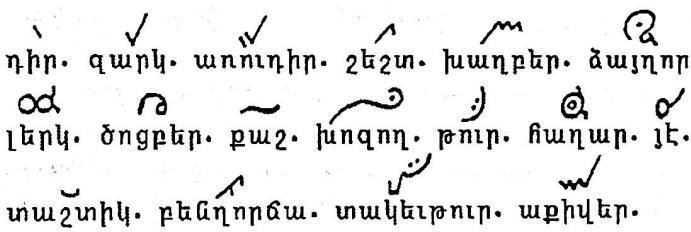
«Շեչտի» նշանը «փուչ» է անուանուած, որ բացատրելի վրիպակ է, քանի ինքը «փուչը» այստեղ կրում է «զարկ» անունը (իսկ «զարկն» էլ՝ «առուդիր» կոչումը)։ Այնուհետեւ, «բենկորճ» անունը նախ յատկացուած է համապատասխան նշանին, եւ դարձեալ՝ նրա եռապատկմանը, որ բացարձակ աւելորդ է, որով ներփակուած նշանների թիւը 18-ից իջնում է 17-ի։ Երկու անգամ է օգտագործուած «յէ» անունը եւս. մէկ՝ իրեն համապատասխան նշանի, եւ մէկ էլ՝ «լերկի» վերաբերութեամբ, որ անտեղի է, քանի վերջինս ունի իր յատուկ անունը։ Ի դէպ՝ սոյն «յէ» անուան մասին։ Սա, խստօրէն դատելով, անուն չէ, այլ՝ տուեալ խազի հնչիւնաւորման գործնական կերպը թելադրող մի ձայնարկութիւն։ Բայց այս պարագան պէտք չէ զարմացնի մեզ, քանի որ ունի իր նախադէպերը. օրինակ՝ Ա եւ Բ տախտակների «հուհայ» (կամ «հայհայ», այլեւ «հայուհայ») ձայնարկութիւնները, որոնց համապատասխանող նշանները Գ տախտակում երեւում են իրենց յատուկ գեղեցիկ ու խօսուն անուններով՝ «առանձնատրոպ» եւ «քմատրոպ» (տե՛ս վերը)։ Ինչ վերաբերում է «յէ» (կամ «կիսափաթուրթ») անուան կցուած նշանին, ապա խազաւոր երգարանններում հանդիպում ենք դրան եւս, ու նոյնիսկ՝ «լերկը» յիշեցնող մի ձեւաափոխութեամբ էլ, որից դժուար չէ հասկանալ, թէ «յէի» պարզ

ձեւը բանեցուած է եղել որպէս հիմնախազ։[38] Վերջապէս մեր «x» տախտակում սխալ է նաեւ «թաչտիկի» գծագրաձեւը, որ յիշեցնում է հորիզոնական դիրք ընդունած «խունճի» կամ մի փոքրիկ «էկորճի» նշանը։ Մինչդեռ «թաչտիկը» իր գծագրաձեւով «թաչտի» փոքրացումն է հենց (ինչպէս յուշում է անունն իսկ), որն անգամ ընտիր ձեռագրերում հեշտութեամբ կարող էր խառնուել բուն «թաչտի» այլագրութիւններին ու թերագրութիւններին, եւ այդպէս էլ եղել է դժբախտաբար։ Սակայն՝ «թաչտի» մետրական արժէքի մասին յայտնի տուեալները՝ մի կողմից, եւ իրենց խազերի չարքում «թաչտիկը» ունեցող երգերի կառուցուածքի մասին մեր գիտելիքները՝ միւս կողմից, թոյլ են տալիս տարբերելու «թաչտիկը» «թաչտից» եւ, հետեւաբար, հաստատելու «թաչտիկի» ինքնուրոյն գոյութիւնը։ Խօսելով «թաչտի» մետրական արժէքի մասին, դեռեւս Ե. Տնտեսեանը այն դասել է «երկար վանկ» նշանակող խազերի չարքը։[39] Եւ դա իսկոյն երեւում է նոյնիսկ «միջակ» կամ «չափաւոր» մի քանի քայլ յայտնի վառ ստեղծագործութիւնների խազագրութեան եւ դրանց՝ աւանդաբար մեզ հասած մեղեդիների համեմատութիւնից էլ (չխօսելով «ծանր» ու «ստեղի» երգերի մասին), ինչպիսիք են՝ Հռիփսիմեանց «Անսկիզբն բանն Աստուածը», Ղեւոնդեանց «Անճառելի բանդ Աստուածը», Վարդանանց «Նորահրաշ պսակաւորը» եւ այլն։ Բայց կան շատ երգեր եւս, որոնցում առաջին հայեացքից «թաչտի» տպաւորութիւնն ստեղծող նշանը մետրական մէկ միաւորի արժէքից աւելին չի կարող ցոյց տալ։ Եւ սրանց մէջ է, որ պիտի տեսնել «թաչտիկը»։ Վերցնենք, օրինակ, Ներսէս Շնորհալու «Նորաստեղծեալը»։ Սրա գրական խօսքը խստօրէն չափաւորուած մի պարզ ոտանաւոր է։ Քառավանկ երկու անդամներ (կամ ոտքեր) առաջ են բերում մի տող. երկու տողը՝ իմաստային մի ամբողջութիւն, եւ չորս այսպիսի երկտողեր՝ մի տուն։ Նոյն կառուցուածքն ունի երգի յայտնի մեղեդին եւս։ Գրական իւրաքանչիւր տողին համապատասխանում է երաժշտական մի «տող». այսպիսի երկու «տողերը» առաջ են բերում երաժշտական մի նախադասութիւն, որ աւարտւում է կիսակադանսով, իսկ վերջին նախադասութիւնը՝ վերջնակադանսով։ Դարձեալ՝ երգի մեղեդիի (սրա երկու տարբերակների էլ) քննութիւնը ցոյց է տալիս, որ այն ունի ոչ միայն պարզ կառուցուածք, այլեւ մեղեդիական պարզ, լակոնական գիծ ու պարզ կշռոյթ (ռիթմ), որում «երկար վանկը» հանդիպում է միայն վերջնակադանսում։ Եւ սոյն պատկերը եւս մենք տեսնում ենք երգի խազագրութեան մէջ։ Այն նօսր է ու իրացուած՝ մետրական մէկ միաւորի արժէքով ընդամէնը մի քանի

38 Հմմտ. Մաշտոցեան Մատենադարան, ձեռ. թ. 1576, էջ 13բ եւ 24 բ։

39 Ե. Տնտեսեան. «Տեսութիւն Շարականի երգոց խազերուն», Ժամանակ, 1864 (յաւելուած թ. 45-ի)։

նշանի օգնութեամբ, ինչպիսիք են՝ «բուքը», «փուչը», «ծունկը» եւ «խունճը»· ամբողջ տան լոկ վերջին երկու վանկերի վրայ են երեւում «երկար վանկ» նշանակող «բենկորճը», «վերնախազն» ու «երկարը»։[40] *Ահա այսպիսի կոնտեքստում է, որ երգի իւրաքանչիւր երկտողի սկզբում «սուղի» հետ միասին հանդէս է գալիս նաեւ «թաչտը» յիշեցնող խազը, որը, սակայն, «թաչտիկն» է իրականում։ Այժմ տեղն է նշելու, որ դեռեւս հարց է, թէ մէկ կէտաւոր «թաչտը», որ դուն ուրեք հանդիպում է հին ընտիր գրչագրերում*[41] *եւ, ինչպէս տեսանք, նաեւ Բ խմբի հինգ խազացուցակներում,*[42] *արդեօ՞ք հենց «թաչտը» «թաչտիկից» տարբերելու ձգտումից չի առաջացել։ Դա կը պարզուի յետագայում։ Այս ուղղումներից յետոյ նախ բերենք, վերջապէս, մեր «x» կոչած տախտակը եւս (գծ. V)։*[43]



գծ. V

Հիմնախազերի թուաքանակի խնդրի կապակցութեամբ մեզ մնաց խօսել «կըտուէի» մասին։ Ասել ենք, որ այն հանդիպում է (բացի բուն խազաւոր երգարաններից) Բ խմբի խազերի «ֆ» ցուցակում, որպէս յաւելեալ նշան, իբրեւից ներկայացնելով «բենկորճի», «ներքնախազի» ու «ծոցբերի» համակցութիւնը։[44] *Բայց, դատելով նրա անունից, սա եւս (ինչպէս «բարձրահարերը», «վերքաշն» ու «միմնաւորը»), այն զուգորդութիւններից է, որոնք իրենց բաղկացուցիչների պարզ գումարը չեն։ Խազիս անունը՝ «կըտուէ», հրամայական եղանակն է «կտուեմ» բայի (եւ այս սկզբունքով կազմուած ուրիշ անուններ էլ ունենք, ինչպէս օրինակ՝ «յետ ձգէ»), որ նշանակում է՝ «կրկտելով սրբել եւ կտրել զաւելորդ*

---

40 *Համմտ. Մաշտոցեան Մատենադարան, ձեռ. թ. 1576, էջ 273ա. եւ՝ Երգք ձայնագրեալք ի ժամագրոց, Վաղարշապատ, 1877, էջ 318 ու 320։*

41 *Տե՛ս նոյն թ. 1576 գրչագիրը, էջ 51 բ, 94բ, 258ա, 349բ եւ այլուր։*

42 Պատմա-բանասիրական հանդէս, *1968, թ. 1, էջ 71-72։*

43 *Մաշտոցեան Մատենադարան, ձեռ. թ. 8976, էջ 37 բ (տախտակիս վրայ մեր ուշադրութիւնը հրաւիրեց Մատենադարանի աւագ գիտաշխատող Ս. Լալաֆարեանը, որի համար յայտնում ենք նրան մեր շնորհակալութիւնը)։*

44 Պատմա-բանասիրական հանդէս, *1968, թ. 1, էջ 70։*

ոստս տնկոց, հատանել»,[45] եւ որի հրամայականը մասնաւորապէս երգչին ուրիշ բան չէր կարող յուշել, քան եթէ խաղերի տուեալ համակցութիւնը վերարտադրել, նրա բաղկացուցիչների պարզ դումարի համեմատութեամբ՝ ինչ-ինչ տարրերից սրբուած, այն է համառօտուած, կրճատուած ձեւով։ Եւ եթէ սա մի մասնաւոր դէպք լինէր, մեթոդական «ըստ տեղի» մի ցուցմունք, անյայտ գրիչը հազիւ թէ իր գաղափարած խազացուցակին աւելացնէր քննարկուող անունը։

Այսպիսով ստանում ենք 42 հիմնախազ։ Սրանց դասակարգման գործում չենք կարող ղեկավարուել մեր Ա, Բ եւ Գ տախտակներից լոկ մէկի հիմքում ընկած սկզբունքով։ Ընդհակառակը՝ օգտակար եւ նպատակասլաց է այս հարցում որսալ ու առաւել եւս զարգացնել երեք տախտակներից իւրաքանչիւրի մէջ առկայ բանական (ռացիոնալ) հատիկները։ Ասենք՝ սկզբից առոգանութեան նշանները բերելու միտքը Ա տախտակում. խազային համակցութիւններ ներկայացնող «բարձրահարերը», «վերքաչն» ու «միմնաւորը» մի տեղ խմբաւորելու փորձը Բ ցուցակում. «առանձնատրոպ»-«քմատրոպ»-«ծանրատրոպ»-«թագատրոպ» իւրայատուկ «ընտանիքի» գաղափարը Գ-ում եւ այլն։

Այնուհետեւ, այն բոլոր դէպքերում, երբ միեւնոյն խազանշանին վերաբերող անունները մէկից աւելի են, դրանք ներկայացնելու ենք անխտիր, օգտուելով եւ մեր երեք հիմնական տախտակներից (Ա, Բ, Գ), եւ «X» ցուցակից, եւ վերեւում թ. 20 գրչագրից բերուած հատուածի տուեալներից, գտնելով, որ դրանք հին են (գալիս են ԺԲ-ԺԷ դարերից) ու չահեկան՝ այլազան դիտարկումներ կատարելու տեսակէտից։ Ջորս նշաններ կան, որոնց երկրորդ կամ երրորդ անունները միաժամանակ տարբեր խազերի, եթէ կարելի է ասել՝ «հիմնական» անուններն են. դրանք տալու ենք փակագծերի մէջ, յատուկ նշելով աղբիւրը (ասենք՝ ըստ Ա ցուցակի, կամ ըստ Գ-ի եւ այլն)։ Երկու անգամ էլ, նորէն փակագծերի մէջ, բերելու ենք տուեալ նշանի նաեւ յետագայ դարերում ստեղծուած անունը, խազերի ընդհանուր դասակարգութեան մէջ նրա տեղն աւելի հասկանալի դարձնելու մտահոգութեամբ։ Իսկ երբ միեւնոյն նշանի գծագրաձեւն է տարբեր մեր երեք ցուցակներից մէկում, այն տալիս ենք որպէս ընդհանրացած տարբերակ (որ յիշեցնում ենք, թէ ուրիշ բան է, քան որեւէ մէկ խազի այլագրութիւնը)։

Ելնելով վերը շարադրուածից, ստորեւ բերենք միջնադարեան հայ խազագրութեան հիմնական նշանների տախտակը (գծ. VI)։

---

[45] Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հատ. Ա։

Գծ. VI

1. ստորակէտ .....
2. միջակէտ .....
3. վերջակէտ .....
4. սուղ, գլոր .....
5. երկար, քաշ .....
6. շեշտ .....
7. բութ, դիր .....
8. պարոյկ, բեր .....
9. ոլորակ, ծոցբեր .....
10. փուշ, հարուկ (ըստ «X»-ի՝ զարկ) .....
11. սուր, լարն, առ .....
12. թուր .....
13. խուճճ, շերեփ .....
14. ծուռկ .....
15. ծնկներ, ծընկիկք, ողոմաձեակ .....
16. թաշտիկ .....
17. թաշտ .....
18. զարկ, կուռ զրեհիկ, առուդիր .....
19. խում, ղում .....
20. խոսրովապիճ, քմազարդ .....
21. ստորադիր .....
22. վերադիր, յետ ձգէ .....
23. խաղ .....
24. վերնախաղ, խաղբեր (ըստ «Գ»-ի՝ խաղ) .....
25. ներքնախաղ, աքիվեր, դող .....
26. քարքաշ .....
27. բեռնկորճ, բեռնկորճայ, կորճայ .....
28. էկորճ, էկորճայ, խածբեկ, հար, խոզող .....
29. ձակորճ, ձակորճայ, խածլէ, հարկորճայ .....
30. վանկ, տակն (յետագայում՝ մեռնկորճ) .....
31. փաթոյթ, հանգոյց .....
32. յէ (յետագայում՝ կիսափաթոյթ) .....
33. լերկ .....
34. առանձնատրոպ (ըստ «Ա»-ի՝ հուհայ) .....
35. քմատրոպ (ըստ «Ա»-ի՝ փաթոյթ, ըստ «Բ»-ի՝ հուհայ) .....
36. ծանրատրոպ .....
37. թագատրոպ, թագաւորատրոպ .....
38. բարձրահարեր .....
39. վերքաշ .....
40. միմնաւոր .....
41. կրտուէ .....
42. բազմեղանակ .....

Սա առհասարակ մինչեւ այժմ առաջարկուած խազային տախտակներից առաւել ճշգրիտն ու ամբողջականն է թւում մեզ: Նրա ներփակած նշանները ընդգրկում են հայկական խազաւոր բոլոր տիպի երգարանների հիմնախազերը: Այստեղ նշանների գծագրաձեւերը յստակուած են ու բերուած՝ իրենց ընդհանրացած տարբերակներով հանդերձ: Եւ նոյն այդ նշանների՝ ԺԸ-ԺԹ դարերում արմատացած յետահնար անուանակոչութիւնների փոխարէն (վերջիններիս մեր արդի երաժշտագիտութիւնը դիմել է լոկ խառնաչփոթից խուսափելու համար), հաւաքուած ու համադրուած են դրանց հին, աւելի ճիշդ ու հարազատ եւ շատ դէպքերում աւելի խօսուն անունները,[46] *որոնց ստուգաբանութեան մէջ խորանալը, երբեմն կարող է անգամ վճռական դեր խաղալ տուեալ խազի գործնականում ունեցած նշանակութիւնն ըմբռնելու խնդրում:*

Եւ սակայն, մենք հեռու ենք սոյն տախտակը լիակատար ու վերջնականապէս ճշգրտուած համարելու մտքից: Ընդհակառակը, այժմ իսկ կարող ենք ասել, որ յետագայում, ամէն մի խազանշանով առանձին զբաղուելուց եւ խազերի դրուագիները բացայայտելուց յետոյ տախտակը վերջնականապէս կը խմբագրուի, կը լրացուի եւ կը պարզաբանուէն մի շարք նշանների՝ որպէս հիմնաձեւերի գործածութեան հանգամանքները, ինչպէս՝ կէտերով գրութեան պարագան: Մինչեւ ներկայումս, ասենք, վերջին կոնկրետ հարցի տեսակէտից, դրութիւնը հետեւեալն է: Արդէն նշել ենք, եւ տախտակից էլ պարզ երեւում է, որ նշաններ կան, որոնց կէտերով ձեւափոխուած գծագրաձեւերն ընդունուել են որպէս հիմնաձեւեր: Դա տեղի է ունեցել ժամանակի ընթացքում, որոշ օրինաչափութեան հիման վրայ: Վերցնենք, օրինակ, «ձակորճը»: Ասել ենք,[47] *որ նրա մէկ կէտով ձեւափոխուած նշանը որպէս հիմնաձեւ է ընդունուել նոյնիսկ Ա խմբի ցուցակներում, որոնք միւսներից աւելի հին պէտք է լինեն: Բայց սա դեռ չի նշանակում, որ «ձակորճը» կէտաւոր է գծագրուած եղել սկզբից եւեթ: Վերոյիշեալ ԺԲ դարին վերաբերող խազաւոր հնագոյն չարակնոցում «ձակորճը» գրեթէ միշտ գործածուած է առանց կէտի,*[48] *որով նրա կէտաւոր գծագիրն իսկոյն ընկալւում է որպէս ձեւափոխուած նշան: ԺԳ-ԺԴ դարերի ընտիր գրչագրերում, սակայն, ճիշդ հակառակն է, եւ սրանցում առանց կէտի «ձակորճը» թողնում է պատահական թերագրութեան տպաւորութիւն, որից այժմ միայն մէկ եզրակացութեան կարող ենք գալ, ըստ եղած տուեալների, ժամանակին կէտաւոր «ձակորճին» համապատասխանող մեղեդիական դարձուածքն ինքը*

---

46 *Գործ, որի անհրաժեշտութիւնը մատնացոյց էր անում դեռեւս Տրդատ եպս. Պալեանը (Հանդէս ամսօրեայ, 1895, թ. 4, էջ 123):*

47 Պատմա-բանասիրական Հանդէս, *1968, թ. 1, էջ 72:*

48 *Մաշտոցեան Մատենադարան ձեռ. թ. 9838:*

հենց ձեռք բերելով հիմնական դարձուածքի նշանակութիւն, կէտաւոր «ձակորճի» նշանին եւս հաղորդել է հիմնաձեւի զօրութիւնը։ Համանման մի օրինակ է տալիս մեզ նաեւ «առանձնատրոպի» եւ «ծանրատրոպի» համեմատութիւնը։ Ջփորձուած աչքն անգամ իսկոյն նկատում է, որ յիշեալ խազանշաններից երկրորդը, առաջինի՝ մէկ կէտով ձեւափոխուած դծագիրն ունի պարզապէս (տե՛ս վերը)։ Միայն թէ, այս դէպքում՝ առանձին անուններով, որպէս առանձին հիմնաձեւեր գործածուել են եւ՛ մէկը եւ՛ միւսը։ Դժբախտաբար կէտերի կիրառման ոչ բոլոր դէպքերն են, որ երեւան են բերում նման հետեւողականութիւն,[49] որով խնդիրն իր ամբողջութեան մէջ դեռեւս մնում է քննելի։

Այս բոլորով հանդերձ, վերը բերուած տախտակն ունի աչխատանքային կարեւոր նշանակութիւն։ Խնդիրը նրանումն է, որ երաժշտախազերի դրութեան բացայայտումն էլ, իր հերթին, պահանջում է նախօրօք ձեռքի տակ ունենալ հիմնական նշանների ըստ կարելւոյն լրիւ եւ ստոյգ ցուցակը, եւ այս իմաստով բերուած տախտակը նախնական անհրաժեշտ պատուանդան է ստեղծում՝ աչխատանքային յաջորդ փուլին անցնելու, որ ի վերջո յանգելու է, տախտակում ներփակուած խազերից իւրաքանչիւրով առանձին զբաղուելով, նրա նշանակութիւնը վերականգնելուն։

Ի դէպ, տախտակիս վրայ հարեւանցի ակնարկն իսկ յուշում է, թէ այս գործում չի կարող լինել ուրիշ «կարճագոյն» մի ճանապարհ, քանի որ մինչնադարից մեզ չեն հասել խազագրութեան արուեստի տեսութեանը նուիրուած մասնաւոր ձեռնարկները ինչպիսիք են, ասենք, բիւզանդական παπαδιχη-ները, եւ որ ինքը՝ խազագրութիւնը մինչնադարում եւ ոչ միայն մեզ մօտ, որպէս իւրատեսակ ձայնագրութիւն, տարանջատուած չի եղել հին ու նոր եղանակների (աւելի լայն՝ մոնոդիաների) եւ դրանց տեսակների կազմութեան մասին գիտութիւնից, ինչպէս հասկացնել է տալիս Ե. Տնտեսեանն էլ։[50]

Մի ճաշակ տալու համար ընթերցողին այն մասին, թէ ինչպէս էր գործում յատկապէս մինչնադարեան հայ երաժիշտ-խազագէտի միտքը՝

---

[49] Այս եւ նման մի-երկու այլ հանգամանքներ դէթ առ այժմ մեզ կանգնեցնում են հետեւեալ մտորման առաջ։ Խազանիշների իւրատիպ դրութիւնը անվերջ կատարելագործութեան ճանապարհի վրայ հասա՞ւ արդեօք իր բոլոր մանրամասների լիակատար մշակուածութեանը, թէ ոչ։ Համապատասխան երկու վարկածներն էլ հաւանական են թւում, որով հասկանալի է, թէ դրանցից մէկը կամ միւսը դեռեւս յատուկ պիտի հիմնաւորել։ Բայց այս փաստը բնաւ չվերաբերելով խազագրութեան արուեստի էութեան դրական ու բացասական կողմերի հարցին, եւ ոչ մի չափով չկանխորոշելով խազանիշների դրութեան վերծանման հնարաւորութիւնների խնդիրը (ինչպէս կարելի է մտածել առաջին հայեացքից), պարզապէս հետազօտողից պահանջում է ունենալ ելակէտային առաւել ճկուն ու տարողունակ դիրքեր։

[50] Նկարագիր երգոց Հայաստանեայցս Եկեղեցւոյ, Կ. Պոլիս, 1874, էջ 88։

վերոբերեալ նշանները իւրացնելիս, դրանք ըստ էութեան յղանալիս, համապատասխան գծագրաձեւեր ստեղծելիս, եւ, հետեւաբար, նաեւ կիրառելիս, հակիրճ նշենք այդ նշանների յարաբերակցութիւններում նըշմարուող մի քանի ընդհանուր կարգի սկզբունքներ (որոնք անկախ են վերը ցոյց տրուած՝ «առոգանութեան» ու «արուեստաւոր» խազերի բաժանման սկզբունքից)։ 1) Հակադրութեան եւ հակադրութիւնների համադրման սկզբունքը (մի տեսակ՝ թեզ, անտիթեզ, սինթեզ)։ Սրա դասական օրինակը տալիս են նախ՝ առոգանութեան «չեչտ»-«բութ»-«պարոյկ» խազերը, որոնցից առաջին երկուսը հակադրութիւններ են, համադրուած երրորդում։[51] Բայց եւ նոյն մտածելակերպն է, որ դրսեւորուում է նաեւ «վերնախաղ»-«ներքնախաղ»-«քարքաչ»՝ արդէն «արուեստաւոր» խազերի առնչակցութիւններում։ 2) Կրկնապատկման սկզբունքը։ Օրինակ՝ «ծունկ»-«ծնկներ», որը բացատրում է Խաչատուր Էրզրումեցին, ասելով. «նա ծնկներ անուանակոչի... վասն զի զայն կրկնապատկէ, որ ծունկ յարանուանեցեալ է։[52] 3) Որեւէ հիմնախազի նշանակութեան (կամ նրա գլխաւոր մէկ յատկանիշի) խորացման սկզբունքը։ Ասենք՝ «պարոյկի» ոլորակայնութեան խորացումը «ոլորակում», ինչպէս դիտել տուեց Իգնատիոս Կիւրեղեանը։[53] 4) Ձայնեղանակային կամ առհասարակ երաժշտա-կատարողական մէկ արմատական իրողութիւն բողբոջեցնելու սկզբունքը (տե՛ս վերը «կորճանների», այլեւ «տրոպների» ընտանիքները)։ 5) Տարբեր նշանների յարակցման կամ զուգորդման սկզբունքը եւ այլն։

Հետեւաբար, այս թնճուկի՝ մտքի պրկումով ու յանկարծահաս լուսաւորութեամբ գտնուած մի ծայրը միայն քաշելով չէ, որ յատակուի պիտի նա մեքենայօրէն։ Այստեղ սկզբից եւեթ հարկ է դիրքաւորուել՝ երկարատեւ, մանրազնին աշխատանքներ կատարելու նպատակադրութեամբ։ Աշխատանքներ, որոնք ենթադրում են խազանշաններից իւրաքանչիւրով առանձին զբաղուել, դրանցից ամէն մէկը քննելով իր անւան ստուգաբանութեան, նրա նշանակութեանը վերաբերող՝ մեր միջնադարեան հեղինակների ասոյթների համեմատութեան, հայ խազագիտութեան կուտակած թէեւ համեստ, բայց ուսանելի փորձի, առհասարակ երաժշտա-հնագրական միջազգային հարուստ գրականութեան, եւ մանա-

---

51 Ինչպէս դա պարզաբանում են նաեւ գրեթէ բոլոր հայ քերականները։ Տե՛ս թէկուզ եւ Եսայի Նչեցի, Մեկնութիւն Քերականին, Մաշտոցեան Մատենադարան, ձեռ. թ. 2373, էջ 136բ («զի որպէս չեչտն ի վեր հանելով սրէ, նոյնպէս եւ բութն՝ ի խոնարհ իջուցանելով հարթէ. եւ երկոցունց ծայրիցն՝ ի չեչտէ եւ ի բթէ՝ բաղկանայ պարոյկն, որպէս ի սեւոյն եւ ի սպիտակէն՝ գոյն»)։

52 Տե՛ս մեր յօդուածը՝ «Խաչատուր Էրզրումեցին որպէս միջնադարեան հայ երաժշտութեան տեսաբան», Լրաբեր հասարակական գիտութիւնների, 1966, թ. 11, էջ 72։

53 «Լուսաբանութիւն խազից եւ երգեցողութեան չարականաց», Բազմավէպ, 1904, թ. 3, էջ 128։

ւանդ, մի կողմից՝ խազաւոր ընտիր երգարանների, եւ միւս կողմից՝ նոյն երգարանների աւելի ուշ իրագործուած ձայնագրութիւնների համակողմանի ուսումնասիրութեան լոյսի տակ։

Պարզագոյն խազաւորումները

Հայկական խազագրութիւնը մի մարմին է՝ օժտուած բազմաթիւ չօչափուկներով։ Դրանք ժամանակին ի գործ են դրուել երգերի կատարման ընթացքի (տեմպի) դանդաղեցմանը, կչռոյթի (ռիթմի) կազմակերպման ու ձեւագոյացման առումով երաժշտութեան վերապահուած դերի մեծացմանը, ինչպէս եւ ելեւէջային զարգացման մէջ ձայնեղանակային տիպական դարձուածքների (մօտիւների) աւելացմանը զուգընթաց։

Նշուած երեք ազդակներն ընդհանրապէս գործել են միասնաբար, նաեւ՝ զոյգ-զոյգ, ու ոչ հազուադէպ՝ առանձին-առանձին եւս։ Այնպէս որ, այդ ազդակներին անդրադառնալիս կարիք չունենք յատկապէս վերացարկելու դրանք։

Երգերի ընթացքի (տեմպի) դանդաղեցումը, որպէս ընդհանուր կանոն, իր հետ բերել է մեղեդիական գծագրի բարդացում (ի հաշիւ ոլորումների ու զարդոլորումների) եւ կատարողական մասնայատուկ հնարանքների կիրառման անհրաժեշտութիւն, որով փոխուել է ստեղծագործութիւնների բնոյթը։ Այս տեսակէտով խազաւորումների հիւսուածքը խտանալով բարդացել է գլխաւոր գծերի մէջ, հետեւեալ աստիճանաւորութեամբ (չհաշուելով այն դէպքերը, երբ մի եւ նոյն խազաւորումով երգը կատարուել է տարբեր տեմպերով)՝ *Ցորդոր* (Allegro), *Միջակ* (Allegro ma non troppo), *Միջակ-չափաւոր* (Allegretto), *Չափաւոր* (Moderato), *Չափաւոր-ծանր* (Larghetto), *Ծանր* (Largo), *Ցոյժ-ծանր* (Grave)։[1]

---

[1] Կատարման ընթացք ցոյց տուող հայերէն այս տերմինները միջնադարեան խազաւոր գրչագրերում չեն հանդիպում։ Դրանք վերցնում ենք հայկական հոգեւոր երգերի՝ Հ. Լիմոնջեանի հնարած նշանների օգնութեամբ ժթ դարում ձայնագրուած ժողովածուներից։ Եւ դա հիմնաւոր է նրանով, որ, ինչպէս ցոյց է տալիս յիշեալ ժողովածուների քննութիւնը, հայկական խազային նոր դրութիւնն ստեղծած, կատարելագործած ու կիրառած պոլսահայ հմուտ երաժիշտները մեզ հետաքրքրող տերմինները գիտութեան մէջ արմատաւորել են՝ հաշուի առնելով դրանց օգտագործման ձեւերը միջնադարեան հեղինակների ասոյթներում, քերականական-առոգանական աշխատութիւններում ու այլ մասնաւոր դէպքերում, ինչպէս եւ համապատասխան երգերի կատարման կերպը, բնոյթն ու խազաւորումը։ Այլ հարց է, անշուշտ, որ նրանք, գործնականում, տուեալ որեւէ երգի բնոյթն ու ընթացքը որոշելիս, կարող էին եւ սխալներ թոյլ տուած լինել։ Քննարկուող

Երգերում կշռոյթի կազմակերպման ու ձեւագոյացման կառուցողական պաշտօնը կարող են ստանձնել է՛ւ գրական խօսքը, է՛ւ մեղեդին։ Ընդհանրապէս երգերում երաժշտական բաղկացուցչի կառուցողական դերի նշանակելիութիւնն ու առաւել եւս ինքնաբաւութիւնը՝ յատկորոշ ապացոյցներ են տուեալ երգարուեստի անցած պատմական զարգացման ուղու եւ նուաճած բարձր մակարդակի մասին։ Սակայն, անկախ, դրանից երաժշտական փորձում զարգացման յիշեալ աստիճանի վրայ էլ լայնօրէն կիրառուել է երգի կշռոյթն ու ձեւը գրական խօսքի կառուցուածքի վրայ հիմնելու սկզբունքը՝ որպէս յատուկ ու գեղարուեստական նշանակալի արդիւնքներ ապահովելու ընդունակ հնարանք։ Ուստի, մի կողմ թողնելով համեմատուող երգերի մեղեդիական կերպարների տեխնիկա-գեղարուեստական մակարդակի հարցը, ձգտելով միայն տարբերել դրանք՝ խօսքի ու երաժշտութեան փոխկապուածութեան ու խազաւորման հիւսուածքի տեսակէտից, անհրաժեշտ է նշել հետեւեալը։ Դիտումները ցոյց են տալիս, որ երգերում (մնացած պայմանների հաւասարութեան դէպքում), ինչքան աւելի մեծ է երաժշտական բաղկացուցչի կառուցողական դերը, այնքան աւելի բարդ է խազային հիւսուածքը, եւ հակառակը։ Եւ որովհետեւ երաժշտական բաղկացուցչի յիշեալ դերի մեծացումը առհասարակ հակադարձ համեմատական է գրական խօսքերի տաղաչափական կատարելութեանը, ստանում են խազաւորումների աստիճանական բարդացման մի այլ կարգ եւս, ըստ երգերի հիմքում ընկած բանաստեղծութիւնների, հիմնականում այսպէս. խստօրէն չափուած վանկային ոտանաւոր, ազատ ոտքերով (բայց հաստատուն թուաքանակի անդամներով), անհաւասար տողերով (բայց միատեսակ ոտքերով) ազատ ոտանաւոր եւ արձակ բանաստեղծութիւն։

Վերջապէս, երգերի մեղեդիներում տիպական դարձուածքների (մոտիւների) քանակը կախուած է չափանմուշ եղանակի (կամ ձայնեղանակի) բնոյթից։ Ինչպէս գիտենք, միջնադարում խազաւորուած երգերի լադային հիմքն ու ելեւէջային զարգացումը որոշւում է ըստ ձայնեղանակների։[2] Վերջիններիս ձայնաչարերի առանձնայատկութիւնները խազագրութիւններում չեն արտայայտւում։ Բայց դրանց (ձայնեղանակներին) կապուած մեղեդիական տիպական դարձուածքներին համապատասխանում են խազային տարբեր բանաձեւեր։ Արդ, որպէս ընդհանուր կանոն, մեղեդիական յիշեալ դարձուածքները աւելանում են եղանակներից՝ պարզից դէպի բարդն ուղղուած հետեւեալ կարգով. սկսուածք, ձայն,

---

տերմինների եւրոպական մօտաւոր համարժէքները բերուած են փոքր-ինչ պայմանականօրէն, առաւել պարզութեան համար։

[2] Տե՛ս մեր յօդուածը՝ «Կոմիտասը եւ հայկական խազերի վերծանութեան խնդիրը», Պատմա-բանասիրական Հանդէս, 1969, թ. 4, էջ 30–48։

դարձուածք,[3] ձայն+դարձուածք (մէկ երգի սահմաններուն), ստեղի, զարտուղի եւ աւելի ազատ ոճի չափանմուշ։ Ուստի (նորից չեշտենք՝ մնացած պայմանների հաւասարութեան դէպքում), ամբողջական խազաւորումները երգից երգ բարդանում են նաեւ քիչ առաջ բերուած աստիճանաւորութեան համաձայն։

Պատկերացում տալու համար այն մասին, թէ ինչպիսի տարբերութիւն կարող է գոյանալ խազագրութեան հնարաւորութիւնների նուազագոյն եւ (վերը նշուած բոլոր գործօնների միահամուռ առկայութեամբ պայմանաւորուած) առաւելագոյն դրսեւորման դէպքում, նշենք, որ խազաւոր գրչագրերում հանդիպում են հատուածներ, որոնցում օգտագործուած է լինում 30–40 նշան, եւ այնպիսիները, ուր այդ նշանների թիւը կազմում է ընդամէնը 3–4։

Այս վերջին հատուածներն են, որ ներկայացնում են մեր «պարզագոյն» անուանած խազագրութիւնները։ Նրանցում հանդիպող նշաններն են՝ ընդհանրապէս՝ «չեշտը», «բութը», «պարոյկը», «երկարը» եւ «փուչը» (այսինքն՝ առոգանութեան նշաններից հիմնականներն ու «փուչ» խազագիրը)։

Մենք արդէն առիթ ունեցել ենք խօսելու «երկարի» տեւողական նշանակութեան մասին ու պարզելու «չեշտի» եւ «բութի» ելեւէջային իմաստները, որպէս համապատասխանաբար մեղեդիական վերընթաց ու վարընթաց քայլեր. ինչպէս նաեւ «պարոյկի» զօրութիւնը, որ յանգում է նախորդ երկուսի ելեւէջների համադրութեանը։[4] Այստեղ մնում է աւելացնել, որ խազագրերն ընդհանրապէս բազմանշանակ են. աչքի են ընկնում հիմնական ու երկրորդային տարբեր պաշտօններով, որոնք կարող են դրսեւորուել միաժամանակ կամ անջատաբար։ Մանաւանդ քիչ առաջ չիշատակուած խազագրերը ունեն նաեւ իւրատեսակ չեշտադրական իմաստներ։

Պէտք է ասել, որ միջնադարեան երաժշտաբանաստեղծական չեշտադրութիւնը ուրոյն արուեստ է, որն իր շատ կողմերով տակաւին անծանօթ է այսօր։ Ցիրաւի, մեր օրերում կարող է նոյնիսկ անհասկանալի թուալ, թէ գործնականում ինչպէս է մարմնաւորուել, ասենք, մի ցած կամ թոյլ եւ կամ կարճ չեշտ։ Մեր նախնիների համար, սակայն, անհաս-

---

[3] Նկատի ունենք մոտիւային իւրատեսակ կազմ ունեցող այնպիսի դարձուածք-ձայներ, ինչպիսիք են, օրինակ, Բձղ–ն, Գձղ–ն, Դձ–ի երկրորդ եւ երրորդ դարձուածքները եւ այլն։

Ծանօթ. դարձուածք (տիպի) ձայնեզանակը պիտի չշփոթել մեղեդիական դարձուածքի (մոտիւի) հետ։

[4] Տե՛ս մեր հետեւեալ յօդուածները եւս. «Հիմնական խազերի միակցութիւնը», Բանբեր Մատենադարանի, 1969, թ. 9, էջ 101–124։ «Հիմնական դրոյթներ խազագրութեան արուեստի վերաբերեալ», Բանբեր Մատենադարանի, 1971, թ. 10։

կանալի ոչինչ չի եղել, օրինակ, Փիլոն Եբրայեցու այն խօսքերում, ուր նա առոգանական նշաններից նոյնիսկ «երկարն» ու «սուղը» եւ «թաւն» ու «սոսկը» անուանում է «զբարբառոյ սաստկութիւնս ոլորմանցն»:[5] Բայց ոչ միայն առոգանութեան, այլեւ երգեցողութեան մէջ միջին դարերում վարպետօրէն զուգորդել են՝ գրական խօսքի քերականական (բառային), իմաստային (տրամաբանական) ու հռետորական (ամբողջի մէջ բարձրակէտային ոլորտը ցուցանշող) չէշտերը զուտ երաժշտական՝ ելեւէջային (բարձր, ցած), ամանակային (երկար, կարճ) եւ ուժային (սաստիկ ու թոյլ) չէշտերի հետ, դրանք իրար վրայ բարդելու, զուգորդելու կամ համադրելու միջոցով:

Այս արուեստը անտիկ չէշտադրութեան վերանայուած, առոգանութեան միջնադարեան պահանջներին ու տարբեր լեզուներին յարմարեցուած մի ձեւն է: Ինչպէս իրաւացիօրէն հաստատում է Մ. Վիլոտոն, հին յոյների համար երգել նշանակում էր նախ եւ առաջ ճիշդ չէշտադրել՝ ապրուած կերպով, ներգործուն արտայայտչականութեամբ եւ փորձի ու դիտողականութեան թելադրած բոլոր այն նրբութիւններով, որոնք կարող էին խորացնել արուեստի տուեալ գործի թողնելիք տպաւորութիւնը:[6] Ահա թէ ինչու նրանք երգ ասելով հասկանում էին ոչ միայն բուն երգն ու ասերգը, այլեւ նոյնիսկ ճառը (չխօսելով ոտանաւորի մասին): Եւ քերականութիւնը, առոգանութիւնն ու արտասանութիւնը ուսուցանում էին երաժշտութեան հետ միասին, անգամ որպէս վերջինիս մասերը:

Հայերը հնուց ի վեր լաւ ծանօթ են եղել անտիկ սոյն աւանդոյթին: Այդ են վկայում եւ դրանով են բացատրւում հայ քերականական աշխատութիւններում Դաւիթ Քերականից մինչեւ Յովհաննէս Երզնկացին եւ աւելի ուշ կրկնուած խօսքերը. «Բայց սկիզբն առեալ քերդողականիս յառաջ գալոյ յերաժշտականէ անտի, վասն զի բնաւորեցաւ երկայնիւք եւ սղիւք իւրն վարիլ նուագաւոր երգս. եւ ապա բազմաց մարդկան ի մէջ առեալ զքերդողականսն»:[7] Կամ Փիլոն Եբրայեցու գործերի եւ նրանցում Պղատոնից կատարուած մէջբերումների մեկնութեան կապակ-

---

5 Փիլոնի Եբրայեցւոյ Մատենագրութիւնք: Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. թ. 2595, էջ 214 ա: «Արդ՝ ի քերականութեան լաւագոյնք տառիցն՝ եւ որք աւելի զօրութիւն, է են թուով ձայնաւորք: Եւ ըստ երաժշտականութեան է աղի քնարն՝ գրեթէ քան զամենայն գործիս լաւագոյն է. վասն զի ներյարմարագոյն նուագաւոր երգոցն սեռք՝ նազագոյն եւ հռչակաւոր: Արդ ըստ այսմ իմն օրինակի յաւէտ տեսեալ լինի: Եւ զբարբառոյ սաստկութիւնս ոլորմանցն է գոլ դէպ եղեւ. չէշտ, բութ, պարոյկ, թաւ, սոսկ, երկար, սուղ» (ընդգծումները մերն են –Ն.Թ.):

6 *M. Villoteau*, Description de l'Egypte, *t. 14eme, Paris, էջ 219–221:*

7 Դաւթի Փիլիսոփայի Մեկնութիւն քերականին, (տե՛ս Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. թ. 2059, էջ 30 բ:

ցութեամբ մատնանշուած յատկորոշ մտքերը. «Որք չեն երաժիշտք, եւ գան ի քերդուածիւն, համարին թէ յարուեստէն ուսանին»[8] եւ այլն։

Միջնադարում, բնականաբար, հայերը նոյնպէս գործնականում կիրառել են չեչտադրական արուեստի՝ հայոց լեզուին ու երգեցողութեան պահանջներին պատշաճեցուած ազգային մի տարբերակը։ Դա երեւում է գրչագիր խազաւոր երգարաններից, առհասարակ խազանշաններից չատերին վերապահուած չեչտադրական կամ նաեւ չեչտադրական պաչտօններից, սակայն, ցաւօք, դեռեւս ընդհանուր գծերով։

Առայժմ բաւարար չափով յստակւում է երեւոյթը, երբ ուշադրութիւնը սեւեռում ենք պարզագոյն խազագրութիւնների վրայ։

Փորձը ցոյց է տալիս, որ պարզագոյն խազագրութիւնների վերծանութեան հանգուցային խնդիրն է, նախ եւ առաջ, «փուշ» նշանի զօրութեան բացայայտումը։

Ոչ վաղ անցեալում օտարազգի եւ հայ գիտնականները «փուշ»-ի նշանակութեան պարզաբանման իրենց փորձերում եկել են այն հետեւութեան, որ նրա զօրութիւնն է՝ ձայնային վերընթաց մի յարաբերութիւն։[9]

Մեր դիտումները յանգեցրին այլ եզրակացութեան։ «Փուշ»-ի հիմնական պաչտօնն է ցոյց տալ երգեցողութեան մէջ ուժային (դինամիկ) չեչտադրութեան ենթակայ միջակ (մետրական մէկ միաւորի արժէքով)[10] վանկը, որը կարող է համընկնել կամ չհամընկնել քերականական (բառային) չեչտ կրող վանկի հետ։ Որպէս այդպիսին, երեւալով տուեալ երգի հենց սկզբից կամ նրա սկզբնական դարձուածքում, «փուշը» միջնադարի համար չատ յատուկ՝ ազատ (ոչ կանոնաւոր) պարբերականութեամբ հանդէս է գալիս նոյն երգի ծաւալման ընթացքում եւս ու կատարում մեղեդիական հոսքին ներքին բաբախում (պուլսացիա) հաղորդող կարեւոր ազդակի դերը։

Խազիս հիմնական անունն է «փուշ», որ տուեալ դէպքում հասկացւում է փոխաբերաբար։ Այն, ոչ հազուադէպ, կոչուել է «հարուկ» եւս (հարկանել, հարել կամ հարուլ խօսքերից) ու երբեմն նաեւ «զարկ» (զարկումն, բախումն իմաստով)։ Երեք բառերն էլ իրենց նշանակութեամբ միջնադարեան երգիչ-երաժշտին ուրիշ բան չէին կարող յուշել,

---

8 Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. թ. 2059, էջ 30բ։

9 Տե՛ս Peter Wagner, Neumenkunde (*Palaographie des Liturgischen gesanges*), Leipzig, 1912, էջ 73։

10 «Փուշի» մետրական արժէքի մասին տե՛ս Ե. Տնտեսեան, «Տեսութիւն Շարականի երգոց խազերուն», Ժամանակ, 1864 (յաւելուած թ. 45-ի)։ Պէտք է նշել, որ Տնտեսեանը առհասարակ խազագրերի մետրական արժէքի հարցով լուրջ զբաղուած հեղինակն է (տե՛ս մեր յօդուածը՝ «Les anciens manuscrits musicaux armeniens et les questions relatives a leur dechiffrement,» Revue des etudes armeniennes, *Nouvelle serie, t. VII, Paris, 1970, էջ 271*)։

քան եթէ՝ ուժային չեչտ հաղորդել այն վանկին, որի վրայ գրուած է քննարկուող խազագիրը։

«Սա զվանգ փչացուցանէ, – գրում է Խաչ. Էրզրումեցին «փուչ»-ի մասին, – որոյ վերայ ինքն եղեալ է»։[11] *Եւ դա հաստատւում է խազաւոր երգարաններում «փուչի» գործածութեան հանգամանքների քննութեամբ։*

Հայոց հոգեւոր երգերի ձայնագրեալ ժողովածուներում[12] *շատ ստեղծագործութիւններ կան, որոնք սկսւում են ուժային չեչտ պահանջող վանկով (դա երեւում է նրանց մեղեդիական սկզբնական դարձուածքների բնոյթից)։ Զննելով այդ երգերը խազաւոր երգարաններում,*[13] *տեսնում ենք, որ դրանց յիշեալ վանկերը «փուչ» նշանն են կրում, անկախ իրենց բարձրութիւնից։ Ասուածը ցոյց տալու համար նպատակայարմար է համեմատել նոյն ձայնեղանակում ընթացող զոյգ երգեր, որոնց երաժշտական բնագրի չարադրութիւնը սկսւում է ձայնաչարի միանգամայն տարբեր աստիճաններից, ըստ որում կայունացած, տիպական դարձուածքներով, հետեւեալ կերպ (տե՛ս օր. 1)։*[14]

---

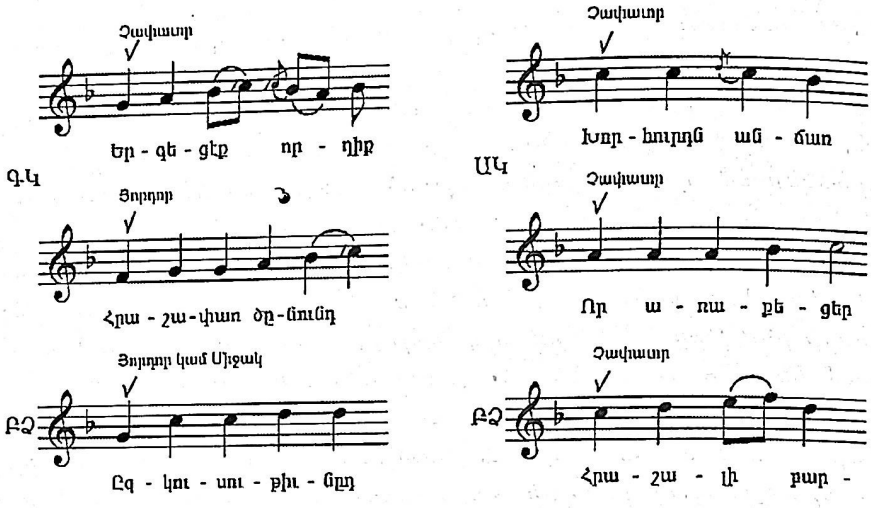
[11] *Տե՛ս մեր յօդուածը՝ «Խաչատուր Էրզրումեցին որպէս միջնադարեան հայ երաժշտութեան տեսաբան», ՀՍՍՀ ԳԱ Լրաբեր (Հաս. գիտ.), 1966, թ. 11, էջ 71։*

[12] *Տուեալ դէպքում նկատի ունենք Ն. Թաշճեանի կազմած ժողովածուները, մասնաւորապէս Զայնագրեալ Շարականը (Վաղարշապատ, 1875)։*

[13] *Այստեղ նկատի ունենք յատկապէս Դրազարկում 1328 թ. օրինակուած ընտիր չարակնոցը (Մատենադարան, ձեռ. թ. 1576), որի վրայ կանգ ենք առել նախապէս ի մօտոյ ծանօթանալով Մաշտոցի անուան Մատենադարանում պահուող գրչագիր բազմաթիւ չարակնոցների հետ։*

[14] *Տե՛ս 27 ա/104, 6ա/39, 4ա/33, 25ա/98, 22ա/90, 77բ/272, 9բ/50, 10ա/51, 26բ/102 (այստեղ եւ ստորեւ գծիկով բաժանուած թուանշանները ցոյց են տալիս վերը յիշատակուած գրչագիր-խազաւոր ու տպագրուած-ձայնագրեալ չարակնոցների համապատասխան երեսները)։*

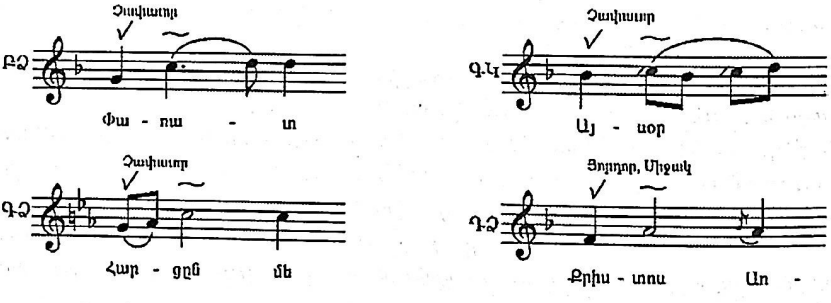
Ծան. Նոտային օրինակներում c2-ի կողքից դրուող գծիկը ցոյց է տալիս այդ աստիճանի փոքր-ինչ ցած դրուելիքը զկ ձայնեղանակում։



Օր. 1

Երբ չարադրութիւնն սկսւում է «փուչ» նշանով, պարզագոյն խազագրութիւններում դրան անմիջապէս կարող են հետեւեալ «երկարը» կամ «չեչտը»։

Իր առաջնային պաշտօնի համաձայն «երկար»-ը կոչուած է ցոյց տալու երկարացման միջոցով ընդգծուող մեծ (մետրական երկու միաւորի արժէքով) վանկը։ Ըստ այդմ, «փուչ»-«երկար» զուգորդութեան սահմաններում վերջինս սկզբունքօրէն վանկը կարող է պահել միեւնոյն բարձրութեան վրայ եւ կամ իջեցնել այն։ Սկզբնական դարձուածքներում, սակայն, «երկարը» առաւել յստակ դրսեւորելով նաեւ բարձրութեան չեչտի երկրորդային մի իմաստ, մեղեդիական շարժումը դէպի վեր է տանում առհասարակ։ Այսպէս (օր. 2)։[15]



Օր. 2

«Շեչտը» եւս (որն առանց այդ էլ միեւնոյն ֆրազի ելեւէջային յարաբերութիւններում կատարում է գլխաւորապէս բարձրութեան չեչտի

[15] *Տե՛ս 26ա/101, 78բ/276, 4բ/35, 212ա/715։*

պաշտօնը), «փուչիկ» անմիջապէս յետոյ նշում է մեղեդիի վերընթաց քայլը (տե՛ս օր. 3):[16]

Օր. 3

Աւելի եւս տիպական մի չեշտադրութիւն է «փուչ» եւ երկու «չեշտ» զուգորդութիւնը, որը յաճախ հանդէս գալով երգերի սկզբում, մեղեդիական բանաձեւեր է ուրուագծում տարբեր ձայնեղանակներում (տե՛ս օր. 4):[17]

Օր. 4

Յատկապէս Բճ-ում սա այնքան որոշակի է ուրուագծում դէպի վեր (ձայնեղանակի դիմող ձայնը – d^2) շարժուող սկզբնական տիպական բա-

16 *Տե՛ս 39բ/128, 14ա/64 եւ 228ա/764 (ուր «փուչի» վրայից դրուած կէտին, որպէս օժանդակ նշանի, առայժմ չենք անդրադառնում):*

17 *Տե՛ս 43բ/143, 150բ/523, 26ա/100:*

նաճեւը, որ ձայնագրեալ ժողովածուներում այդ բանաճեւի փոփոխուած լինելու դէպքում էլ, խազերի օգնութեամբ, դիւրութեամբ կարողանում ենք վերահաստատել այն (տե՛ս օր. 5)։[18]

Օր. 5

«Փուչը» յաճախ երեւում է նաեւ սկսած գրական խօսքերի երկրորդ ու երրորդ վանկերից։

Առաջին դէպքում նրան (պարզագոյն խազագրութիւնների մէջ) ընդհանրապէս նախորդում է «բուլթը»։

«Բուլթ»–«փուչ» զուգորդութեան հիմնական բովանդակութիւնը յանգում է թոյլ եւ ուժեղ չեչտերի յաջորդականութեանը։ Եւ պատահական չէ, որ երգերի ծաւալման միջին ու վերջին փուլերին յատուկ մի շարք դէպքերում «բուլթ» եւ «փուչ» կրող վանկերը (երաժշտական միեւնոյն ֆրազի սահմաններում) գտնուում են միեւնոյն բարձրութեան վրայ, եւ կամ նոյնիսկ՝ նշում վանկերի վարընթաց մի յարաբերութիւն։ Սակայն թոյլ–ուժեղ չեչտադրութեան իրագործման ժամանակ ձայնը նաեւ բարձրանում է բնական օրէնքով, եւ եթէ դա չի հակասում մեղեդիական տուեալ ֆրազի ձայնային յարաբերութիւնների որեւէ մասնաւորեցուած մի կապակցութեան (այսինքն՝ եթէ գեղարուեստական նպատակադրումը յատկապէս ուրիշ բան չի պահանջում), ապա, մանաւանդ սկզբնաճեւերում, «փուչ» կրող վանկը «բուլթից յետոյ, որպէս ընդհանուր կանոն, աւելի բարձր է հնչում։ Այստեղ պարզւում է, որ «փուչն» ունի մեղեդիի չարժումը դէպի վեր տանելու մի իմաստ էլ։ Բայց այն որոշակի[19] օրէնն երկրորդային է եւ անկախ «մէկ աստիճանի» սահմաններից (օր. 6)։

Օր. 6

18 *Համմտ.՝ 25բ/99։*

19 *Տե՛ս 56բ/195, 58ա/200, 40բ/132։*

Ասացինք, որ «փուչը» կարող է յայտնուել նաեւ գրական խօսքի երրորդ վանկի վրայ։ Այդպիսի դէպքում «բուլթին» յաճախ նախորդում է «չեչտը»։ Գոյանում է «չեչտ»–«բուլթ»–«փուչ» զուգորդութիւնը՝ մեղեդիական չարժումը վեր, վար եւ ուժային չեչտով դարձեալ վեր տանող նշանակութեամբ, որը նոյնպէս ուրուագծում է շատ երգերի սկզբնական բանաձեւերը, տարբեր ձայնեղանակներում (օր. 7)։[20]

Օր. 7

Բերուած օրինակներից երեւում է, որ «բուլթով» սկսուող մեղեդիական դարձուածքները ցածից բարձր չարժում ունեն, իսկ «չեչտով» սկսուողները՝ բարձրից ցած։ Սա օրինաչափական է եւ յատկանշական դրսեւորում է գտնում, մասնաւորապէս, Գ∂ երգերում։ Գ∂ երգերի համար բնորոշ են սկզբնական երկու դարձուածքներ։ Դրանցից մէկը մեղեդին հիմնաձայնից կամ մօտակայ մի աստիճանից տանում է վեր, դէպի դիմող ձայնը. միւսը սկսւում է հենց դիմող ձայնից։ Եւ ահա, խազագրութիւններում հանդիպում ենք, համապատասխանաբար, մի դէպքում՝ սկզբնական «բուլթ»–«փուչ» զուգորդութեանը, միւսում՝ «չեչտ»–«բուլթ»–«փուչ» բանաձեւին (օր. 8)։[21]

Պարզելով սոյն օրինաչափութիւնը, մենք հնարաւորութիւն ենք ստանում ըստ այս կամ այն խազաւոր գրչագրի սրբագրելու ձայնագրեալ ժողովածուներում արտացոլուած մի շարք այնպիսի յետսամուտ փոփոխութիւնները, որոնք արդիւնք են եղանակների մէջ մեղեդիական քայլերի ու դարձուածքների իւրայատուկ դրափոխութեան (*метатеис*) (օր. 9)։[22]

---

[20] Տե՛ս 21ա/88, 143բ/496, 160բ/157 եւ համմտ.՝ 169ա/665 (ուր երգի առաջին վանկի հետ զուգորդուած ձայնը 2/4 տեւողութիւն ունի)։

[21] Տե՛ս 77բ/273, 294ա/945, 294բ/945, 339ա/1047, 112ա/409 եւ 16բ/74, 75ա/263, 215ա/727, 215բ/727, 112ա/410։

[22] Համմտ.՝ 59ա/202, 7բ/43, 12ա/57, 90ա/316, 16ա/71։

Գ.Ջ
Միջակ
Ծով մեռ - ոց ի - մոց վիս ա - լէ - կո - ծէ
Ծանր
ի կու - սա - կաց յո -
Միջակ
Ջա - րի - ա - կաց մահ սղր - բոց քոց Քրիս - տոս
Ծանր
Որ ա - րա - բեր
Չափաւոր
Որ զան - չափ ըս զբա - րե - րա - ռու թիւնդ
Չափաւոր
Այ - սօր որ էն ի յեր - կինս
Չափաւոր
Օգ - նա - կան ըն - դու - նե - լի
Չափաւոր
Որ յա - ճար-ութեստ ի յա - թոռ
Չափաւոր կամ Ծանր
Վե - րա - ծղողն երկ - նից
Չափաւոր կամ Ծանր
Աղ - բիւր լու - սոյ

Օր. 8

Միջակ
Վը - տան - գիմ ի բազ - մու - թե - ան մե - ղաց
վը - տան - գիմ ի բազ - մու - թե - ան
Ձափաւոր
Ա - նըս - կիզըն Աստ - ուած ամ - ճա - ռե - լի
Գ.Կ
Ա - նըս - կիզըն Աստ - ուած ամ - ճա - ռե - լի
Ձափաւոր
Գ.Կ
Աստ - ուա - ծա - ծին սուրբ կոյս
Գ.Կ
Աստ - ուա - ծա - ծին սուրբ կոյս
Ձափաւոր
Ամ - կա - նիմ ա - ռա - ջի քո
Գ.Ձ
Ամ - կա - նիմ ա - ռա - ջի քո
Ձափաւոր
Ցա - ռա - գայթ ու կեր - պա - րան
Գ.Ձ
Ցա - ռա - գայթ ու կեր - պա - րան

Որ. 9

Անցնենք առաջ (նկատելով, որ վերեւի ճշդումները կատարել ենք ըստ թ. 1576 գրչագրի)։

Աստիճանաբար դուրս գալով սկզբնական բանաձեւերի չրջանակներից ու տեսադաշտում ընդգրկելով երգերի ծաւալման նաեւ միջին ու վերջին փուլերը, նկատում ենք, որ մի կողմից՝ անգամ մէկ երգի սահմաններում, խազային միեւնոյն յաջորդականութիւնը ցուցանշում է բարձրութեան բացարձակ չարաբերութիւնների առումով մեղեդիական տարբեր քայլեր կամ մոտիւներ. միւս կողմից՝ միեւնոյն (առանձին) խազանշանի զօրութեան տարբեր կողմերը դրսեւորուում են աւելի որոշակիօրէն։ Այս դժուարութիւնները, սակայն, չաղթահարուում են մեղեդիական ամբողջական մոտիւներին համապատասխանող չիշեալ չաջորդութիւնները զուգակշռելու միջոցով (որպիսի դէպքում ըմբռնուում է նրանց՝ ամանակային-չեչտադրական իմաստների ընդհանրութիւնը)։ Իսկ երբ անխազ վանկերի չրջապատում մի առանձին նչան է նոր առումով գործածուում, կնճիռը հարթուում է ուշադրութիւնը սեւեռելով խազագրի դիրքին՝ գրական խօսքի կառուցողական միաւորների համակարգում։ Այս կապակցութեամբ չիշենք «բութի» կիսայանգաձեւ (կիսակադանս՝ տողի ու կիսատան վերջ) ու «երկարի» վերջնայանգաձեւ (վերջնակադանս՝ ամբողջ տան վերջ) ցուցանող պաչտօնները,[23] աւելացնելով հետեւեալը։ Ինչպէս պարզուում է հետազօտութիւնից, «բութի» օգնութեամբ նչանակուում են ոչ միայն բուն կիսայանգաձեւերը, այլեւ, ըստ անհրաժեչտութեան, տաղաչափական ոտքերի ու կիսատողերի (եւ սրանց համապատասխան մեղեդիական մոտիւների ու ֆրազների) վերջի սահմանները։ Բացի այդ, «երկարը» նոյնպէս կարող է երեւալ նաեւ ոտքերի, կիսատողերի, տողերի ու կիսատների վերջի սահմաններում։

«Բութի» նաեւ տողավերջ ցուցանող զօրութիւնը պարզ երեւում է հետեւեալ խազագրութիւնից, որ ներկայացնում է Աստուածածնի Ծննդեան կանոնի «Տէր յերկնից» երգի առաջին (քառատող) տան առաջին երեք (եօթվանկանի) տողերը (տե՛ս օր. 10)։[24]

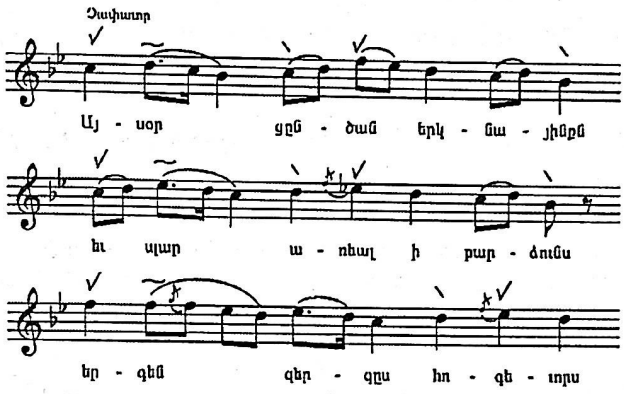
Դժուար չէ ըմբռնել, որ սոյն խազագրութիւնը, ամբողջութեամբ առած, երկու պաչտօն է կատարում. երգի (միջակ ու երկար) վանկերն ու տողերը չափել եւ տողերի մէջ՝ եղանակը չեչտաւորել։

Նոյնը, տնավերջի «երկարի» ու մեղեդիական սկզբնական դարձուածքի ուրուագծման հետ միասին, երեւում է նաեւ չաջորդ օրինակից, որն արդէն ամբողջական երգ է՝ Մեծ երեքչաբթի կանոնի «Մանկունքի» առաջին տունը։ Դա կառուցուածքային տիպի «ծանր» ստեղծագործութիւն է, ուր որոչիչ է գրական տաղաչափուած խօսքի կառուցողական

---

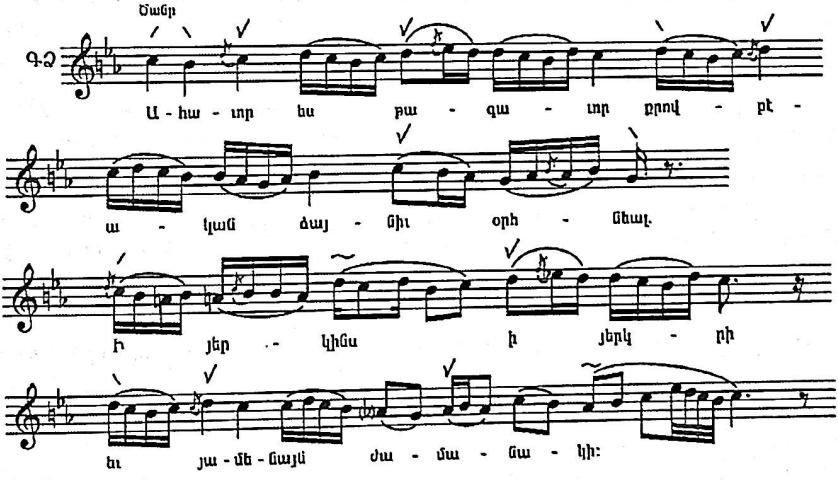
23 Սա արդէն դիտարկուած է հայկական երաժչտագիտութեան մէջ (տե՛ս Ռ. Աթայեան, նչուած. աչխ., էջ 195)։

24 Տե՛ս նաև 40։



Օր. 10

դերը։ Ազատ ոտքերով քառանդամ երկու գրական տողերին համապատասխանում են մեղեդիական երկու նախադասութիւնները, որոնցում խօսքի իւրաքանչիւր վանկին յատկացուած է մետրական մէկ միաւոր (բացառութիւն է կազմում բ տողի 3-րդ վանկը, որ բարձրանալով երկարում է, ըստ բառի իմաստի)։ Այդ պատճառով էլ, թէկուզ եւ «ծանր» եղանակը հնարաւոր էր պարզագոյն ձեւով խազագրել։ Օրինակում, ըստ խազագրութեան, չունենք երգի սկզբնական դարձուածքն ու մեղեդիական մի քայլի չարժումը, որոնք դրափոխուած են ձայնագրեալ ժողովածուում (օր. 11)։[25]



Օր. 11

25 *Համմտ.՝ 110ա/403։*

Վերջապէս, հինգ նշանով պարզագոյն խազագրութիւններում օգտագործուած է լինում նաեւ «պարոյկը»: Նման խազագրութիւն ունի, օրինակ, Ննջեցեալց կանոնի Գկ չարքի վերջին չարականը («Մանկունք»), որին պէտք է դիմենք այստեղ, նախապէս ճշդելով նրա մի վրիպակը:

Ընդհանրապէս ասած, միջնադարեան խազաւոր, անգամ ընտիր գրչագրերում, բնականաբար, պատահում են թերագրութիւններ, աւելագրութիւններ եւ անուշադրութեան հետեւանք սխալներ, որոնք ուղղելու յուսալի մեթոդներից մէկը համեմատութիւնն է: Այս առումով համեմատելի են գրչական միեւնոյն կենտրոնում եւ մօտաւորապէս միեւնոյն ժամանակում օրինակուած ամբողջական ձեռագրերը. մէկ ձեռագրի չրջանակներում՝ նոյն տաղաչափութիւնն ու ձայնեղանակային նոյն ստորաբաժանումն ունեցող երգերը. առանձին երգի սահմաններում՝ խազագրական մասնաւոր տարբերակումների չենթարկուած տները. եւ մէկ տան մէջ՝ խազագրութեամբ իրար համապատասխանող տողերը, կիսատողերն ու տաղաչափական ոտքերը:

Տուեալ դէպքում նոյնիսկ բաւական է զննել երգիս մեզ հետաքրքրող առաջին տունը: Այն բաղկացած է հինգ տողից (հաշուելով կրկնակի կամ «դարձի» խօսքերը եւս): Տողերն ունեն անհաւասար թուով անդամներ (2-3-3-3-2): Բայց վերջիններս (բոլորն էլ) հինգվանկանի են: Երգի կրկնակը ե՛ւ գրական խօսքերի իմաստով ու կառուցուածքով, ե՛ւ մեղեդիի ծաւալման տրամաբանութեամբ հանդիսանում է տան առաջին երեք տողերի բնական չարունակութիւնը (այսինքն որեւէ առումով հակադրութիւն չի ստեղծում, ի տարբերութիւն մի ամբողջ չարք այլ դէպքերի): Ողջ ստեղծագործութեան մէջ աւելի քան ակնառու է տաղաչափական յիշեալ հինգվանկանի անդամների կառուցողական պաշտօնը: Եւ խազագրութիւնն էլ կատարուած է այնպէս, որ նրանում պարզ տեսանելի լինի բացատրուած հանգամանքի հաշուառումը: Յատկապէս դիտելի է, որ խազանշանները տեղադրուած են այն հաշուով, որ տաղաչափական իւրաքանչիւր անդամի մէջ առկայ լինի մէկ «փուչ»:

Այս պայմաններում, երգի 4-րդ տողի առաջին անդամի վրայ նկատում ենք երկու «փուչ», որոնցից առաջինը, սակայն, «չեշտ» պէտք է լինի: Այդ անդամի ելեւէջային ընդհանուր կորագիծը (վեր, վար եւ ուժային չեշտով կրկին վեր չարժումով) նման է 5-րդ տողի առաջին անդամին, որ ճիշդ կերպով խազաւորուած է՝ «չեշտ»-«բուֆ»-«փուչ» զուգորդութեան օգնութեամբ: Ըստ այդմ էլ՝ 4-րդ տողի առաջին անդամի առաջին «փուչը» սրբագրում ենք, այն փոխարինելով «չեշտով» (օրինակում վերջինս տալիս ենք ուղիղ փակագծերի մէջ):

Այժմ կարող ենք ծանօթանալ դիտարկուող օրինակին, որ բերում ենք ամբողջապէս (ու դարձեալ՝ մեղեդիական մի քանի քայլերի դրափոխութեան չակումով, ըստ թ. 1576 ձեռագրի (օր. 12):[26]

---

26 *Համմ.՝ 318բ/1000:*

Օր. 12

Այսպիսին են պարզագոյն խազագրութիւնների վերծանութեան արդիւնքները։ Դրանք չափազանց չնչին են այն խնդիրների համեմատութեամբ, որոնք տակաւին ծառացած են հայ պատմական երաժշտագիտութեան առջեւ։ Եւ սակայն, գիտակցել հարկ է, որ սրանով հայկական խազագիտութեան մէջ առաջին անգամ ցոյց է տրւում ոչ թէ այս կամ այն առանձին խազանշանի, այլ ամբողջական (թէկուզ պարզագոյն) խազագրութիւնների նշանակութիւնը։ Եւ դա օգնում է հասկանալու հայկական խազաւոր գրչագրերի մինչեւ այժմ անհասկանալի համարուած առանձնայատկութիւնների մի երկուսը։

Այսպէս, առ այսօր անբացատրելի էր մնում, թէ ինչպէս կարելի է 3–4–5 նշանի օգնութեամբ խազագրել ամբողջական մի երգ, թողնելով բազմաթիւ անխազ վանկեր (եթէ այդ նշանները կոչուած են «ձայնասփճաններ» ցուցանելու)։ Բայց կա եւ մի ուրիշ հարց։ Հարկ է նշել, որ հայկական խազաւոր գրչագրերը բաժանւում են երկու խմբի։ Դրանցից մէկը ներկայացնում է ժողովածուներ, որոնց գրիչները պարզապէս ընդօրինակել են նախագաղափար օրինակի խազերը, լաւագոյն դէպքերում՝ պահելով սրա թերագրութիւնները ու աւելագրութիւնները եւ կատարելով պատահական նոր սխալներ։ Միւս խումբը կազմում են այն գըր-

չագրերը, որոնք օրինակուած են նաեւ խազաւորող մասնագէտ երաժշտի օգնութեամբ, որը սեփական վերաբերմունք է ցուցաբերել նախօրինակ ձեռագրի խազաւորմանը: Այս կարգի ձեռագրերը համեմատելիս տեսնում ենք, որ նրանցում ոչ հազուադէպ տարբեր են տեղադրուած լինում վերը քննուած նշանները, նոյնիսկ անկախ խազագրութեան բարդութեան աստիճանից: Եւ սա այժմ արդէն հասկանալի է դառնում, քանի որ եղանակների եթէ ոչ տողաչափումը, ապա դրանց չեշտաւորումը ընդհանրապէս կախման մէջ է տուեալ միջավայրի տեղական աւանդոյթներից եւ նոյնիսկ տուեալ երաժշտապետի անհատական ճաշակից: Ահա թէ ինչու, վերը ճշդրտելով թէկուզ ոչ մեծ դրափոխութիւններ, մենք մի քանի անգամ ընդգծեցինք՝ ըստ թ. 1576 ձեռագրի:

Ի վերջոյ անհրաժեշտ է նշել, որ չեշտադրութեան ու երգերի կատարման ուժային (դինամիկ) եւ կշռոյթային (ռիթմական) երանգներն ու նրբերանգները մեծ տեղ են դրաւում նաեւ բիւզանդական նեւմագրութեան մէջ:[27]

---

[27] *Տե՛ս E. Wellesz,* A History of Byzantine Music and Hymnography, *2-nd ed., London, 1962, էջ 284.*

Պարզ խազաւորումները

Պարզ խազաւորումները լիովին ընդգրկում են նաեւ պարզագոյն խազաւորումներին յատուկ հինգ նշանները («չեչտ», «բուէթ», «պարոյկ», «երկար» եւ «փուչ»)։ Այնպէս որ այստեղ ի մտի պէտք է ունենալ պարզագոյն խազաւորումների վերաբերեալ ողջ ասուածը (այն կրկնելն անհրնարին է պարզապէս)։ Հետազօտութիւնը կատարել ենք նոյն մեթոդով[1] եւ օգտագործել նոյն աղբիւրները։[2] Պարզ խազաւորումները գոյացնող բուն նշաններն են՝ «սուղը», «թաչտիկը», «ծունկը», «խունճը», «թաչտն» ու «ոլորակը»։ Փորձը ցոյց է տալիս, որ պարզ խազաւորումների յաջող վերածնման պայմանն է՝ յստակել, նախ, յիշեալ նշաններից երեքի՝ «խունճի», «ծունկի» եւ «ոլորակի» յարաբերութիւնը։

Սկսենք առաջինից։

«Խունճ»։ Այս խօսքը պարսկական ծագում ունի։ Բառացի նշանակում է «նազանք»։[3] Որպէս երգչային նշանի անուն, կարող է վերաբերուել մեղեդիական որեւէ «նազանի», այն է՝ նրբագեղ դարձուածքի կամ

---

[1] Ընդհանրապէս ասած, խազագրութեան արուեստի մասնայատուկ խնդիրներին նուիրուած մի[illegible]նադարեան որեւէ ամբողջական գրուածքի բացակայութեան պայմաններում, հայկական խազագրութեան բնագաւառում հետազօտութեան ընդունելի մեթոդը, լայն իմաստով, ուրիշ բան չի կարող լինել, քան եթէ՝ հայ երաժշտութեան դարաւոր զարգացմանը կապուած պատմաւեսական հարցերի ողջ մի[illegible]ցութեան պատշաճ լուսաբանութիւնը երաժշտական մի[illegible]նադարագիտութեան համաչխարհային փորձի իւրացման հիման վրայ։ Աւելի նեղ իմաստով, սակայն, խնդրոյ առարկայ մեթոդը ենթադրում է խազաւոր գրչագրերի համակողմանի ուսումնասիրութիւն՝ դրանցում կիրառուած երաժշտական նշանագրութեան ներքին օրինաչափութիւնների բացայայտման նպատակով. առանձին խազագրերի վերաբերող մի[illegible]նադարեան ասոյթների յայտնաբերումն ու դրանց գիտական մեկնաբանութիւնը. եւ խազաւոր գրչագրերում ու ձայնագրեալ երգարաններում հանդիպող մի եւնոյն երգերի համեմատական վերլուծութիւնը։

[2] Այն է՝ Մաշտոցեան Մատենադարանի թ. 1576 գրչագիր ընտիր չարակնոցը (Դրա-զարկ, 1328 թ.), եւ անցած հարիւրամեակի վերջերին էջմիածնում Ն. Թաշճեանի կազմած ձայնագրեալ ժողովածուները (Ձայնագրեալ Շարական, Վաղարշապատ, 1875 թ., եւ Երգք ձայնագրեալք ի ժամագրոց, Վաղարշապատ, 1877)։

[3] Հր. Աճառեան, Հայերէն արմատական բառարան, հտ. Բ, Երեւան, 1973, էջ 421։

պտոյտի։[4] «Խունճի» մասին կան մի չարք հին ու աւելի նոր տուեալներ, որոնք ընդհանուր առմամբ համաձայնելով խազագրիս վերաբերեալ անուանակոչութեան իմաստի հետ, միաժամանակ իրար լրացնում են եւ քնաքանօրէն յանգեցնում նրա մեղեդիական-գծային զօրութեան ըմբռնմանը։

Գրիչ Յովհաննէսը 1407-ին իր գաղափարած Յայսմաւուրքի յիշատակարանում գրում է. «Իսկ արդ, ով հոգի իմ եւ քաղցրիկ եղբայր, իմացիր եւ զայս, զի զխունչն որ եդի ի սմայ, զխոնարհ եւ զքաղցր բանն ցուցանէ»։[5]

Շրէօդերը «Արամեան լեզուի գանձ» արժէքաւոր գրքում առաջ բերելով նաեւ հիմնախազերի մի ցուցակ եւ Ամստերդամում գտնուած հայ կղերականների օգնութեամբ աշխատելով պարզել իրեն համար տարօրինակ այդ նշանանների զօրութիւնը, «խունճը» թարգմանում է «trinudium»։[6] Լատիներէն այս եզրը բաղկացած է երկու խօսքից. tres=երեք եւ pes=ոտք,[7] եւ խազագրի ու դրան համապատասխանող դարձուածքի վերաբերութեամբ պէտք է նշանակի՝ «եռոտանի», կամ, առաւել եւս, «եռահընչիւն»։

Շուրջ հարիւր տարի վերջ Վիլոտոն, հայկական խազերի մասին խօսելով, ըստ Գահիրէի հայոց մայր տաճարի սարկաւագապետի տուած բացատրութեան, ու նաեւ ըստ նրա յամար յատկապէս ցուցադրուած (երգուած) համապատասխան օրինակների, «խունճի» վերաբերեալ տեղեկացնում է հետեւեալը. «Օրինակը, — գրում է նա, — որ մեզ համար երգուեց այս նշանի կապակցութեամբ, բաղկացած է մէկ, ապա եւ կէս աստիճանով անչտապ եւ բնուղիղ (դիատոնիկ) կերպով իջնող երեք հընչիւններից»։[8]

Անցած հարիւրամեակում, Կ. Պոլսի հայ եկեղեցական երաժիշտների շրջանակներում «խունճը» դասուել է պարզ, այսինքն չափական մէկ միաւոր ցուցանող խազագրերի շարքը։ Այդպէս է վարուել, մասնաւորապէս, Ե. Տնտեսեանն էլ, որ յատուկ ուսումնասիրել էր խազագրութիւններում չափի եւ կշռոյթի նշանակման հարցերը։[9]

---

4 «Խունճն» ունի մի այլ անուանակոչութիւն էլ՝ «չերեփ», որն ակներեւաբար ծագել է խազագրի գծագրական ձեւի ու չերեփի արտաքին նմանութեան հիման վրայ։

5 Մաշտոցեան Մատենադարան, ձեռ. թ. 4684, էջ 530բ։ Տե՛ս նաեւ Լ. Խաչիկեան, Ժե դարի հայերէն ձեռագրերի յիշատակարաններ, մաս առաջին, Երեւան, , էջ 68։

6 J. Schröder, Thesaurus Linguae Armenicae, *Amstelodami, 1711*, էջ 243։

7 А. Малинин, Латинско-русский словарь, *М., 1952*..

8 Description de l'E'gypte, *t. XIV, Paris, 1826, p. 330.*

9 Ե. Տնտեսեան, Նկարագիր երգոց Հայաստանեայցս եկեղեցւոյ, *Կ. Պոլիս, 1874*, էջ 21։

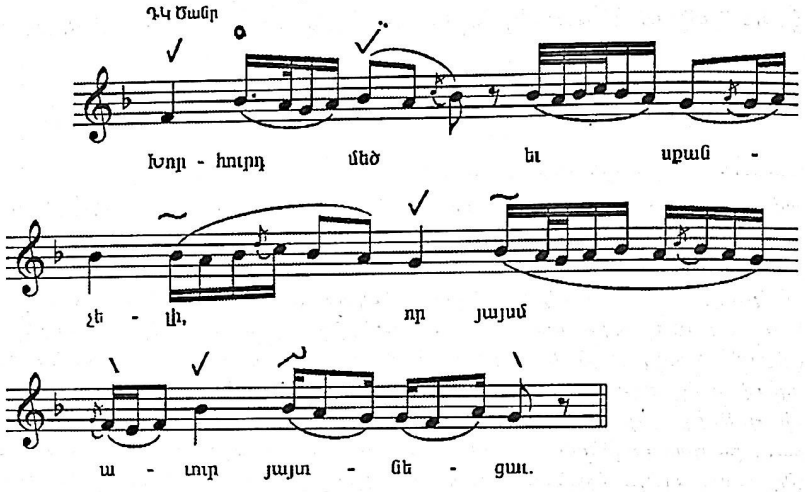
Ամփոփելով, գալիս ենք մի հետեւութեան, որ հաստատւում է նաեւ մեր կատարած համեմատական վերլուծման արդիւնքներով:[10] *Ըստ այդմ, «խունճի» մեղեդիական-գծային զօրութիւնն է՝ երկու աստիճանի սահուն էջք, որ գոյացնում է երեք հնչիւնից բաղկացած եռեակ ձայնամիջոցը չափական մէկ միաւորի սահմաններում: Նրա կշռութային ձեւաւորումը ազատ է, եւ կարող է յանգել հետեւեալ տարբերակներից մէկին:*[11]

---

[10] *Անհրաժեշտ է նշել, որ համեմատութեան համար ընտրուած աղբիւրները՝ ինչպէս խազաւոր գրչագրերը (նոյնիսկ փորձուած գրիչների ձեռքով գաղափարուածները), այնպէս եւ ձայնագրեալ ժողովածուները, պահանջում են զգաստ, գործուն-ստեղծագործական մօտեցում: Յիշենք, թէ առհասարակ ինչքան հազուադէպ են պատահում բնագրի տարբեր աղճատումներից, ուղղագրական եւ այլ սխալներից եւ կամ գէթ վրիպակներից զերծ ձեռագրեր: Նոյնն է պարագան երաժշտական ձեռագրերի դէպքում եւս, որոնց մէջ գրեթէ չկան խազերի աւելորդագրութիւններից, թերագրութիւններից եւ ամէն տեսակ պատահական սխալներից զերծ մատեաններ, չխօսելով աւելի լուրջ խաթարումների մասին: Հետեւաբար, խազագրութեան արուեստի ներքին օրինաչափութիւնների բացայայտմանը զուգընթաց, անհրաժեշտ է, յենուելով դրանց վրայ, ըստ հարկին սրբագրել այս կամ այն ձեռագրերում նկատուող անճշտութիւնները: Նմանապէս, պէտք է վերացնել ձայնագրեալ ժողովածուներում տեղ գտած վրիպակները, որ համեմատաբար դիւրին իրագործելի է: Շատ աւելի դժուար է հետեւեալը: Հայ իրականութեան մէջ խազագրութեան արուեստը կատարելագործուել է մինչեւ ԺԴ-ԺԵ դարերը, այն դէպքում, երբ բուն երգեցողութիւնը, իբրեն յատուկ յանկարծաբանական նախասկիզբով, շարունակել է զարգանալ յետագայ հարիւրամեակներում եւս, մշակութային անկման պայմաններում: Այդ պատճառով, ձայնագրեալ ժողովածուներում, որոնք ներկայացնում են հայ եկեղեցական երգեցողութեան ուշմիջնադարեան վիճակը, խազաւոր գրչագրերի համեմատութեամբ, գրեթէ իւուրաքանչիւր քայլափոխին պատահում են երկու կարգի անհամապատասխանութիւններ: Դրանց մի մասը պէտք է բացատրուի այս կամ այն խազանշանին վերաբերող մեղեդիական դարձուածքների պատմական զարգացման (փոփոխութեան) փաստով: Մնացածը՝ նրանով, որ համեմատութիւն կատարելիս, մենք իրականում ամէն անգամ բաղդատում ենք մի կողմից՝ որեւէ առանձին, որոշակի տեղի ու ժամանակի հետ կապուած, հետեւաբար եւ Մայր Հայաստանի թէ կիլիկիայի տարբեր կենտրոններին յատուկ երգեցողութեան տեղական աւանդոյթներն անդրադարձնող խազաւոր ձեռագիր. եւ միւս կողմից՝ ամփոփիչ բնոյթ կրող մի ձայնագրեալ ժողովածու, որը իւրատեսակ հանրագումարային պատկերացում է տալիս այն մասին, թէ ինչ վիճակում է հասել մեզ աւանդապահ երաժիշտների յիշողութեան մէջ դրոշմուած հայ հոգեւոր երգերի կորստից փրկուած միակցութիւնը:*

[11] *Ֆորշլագներ, նախշլագներ եւ նման զարդարանքներ, որոնք հայ միաձայնային երաժշտարուեստի պայմաններում կատարւում են զգալի կշռական, եւ որոնք չափաւոր ընթացքի եւ այս կամ այն աստիճան թափանցիկ հիւսուածքի ստեղծագործութիւններում հաշուի են առնուում որպէս «խունճը» կազմող երեք հնչիւններից մէկը: Ծանր երգեցողութիւններում կիրառւում են աւելի ազատ եւ քննարկուող դարձուածքում կարող են յայտնուել որպէս յաւելեալ զարդարանքներ, փաստօրէն գոյացնելով չորս-հինգ եւ նոյնիսկ վեց հնչիւնի պտոյտներ:*

Շարականոցում «խունճին» համապատասխանող միջնադարեան հարազատ մեղեդիական ձեւերը քանակային առումով թէեւ քիչ են, բայց խիստ ցուցանշանական են։ Դրանցից մէկը հանդիպում է Ծննդեան «Խորհուրդ մեծ» շարականի առաջին կիսատան մէջ։[12]



Մեծատաղանդ Խորենացու վառ, ինքնատիպ ստեղծագործութիւններից մէկը՝ շարականս մեզ հասել է նուազագոյն աղճատումներով,[13] որոնք, բարեբախտաբար, չեն տարածուել «խունճի» վրայ, չնայելով երգի «ծանր» ընթացքին, որն առհասարակ առիթ կարող էր տալ քննարկուղ նշանի հետ զուգորդուած վանկը եւս երկարաձգելու։

«Ծունկ»։ Ջուտ հայկական խօսք է, եւ նկատի է առնուած նրա բառարանային նշանակութիւնը։ Այստեղից պարզ է, որ սոյն անուանակոչութիւնը (ինչպէս եւ մի ամբողջ շարք այլ խազանունները), կազմուած է համապատասխան նշանի գծագրաձեւի արտաքին նմանութեան հաշուառման սկզբունքով։ Ըստ Խաչատուր Երզրումեցու, տուեալ դէպքում այդ նշանակութիւնը վերաբերում է նաեւ «ծունկ» նշանը կրող վանկի հնչողութեան ձեւին, այսինքն՝ ձայնի չարժման ձեւին։[14] Դա նշանակում է, որ, ըստ Երզրումեցու, այստեղ մենք նոյնպէս գործ ունենք ելեւէջային

---

[12] Տե՛ս 14բ/66 (այստեղ եւ ստորեւ գծիկով բաժանուած թուանշանները ցոյց են տալիս վերն յիշատակուած գրչագիր-խազարոր եւ տպագիր-ձայնագրեալ շարականոցների համապատասխան էջերը. ձայնագրեալ ժողովածուն ժամագիրք լինելու դէպքում գծիկից ցած գրուող թուանշանի կողքին աւելացնում ենք «ժ» տառը. բերուած օրինակում «խունճը» գրուած է վերջին խօսքի առաջին վանկի վրայ)։

[13] Այստեղ չենք ուղղել դրանք, նպատակ ունենալով մօտ ապագայում անդրադառնալու շարականիս ամբողջ տան խազագրութեանը։

[14] Ն. Թահմիզեան, «Խաչատուր Երզրումցին որպէս միջնադարեան հայ երաժշտութեան տեսաբան», Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ «Լրաբեր հասարակական գիտութիւնների», 1966, թ. 11, էջ 72։

վարընթաց քայլի հետ։ Ասենք՝ այդ մասին պէտք է դատել նաեւ հետեւեալ փաստից. «Ծունկը», որի չափական արժէքը նոյնպէս հաւասար է մէկ միաւորի, շատ մօտիկ է արդէն քննարկուած «խունճին», ինչպէս իր գծագրաձեւով, նոյնպէս եւ, ոչ հազուադէպ, կիրառման պայմաններով։

Անցեալում դրա վրայ յատուկ ուշադրութիւն է դարձրել Կոմիտասը։ Նրա խազագիտական ձեռագրերից մէկում յիշեալ երկու նշանների փոխադարձ կապն այնպէս է լուսաբանւում, որ «Ծունկի» երգչային նշանակութիւնը նոյնիսկ առաջնային է համարւում «խունճի» վերաբերութեամբ, որը մեկնաբանւում է որպէս նոյն «Ծունկը», ցածից աւելացուած գծիկով։ Այս դիրքերից՝ Կոմիտասը առաջ է բերում «խունճի» գծագրաձեւի բաղկացուցիչները («Ծունկը» եւ դրան աւելացուած գծիկը) եւ բացատրում «խունճ»-ծնկի իմման ընթացքը։[15] Այսինքն, թէ «խունճի» դէպքում եւս մենք ունենք փաստօրէն «Ծունկին» յատուկ ելեւէջային վարընթաց նոյն քայլը, որն այստեղ ընդգրկում է մի երրորդ հնչիւն էլ դէպի ցած։ Եթէ դա այդպէս է, ապա «Ծունկը», ի տարբերութիւն «խունճին», բաղկացած է պարզապէս երկու հնչիւնից, որոնք գոյացնում են վարընթաց սահուն մի պտոյտ, այս դէպքում՝ մեծ կամ փոքր երկեակ ձայնամիջոցը, չափական մէկ միաւորի սահմաններում։ «Ծունկի» մեղեդիական-գծային զօրութիւնը այսպէս է հասկանում Պ. Վագները եւս։[16] Եւ իրօք, համեմատական վերլուծութեան տուեալներով էլ՝ յատկապէս սոյն տիպի պտոյտներն են (այն բոլորից, որոնք հանդիպում են ձայնագրեալ ժողովածուներում), որ առաւել համոզիչ են, որպէս «Ծունկը» հարազատօրէն արտայայտողներ։ Ահա օրինակ.[17]

«Ոլորակ»։ Հայերէն խօսք է՝ ոլորել բայից։[18] Իր գծագրաձեւով ու մեղեդիական-գծային նշանակութեամբ շատ մօտիկ է պարզագոյն խա-

---

15 ՋԱԳԱԹ, *Կոմիտասի դիւան, ծրար թ. 639, էջ 18։*

16 *P. Wagner,* Neumenkunde (Paläographie des Liturgischen gesanges), *Leipzig, 1912, s. 74.* (*Հետաքրքրական է դիտել, որ ըստ Վագների, մեր «Ծունկը» իր իւրայատուկ գուգահեռներն ունի թէ՛ բիւզանդական եւ թէ՛ լատինական նեւմագրութեան մէջ. համապատասխանաբար Αποστροφοσ եւ Apostropha*)։

17 *Տե՛ս 286բ/924 («Ծունկը» դրուած է վերջին խօսքի առաջին վանկի վրայ)։*

18 *Սրա ռուսական զուգահեռն է «крюк» անուանակոչութիւնը երաժշտական նշանագրութեան մէջ, որ դարձեալ գալիս է* закручивать *(ոլորել) բայից։*

զագրութիւններից արդէն ծանօթ «պարոյկ» խազագրին։ Արտաքնապէս վերջինից տարբերւում է փոքր-ինչ աւելի ոլորուն հանգոյցով։

Պէտք է ասել, որ մեր ուշ-միջնադարեան գրիչները ու երգիչները չատ հեղ «ոլորակը» չփոթել են, մի կողմից՝ «ծունկի», միւս կողմից՝ յիշեալ «պարոյկի» հետ։[19] Եւ դա, բնականաբար, անդրադարձել է ձայնագրեալ ժողովածուներում։ Այդ (եւ ուրիշ) խազագրերի որոշ խառնաշփոթումը գլխաւորապէս նրանից է առաջացել, որ ծանր եւ ստեղի տոպի ստեղծագործութիւններում, դանդաղեցուած ընթացքի եւ կոտորակուած կշռոյթի պայմաններում, այս կամ այն նշանի համապատասխանած մեղեդիական պտոյտները ուռճացել են փոքր տեւողութեան նոր հնչիւններով, անցիկ եւ օժանդակ ձայնաստիճաններով, տարբեր զարդարանքներով, որոնք քօղարկելով այդ պտոյտների սկզբնական չրջագծերը, դրանք զգալիօրէն մօտեցրել են իրար։

Բայց «ոլորակը» չափական երկու միաւոր (երբեմն եւս աւելին) է ցուցանում, որով յստակ տարբերւում է «ծունկից» (ինչքան էլ որ վերջինս արտաքնապէս նման լինի առաջինին)։ «Ոլորակի» եւ «պարոյկի» տարբերութիւնները աւելի նուրբ են, բայց որսալի են։ Ինչպէս ցոյց են տալիս դիտողութիւնները, «ոլորակը»՝ «պարոյկի» մեղեդիական-ձօայինի իմաստի յետագայ խորացումն է ներկայացնում։[20] «Ոլորակին» համապատասխանող մեղեդիական պտոյտը զգալիօրէն աւելի ոլորուն է, եւ կամ, առնուազն պէտք է կատարուի աւելի ոլորուն։ Դա պարզ երեւում է հետեւեալ օրինակում, որ ընդգրկում է թէ՛ «պարոյկ», եւ թէ՛ «ոլորակ» նշանները։[21]

19 Դրան նպաստել է, օրինակ, մի չարք գրիչների կողմից արագագրութեամբ տարուելը, որպիսի դէպքում ակամայից արհամարհուում են չատ խազագրերի ձօագրաձեւերի տարբերակիչ մանրամասները։

20 Դա նկատել է տակաւին Իգն. Կիւրեղեանը։ Տե՛ս նրա «Լուսաբանութիւն խազից եւ երգեցողութեան չարականաց», Բազմավէպ, 1904. թ. 3, էջ 128։

21 Տե՛ս 130բ/446 (հարկ է նկատել, որ օրինակում «պարոյկի» մեղեդիական պտոյտը խտացուած է չափական մէկ միաւորի մէջ)։

«Ոլորակը», ինչպէս եւ մի շարք այլ նշաններ, կարող է ցուցանել նաեւ վանկի աւելի ընդարձակ երկարաձգումներ, երբ երգը ծանր ու յանկարծաբանական տիպի է, եւ կամ երբ այն (երգը) աչքի է ընկնում կատարման ընթացքում յանկարծաբանական արտայայտիչ ազատութիւն պահանջող տարրեր հատուածներով։ Ընդհանրապէս ասած, նման հատուածներն համընկնում են յատուկ ընդգծուող, լայնարձակ վերջնայանգաձեւերի, սկզբնական ծաղկեցուած բանաձեւերի, այլեւ ստեղծագործութիւնների մէջ հանդիպող եւ բարձրակէտային բնոյթ կրող մեղեդիական հարուստ կազմաւորումների հետ։[22] Դրան դեռեւս կը վերադառնանք։

«Թաշտ»։ Եթէ ընդունենք, որ այս խօսքը, գրութեան ու արտասանութեան ձեւով «տաշտի» մէկ տարբերակն է, ապա այն՝ պահլաւական ծագում ունի, նշանակում է «աւազան, կոնք, տաշտ, թաս, բաժակ»։[23]

Խաչատուր Էրզրումեցին քննարկուող խօսքը հասկանում է նրա բառարանային իմաստով եւ բացատրում, որ «թաշտ» կրող վանկի հնչիւնաւորման ժամանակ երգչի ձայնը կարծէք գծագրում է պղնձեայ տաշտի ընդհանուր չրջագծերը (այսինքն՝ ձայնը նախ իջնում, ապա բարձրանում է)։ Հիմնախազերի չարքում «թաշտը» համարելով տասներորդը, տեսաբանը գրում է. «Եւ նա թաշտ անուանակոչէ, ոչ տասերորդ ենթակայի։ Զվանգ նմանեցուցանէ այնմիկ, որ պղնձեայ տաշտ է»։[24]

Սակայն, նախ ձայնի նման չարժումը այս կամ այն ձեւով կապուած է նաեւ այլ խազագրերի զօրութեանը։ Երկրորդ, այդ չարժումը «թաշտի» մեղեդիական-գծային նշանակութեան գլխաւոր, կայուն կողմը չէ։ Եւ առհասարակ՝ «թաշտ» եւ «տաշտ» խօսքերը նոյնացնելն էլ տակաւին համոզեցուցիչ չէ։

Մեր որոնումները հնարաւորութիւն են տալիս առաջընթաց նոր քայլ կատարել՝ «թաշտի» երաժշտական միջնադարեան ըմբռնումը բացա-

---

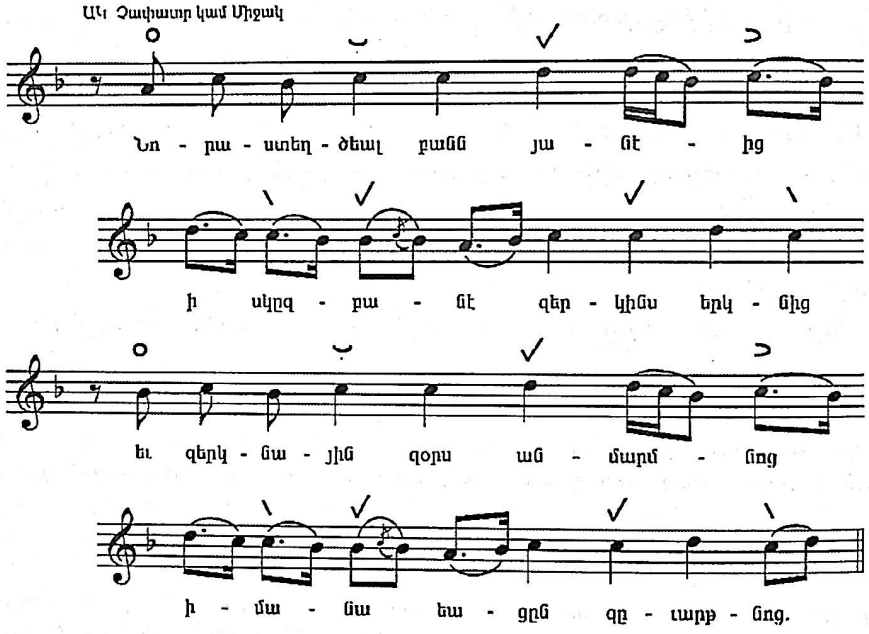
22 Պարզ (չափական մէկ միաւորի արժէքով) վանկերի տարբեր չեչտումները, մեծ եւ մեծագոյն (երկու եւ աւելի չափական միաւորի արժէքով) վանկերի երաժշտական ցցուն մասնաւորումներն ու արձակ ոլորումները, որոնց միջոցով ընդգծւում են վերոյիշեալ հատուածները, այս ամէնը տրամաբանօրէն գտնուում է երգեցողութեան միջնադարեան արուեստի մէկ հարթութեան վրայ։

23 Հր. Աճառեան, Հայերէն արմատական բառարան, հտ. Զ, Երեւան, 1932, էջ 778։ Անդրադառնալով խօսքիս՝ որպէս խազագրի անուանակոչութեան, Աճառեանը յիշեցնում է նրա գրութեան «դաշտ» ձեւն էլ (տե՛ս նաեւ հտ. Ա, էջ 624, որ չատ հազուադէպ է պատահում, եւ կանգ առնում «թաշտ» ձեւի վրայ, որ ամենաընդհանրացածն է։ Այս կապակցութեամբ նա տալիս է հետեւեալ ծանօթութիւնը եւս, որ մեկնութեան կարօտ է. taštgar, – գրում է նա, – «անուն երաժշտի մխոջ»։ Պարզուում է, որ այդ անունն էլ ծագում է tašt «կոնք» բառից, իսկ վերջինս էլ՝ taš «տաշելով չինել» արմատից։ Ցիշեցնենք, որ Պետերմանն էլ ժամանակին հակուած է եղել «թաշտը» հայերէն «թաչել» (հառաչել, հեծել) բառի հետ կապելու (հմմտ՝ H. Petermann, Über die Musik der Armenier, ZDMG, Band V, Leipzig, 1851, s. 365)։

24 Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ Լրաբեր հասարակական գիտութիւնների, 1966, թ. 11, էջ 72։

յայտելու գործում։ Ամէնից առաջ՝ նշանիս անուանակոչութեան մասին։ Ըստ բոլոր տուեալների, այն Täschdid կոչուող տարբերիչ (դիակրիտիկ) նշանի անուան հայացուած ձեւն է։ Նշանի, որ պարսկա-արաբական դրականութեան մէջ ցոյց է տալիս տուեալ տառի, նրա հնչումի սաստկացումը՝ կրկնապատկումը։[25] Ցամենայնդէպս, «թաշտի» երգչային նշանակութեան մէջ ամենակարեւոր եւ ամենակայուն երեւոյթը՝ երաժշտական (տոնիկական) չեչտի ու հայերէնի բառային (դինամիկ) չեչտի համընկնում-գումարումն է։

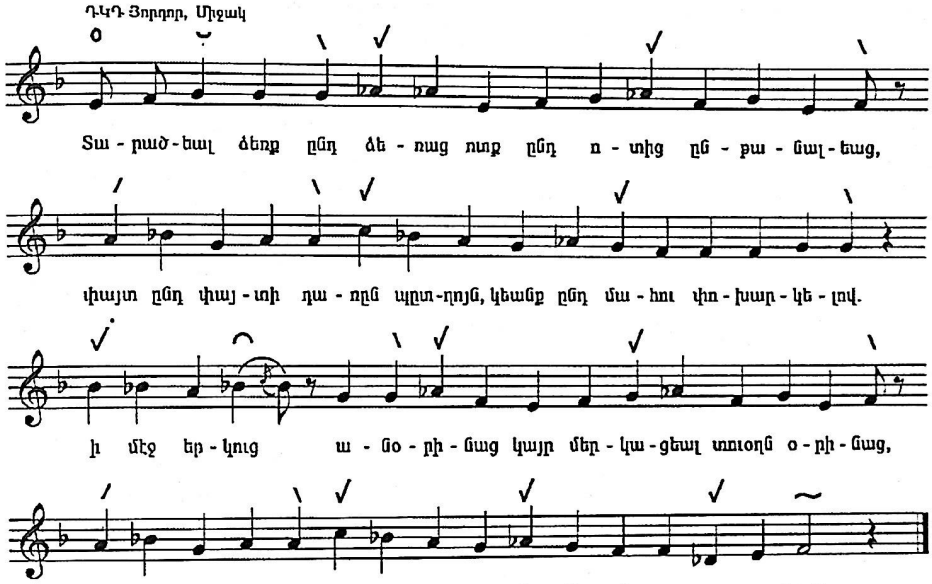
Մեզ յաջողուեց հաստատել, առաջին հերթին, «թաշտ» խազագրից սերուած, «թաշտիկ» (այն է՝ փոքր «թաշտ») կոչուող եւ ինքնուրոյնաբար գործող նշանի առկայութիւնը։[26] Նրա չափական արժէքն է՝ մէկ միաւոր, որով եւ տարբերւում է «թաշտից»։ Բայց վերջինիս նման, «թաշտիկը» եւս (նրան համապատասխանող հնչումը), կարող է լինել ոլորումով կամ առանց ոլորումի։ Դիմենք հետեւեալ օրինակին։[27]



25
26 Նաֆիսի-ֆարխանզէ Նաֆիսի, հտ. 2, Թեհրան, 1318-19, (+662=1940-41), (պարսկ.)։ Հմմտ. մեր յօդուածը՝ «Հիմնական խազերի միակցութիւնը», Բանբեր Մատենադարանի, թ. 9, Երեւան, 1969, էջ 117-118։
27 Տե՛ս 273ա/ծ.318։

Ինչպէս տեսնում ենք, «թաչտիկը» ընկնում է չեշտուող վանկի վրայ: Ընդնմին, նոյն այդ վանկի վրայ ձայնը բարձրանում է:[28] *Այդպիսին են նաեւ ոլորում ենթադրուող «թաչտիկի» կիրառման պայմանները:*

«Թաչտը» իր կրկնակի (երկու մխաւորի) տեւողութեամբ զգալիօրէն աւելի է ընդգծում չեշտակիր վանկը, նոյնիսկ, երբ կատարւում է առանց ոլորումների: Օրինակ՝[29]



Անշուշտ, այս բոլոր դէպքերում չեշտակիր վանկի հետ փաստօրէն ընդգծւում է նաեւ տուեալ խօսքն ամբողջապէս: Դա առաւել ակնառու դրսեւորւում է, երբ «թաչտը» ոլորումով է կատարւում: Եւ այդ դէպքում «թաչտին» յատկացուող տեւողութիւնը կարող է զգալի գերազան-

---

[28] *Իսկ «սուղ» նշանի զօրութեան ոլորտին վերաբերող առաջին երեք վանկերն էլ չատ գործուն նախաչեշտ են գոյացնում, որով չափակշռութեային միջոցներով եւս առանձնացուում է երաժշտականօրէն բարձրութեամբ եւ ուժականօրէն (բառաչեշտով) աչքի ընկնող վանկը: «Թաչտիկի» (ու նաեւ «թաչտի») հետ զուգորդուող «սուղ» նշանի կիրառման այս ձեւերում ուշադրութիւն է հրաւիրում մի հանգամանք եւս: «Սուղը» նման զուգորդութիւններում դրւում է լոկ մէկ անգամ, գրական բնագրի առաջին վանկի վրայ, եւ միւս բոլոր վանկերը (ինչքան էլ լինեն), մինչեւ «թաչտիկի» (կամ «թաչտի») հանդէս գալը, մեկնաբանւում են որպէս կարճ վանկեր:*

[29] *Տե՛ս 122բ/ժ. 130:*

ցել չափական երկու միաւորից։ Ստորեւ բերուող օրինակը, բացի նըշւած կէտերից, ցոյց է տալիս այն դէպքը եւս, երբ «թաշտը» թռիչքով է յաջորդում «սուղին»։[30]

30 *Տե՛ս 123ա/ծ. 123։*

Վերջապէս, հետեւեալ օրինակը ցուցանում է նաեւ «թաչտի» երգչային մասնաւոր այն մեկնաբանութիւնը, երբ ձայնի չարժումը պատկերում է կարծես էրզրումեցու յիշատակած տաչտի արտաքին չրջագծերը։

Ուշագրաւ է· օրինակում մեծ ալիքաւորում ունի «ոլորակին» համապատասխանող դարձուածքն էլ, քանի որ զուգորդուած է հռետորա-

կան չեչտ կրող խօսքի հետ, որով եւ ներկայացնում է ողջ տան բարձրակէտային պահը:[31]

Ահա պարզ խազագրութիւններին (քիչ թէ շատ ամբողջական խազաւորումներին) վերաբերող մեր հետազօտութեան արդիւնքների ամփոփումը,[32] որ բաւականաչափ ակնառու ցոյց է տալիս առհասարակ հայկական միջնադարեան խազագրութեան արուեստի հիմնական սկզբունքներից մէկը: Այն է՝ մեղեդիական տարբեր ծաւալի բանաձեւեր պայմանական մէկ նշանի օգնութեամբ, ամբողջական չրջագծերով գրառելու սկզբունքը:

---

31 Տե՛ս 267ա/890:

32 Մենք քննարկեցինք վեց նշան (⸜, ɔ, ⸝, ⸰, ⌣, ⌣), որոնք պէտք է դումարել պարզագոյն խազագրութիւններին յատուկ հինգ նշաններին (/, \, ⸜, ✓, ⁀): Ամբողջպէս առած, ստացւում է տասից աւելի խազագրերի մի խումբ (չհաշուած հայոց լեզուի արտահայտութեան երեք նշանները, որոնք, ի դէպ, նոյնպէս մտնում են խազանշանների համաստեղութեան մէջ): Դրանցից երկուսը (⸰, ⁀) տեւողութեան նշաններ են. վեցը (/, \, ✓, ⸜, ɔ, ⌣) պարզ խազագրեր, որ ցուցանում են այլ եղանակներ չչեշտաւորուող միջակ (չափական մէկ միաւորի արժէքով) վանկեր եւ երեքը (⸜, ⸝, ⌣) աւելի տարողունակ նշաններ, որ վերաբերում են երաժշտականապէս լայնօրէն ընդգծուող, առանձնացուող մեծ (չափական երկու միաւորի արժէքով) վանկերին, ըստ հարկին ենթադրելով նաեւ այդ վանկերի տեւողութիւնը երկարաձգող տարբեր ոլորումների կատարում:

Միջին բարդութեան առաջին կարգի խազաւորումները

Ներկայ յօդուածն անմիջական շարունակութիւնն է՝ հայկական միջնադարեան երաժշտական ձեռագրերում նկատուող խազային տարբեր հիւսուածքների վերծանութեան հետ կապուած մեր այն աշխատանքների, որոնք առաջ ենք տանում 1970-ական թուականների սկզբներից։

Յիշեցնենք, որ այլազան երգերի խազագրութիւնները միջնադարեան ձեռագրերում զատորոշւում են նրանցում կիրառուած նշանների ամենատարբեր քանակով՝ 3-4-ից մինչեւ 30-40 եւ աւելի։ Մեր դիտումները ցոյց են տուել, որ նշանների քանակը յիշեալ երգերում աւելանում է նրանց մեղեդիներում ձայնեղանակային նորանոր պտոյտների ընդգրկման, ընթացքի (տեմպի) դանդաղեցման, կչռոյթի կոտորակման եւ առհասարակ երաժշտական բաղադրիչին յատկացուած ձեւակառուցողական դերի մեծացմանը զուգընթաց։

Որպէս հետեւանք՝ գոյանում են խազաւորումներին յատուկ հիւսուածքի տարբեր տիպեր։ Ուսումնասիրութիւնը հնարաւորութիւն է տալիս աստիճանաբար բացայայտելու այդ տիպերից ամէն մէկի առանձնայատկութիւնները (ամբողջապէս առած), ու ի վերջոյ՝ նաեւ դրանց մէջ ներքաշուած իւրաքանչիւր խազանշանի զօրութիւնը։

1971 թուականին, Մատենադարանում աւելի քան տաս տարի նախապատրաստական մի շարք հետազօտութիւններ կատարելուց յետոյ,[1]

---

[1] Համմտ. մեր յօդուածները՝ «Խաչատուր Էրզրումեցին որպէս միջնադարեան հայ երաժշտութեան տեսաբան» (ՀՍՍՀ ԳԱ Լրաբեր, 1966, թ. 11), «Ոսկան վարդապետն ու խազագրութեան արուեստը», (Էջմիածին, 1966, թ. 11-12), «Հայկական խազագրութեան հիմնական նշանների երկու ցուցակների մասին (Պատմա-բանասիրական հանդէս, 1968, թ. 4, «Ուշ միջնադարեան երաժշտական բանաքաղուած մի յօդուած» (ՀՍՍՀ ԳԱ Լրաբեր, 1968, թ. 3), «Կոմիտասը եւ հայ հոգեւոր երգաստեղծութեան ուսումնասիրութեան հարցերը», Կոմիտասական (ժողովածու, Երեւան, 1969, հտ. 1), «Կոմիտասը եւ հայկական խազերի վերծանութեան խնդիրը» (Պատմա-բանասիրական հանդէս, 1969, թ. 4), «Հիմնական խազերի մի ակցութիւնը» (Բանբեր Մատենադարանի, 1969, հտ. 9). «Из литературного наследия Комитаса», Советская музыка, М., 1969, No.10), «Դիտողութիւն Փարպեցու պատմութեան մէջ Սահակ Պարթեւին վերաբերող մի արտայայտութեան մասին», Բանբեր Երեւանի Համալսարանի, 1970, թ. 3), "Les anciens manuscrits musicaux arméniens et les questions re-

հրապարակել էինք հին խազագրերով՝ «չեչտ», «բուէթ», «պարոյկ», «երկար» եւ «փուչ» նշաններով իրացուած պարզագոյն խազագրութիւնների վերծանութեան մասին յօդուածը։[2] Մի քանի տարի անց,[3] 1977-ին հանդէս եկանք պարզ խազաւորումների վերծանութեանը նուիրուած գիտական զեկուցումով։[4] Խազաւորումները, որոնք ընդգրկելով վերոյիշեալ հինգ խազագրերը, ներառնում են եւս վեց նշան՝ «սուղ», «թաչտիկ», «ծունկ», «խունճ», «թաչտ» ու «ոլորակ»։

Այժմ, մի քայլ եւս առաջ գնալով, գիտական հասարակայնութեանը ներկայացնում ենք՝ միջին բարդութեան առաջին կարգի խազաւորումների վերծանութիւնը։

Ուսումնասիրութեան մեթոդն ու օգտագործուող աղբիւրները նոյնն են։[5]

---

latives a leur dechiffrement" (Revue des etudes armeniennes, *N. S., 1970, t. VII*), «*Կոմիտասի մտորումները տրոհութեան եւ առոգանութեան նշանների յարաբերութեան մասին*» (*ՀՍՍՀ ԳԱ Լրաբեր, 1970, թ. 8*), «*Հիմնական դրոյթներ խազագրութեան արուեստի վերաբերեալ*», (Բանբեր Մատենադարանի, *Երեւան, 1971, հտ. 10*)։

[2] *Ն. Թահմիզեան, «Պարզագոյն խազագրութիւնների վերծանութեան փորձ» (Պատմա-բանասիրական Հանդէս, 1971, թ. 2)։*

[3] *Եւ դարձեալ նոր ուսումնասիրութիւնների, հրապարակումների ու խազագրութեան հարցերի հետ եւս առնչուող երկու մենագրութիւնների լոյս ընծայումից յետոյ, որոնք են՝ «Ուէթ-ձայնի սկսուածքները» (Էջմիածին, 1972, թ. 2–4), «Գրիգոր Գապասաքալեանի «Համառօտութիւն երաժշտականի գիտութեան» անտիպ աշխատութիւնը» (Բանբեր Մատենադարանի, 1973, հտ. 11), «Խազագրութեան արուեստն իր պատմական զարգացման մէջ» (Բանբեր Մատենադարանի, 1976, հտ. 12), Ներսէս Շնորհալին երգահան եւ երաժիշտ, Երեւան, 1973, Теория музыки в древней Армении, Ереван, 1977.*

[4] *Աւելի ստոյգ՝ 1977 թուականի հոկտեմբերին՝ ՍՍՀՄ ԳԱ-ի հնագրագիտական յանձնաժողովի եւ Մաշտոցի անուան Մատենադարանի կազմակերպած գիտական նստաշրջանին, ուր լայնօրէն քննարկուեցին միջնադարեան դպրութեան ու գրքի պատմատեսական հարցերը։ Տե՛ս, "Конференция по истории средневековой письменности и книги (к 60-летию Великой Окрябрьской социалистической роволюции)", Тезисы докладов, 25-27 октября, 1977 г., Ереван, 1977, էջ 91։ Մեր զեկուցման հիման վրայ պատրաստած ուսումնասիրութիւնը այնպէս էլ չհրապարակեցինք, նրանում դիտարկուող խազագրերի ամանակային նշանակութիւնը մի անգամ եւս երկարատեւ քննութեան ենթարկելու համար (հմմտ. մեր վերոյիշեալ յօդուածը՝ «Ուէթ-ձայնի սկսուածքները» (Էջմիածին, 1972, թ. 2, էջ 31–33, ծանօթ. 27)։ Վերջերս միայն այդ ուսումնասիրութիւնը ազուցանեցինք մի նոր հետազօտութեան չարադրանքին եւ այդպիսով յանձնեցինք տպագրութեան։ Տե՛ս Ն. Թահմիզեան, «Նիւթեր հայկական եւ ռուսական հոգեւոր միջնադարեան երգարուեստների համեմատական ուսումնասիրութեան» (Բանբեր Մատենադարանի, Երեւան, 1980, հտ. 13)։*

[5] *Այն է՝ հիմնականում՝ Մաշտոցի անուան Մատենադարանի թ. 1576 գրչագիր ընտիր չարակնոցը (Դրազարկ, 1328 թ.), եւ անցած հարիւրամեակի վերջին քառորդում էջմիածնում Ն. Թաշճեանի կազմած ձայնագրեալ ժողովածուները, մասնաւորապէս՝ Ձայնագրեալ Շարականը (Վաղարշապատ, 1875)։*

Միջին բարդութեան առաջին կարգի խազաւորումները իրացւում են 15-ից աւելի նշաններով, որոնց շարքում նոր, հիւսուածքի դիտարկուող տիպին յատուկ են վեց խազագրեր՝ «ստորադիր», «ծնկներ», «խոսրովային», «սուր», «թուր» եւ «զարկ»։ Ստորեւ ճիշդ այս հերթականութեամբ էլ կը կատարենք քննութիւնը։

«Ստորադիր». *Հիմնախազերի միակցութիւնը որոշելիս արդէն նշել էինք,*[6] *որ «ստորադիրը» (ինչպէս եւ «վերադիրը») այդ միակցութեան մէջ դասելը առաջին հայեացքից կարող է եւ անհասկանալի թուալ, բայց դա արուել է նոյնիսկ միջին դարերում, եւ իրաւացիօրէն։ «Ստորադիրը» սերւում է առոգանութեան նշանների չորրորդ խմբի (կամ սեռի) մէջ մտնող ենթամնայից եւ ունի վերջինիս գծագրաձեւը։ Ջնայած նշանիս անուանակոչութեանը, որ ունի նաեւ «ստորադասի» իմաստը,*[7] *խազագրութիւններում նրան կարեւոր դեր է յատկացուել։ Այն դրուել է ոչ միայն գրեթէ ամէն տեսակ խազաւոր, այլեւ անխազ վանկերի տակից։*[8] *եւ ցոյց տուել որ տուեալ վանկը (լինի անխազ, թէ խազաւորուած որեւէ բարդ նշանով, կամ մի «չեչտով», «ծունկով» եւ անգամ մի «սուղով»), եղանակաւորուած է մէկից աւելի հնչիւններով, որոնք հարկ է կատարել կապակցուած։*

«Ստորադիրի» օգնութեամբ կապուել են (Legato են երգուել), ինչպէս նոյն վանկի վրայ տեղադրուած իրար կից տարբեր խազագրեր,[9] *նոյնպէս եւ մէկ խազագրով նշանակուող մի խումբ, կամ գոնէ մի-երկու տարբեր բարձրութեան հնչիւններ, երբ այն գրուել է մէկ, առանձին*

կարող է թուալ, որ այնքան էլ ճիշդ վարուելակերպ չէ՝ աւելի քան հինգ դարերով իրարից բաժանուած, թէկուզ նոյն երգերը պարունակող մատեանների համեմատութեան արդիւնքները կշռելը։ Սակայն, ի մօտոյ ծանօթութիւնը գործի բոլոր հանգամանքներին՝ վարատում է նման կասկածները։ Ինչպէս գիտենք, ԺԴ-ԺԵ դարերից յետոյ խազագրութեան արուեստն սկզբունքային որեւէ կատարելագործութեան չի ենթարկուել։ Ուշ միջնադարում չարունակուել են տարբեր երգարանների խազաւորման աշխատանքները։ Սակայն դրանք, ինչքան էլ օգտակար, իրենց մակարդակով երբեք չեն հասել նախորդ շրջանում ձեռք բերուած արդիւնքներին։ Խօսքը մասնաւորելով Շարակնոցի չուրջ կարող ենք նոյնիսկ աւելացնել, որ այն՝ խազաւորման (գրական բնագրերի վրայ խազագրերի տեղաբաշխման) առումով էլ որեւէ կարեւոր փոփոխութեան չի ենթարկուել, եթէ չհաշուենք այլազան աղճատումներն ու աղաւաղումները, նշանների աւելագրութիւնն ու թերագրութիւնները, դրափոխութիւններն ու չփոթութեան հետեւանքները եւ այլն։ Այնպէս որ, ԺԴ դարի ընտիր ձեռագրին դիմելն ու նրա վրայ կանգ առնելը, տուեալ դէպքում պարզապէս նշանակում է ԺԹ դարում կատարուած ձայնագրութիւնները, գէթ վերը նշուած թերութիւններից զգալիօրէն զերծ մի մատեանի միջոցով ստուգել։ Այլապէս ինչքանով արդիւնաւէտ կը լինէին առհասարակ համեմատական աշխատանքները։

6 Բանբեր Մատենադարանի, Երեւան, 1969, հտ. 9, էջ 106։

7 Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հտ. Բ։

8 *Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. թ. 1576, էջ 29ա։*

9 Նոյն տեղում, ձեռ. թ. 755, էջ 4ա (տե՛ս «Ճիչեսցուք» խօսքի առաջին վանկը)։

առած վանկի տակից։[10] «Մատրադիրին» մենք դեռ կը հանդիպենք յաջորդ նշանների քննութեան կապակցութեամբ բերուող օրինակներին ծանօթանալիս։

«Ծնկներ». Անուանակոչութեամբ ու գծագրաձեւով էլ՝ պարզ խազաւորումներից արդէն յայտնի «ծունկ» նշանի կրկնապատկումն է ներկայացնում սա։ Ճիշդ այսպէս են հասկացել ու բացատրել խազագիրս հին եւ նոր մի քանի գիտնականներ։ Շրէօդերը հայկական խազանշանների անունների լատիներէն թարգմանութիւններում պարզորոշ բացայայտութեամբ մատնանշում էր «ծունկի» եւ «ծնկների» այդ կապը։[11] Խաչատուր Էրզրումեցին ուղղակի գրում է. «Նա ծնկներ անուանակոչի, որ եօթն եւ տասներորդ լինի։ Վասն զի զայն կրկնապատկէ, որ ծունկ յարանուանեցեալ է»։[12]

Դեռեւս ԺԸ դարի սկզբներում տրուած այս բացատրութիւնն ընդհանուր առմամբ ճիշդ է։ Միայն սրանից յստակ չի երեւում, թէ Էրզրումեցու կարծիքով «ծնկները»՝ «ծունկին» համապատասխանող պատյտի տեւողութի՞ւնն է կրկնապատկում, թէ՞ շարժումը (որով բնականաբար կրկնապատկուած է լինում նաեւ տեւողութիւնը), եւ ի՞նչպէս։ Շուրջ երկու հարիւր տարի վերջ գրեթէ նման մի բացատրութիւն արձանագրեց Իգն. Կիւրեղեանը, ասելով. «Ծնկներն ալ բնականապէս ուրիշ բան չեն, բայց եթէ ծունկին կրկնութիւնը, որով եւ զայն երգելու համար պետք է ծունկը կրկնել»։[13]

Այստեղ խօսքը «ծնկների» միջոցով «ծունկի» պատյտը կրկնելու մասին է, եւ սա էլ ընդունելի է, սակայն ճշդուած չէ, թէ յատկապէս ի՞նչ է ենթադրում այդ կրկնութիւնը. «ծունկի» պատյտը նոյնութեա՞մբ երկրորդել, թէ՞ այն նաեւ մէկ այլ աստիճանից հնչեցնել, որպիսի դէպքում առհասարակ չարժումն է, որ կրկնուած եւ կամ կրկնապատկուած է լինում։ Վերջին կէտի վրայ պնդում է Պ. Վագները։ Նա, որ «ծունկը» համեմատել է բիւզանդական Apostrophos-ի հետ, «ծնկների» համապատասխանն էլ տեսնելով Dio Apostrophoi-ի մէջ, աւելացնում է, թէ «ծնկները» «ծունկի չարժումն է կրկնապատկում»։[14]

Խազաւոր ձեռագրերում «ծնկների» կիրառման պայմանների քննութիւնը եւ Զայնագրեալ Շարականոցում դրան համապատասխանող պատյտների վերլուծութիւնն ու համեմատութիւնը մեզ յանգեցնում են

---

10 Նոյն տեղում (տե՛ս «Ի գիշերի» խօսքի «ի» նախդիրի խազը)։

11 J. Schröder, Thesaurus Linguae Armenicae, *Amstelodami, 1711*, էջ 244։

12 Խաչատուր Էրզրումեցին որպէս միջնադարեան հայ երաժշտութեան տեսաբան, ՀՍՍՀ ԳԱ Լրաբեր, *1966*, թ. *11*, էջ 72։

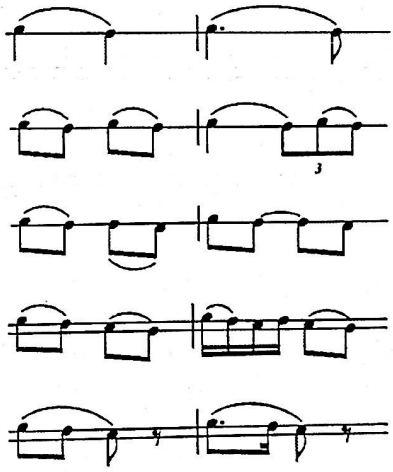
13 Իգն. Կիւրեղեան, «Լուսաբանութիւն խազից եւ երգեցողութեան չարականաց», Բազմավէպ, Վենետիկ, *1994*, թ. *3*, էջ *128*։

14 P. Wagner, Neumenkunde (Paläographie des liturgischen Gesanges), *Leipzig 1912*, s. 74.

համոզման, որ խազանչանս, նայած տեղին, կրկնապատկում է «ծունկի» տեւողութիւնը, կամ կրկնում է «ծունկի» պտոյտը, եւ կամ առհասարակ չարժումը (տարբեր աստիճաններից), ստանալով կշռութային այլազան ձեւաւորումներ, որոնք կարող են ընդլայնուել ու բարդանալ ծանր երգեցողութիւններում: Այդ ձեւերի պարզ տեսակները հասնում են հինգի: Ահա դրանք, իրենց տարբերակներով, հետեւեալ հերթականութեամբ. ծունկի տեւողութեան կրկնապատկումը (1), ծունկին համապատասխանող պտոյտի կրկնութիւնը (2), նոյն պտոյտի կրկնութիւնը՝ նրա երկրորդ հընչիւնի բարձրութիւնից (3), նոյնը՝ վարընթաց կարգով յաջորդ ձայնաստիճանից (4), եւ նոյնը՝ վերջից մի ձայնահատի (պաուզայի) ընդգրկմամբ (5): Օրինակում նախ, յիշեցման կարգով, բերում ենք «ծունկի» պտոյտը, յետոյ նրանից սերուած այն ձեւերը, որոնք ներկայացնում են «ծնկները»:

Ծունկ

Ծնկներ

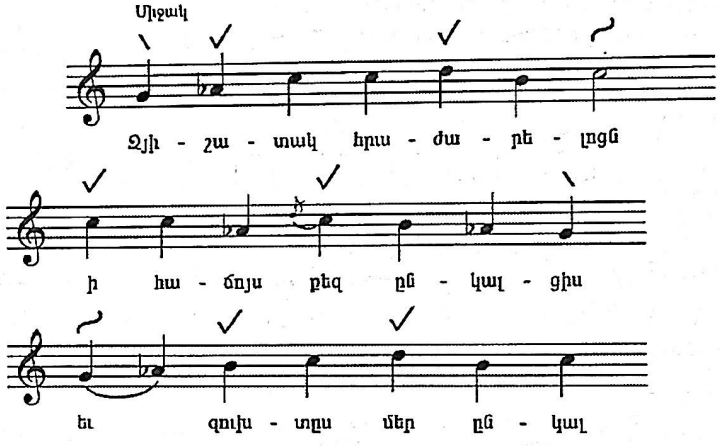


Ինչպէս պարզ երեւում է, «ծնկների» մեղեդիական այս պտոյտները չափական երկու միաւորի արժէք ունեն: Իսկ կշռութային գծագրերի, մանաւանդ դրանց գրաւոր արտայայտութիւնների մասին պէտք է ասել, որ վերջիններս տուեալ պտոյտի իրական հնչողութեանը բաւարար չափով համապատասխանում են առաջին սիւնակում տեղադրուած հիմնաձեւերի չրջանակներում: Տարբերակների կապակցութեամբ, որոնք տեղադրուած են երկրորդ սիւնակում, նոյնն անվերապահօրէն երկրորդել չենք կարող: Դրանց կշռոյթի գրաւոր արտայայտութիւնները կողմնորո-

չիչ նշանակութիւն ունեցող առաւել ընդհանուր (մօտաւոր) պատկերներ են, որոնց այդ նկարագիրը աւելի եւս խորանում է նախահարուկների (*Vorschlag*), վերջնահարուկների (*Nachschlag*) ու նման զարդարանքների կիրառմամբ։[15]

Աղիւսակում ցոյց տրուած հինգ ձեւերից ու դրանց տարբերակներից իւրաքանչիւրի համար խազային առանձին օրինակներ բերելով զբաղուելը մեզ հեռուն կը տանէր։ Մի քանի ձեւերի կիրառութեան տեսողական ընկալումն ապահովելու նպատակով կը բերենք խազային ամբողջական նմուշներ, միւսների կապակցութեամբ՝ համապատասխան յղումներ կ'անենք։

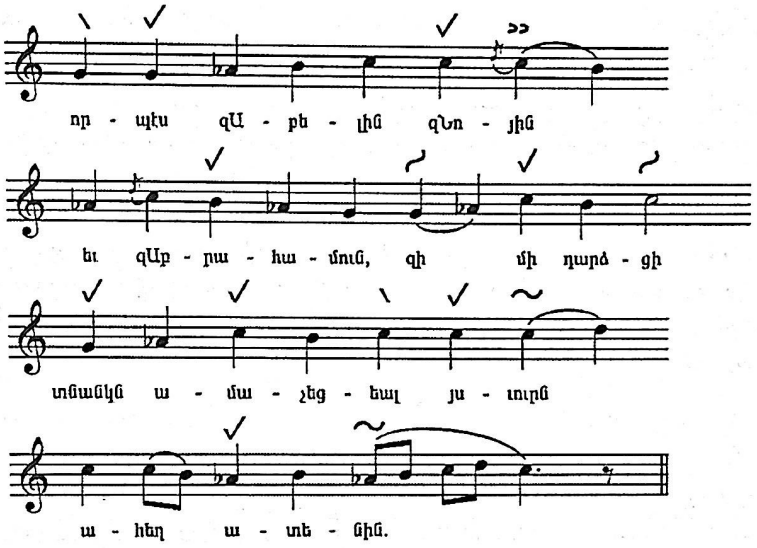
«Մնկներ» խազագրի կատարման առիթներով բաւական յաճախ հընչած մեղեդիական պտոյտներից մէկը եղել է վերեւի օրինակում ցոյց տրուած առաջին հիմնաձեւը։ Ահա այն՝ Ննջեցեալոց Գ֊ի միջակ տէր երկնիցի («Որ երկայնամիտդ ես Տէր») երկրորդ տան մէջ հանդիպող «Նոյին» խօսքի (յատուկ անուան) երկրորդ վանկի զուգորդութեամբ։[16]



---

15 Դրանց յատուկ անդրադարձել ենք «խունճ» խազագիրը քննելիս ու նշել, որ իրենց գրաւոր արտայայտութեամբ կարճ տեւողութեան յիշեալ զարդարանքները հայ միաձայնային երաժշտութեան պայմաններում, որպէս ընդհանուր կանոն, զգալի կշռական են կատարում (տե՛ս մեր յօդուածը՝ «Նիւթեր հայկական եւ ռուսական հոգեւոր միջնադարեան երգարուեստների համեմատական ուսումնասիրութեան», Բանբեր Մատենադարանի, Երեւան, 1980, հտ. 13, էջ 125)։ Շեշտենք, որ դա այդպէս է, անկախ որեւէ զարդարական հնչիւնի՝ տուեալ խազագրին համապատասխանող մեղեդիական պտոյտին յատուկ, այն կազմող անհրաժեշտ ձայնաստիճաններից մէկը համարելու կամ չհամարելու հանգամանքից։

16 *314բ/992*։

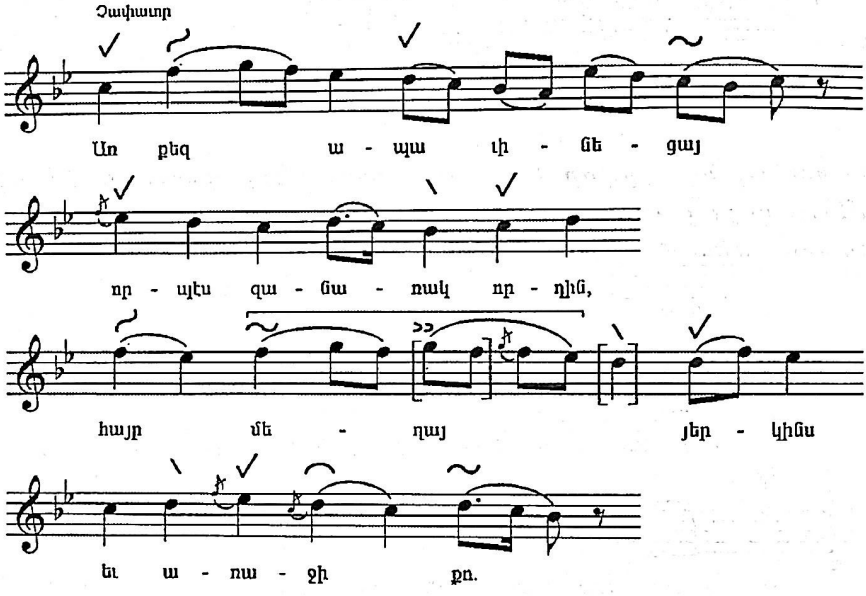


Հետեւեալ նմուշը, որ է Մարտիրոսաց «Որք զանձինս» Բկ միջակ ողորմեան, ցոյց է տալիս առաջին հիմնաձեւի տարբերակի կիրառումը, դարձի «ողորմեա մեզ» խօսքի հետ կապակցումով։[17]

17 *291բ-292ա/938։*

Ի դէպ, այստեղ «չարչարանաց» խօսքի վերջին վանկի տակից դրուած նշանը վերը քննուած «ստորադիրն» է։ Եւ դա էլ յուշում է, որ տուեալ դէպքում «երկար» հիմնախազը կրող վանկը պէտք է հնչիւնաւորուած լինի առնուազն երկու տարբեր ձայնաստիճանների օգնութեամբ,[18] որոնք կատարուելու են legato, ինչպէս բացատրել ենք վերը։

«Ծնկների» միւս հիմնաձեւերին հանդիպում ենք այնպիսի խազաւորումներում, ուր կիրառուած են նաեւ մի չարք այլ, բարդ եւ մեր կողմից տակաւին չքննուած նշանները։ Դրանցից մէկին սակայն, «խոսրովայինին» անդրադառնալու ենք ստորեւ, այնպէս որ ծանօթանանք հետեւեալ նմուշին եւս.



Ապաչխարութեան Բ կ երրորդ չարքից «Ցոյս իմ ես» չափաւոր ողորմեայի երկրորդ տունն է սա (մինչեւ դարձը)։[19] Տուեալ տողատումով յստակ երեւակւում է երգի տան իւրայատուկ կառուցուածքը. 1-ին ու 3-րդ տողերը չափական 9-ական միաւորից են բաղկացած, 2-րդ եւ 4-րդ տողերը՝ 7-ական։ 1-ին ու 3-րդ տողերի սկզբում դէպի վեր ուղղուած «երկարի» տեսքով նշանը «խոսրովայինն» է։

---

18 *Զայնագրեալ Շարակնոցում այդ վանկի հետ զուգորդուած է երկար տեւողութեան մէկ հնչիւն (երկրորդ «փուչը»), որ ուղղել ենք։*

19 *72ա/251։*

«Ծնկները» զուգորդուած է երրորդ տողի «մեղայ» խօսքի երկրորդ վանկի հետ։[20]

Մնացած հիմնաձեւերի կապակցութեամբ ընթերցողին յղում ենք մեր աղբիւրների համապատասխան էջերին, ինչպէս պայմանաւորուել ենք։ Երրորդ հիմնաձեւը մի փոքրիկ դրափոխութեամբ երեւում է Հայրապետաց կանոնի Գ չափաւոր մանկունքի առաջին տան մէջ, «գումար» խօսքի առաջին վանկի զուգորդութեամբ։[21] *Չորրորդ հիմնաձեւը հանդիպում է Ճաշոցի «գովեա»-ներից «Ցարեաւ Քրիստոս» կտորի Գ տան մէջ, «լուսաւորեաց» խօսքի երրորդ վանկի վրայ։*[22] *Հինգերորդը՝ Վարդավառի առաջին օրուայ կանոնի «Ուրախացիր պսակ կուսից» Դ չափաւոր-ծանր ճաշուի առաջին տան մէջ, «տիրամայր» խօսքի երրորդ վանկի վրայ։*[23]

Սրանց տարբերակներում, նոյնիսկ լաւ պահպանուած երգերի մէջ, առհասարակ աւելի չատ են առանձին հնչիւնների դրափոխութիւններով եւ կամ մեղեդիական ամբողջական պտոյտների ընդհանուր ծաւալի (տեւողութեան) սեղմումներով, այլեւ ընդլայնումներով, կարճ՝ յանկարծաբանական արուեստին յատուկ ազատութիւններով բացատրելի կէտերը։ Ասուածը (նաեւ հիմնաձեւերի վերաբերութեամբ) ընդգծելի է, բնականաբար, զարդոլորումներով լեցուն «ծանր» ու «ստեղի» տիպի երգերում։ Եւ սակայն, սրանցում էլ հնարաւոր է լինում առանձնացնել տեղինները,

---

[20] *Ձեռագրում յիշեալ վանկի վրայ դրուած են «ծնկներ» եւ «բութ» նշանները, որոնք նոյն խօսքի նախորդ վանկի «երկարի» հետ միասին՝ չափական 5 միաւոր են գոյացնում։ Ձայնագրեալ Շարակնոցում այդ վանկին յատկացուած մեղեդիական պտոյտը չափական 2 միաւորով պակաս է.*

վերեւում ուղղել ենք այս սխալը (տե՛ս ուղղանկիւն փակագծերում բերուած չափական միաւորները)։

[21] *256բ/853 (Նշուած դրափոխութիւնը հեչտութեամբ ուղղւում է. մեղեդիական պտոյտում առաջին հնչիւնն է, որ պէտք է կատարի օժանդակ-զարդարական ձայնաստիճանի պաչտօնը եւ ոչ թէ երկրորդը՝ «էկորճը»)։*

[22] *127ա/438 (այստեղ, յիշեալ վանկի վրայ, ամբողջ մեղեդիի կառուցուածքով պայմանաւորուած մի նախընթաց յաւելում էլ կայ՝ երկրորդ «փուչից» մինչեւ երկրորդ «վերնախաղ» կիսվար, որը, սակայն, չի մթագնում «ծնկներին» անմիջապէս յաջորդող վերընթաց պտոյտը՝ երկրորդ «բենկորճից» երկրորդ «փուչ»։ Ի դէպ՝ ճիշդ նոյն պատկերը նկատւում է նաեւ «կամաւ յանձն առեր» կտորի առաջին տան մէջ, «համբերեցեր» խօսքի երրորդ վանկի վրայ, տե՛ս նոյն տեղը)։*

[23] *213ա/719։*

ուր բաւականին յստակ զատորոշւում են, ասենք, «ծնկներ»+ոլորում,[24] ոլորում+«ծնկներ»+ոլորում եւ նման զուգորդութիւններ։

«Խոսրովային»։ Գծագրաճեւի երկու տարբերակ ունի, որոնք ներկայացնում են դէպի վեր ուղղուած ալիքաւոր իւրատիպ «երկար»-ներ։ Խազագրիս անուանակոչութեանը անցեալում տրուած բացատրութիւնը, թէ «որպէս թէ նմանեալ սրոյ քաջին Խոսրովու մեծի՝ Հայոց արքային»,[25] համոզիչ չէ։ Այդ անուանակոչութիւնը ծագում է պարսկերէն xusrav (թագաւոր) եւ յատկապէս xusravana (թագաւորական) բառից,[26] որ հայկական շրջաններում կարող էր արտասանուել խուսրեվանի ձեւով։[27] Երգչային նշանի վերաբերութեամբ, այն, ըստ բոլոր տուեալների, նշանակել է երկար վանկ ցուցանող մի քանի խազագրերի (այդ թւում՝ բուն «երկար»-ի, «քաչ»-ի, «յարեչտ»-ի եւ «ճայնդարձ»-ի շարքում)[28] գլխաւորագոյնը, ինչպէս «տրոպ»-ների ընտանիքում էլ («առանձնատրոպ», «քմատրոպ», «ծանրատրոպ») ունենք՝ «թագատրոպ» եւ կամ ուղղակի «թագաւորատրոպ» նշանը։[29]

Այս հաշուով, ուրեմն, քննարկուող խազագրի անունը սկզբնապէս կապուած է եղել պարսկերէն xusravana խօսքին, որի արմատը (xusrav), յետագայում շատ հասկանալի կերպով չփոթուելով Խոսրով յատուկ անուան հետ, ածանցման միջոցով տուել է հայացուած խոսրովային ձեւը։[30]

Խազագրիս մեղեդիական-գծային նշանակութեանը վերաբերող հնագոյն տեղեկութիւններից մէկը արձանագրել է Խաչատուր Էրզրումեցին,

---

[24] 238/794 (խաչի ուղերորդ օրուայ կանոնի Դ-ի տեղի «Պարունակեալ պահէին» մանկունքի առաջին տան «Ծառոյն» խօսքի առաջին վանկը)։

[25] Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի։

[26] Հ. Աճառեան, Հայերէն արմատական բառարան։

[27] Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի։

[28] Առաւել լայն իմաստով՝ երկարների դասակարգութեան տակ կարող են դրուել նաեւ ուրիշ խազագրեր։ Բայց այդ դէպքում չնչում են տարբեր նշանախմբերի շրջաններին յատուկ սահմանները։ Հմմտ. Ի. Կիւրեղեան, «Լուսաբանութիւն խազից եւ երգեցողութիւն չարականաց», Բազմավէպ, Վենետիկ, 1904, թ. 3, էջ 126–128։

[29] Բանբեր Մատենադարանի, 1969, հտ. 9, էջ 121։

[30] Ցիշեցնենք, որ «խոսրովային» ածականը հայ հին մատենագրութեան մէջ գործածուել է լայն, ընդհանուր եւ նեղ ու մասնայատուկ մի ամբողջ շարք այլ նշանակութիւններով եւս, սկսած նոյնիսկ Խոսրով Նուչիրվանի ժամանակներից, երբ Մովսէս Կաթողիկոսի նախաձեռնութեամբ հաստատուեց հայոց թուականը եւ կոչուեց «խոսրովային» (Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի)։ Վերջապէս, քննարկուող բառի երաժշտական առումները եւս աչքի են ընկնում ամենատարբեր ընդգրկումներով։ Մտաբերենք այս կապակցութեամբ է դարի կէսերին պարսից Խոսրով Ապրուէզ արքայի նախաձեռնութեամբ իրագործուած արեւելեան երգ ու նուագի նոր ոճի տեսական իմաստաւորումն ու կանոնացումը, որին մասնակցել են նաեւ հայ (աշխարհիկ) երաժիշտներ։ Գիտենք, որ այդ ոճը եւս անուանուեց «խոսրովային» եւ որ այն ընկալեց անգամ հայ եկեղեցին։ Հմմտ. մեր աշխատութիւնը՝ Ներսէս Շնորհալին երգահան եւ երաժիշտ, Երեւան, 1973, էջ 23–25։

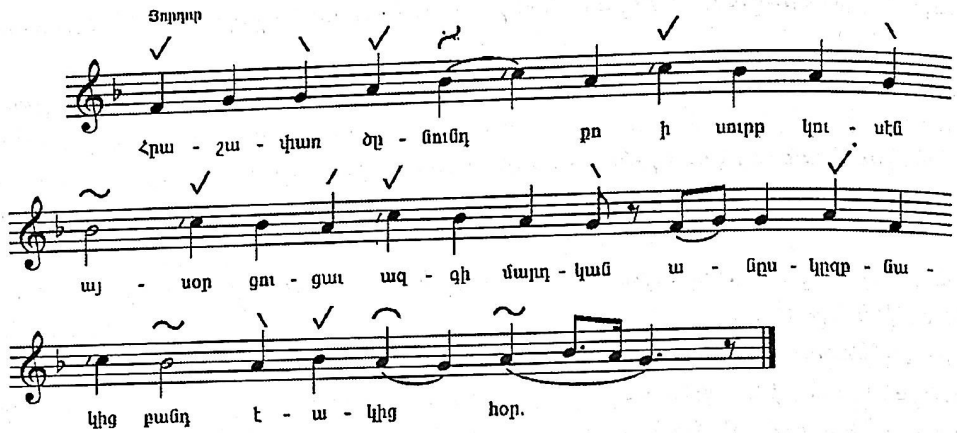
ասելով· «Խոսրովային յարանուանի, որ վեչտասաներորդ լինի։ Սա ոլորաբար երկարէ զայն վանկ, որ իսկ նշանադրէ»։[31]

Ինչպէս ստորեւ կը տեսնենք, էրզրումեցու տուած այս բացատրութիւնը սպառիչ չէ։ Բայց այն չօչափում է «խոսրովայինի» երգչային նշանակութեան երկու գլխաւորագոյն կողմերը, որ են՝ խազագրիս համապատասխանող մեղեդիական վանկի մեծ (երկար) ու, ըստ հարկին, նաեւ մեծագոյն, երկարաձիգ-զարդոլորուն լինելը։ Եւ իրօք, միջնադարեան խազաւոր ձեռագրերի ու Զայնագրեալ Շարակնոցի ուշադիր համեմատութիւնը (ըստ դրանցում առկայ ամբողջական տարբեր հիւսուածքների), հնարաւորութիւն է տալիս առանձնացնելու երգեր, որոնցում պահպանուած են «խոսրովայինի» մեղեդիական-ձեւային պարզ, աւելի բարդ ու առաւել ճոխ կատարողական մեկնաբանութիւնները։ Ահա, օրինակ, Ծննդեան վեցերորդ օրուայ կանոնի Գ-կ յորդոր ողորմեան (բերում ենք առաջին տունը)։[32]

---

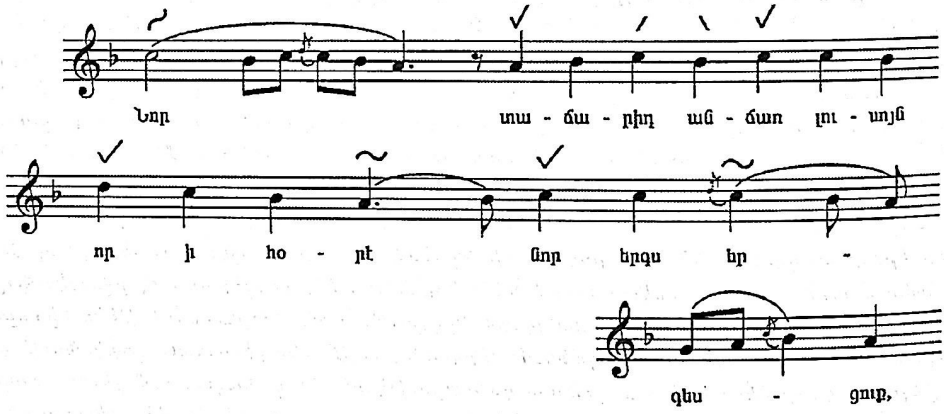
31 *ՀՍՍՀ Գ.Ա. Լրաբեր, 1966, թ. 11, էջ 72։*

32 *Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ., թ. 1576, էջ 25ա։ Զայնագրեալ Շարական, էջ 98։ Անհրաժեշտ է պայմանաւորուել հետեւեալի մասին։ Դիտարկուող օրինակում, բացի «խոսրովայինից» եւ «ստորադիրից», որոնք հանդիպում են մի-մի անգամ, միւս բոլոր նշանների կիրառման ու կատարողական մեկնաբանութեան հանգամանքները լուսաբանել ենք նոյնիսկ պարզագոյն խազաւորումների վերծանութեան առթիւ։ Արդ, այդ՝ ինչպէս եւ պարզ խազաւորումների մէջ ընդգրկուած նշաններին ու վերը բացատրուած «ստորադիրին» վերաբերող հատ ու կենտ վրիպումներն ու անհամապատասխանութիւնները ուղղում ենք այստեղ եւ ստորեւ նոյնպէս (այլապէս ի՞նչ արժէք կունենայինն արդէն կատարուած վերծանութիւնները)։ Այսպէս, առաջ բերուած երգում, «ցուցաւ» խօսքի երկրորդ վանկը ձեռագրում «չեշտ» նշանն է կրում, որ չի կապւում դրան անմիջապէս յաջորդող «փուշի» հետ։ «Փուշից» առաջ, մեղեդիական տուեալ կապակցութեան մէջ, պէտք է լինի «բուէ», որ եւ արտայայտել ենք։ Ցետոյ՝ «անըսկզբնակից» խօսքի առաջին վանկի տակից ձեռագրում «ստորագիր» կայ, որ ինչպէս ասացինք, նշան է, թէ այդ վանկը դէթ երկու տարբեր, կապակցուած հնչիւններով պիտի եղանակաւորուի, մինչդեռ Զայնագրեալ Շարակնում այդ վանկին յատկացուած է մէկ հնչիւն։ Սա եւս ուղղել ենք։ Վերջապէս հարկ է դիտել, որ «բանդ» խօսքին յատկացուած երգչային նշանը ձեռագրում թէեւ «խոսրովայինն» է յիշեցնում, այն իրականում «երկարն» է։ Մասնագիտական գրականութեան մէջ նշուած է, որ ձեռագրերում յաճախ դժուարութեամբ են զանազանւում յիշեալ երկու խազագրերը։ Մեր դիտումները ցոյց տուեցին, որ դրա պատճառներից մէկը կապուած է՝ «երկարը» դէպի վեր ուղղուած դիրքով գծագրելու հետ, յատկապէս այն դէպքերում, երբ նրա հորիզոնական դիրքի համար բաւականաչափ տեղ չկայ տուեալ վանկի վրայ։ Նման դէպքերից մէկն է, որ նկատւում է մեր օրինակում։*



Այստեղ նոր (մեզ զբաղեցնող միջին բարդութեան առաջին կարգի խազաւորումներին վերաբերող նշանները են միայն կէտաւոր «խոսրովայինն» ու «ստորադիրը»։ «Խոսրովայինը» տեղադրուած է գրական բնագրի (սկզբից հաշուած) հինգերորդ վանկի վրայ։ Եւ, ինչպէս յստակ երեւում է, այդ վանկն ունի չափական երկու միաւորի արժէք ու թեթեւակի ալիքաւորուած «երկարն» յիշեցնող մեղեդիական գծագիր։ Սա «խոսրովայինի» կատարողական պարզ մեկնաբանութիւններից է, որ կախման մէջ է երգային տան կառուցուածքից ու երաժշտական ամբողջական կերպարից։

Հետեւեալ օրինակում, որ է՝ Նոր կիրակիի կանոնի Ակ միջակ մեծացուցչի առաջին տունը (մինչեւ դարձը),[33] «խոսրովայինը» ստացել է բոլորովին այլ կատարողական մեկնաբանութիւն (եւ կամ, որ նոյնն է՝ «խոսրովայինով» նշանակուել է բոլորովին այլ մեղեդիական պտոյտ)։



33 *137ա/469։*

Քննարկուող խազագիրը այս չարականում տեղադրուած է ոտանաւորի առաջին վանկի վրայ, որն եւ զուգորդւում է չափական վեց միաւորի արժէքով մեղեդիական գեղակերպ պտոյտի հետ։ Ի դէպ, բերուած երգի հեղինակն է Ներսէս Լամբրոնացին, որ տուեալ սկզբնական պտոյտը յղանալիս, ինչպէս երեւում է, օգտուել է Ներսէս Շնորհալու «Լոյս, արարիչ լուսոյ» արեւագալի երգից։ Վերջինս նոյնպէս սկսւում է «խոսրովայինին» համապատասխանող նմանատիպ, բայց աւելի ճոխ մի պտոյտով, որ պարզեցրել է Լամբրոնացին։[34] *Աւելի ճիշդ, վերցրել է յիշեալ պտոյտի մեղեդիական առաջին բջիջը եւ ընդլայնելով՝ դրան յատկացրել ամբողջի ծաւալը՝ չափական վեց միաւոր։*

Բայց «խոսրովայինը» կարող է եւ աւելի մեծ տեւողութիւն թելադրել։ Ստորեւ բերուող օրինակում «խոսրովայինին համապատասխանող երկարաձիգ-զարդոլորուն մեղեդիական պտոյտն ընդգրկում է չափական ինը միաւոր, եւ ընդհանրապէս ներկայացնում է այն տիպական վանկերից մէկը, որոնք, էրզրումեցու խօսքերով՝ «ոլորաբար երկարացուած» են։

Յարութեան երգաշարքերից է չարականս. Գկ դարձուածք չափաւործանր տէր յերկնիցի առաջին տունը (դարձի հետ միասին),[35] *որտեղ «խոսրովայինը զուգորդուած է ոտանաւորի երկրորդ վանկի հետ։ Ամ-*

---

34 *Համմտ.*

Տե՛ս Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. թ. 1576, էջ 279բ եւ երգք ձայնագրեալք ի ժամագրոց, Վաղարշապատ, 1877, էջ 400։

35 *158բ/550։*

բողջական այս խազաւորման մէջ «խոսրովայինը» միակ նշանն է, որ ենթադրում է մեղեդիական բաւական բարդ մի պտոյտ, բայց վերջինս օրգանապէս մերւում է երգի ողջ տան երաժշտական կառուցուածքին։

Աչքի առաջ ունենալով նոյնիսկ լոկ բերուած օրինակները, դժուար չէ նկատել, որ «խոսրովայինի» մեղեդիական-գծային նշանակութիւնը գործնականում իրացւում է զգալիօրէն լայն չրջանակների մէջ։ Դա զարմանք պէտք չէ առթի։ Գործ ունենք երգչային նշանների այնպիսի համակարգի հետ, որի կառուցուածքում իսկ հաշուի են առնուած նաեւ յանկարծաբանութեան միջնադարեան սկզբունքները։ Ուստի մեր ուսումնասիրութիւնների խորացմանը զուգընթաց, որ նշանակում է, թէ հետազօտութեան ոլորտը ներգրաւելով աւելի ու աւելի բարդ (ընդգըրկուն) խազագրեր, օրինաչափօրէն պիտի բախուենք դրանց մեկնաբանութեան սահմանների ընդարձակման երեւոյթին։

Այն, որ մասնաւորապէս «խոսրովայինը» ուղղակի վերաբերութիւն ունի միջնադարեան երգչային յանկարծաբանական արուեստին, ապացուցւում է հետեւեալ փաստով էլ։ Խազագիրս ունի մի երկրորդ անուն եւս՝ «քմազարդ», որ արձանագրուած է հիմնախազերի միջնադարեան երեք գլխաւոր ցուցակներից մէկում,[36] եւ որի երաժշտական իմաստը կամ մեկնաբանութիւնն է՝ «ըստ հաճոյս եւ ըստ քիմս յօրինեալ»,[37] հասկանալի է երգեցողութեան ազգային տուեալ դպրոցի, ճիւղի եւ որոշակի ձայնեղանակի չրջանակներում։

Անցնելով առաջ, պէտք է ասել, որ չարադրուածով չեն սպառւում «խոսրովայինի» մեղեդիական-գծային նշանակութեանը վերաբերող հարցերը։ Դրանց կապուած քննելի մի ասոյթ ունի նաեւ հին տեսաբաններից Գրիգոր Գապասաքալեանը, որ «խոսրովայինը բնութագրում է՝ «ձայն բարձր եւ ցնթելի» արտայայտութեամբ։[38] Ժամանակին հակիրճ նչել էինք, որ այս բացատրութիւնը իւրովի լրացնում է «խոսրովայինի» մասին էրզրումեցու ասածը։[39] Այստեղ տեղն է հաւաստելու, որ Գապասաքալեանի դիտարկուող բացատրութիւնը վերաբերում է «խոսրովայինի» մասնաւոր մեկնաբանութիւններից մէկին։ Վերջինս հանդիպում է գլխաւորապէս, Բկ ձայնեղանակում, որն առհասարակ բարձր հնչեղութեամբ է ծաւալւում (c2–f2-ի ոլորտում)։ Ահա, օրինակ, ապաչխարութեան Բկ չորրորդ չարքի ողորմեան (մինչեւ դարձը)։[40]

36

37 Բանբեր Մատենադարանի, *1969, թ. 9, էջ 114 եւ 121։*

Մ. Քաջունի, Բառգիրք արուեստից եւ գիտութեանց եւ գեղեցիկ դպրութեանց, հտ. Ա. Վենետիկ, 1891։

38

39 *Տե՛ս նրա՝* Գիրք երաժշտական, *կ. Պոլիս, 1803, հարց 90։*

40 *ՀՍՍՀ ԳԱ Լրաբեր, 1966, թ. 11, էջ 69։*

Տե՛ս 72բ/253 (ապաչխարութեան երրորդ չարքի վերը բերուած Բկ ողորմեային չատ մօտիկ մի եղանակով է սա էլ)։

«Խոսրովայինն» այստեղ զուգորդուած է երգի առաջին խօսքի հետ, որն եւ եղանակաւորուած է ալիքաւոր «երկարի» ձեւով, տուեալ դէպքում, բարձր հնչմասում։ Սակայն խազագրիս համապատասխանող մեղեդիական պտոյտի այս դիրքը (որից աւելի բարձր, ի դէպ, չի հանդիպում ողջ Շարակնոցում), միւս ձայնեղանակներում (Գձ, Ակ, Գկ) գնալով իջնում է, որով պարզ է, թէ նրա բարձրութիւնը չատ յարաբերական է։[41]

Վերը բերուած օրինակներից յստակ երեւում է դա, ինչպէս եւ այն, որ դրանցում «խոսրովայինին» համապատասխանող մեղեդիական պըտոյտները գտնուում են տուեալ իւրաքանչիւր ձայնեղանակի դիմող հնչիւնի ոլորտում։ Ձիշդ այս տեսակէտով մանրակրկիտ զննելով «խոսրովայինի» կիրառման պայմանները չարականի բոլոր ձայնեղանակներում, եկանք համոզման, որ «խազագրիս» պատշաճող պտոյտների բարձրութեան կախումը դիմող ձայնի դիրքից հնչիւնաչարում կարելի է համարել ընդհանուր կանոն։[42] *Իսկ այն հարցին, թէ ինչն է միաւորում*

---

[41] *Գապասաքալեանը «խոսրովայինի» մասին իր ասոյթում չի արտայայտել նշուած կարեւորագոյն պարագան։ Ջնայած դրան, արդի հայ երաժշտագիտութեան մէջ չափազանց մեծ նշանակութիւն տրուեց Գապասաքալեանի յիշեալ ասոյթին, որն, ի վերջոյ, ապակողմնորոշող դեր խաղաց։ Այն համարւում է «խոսրովայինի» կատարողական լոկ այն մեկնաբանութեանը, որ հանդիպում է Բկ ձայնեղանակում եւ, գլխաւորապէս, «միջակ» կամ «յորդոր» ընթացքի երգերում, ուստի եւ միակողմանի է։*

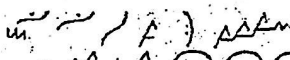
[42] *Այս եզրակացութիւնն առայժմ վերաբերում ենք չարականի երգեցողութեանը, ոչ միայն այն պատճառով, երաժշտածխական միւս մատեաններին՝ խազգրքերին, գանձարաններին եւ այլն դեռեւս ըստ էութեան չենք անդրադարձել։ Միջնադարեան երաժշտա-տեսական նիւթեր կան, որոնց համաձայն «խոսրովայինը» կիրառելի է նաեւ առհասարակ երգչային ողջ ձայնածաւալի ինչպէս ամենավերին, այնպէս էլ ամենաստորին գօտիներում։ Նկատի ունենք Եօթնագրեանքի («Եօթնագրեանք») նաեւ խազագիտական նշանակութիւն ունեցող այն հատուածը, ուր խօսւում է երգչային ձայնածաւալի (ցածից-բարձր) «խուչակային», «լեզուային», «քմքային» եւ «գլխային» գօտիների մասին։ Տարիներ առաջ օգտագործել էինք այդ հատուածը, ըստ Մաշտոցի անուան Մատենադարանի թ. 599 ձեռագրի, անկախ նրա խազագիտական առումից (տե՛ս մեր յօդուածը՝ «Ձայնի մասին ուսմունքը հին եւ միջնադարեան Հայաստանում», Բանբեր Մատենադարանի, 1962, հտ. 6, էջ 158–160)։ Այժմ էլ դեռեւս հատուածիս խազաշարքերի մեղեդիական-ձայնային նշանակութիւնը չէ, որ կարող է զբաղեցնել մեզ, այլ՝ նրանցում «խոսրովայինի» ընդգրկման ընդհանուր տրամաբանութ-*

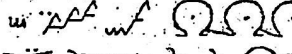
տարբեր ձայնեղանակներում հնչող «խոսրովային» մեղեդիական-գծային, վերջին հաշուով, այլազան պատկերները, պատասխանում է էրզրումեցուց անկախ, մեցին իր վերոբերեալ բացատրութեամբ («ոլորաբար երկարէ»)։ Այն կարող է բաւականին ընդհանուր թուալ։ Եւ դա ճիշդ այդպէս էլ է, բայց գիտակցել հարկ է, որ պայմանաւորուած է, դարձեալ եւ դարձեալ՝ հայկական միջնադարեան երգեցողութեան մէջ յանկարծաբանական ազատութեանը յատկացուած դերով։

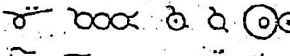
Վերջապէս իմանալի է, որ Վիլոտոն եւս,[43] էրզրումեցուց անկախ, եւ նրանից աւելի քան հարիւր տարի վերջ, գրեթէ նոյն բանն է վկա-

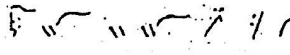
---

թիւնը միայն։ Բայց դրա համար եւս հարկ եղաւ ի մօտոյ ծանօթանալ Եօթնագրեանքի տարբեր բնագրերի հետ, ըստ Մատենադարանում պահուող 20-ից աւելի գրչագիր ժողովածուների, ու հետազօտութեան ոլորտը ներքաշել մեզ հետաքրքրող հատուածը պարունակող եւս երեք ձեռագիր, որով ձեռքի տակ արդէն ունենք չորս բնագիր (Ա, Բ, Գ, Դ)։ Դրանցում դիտարկուող հատուածն իր բոլոր մանրամասների մէջ թէեւ միատիպ չէ, բայց մեր ասելիքը հաստատելու հիմքերը տալիս է։ Ա բնագրի (Մատենադարան, ձեռ. թ. 7117, էջ 42ա-42բ), առանձնայատկութիւնն այն է, որ նրանում կրճատ են բերուած երգչային ձայնածաւալի նշուած գօտիներին յատուկ եղանակների խազագրութիւնները։ Այնպէս, որ վերջիններից պարզապէս դուրս են մնացել մի ամբողջ շարք խազագրեր։ Այսուհանդերձ, «խոսրովայինը» դժուար չէ նկատել «խոչակայինն», այսինքն՝ յիշեալ գօտիներից ամենաստորինն վերաբերող խազագրութեան մէջ։ Բ բնագրում (Մատենադարան, ձեռ. թ. 1903, էջ 275ա-275բ), որտեղ խազագրութիւններն արդէն իրենց բնական ծաւալով են ներկայացուած, նոյն «խոչակային» գօտում, բացի «խոսրովայինից», երեւում է «թուրը» եւս, որն, ի դէպ, երկու կէտով հանդիպում է նաեւ «գլխայինն» հնչամասում։ Գ բնագրում (Մատենադարան, ձեռ. թ. 599, էջ 37ա-37բ), բացի նշուած կէտերից, «խոսրովայինը» «խոչակային» գօտու խազագրութիւնում կիրառուած է երկու անգամ։ Իսկ Դ բնագրում (Մատենադարան, ձեռ. թ. 2618, էջ 255ա-255բ), այս ամէնին գումարւում է «խոսրովայինի» կիրառումը «գլխային հնչամասում էլ։ Մտորել բերում ենք հատուածիս համեմատուած-ճշգրտուած բնագիրը, հիմք ընդունելով թ. 2618 ձեռագիրը, որտեղ այն առաւել ամբողջական է։ «Իսկ եղանակ[ք] գոյացեալ այսոքիկ են։ [Են] ի յեղանակս որ լեզուաւ չարժին, եւ են՝ որ ի քիմսն. եւ են՝ որ ի գլուխն, եւ են՝ որ ի խոչակն»։

Այս է գլխոյն որ ասէ 

Լեզուին 

Քիմսն 

Խոչակն 

Ինչպէս երեւում է, այստեղ կան նաեւ խազեր, որոնք յատուկ են տուեալ հնչամասին (չեն կրկնուում միւսներում)։ Առայժմ մի կողմ թողնելով դրանք, «խոսրովայինի» (եւ «թուրի» էլ) մասին կարող ենք եզրակացնել, որ խազագրերս, իրօք, նոյնիսկ երգչային ընդհանուր հնչիւնաշարի չրջանակներում (անկախ որոշակի ձայնեղանակից եւ դիմող ձայնից), զգալի չարժունակ են՝ կիրառելի լինելով, ինչպէս «գլխային», նոյնպէս եւ «խոչակային» հնչամասերում ընթացող եղանակների (կամ տիպական պտոյտների) նշանագրութեան մէջ։

[43] Ի դէպ ասենք, որ վաղուց ընդհանրացած աւանդոյթի համաձայն, Description de L'Egypte արժէքաւոր երկասիրութեան մեզ հետաքրքրող հատուածները միշտ վկայակոչում ենք հրատարակչի՝ Վիլոտոյի անունով։

յում «խոսրովայինի» մասին։ «Այս նշանի կապակցութեամբ մեզ համար երգուած օրինակի համաձայն – գրում է նա, յիշեցնելով Գահիրէի հայոց մայր տաճարի սարկաւագապետի տուած բացատրութիւնները ու համապատասխան կատարումները, – երեւում է, որ այն ցոյց է տալիս ձայնը ոլորելով երկարելու մի ձեւ»։[44]

«Սուր»։ *Հայկական խօսք է։ Համապատասխան նշանը երկարեցուած «չեչտի» գծագրաձեւն ունի եւ մեղեդիական-գծային զօրութեամբ էլ մօտ է վերջինիս։*

Ուշ միջնադարի ընթացքում «սուրը» զարմանալիօրէն չփոթուել է «թուրի» (ու, այդ ճանապարհով, նաեւ «երկարի» եւ անգամ «խոսրովայինի») հետ։ Այս պարագան իր անդրադարձումն է գտել թէ հայկական եւ թէ եւրոպական մասնագիտական գրականութեան էջերում, սկսած ԺԹ դարի երկրորդ կէսից։[45]

Թուում է՝ չփոթն առաջացել է խազագրիս «սուր» անուանումը «սուսեր» իմաստով հասկանալու հիման վրայ, որպիսի դէպքում այն իրօք «թուրին» չատ մօտիկ պէտք է նկատուէր։ Սակայն քննարկուող խօսքի երաժշտական նշանակութիւնն այլ է եղել միջնադարում։ «Սուր – գրում են «Նոր բառգրքի» հմուտ հեղինակները – Օշոց Acutus. ըստ երաժշտաց՝ է մակդիր ազդոյ եւ նուրբ ձայնի կամ լարի, որ եւ սոսկ, բարակ»։[46]

«Սուրին», որպէս խազագրի անուանակոչութեան, անդրադարձած հնագոյն հեղինակներից են Շրէօդերը եւ Խաչատուր Էրզրումեցին։ Առաջինը ճիշդ «Acutus» է թարգմանել «սուրը»։[47] *Երկրորդն արձանագրել է «սուրի» կատարման կերպը բնութագրող մի խօսուն դիտում, ասելով. «Ձվանգ բարակացուցանէ, սրէ եւ նրբացուցանէ»։*[48]

Աւելի ուշ Վիլլոտոն «չեչտի» հետ յարաբերեց «սուրը»,[49] *իսկ Պ. Վագներն ընդգծեց նրա կրկնակի տեւողութիւնը։*[50] *Վերջին երկու կէտե-*

---

44 *G. Villoteau*, Description de L'Egypte, *t. XIV, Paris, 1826, p. 330.*

45 *Ե. Տնտեսեանն, օրինակ, հիմնախազերի իր կազմած տախտակում «սուր եւ թուր» ասելով՝ երկու նշանները միատեղ էր առաջ բերում (տե՛ս նրա՝ «Տեսութիւն չարականի երգոց խազերուն», Ժամանակ, Կ. Պոլիս, 1864, թ. 45, Յաւելուած)։ Եւրոպական հրատարակութիւններից նշենք Թէկուզ Ֆ. Դաւիդի եւ Մ. Լիւսիի աշխատութիւնը, որտեղ «սուրն» ու «թուրը» մեկնաբանուած են որպէս կատարման բնոյթով (ասենք՝ իւրատիպ հատուկ նկարագրով) մօտիկ իրակութիւններ, որոնք տարբերւում են իրենց չարժման ուղղութեամբ (լինելով, համապատասխանաբար՝ վերընթաց եւ վարընթաց)։ Ernest David et Mathis Lussy,* Histoire de la notation musicale depuis ses origines, *Paris, 1882, p 65.*

46 Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հտ. Բ։

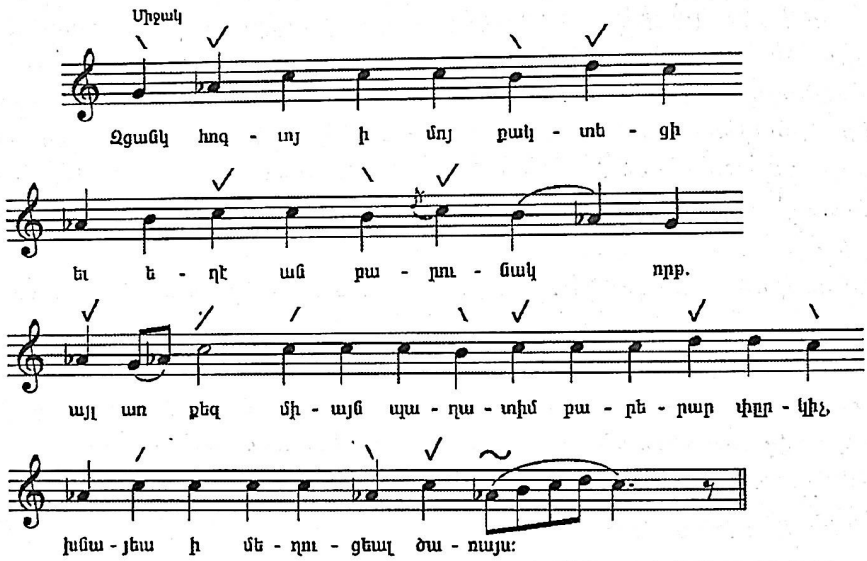
47 Thesaurus Linguae Armenicae, *էջ 244։*

48 *«Խաչատուր Էրզրումեցին որպէս միջնադարեան հայ երաժշտութեան տեսաբան», ՀՍՍՀ ԳԱ Լրաբեր, 1966, թ. 11, էջ 71։*

49 *G. Villoteau, Նշ. աշխ., էջ 330։*

րի խելամիտ համատեղումը գտնում ենք Իգն. Կիւրեղեանի ձեւակերպած բացատրութեանց մէջ։

«Ունինք սուր ըսուած խազը, — գրում է նա, — յայտնի կը տեսնուի ձեւէն՝ որ ուրիշ բան չէ, բայց եթէ երկայն կամ կրկին չեչտ մը, որով ըսել է թէ՝ պէտք է ձայնը չիտակ բարձրացունել, բայց կրկին ժամանակ երկայնելով քան զչեչտը։[51] Եթէ սրան աւելացնենք Էրզրումեցու արձանագրած դիտումը եւս, ապա «սուրի» երգչային գործութեան լուսաբանութիւնը առաւել լրիւ կը լինի (ինչքան էլ որ վերջինիս նշած կատարողական նրբութիւնները տեսողական ընկալման ենթակայ պարագաներ չեն)։ Ստորեւ բերում ենք խազաւորման մէջ «սուր» նշանն ընդգրկող յատկորոշ մի օրինակ՝ ապաշխարութեան «Զանապական զհոգեւոր զգանձն» գոհորմեայի Բ. տունը։[52]



Պէտք է ասել, որ «չեչտը», որպէս առոգանական նշան, «սուրի» հետ յարաբերուել է դեռեւս մինչեւ դարերում։ Ահա թէ ինչպէս է մեկնաբանում առոգանութեան նշանները Վարդան Արեւելցին. «Արդ, ասի չեչտ՝ սուր, բուէ՝ ծանր կամ խոնարհ, կամ մանր, պարզիկ՝ չուրջառ, երկարն՝ երկայն, սուղ՝ կարճ կամ սոսկ, թաւ՝ խոշոր կամ թանձր, սոսկ՝ ողորկ կամ լերկ, ապաթարց՝ առանց, ենթամնայ՝ ներքսադրական, ստորատ՝ ներքեւահատ»։ Տե՛ս Վարդան Արեւելցի, Մեկնութիւն քերականի, աշխատասիրութեամբ՝ Լ. Գ. Խաչերեանի, Երեւան, 1972, էջ 157։

50 *P. Wagner, նշուած աշխ., էջ 73։*

51 *Իգն. Կիւրեղեան, «Լուսաբանութիւն խազից եւ երգեցողութեան չարականաց», Բազմավէպ, Վենետիկ, 1904, էջ 126։*

52 *Ձմմտ. 80բ/281 (ուղղել ենք պարզագոյն խազագրերին վերաբերող մի երկու գրափոխութիւն)։*

«*Սուրն*» այստեղ զուգորդուած է դարձի երրորդ վանկի հետ («*այլ առ քեզ*» եւ այլն)։ Յստակ ընկալելի են՝ նախորդ վանկերի համեմատութեամբ նրա («*սուրը*» կրողի) աւելի բարձր դիրքը, ինչպէս եւ չափական երկու միաւորի արժէքով տեւողութիւնը։ Ինչ վերաբերում է դիտարկուող վանկի կատարողական առանձնայատկութիւններին, դրանց հաշուառումն էլ օգտակար կը լինի առայժմ այն տեսակէտով, որ գէթ տեսականօրէն կարող ենք ըմբռնել թէ ինչի հիման վրայ են տարբերուել, ասենք՝ «*սուրն*» ու «*երկարը*» միջնադարում։

«*Թուր*». այս նշանի գծագիրը կորաձեւ «*սուրի*» տեսքն ունի։ Խազագրութեան արուեստում հնուց ի վեր նկատի է առնուել նրա անուանակոչութեան բառարանային իմաստը։[53] Այստեղից պարզ է, որ այդ անուանակոչութիւնը նախապէս կապուած է եղել ձեռնավարական (խմբավարական) լայն, զօրեղ եւ բնորոշ մի նշանի, որով պահանջուել է նաեւ ձայնի համապատասխան չարժում ու կատարման համապատշաճ նկարագիր։ Ինչպէս գրում է Էրզրումեցին. «*Սա զայն վանդ նշանակէ, որ թրոյ նմանեցեալ է*»։[54]

«*Սուրի*» եւ «*խոսրովայինի*» կիրառութեան պայմաններն ու կերպերը պարզաբանելուց, ինչպէս եւ այն բանից յետոյ, երբ ցոյց տուեցինք, որ «*խոսրովայինի*» նման «*թուրը*» եւս ձայնեղանակի հնչիւնաշարի վերին սահմանների հետ հաստատուն կապեր չունի բնաւ, վերջինիս մեղեդիական գծային զօրութիւնը յստակելու համար մնում է լուծել մի խնդիր. վերընթա՞ց թէ վարընթաց չարժում է ենթադրում այն։

Յայտնի է, որ Վիլոտոն նշել է «*թուրի*»-ն համապատասխանող մեղեդիական պտոյտի վարընթաց ուղղութիւնը։ «*Այս նշանը ցոյց է տալիս, թէ պէտք է ձայնը ուժգին եւ չեչտակիօրէն վերից վար իջեցնել*»,[55] գրել է նա, չօշափելով կատարման կերպը եւս։

Վագները մատնանշեց խազագրիս վերընթաց նշանակութիւնը, եւ մեղեդիական «*քայլ առ քայլ, portamento-ի կերպով*» չարժումը։[56] Վերջին կէտը «*թուրի*» զօրութեամբ ենթադրուող մասնաւոր պարագայ է։ Անկախ դրանից, «*թուրի*» մեղեդիական պտոյտի չարժման ուղղութեանը վերաբերող երկու գիտնականների դիտումները լրացնում են իրար։

Մեր հետազօտութեան տուեալներով այդ պտոյտը կարող է ունենալ թէ՛ վերընթաց, եւ թէ՛ վարընթաց չարժում։ Դա ժամանակին նկատել է

---

53 Շրէօդերը «*թուրը*», որպէս խազագրի անուն, թարգմանել է «*Acinaces*» (նշուած աշխ., էջ 244)։

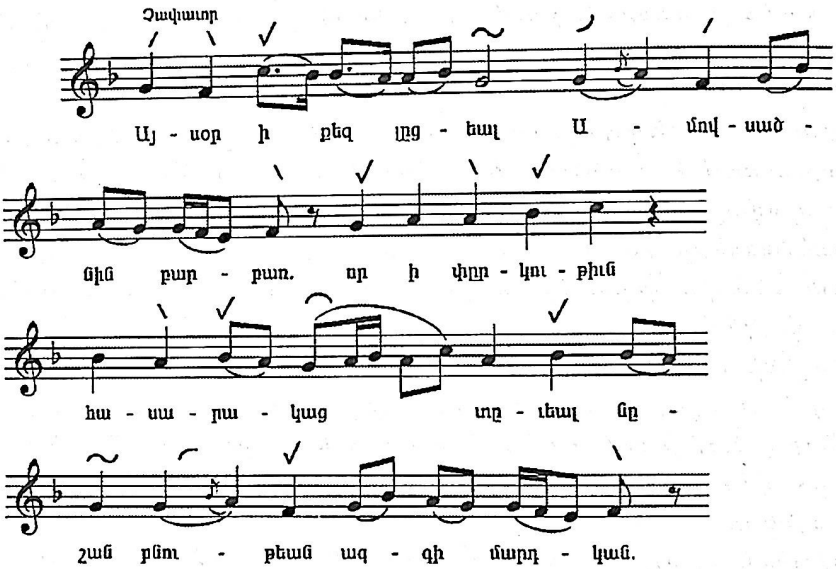
54 *ՀՍՍՀ ԳԱ Լրաբեր*, *1966*, *թ. 11*, էջ 72։

55 *G. Villoteau*, նշուած աշխ., էջ 330։

56 *P. Wagner*, նշուած աշխ., էջ 74։

նաեւ իգն. կիւրեղեանը ու նշել այն,[57] սակայն, ինչպէս այլ դէպքերում, այս առթիւ եւս, առանց մտահոգուելու համապատասխան օրինակների որոնման, ընտրութեան եւ համեմատութեան հարցերով:[58] Այժմ ուղղակի դրանց անդրադառնալով՝ կատարուած մանրակրկիտ քննութեան արդիւնքները ներկայացնելու ժամանակն է ճիշդ:

Ծանօթանանք ամբողջական խազաւորումների երեք օրինակների հետ, որոնցում երգչային միակ նոր նշանը մեզ զբաղեցնող խազագիրն է: Առաջինում, որ է՝ Աստուածածնի աւետեաց կանոնի Դկ չափաւոր համբարձի երրորդ տունը (մինչեւ դարձը),[59] «Թուրը» հանդիպում է երկու անգամ. «Ամովսածնին» եւ «ընութեան» խօսքերի առաջին վանկերի զուգորդութեամբ: Երկու դէպքում էլ[60] խազագիրս արտայայտում է վերընթաց չարժումով միեւնոյն պտոյտը:



---

57 Տե՛ս նրա «Լուսաբանութիւն խազից եւ երգեցողութեան չարականաց», Բազմավէպ, 1904, էջ 126:

58 Դրա փոխարէն հեղինակն ընդհանրապէս, եւ «Թուրի» քննարկման կապակցութեամբ առաւել եւս, կատարողական նրբութիւնների մի ամբողջ շարք այնպիսի մանրամասներ է ձգտում պարզաբանել («Թուրի» գծագրաճեւի գրչական տարբերակներին անգամ վերագրելով այլազան նշանակութիւններ), որ այդ ամէնի մէջ դէլխաւոր հարցերի տարրալուծման վտանգ է ծագում: Այսուհանդերձ, իգ. կիւրեղեանի խազաբանական գրուածքներն առհասարակ չահեկան են անկասկած:

59 12բ/58:

60 Նկատելու արժանի մանրամասն է հետեւեալը. երկրորդ անգամ «Թուրը» գծագրուած է այնպէս, որ նրա կորութիւնն ընկնում է ձախի վրայ:

Երկրորդ նմուշը ապաշխարութեան Ա՛ չարքից «Զառաւօտու զօրհներգութիւնըս» չափաւոր մանկունքի առաջին տունն է։[61]

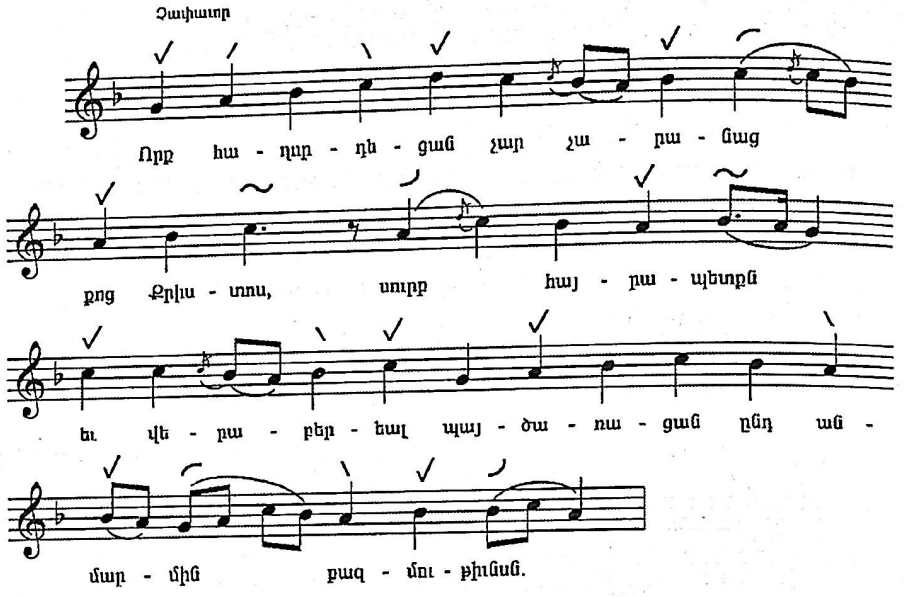
Այստեղ «թուրին» համապատասխանում է վարընթաց չարժումով մի պտոյտ (տե՛ս «ընկալ» խօսքի երկրորդ վանկը)։

Վերջապէս երրորդում, որտեղ «թուրը» դարձեալ երկու անգամ է կիրառուած, հնչում են համապատասխան պտոյտի թէ վերընթաց, եւ թէ վարընթաց տիպերը։[62]

---

61 *59բ/205։*

62 *300ա/959։*



Մարտիրոսաց Դէմ չարքի «Որք հաղորդեցան» չափաւոր հարցի առաջին տունն է սա (մինչեւ դարձը), որում «թուրը» զուգորդուած է «սուրբ» խօսքի, ինչպէս եւ գրական բնագրի վերջին վանկի հետ։

Զեռքի տակ ունենք «թուրի» կատարողական հետաքրքիր այլ մեկնաբանութիւնները եւս, որոնք հանդիպում են նաեւ «զարկ» խազագիրը պարունակող օրինակներում։ Դրանք կը տեսնենք իր տեղում։ Այստեղ եւեթ նշենք սակայն, որ այդ, ինչպէս եւ վերը բերուած մեկնաբանութիւնները միացնող ընդհանուր, եւ առհասարակ «թուրի» նշանակութեան մէջ կայուն իրակութիւնը յանգում է, վերընթաց թէ վարընթաց, աւելի ուղղաբերձ մի չարժման ու նրա հատու, չեշտակի կատարմանը։

«Զարկ»։ նման մի հարթութեան վրայ է գտնուում նաեւ «զարկին» յատուկ տարաձեւ պտոյտները միաւորող կայուն հիմունքը։ Բայց այն աւելի լայնակի–հորիզոնական չարժում է ենթադրում (վեր–վար կամ հակառակ ընթացքի ալիքաւորումով), այլեւ մեղեդիական պտոյտի ձիգ, պրկուած կատարում։

«Զարկի» նշանը մի բաղադրեալ գծագրաձեւ է, արտաքնապէս բաղկացած «բութիցց եւ «փուչից»։ Բայց, դրանց գումարը չէ, որ ներկայացնում է համապատասխան մեղեդիական պտոյտը, ինչքան էլ նկատելու արժանի հանգամանք է հետեւեալը. այն տեւողութեամբ իրօք մեծ վանկ է ցոյց տալիս, որն, ըստ հարկին, կարող է փոխուել մեծագոյնի։ «Զարկի» մեղեդիական պտոյտն ինքնուրոյն է, իսկ նշանը յայտնի է

նաեւ «կուռ զրեհիկ» եւ «առուդիր» անուանակոչութիւններով,[63] *որոնց կ'անդրադառնանք իր տեղում: «Զարկ» անուանումը, սակայն միւսներից աւելի է տարածուել (թւում է՝ յատկապէս ուշ միջնադարի ընթացքում), ուստի նախ խօսենք վերջինիս մասին: Նրա բառարանային իմաստն է՝ «զարկումն», «զարկուած».*[64] *զարկանեմ բայից, որի հիմքում հարկանեմ-ն է:*[65] *Այս իմաստով, սակայն. «զարկ» խօսքը կապուած է «փուշ» խազագրին: Ինչպէս պարզաբանել ենք վաղուց, «փուշի» պաշտօնն է ցոյց տալ երգեցողութեան մէջ ուժային (դինամիկ) չեշտադրութեան ենթակայ միջակ վանկը, եւ որ այն՝ որպէս այդպիսին, կոչուել է «հարուկ» (յիշեալ հարկանեմ-ից) ու «զարկ» եւս:*[66] *Երկուսն էլ նոյն արմատից, որով եւ նոյնիմաստ խօսքեր, որոնք իւրովի փոխարինել են «փուշ» անուանակոչութեանը: Կայ նաեւ սրա օգտին խօսող մի այլ հանգամանք: Վերը տեսանք, որ օժանդակ նշանների մէջ, տառ-խազերի համակարգում, «զ» տառը եւս «զարկ» է նշանակում: Արդ, այդ տառը գրչագիր չարակնոցներում առաւել յաճախ «փուշ» կրող վանկի տակից է դրուած լինում ճիշդ,*[67] *որով իր բնական բացատրութիւնն է գտնում այն, թէ ինչու*[68] *եւ ինչպէս է «զարկը» դարձել «փուշի» երկրորդ անուանումը:*

Այս ամէնից պարզ է, որ մեզ զբաղեցնող եւ մեծ, ըստ հարկին, նաեւ մեծագոյն վանկի զօրութիւնն ունեցող խազանշանի քննարկուող «զարկ» անուանումը պէտք է այլ մեկնաբանութիւն ստանայ: Մեր ձեռքի տակ եղած տուեալների համաձայն՝ մեղեդիական-գծային բաւականաչափ բարդ խազագրի այդ անուանումն սկզբնապէս սերուած է եղել հրէական միջնադարեան պաշտամունքային երգեցողութեան նշաններից «Zarqa»-ի

---

63 *Տե՛ս մեր յօդուածը՝ «Հիմնական խազերի միակցութիւնը», Բանբեր Մատենադարանի, Երեւան, 1969, թ. 9, էջ 121:*

64 *Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հտ. Ա, Վենետիկ, 1836:*

65 *Հր. Աճառեան, Հայերէն արմատական բառարան, հտ. Բ, Երեւան, 1973:*

66 *Տե՛ս մեր յօդուածը՝ «Պարզագոյն խազագրութիւնների վերծանութեան փորձ», Պատմա-բանասիրական հանդէս, Երեւան, 1971, թ. 2, էջ 148-149:*

67 *Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. 1576 (մեր հիմնական երկու աղբիւրներից մէկը՝ գրչագիր չարակնոցը), էջ 13 ա, 14բ, 15ա, 19ա, 22բ, 30ա, 42ա, 46բ եւ այլուր (երբեմն չփոթուելով «վ»-ի հետ):*

68 *Հարկ է ասել, որ «զ» տառը հազուադէպ հանդիպում է նաեւ մի երկու այլ նշանի՝ «վերնախաղի», «բենկորճի», «խոսրովայինի» տակ (տե՛ս նոյն տեղը, էջ 15բ, 158բ, 178ա): Սա նշանակում է, որ յիշեալ տեղիներում տուեալ խազագրի զօրութեան վրայ պէտք է դումարուի նաեւ «զարկի», որպէս կատարողական հնարանքի իմաստը:*

Բայց այն, որ դիտարկուող տառ-խազը առաւել յաճախ վերաբերում է «փուշ» կրող վանկին, անկասկած ցոյց է տալիս վերջինիս չեշտադրական նշանակութեան խիստ մօտիկութիւնը «զարկի» հետ: Մօտիկութիւն, որի հիման վրայ էլ, ի վերջոյ, գրեթէ նոյնացուել են այդ երկու, նախապէս երանգային որոշ տարբերութիւններ ունեցած, երգչային նշանները:

անունից եւ յետոյ ձուլուել հայկական «զարկ» խօսքի հետ. ու այդպէս յարատեւելով, տեղիք տուել, որ վերջինս, ուշ միջնադարի ընթացքում, վերաբերուի թէ «զ» օժանդակ նշանին, թէ «փուշ» կոչուող պարզ խազագրին, որպէս նրա երկրորդ անուանումը, եւ թէ (անգիտաբար) այս տեղ վերլուծուող բարդ խազին։

Անհրաժեշտ է նշել, որ հրէական միջնադարեան պաշտամունքային երգեցողութիւնը հայ մասնագիտացուած երգաստեղծութեան մշակների լսադաշտից դուրս չի գտնուել բնաւ. այլ՝ իրաւացիօրէն համարուել է փոխադարձ կապերի մշակման արժանաւորագոյն աղբիւրներից մէկը, բուն իսկ Երուսաղէմում։[69] Հրէական միջնադարեան երգչային նշաններ՝ նեպիննոտների համակարգում բաւականին ուշագրաւ մի խաւոր է Zarga-ն՝ մեծագոյն տեւողութեան մի իւրայատուկ չեչտ։[70] Մի կողմ դնենք նշանիս գծագրաձեւի խնդիրը։[71] Համապատասխան մեղեդիական պտոյտը երկարաձիգ ոլորուն վարընթաց մի կորագիծ է ներկայացնում, նախադաս վերընթաց թռիչքով։ Նրա անուանակոչութիւնը, որ, տուեալ դէպքում, աւելի է հետաքրքրում մեզ, բառացի նշանակում է «սերմանող»։[72] Եւ այստեղից էլ պարզ է, որ այն սկզբնապէս եղել է ձեռնավարական-խմբավարական նշանի անուանումը։ Նշան, որը իւրովի նմանակել է սերմանողի ձեռքի՝ տարածութեան մէջ հուժկու կորագիծ պատկերող լայն չարժումը (պահանջելով համապատասխան բնոյթի մեղեդիական պտոյտ), եւ որն յետոյ մարմնաւորուել է նաեւ որպէս յատուկ գծագրաձեւ։

Այս բոլոր պարագաների հաշուառումն ընդհանուր առմամբ ճիշդ հունի մէջ է դնում հայկական «զարկի» քննութեան ընթացքը, այլեւ օգնում է ըմբռնելու խազագրիս մեւս երկու անուանակոչութիւնների իմաս-

---

69 Երուսաղէմը ծառայել է հայ երաժշտութեան յարաբերութիւնների խորացմանը նաեւ լատինական, բիւզանդական, ղպտական, հաբեշական ու արաբական արուեստների հետ։ Եւ առհասարակ, հայկական միջնադարեան մասնագիտացուած երգ-երաժշտութեան, ինչպէս եւ խազագրութեան արուեստի զարգացման մէջ խաղացած դերի տեսակէտից մեր գաղութների չարքում հնագոյնն ու կարեւորագոյնը՝ Երուսաղէմի հայ վանական գաղութն է անկասկած, Մեծ Հայքի եւ Կիլիկեան հայկական պետութեան հետ ունեցած բազմապիսի կապերով (իրենց նշանակութեամբ դրանից յետոյ են գալիս Իրանի ու Եգիպտոսի, Հռիմի եւ Թուրքիայի հայ մշակութային կենտրոնները)։

70 Այն էլ նշենք, որ մնացած նեպիննոտները եւս գլխաւորապէս մեղեդիական ամբողջական պտոյտներ են ցոյց տալիս, եւ որ դրանց միակցութիւնն առհասարակ կոչւում է «երաժշտական չեչտերի համակարգ»։

71 Արտաքին ձեւով Zarga-ն յիշեցնում է մեր «էկորճը»։ Միջնադարեան երգչային նշանների ազգային տարբեր համակարգերը բաղդատելու ժամանակ առաւել չփոթեցնող պարագան ճիշդ այս կէտն է։ Այսինքն՝ տարբեր համակարգերում տարբեր զօրութիւն ունեցող նշանների արտաքին ձեւի նմանութիւնը։

72 Description de L'Egypte, *t. XIV, Paris, 1826, p. 476.*

տը։ Մէկն է՝ «կուռ զրեհիկ», ինչպէս նշել ենք։ Այն բաղկացնող խօսքերը փոխառութիւններ են, բայց վաղուց հայացուած («կուռ»-ը՝ խալդերէնից կամ կովկասեան լեզուներից, իսկ «զրեհիկը»՝ պահլավերէնից, ուր կան zrah եւ zreh արմատները)։[73] Բառազուգորդութեան առարկայական նշանակութիւնն է՝ պինդ զրահաւոր,[74] որ եւ միջնադարեան երգչին կը յուշէր, թէ համապատասխան մեղեդիական պատյտին անհրաժեշտ է հաղորդել զօրեղ, հաւաք հնչողութիւն (կատարողական հնարանքների օգնութեամբ)։

Վերջապէս, «զարկի» երրորդ անուանակոչութիւնը՝ «առուդիր», բաղկացած է «ու» չաղկապով միացած երկու բնիկ հայկական խօսքերից. «առ» եւ «դիր»։ «Առ»-ը՝ «առումն», «դրաւումն», «յափշտակութիւն» իմաստներով,[75] երգչային իրակութիւնների հարթութեան վրայ մօտիկից յիշեցնում է իտալերէն Attaccare (բառացի՝ յարձակուել) խօսքի հրամայական ձեւի՝ Attacca-ի օգտագործումը որպէս ուրոյն հասկացութիւն։ Attacca երգչային արուեստում վաղուց ի վեր նշանակում է ձայնալարերի միակցութեան այն վիճակը, որն անհրաժեշտ է անմիջականօրէն երգել սկսելու, տուեալ հնչիւնը վերցնելու մի տեսակ՝ «առնելու», «դրաւելու» համար։[76]

«Դիր»-ի բառարանային նշանակութիւններն են՝ «դրութիւն» θεσις, positio, situs իմաստով), այնուհետեւ՝ «կերպ» եւ ձեւ դրութեան», այլեւ «չափ» կամ «գաղափար» («կաղապար»),[77] բոլորն էլ այս կամ այն չափով մօտիկ առոգանական որոշ իրակութիւնների ու դրանով իսկ՝ նաեւ երգչային հասկացութիւնների։ Աւելի մասնայատուկ մի հարթութեան վրայ, «դիր» ասելով միջնադարում, առոգանութեան ու երգեցողութեան մէջ եւս, որպէս ընդհանուր կանոն, «բութն» են հասկացել,[78] ինչպէս դա հետեւում է ԺԲ դարի կիլիկեան նշանաւոր գիտնական, գրչութեան արուեստի հմուտ՝ Արիստակէս Գրչի տուած բացատրութիւններից։[79] «Առու-

---

73 Հր. Աճառեան, Հայերէն արմատական բառարան, հտ. Բ։

74 Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հտ. Ա։

75 Նոյն տեղում, էջ 281։

76 Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հտ. Ա, (նշուած հրատ.-ը)։

77 Музыкальная энциклопедия, *т. 1, М., 1973.*

78 Նոյն տեղում, տե՛ս նաեւ Բանբեր Մատենադարանի, *թ. 9, էջ 121։*

79 Դրանք չարադրուած են հեղինակի՝ «Վերլուծութիւնք բացերեւապէս բազմազան բառից եւ բայից յոգնախումբ չարագրութեամբ արարեալ զսա Արիստակէսի Գրչի ի խընդրոյ բազմաց յարհեստ գրչութեան» խորագրուած երկում, որ հրատարակուած է (տե՛ս Լ. Խաչէրեան, Գրչութեան արուեստի լեզուական-քերականական տեսութիւնը միջնադարեան Հայաստանում, *Երեւան, 1962, էջ 227–286*), մեզ հետաքրքրող հատուածում՝ արհեստագիտական պատճառներով՝ առանց առոգանութեան նշանների եւ խազագրերի։ Վերջիններիս այստեղ անհրաժեշտ է գէթ հակիրճ անդրադառնալ, որ կ՚անենք՝ ըստ Մաշտոցի անուան Մատենադարանի *թ. 2373* ձեռագրի։ Սակայն նախապէս ծանօթանանք յիշեալ հատուածին, որն ըստ ամենայնի չահեկան է։ Խօսքը մասնաւորելով գրական բնագրի կառուց-

դիր» բառակապակցութեան մէջ սակայն, «դիրի» իմաստը մօտ է նրա բառարանային նշանակութիւններից վերն յիշատակուած «չափ» ու «կաղապարին», եւ ահա թէ ինչու։

Զարկի մեղեդիական պատյտը ինքնուրոյն է, ասացինք, եւ չի ներկայացնում իր իսկ գծագրաձեւը գոյացնող «բուլթի» եւ «փուչի» զօրութիւնների գումարը։ Բայց եթէ այդպէս էլ չլինէր, դարձեալ «դիրը», տուեալ դէպքում, չէր կարող լինել «զարկի» գծագրաձեւի մէջ մտնող «բուլթը», թէկուզ այն պատճառով, որ վերջինս յիշեալ գծագրաձեւի բաղադրիչներից առաջինն է, այնինչ «առուդիր» կապակցութեան մէջ «դի-

---

ւածքը երեւակող տրոհութեան, առոգանութեան եւ այլ նշանների չուրջ, Արիստակէս Գրիչը հաստատում է հետեւեալը.

«Սոքաւք սակաւ թէ ոք տքնէ, ստուգիւ իսկ ճանաչէ ուրիշ ուրիշ եւ զտեղեաւն պիտանին եւ զիւրական գերալրութեամբն գերունակ զդիրսն գլխագիր, զանչեչտան եւ զչեչտաւորսն, իսկ եւ զտէրունի չեչտաւորսն, զհենգն եւ զհարցուկ, զքաչս եւ զոյժ, զզարկ եւ զդիր, զստոր եւ զկիսաստոր, որ է ներքնաբութիդ, բացատս, զմիաստիք, զերկուստիք՝ որ ասի տուն, զպարոյկ, զենթամնայ, զգրադարձան բովանդակ լրիւն՝ զսկսման տողիցն եւ զկատարածին, հանդերձ սեպհական եւ հմտական ենթ[ա]կապովքն...» (նշուած հրատ.-ը, էջ 229, նշուած ձեռ.-ը, էջ 161ա–161բ)։

Դիտելի է, որ այստեղ Արիստակէս Գրիչը հաշուի է առնում ոչ միայն արձակ, այլեւ միջնադարում միշտ երգի հետ կապուած՝ չափածոյ խօսքը։ Որով նա յատուկ ընդգծում է՝ տողերն ու տներն իրարից բաժանող «բացատների» (իմա՝ դադարների) նշանակութիւնը։ Միաժամանակ, աւելի լայն մի հարթութեան վրայ, հեղինակը նշում է տրոհութեան դերը, յիշատակելով «ստորն» ու «կիսաստորը» եւ, ընդհանուր առմամբ, միւս կէտերով ենթադրուող «բացատները»։ Այնուհետեւ, «հարցուկը» իրաւացիօրէն դիտելով որպէս «պարոյկի» զօրութեամբ ենթադրուող եւէչջային մասնաւոր (առոգանական) մի արտայայտութիւն, առաւել ընդհանուր գծերով առած՝ «պարոյկ» ասելով հեղինակը հասկանում է տարբեր (բարձրութեան) հնչիւններ զօդող ազդակը, եւ նրա մի իւրատեսակ զուգահեռը տեսնում «ենթամնայի» մէջ։ Եւ վերջապէս, որ առաւել կարեւորն է, գիտնականը չեչտի մի ամբողջ շարք տեսակներ է թուարկում, որոնք անհրաժեշտ է տարբերել առոգանութեան (ու, գրական բնագրի միջնորդութեամբ, նաեւ երգեցողութեան) մէջ։ Եւ նախ՝ առհասարակ «չեչտաւոր» (վանկերն) ու «տէրունական չեչտաւորները» որոնք ընդհանրապէս շատ աւելի ընդգծուած խօսքերի են վերաբերում։ Ապա եւ հետեւեալ չեչտերը, իրենց համապատասխան նշաններով։ «Հենգը» (իմա՝ հեգնական եւէչջը)՝ «ձայնդարձ» խազագիրը յիշեցնող նշանով, «հարցուկը» (հարցական եւէչջը)՝ «պարոյկ» նշանով. «քաչը»՝ «երկարի» նշանով, «ոյժը»՝ «չեչտի» նշանով, «զարկը»՝ «փուչի» նշանով եւ «դիրը»՝ «բուլթի» նշանով։

Մենք առիթ ունեցել ենք նշելու, որ մեր Մատենադարանի թ. 2373 ձեռագրում (ԺԴ դ. եւ 1633 թ.) Արիստակէսի քննարկուող երկն արտագրած գրիչը այնքան էլ հմուտ մէկը չէ։ Նկատենք, օրինակ, բնագրում «զքաչս» (այսինքն՝ յոգնակիով) յիշատակուող խօսքին «երկարի» լոկ մէկ նշան վերաբերելու փաստը (մինչդեռ ճիշդ տեղն էր՝ «երկարներ» գոնէ մի քանի տեսակների նշանները գծագրելը։ Այսուամենայնիւ, նրա (գրիչի) կատարած աշխատանքը, մեզ այստեղ զբաղեցնող հարցերի առումով եւս, ընդհանուր առմամբ բաւարար կարող ենք համարել եւ օգտուել նրանից՝ մինչեւ աւելի ընտիր ձեռագրերի յայտնաբերումը։

րը» երկրորդ խօսքն է։ Ըստ բոլոր տուեալների, «առուդիր» բառակապակցութեամբ բանաձեւուած են «զարկի» մեղեդիական պտոյտի սահմաններին՝ սկզբին ու վերջին վերաբերող կատարողական հանգամանքներ։ Ընդ նմին, եթէ «առ»-ը պատչաճում է այդ պտոյտի սկզբին (ինչպէս հետեւցրինք վերը), ապա «դիրն» էլ յարմարւում է վերջին, որպէս ամփոփող, ամբողջականացնող ազդակ։ Որով երգչին յիշեցուել է, թէ տուեալ պտոյտն անհրաժեշտ է յատկապէս բոլորակել, նրա «չափն» ու «կաղապարը» լրացնել, աւարտել։ Սոյն եզրահանգման ճշդութիւնն ստուգւում է նրանով եւս, որ այն՝ գրեթէ լրիւ համաձայնւում է «կուռ զրեհիկ» պատկերաւոր արտայայտութեան հետ, որով նոյնպէս հասկացւում է կենդանի հնչողութեամբ մեղեդիական ինքն իր մէջ ամբողջական, յստակ սահմանագծուած մի պտոյտ։

Նախընթացից պարզ է ուրեմն, որ «զարկի» գծագրաձեւն զգալի պայմանական է։ Իսկ նրա երեք անուանակոչութիւններում նշանխ զօրութեանը վերաբերող իմաստն յանգում է համապատասխան մեղեդիական պտոյտի կատարման կերպի, այդ ընթացքում երգչային ձայնի չարժման բնոյթի (բայց ոչ ուղղութեան), այլեւ հնչողութեան նկարագրի ծանուցմանը։

«Զարկի» մասին միջնադարեան մատենագիրների ասոյթներ մեզ գրեթէ չեն հասել։ Ունենք վերոյիշեալ Արիստակէս Գրչի (ԺԲ դ.) եւ Յովհաննէս Գրչի (ԺԴ–ԺԵ դդ.) համառօտ նշումները։ Վերը տեսանք, որ դրանցից առաջինը «զարկ» ասելով «փուչի» նշանն է առաջ բերում։ Նոյն կերպ է վարւում նաեւ երկրորդը, 1407 թուականին իր գաղափարած Ցայսմաւուրքի յիշատակարանում։[80] Պէտք է ասել սակայն, որ երկու հեղինակներն էլ «զարկ»-«փուչ» յարաբերութեանն անդրադառնալիս՝ պարզ նշանների մի փոքր խումբ են միայն ունեցել աչքի առաջ, եւ ոչ թէ, ասենք, խազագրերի ողջ համակարգը։

Գիտենք, որ Խաչատուր Էրզրումեցին քննել է չարականի խազերի համակարգը, որում առկայ են թէ «փուչը» (պարզ նշաններից), եւ թէ «զարկը» (բարդերից) ու վերջինիս անուանումը հայերէնով բացատրելով՝ հաստատագրել... «սա նշանակէ. զվանդ, որ բաղխէ, հարկանէ»։[81] Բայց սա միեւնոյնն է՝ «փուչին» է պատչաճում։ Շատ աւելի հետաքրքրական է Շրէօդերի պատկերացումը։ Նա tactus[82] է թարգմանել «զարկը», որով հասկացւում է մեղեդիական ընդգրկուն մի պտոյտ։ Նոր ժամանակների

---

80 Լ. Խաչիկեան, Ժե դարի հայերէն ձեռագրերի յիշատակարանները, մաս առաջին, Երե–ւան, 1955, էջ 67, եւ Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. թ. 4684, էջ 530բ (ուր տե՛ս հատուածում յիշատակուող խազագրերի գծագրական նշանները)։

81 ՀՍՍՀ ԳԱ Լրաբեր, 1966, թ. 11, էջ 72։

82 Thesaurus Linguane Armenicae, էջ 244։

մեր եկեղեցական երգիչ-կատարողներից «զարկը» «փուչից» զանազանելու անհրաժեշտութիւնն զգացել է Գահիրէի հայոց մայր տաճարի սարկաւագապետը, որը ֆրանսիացի երաժշտագէտին տուել է մի նոր բացատրութիւն։ Ըստ այդմ՝ «զարկն ուրիշ բան չէ, քան կրկնապատկուած «փուչը»։ Ուստի եւ «նրանով նշանակուած ձայնի (իմա՝ վանկի –Ն.Թ.) արտաբերումն աւելի ուժեղ է, քան «փուչինը»... «եթէ վերջինս «թաւ» չունենայ»։[83] Վերապահութիւնը կոչուած է հարթելու մի կնճիռ, որն այնպէս էլ չի հարթուում։ Խնդիրն այն է, որ ըստ յիշեալ երգչի, «փուչն» ինքը՝ «լերկ հագագի», այն է՝ ձայնի մեղմ արտաբերութեան նշանն է։[84] Եւ նախ՝ դա է, որ բնաւ համոզիչ չէ։

Շատ չերկարենք։ Հայկական «զարկի» զօրութիւնը լոկ նրա անունից հետեւեցնելու եւ այն էլ հայերէնով մեկնաբանելու փորձերի անհեռանկար լինելն հասկացան երկու գիտնականներ՝ Իգն. Կիւրեղեանն ու Պ. Վագները։ Բայց նրանք էլ գնացին՝ «զարկի» արտաքին ձեւի նմանը գտնելու ճանապարհով՝ միջնադարեան երգչային նշանների այլ համակարգերում (որ առաւել չփոթեցնող բաւիղների մէջ է ներքաշում հետազօտողին)։ Եւ պատահական չէ, որ երկուսն էլ (առաջինը ծանր քայլերով, մանր քննելով նշանն իր բաղադրիչներով,[85] երկրորդը՝ բաւական ուղղաձիգ չարժումով),[86] ի վերջոյ յայտնուեցին փակուղու առաջ. կանգ առնելով լատինական Scandicus-ի վրայ, ու, նրա օրինակով, «զարկին» վերագրելով երեք բարձրացող ձայնաստիճաններից բաղկացած մեղեդիական գծագրի նշանակութիւնը։ Մի ենթադրութիւն, որ չի ամրապընդուում վերծանութեան հետ գէթ որեւէ չափով կապուած փորձերի տուեալներով, եւ ոչ էլ համեմատական ուսումնասիրութեան արդիւնքներով։

Նշուած ուղղութիւններով այսօր կատարուող աշխատանքները բերում են համոզման, որ «զարկը», որպէս երգչային մեծ նշանի անուանում-հասկացութիւն՝ հին հրէական Zarqa-ի հայացուած ձեւն է։ Նրա դիմաց հայ հոգեւոր երաժշտութեան տարբեր ձայնեղանակներում ստացուող մեղեդիական պատյանների հիմքը կազմում է ձայնի՝ գլխաւորապէս հորիզոնական, աւիքաւոր մի չարժում, որն հնչողութեան բնոյթով (ինչպէս յուշում է անունը), պէտք է լինի կուռ, հաւաք, ամուր։ Վերջինս ապահովւում է կատարողական հնարանքներով, ուստի եւ բնականաբար, հնարաւոր չէ անդրադարձնել ձայնագրութիւններում։ Մի կողմ դնենք այն։

---

83 D. Villoteau, նշուած աշխ., էջ 331։

84 Նոյն տեղում։

85 Իգն. Կիւրեղեան, «Լուսաբանութիւն խազից եւ երգեցողութեան շարականաց», Բազմավէպ, Վենետիկ, 1903, թ. 7, էջ 317։

86 P. Wagner, Neumenkunde, նշուած հրատ.-ը, էջ 74։

Ստորեւ «զարկը» պարունակող բազմաթիւ խազաւորումներից յատուկ ընտրուած եւ համեմատուած մի քանի վստահելի օրինակներ ենք բերում։ Դրանք պէտք է օգնեն մի ընդհանուր գաղափար կազմելու խազագրի, նրա զօրութեան մասին եւ դիտելու մեղեդիական պտոյտի լայնակի ընդգրկման կայունութեան պայմաններում, ներքին ալիքաձեւ շարժման ուղղութեան (վեր-վար, թէ հակառակը) ազատութիւնը։

Առաջին նմուշը ներկայացնում է Մարտիրոսաց կանոնի Գ՛ չարքից մի[87] յակ-չափաւոր «Երանելի սուրբ հայրապետք» տէր երկնիցի առաջին տունը։

Նրանում «զարկը» երեւում է 2-րդ եւ 4-րդ տողերի վերջում, եւ երկու անգամ, մեղեդիական համանմանն կապակցութեան մէջ, ցոյց է տալիս միեւնոյն ձայնաստիճանի՝ երկրորդ «փուչի» շրջազարդումը վար-վեր սահուն, բայց պիրկ շարժումով, որ եւ բերում է յաջորդ վանկի երկրորդ «էկորճին»։ կայուն կէտն այստեղ պիրկ-սահուն ընթացքն է եւ բուն իսկ շրջազարդումը, այսինքն՝ կշռութային տուեալ գծագրում չորս բաղադրիչներից մէկը հիմնական համարելով՝ միւսները որպէս անցիկ կամ օժանդակ դրան ենթարկելը։ Փուխոխական է ոչ միայն շրջազարդուող ձայ-

---

87 *295բ-947։*

նաստիճանի բարձրութիւնը համաձայնոյթային (լադային) հնչիւնաչարում, այլեւ այն, թէ կշռութային գծագրի առաջին երկու բաղադրիչներից որն է դիտուելու որպէս հիմնական։[88] Բերուած օրինակում հիմնական կամ չրջազարդուող հնչիւնը գծագրի երկրորդ բաղադրիչն է, եւ դա մի յատուկ թեքութիւն է տալիս պտոյտի մեղեդիական կորագծին։

Ցաջորդ օրինակում, որ է Հռիփսիմեանց կանոնի Դկ դարձուածք յայտնի օրհնութեան 18-րդ տունը,[89] չրջազարդւում է «զարկին» հա-

---

[88] *Որին վերադառնում է մեղեդին (պտոյտի սահմաններում), այն մի անգամ չօչափելուց յետոյ։*

[89] *204ա/694։ Այն առաջ ենք բերում մի քանի անհրաժեշտ ուղղումներով, որոնք վերաբերում են վաղուց պարզաբանուած կէտերի։ Այսպէս, առաջին տողի վերջին խազագիրը ձեռագրում «փուչ» է, որ ակնյայտնի վրիպակ է։ Երկրորդ եւ երրորդ տողերի նման, առաջինը եւս «բութով» է աւարտւում, որ ճչդել ենք։ Այնուհետեւ, դարձեալ առաջին տեղի վերջում, գրիչը մոռացել է միջակէտ դնել։ Աւելացրել ենք այն (ուղիղ փակագծերի մէջ), միւս տների օրինակով, որոնցում առաջին երեք տողերն, որպէս ընդհանուր կանոն, միջակէտով են աւարտւում։ Գալով չարականիս եղանակի ձայնագրութեանը, որ Ն. Թաշճեանն է իրագործել, ապա այն, ընդհանուր առմամբ գոհացուցիչ լինելով, առանձին տեղերում ճչգրտման կարիք է զգում։ Մեզ զբաղեցնող տան մէջ, օրինակ, առաջին ու երրորդ տողերի սկզբներում, Թաշճեանը պարզապէս զանց է առել, համապատասխանաբար, «պարոյկ» ու «ոլորակ» խազագրերին յատուկ պտոյտների ելեւէջային կորագիծը, եւ արձանագրել գրեթէ միայն դրանց երկար տեւողութիւնները։ Մենք վերականգնեցինք մեզ ըստ էութեան արդէն ծանօթ այդ խազանշանների զօրութեան նաեւ ելեւէջային կողմը (ընտրելով մեղեդիական կապակցութեանը պատշաճող պարզ ձեւեր)։ Բերուած տան մնացած տեղիների, ինչպէս եւ առհասարակ չարականիս հետաքրքիր կշռոյթի հաստատադրման առումով, Թաշճեանի ձայնագրութիւնը հիմնականում բաւարարում է մեզ։ Ընդգծում ենք այս (վերջին) պարագան, հետեւեալ պատճառով։ Ասացինք, որ դիտարկուող չարականիս քառատող տների խազաւորումն այնպիսին է, որ իւրաքանչիւր տան առաջին երեք տողերն աւարտւում են միջակէտով։ Անցեալում Ե. Տնտեսեանը, եկեղեցիներում դպիրների երգեցողութիւնը դիւրացնելու գործնական նկատառումներով, առաջարկում էր միջակէտին եւս չափական մէկ միաւորի տեւողութիւն յատկացնել (տե՛ս նրա՝ «Տեսութիւն չարականի երգոց խազերուն եւ նոցա զօրութեան վերայ», Ժամանակ, կ. Պոլիս, 1864, թ. 45, յաւելուած)։ Բայց դա ձանձրալի համաչափութիւն կը հաղորդէր չարականի տողերի եղանակի կշռոյթին, որոնցում միապաղաղ կերպով երկարեցուած կը լինէին բանաստեղծական բոլոր (չորս) ոտքերի չեշտուած վանկերը։ Եւ պատահական չէ, որ հայ հոգեւոր երաժշտութեան կշռութային կողմի արհեստական պարզեցման փորձերին իրաւացիօրէն ընդդիմացած Թաշճեանն այդպէս չի վարուել այն ձայնագրելիս (Հռիփսիմեանց «Անձինք» երաժշտութեան կշռութային կառուցուածքի մասին տե՛ս մեր աշխատութիւնը՝ Теория музыки в древней Армении, Ереван, 1977, էջ 261)։ Նչենք, որ տեսականօրէն եւս Թաշճեանը, ընդհանրապէս ասած, ճիշդ է, եւ առհասարակ դարձեալ անդրադառնալով հայոց լեզուի տրոհութեան երեք նչանների դերին խազագրութեան արուեստում, հաստատենք հետեւեալը։ Այդ նչանները («ստորակէտ», «միջակէտ» եւ «վերջակէտ») խազաւոր երգարաններում տրոհում են նաեւ երաժշտական բնագիրը։ Վանկային ու ծորերգային պարզ հիւսուածքի երգերում՝ գրական խօսքի տրոհութեանը զուգընթաց, իսկ աւելի բարդ կտորներում, գրական բնագրից էլ անկախ, որպէս իւրատիպ խազագրեր։ Այս վերջին դէպքում միջակէտն ու վերջակէտը, կրկին որպէս լոկ տրոհութեան նչաններ, ըստ տեղին ցոյց են տալիս նաեւ՝ համապատասխանաբար՝ կիսայանգաձեւ ու վերջ-*

մապատասխանող, պտոյտի առաջին բաղադրիչը, եւ այս դէպքում էլ՝ դարձեալ վար-վեր սահուն շարժումը պահելով՝ մեղեդիական կորագիծը փոքր-ինչ այլ թեքութիւն է ստանում: Ընդհանուր ուղղուածութիւնն է՝ դէպի յաջորդ վանկի երկրորդ «փուչը»:

Հռիփսիմեանց «Անճինք»ից յատուկ ընտրուած այս տունը չահեկան է թէ՛ «զարկի», եւ թէ՛ «թուրի» կիրառութեան առումով: Կատարման տեսակէտից մեղեդիի շարժման զօրեղ, երբեմն (երբ գրական-երաժշտա-

---

նայանգաձեւ: Բոլոր դէպքերում սակայն, երգեցողութեան խազագրերի շարքում այդ կէտերն, ըստ ինքեան, չափական արժէքներ չեն արտայայտում:

կան կերպարը առնաչունչ է եւ գրական խօսքի համապատասխան վանկն էլ՝ չեշտակիր) նոյնիսկ հուժկու բնոյթով աչքի ընկնող յիշեալ երկու խազագրերի բազմակի գործածութիւնը երգի մէկ տան մէջ, տուեալ դէպքում բացատրուում է դիտարկուող չարականի եղանակի վիպական եւ ուժական նկարագրով։[90] «Թուրն» այստեղ երեւում է տան բոլոր տողերի երրորդ ոտքերի չեշտուած վանկերի զուգորդութեամբ (ուստի՝ չորս անգամ), ցոյց տալով ձայնի պիրկ, կորովի, վերընթաց գրեթէ նոյն չարժումը, համաձայնոյթի հնչիւնաչարի տարբեր (մէջընդմէջ՝ "a" եւ "e") աստիճաններից։

«Զարկը» հանդիպում է երկու անգամ, երկրորդ եւ չորրորդ տողերի առաջին ոտքերի չեշտուած վանկերի վրայ, եւ նորից մեղեդիական համանման կապակցութեան մէջ «ներքնախաղ» աստիճանի չրջազարդուածով, որը ինչպէս ասացինք, կշռութային գծագրի առաջին անդամն է։

Դժուար չէ նկատել, որ երկու օրինակներում «զարկի» մեկնաբանուած պտոյտները միեւնոյն արմատից սերուող տարբերակներ են։ «Զարկին» համապատասխանող պտոյտի մի այլ տեսակ է հետեւեալ նմուշում հանդիպողը։

90 *Աւելին։ Հռիփսիմեանց «Անձինքի» երաժշտական բաղադրիչը հայ հոգեւոր երգարւեստում հերոսական բնոյթի չերտերից մէկը ներկայացնող չափանմուշ եղանակներից է։ չափանմուշ, որն իր տարբերակումն ու բնական զարգացումն է ստացել Յովհաննէս Սարկաւագ վարդապետի «Անսկիզբն Բանն Աստուած» եւ Շնորհալու (վարդանանց նուիրուած) «Նորահրաշ պսակաւոր» չարականներում։ Х. Кушнарев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л. 1958, էջ 117, ու մեր աշխատութիւնները՝ Ներսէս Շնորհալին երգահան եւ երաժիշտ», Երեւան, 1973, էջ 60. եւ «Յովհաննէս Սարկաւագ իմաստասէրը եւ հայ միջնադարեան երաժշտական մշակոյթը», Բազմավէպ, Վենետիկ, 1978, թ. 3-4։*

Ճիշդ է, «Անձինքի» գրական բաղադրիչը բովանդակութեամբ ընդհանրապէս քնարական է, բայց այնպիսին, ուր կոյսերի նահատակութիւնը ներկայացուում է որպէս հերոսական արարք։ Արդ, իմանալի է, որ նման, եւ նոյնիսկ ողբերգական բովանդակութեան գրական խօսքեր եկեղեցական երգարուեստում յաճախ առիթ են ծառայում արտայայտելու քրիստոնեայ համայնքի անսասան հաւատն ու միասնական կամքը, որով եղանակաւորուում են ուժական, առնական, այլեւ հերոսական չեշտերով։

Սա Տեառնընդառաջի կանոնի Դ՛ միջակ «Ամոռ քերովբէական» մեծացուսցէի երկրորդ տունն է, մինչեւ դարձը:[91] *Նրանում «զարկը» երեւում է գրական խօսքի երկրորդ (չեչտակիր) վանկի զուգորդութեամբ: Խազանշանիս պատշաճեցուած պտոյտն այստեղ քիչ այլ է կշռոյթով եւ բաւական տարբեր՝ ելեւէջով, նախորդ ձեւի համեմատութեամբ: Մի կողմ դնենք կշռութային կողմը: Այն մեզ շատ պէտք չէ զբաղեցնի բերւած օրինակի կապակցութեամբ, եթէ մտաբերենք, որ նախահարուկները եւ նման ձայնանիշերը հայ միաձայնային երաժշտութեան մէջ կատարւում են զգալիօրէն աւելի կշռական, քան արդի արուեստում, եւ որ, այս հաշուով, «զարկի» դիտարկուող պտոյտում երկրորդ «էկորճ» նախահարուկը ոճի ճիշդ զգացողութեամբ կատարելիս ազատօրէն կարող է ստանալ մէկ ուղերորդական տեւողութիւն: Ելեւէջն է բաւականին տարբեր, ասացինք. եւ հիմնական տարբերութիւնն այն է, որ կշռութային գծագրի 3-րդ եւ 4-րդ անդամների միջեւ քառեակային թռիչք է գոյանում: Պտոյտի կատարման կերպն այնպիսին պիտի լինի սակայն, որ ընդգծուեն "b–a" եւ "d2–c2" երկեակային քայլերը, ստեղծելով երկու անգամ հնչող հորիզոնական չարժման տպաւորութիւն:*[92]

«Զարկին» կապուած մեղեդիական պտոյտների քննարկուած երկու ձեւերը, յանկարծաբանական ազատութեամբ պայմանաւորուած որոշ փոփոխութիւններով, կիրառուել են որպէս հիմնական տարբերակներ, երբեմն անգամ միեւնոյն երգի միեւնոյն տան սահմաններում: Ահա, օրինակ.

---

91 *35բ/118:*

92 *Խազագրութեան արուեստի բաւականին դժուարամատչելի թաւուտների մէջն ենք մտնում արդէն: Երգչային ձայնի նկարագրուող չարժումներում, կատարողական տարբեր հնարանքների գործադրմամբ, նոյնիսկ անկախ ձայնամիջոցային կազմից, մեղեդիական պտոյտի ընթացքը «թուրի» դէպքում ընկալւում է որպէս աւելի վերասլաց կամ ներքնասլաց ուղղաձիգ բնոյթի իրակութիւն, իսկ «զարկի» պարագային՝ լայնակի-հորիզոնական:*

Ննջեցեալոց կանոնի Բկ չարքից «Արարիչ եւ մարդասէր» չափաւորը հարցի առաջին տունն է սա,[93] ուր պարզ երեւում են վերը ցոյց տրուած երկու տիպի պատյտներն էլ, երգի առաջին ու երրորդ տողերում «զարկ» նշանը կրող վանկերի զուգորդութեամբ (այստեղ երկրորդ պատյտի առաջին հնչիւնը հնարաւոր է կատարել նաեւ մի վերին նախահարուկով՝ երկրորդ «էկորճով»):

Ամփոփելով «զարկի» մասին մեր ասելիքը, երկու խօսքով անդրադառնանք նրա մեղեդիական զօրութեան դրսեւորումներին նաեւ ծանր երգերում: Դրանք առայժմ բաժանում ենք երկու կարգի, ըստ արտաքին, բայց կարեւոր մի յատկանիշի՝ տեւողութեան. ա) չափական երկու, եւ բ) երեք, չորս եւ աւելի միաւորների արժէքով պատյտներ: Երկու տեսակներում եւս կշռոյթը կոտորակուած է, եւեւէջն էլ ոլորուն (բայց, ի հարկէ, կառուցուածքային տիպի ծանր երգերում՝ որոշ կանոնների պահպանութեամբ, իսկ յանկարծաբանական տիպի ծանր կտորներում՝ աւելի ազատ, կշռութային, երբեմն նոյնիսկ քմահաճ գծագրերի կիրառումով): Եւ սակայն, առաջինների կառուցուածքի հիմնական գծերը՝ չրջազարդման առկայութիւնը, սահուն չարժումը, հնչողութեան եթէ ոչ պիրկ, զօրեղ, գոնէ հաւաք բնոյթը մատնանշում են նրանց ծննդաբանական կապը «զարկի» վերը քննուած հիմնական ձեւերից մէկի կամ մի-սի հետ (տե՛ս, օրինակ, Ծննդեան ութերորդ օրուայ Դ՛ դարձուածք ծանր օրհնութեան երրորդ պատկերի սկիզբը՝ «Ըզգլուխ վիշապին փըրկիչն ջախջախեաց», ուր երրորդ խօսքի առաջին վանկը կրում է «զարկ» նշանը):[94] Երկրորդ կարգի պատյտները, առաւելաբար հանդիպելով զարդարուն, յանկարծաբանական կտորներում, մեղեդիական բարդ հիւսուածքի չրջապատում, բնականաբար, զգալի հեռանում են «զարկի» նախնական ձեւերից: Աւելի ճիշդ, այդ ձեւերը կարծես տարրալուծւում են երկարաձիգ վանկերի մեծադոյն չրջանակներում, մեղեդիական գծի աւելի խոր ալիքաւորման եւ չարժման ուղղութեան ազատ փոփոխութեան պայման-

93 *310ա/983:*

94 *27բ/106:*

ներում։ Ընտիր օրինակներում, սակայն, մնում է գոնէ չարժման՝ սահուն եւ հնչողութեան ներքնապէս հաստատուն բնոյթը (ինչպիսին է պարագան, ասենք, Ստեփանոս Նախավկայի Գկ դարձուածք ծանր օրհնութեան սկզբում՝ «Նահատակ բարի Քրիստոսի», ուր առաջին խօսքի երրորդ վանկի նշանը «զարկն» է)։[95]

Այսպիսին են միջին բարդութեան առաջին կարգի խազաւորումները գլխաւոր առանձնայատկութիւնները։ Ընդհանրացնելով կարող ենք հաստատել, որ դիտարկուած նշանները կիրառելիս ու դրանք գործնականում մեկնաբանելիս, հայ միջնադարեան երգիչը մտնում էր տարբերակումների աւելի լայն չրջանակներում կենցաղավարող, ինչպէս եւ իրենց զօրութեան կայուն, կրկնուող տարրերը (ասենք՝ չարժման տիպը, եւ ոչ անպայման՝ ուղղութիւնը) կատարողական այլազան կերպերի հետ (ձիգ, հատու, պիրկ, անուշ, նուրբ եւ այլն զուգորդող բարդ իրակութիւնների ոլորտը։ Իրակութիւններ, որոնք միշտ չէ, որ ենթակայ են ձայնագրման–հաստատագրման, հետեւաբար եւ տեսողական ընկալման։

---

95 *41բ/136։*

Միջին բարդուլթեան երկրորդ կարգի խազաւորումները

Միջին բարդուլթեան երկրորդ կարգի խազաւորումներն իրացւում են երգչային աւելի քան քսան նշաններով։ Դրանց շարքում հիւսուածքի քննարկուող տիպին յատուկ են չորս խազագրեր՝ «լար», «բազմեղանակ», «բարձրահարեր», «վերադիր» եւ օժանդակ նշաններից մէկ կամ զոյգ կէտերը (15-ից աւել միւս նշանների զօրուլթեանը ծանօթացել ենք՝ պարզագոյն, պարզ եւ միջին բարդուլթեան առաջին կարգի խազաւորումների վերծանուլթեան կապակցուլթեամբ)։[1]

Սկսենք յիշել օժանդակ նշաններից եւ յետոյ անդրադառնանք միւս խազագրերին, նշուած հերթականուլթեամբ։

Կէտերի մասին անհրաժեշտ է նշել, որ հիմնախազերի շարքում էլ կան կէտաւոր նշաններ, որոնցում կէտերն այսօր ընկալւում են լոկ որպէս տուեալ գծագրաճեւին անհատականացուած ընոյթ հաղորդող տարրեր։ Դրանք խազագրերի այն խումբն են, որոնք Թ-ԺԲ դդ. կիրառուել են նաեւ առանց կէտի եւ որոնցում ձեւափոխիչ կէտով ենթադրուած կատարողական առումը ի վերջոյ դարձել է տուեալ խազի հիմնական նշանակուլթեան անբաժանելի մասը։ Այս ճանապարհով դարերի ընթացքում[2] հիմնախազերի շարքն են անցել վեց-եօթ կէտաւոր խազեր։

Դառնալով կէտերի, որպէս զուտ օժանդակ նշանների ձեւափոխիչ պաշտօնին, նշենք, որ այն դիտարկւում է երեք մակարդակների վրայ, այն է՝ ամբողջապէս ծանր կատարուող երգերը, չափաւոր կամ միջակ երգերի ծանր հատուածները եւ չափաւոր, միջակ ու նոյնիսկ յորդոր

---

[1] Տե՛ս Ն. Թահմիզեան, «Պարզագոյն խազագրուլթիւնների վերծանուլթեան փորձ», Պատմա-բանասիրական հանդէս, 1971, 2), նոյնի՝ «Նիւլթեր հայկական եւ ռուսական հոգեւոր միջնադարեան երգարուեստների համեմատական ուսումնասիրուլթեան», Բանբեր Մատենադարանի, հ. 13, Երեւան, 1980, նոյնի՝ «Միջին բարդուլթեան առաջին կարգի խազաւորումների վերծանուլթիւնը», Բանբեր Մատենադարանի, հ. 14, Երեւան, 1984)։

[2] Դրանք են՝ «քաշը», «լարը», «էկորճը», «ձակորճը», «ծանրատրոպը» եւ «լթագաւորատրոպը»։ Տե՛ս Ն. Թահմիզեան, «Հիմնական խազերի միակցուլթիւնը», Բանբեր Մատենադարանի, հ. 9, Երեւան, 1969, էջ 121)։

ստեղծագործութիւններում ըստ տեղին ծանրացուող (ընդգծուող, չեշտաւոր) վանկերը։

Ամբողջապէս ծանր կատարուող երգերն անհամեմատ աւելի շատ են հանդիպում մանրուսման գրքերում եւ գանձարաններում, ուստի վերջիններս չարակնոցների հետ համեմատելիս, իսկոյն աչքի է զարնում նրանցում կիրառուած կէտաւոր խազագրերի առատութիւնը։ Բայց Գանձարանը, օրինակ, որտեղ ամփոփուած են լինում գանձ, տաղ, մեղեդի եւ յորդորակ կոչուող ու եկեղեցական միեւնոյն տօնին նուիրուած հանդիսաւոր երգեր, հնարաւորութիւն է տալիս նաեւ դրանում ընդգրկուած կանոնների յիշեալ ամբողջական բաղադրիչները բաղդատելու իրար հետ, որով եւ կէտաւոր խազագրերի առատագոյն կիրառմամբ առանձնանում են մեղեդիներն ու տաղերը, ի տարբերութիւն յորդորակների եւ մանաւանդ գանձերի։

Վերջապէս, երբ ուշադրութիւնը կենտրոնացնում ենք նոյնիսկ լոկ չարակնոցների վրայ, նկատում ենք, որ ԺԴ–ԺԵ դդ. եւ աւելի ուշ գաղափարուած ժողովածուներում, որպէս ընդհանուր կանոն (հաշուի չառնելով մի քանի այնպիսի մատեաններ, որոնք ընդօրինակուել են առաւել հին երգարաններից), աւելի յաճախ են հանդիպում կէտերով ձեւափոխուած խազագրերը,[3] քան նախորդ հարիւրամեակներում ստեղծուած նոյնատիպ ձեռագրերում։[4] Սա բացատրւում է, մի կողմից՝ խազագրութեան արուեստի պատմական զարգացմամբ, միւս կողմից՝ տաղերի ու մեղեդիների՝ չարականների վրայ ունեցած ազդեցութեամբ։

Հատուածական ծանրացումներով աչքի ընկնող հոգեւոր երգերից տիպական օրինակները են հանդիսաւոր օրերի կանոնագլուխները,[5] որոնց եղանակներում,[6] առհասարակ չափաւոր կամ միջակ-չափաւոր ընթացքը (տեմպը) հանգուցային տեղիներում ծանրանում է, չափական միաւորը մասնատւում, կշռոյթը կոտորակւում, ու ելեւէջը ենթարկւում է ազատ տարբերակման։ Միջին դարերում կանոնագլուխների խազագրութիւնները ամփոփուած են եղել խազգրքերում («Կանոնագլխեր միահամուռ» խորագրի տակ)։[7] Դրանց մէջ յստակ երեւում են յիշեալ ծանրացուած

---

3 *Տե՛ս Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. թ. 1576։*

4 *Համմտ., օրինակ, Մատենադարանի թ. 9838 ձեռագիրը չարակնոցը, որի հնագոյն հատուածները, ինչպէս՝ Աստուածայայտնութեան Ա, ե, Զ, է եւ Ը աւուր կանոնները, ապաշխարութեան մեծ երկաշաբթեայ, Աւագ շաբաթուայ օրերի կանոնները եւ այլն գաղափարուած են 1193 թուականին։*

5 *Ն. Թահմիզեան, «Հանդիսաւոր օրերի կանոնագլուխները», էջմիածին, 1971, 9, էջ 41–47)։*

6 *Նոյն տեղում, թ. 11, էջ 38–40։*

7 *Համմտ. Մատենադարան, ձեռ. թ. 591, էջ 6բ–15բ, թ. 752, էջ 5ա–10բ եւ թ. 759, էջ 4ա–9ա։*

տեղիների մեղեդիական աւելի բարդ հիւսուածքն ու, դրա չըջանակնեռում, կէտաւոր խազագրերի կիրառութեան հանգամանքները։ Հարցն այն է, որ գրական բնագրի մէկ վանկի հետ զուգորդուող երգչային հիմնական նշանների աւելացումից եւ համեմատաբար աւելի բարդ խազագրերի գործածութիւնից բացի, նաեւ կէտերի եւ առհասարակ օժանդակ նշանների կիրառութեան փաստն է, որ ցոյց է տալիս եղանակի ծանրացումը։

Ի վերջոյ ուշադրութիւնը սեւեռենք կէտաւոր խազագրի միջոցով տուեալ երգի որեւէ առանձին վանկը աւելի կշռական դարձնելով ընդգծելու երեւոյթին։ Այն հնարաւորութիւն է տալիս առարկայացնելու մեր համոզումը մէկ կամ զոյգ կէտի նշանակութեան մասին։ Մանաւանդ, երբ երգի ողջ տան եւ կամ բաւական ընդգրկուն կիսատան մէջ լոկ մի վանկ է, որ զուգորդւում է կէտով (կամ կէտերով) ձեւափոխուած խազագրի հետ։ Պարզւում է, որ դիտարկուող տիպի վանկը կապուած է՝ կամ գրական բնագրի իմաստով չատ կարեւոր մի խօսքի, կամ առհասարակ երգի ծաւալման երաժշտականօրէն հանգուցային պահին։ Նչուած իրակութիւններից երկրորդին ստորեւ կ'անդրադառնանք տակաւին։ Իսկ առաջինի կապակցութեամբ դիմենք հետեւեալ օրինակին, որ է՝ Մնընդեան «Խորհուրդ մեծ» չարականի (Մովսէս Խորենացի) առաջին կիսատունը։

Այս նմոյշը ժամանակին դիտարկել ենք «խունճ» նշանի զօրութեան պարզաբանման կապակցութեամբ։[8] Ընթերցողին յիշեցնելով այստեղ հանդիպող «փուչ», «երկար» եւ «բութ» նշանների մասին տակաւին պարզագոյն խազագրութիւնների քննութիւնից ձեռք բերուած իմացութիւնը,[9] առևախ էինք թողել «սուղ» նշանի տուեալ կիրառութեան ու երկկէտաւոր «փուչի» զօրութեան հարցը։ Այժմ կարող ենք փոքր ի չատէ որոշակի խօսք ասել վերջիններիս մասին։ Դրանք երեւում են երգի սկզբում, «Խորհուրդ մեծ» բառակապակցութեան երկրորդ եւ երրորդ վանկերի զուգորդութեամբ։ Նշանագրութեան առումով երգն սկսւում է չատ ստեղծագործութիւնների համար սովորական՝ առաջին վանկի ուժական

8 Բանբեր Մատենադարանի, հ. 13, էջ 126։

9 Հմմտ. Պատմա-բանասիրական Հանդէս, 1971, թ. 2, էջ 145։

(դինամիկ) չեշտով, որ ցոյց է տրուած «փուչ» խազագրով։ Դրան հետեւում են «սուղ», ապա եւ երկկէտաւոր «փուչ» խազերը կրող վանկերը։

Ցատկապէս վերջինս, որ ներկայացուած է «մեծ» բառով, կատարման ընթացքում պահանջում է իմաստի համապատասխան դրսեւորում։ Դա լաւագոյնս իրագործւում է ինչպէս «փուչի» պահանջով խօսքին ուժական չեշտ հաղորդելու, նոյնպէս եւ զոյգ կէտերի զօրութեանը համապատասխան՝ խօսքը աւելի եւս ընդգծելու, դանդաղեցումով կարծես վանկի ծաւալն իսկ մեծացնելու, իւրատեսակ ritardando-ի միջոցով։ Ըստ որում, դիտարկուող երրորդ վանկը յատուկ առանձնացնելուն նպաստում է նաեւ նախորդ՝ «սուղ» նշանը կրող վանկը, որ պէտք է կատարւի առանց չեշտի։

Պէտք է ասել, որ խազագրերն ընդհանուր առմամբ, այդ թւում եւ «սուղը» մասնաւորաբար, բազմանշանակ են, ընդունակ՝ որոշակի չրջանակների մէջ այս կամ այն իմաստը կրելու։ Հաշուի առնելով իր չրջապատում յարատեւած աւանդութիւնը, «սուղի» մասին տակաւին Ե. Տրնտեսեանը նշում էր, որ այն ոտանաւորի ու նաեւ երաժշտական ամանակը ցոյց է տուել որպէս միամանակ կամ սովորական վանկ։ Շարականի տաղաչափուած երգերում «սուղը» ցոյց է տուել յապաւ վանկ։ Իսկ արձակ (ծանր) ստեղծագործութիւններում այն ունեցել է կիրառութեան մասնաւոր ձեւեր։[10]

Հայոց գրչութեան արուեստում «սուղ»-ն ընդհանրապէս կիրառուել է ոչ միայն տուեալ վանկը սղելու (կարճելու), այլեւ նոյնիսկ՝ «ու»-ն «վ», կամ «ով» կարդալու նկատառումներով։[11] *«Սուղի» գործածութեան հին ձեւերից մէկը մատնանշում է Ա. Բագրատունին՝ քերականագիտական իր նշանաւոր աշխատութեան մէջ, ասելով. «Հինգ զսուղդ վարէին ի նշան չչեշտելոյ բառին»։*[12] *Գիտնականն այստեղ նկատի չունի երգչային մատեանները, այլ խօսում է առհասարակ՝ առոգանութեան կապակցութեամբ։ Բայց ահա պարզւում է, որ Շարակնոցում եւս եղել են «սուղի» կիրառութեան նման դէպքեր։ Բերուած օրինակը դրա լաւագոյն ապացոյցն է, քանի որ «սուղ» կրող վանկը նրանում չափական մէկ միաւորի արժէք ունի։ Միայն թէ, այդ վանկն անչեշտ է։ Ուստի առաջանում է (երգի դիտարկուող առաջին երեք վանկերի սահմաններում) չեշտաւորանչեշտ եւ առաւել լայն ու մեծ ընդգծումով կատարուող վանկերի յաջորդութիւն։*

---

10 *Ե. Տնտեսեան, Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց ս. Եկեղեցւոյ, բ. տպ., Ստամբուլ, 1933, էջ 15, 20, 60։*

11 *Հմմտ. Ա. Աբրահամեան, Հայոց գիր եւ գրչութիւն, Երեւան, 1978, էջ 183։*

12 *Ա. Բագրատունի, Հայերէն քերականութիւն, Վենետիկ, 1852, էջ 621։*

«Լար». «սուր» խազագրից սերուող նշան է սա, եւ նրանից տարբերւում է երկկէտաւոր լինելով։ «Սուր» խազագիրը, ինչպէս դիտենք, կրկնակի տեւողութիւն ունեցող «չեչտ» է։ Այսինքն՝ «չեչտի» նման «սուրը» եւս ցոյց է տալիս յարաբերականօրէն բարձր հնչող մի վանկ, որն ունի կրկնակի տեւողութիւն։ Որպէս օրինակ բերել էինք «սուրի» մէկ կէտով ձեւափոխուած տարբերակը, մի կողմ թողնելով կէտի նշանակութեան հարցը։[13]

Ասենք, որ առանց կէտի «սուրը» կոչուել է նաեւ «առ» (եւ կամ «առն», ուր «ն»-ն պարզապէս որոշիչ յօդ է)։[14] Ստացւում է հետեւեալ յաջորդութիւնը. «սուր» կամ «առ» (առանց կէտի), «սուրն» (մէկ կէտով) եւ «լար» կամ «լարն» (երկու կէտով)։ Արդ, մէկ եւ զոյգ կէտերի զօրութեան վերաբերեալ մեր իմացութեան լոյսի տակ այժմ կարող ենք հաստատել, որ մէկ կէտաւոր «սուրը» աւելի ծանր է կատարւում,[15] իսկ երկկէտաւորը՝ էլ աւելի ծանրացուած ու երկարաձգուած։ Սակայն, մի հանգամանք նաեւ որոշակիորէն առանձնացնում է երկկէտաւոր «սուրը», որ «լար» է կոչւում։ Ինչպէս պարզել էինք՝ «տառ-խազերին», որպէս օժանդակ նշանների, անդրադառնալիս, դրանցից «լ» տառը, որն ըստ միջնադարեան խազագիտական երկու աղբիւրների, «լար» խօսքի համառօտագրումն է,[16] անցեալում երգչին յուշել է՝ կատարման ժամանակ տուեալ վանկը հնչեցնել առանց թրթռացումների, դողդողում-գեղգեղումների, այլ լարի նման ուղիղ, ի հակադրութիւն «ծամին» (=«ծ.»), որ պահանջել է վանկն արտաբերել ալիքաւոր-ոլորուն։ Համեմատութիւնը ցոյց է տալիս, որ «լար» նշանը կրող վանկին, զուտ չափականօրէն մեծ մասամբ համապատասխանում է երկու միաւորի տեւողութեամբ մէկ հնչիւն։ Մինչդեռ առանց կէտի «սուր» կամ «առ» կրող վանկը, երբեմն նաեւ

---

[13] *Տե՛ս «Միջին բարդութեան առաջին կարգի խազաւորումների վերծանութիւնը», Բանբեր Մատենադարանի, հ. 14, էջ 60-61)։*

[14] *Ըստ Մատենադարանի թ. 20 գրչագրում զետեղուած երաժշտագիտական-խազագիտական միջնադարեան յօդուածի (Բանբեր Մատենադարանի, հ. 9, էջ 112)։ Այստեղ մտաբերենք նաեւ «զարկ» նշանի «առ ու դիր» անուանակոչութիւնը, որը տուեալ դէպքում ինչքան էլ ընդհանուր, այնուամենայնիւ, «առն» ընդգրկող իրակութիւն է, որը նոյնպէս քննարկել ենք ժամանակին (Բանբեր Մատենադարանի, հ. 14, էջ 67-68)։*

[15] *Ինչպէս մէկ կէտաւոր «երկարն» էլ ծանրանալով, նոյնիսկ անունն էլ է փոխում եւ կոչւում «քաշ»։*

[16] *Ն. Թահմիզեան, «Տառ-խազերի մասին», (Պատմա-բանասիրական հանդէս, 1984, 4, էջ 128)։ Պէտք է ասել, որ յիշեալ տառ-խազերից հինգը՝ «զ.» «զարկ», «լ.» «լար», «յ.» «յետ ձգէ», «ս.» «սուր» եւ «ք.» «քաշ» նաեւ որոշակի հիմնախազերի անուններն են։ Այս կապակցութեամբ նշենք, որ տուեալ հիմնախազի տակ հազուադէպ է հանդիպում համանուն տառ-խազը։ Այս դէպքում կամ հաչուի է առնուած տառ-խազի մի երկրորդ նշանակութիւնը (օրինակ՝ «լ.»-ն մեկնաբանւում է թէ՛ որպէս «լար», եւ թէ՛ որպէս «լայն»), կա՛մ աւելագրութիւն է, կա՛մ պարզապէս սխալ։*

մէկ կէտաւոր «սուր» ունեցող վանկը, կարող են եղանակաւորուել նաեւ տարբեր բարձրութեան երկու կամ մի քանի հնչիւնների օգնութեամբ։[17]

Վերադառնալով «լար»-ին, բերենք նրա կիրառութիւնը ցուցադրող հետեւեալ օրինակը, որ է՝ Աստուածածնի ծննդեան երկրորդ կանոնի («Որ նախիմաց իմաստութեամբ»), Դ ձայնակ «Մեծացուսցէի» առաջին տունը, մինչեւ դարձը։[18] *Դրանում «լարը» հանդիպում է երկու անգամ. երրորդ տողի վերջում ու միջում։*

Ինչպէս տեսնում ենք, քննարկուող երգչային նշանի հետ զուգորդուած վանկը լոկ երկրորդ անգամ է, որ վերը տրուած բացատրութեանը համապատասխանող ճիշդ հնչիւնաւորում է ստացել։ Ըստ այդմ էլ սրբագրել ենք երգում այդ նշանի առաջին կիրառութեան հետ կապուած վանկի եղանակաւորումը (տե՛ս օրինակում ուղղանկիւն փակագծերի մէջ բերուած ճիշդ հնչիւնաւորումը, որ համոզիչ է նաեւ մեղեդու ծաւալման բնական տրամաբանութեան տեսակէտից)։ Օրինակում հանդիպող միւս բոլոր նը-

---

[17] *Հմմտ.՝ օրինակ՝ Ննջեցելոց կանոնի Ա՛ ձայնակ «Տէր յերկնից»-ի առաջին տունը (մինչեւ դարձը) Մատենադարանի թ. 1576 գրչագիր չարակնոցում (Դրազարկ, 1328, էջ 306բ), եւ Ձայնագրեալ չարակնոցում (Վաղարշապատ, 1875, էջ 975)։ Ցետ այսու՝ համեմատուող սոյն ժողովածուների էջերը կը տրուեն կոտորակի ձեւով՝ 306բ/375։*

[18] *8ա/46։*

չանների զօրութիւնը պարզաբանուած է մեր նախորդ (1-ին ծանօթագրութիւնում յիշատակուած) յօդուածներում։ Դրանց լոյսի տակ եւս մի երկու փոքրիկ ուղղում ենք կատարել (դարձեալ ուղղանկիւն փակագծերի մէջ առնելով դրանք)։ Համեմատութեան կիրառուող միջոցներով որեւէ ճիշդ լուծում մի անգամ գտնելուց յետոյ, այլեւս միշտ դրանով պէտք է ղեկավարուել եւ, ըստ հարկին, անհրաժեշտ սրբագրութիւններ անել։

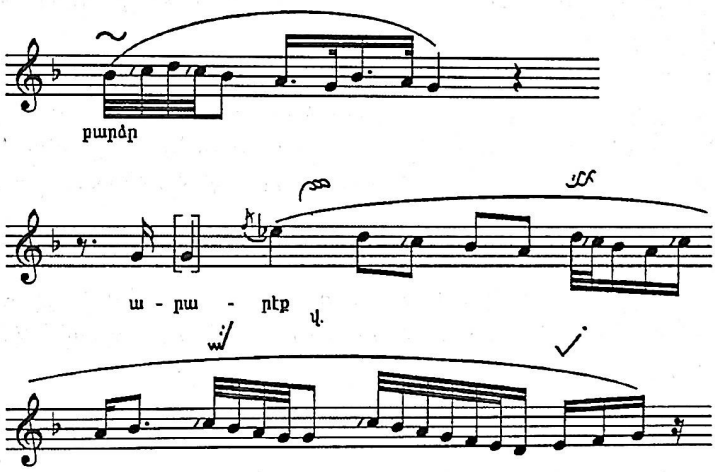
Առհասարակ, բացի թերագրութիւններից, աւելորդագրութիւններից, բացարձակ սխալներից ու վրիպակներից, գրչագիր ժողովածուները քննելիս յաճախ հանդիպում ենք նշանների դրափոխութեանը (*метатеза*), իսկ Զայնագրեալ շարակնոցը հետազօտելիս՝ նաեւ մեղեդիական փոքր ու աւելի մեծ պտոյտների շրջադարձութեանը (*инверсия*), որոնք անպայման ուղղելի են, այլապէս վերծանութիւնը անհնարին կը դառնայ։

«Բազմեղանակ». բնիկ հայկական խօսք է։ Նշանը սերւում է արդէն ծանօթ «ծունկ» եւ «ծնկներ» խազագրերից։ Ըստ էութեան՝ ներկայացնում է վերջիններիս երգչային նշանակութեան յետագայ ընդլայնումը։ Եթէ «ծնկները» «ծունկի» կրկնապատկումն է (թէ տեւողութեան եւ թէ ձայնի շարժման առումներով), ապա «բազմեղանակը», դատելով գծագրաձեւից, նրա եռապատկումն է, բայց գործնականում կարող է եւ աւելի ծաւալուն լինել։ Խազագրիս անուանակոչութեան կազմմանը յատուկ է ճիշդ այն տրամաբանութիւնը, որը նկատւում է ընդհանուր կէտադրութեան մակարդակի վրայ՝ երեք կէտը «բազմակէտ» անուանելու, եւ կամ «բազմակէտը» երեք կէտով ներկայացնելու մէջ։

«Բազմեղանակը» վանկային-ծորերգային տիպի չարականներում չափական երեք-չորս միաւորի տեւողութիւն ունի, իսկ «ծանր» ու «ստեղի» երգեցողութիւններում՝ աւելի։ Առհասարակ, «բազմեղանակը» (ինչպէս եւ միւս հիմնախազերից՝ «թագաւորատրոպը») բնորոշ չէ շարակնոցի խազագրութեանը։ Այն յաճախ հանդիպում է, մասնաւորաբար, խազգըրքերում։ Մենք պատահաբար ենք հանդիպել «բազմեղանակին» Հրեշտակապետաց կանոնի երգերի մէջ, թէպէտ ժէ դ. սկզբում օրինակուած, սակայն, ըստ բոլոր տուալների, նշանաւոր խազագէտներ Գրիգոր Խուլի ու Գրիգոր Մկեւռացու գործունէութիւնից առաջ ընկած մի ժամանակաշրջանի վերաբերող նախագաղափարի հետ դեռ սերտ կապեր ունեցող շարակնոցներից մէկում։ Խօսքը Մատենադարանի թ. 6101 ձեռագրի մասին է։ Այն՝ խազագրերի համակարգում ներառնուած առոգանութեան նշանների կիրառութեան առումով կապուած է մեզ ծանօթ ամենահին աւանդութիւններին, երբ յիշեալ նշանների դերը խազաւորումների հիւսուածքում եղել է նուազ որոշիչ։ Խազաւորումներում առոգանութեան նշանների դերը դանդաղ ընթացքով մեծանում է ժԲ դ. վերջե-

րից[19] *եւ մինչեւ ԺԳ հարիւրամեակի չորրորդ քառորդը, երբ Գէորգ Սկեւռացին, յատուկ զբաղուելով իրենից մի քանի տասնամեակ առաջ Գրիգոր Խուռլի խմբագրած չարակնոցով, գործնականում մշակում է յիշեալ նշանների երաժշտական կիրառութեան՝ ընդհանուր առմամբ ընդունելի համարուած սկզբունքները։*

Թ. 6101 գրչագիրը (1604 թուականից, ամբողջապէս առած, վատ է պահպանուած, սկզբից թերի է, խազագրութիւնը նրանում գեղագիտական առումով տպաւորիչ չէ, տեղ-տեղ նոյնիսկ անխնամ է։ Բայց, այս բոլորով հանդերձ, ուշագրաւ է գրչագրիս խմբագրութիւնը՝ ընդհանրապէս հին աւանդոյթների հետ կապուած լինելու տեսակէտից։ Արդ, բնութագրուող գրչագրում է, որ Հրեշտակապետաց կանոնի Գործքի երկրորդ տան մէջ («Երկնային զուարթունք», Գկ ծանր) կիրառուած է «բազմեղանակը»։[20]



Յիշեալ տան առաջին կէսում, մինչեւ նրա իւրայատուկ դարձը («բարձր արարէք») գործածուած են մեզ ծանօթ խազագրեր։ «Բարձր արարէք» բառակապակցութեան վերջին չեչտակիր վանկի հետ զուգորդուած է բաւականին կշռական խազային մի յաջորդութիւն՝ բաղկացած «բազմեղանակից», երկու «բենկորճից» ու «ներքնախաղից»։ Վերջիններիս զօրութեան մասին գաղափար չունենք դեռեւս։ Սակայն հարցն այն է, որ «բազմեղանակը» յիշեալ յաջորդականութեան մէջ առաջինն է, որ նրա նշանակութեան բացայայտումը ուղղակիօրէն կախման մէջ չէ միւս խազագրերից։

---

[19] *Դա երեւում է 1198 թուականից մեզ հասած չարակնոցի մասերից։ Հմմտ. Մատենադարան, ձեռ. թ. 9838։*

[20] *Մատենադարան, ձեռ. թ. 6101, էջ 157ա, եւ Զայնագրեալ չարական, էջ 847։*

«Բազմեղանակին», որպէս եռապատկուած «ծունկի» համապատասխանող մեղեդիական հնարաւոր պտոյտներից մէկը պահպանուել է շարականի բերուած հատուածում, միայն թէ Զայնագրեալ չարականում՝ նախորդ վանկի վրայ տեղափոխուած։ Այնինչ ձեռագիրը չարակնոցում այդ վանկի վրայ դրուած «փուչ» նշանը պահանջում է չափական լոկ մէկ միաւորի տեւողութեամբ հնչիւնը կատարել ուժական չեչտով։

Վերը բերուած օրինակում (նոտային օր. 3) մենք տեղն ենք բերել գործնական երգեցողութիւնների ընթացքում մի վանկով հետ փոխադրըրուած «բազմեղանակի» մեղեդիական պտոյտը, որով համապատասխանութիւն է հաստատւում քննարկուող նշանի եւ այն կրող վանկի եղանակաւորման մէջ։ Այսպէս պարզւում է հայկական խազային համակարգի աչքի զարնող բաղկացուցչի մեղեդիական հիմնական նշանակութեան հնարաւոր տարբերակներից մէկը, որպէս երեք յաջորդական վրընթաց երկեակային քայլեր՝ իւրաքանչիւրը չափական մի միաւորի սահմաններում։

«Բարձրահարեր». անուանակոչութիւնը բացատրուում է հայերէնով։ կազմուած է «բարձր» (որպէս «ամբարձեալ» եւ, միաժամանակ, «պինդ», «ամուր»)[21] եւ «հար» («հարկանել» բայի արմատը ներկայացնող խօսքերից, որով իմաստն է՝ «բարձրահնչողք»,[22] այն է՝ համեմատաբար բարձր հնչող, մեղեդիական փոքրիկ պտոյտներ։ Վերջիններս, դատելով «բարձրահարերի» գծագրաձեւից, դարձեալ նոյն «ծնկներն» են, մի նախադաս «չեչտով» (եւ կամ «սուրով»)։ Նախադաս նշանը «չեչտ» կամ «սուր», կապխազով միացած է լինում «ծնկներին», եւ նրա պաշտօնն է, հիմնականում, մեղեդիական չարժումը ուղղել դէպի վեր։

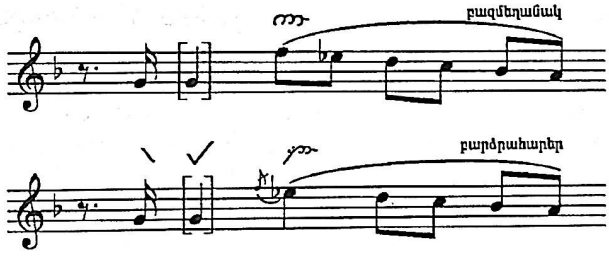
Ամբողջապէս առած, «բարձրահարերի» երգչային նշանակութեան մէջ մտնում է ոչ միայն յարաբերականօրէն բարձր, այլեւ, ինչպէս նկատեցինք, «պինդ» ու «ամուր» հնչողութիւն։ Խազագրիս համապատասխանող մեղեդիական հնարաւոր պտոյտներից մէկին ծանօթանալու համար հեռուն գնալու կարիք չկայ։ Նոյնիսկ «բազմեղանակի» քննարկման կապակցութեամբ վերը բերուած օրինակը բաւական է մեզ։ Հարցն այն է, որ Հրեչտակապետաց կանոնի «գործքի» այն տեղում, ուր ըստ 6101 ձեռագրի տուեալ վանկի հետ զուգորդուած է «բազմեղանակը», ԺԳ-ԺԴ դդ. գրչագիր միւս չարակնոցներում հանդիպում են մի-երկու այլ խազագրեր։ Մատենադարանի ձեռագրում (տե՛ս էջ 253ա), որը մենք համա-

---

21 Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հ. Ա, Վենետիկ, 1836։

22 «Հարկանել» բայը գրաբարում բազմաթիւ նշանակութիւններ ունի։ Դրանցից այստեղ չահեկան է յիշատակել՝ «բախել զքնար», «զտաւիղ», «հնչեցուցանել զփող», այլեւ նոյնիսկ «հարկանել զողբս» իմաստները։ Նմանապէս՝ ուշագրաւ է նաեւ «հար» արմատից գոյացած «հարիչ» բառը, կնտնտոցի նշանակութեամբ։ Հմմտ. Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հ. Բ, Վենետիկ, 1837։

րում ենք երգչային ամենաընտիր ժողովածուներից մէկը, «բազմեղանակի» փոխարէն դրուած է «բարձրահարերը»։ Եւ դա բացատրելի է։ Առհասարակ երգչային այլազան նշանները մէկը միւսով փոխարինելու երեւոյթը յատուկ է միջնադարեան գրեթէ բոլոր խազային (նեւմային) համակարգերին եւ բացատրուում է նրանով, որ այդ նշաններին համապատասխանող մեղեդիական պտոյտները իրենց արտաքին չրջագծերով համանման եւ կամ մօտիկ լինելով, իրարից տարբերւում են հիմնականում կատարողական երանգներով։ Այդպիսին է պարագան «բազմեղանակի» եւ «բարձրահարերի» դէպքում։ Առաջինից մեզ արդէն ծանօթ մեղեդիական պտոյտը արտաքին չրջագծերով համապատասխանում է նաեւ երկրորդին («բարձրահարերին»), որը, սակայն, կատարւում է բարձր, ոչ միայն «ամբարձեալ», այլեւ, ինչպէս նշեցինք, «պինդ», «ամուր», այսինքն ուժգին իմաստով։ Համեմատենք. պտոյտն սկսւում է դէպի վեր ուղղուած երկրորդ «վերնախաղ» կիսվարով։ «Բարձրահարերի» տեսանկիւնից մեղեդիի այդ չարժումը ընդհանուր առմամբ ենթադրւում է «չեչտով» (իսկ կրկնապատիկ տեւողութեան դէպքում՝ «սուրով»)։[23] Սակայն, յիշեալ երկրորդ «վերնախաղ» կիսվարը մի նախահարուկ էլ ունի՝ երկրորդ «բենկորճ», որը կարող է ուղերորդական արժէքով էլ գրուել, ինչպէս իրօք հնչում է, եւ որի հետ միասին չափական տուեալ միաւորը երգեցողութեան ընթացքում ընկալւում է նաեւ որպէս «բազմեղանակին» կապուած քայլերից առաջինը։ Այսպէս՝ (քննարկուող երկու բարդ նշանների մնացած կէսը, որ գոյացնում են «ծնկները», արդէն ընդհանուր է դրանց համար).



---

23 *Մեզ հետաքրքրող բաղադրիչը եթէ նոյնիսկ բոլոր դէպքերում «սուրն» է, դարձեալ ամբողջ խազանշանին համապատասխանող մեղեդիական հնարաւոր պտոյտներից մի քանիսի չափական երեք միաւորի արժէք ունենալն իր բացատրութիւնն ունեցող հանգամանք է։ Ինչպէս նկատել էինք ժամանակին՝ «բարձրահարերը», «վերքաչն» ու «միմնաւորը», որպէս բարդ նշաններ, այն զուգորդութիւններից են, որ իրենց բաղկացուցիչների մասին տեղեկութիւն են տալիս ոչ միայն իրենց անմիջական արտաքին տեսքով, այլեւ իրենց հարեւանների միջոցով։ Տե՛ս Ն. Թահմիզեան, «Հիմնական խազերի միակցութիւնը» (Բանբեր Մատենադարանի, հ. 9, էջ 119)։*

«Վերադիր». *Միջին բարդութեան առաջին կարգի խազաւորումների վերծանութեան առթիւ մեր քննարկած, կապող պաշտօն ունեցող*[24] *«ստորադիրի» իւրատեսակ զոյգն է սա, որ երեւում է անուանակոչութիւնից էլ. Գծագրաձեւով ու պաշտօնով նման է հայոց լեզուի տրոհութեան նշաններից «ստորակէտին», բայց դրւում է գրական տողից վեր՝ խազաշարքերի մէջ։ «Վերադիրը» հազուադէպ է հանդիպում միջին բարդութեան երկրորդ կարգի խազաւորումներում։ Սակայն դրան անդրադառնալն այստեղ անհրաժեշտ է, մօտիկ ապագայում միջին բարդութեան երրորդ կարգի, ապա եւ՝ բարդ խազաւորումներին անցնելու համար։*

Հիմնական խազերի միակցութեան մասին խօսելիս հաւաստել էինք, որ միջնադարեան երգչային մատեանների ուշադիր զննութեան միջոցով կռահւում է «վերադիրի» զատող, անջատող պաշտօնը։ Միաժամանակ, վերապահութիւն էինք արել, նշելով, որ խազագրութիւններում «վերադիրի» նշանակալից դերը լրիւ բացայայտելու համար անհրաժեշտ է նախապէս պարզել ձայնաւորների մասին հայկական միջնադարեան ուսմունքի էութիւնը։[25] *Այժմ հարթուած է այդ կնճիռը։ Հին եւ միջին դարերում Արեւելքի եւ Արեւմուտքի մի շարք քաղաքակիրթ երկրներում (Հնդկաստանից մինչեւ Յունաստան եւ Բիւզանդիա), այդ թւում եւ Հայաստանում, ձայնաւորները (հնչիւնները ու դրանք արտայայտող տառերը) համարուել են ամենատարբեր յոյզերի հիմնական կրողներն ու չարժիչները հռետորական արուեստում եւ յատկապէս երգեցողութեան մէջ, որոնք ունեն թէ ընդհանուր արտայայտչական գունաւորութիւն ու որակ, եւ թէ տուեալ կապակցութեամբ պայմանաւորուած աւելի որոշակի դրսեւորումներ։*[26] *Եւ ահա, մասնաւորապէս ծանր երգերում, որեւէ ձայնաւորի բնական-վաւերական հնչողութիւնը եւ նրա յուզական-իմաստային ոլորտի սահմանները զատորոշելու համար կիրառուել է «վերադիրը»։*[27]

---

[24] *Միջին բարդութեան առաջին կարգի խազաւորումների վերծանութիւնը* (Բանբեր Մատենադարանի, հ. *14*, էջ *47*)։ *Անհրաժեշտ է նշել, որ, մեր համոզմամբ, կոմիտասի արժէքաւոր յօդուածներից մէկում, ուր գիտնականը հայ խազաբանութեան տարրերն է ամփոփում, «ժ» համարի տակ նշուած «կապող եւ զատող խազերն» ուրիշ բան չեն, բայց եթէ, համապատասխանաբար, «ստորադիրն» ու «վերադիրը»։ Հմմտ. Կոմիտաս, Յօդուածներ եւ ուսումնասիրութիւններ, Երեւան, 1941, էջ 166-167։*

[25] Բանբեր Մատենադարանի, հ. *9*, էջ *106-107*։

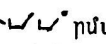
[26] *Տե՛ս Դիոնիսիոս Հալիկարնացի, Բառերի համակցման մասին* (*Античные риторики, М., 1978, с. 190-191*)։

[27] *Մատենադարան, ձեռ. թ. 1576, էջ 23ա, 53բ, 83բ եւ այլն։*

(ի խաւնձարուրըս) պա՛տեցա՝

(աւրհնե)ցէ՝

(յանցաւնաց) ի՝

(ո)ղո՝ 

Օրինակում, ինչպէս երեւում է, «ա», «է», «ի», «ո» ձայնաւորներից յետոյ դրուած է «վերադիրը»։ Նրանցից առաջ ձայնաւորը պէտք է հնչի իր ելեւէջային բնական-վաւերական բովանդակութեամբ,[28] իսկ յետոյ, նայած տուեալ ձայնաւորին ու խազաշարքին, այն երկարաձգւում է, ենթարկուելով երկբարբառային տիպի տարբեր եղանակաւորումների («ա-հուն-ա», «է-յէ-յէ», «ի-յին-յի», «ու-հուն-հու» եւ այլն)։[29]

---

[28] *Այդ մասին բուն միջնադարը յատկորոշող որոշ տեղեկութիւններ պարունակող ձեռագրական մի հատուած բերում է Ե. Տնտեսեանը, օգտուելով Երուսաղէմի Սրբոց Յակոբեանց վանքի մատենադարանի հաւաքածուից։ Յատուածը թերի է, եւ սակայն, բովանդակութիւնն իր փրկուած մասով էլ խիստ չհեկեկան է։*

«Եթէ ոք այսպէս ձայն է. — կարդում ենք ձեռագիր հատուածում. — բերէ...է...է... այս ձայնս դա ի վեր ի սրտէն։ Եւ մինչ ոքն վագէ աւ...աւ...աւ...րհնեալ է տէր, սա ի վեր դա ի բոլոր բերանոյն, որ կոչի առ թուչն։ Եւ մինչ ոք երգէ մի...ի...ի...ի...ի... է տէր, սորա ելք ի քմացն ի դուրս գան։ Ով որ գոչէ ա...ա...ա...ա...լէլու, բերանն առու (sic!) ի խոչակ գլխոյն եւ բախէ» (ընդգծումները մերն են –Ն.Թ.)։

Կարեւոր է դիտել, որ տուեալ դէպքում խօսքն այստեղ ոչ այնքան երգային ձայնածաւալի տարբեր գունաւորութեան չորս տեղամասերի չուրջն է (տե՛ս Բանբեր Մատենադարանի, հ. 6, 1962, էջ 160), որքան «ա», «է», «ի» եւ «ո» (կամ «աւ») ձայնաւորների բնական արտաբերման եղանակների։ Հատուածի չարունակութեան մէջ խօսւում է նաեւ «է»-ի, «ը»-ի եւ «ու»-ի արտաբերման աւելի մասնաւոր կերպերի մասին, այսպէս. «Եւ յորժամ ոքն վագիւ կոչէ եւ ասէ. է...է...է...յ, սա ի ծայրից աւտամանցն քարչէ ի դուրս զձայնն։ Իսկ ոք մինչ երգէ ը...ը...ը...նդ քեզ է սկզբին, սա զծայրի լեզուին չունչն քարչէ ի վեր։ Եւ մինչ ասէ ոք ու...րախ լիցու...ք, սա զերկու չուրթն առ իրեարս պնդէ զծայրսն։ Եւ ապա աճին եւ բազմանան ի զանազան ձայնից տեսակս... զոր ի մանկանց եկեղեցւոյ սակաւք գնոյն գիտեն» եւ այլն։

Այս վերջին վկայութիւնը լուրջ մտորումների առիթ է տալիս։ Ե՞րբ են եկեղեցական երաժիշտների շրջաններում մոռացութեան տրուել կարեւորագոյն նման գիտելիքները։ Բայց դա այլ հարց է։ Տե՛ս Ե. Տնտեսեան, Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց ս. Եկեղեցւոյ, Մտամբուլ, 1933, էջ 49։ Հատուածում բերուած խազագրերը փոխարինել ենք եռակէտերով։ Դա արդարացւում է նրանով, որ յիշեալ խազագրերը, բոլոր դէպքերում, ըստ տեղի բերուած նշանների են, եւ ոչ թէ, ասենք, տուեալ ձայնաւորին կապուած հաստատուն խորհրդանիշեր, ինչպէս ցոյց տուեց ուշադիր քննութիւնը։

[29] *Դա այս կամ այն չափով լրիւ բացատրուած է «Ըօթնագրեանք» կոչուող ձեռագրերի խազագիտական հատուածներում, ուր նաեւ ըօթ ձայնաւորներից չորսը («ա», «է», «ի» եւ «ո») առանձնացւում են որպէս գլխաւորներ։ Տե՛ս Մատենադարան, ձեռ. թ. 2618, էջ 255ա–255բ։*

Բացի դրանից, եւ սա հիմա կարող ենք ասել չատ աւելի վստահ, «վերադիրը» կարեւոր ցուցումներ է տուել երաժիշտներին երգեցողութեան ընթացքում մեղեդիական դասոյթների (ֆրազների) առաւել արտայայտիչ մասերն առանձնացնելու (*Фразировка* կոչուածն իրացնելու), ըստ այդմ չնչառութիւնը կանոնաւորելու եւ առհասարակ ստեղծագործութիւնների իմաստաւորուած կատարումը ապահովելու առումներով։

Շատ խօսուն է, դիտարկուող տեսանկիւնից, նաեւ այն փաստը, որ «վերադիրը» ունի մի երկրորդ անուանակոչութիւն էլ՝ «յետ ձգէ»։ Պէտք է ասել, որ այս կամ այն բայի հրամայական ձեւը որպէս խազագրի անուն կիրառելու, այսինքն՝ պահանջուող գործունէութիւնը թելադրելու սկզբունքով[30] կազմուած են հիմնական թէ օժանդակ այլ նշանների անուանակոչութիւններ եւս, ինչպէս՝ «զարկ», «դիր», «կըտուէ», «սրէ», «վերցո» եւ այլն։ Այսպիսիններից է նաեւ «յետ ձգէ»-ն, որ յուշում է, թէ նշանից յետոյ եկող դասոյթն անհրաժեշտ է սկսել նոր չնչով։

Ամբողջապէս առած՝ միջին բարդութեան երկրորդ կարգի խազաւորումների վերծանութիւնը թոյլ է տալիս բաւական լրիւ գաղափար կազմելու երգչային այնպիսի դժուարութիւնների մասին, ինչպիսիք են «բազմեղանակն» ու «բարձրահարները», որով եւ նախադրեալներ են ստեղծուում՝ անցնելու միջին բարդութեան երրորդ կարգի, այլեւ բարդ հիւսուածքի խազաւորումների խորացուած հետազօտութեանը։

---

30 Զայնագրութեան արդի, մեր օրերում առաջարկուող համակարգերում, որոնք ոչ հազուադէպ միջնադարեան տիպերի էապէս նորոգուած ձեւերն են, կայ նաեւ այս մէկը՝ պահանջուող գործողութիւնը թելադրելու սկզբունքի հաշուառմամբ ստեղծուածը, համապատասխան նշաններով։ Այն յայտնի է Aktionschrift անունով։

Միջին բարդութեան երրորդ կարգի խազաւորումները

Հայկական միջնադարեան երգչային մատեաններում տարբեր ստեղծագործութիւնների երաժշտական նշանագրութիւնը իրացուած է լինում 3–4-ից մինչեւ 30–40 խազագրերի օգնութեամբ։ Ըստ այդմ, ինչպէս եւ առհասարակ նայած գրական բնագրի ու խազագրերի զուգորդութեան տիպին, տարբերւում են առաւել պարզ եւ աւելի բարդ հիւսուածքի խազաւորումներ։ Միջին բարդութեան երրորդ կարգի խազաւորումներն իրացւում են երգչային քսանհինգ նշաններով։ Դրանցից խազային հիւսուածքի տուեալ տիպին յատուկ են չորս խազագրեր. «խում» կամ «ղում», ըստ հիմնախազերի հնագոյն ցուցակի «փաթութ» կոչուող նշանը, «խազ»-ը եւ «վերջակէտ»-ն իր երաժշտատաղաչափական կիրառութեամբ (միւս քսանմէկ նշանների զօրութեանը ծանօթացել ենք պարզագոյն, պարզ եւ միջին բարդութեան առաջին ու երկրորդ կարգի խազաւորումների վերծանութեան կապակցութեամբ)։[1]

Ստորեւ քննութիւնը կը կատարենք նշուած հերթականութեամբ, վերջում՝ անհրաժեշտաբար անդրադառնալով նաեւ հայկական ձայնագրութեան նոր համակարգում խոր միջնադարից պահպանուած երգչային նշանների, դրանց անուանումների եւ այլ հասկացութիւնների խնդրին։

«Խում» կամ «ղում»։ Սրանցից երկրորդը բարբառային-ժողովրդական մի ձեւ է, որ բառարաններում չի էլ հանդիպում։ Առաջինը բնիկ հայկական բառ է, եւ դա է, որ ձեռագրերում (մանաւանդ հին) աւելի յաճախ է կիրառուել։ Ըստ «Նոր բառգրքի», նրա իմաստն է նախ՝ «խազ երաժշտական», յետոյ՝ «խում (իբր ռմկ.) արմատ խմելոյ»։[2]

Թւում է, որ աւելի ճիշդ է վարւում Գրիգոր Փեշտիմալջեանը, երբ «խումի» երկու իմաստների տեղերը փոխում է. «խում (գոյ.) է արմատն

---

1 Տե՛ս Պատմա-բանասիրական հանդէս, 1971, թ. 2, էջ 145–159։ Բանբեր Մատենադարանի, հ. 13, 1980, էջ 128–133։ Բանբեր Մատենադարանի, հ. 14, 1984, էջ 45–77։ Լրաբեր հասարակական գիտութիւնների, 1989, թ. 10, էջ 61–70։

2 Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի. ե, Վենետիկ, 1836։

խմեմ բային, որ նշանակէ ումպ» ու՝ «եւս, է դիծ ինչ կամ խազ երաժըշտական երգոց»[3]։

Եթէ, հաշուի առնելով բերուած բացատրութիւնները, մենք պէտք է որեւէ կապ գտնենք «խումի» իմաստին վերաբերող երկու կողմերի մէջ, ապա այդ կապը ուրիշ բան չի կարող լինել, քան հետեւեալը. «խում» կրող վանկի հետ զուգորդուող մեղեդիական պտոյտը պէտք է կատարել մէկ շնչով։ Պատկերաւոր ասած՝ որպէս մէկ «ումպ»։

Ընդհանրապէս, հայկական միջնադարեան խազագրերի անուանումների մէջ մի ամբողջ շարք բառեր կան, ինչպէս՝ «թուր», «չերեփ», «ծունկ», «աքիվեր», «ծոցբեր» եւ այլն, որոնք պատկերաւոր արտայայտութիւններ են աւելի, քան գիտական չափանիշների հաշուառումով ստեղծուած տերմիններ։[4] *Ըստ որում դրանք մեծ մասամբ վերաբերում են կարծես խազագրերի արտաքին (գծագրական) ձեւերին։ Ասում ենք՝ մեծ մասամբ, քանի որ կան անուանումներ էլ, ինչպէս օրինակ քննարկուող «խումը», որոնք վերաբերում են աւելի տուեալ խազագրին համապատասխանող մեղեդիական պտոյտի կատարման բնոյթին։*

Ամբողջապէս առած, հայկական խազագրերի անուանումները դեռեւս ստուգաբանման ընթացքի մէջ են։ Բայց պարզ է, որ այդ գործն անտարակոյս չահեկան է, ինչքան էլ որ անուղղակի լինեն (եւ կամ թուան) կապերը որեւէ խազագրի անուանման ու նրա մեղեդիական զօրութեան միջեւ, անհրաժեշտ է ջանալ բացայայտել դրանք։

Նոր շրջանի հայագիտութեան մէջ «խում»-ին որպէս երգչային նշանի անդրադարձած առաջին հեղինակներից են Շրէօդերն ու Խաչատուր Էրզրումեցին։

Վերջինիս տուած բացատրութիւնը, տուեալ դէպքում, մեզ ոչինչ չի յուշում. «Եւ նա խում անուանակոչի, որ քսաներորդ եղանի։ Սա զվանգ համացուցանէ. որոյ վերայ իսկ եղեալ է», — գրում է նա։[5]

Իսկ Շրէօդերը, որն ընդհանրապէս հայկական խազագրերի անուանումների լատինական թարգմանութիւնների է բերում, որպէս իր ժամանակի համար այս կամ այն չափով բաւարար բացատրութիւններ, «խում»-ի դիմաց գրում է unda (ալիք)։[6]

---

[3] Բառգիրք Հայկազեան լեզուի, *երկասիրութիւն Փէշտըմալճեան պատուելի Գրիգոր մեծիմաստ վարժապետի. հ. Ա, կ. Պոլիս, 1844։*

[4] *Պէտք է ասել՝ նոյնն է պարագան միջնադարեան երաժշտական անխտիր միւս բոլոր նշանագրական համակարգութիւնների դէպքում եւս։*

[5] *Խաչատուր Էրզրումեցին որպէս միջնադարեան հայ երաժշտութեան տեսաբան. Լրաբեր հասարակական գիտութիւնների, 1966, թ. 11, էջ 72։*

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

Նշանակում է՝ Շրէօդերի եւ, ինչպէս այլ առիթով եւս նշել ենք, Ամստերդամում նրան խորհուրդներով աջակցած մի խումբ հայ կղերականների կարծիքով, տուեալ դէպքում կարեւոր է «խում»-ը բաղկացնող երկու «երկար»-ների որպէս մէկ ամբողջութեան ալիքաւոր պատկերը, այլեւ, հարկաւ, համապատասխան մեղեդիական պտոյտի չարժման տոպը։

Եւրոպացի հեղինակներից Պ. Վագները նշել է, որ «խումը» յատկապէս խազադրերի տարբեր զուգորդութիւններում է յաճախ հանդիպում։[7] *Բայց դա, խստօրէն դատելով, լոկ քննարկուող նշանի առանձնայատկութիւնը չէ։*

«Խումի» կապակցութեամբ ուշագրաւ բացատրութիւն է բերուած Մ. Վիլոտոյի գրքում։ «Այս նշանը ցոյց է տալիս, – կարդում ենք այնտեղ, – որ ձայնը հարկ է երկու անգամ տատանել նոյն վանկ-հնչիւնի վրայ»։[8] *«Տատանելը» (balancer, որ եւ ճօճել),*[9] *տուեալ դէպքում պիտի հասկանալ իւրատեսակ լայնաչափ vibrato-ի կատարման իմաստով։*

Վերջապէս, Իգն. Կիւրեղեանը, որ ծանօթ է վերոբերեալ կարծիքներին, յանգել է մի այլ եզրակացութեան։ «Խումը», – գրում է նա, – «վրայէ վրայ կրկին երկարներ են. ըսել է թէ երկար մը ընելէն վերջը՝ քիչ մը բարձր ուրիշ երկար մ'ալ ընելու է»։[10]

Հայ ու եւրոպացի յիշեալ հեղինակները «խումի» երգչային զօրութեան հարցը չօշափել են տարբեր կողմերից, առանց դիմելու, առաւել դժուարին համեմատական աշխատանքներին, աչքի առաջ ունենալով միջնադարեան երաժշտական ձեռագրերն ու բանաւոր աւանդութեամբ մինչեւ նոր ժամանակները պահպանուած եւ ժթ դարում ձայնագրուած չարականները եւ այլ երգեր։

Համեմատական այդ աշխատանքներն իրօք դժուարին են այն պատճառով, որ, ինչպէս բացատրել ենք ուրիշ անգամ էլ, միջնադարեան խազաւոր ձեռագրերն ընդհանուր առմամբ (եւ իրենց ամէնաընտիր մասով) արտացոլում են զարգացած աւետարանական շրջանի պատկերը (ժ-ժե դդ.) եւ այդ շրջանակներում էլ՝ տուեալ ժամանակի (յինանմեակի, երբեմն նոյնիսկ քսանամեակի) ու միջավայրի հետ կապուած աւանդոյթները։ Մինչդեռ հոգեւոր երգերի ձայնագրեալ յայտնի ժողովածուները նախ՝ կազմուած են հարիւրամեակներ վերջ, բոլորովին այլ պատմաշրջանում, եկեղեցական երաժշտութեան կենցաղավարման այլ պայ-

---

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

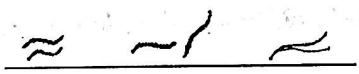
8 *M. Villoteau.* Description de L'Égypte. *Tome quatorzieme, Paris, 1826, p. 333.*

9 *Տե՛ս Գվիտոն Լուսինեան,* Նոր բառգիրք պատկերազարդ ֆրանսահայ, *հ. 1, կ. Պոլիս, 1909, էջ 227։*

10 *Իգն. Կիւրեղեան, «Լուսաբանութիւն խազից եւ երգեցողութեան չարականաց», Բազմավէպ, 1904, թ. 3, էջ 128։*

մաններում, եւ յետոյ՝ դրանք կրում են այս կամ այն չափով ու ձեւով ընդհանուր յայտարարի բերուած բնոյթ։

Եւ, սակայն, անհնարին է խուսափել համեմատական աչխատանքներից, եւ կամ որեւէ եղանակով չրջանցել դրանք։ Համեմատութիւնից նախ պարզուում է «խումի» գծագրաձեւը, որն ընդհանրապէս ներկայացնում է երկու ալիքաւոր «երկար»-ները, որոնք մէկ նշան են գոյացնում միակցուելով հետեւեալ կերպերով.



օր. 1

Այս ձեւերից առաջինը հիմնականն է, միւսները տարբերակներ են, եւ դրանցից մէկի կամ միւսի կիրառումը կախուած է ձեռագրում գրական տողերի խտութիւնից, տողերից վեր տեղադրուած խազագրերի հոծութեան աստիճանից, «խում» կրող վանկի անմիջական չրջապատից եւ, վերջապէս, գաղափարող գրչից։

«Խումի» գծագրական հիմնական ձեւը իրար վրայ տեղադրուած երկու «երկար» է ներկայացնում։ Եւ քանի որ ինքը «երկարը», ինչպէս գիտենք, ելեւէջի առումով հաստատուն կառուցուածք չունի, այլ լոկ ցոյց է տալիս վանկի տեւողութիւնը՝ չափական երկու միաւոր, երկու «երկարների» զուգորդութիւնը՝ «խումը», նոյնպէս աչքի է ընկնում ելեւէջային առումով բազմաթիւ հնարաւոր տարբերակներով, չափական չորս (կամ աւելի) միաւորների սահմաններում։ Դրանցից մէկն է հետեւեալ օրինակը, Քառասուն մանկանց կանոնի Դ֊ ճաշուի առաջին տնից.[11]

օր. 2

Ինչպէս երեւում է, այստեղ «խումի» բաղադրիչներից երկրորդի մեղեդիական բովանդակութիւնը փոխանցուած է եղել յաջորդ վանկին, իսկ վերջինիս համապատասխանող երկար հնչիւնը պարզապէս կրճատ֊

11 *Տե՛ս Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. թ. 1576, էջ 85ա եւ Ձայնագրեալ Շարական (Վաղարշապատ, 1875), էջ 296։ Այստուհետեւ այս երկու աղբիւրների համապատասխան էջերը ցոյց ենք տալու կոտորակի ձեւով՝ 85ա/296։*

ւել է։ Վերականգնելով այն (օրինակում ուղիղ փակագծերի մէջ բերուած հնչիւնը) մենք ստանում ենք «խումի» երգչային հնարաւոր նշանակութիւններից մէկը։

«Փաթոյթ». հայերէն փաթաթեմ բայից է, որից սերում է նաեւ փաթանք կամ փաթեթք բառը՝ ծրարի, կապոցի առումով։ Իսկ փաթուրթը (որ եւ փաթոյթ), երգեցողութեան մէջ ունեցել է բառարանային իմաստին մօտիկ մի նշանակութիւն եւ փոխաբերաբար հասկացուել է որպէս կծիկ, հանգոյց։[12]

Շրէօդերը *Implicatio* է թարգմանել «փաթուրթը», որ նշանակում է հիւսումն, եւ որը մօտիկ է կծիկ եւ հանգոյց բառերի իմաստին։[13]

Երգարուեցին այս դէպքում եւս մեզ օգնութիւն ցոյց չի տալիս։

Պ. Վագները «փաթուրթը» թարգմանելով *Binde* (կապ.), դրան համապատասխանող նշան է որոնում մոզարաբական երաժշտութեան մէջ եւ գտնում, որ այդպիսին կարող է համարուել «պորեկտուս» կոչուած նեւմի տարատեսակներից մէկը։[14]

Իսկ Վիլոտոյի աշխատութիւնում բերուած տեղեկութեան համաձայն «փաթուրթ» կրող վանկը կատարելիս, մի «յ» աւելացնելով, պէտք է կրկնել տուեալ վանկի ձայնաւորը, «ա»-ն դարձնելով «այա», «է»-ն՝ «էյէ», «ի»-ն՝ «իյի», «օ»-ն՝ «օյօ»։[15]

Խօսքը հայկական միջնադարեան հոգեւոր երգեցողութեան հնարանքներից մէկի մասին է, որը, ցաւօք, նոր չրջանի մեր եկեղեցական կատարողական արուեստում չի պահպանուել եւ իր արտացոլումը չի գտել արդի ձայնագրեալ ժողովածուներում եւ, մասնաւորապէս, Ջայնագրեալ չարականոցում։

Անկախ դրանից, բերուած տեղեկութիւնը ճիշդ է, եւ ընդհանրապէս նկատառնելի են փաթուրթին վերաբերող մի իւս դիտումները եւս։

Համեմատական վերլուծութեան տուեալներով «փաթուրթը» մեծ, իսկ երբեմն նաեւ մեծագոյն վանկի (տեւողութեան) նշան է, որի ելեւէջային մարմնաւորումը կախման մէջ է երգչի հմտութիւնից եւ յանկարծաբանական չնորհքից։ Այդ յանկարծաբանութիւնը գործի է դրուել որոշակի չրջանակներում։ «Փաթուրթին» գրեթէ միշտ համապատասխանում է կիսայանգաճեւային տիպի մեղեդիական պտոյտ։ Այնպէս որ, երգիչը «փաթուրթը» կատարելիս յանկարծաբանել է՝ հոգեւոր երգի տուեալ տեսակի, տուեալ ձայնեղանակի ու երաժշտութեան ծաւալման տուեալ ընթացքի (տեմպի) սահմաններում տիպական կիսայանգաճեւերից մէկը

---

12 Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հ. Բ, Վենետիկ, 1837։

13 *J. Schröder, op. cit., p. 1045.. Op. cit., p. 1045.*

14 *P. Wagner, op. cit., S. 74.*

15 *M. Villoteau, op. cit., p. 333.*

տարբերակելով որպէս մեղեդիական նախընթաց զարգացման չարունակութիւնը։

Ստորեւ բերուող օրինակը, որ է՝ Տեառնընդառաջի կանոնի օրհնութեան Դ֊ի երկրորդ պատկերի առաջին տունը,[16] «փաթուրիկ» կիրառման յատկանշական տեղիներից մէկն է չարականների զանգուածում։

օր. 3

«Խաղ»։ Նոր բառգիրքը տալիս է բնիկ հայկական այս խօսքի լոկ ընդհանուր իմաստները՝ «զբօսանք տղայոց» (...Ludus)... «Տեսարան... կամ տաղաւարն խաղացողաց»,... «կատակ», այլեւ «խաղաղ եւ ծանծաղ ջուր»։[17]

Մինչդեռ դարձեալ վենետիկում հրատարակուած Առաքեւն բառարանում (1865), «խաղի» բացատրութեան կապակցութեամբ բերւում է «երաժշտական մի ձայնանիշ» տեղեկութիւնը եւս (ըստ Գրիգոր Նազիանզացու «Առ որս» ճառերի գրքի հայերէն թարգմանութեան), որ եւ տեղին օգտագործել է Ագաւեանը, չմոռանալով նաեւ դիտարկուող բառի սանսկրիտում ունեցած «դեզեւիլ, ճօճիլ, երերալ» իմաստները (ըստ Ս. Դերվիշեանի աշխատութեանց),[18] որոնք հայերէնում նկատառնելի են երաժշտական տեսակէտով էլ։

Խազերի զօրութեանը վերաբերող երաժշտաբանասիրական աշխատութիւնների հեղինակներից, ինչպէս եւ միջնադարեան հայ մատենադիրներից քչերն են անդրադարձել «խաղի» երգչային նշանակութեան հարցին։

Եփրեմ երաժիշտ վարդապետը իր կազմած տաղարանում տեղադրուած չափածոյ յիշատակարանում, ուր, ինչպէս պարզել ենք, փաստօրէն բերուած է հիմնախազերի, ըստ բոլոր տուեալների՝ Ներսէս Շնորհալու հաստատած, 28 անուն պարունակող ցուցակը, հանդիպում է նաեւ «խաղը», բայց նրա զօրութիւնը չի բացատրուում։[19]

---

16 Հմմտ.՝ 34բ/114։

17 Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հ. Ա, Վենետիկ, 1836։

18 Հր. Ագաւեան, Հայերէն արմատական բառարան, հ. Բ, Երեւան, 1973, էջ 319–320։ Տե՛ս Պատմա֊բանասիրական հանդէս, Երեւան, 1968, թ. 1, էջ 69։

Միջնադարեան մի այլ գրուածքում, որ բերել է Ս. Սարգիսեանը,[20] *«ներքնախաղից» ու «վերնախաղից» յետոյ յիշատակւում է «միջնախաղ» կոչուած մի նշան էլ։ Վերջինս, որպէս խազագրի անուն, այլուստ յայտնի չէ մեզ։ Սարգիսեանն էլ հնարաւորութիւն չի ունեցել խազագրերին համապատասխանող գծագրաճեւերը բերելու։ Այս պայմաններում «միջնախաղը» կարելի է հասկանալ որպէս իր զօրութեամբ «ներքնախաղի» ու «վերնախաղի» միջեւ միջին տեղ բռնող մի ձայնապատոյտ։*

Նորագոյն հեղինակների դիտումներից անհրաժեշտ է հաշուի առնել Պ. Վագների դիտողութիւնը։ «Սա, — գրում է նա «խաղի» մասին, — նմա-նապէս լատինական նեւմերում բազմաթիւ զուգահեռներ ունի»։[21]

Գիտնականը «բազմաթիւ» զուգահեռներ է նշմարում, անկասկած, նկատի ունենալով իրենց հիմքում «խաղն» ունեցող միւս խազագրերը եւս։ Բայց եթէ խօսքը մասնաւորենք լոկ «խաղի» չուրջ, պէտք է ասենք, որ լատինական նրա զուգահեռն է Quilisma կոչուածը, որ առկայ է նաեւ բիւզանդական աւելի հին ծագում ունեցող նշանագրութեան մէջ նոյն իմաստով եւ նոյն անուանումով՝ Κυλισμα։

Միջնադարեան յոյն երաժիշտները այն մեկնաբանել են որպէս ձայնի գլորումն, թաւալումն եւ պտտումն (կատարման ընթացքում)։ Իսկ բիւզանդական հոգեւոր երաժշտութեան արդի վերծանութիւններում χυλισμα-ին համապատասխանում է անգլերէն shake անունը կրող գեղգեղանքը։[22] *Վերջինս կոչւում է նաեւ трель (ռուս.), triller (գերմ.), trille (ֆրանս.) եւ trillo (իտալ.), որ հնուց ի վեր նշանակել է՝ դողդողումն ձայնի»։*

Միջնադարում Եւրոպայում, Բիւզանդիայում, Հայաստանում եւ այլուր, այդ դողդողումը կապուած լինելով գլխաւորապէս ձայնային (վոկալ) երաժշտութեան հետ, ընդհանրապէս աւելի կշռական է կատարուել։ Եւ հիմնականում այդ պատճառով էլ միջին դարերում նոյնիսկ լրիւ տարանջատուած չեն եղել trillo-ն, tremolo-ն եւ vibrato-ն[23] *թէ՛ կատարողական եւ թէ՛ արտաքին նշանագրական առումներով։ Ցստակ տարանջատումը կատարուել է ԺԶ հարիւրամեակից յետոյ, նուագարանային երաժըշտութեան եւ յատկապէս դաշնամուրային (կլաւեսինային) եւ ջութակի գրականութեան զարգացմամբ։*

Այսօր արդէն յստակ տարանջատուած trillo-ն («խաղ») ընդհանուր առմամբ նոյն զօրութիւնն ունի, ինչ միջնադարեան համապատասխան

---

[20] *Բ. Սարգիսեան*, Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մատենադարանին Մխիթարեանց ի Վենետիկ, *1924, էջ 1028։*

[21] *P. Wagner, op. cit, S. 74.*

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

[23] *Er. Niecks*, A Concise Dictionary of Musical terms, *London, 1884, p. 43-45 (shake), 53 (Tremblement), 80 (Balancement, Bebung, Tremolo), 254 (Vibrato).*

նշանը։ Այն է՝ որեւէ հիմնական հնչիւնի եւ նրանից վեր կամ վար գտնուող օժանդակ հնչիւնի հերթագայուող կատարումը տուեալ ընթացքով (տեմպով), որը (վերջինս) կախման մէջ է ստեղծագործութեան բնոյթից, լսարանից (եկեղեցի, համերգասրահ, բացօթեայ պայմաններ) եւ ձայնի տեսակից կամ նուագարանից։ Trillo-ի հին նշանը ուղղակի «խաղն» է յիշեցնում։ Ներկայումս trillo-ն այդպէս էլ գրւում է (ձայնանիշից վերեւ), բայց կրճատ, իսկ երբեմն նշանն էլ հետն է բերւում հետեւեալ կերպ։

օր. 4

Պէտք է ասել, որ trillo-ն նոր ժամանակներում առհասարակ արագ է կատարւում։ Միջին դարերում, եւ յատկապէս երգեցողութեան մէջ, ինչպէս ասացինք, այն վերարտադրուել է զգալիօրէն աւելի կշռական։ Նման կարգի ու չափի մի խզում գոյութիւն ունի նաեւ հայկական «խաղի» միջնադարեան եւ արդի մեկնաբանութիւնների միջեւ։ Ասուածը հաստատելու հիմքեր տալիս են «խաղին» վերաբերող թէեւ ընդամէնը մի քանի, բայց յատկանշական տուեալները։ Այստեղ հարկ է դիմել հայկական միջնադարից եկող երկրորդ կամ վերջին (գ) խմբի հիմնախազերի համեմատուած եւ ճշգրտուած տախտակ-ցուցակին։

Նրանում, որ արտացոլում է «Անուանք եղանակաց ձայնից երգոց, գիւտից իմաստնոց» վերնագրի տակ մի շարք ձեռագրերում[24] բերուած տուեալները, «ներքնախաղ» ու «վերնախաղ» նշանները անուանուած են, համապատասխանաբար, «խաղ» եւ «դող»։[25] «Խաղ» անուանումն այստեղ՝ «ներքնախաղի» կապակցութեամբ՝ թերագրութիւն է փաստօրէն։ Իսկ «դողը», որով նշւում է «վերնախաղը», շատ խօսուն լրացուցիչ մի անւանակոչութիւն է։ Եւ աւելի քան պարզ է, որ այն վերաբերում է «վերնախաղի» հիմքին՝ «խաղին», որով եւ trillo-ի նման նշանակում է՝ դողդողումն ձայնի։

---

24 Այդ ձեռագրերից մեզ յայտնի հնագոյնը մի ընտիր խազգիրք է, գաղափարուած 1365 թ.։ Տե՛ս Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. թ. 8307, էջ 310բ-311ա։

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

Ցետմիջնադարեան հայ իրականութեան մէջ «խաղի» մեկնաբանութեան մասին տուեալների մեր հիմնական աղբիւրներն են նոր հայկական ձայնագրութեան հրատարակուած եւ անտիպ դասագրքերը։ Այս կապակցութեամբ նախ ասենք, որ նոր հայկական ձայնագրութեան համակարգում տարերայնօրէն պահպանուել են խազագրութեան արուեստից եկող մի քանի կարեւոր տարրեր։ Դրանք են՝ «խաղն» ու նրա զօրութեան մասին իմացութիւնը, «վերջակէտի», որպէս երաժշտա-տաղաչափական նշանի կիրառութիւնը գործնականում, եւ եկեղեցում միաձնակ (սոլո) երգեցողութեան պահին խմբով եզակի կամ կրկնակի ձայնառութիւն պահելու սկզբունքին վերաբերող տեսական դրոյթները։ Տեղն է անդրադառնալու հայ երաժշտագիտութեան մէջ տակաւին չլուսաբանուած այս հարցին, սկսելով «խաղից»։

«Այս նշանը, – գրում է Ն. Թաշճեանը, բերելով «խաղի» նշանը ուղղահայեաց դիրքով,[26] – որ խաղ կ'ասուի, որ ձայնին վերայ որ դրուի՝ նոյն ձայնը մեղմ կերպով խաղացունելու է։

Երբ որ խաղը կէտի կամ Զոյգ-կէտի տեւողութեամբ գրուած մի ձայնանիշի վերայ դրուի, եւ նոցա բաղխումն լինի յորդոր, միջակ, միշտ մէկ կէտի տեւողութեամբ կ'երգուի, իսկ եթէ չափաւոր կամ ծանր՝ նորա կիսով չափ»։[27]

Տեսնում ենք՝ Թաշճեանը փաստօրէն երեք տեղեկութիւն է հաղորդում «խաղի» մեկնաբանութեան կապակցութեամբ, որոնց հարկ է անդրադառնալ զատ-զատ։ Նախ՝ աւելի յստակ հասկանալու համար չափազանց սեղմ ձեւակերպուած տեսական դրոյթները, եւ յետոյ՝ այն պատճառով, որ դրանք միջնադարին հաւասարապէս վերաբերելի չեն։

«Յորդոր» եւ «միջակ» ընթացքով երգերում մէկ «կէտի» (իմա՝ չափական մէկ միաւորի) տեւողութեամբ հնչիւնը կամ վանկը, երբ «խաղ» նշանն է կրում, պէտք է ամբողջապէս ենթարկուի նշանիս զօրութեանը, հաւաստում է Թաշճեանը։ Եւ միջնադարեան խազաւոր ձեռագրերի համեմատութիւնից պարզուում է, որ դա միանգամայն համապատասխանում է երգչային հնագոյն աւանդոյթներին։

«Յորդոր» եւ «միջակ» ընթացքի երգերում «զոյգ կէտի» (չափական երկու միաւորի) արժէքով հնչիւնը կամ մեծ վանկը, երբ «խաղ» է կրում, Թաշճեանը պահանջում է, որ «խաղը» կատարուի դարձեալ մէկ միաւորի, այսինքն՝ տուեալ տեւողութեան կէսի չափով։

---

[26] Նշենք, որ Թաշճեանի կազմած Ձայնագրեալ չարակնոցում եւս (Վաղարշապատ, 1875), «խաղը» կիրառուած է որպէս տուեալ ձայնանիշի վրայ ուղղահայեաց կերպով դրուող այիքաւոր գիծ։

[27] Ն. Թաշճեան, Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան հայոց, Վաղարշապատ, 1874, էջ 49։

Հաւանաբար նա նկատի ունի մեծ վանկի երկրորդ կէսը, բայց չի ճշդում։ Միջնադարում կիրառուել է մեծ վանկի ինչպէս առաջինն, նոյնպէս եւ երկրորդ կէսի կատարումը «խաղով», նայած տեղին, մեղեդիական կապակցութեան։

«Չափաւոր» ու «ծանր» ընթացքով երգերի մասին Թաշճեանի ասածը մշուշապատ է։ Մասնաւորապէս հասկանալի չէ, թէ ի՞նչ ի նկատի ունի նա, ասելով՝ «Նորա կիսով չափ»։ որեւէ տուեա՞լ տեւողութեան, թէ՞ նախապէս յիշատակուած չափական մէկ միաւորի կէսը։ Ինչպէս էլ լինի, սակայն, «խաղի» կապակցութեամբ «չափաւոր» ու «ծանր» երգերի մասին ասուածը կարօտ է հիմնաւոր լուսաբանութեան, որ եւ կ'իրագործենք բարդ խազաւորումների քննութիւնից յետոյ։

Ներկայ հարիւրամեակում ստեղծուած անտիպ դասագրքերից մէկում «խաղին» համապատասխանող գեղգեղանքը կրճատուելով մօտեցել է այսպէս կոչուած չրջուած մորդենտին (որն իրօք մի կրճատ trillo է եւ կամ կրճատ «խաղ»), եւ անվերապահօրէն պահանջւում է նրա «չատ արագ» կատարումը։

«Խաղ կ'ըսուի Զայնի մը, — կարդում ենք այնտեղ, — իր վերադասին հետ չատ արագ արտաբերութիւնը։

«Սոյն Զայնը կամ նոթը զոր կ'ուզենք երգել «խաղ»-ով, հարկ է որ վրան ունեցած ըլլայ խաղի նշանը եւ որուն վրայ նաեւ նոյնքան կարեւոր է դնել նօտր ձեւով խաղի ենթակայ նոթին վերադաս նոթը»։

Բերուած օրինակը մի հիմնական հնչիւն է, 16-երորդական տեւողութեան նախադաս երկու օժանդակ հնչիւններով, որոնցից առաջինը դարձեալ հիմնաձայնն է, իսկ երկրորդը՝ հեղինակի խօսքերով՝ «վերադաս նոթը»։[28]

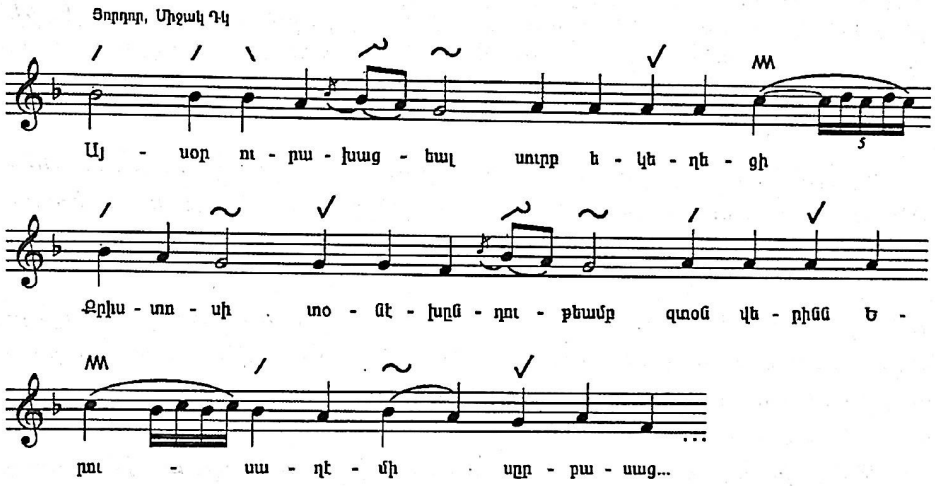
Նկատենք, որ այս անտիպ դասագրքում «խաղի» նշանը՝ ալիքաձեւ գծիկը, բերւում է հորիզոնական դիրքով, որ համապատասխան է միջնադարեան աւանդութեան։ Խազագրիս երգչական նշանակութիւնը, սակայն, փոփոխուած (կրճատուած) է, ինչպէս ասացինք։ Մեզ համար կարեւոր է «խաղի» ճիշդ սահմանումը, որպէս հիմնական ձայնաստիճանի՝ «վերադաս» օժանդակ հնչիւնի հետ ունեցած յարաբերումը, որ տալիս է անյայտ հեղինակը (մի կողմ թողնելով «չատ արագ արտաբերումը»)։ Դա բացակայում է Թաշճեանի դասագրքում, երեւի որպէս զօրութեամբ հասկացուող իրողութիւն։

Մնացածում՝ Թաշճեանի դասագիրքը աւելի վստահելի աղբիւր է եւ մեր հետեւեալ օրինակում, որ է՝ Հրեշտակապետաց կանոնի Դկ ձայնի

---

28 Մաշտոցի անուան Մատենադարան, Ձեռագրական նորագոյն ֆոնդ, ձեռ. թ. 246, էջ 11ա (Հայկական ձայնագրութեան կանոնները)։ Ձեռագիրը սովորական դպրոցական տետր է, կազմով։ Մատենադարանում ստացուել է 1982 թ. յունիսին։

առաջին տունը,[29] *«խաղը» անհրաժեշտ է մեկնաբանել Թաշճեանի ցուցմունքի համաձայն։ Այսինքն՝ չափական երկու միաւորի տեւողութեամբ «խաղ» նշանը կրող վանկերի երկրորդ քառորդը հնչեցնել համապատասխան գեղգեղանքով։ Այսպէս.*



օր. 5

«Վերջակէտ»-ի երաժշտատաղաչափական նշանակութեան մասին ասենք, որ այդ հարցը Ն. Թաշճեանի դասագրքում թէեւ արտացոլուած չէ, բայց նոր հայկական ձայնագրութեան նիշերով կատարուած գրառումներում, սկսած դեռեւս Հ. Լիմոնջեանի ժամանակներից, տրոհութեան քննարկուող նշանը կիրառուել է նաեւ հատածների կամ տակտաբաժանման նպատակով։ Առաւել յաճախ այն հանդիպում է Հ. Լիմոնջեան — Հ. Ջերչեան — Հ. Այվազեան ուղղութեանը պատկանող եկեղեցական երաժիշտների ձայնագրութիւններում եւ հեղինակութիւններում, որոնցից բաւական նմուշներ գտնուում են Երեւանում։[30]

Ինչ վերաբերում է նշանիս միջնադարեան կիրառութեան կերպերին, դա ցոյց ենք տուել ժամանակին, մանրուսման ընտիր գրքերից մէկի «ուղիցիների» չարքի «փողն» անունը կրող Դկ մեղեդիի օրինակով, նկատելով, որ «վերջակէտով» բաժանուած են տուեալ բարդ ստեղ-

---

29 *Հմմտ. 28ա/848։*

30 *Տե՛ս Թէկուզ եւ Յակոբոս Այվազեանի երեւանեան դիւանի նիւթերից որեւէ մէկը։ Ե. Ջարենցի անուան Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարան, Հ. Այվազեանի դիւան, նիւթ թ. 1։*

ծագործութեան իւրայատուկ հատածները կամ տակտերը։ Իւրայատկութիւնն այն է, որ դրանք ազատ եւ կամ անհաւասար են, ինչպէս եւ պէտք էր սպասել միջին դարերից։[31]

Այս բոլորը թողած, Թաչճեանը իր դասագրքում հաստատագրում է մի այլ փաստ։ «Այս նշանը, — գրում է նա առաջ բերելով կրկնակի վերջակէտը, կամ երկու յաջորդական վերջակէտեր, — որ վերջակէտ կը կոչւի՝ եղանակաց վերջը կը գործածուի»։[32] Այսինքն, թէ ողջ մեղեդիի վերջն է ցոյց տալիս։ Եւ դա ճիշդ է, բայց դրանից առաջ հարկ էր նշել բուն «վերջակէտի» երաժշտատաղաչափական, հատածաբաժան զօրութիւնը։

Այսպիսին են միջին բարդութեան երրորդ կարգի խազաւորումներին յատուկ չորս նշանները («խում», «փաթթութ», «խազ» եւ «վերջակէտ»)։ Դրանք գումարուելով միւս 21 խազագրերին, որոնց զօրութիւնը լուսաբանուած է արդէն մեր նախորդ յօդուածներում, միջնադարում մեծ օգնութիւն են ցոյց տուել երգիչ-խմբավար երաժիշտներին՝ հնչեցնելու խազաւոր Շարակնոցի բազմաթիւ էջեր։ Քսանհինգից աւելի խազագրերով իրագործուած նշանագրութիւնները ներկայացնում են արդէն բարդ հիւսուածքներ, բայց դա առանձին յօդուածի նիւթ է։

Մենք փաստօրէն աւարտեցինք մեր նիւթի հետ կապուած խնդիրների քննութիւնը, սակայն այստեղ հակիրճ անդրադառնանք նաեւ ձայնառութեան երեւոյթին վերաբերող այն մտքերին, որոնք առկայ են Ն. Թաչճեանի դասագրքում, եւ որոնք նոյնպէս հայկական միջնադարեան երաժշտութեան տեսութիւնից պահպանուած դրոյթներ են։ Տուեալ դէպքում դրանք մեզ հասել են հիմնականում իրենց հարազատ բովանդակութեամբ, բայց խիստ լակոնական չարադրանքով, որով լրիւ չեն արտայայտում երբեմն հայկական երաժշտատեսական մտքի բոլոր ընդհանրացումները։

«Ինչպէս ըսինք, — գրում է Թաչճեանը, — մի եղանակի դիմած, վերջացրած եւ կամ ուրիշ գլխաւոր ձայները (իմա՝ ձայներից մէկը) իբրեւ ներդաշնակութիւն կրնայ գործածուիլ ձայնառութեան մէջ, իսկ ի միասին երգելու համար՝ մին ցածէն, իսկ միւսը՝ եթէ կրնայ՝ բարձրէն երգել»։[33]

Այստեղ խօսքը մեներգչին ուղեկցող խմբական եզակի կամ կրկնակի ձայնառութեան մասին է։ Եւ որպէս այդ ձայնառութիւնը պահելու յարմարագոյն հնչիւններ նշւում են տուեալ ձայնեղանակի վերջաւորող ձայնը (առանձին) ու դիմող ձայնը (յաճախ՝ նախորդի հետ), այլեւ, ըստ

---

31 Տե՛ս Բանբեր մատենադարանի, հ. 9, Երեւան, 1969, էջ 115-116։

32 Ն. Թաչճեան, նշուած աշխ., էջ 49։

33 Ն. Թաչճեան, Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան Հայոց, էջ 53։

տեղին, մեղեդիի կիսայանգաձեւը գոյացնող յարաբերականօրէն կայուն երրորդ հնչիւնը՝ այդ երկուսից մէկի հետ։

Ի վերջոյ, երաժշտութեան տեսաբանը բերում է հայոց ութ ձայնեղանակների ու դրանց դարձուածքների (հարկաւ, բացի Բկ դարձուածքից) ձայնառութեան հնչիւնների հետեւեալ ցանկը։

Աձ՝ a1, f1, Դարձուածքը՝ g1, c2, երբեմն d2,
Ակ՝ a1, c2, երբեմն f1, Դարձուածքը՝ g1, c2,
Բձ՝ g1, d2, Դարձուածքը՝ d2, g1, երբեմն՝ a1,
Բկ՝ c2, g1,
Գձ՝ g1, c2, երբեմն d2, Դարձուածքը՝ c2, e1, երբեմն g1,
Գկ՝ g1, d2, Դարձուածքը՝ g1, d2,
Դձ՝ c2, g1, I Դարձուածքը՝ a1, c2,
II Դարձուածքը՝ a1, c2,
III Դարձուածքը՝ b1, f1,
Դկ՝ g1, d2, երբեմն c2. I Դարձուածքը՝ f1, c1,
II Դարձուածքը՝ f1, c1։[34]

Բացի իր գործնական նշանակութիւնից, նաեւ մի չարք հետաքրքրական տեղեկութիւնների աղբիւր է սա՝ հայ հոգեւոր երաժշտութեան ու նրա տեսութեան զարգացման մակարդակն ըմբռնելու առումով։ Այսպէս, օրինակ, Աձ ձայնեղանակում ձայնառութեան հնչիւններն են «առաջին ներքնախաղը» (a1) որպէս վերջաւորող եւ դիմող ձայն եւ «առաջին բենկորճը» (f1), որպէս կիսայանգաձեւ գոյացնող հնչիւն։ Եւ այստեղից պարզ է, որ հայ եկեղեցական երաժիշտների չրջանակներում վաղուց ի վեր գիտակցուած են եղել ձայնեղանակներում մեղեդիական ու ներդաշնակային հիմնաձայների համընկնման եւ կամ ոչ համընկնման երեւոյթները։ Որովհետեւ երբ Աձ-ում ձայնառութիւն է պահւում «բենկորճը», այն իսկոյն իր վրայ է վերցնում երաժշտութեան ներդաշնակային հիմնաձայնի (կենտրոնի) պաշտօնը, ի տարբերութիւն «ներքնախաղի», որն ընկալւում է որպէս մեղեդիական հիմնաձայն։

Նոյնն է պարագան նաեւ Ակ ձայնեղանակի դէպքում, որում, սակայն, մի երրորդ հնչիւն էլ է գործածւում, որպէս ձայնառութիւն։ Այն է՝ «երկրորդ փուչը» (c2), որ եղանակի դիմող ձայնն է։ Աչխարհիկ միաձայնային նուագական երաժշտութեան մէջ (ինչպէս ժողովրդական, նոյնպէս եւ մասնագիտացուած), Ակ եղանակում «առաջին ներքնախաղն» է պահւում ձայնառութիւն (մեղեդիական հիմնաձայնը)։ Մինչդեռ եկեղեցական երաժշտութեան մէջ, որի ներկայացուցիչներն ունեցել են նա-

---

34 *Նոյն տեղում։*

եւ ներդաշնակային լսողութեան որոշակի փորձ, նոյն եղանակում ոչ հազուադէպ կրկնակի ձայնառուբիւն է պահւում «առաջին բենկորճ» ու «երկրորդ փուչ» հնչիւններով։ Կրկնակի այդ ձայնառուբիւնը մեղեդիում հնչող «առաջին ներքնախաղի» հետ հաստատում է ոչ միայն ներդաշնակային հիմնաձայնը, այլեւ նրա վրայ կառուցուող մեծալար դաշնեակը (F dur ակորդը)։

Սա այնքան ընտանի ու աւանդական է ընկալուել միշտ, որ Մ. Եկմալեանն իր «Պատարագում» այդպէս էլ վարուել է, բնականաբար, Ակ եղանակների բազմաձայն մշակումներն իսկ կատարելով «բենկորճի», որպէս ներդաշնակային հիմնաձայնի գլխաւորութեան նշանաբանի ներքոյ, նոյն սկզբունքով ղեկավարուելով նաեւ ձայնառուբիւնների որոշման հարցում։

Կոմիտասը եւս Ակ եղանակները դաշնաւորելիս ղեկավարուել է այդ սկզբունքով (ցայտուն օրինակ է «Ձիդ տու, քաչի» խմբերգը) ու Եկմալեանի «Պատարագին» նուիրուած իր գրախօսականում մի քանի երգերի մշակումներում ձայնառուբեան կիրառման հարցին անդրադառնալիս նշել է, թէ ձայնառուբիւնը «մի քանի տեղ եղանակին չի բռնում», բայց կանգ է առել լոկ մի երգի՝ «Ի կոյս վիմէն»-ի վրայ։

Այդ կապակցութեամբ Կոմիտասի արած դիտողութիւնը մեզ համար շահեկան է երկու տեսակէտով։ Նախ՝ ձայնառուբեան եկմալեանական սկզբունքների վերաբերութեամբ Կոմիտասը փաստօրէն խօսում է որպէս աւանդական երեւոյթի մասին, որը հարազատ անդրադարձում է գտել արդի երաժշտարուեստում։ Եւ յետոյ, ձայնառուբիւն պահելու աւանդական գլխաւոր կերպերից մէկը նա դիտում է ոչ միայն հայ, այլեւ առհասարակ արեւելեան երաժշտութեան չրջանակներում։ Կոմիտասը գրում է. «Ձայնառուբեամբ (pedal, Orgelpunkt) են գրուած գրեթէ բոլոր միայնակ երգեցողութիւնները այս ոճով. մայր եղանակը երգում է tenor (սոսկ) միայնակ, սորան դաշնակցում են tenor եւ bass (բամբ) խմբերը հնգեակով ձայնառուբիւն պահելով. տեղ-տեղ ընդմիջում են անցիկ (durchgehende) ձայները եւ իւրաքանչիւր երաժշտական նախադասութիւն վերջանում է հիմնաձայնական (тоническое трезвучие, tonische Dreiklang) եռաձայնով (գրուած է արական խմբի համար)։ Ձայնառուբիւնը մի քանի տեղ եղանակին չի բռնում, օտար է. «Ի կոյս վիմէն», էջ 244-249, բուն արեւելեան եղանակ է եւ քառեակների դրութիւնն այնպէս է յարմարուել, որ նմանւում է եւրոպական cis moll-ի կամ mineur-ի, (secunde), his-ն էլ մի մեծ բարեյարմարութիւն է cis moll-ի գոյն տալուն, բայց ոչ fis moll է եղանակը, ոչ էլ նորա նման։ Ուստի, fis-cis ձայնառուբիւնն էլ բոլորովին անհամաձայն է։ Եղանակը վերջանում է fis-cis հնգեակի ձայնամիջոցով. վերջաւորութիւնն արդէն ապացոյց է, թէ եղանակի ձայնառուբիւնը սխալ է բռնած։ Բոլոր արեւելեան եղանակնե-

րը վերջանում են քառեակի կամ հիմնաձայնի, կամ երկրորդ աստիճանի՝ երկեակի վերայ. ձայնառուրթիւն է պահւում սովորաբար հիմնաձայնը, երբ եղանակը ցած է. հենց որ եղանակը բարձրանում է, սորան միանում է կամ առանձին ձայնառուրթիւն է պահում ստորին քառեակի հիմնաձայնը, ուրիշեակ բարձր, որ եւ հնգեակի ձայնամիջոց է կազմում նախկին քառեակի հիմնաձայնի հետ. եղանակը կրկին իջնելով միանում է նախ հնգեակին եւ նորա հետ հիմնաձայնին՝ գլխաւոր ձայնառուրթեանը, իսկ այստեղ (իմա՝ «Ի կոյս վիմէն» երգում Եկմալեանի Պատարագ-ից») ոչ թէ ձայնառուրթեան հիմնաձայնին, այլ հնգեակին է միացել, որ հակառակ է արեւելեան ոգուն»:[35]

Կրկին չեշտենք, որ Կոմիտասը գրախօսելով Եկմալեանի «Պատարագը» սխալ է համարում փաստօրէն միայն «Ի կոյս վիմէն» երգում պահւած ձայնառուրթիւնը:

Մեր նիւթի տեսակէտով կարեւորագոյն պարագան հետեւեալն է: Կոմիտասը եզակի կամ կրկնակի ձայնառուրթիւն պահելու աւանդոյթը դիտարկում է որպէս հնաւանդ երեւոյթ եւ այդ դիրքերից է խօսում դրա ճիշդ կամ սխալ կիրառման, առհասարակ Եկմալեանի Պատարագ-ում բանեցուած սկզբունքների, այլեւ իր ձեւակերպած տեսական թեզի մասին: Ուստի, պարզ է, որ Կոմիտասը փաստօրէն լրացնում է ձայնառուրթեան վերաբերող թաւջեանական դրոյթները, որոնք, ինչպէս նկատեցինք, նոյնպէս միջնադարից են գալիս:

---

35 *Կոմիտաս, Ցօդուածներ եւ ուսումնասիրուրթիւններ, Երեւան, 1941, էջ 147–148: Կոմիտասը աւելացնում է, որ «այստեղ կայ եւ զուգընթաց հնգեակների սխալ յաջորդուրթիւն»: Քննուրթիւնից պարզւում է, սակայն, որ այդ հնգեակները բոլոր դէպքերում գոյացել են երաժշտական նախորդ նախադասուրթեան վերջում եւ յաջորդի սկզբում, որ ի վաղուց անտի թոյլատրուած հնարանք է:*

Բարդ խազաւորումների առաջին կարգը

Շարունակելով խազային հիւսուածքների աստիճանաբար խտացող ինը տիպերի մեր վերծանումները, անցնում ենք բարդ խազաւորումներին։[1]

Վերջիններս նոյնպէս բաժանւում են մի քանի կարգի։ Դրանցում, ոչ միայն տուեալ կարգին յատուկ, այլեւ պարզ ու միջին բարդութեան խազաւորումներին վերաբերող երգչային նշանները մեկնաբանւում են զգալիօրէն ազատ, յանկարծաբանութեանը կապուած կատարողական հնարանքների կիրառմամբ։

Այդուամենայնիւ, խազագրութիւններում հանդիպող համապատասխան նշանների տեղիները (վերցնելով ողջ կապակցութիւնը) (context) շարունակելու ենք բաղդատել հայկական նոր ձայնագրութեամբ կատարուած գրառումների հետ։ Ըստ որում, մեր գլխաւոր աղբիւրները մնում են նոյնը։[2]

Բարդ խազաւորումների առաջին կարգի գրառումներն իրացւում են երգչային 28 նշաններով։ Այդ շարքում խազային հիւսուածքի տուեալ տեսակին յատուկ խազագրերն են՝ «վերնախաղ»-ը, «ներքնախաղ»-ը, եւ դրանց զուգորդութիւնը ներկայացնող «քարքաչ»-ը, իր երկու տարատեսակներով

---

1 Սա վեցերորդ յօդուածն է։ Նախորդ հինգը հետեւեալներն են.

— «Պարզագոյն խազագրութիւնների վերծանութեան փորձ», Պատմա-բանասիրական հանդէս, Երեւան, 1971, թիւ 2, էջ 145–159։

— «Պարզ խազաւորումների վերծանութիւնը» (ազուցուած, մեր՝ «Նիւթեր հայկական եւ ռուսական հոգեւոր միջնադարեան երգարուեստների համամատական ուսումնասիրութեան» ընդարձակ աշխատութեանը, Բանբեր Մատենադարանի, հտ. 13, Երեւան, 1980, էջ 122–133)։

— «Միջին բարդութեան առաջին կարգի խազաւորումների վերծանութիւնը», Բանբեր Մատենադարանի, հտ. 14, Երեւան, 1984, էջ 45–77։

— «Միջին բարդութեան երկրորդ կարգի խազաւորումների վերծանութիւնը», ՀՀ ԳԱ-ի Լրաբեր հասարակական գիտութիւնների, Երեւան, 1989, թիւ 10, էջ 61–70։

— «Միջին բարդութեան երրորդ կարգի խազաւորումների վերծանութիւնը», Պատմա-բանասիրական հանդէս, Երեւան, 1990, թիւ 3, էջ 145–155։

2 Այն է՝ Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. թիւ 1576 (Շարակնոց, Դրազարկ, 1328 թ.) եւ Ձայնագրեալ Շարական Հոգեւոր երգոց, Վաղարշապատ, 1875։

(«վերնախաղ»+«ներքնախաղ», եւ կամ հակառակը)։ Մնացած 25 նշան-ների զօրութեան խնդիրը քննել ենք վերոյիշեալ հինգ յօդուածներում։[3]

Դրանցից այստեղ կարեւոր է հակիրճ վերյիշել հինգերորդ յօդուածի բովանդակութեան այն մասը, ուր չարադրել ենք մեր դիտումները՝ «խաղ» նշանի երգչային իմաստի մասին։

Ըստ այդմ՝ «խաղ»-ով, ինչպէս եւ լատինական Quilisma-ով եւ բիւզանդական Κυλισμα-ով միջնադարեան հոգեւոր երաժշտութեան մէջ նշանակուել է որեւէ հիմնական հնչիւնի եւ նրանից կէս կամ մէկ աստիճան վեր գտնուող օժանդակ հնչիւնի հերթագայուող կատարումը՝ տուեալ ընթացքում (tempo)։ Հին եւ միջին դարերում այդ հերթագայումը, ի տարբերութիւն նոր ժամանակների, եղել է բաւական կշռական, որով հասկանալի է դառնում Κυλισμα-ին բիւզանդացի երաժիշտների տուած մեկնաբանութիւնը, այն է՝ գլորումն, թաւալումն եւ պտտումն ձայնի[4] (ընդգծումները մերն են –Ն.Թ.)։

Դիտողութիւնները ցոյց են տալիս, որ դա պատշաճում է նաեւ «խաղ»-ին։ Վերջինս գտնուում է մեզ այստեղ ուղղակի հետաքրքրող երեք խազանշանների հիմքում։ Միայն թէ՝ «խաղ»-ի դէպքում երգչային ձայնի թաւալումը, տուեալ տեւողութեան մեծագոյն մասում հորիզոնական չարժում է ներկայացնում, այսպէս.

Մինչդեռ «վերնախաղ»-ի դէպքում այդ չարժումն ուղղուած է դէպի վեր.

Եւ «ներքնախաղ»-ի դէպքում՝ դէպի վար.

Իսկ «քարքաչ»-ը նախորդ երկուսի զուգորդութիւնը կամ համադրութիւնն է, ինչպէս նշեցինք (վեր-վար, եւ կամ վար-վեր ձեւերով)։

---

[3] Դրանց յարում են նաեւ մեր մի քանի այլ յօդուածներ, ինչպէս՝ «Կոմիտասը եւ հայկական խազերի վերծանութեան խնդիրը» (Պատմա-բանասիրական հանդէս» 1984, թիւ 4, էջ 126-137), եւայլն։

[4] E. Wellesz, A History of Byzantine Music and Hymnography, *London, 1962, p. 295.*

Յատկորոշ են քննարկուող խազագրերի գծագրաձեւերը։ Մի չեղ գծիկ, եւ դրա ներքին կամ վերին ծայրին ագուցուած «խաղ»-ի նշանը.

ներքնախաղ , վերնախաղ
քարքաշ , եւ նոյնիսկ

Ինչպէս միջին դարերում, նոյնպէս եւ նոր ժամանակներում քննարկուող խազագրերին տրուած մի քանի մեկնութիւններում (եւ կամ յաւելեալ անուանակոչութիւններում) արտացոլուած են գլխաւորաբար դրանց գծագրաձեւերի իւրայատկութիւնները։

Այսպէս, միջնադարեան գրչագրերից մէկում բերուած խազանշանների 17 անուն կրող տախտակ-ցուցակում «ներքնախաղ»-ը կոչուած է՝ «աքիվեր»[5] (իմա՝ ագիվեր)։

Նոյն խազանշանի մասին Հայկազեան բառգրքում կարդում ենք. «Խազ չարականի՝ որոյ խաղքն են ի ստորին կողման»։[6]

Այս օրինակով՝ «վերնախաղ»-ի մասին էլ կարող էինք, նոյն տրամաբանութեամբ, ասել. «Խազ չարականի՝ որոյ խաղքն են ի վերին կողման»։

Եւ սա էլ ճիշդ կը լինէր նկատի ունենալով նշանիս գծագրաձեւը։ Որովհետեւ ընդհանրապէս որոշ կապ կայ տուեալ խազի գծագրաձեւի ու դրա երգչային իմաստի միջեւ։ Այդ կապը բացարձակ չէ, ու միշտ չէ, որ խօսուն է, եւ սակայն, նկատառնելի է։

Նմանապէս, անհրաժեշտ է հաշուի առնել նաեւ տուեալ խազագրի հիմնական անուանակոչութեան եւ դրա երգչային իմաստի միջեւ գոյութիւն ունեցող աղերսը, որն աւելի որոշակի կարող է լինել։[7]

Հիմնախազերի՝ միջնադարից եկող տախտակ-ցուցակների մեր տարբերակած «Գ» խմբում, որ արտացոլում է մի չարք գրչագրերում համանման վերնագրերի տակ բերուած տուեալները, հետաքրքրական անուանումներ ունեն «ներքնախաղ»-ն ու «վերնախաղ»-ը։

Նախ յիշեցնենք, որ քննարկուող խազագրերը մեծ վանկ ցուցանող նշաններ են, որոնք որպէս ընդհանուր կանոն (մի կողմ դնելով յանկարծաբանական տիպի ծանր եւ ծանրագոյն կտորները), ունեն չափական

---

5 Տե՛ս Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. թիւ 8976, էջ 37բ։

6 Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, Բ, Վենետիկ, 1837։

7 Ամէն դէպքում, մի գիծ անցնում է՝ գծագրաձեւ–անուանակոչութիւն–երգչային նշանակութիւն եռեակի միջով, որը հարկ է բացայայտել, յենուելով հին, ստոյգ տուեալների վրայ։

երկու միաւորի տեւողութիւն[8] *(որով «քարքաչ»-ն էլ հաւասարւում է չորս միաւորի):*

Արդ, վերը բնութագրուած տախտակ-ցուցակներում «ներքնախաղ»-ն ու «վերնախաղ»-ը անուանուած են, համապատասխանաբար, «խաղ» եւ «դող»:[9]

«Ներքնախաղ»-ին վերաբերող «խաղ» խօսքն այստեղ կամ թերագրութիւն է, եւ կամ էլ վկայում է միջնադարեան մատենագրի միտումը՝ «խաղ»-ին յատուկ՝ ձայնի չարժման ձեւը տարածուած տեսնել խազագրիս ամբողջ տեւողութեան վրայ: Այլապէս, երգիչը կարող էր մէկ միաւորի չափով «խաղ» կատարել, ապա եւ՝ յաջորդող գծիկին համապատասխանող վերընթաց մի հնչիւն, նոյն տեւողութեամբ:

Համեմատութիւնը ցոյց է տալիս, որ երկու հնարաւորութիւնները եւս իրացուել են գործնական երգեցողութեան մէջ:

Նախընթացը սկզբունքօրէն պատշաճում է «վերնախաղ»-ին վերաբերող «դող»-ին եւս: Վերջինս, որ կարող է նկատուել «խաղ»-ի իւրատեսակ բացայայտիչը, երաժշտականօրէն աւելի դիպուկ մի բնորոշում է,[10] *քան վերը բերուած «գլորումն», «թաւալումն» ու «պտտումն», եւ համապատասխանում է իտալերէնում յայտնի «trillo»-ին: Այն հնուց ի վեր նշանակել է «դողդողումն ձայնի»:*[11]

Դարձեալ, «դող»-«trillo»-ի միջնադարեան եւ յետվերածննդեան շըրջանի կատարման կերպերը նոյնը չեն: Նոր ժամանակներում, յատկապէս նուագարանային երաժշտութեան ազդեցութեան ներքոյ, «դող»-«trillo»-ն

---

[8] *Տե՛ս մեր յօդուածը՝ «Հիմնական դրոյթներ խազագրութեան արուեստի վերաբերեալ», Բանբեր Մատենադարանի, հ. 10, Երեւան, 1971, էջ 134–135:*

[9] *Համմտ., օրինակ, Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. թիւ 8307, էջ 310բ–311ա (խազգիրք, 1365 թուական):*

[10] *Վերը դիտեցինք, որ «խաղ»-ի եւ «դող»-ի մասին տուեալները քաղում ենք հիմնախազերի միջնադարեան տախտակ-ցուցակների մեր տարբերակած՝ «Գ» խումբը ներկայացնող ձեռագրական նիւթերից:*

Այլ առիթով ցոյց ենք տուել, որ այդ նիւթերը կապուած են չորս գրչագրերի, եւ դրանց մէջ տեղ գտած սխալագրութիւնները, վրիպակները, աւելագրութիւններն ու թերագրութիւնները պարզելուց յետոյ՝ առաջարկել համադրական ու ճշդուած «Գ» տախտակ-ցուցակը (տե՛ս մեր յօդուածը՝ «Հիմնական խազերի միակցութիւնը», Բանբեր Մատենադարանի, Երեւան, հտ. 9, 1969, էջ 101–106):

Յիշեալ գրչագրերից ժամանակով ամենահինը՝ արդէն վկայակոչուած խազգիրքն է, 1365 թուականից:

Շարունակում ենք որոնումները, տախտակիս աւելի հին ու հարազատ մի գաղափարումը գոնէ ԺԳ դարի առաջին կէսին վերաբերող ձեռագրերից մէկում զետեղուած տեսնելու յոյսով: Այլապէս, մենք վաղուց նշել ենք, որպէս պատմական ընդհանուր տեղեկութիւն, որ խնդրոյ առարկայ տախտակ-ցուցակը, ամենայն հաւանականութեամբ, Ներսէս Շնորհալու հաստատած խազագրերի խումբն է:

[11] *E. Wellesz*, A History of Byzantine Music and Hymnography, *London, 1962, p. 295.*

երգուում է զգալիօրէն արագ։ Մինչդեռ հնում այն դանդաղ է կատարուել։ Եւ գլխաւորապէս այդ պատճառով էլ միջնադարում լրիւ տարանջատուած չեն եղել «trillo»-ն, «tremolo»-ն եւ «vibrato»-ն։[12]

Նոր շրջանի գիտական գրականութեան էջերում մեզ զբաղեցնող խազագրերին անդրադարձած հեղինակներից մասնաւոր յիշատակութեան արժանի է հայագէտ Շրէօդերը։ Վերջինս, ինչպէս գիտենք, Արամեան լեզուի դասընթացի հեղինակն է։ Նրա աշխատութեան մէջ հայկական խազագրերի երբեմն բառացի, երբեմն էլ ազատ լատինական թարգմանութիւններն է առաջ բերել մի քանի։ Բայց դրանք, որ արուած են Արեւմտեան Եւրոպայում գտնուած լաւատեղեակ հայ կղերականների (Թովմա եպիսկոպոս Գողթանցու եւ այլոց) խորհուրդների հաշուառմամբ, իր ժամանակին համարուել են այս կամ այն չափով բաւարար բացատրութիւններ։

Կարող ենք հաւաստել, որ ասուածը առաւել ճիշդ է քննարկուող խազագրերի վերաբերութեամբ։

«Վերնախաղ»-ը Շրէօդերը թարգմանել է elevatio. «Ներքնախաղ»-ը depressio եւ «քարքաչ»-ը՝ productio.[13] Եթէ սրան աւելացնենք «դող»-ի մասին վերն ասուածը, կը ստանանք խնդրոյ առարկայ խազագրերի երգչային գրեթէ լրիւ նշանակութիւնները, տեսական հարթութեան վրայ։

Գործնականում սակայն, մի քանի դարերում, յանկարծաբանութեան արուեստի ծաղկման պայմաններում, երգիչներն իրենց թոյլ են տուել որոշ ազատութիւններ։[14] Յաճախ «դող»-ը (այսինքն է՝ «խաղ»-ը) տարածւել է «վերնախաղ»-ի եւ «ներքնախաղ»-ի ողջ տեւողութիւնների վրայ։ Ընդ նմին, մեղեդիական համապատասխան պատյանները միանշանակօրէն վեր կամ վար ուղղուած չեն եղել, այլ կորագծեր են ներկայացրել (առաւել արտայայտչականութեան սիրոյն)։

Այս եւ նման գործընթացները աւելի եւս խորացել են ուշ միջնադարում,[15] նաեւ խազերի վերծանութեան (խազերով նշանագրուած կտորները երգելու) արուեստի աստիճանական անկման պատճառով։ Որով այսօր մեր համեմատական աշխատանքներում կանգնում ենք յաւելեալ դժուարութիւնների առջեւ։ Առաջին հայեացքից թւում է, որ կոտորակուած կշռութային գծագրերի գերակշռութեան պայմաններում

---

12 *Fr. Niecks*, A Concise Dictionary of Musical Terms, *London, 1884, pp. 43-45 (shake), 53 (Tremblement), 80 (Balancement, Bebung, Tremolo), 254 (vibrato).*

13 *J. Schröder*, Thesaurus Linguae Armenicae, *Amstelodami, 1711, p. 244.*

Դա երեւում է հայկական միջնադարեան հոգեւոր երաժշտութեան կատարողական կողմի ուշ անդրադարձումից։

15 Դրա արտայայտութիւններից մէկն էլ այն է, որ անգամ Շրէօդերի վկայակոչուած հատորում «քարքաչ»-ի նշանը գծագրուած է որպէս երկու յաջորդական «վերնախաղ» + «ներքնախաղ» (տե՛ս Schröder, նշ. աշխ.-ը, նոյն էջը)։

իրար խառնուում են «վերնախաղ»-ն ու «ներքնախաղը», եւ նոյնիսկ արդէն վերծանուած նշաններից «պարոյկ»-ն ու «ծոցքեր»-ը[16] եւայլն։

Ի դէպ, «ծոցքեր»-ը «ոլորակ» խազագրի երկրորդ անուանումն է, որի օրինակով միջնադարեան տախտակ-ցուցակներում հանդիպում է նաեւ «խաղքեր» անուանակոչութիւնը՝ «վերնախաղ»-ի համար։[17]

Անհրաժեշտ է նշել, որ ունենք ուղղակի «քեր» անուանակոչութիւնը եւս, որ կիրառուել է «բուէթ»-ի իմաստով,[18] ցոյց տալով վարընթաց հնչողութեան վանկը։

Իսկ «ոլորակ»-ը նաեւ «ծոցքեր» անուանելու փաստը[19] խօսում է այն մասին, որ գոյութիւն է ունեցել միտում՝ չեշտելու տուեալ նշանը կրող վանկի՝ նախ դէպի վեր, եւ ապա ետ՝ դէպի երգիչն ուղղուած ոլորումով վարընթաց չարժում գծագրելու հանգամանքը։ Եւ իրօք, «ոլորակ»-ն իր երգչային իմաստով ուրիշ բան չէ, քան եթէ «պարոյկ»-ին յատուկ վերվար ալիքաձեւ չարժման կորագծերի խորացումը, ինչպէս դիտել ենք ժամանակին։[20]

Նախընթացի լոյսի տակ հասկանալի պէտք է լինի «վերնախաղ»-ի այլ անուանումներից «խաղքեր»-ը եւս, որ նշանակում է, թէ խազագրիս համապատասխանող մեղեդիական պատյտը իր տեւողութեան (չափական երկրորդ միաւորի) վերջում պէտք է բոլորուի վարընթաց կորագծով։

Արդիւնքում աւելի եւս բարդանում է «վերնախաղ»-ը, «ներքնախաղ»-ը, «պարոյկ»-ն ու «ոլորակ»-ը («ծոցքեր»-ը) ներկայացնող մեղեդիական պատյտների փոխադարձ մերձեցման երեւոյթը։

Այս ամէնը լուրջ դժուարութիւններ է ստեղծում։ Մանաւանդ, որ ինչպէս նշել ենք այլ առիթով եւս, ժթ դարում գրուած չարականների միակցութիւնը, որին դիմում ենք մեր համեմատական աշխատանքներում, արտացոլում է ողջ ուշ միջնադարի (այսինքն՝ մի քանի հարիւ-

---

16 Վերջին երկու խազագրերի մասին տե՛ս մեր յօդուածները՝ «Կոմիտասը եւ հայկական խազերի վերծանութեան խնդիրը», Պատմա-բանասիրական հանդէս, Երեւան, 1969, թիւ 4, էջ 30–48 եւ՝ «Նիւթեր հայկական եւ ռուսական հոգեւոր միջնադարեան երգարուեստների համեմատական ուսումնասիրութեան», Բանբեր Մատենադարանի, Երեւան, հ. 13, 1980, էջ 122–138։

17 Տե՛ս Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. թիւ 8976, էջ 37 բ։

18 «Բուէթ»-ն իր ծագումով առոգանական նշան է, որն անցնելով երաժշտական մատեաններին յատուկ խազագրերի չարքը, ստացել է երգչային նշանի զօրութիւն։ Ամենայն հաւանականութեամբ, այս վերջին պարագան ընդգծելու մտահոգութեամբ է, որ առաջարկւել է «բուէթ»-ի երկրորդ անուանումը՝ «քեր»-ը։

19 Հիմնախազերի տարբեր անուանակոչութիւնների մէկտեղումը, ըստ մի ամբողջ չարք ձեռագրական նիւթերի, տես մեր յօդուածում՝ «Հիմնական խազերի միակցութիւնը», Բանբեր Մատենադարանի, հ. 9, Երեւան, 1969, էջ 101–124։

20 Տե՛ս Բանբեր Մատենադարանի, հ. 13, Երեւան, 1980, էջ 127–128։

րամեակների) հայկական հոգեւոր երգեցողութեան՝ անխուսափելիօրէն ընդհանուր յայտարարի բերուած վիճակը։[21] Մինչդեռ համեմատուող կողմերից խազաւոր ձեռագիրը, որոշակի չիսնամեակի եւ որոշակի միջավայրի պատկանող նիւթ է, որ յարատեւել է միջին դարերից։

Եւ սակայն, ծագող դժուարութիւնները գոնէ մասամբ յաղթահարուում են, երբ յենուելով ձեռք բերուած տեսական դիտելիքների վրայ, ճշդում, չափում ենք բացայայտ սխալները, երբ, ընդ նմին, ամէն անգամ հաշուի ենք առնում մեղեդիական տուեալ կապակցութիւնը, եւ երբ համեմատական աշխատանքներում համբերութեամբ եւ բծախնդրօրէն որոնում եւ գտնում ենք քննարկուող խազագրերին համապատասխանող առաւել վստահելի մեղեդիական պտոյտները։

Ըստ այդմ, մանրակրկիտ պրպտումներից յետոյ, առանձնացրել ենք «վերնախազ»-ի եւ «ներքնախազ»-ի երգչային վստահելի, հնարաւոր (բայց ոչ միակ) ընթերցումները ցուցանող չարականի մի տունը։

Շարականս է՝ Աստուածայայտնութեան հինգերորդ օրուայ կանոնի գործատունը։ Այն սկսւում է բացման տողով՝ «Օրհնեցէք ամենայն գործք Տեառն զՏէր», որի չարունակութիւնը դարձն է. «Միաբանութեամբ օրհնեցէք եւ առաւել բարձր արարէք զՆա յաւիտեան»։

Հետեւում են գործատան երեք տները, դարձի կրճատ նշումով. «միաբան» (ինչպէս է ձեռագրում, եւ կամ դարձի նշանով, որպիսին է պարագան Ձայնագրեալ Շարակնոց-ում)։

Դարձը, ինչպէս շատ ուրիշ չարականներում, այս դէպքում եւս ուրոյն կազմութիւն ունի, ու նաեւ խազեր, որոնց չենք անդրադարձել դեռեւս։ Ուստի մեր ուշադրութիւնը կը կեդրոնացնենք գործատան տների՝ մինչեւ դարձը տարածուող մասերի վրայ։

Երեք տների խազագրութիւնն ու ձայնագրութիւնը սկզբունքօրէն նոյնն են։ Որով մեզ բաւական կը լինէր նոյնիսկ միայն մէկ տուն առաջ բերել՝ խազերով, եւ հայկական ձայնագրութեան նշաններով գրառուած եղանակով (փոխադրուած եւրոպական ձայնանիշների)։ Սակայն, մեր աղբիւրներում մի-երկու անճշդութիւններ են նկատւում։ Դրանք վերացնելու համար տեսադաշտում պէտք է ունենանք երեք տներն էլ։ Ժանօթանանք նախ դրանց խազաւոր բնագրերին, ըստ մեր ձեռագիր աղբիւրի։[22]

---

[21] *Անշուշտ՝ հայ եկեղեցական երաժշտութեան ուշ միջնադարեան երգուածքներից մէկի չընչանակներում (դրանց չարքում գլխաւորը կապուած է եղել էջմիածնին)։*

[22] *Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. թիւ 1576, էջ 22 բ։*

Զառաքեա՛լն ի՛ հաւրէ զբա՛նն
եւ զմա՛րմնացեա՛լն ի՛ Կուսէ՛ն
զա՛ նքը՛ննե՛լին. (Միաբան)։
Ը՝զծնեա՛լն ի՛ սրբոյ Կուսէ՛ն
եւ յա՛նբանից մ՛ըսու՛ր եղեա՛լ
ըզհա՛ց կե՛նաց. (Միաբան)։
Զերկըրպագեա՛լն ի՛ մոգու՛ց
եւ զմ՛ըկըրտեա՛լն ի յորդանա՛ն
ի՛ յո՛ վհա՛ննէ՛. (Միաբան)։

Բարդ խազաւորումների առաջին կարգը ներկայացնող չարականների (կամ յարաբերաբար աւարտուն հատուածների) խմբի միաւորներից մէկն է սա։

Այդ ամբողջ խումբն աչքի առաջ ունենալով՝ դժուար չի լինի նկատել թէ՛ կիրառուած նշանների լրիւ քանակը (28), եւ թէ՛ խազաւորման համապատասխան խտութիւնը։

Բերուած միաւորում գործածուած է եօթ նշան միայն։ Արդէն վերծանուած խազագրերից «սուղ»-ը, «փուչ»-ը, «բուէթ»-ը, «ստորադիր»-ն ու «միջակէտ»-ը (որպէս երաժշտատաղաչափական նշան), եւ «վերնախաղ»-ն ու «ներքնախաղ»-ը, որոնք եւ յատկապէս հետաքրքրում են մեզ այստեղ։

Շարականիս քննարկուող տները (մինչեւ դարձը), ամբողջական են ըստ բովանդակութեան եւ կառուցուածքի։ Ձեռագիրը, որն օգտագործում ենք, ընտիր է, այդ թւում եւ խազագրութեան մակարդակի առումով։ Այդուհանդերձ, մանր վրիպակներ հանդիպում են, որոնք հարկ է սրբագրել։

Բերուած բնագրում «վերնախաղ» եւ «ներքնախաղ» կրող վեց վանկերը, բնականաբար, եղանակաւորուած են տարբեր բարձրութեան մէկից աւելի հնչիւններով։ Իսկ վերջիններս, կապուած (legato) կատարելու ցուցում տուող նշանը՝ «ստորադիր»-ը, դրուած է լոկ մէկ վանկի տակից (տե՛ս առաջին տան զանքը՛ննելին խօսքի երկրորդ վանկը)։

Աւելի կարեւոր է հետեւեալը. ընդհանրապէս, չարականների տողերի եւ տների վերջում, դարձից առաջ, կառուցուածքի յարաբերական աւարտը ցուցանող երկու նշան է դրւում. «բուէթ» (վերջին վանկի վրայ), եւ «միջակէտ» (դրանից յետոյ)։

Մեր օրինակում դա կիրառուած է երկրորդ եւ երրորդ տան մէջ։ Իսկ առաջին տան վերջում վրիպակով բացակայող «բուէթ»-ը տեղափոխուած է երկրորդ տան սկիզբը, այստեղ ստեղծելով «բուէթ»-«սուղ» անհաս-

կանալի յաջորդութիւնը։ «Բուք»-ը տանելով իր տեղը՝ երկրորդ տան սկզբում, կ'ունենանք առաջին երկու վանկերին վերաբերող «սուղ»-ը, ստանալով ճիշդ այն պատկերը, որ երեւում է նաեւ առաջին եւ երրորդ տների սկզբում։

Եւ վերջապէս, նոյն երկրորդ տան առաջին տողում ի նախդիրի հետ գծագրուած «սուղ»-ից յետոյ, սրբոյ խօսքի առաջին վանկի վրայ սխալմամբ դրուած է «փուչ» նշանը։ Այն պէտք է դրուի երկրորդ (չեչտուած) վանկի վրայ, տեղ տալով, որ դրանցից առաջ երեւացող «սուղ»-ը երկու վանկերի տեւողութիւնը ամփոփի չափական մէկ միաւորի մէջ։

Ասելիք ունենք նաեւ Զայնագրեալ Շարակնոց-ում զետեղուած չարականիս եղանակի մասին։ Այն ընդհանուր առմամբ շատ համապատասխան է մեր ձեռագրի խազագրութեանը։[23] Նոյնիսկ երկրորդ տան սկզբին վերաբերող մեր կատարած ուղղումն արդէն առկայ է նրանում (լոկ «սուղ»-ով՝ ընդգծեալն)։ Միայն տողերի միջին հատուածներում հանդիպող «սուղ» նշանը հաշուի առնուած չէ այնտեղ։ Բայց դա կարող է եւ պայմանաւորուած լինել այն ձեռագրով, որից օգտուել է ժամանակին Ն. Թաշճեանը։[24]

Այս ճշդումներից յետոյ,[25] ստորեւ բերենք քննարկուող չարականիս առաջին տունը (խազերով ու յարատեւած եղանակով),[26] որ բաւական է մեզ յատկապէս հետաքրքրող խազագրերի դիմաց ստացուող մեղեդիական պատյտներին ծանօթանալու, որոնք յար եւ նման են երկրորդ եւ երրորդ տներում եւս։

---

[23] Զայնագրեալ Շարակնոց, նշ. հրատ-ը, էջ 91-92։

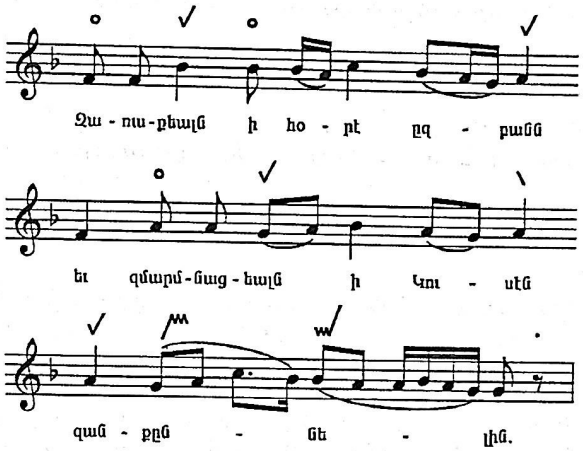
[24] Ցայտնի է, որ Ն. Թաշճեանը ատենին Գէորգ Դ կաթողիկոսին խոստացած լինելով չարականները ձայնագրել ճիշդ այնպէս՝ ինչպէս երգւում է եղել վեհափառը, մեւնոյն ժամանակ աչքի առաջ ունեցել է ընտիր ձեռագրեր, որոնց եւ դիմել է բաւական յաճախ։

[25] Այլ առիթով նշել ենք, որ խազաւորումներին վերաբերող մեր ճշդումները, որպէս ընդհանուր կանոն, կատարում ենք այն նշանների կապակցութեամբ, որոնց ճիշդ կիրառումներն ու երգչային վստահելի մեկնաբանութիւնները մի անգամ ցոյց ենք տուել արդէն։

[26] Տե՛ս ձեռ. էջ 22բ/Զ.Շ. էջ 92։

Պարբերական մամուլի սուղ էջերը թոյլ չեն տալիս մեզ առաջ բերելու մեր ձեռքի տակ եղած նոյնքան վստահելի միւս օրինակները եւս։ Բայց թող այն տպաւորութիւնը չստեղծուի, որ բերուածը միակ օրինակն է։ Ահա Յարութեան Դվ հարցնակարգից «Ո՞ր յառաջ քան զարեւ» «Հարց»-ի գործատունը՝ «Զյարուցեալն ի մեռելոց», նորէն մինչեւ դարձը, եւ նորէն՝ «սուղ», «փուչ», «բուք» եւ «միջակէտ» նշանների չարքում, «յաւիտենից» վանկերի վրայ ունի ճիշդ դրուած եւ ճիշդ մեկնաբանուած «վերնախաղ» եւ «ներքնախաղ» խազագրերը։

Հմմտ.՝ ձեռ. էջ 173բ/Զ.Շ. էջ 605։



Նկար 6

Ինչպէս տեսնում ենք, այդ պատյանների վերընթաց եւ վարընթաց ուղղութիւնները պատչաճում են Շրէօդերի elevatio եւ depressio բնութագրումներին։ Իսկ դրանց ալիքաւոր նկարագիրը յուշում է, որ կենդանի կատարման ընթացքում պէտք է որ հնչած լինէին «խաղ» կամ «դող» եւ կամ «դողդողումն ձայնի» կոչուած միջնադարեան հնարանքները։ Յաւօք, դրանք գրաւոր կերպով չեն կարող արտայայտուել, ինչպէս եւ նոյնիսկ չեն կարող երգիչների կողմից այսօր վերարտադրուել։

Հայ (եւ ոչ միայն հայ) հոգեւոր միջնադարեան երգեցողութիւնների զուտ կատարողական առումը ամենադժուար վերծանելի երեւոյթներից է։ Ապագայում աստիճանաբար կը մօտենանք դրան եւս (որոշ հնարաւորութիւններ կան տակաւին)։[27] Իսկ այժմ նշենք, որ տարբեր խազանշաններին համապատասխանող մեղեդիական պատյանների գրութեան համընկման դէպքում, եթէ բացայայտ սխալ չկայ, խնդիրը լուծւում է, դրանցից մէկի՝ կատարողական առումով տարբերութիւնը պարզելով։ Այդպիսին է պարագան, մասնաւորապէս, երբ արտաքնապէս (իրենց գրութեամբ) համընկնում են, ինչպէս վերը դիտեցինք, «պարոյկ»-ի եւ «վերնախաղ»-ի մեղեդիական պատյանները։ Սակայն, կենդանի կատարման ընթացքում, վերջինիս յատուկ երգչային ձայնի «դողդողում»-ը տարբերում է այն «պարոյկ»-ից։[28]

---

[27] *Արդի քաղաքակրթութիւնից ետ մնացած, եւ փաստօրէն միջնադարեան տիպի կեանքով ապրող արեւելեան մի շարք ժողովուրդների երաժշտական աւանդոյթները կարող են ուղեցոյց ծառայել մեզ։*

[28] *Սա ընդհանուր երեւոյթ է միջնադարեան տիպի երաժշտական նշանագրութիւններում (լատինականում, բիւզանդականում եւայլն)։*

Ակնարկեցինք, որ «վերնախաղ»-ն ու «ներքնախաղ»-ը ներկայացնող մեղեդիական պտոյտները կարող են ունենալ նաեւ այլ տարբերակներ։ Դրանք գոյացել են՝ չափական տուեալ միաւորի սահմաններում կշռութային գծագրի ազատ կազմակերպումն ապահովող սկզբունքի կիրառման հիման վրայ։ «Ծանր» եւ «յոյժ ծանր» կտորներում, ուր շեշտակիօրէն բարձրանում է յանկարծաբանութեան դերն ու նշանակութիւնը, երգիչները ազատ են վարուել նաեւ չափական միաւորների հետ, մեծացնելով դրանք։

Ի մտի ունենալով «վերնախաղ»-ին եւ «ներքնախաղ»-ին վերաբերող լուսաբանութիւնները, դժուար չի լինի պատկերացնել նաեւ «քարքաչ»-ը, որպէս այդ երկուսի համադրումը։[29] Եւ իրօք, այդ որակով էլ հանդիպում են Զայնագրեալ Շարակնոց-ում «քարքաչ»-ի դիմաց ստացուող մեղեդիական ամենավաւերական պտոյտները, թող որ մանր անհամապատասխանութիւններով, որոնք դժուար չէ չտեսնել։[30]

Վերջապէս, նշենք, որ ձեռագրերում կիրառուել է «քարքաչ»-ի այն տիպը եւս, որն առաջ է բերել Շրէօդերը։ Այն բաղկացած է երկու յաջորդական «վերնախաղ»-երից։ Ինչպէս եւ պէտք էր սպասել, մէկ վանկի հետ զուգորդուող այդ երկու յաջորդական «վերնախաղ»-երին Զայնագրեալ Շարակնոց-ում համապատասխանող մեղեդիական պտոյտներն իրար չեն կրկնում, որն եւ ապահովում է երաժշտութեան բնական հոսունութիւնը։[31]

Այսպիսին են բարդ խազաւորումների առաջին կարգին յատուկ երգչային նշաններն ու դրանց զօրութիւնը։

---

[29] Յիշենք՝ նոյն սկզբունքով են իրար կապուած եղել առոգանութեան նշանները՝ «չեշտ»-ը, որը ցոյց է տուել ձայնի վերընթաց չարժումը, «բուէ»-ը՝ վարընթաց չարժումը, եւ «պարոյկ»-ը, որ ներկայացրել է նախորդ երկուսի համադրութիւնը։

[30] Հմմտ.՝ ձեռ. էջ 139/Զ.Շ. էջ 477

(«Անըսկիզբըն բանըդ մարմնացար ի կուսէն»)։

Ձեռ. էջ 158ա/Զ.Շ. էջ 547

(...«որ միշտ յանճառ փառսդ բարեբանիս ի վերին զաւրացդ. ըզքեզ աւրհնեմք»...) եւայլն։

[31] Հմմտ.՝ ձեռ. էջ 159բ/Զ.Շ. էջ 553

(...«ի վիմին հընչեցեալ առ խընկազդեաց կանայն»...)

Ձեռ. էջ 160ա/Զ.Շ. էջ 555

(«Լուսով աստուածութեան քո Քրիստոս լուսաւորեցեր սուրբ զեկեղեցի»...)։

Ընդգծուած վանկերը զուգորդուած են քննարկուող խազանշաններով։

Բարդ խազաւորումների երկրորդ կարգը

Խազային հիւսուածքների աստիճանաբար խտացող ինը տիպերից եօթներորդն է սա։[1]

Պէտք է ասել, որ հետզհետէ խտացող խազային հիւսուածքները (որոնցում գնալով կրճատւում է անխազ վանկերի ընդհանուր քանակը), նաեւ աւելի ու աւելի բարդանալու միտում են հանդէս բերում։ Ոչ միայն դրանցում գործածուող առանձին բարդ նշանների աւելացման, այլեւ՝ խազագրերի աւելի բարդ զուգորդութիւնների կիրառութեան առումներով։

Այն հանգամանքը, որ առայժմ գործ ունենք հիմնականում Շարակնոցի նիւթերի հետ, որոնք հայկական ուշ միջնադարի պայմաններում կազմաւորուած ազգակից երգուածքների չրջանակներում նկատելիօրէն կայունացած ճիւղեր են ներկայացնում,[2] *եւ ժթ դարում էլ ձայնագրուել են հայկական ձայնանիշներով (իսկ դարավերջերից սկսած՝ եւրոպական ձայնանիշներով եւս), որոշակի օգնութիւն է ցոյց տալիս մեզ։*

---

[1] *Նախորդ վեց տիպերին նուիրուած մեր հետազօտութիւնները լոյս են տեսել հետեւեալ յաջորդականութեամբ։*

— «Պարզագոյն խազագրութիւնների վերծանութեան փորձ», Հայաստանի ԳԱ-ի Պատմա-բանասիրական Հանդէս, Երեւան, 1971, թիւ 2, էջ 145–159։

— «Պարզ խազաւորումների վերծանութիւնը» (ազուցուած՝ մեր «Նիւթեր հայկական եւ ռուսական հոգեւոր միջնադարեան երգարուեստների համեմատական ուսումնասիրութեան» ընդարձակ աշխատութեանը, Բանբեր Մատենադարանի, հտ. 13, Երեւան, 1980, էջ 122–133)։

— «Միջին բարդութեան առաջին կարգի խազաւորումների վերծանութիւնը», Բանբեր Մատենադարանի, հտ. 14, Երեւան, 1984, էջ 45–77։

— «Միջին բարդութեան երկրորդ կարգի խազաւորումների վերծանութիւնը», Հայաստանի ԳԱ-ի Լրաբեր հասարակական գիտութիւնների, Երեւան, 1989, թիւ 10, էջ 61–70։

— «Միջին բարդութեան երրորդ կարգի խազաւորումների վերծանութիւնը», Հայաստանի ԳԱ-ի Պատմա-բանասիրական Հանդէս, Երեւան, 1990, թիւ 3, էջ 145–155։

— «Բարդ խազաւորումների առաջին կարգը», Հանդէս Ամսօրեայ, Վիեննա, 1996, թիւ 1–12, էջ 270–283։

[2] *Այդ երգուածքների առաջացման պայմանների մասին տե՛ս մեր յօդուածը՝ «Խազագրութեան արուեստն իր պատմական զարգացման մէջ», Բանբեր Մատենադարանի, հտ. 12, Երեւան, 1977, էջ 102–112։*

Սակայն անհրաժեշտ է դիտակցել, որ յիշեալ երգուածքներից իւրաքանչիւրը գրի է առնուել՝ հայկական ուշ միջնադարի չափացոյցերով ընդհանրացուած մի մակարդակի վրայ։

Այնինչ հին գրչագրերը, որոնց դիմում ենք մեր հիմնարար տեղեկութիւնները ստանալու համար, բոլոր դէպքերում բաւականաչափ տեղայնացուած են՝ տուեալ միջավայրի (կենտրոնական Հայաստանից մինչեւ Կիլիկիա) ու ժամանակի (ԺԳ–ԺԸ դդ.) երգեցողութեան-խազագրութեան տեսակէտով։

Դա ի մտի պէտք է ունենանք մեր համեմատական աշխատանքներն ու խազագրութիւնների եւ ժթ դարի ձայնագրութիւնների համադրումները կատարելիս։

Մեր աղբիւրները նոյնն են։[3]

Բարդ խազաւորումների երկրորդ կարգի գրառումներն իրացւում են երգչային 32 նշանների օգնութեամբ։

Դրանցից՝ խազային հիւսուածքի տուեալ տիպին յատուկ են՝ «փաթուխ»ը կամ «հանգոյց»-ը, եւ «տրոպ»-ների ընտանիքից՝ «կիսափաթուխ» կամ «չէ» կոչուող նշանը, «առանձնատրոպ»-ը կամ «հու հայ»-ը, «լերկ»-ը եւ «ծանրատրոպ»-ը։[4]

Մնացած 28 խազագրերի նշանակութեան հարցը քննել ենք վերոյիշեալ վեց յօդուածներում։[5]

---

[3] Այսինքն՝ Մաշտոցի անուան Մատենադարանի թիւ 1576 գրչագիրը (Շարակնոց, Դրազարկ, 1328 թ.) եւ Ձայնագրեալ Շարական Հոգեւոր երգոց հատորը, Վաղարշապատ, 1875։

[4] «Տրոպ»-ների ընտանիքից «քմատրոպ»-ին անդրադարձել ենք արդէն (տե՛ս մեր յօդուածը՝ Միջին բարդութեան երրորդ կարգի խազաւորումների վերծանութիւնը, Հայաստանի ԳԱ-ի Պատմա-բանասիրական հանդէս, Երեւան, 1990, թիւ 3, էջ 147–148, ուր «քմատրոպ»-ը քննուած է իր երկրորդ անուանակոչութեան՝ «փաթուխ»-ի տակ)։ Առհասարակ՝ խազագրերն ունեն 1–3 անուանակոչութիւններ։ Համմտ.՝ Բանբեր Մատենադարանի, Երեւան, հտ. 9, 1969, էջ 121։

Խազագրերի նոյն ընտանիքից մնում է «թագաւորատրոպ»-ը, որի մասին պէտք է ասել, որ այն՝ գրչագիր չարակնոցներում գրեթէ չի հանդիպում, այլ առատօրէն օգտագործուած է «Մանրուսումն» ու «Գանձարան» տիպի ժողովածուներում։ Դրան համապատասխանող երաժշտական դարձուածքը (կամ պտոյտը) բաւականին ծաւալուն մեղեդիական կազմաւորում է, ըստ եղած տուեալների։ Հայկազեան բառարանը «թագաւորատրոպ» կամ «թագատրոպ» անուան դիմաց տալիս է՝ «անուն եղանակի երգոց» բացատրութիւնը (Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, Ա., Վենետիկ, 1836, ընդգծումը մերն է – Ն.Թ.)։ Եւ նոյն իմաստն է թելադրում նաեւ ուշ միջնադարում խազագրիս տրուած օտարոտի «չաղար» անուանակոչութիւնը, որ հանդիպում է գրչագիր մատեաններից մէկում զետեղուած երգչային նշանների իւրատիպ ցուցակում (տե՛ս Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. թիւ 8976, էջ 37 բ)։

[5] Բացի դրանցից, հարկ է նկատի ունենալ նաեւ մեր հետեւեալ գրութիւնները։
— «Ոսկան վարդապետն ու խազագրութեան արուեստը», Էջմիածին, 1966, թ. 11–12։

Մեզ հետաքրքրող խազաւորումներում խորանում են՝ թէ՛ տուեալ կարգին, եւ թէ՛ նախորդ հիւսուածքներին յատուկ երգչային նշանների ազատ, յանկարծաբանական մեկնաբանութիւնները ու դրանց կապուած կատարումները։[6]

Կան համեմատական աշխատանքները խոչընդոտող այլ դժուարութիւններ եւս, որոնք մեր հետազօտութիւնների ներկայ փուլում, կարելի է ամփոփել հետեւեալ կէտերի մէջ։

Նոյնիսկ ընտիր գրչագրերում երբեմն հանդիպում են խազագրերի դրափոխութիւններ (metathesis)։

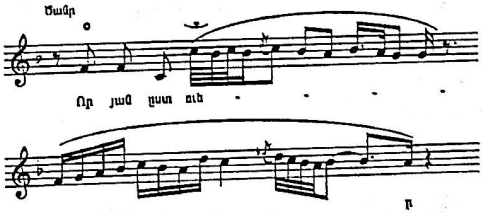
Նոյն երեւոյթը չատ աւելի յաճախ աչքի է զարնում Զայնագրեալ Շարականոցում, մասնաւորապէս, ձեռքի տակ եղած գրչագրի խազերի ու դրանց զուգորդութիւնների դիմաց ստացուելիք մեղեդիական պտոյտները որոնելիս։

Դարձեալ, մեր գրչագիրը Զայնագրեալ Շարականոցի հետ բաղդատելիս տեսնում ենք, որ ընդհանուր առմամբ պարզ հիւսուածք ունեցող երգերի առանձին տեղիներում դրուած բարդ խազերին համապատասխանելիք պտոյտները եւս ոչ հազուադէպ պարզեցուած, համառօտուած են լինում։[7]

— «Կոմիտասը եւ հայկական խազերի վերծանութեան խնդիրը», Պատմա-բանասիրական Հանդէս, Երեւան, 1969, թիւ 4։

— «Տառ խազերի մասին», նոյն տեղում, 1984, թիւ 4։

6 *Աստւածը փաստացի ցոյց տալու մտահոգութեամբ բերում ենք հետեւեալ օրինակը, որ է՝ Որոտման որդիների կանոնի Դ-Ի Ծանր մանկունքի սկիզբը։ Որ յանըստուեր (ի լուսոյն ընկալար ըզծագումըն...)։ Այն ունի «սուղ» եւ «թաչտ» նշանները (վերջինս՝ մէկ կէտով), որոնց զօրութիւնը յայտնի է։ «Սուղ»-ը չափական կէս միաւորով կրճատում է «թաչտ»-ին նախորդող վանկերի տեւողութիւնը, վանկեր, որոնք բոլորն էլ անչէշտ են։ «Թաչտ»-ը, որն առհասարակ չափական 2-4, եւ նոյնիսկ 5 միաւորի տեւողութիւն կարող է ունենալ, մի զօրեղ չէշտ է։ Կէտն՝ ընդլայնում եւ դանդաղեցում է նշանակում։ Ծանր ընթացքի պայմաններում «թաչտ»-ի տեւողութիւնը աւելի եւս մեծանում է։ Ծանկարծաբանական ոճն էլ՝ այդ մեծացումը կախման մէջ է դնում ընդհանուր կապակցութիւնից (տե՛ս վերոյիշեալ գրչագիրը՝ էջ 47 բ. եւ Զայն. Շարականոց-ը, էջ. 157)։*



7 *Այնինչ, մէջնադարում, բնութագրուած տիպի ստեղծագործութիւնների հանգուցային տեղիներում ոլորումով երկարաձգուել են առանձին վանկեր։*

Վերջապէս, լինում է ճիշդ հակառակը եւս. տուեալ երգի որոշակի հատուածներում տեղադրուած բարդ խազերին համապատասխանող երաժշտական դարձուածքները տարածւում են հարեւան վանկերի, իսկ երբեմն՝ նաեւ ողջ երգի վրայ։

Արդիւնքում, միջնադարեան գրչագրի եւ ձայնագրեալ Շարակնոցի համեմատութեան հարթութեան վրայ չատ երգերի ելեւէջային-կշռութային պատկերը գլխաւոր կիզակէտից դուրս է ընկած լինում (out of focus)։ Եւ դա մեզնից պահանջում է գործուն, այլ հիմնաւորուած միջամտութիւն կատարել քննարկուող խազաւորումները վերծանելիս։

Դառնալով մեզ այստեղ ուղղակի հետաքրքրող եւ վերն յիշատակուած խազագրերին, նախ ծանօթանանք դրանց անուանակոչութիւններին, տարբերակներով հանդերձ, եւ խօսքը տանենք այդ մասին։ Նպատակայարմար է առաջ բերել միջնադարեան երեք գլխաւոր (եւ երկու օժանդակ) տախտակների բովանդակութեան հաշուառմամբ մեր կազմած հիմնախազերի համադրական ցուցակի համապատասխան մասը։[8]

1. քմատրոպ (ըստ «Ա»-ի՝ փաթոյթ, ըստ «Բ»-ի՝ հուհայ) ....
2. յէ (յետագայում՝ կիսափաթոյթ) .....
3. առանձնատրոպ (ըստ «Ա»-ի՝ հուհայ) .....
4. լերկ .....
5. ծանրատրոպ .....
6. թագատրոպ կամ թագաւորատրոպ .....
7. փաթոյթ, հանգոյց .....

Տեսնում ենք, բերուած խազագրերի հիմնական մասը ներկայացնում է «տրոպ»-ների ընտանիքի նշանները։ Դրանց անուանումների վերաբերեալ արդէն ասել ենք,[9] որ բաղկացած են՝ «տրոպ» արմատական հասկացութիւնից, որ յունա-լատինական trope, tropos, կամ tropus եզրի հայացուած ձեւն է եւ նշանակում է եղանակ, մեղեդիական զարդոլորուն կազմաւորում. եւ նախադաս, տեսակաւորող զօրութիւն ունեցող խօսքերից։ Վերջիններիս չնորհիւ ստանում ենք (վերը բերուած հերթականութեամբ)՝ «քմատրոպ» (1) = ըստ քմաց «տրոպ» (յանկարծաբանութեամբ կատարուող «տրոպ»).[10] «առանձնատրոպ» (3) = պարզ «տրոպ».[11] «ծանր-

---

8 Բանբեր Մատենադարանի, հտ. 9, նշ. հրտ., էջ 121։

9 Տե՛ս մեր յօդուածը՝ «Բազմավէպ-ը եւ հայ երաժշտութեան հարցերը», Բազմավէպ, Վենետիկ, 1996։

10 Ճիշդ այն տրամաբանութեամբ, որ բխում է՝ «խոսրովային» խազի երկրորդ անուանումը՝ «քմազարդ»-ին Քաջունու տուած համոզիչ բացատրութիւնից. «ըստ քմաց զարդ»։ Հմմտ.՝ Հայր Մ. Քաջունի, Համառօտ բառգիրք արուեստից եւ գիտութեանց եւ պեղեցիկ դպրութեանց, Վենետիկ, 1892, էջ 128։

բատրոպ» (5) = ծանր, քաշ, դանդաղ կատարուող «տրոպ».[12] *եւ «թագատրոպ» կամ «թագաւորատրոպ» (6) = գլխաւորագոյն «տրոպ»։*[13]

«Տրոպ»-ների ընտանիքից «լերկ»-ը (4) նոյն «առանձնատրոպն է», զատորոշուած՝ ըստ կատարողական յատուկ մի հնարանքի։ «Լերկ»-ի մասին կարդում ենք «Նոր բառգրքում». «Ըստ քերականաց՝ նուրբ, բարակ՝ կակուղ ըստ հնչման»,[14] *եւ սա՝ եզրի նաեւ երաժշտական, կամ երաժշտա-քերականական իմաստն է։*

«Քմատրոպ»-ի (1) երկրորդ անուանումը՝ «փաթուէթ», նոյնանում է վերը բերուած նշաններից վերջինի (7) անուանակոչութեան հետ, որն արտայայտուած է նաեւ «հանգոյց» խօսքով։

Արդ, «փաթուէթ»-ը երգեցողութեան մէջ ունեցել է բառարանային իմաստին մօտիկ մի նշանակութիւն եւ փոխաբերաբար հասկացուել է որպէս կծիկ, հանգոյց։[15]

Այդ հարթութեան վրայ իրօք ազգակից են 1 եւ 7 թուանշաններով ցոյց տրուած խազագրերը։

Աւելին, ըստ միջնադարեան ժողովածուներից մէկում պահպանուած մի հին յօդուածի խազագիտական հատուածի, որում տարբերւում են առոգանութեան նշանները «արուեստաւոր» կոչուած խազերից, «բադուդներ» (փաթուէթներ») անուան տակ խմբաւորուած են չորս նշաններ. մեր համարակալած միաւորներից 1-ը, 2-րդը, 4-րդը եւ 7-րդը։[16]

Վերը նշեցինք, որ «քմատրոպ»ը քննարկուած է մեր կողմից, դրա երկրորդ՝ «փաթուէթ» անուան տակ (տե՛ս 4-րդ ծանօթագրութիւնը)։ Ստորեւ անդրադառնալու ենք նաեւ «փաթուէթ» անուանումին։ Իսկ այստեղ մեր մտահոգութիւնն է՝ «տրոպ»-ների ընտանիքի չորս նշանների անուանումներն ու դրանց իմաստին վերաբերուող տուեալները լրիւ առաջ բերել։

11 *«Առանձին», «առանձնակ», «առանձնական» խօսքերի մի քանի իմաստների շարքում մեր նիւթի տեսակէտով ամենապատշաճաւորը «պարզ»-ն է։ Հմմտ.՝ Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, Ա, Վենետիկ, 1836։*

12 *«Ծանր»-ը ինքը, ինչպէս եւ «քաշ»-ը՝ նոյնիսկ երաժշտական եզրեր են, որով, տուեալ դէպքում, աւելի քան յստակ է «ծանրատրոպ» անուան նշանակութիւնը։*

13 *Դարձեալ, ճիշդ այն իմաստով, որ բացայայտել ենք «խոսրովային»-ի կապակցութեամբ. այսինքն՝ թագաւորական (պարսկերէն՝ xusravana – թագաւորական բառից), որպէս՝ երկար վանկ ցուցանող մի քանի խազագրերի (այդ թուում՝ «երկար»-ի, «քաշ»-ի, «յարեչտ»-ի եւ «ձայնդարձ»-ի) շարքում գլխաւորագոյնը (տե՛ս մեր յօդուածը՝ «Միջին բարդութեան առաջին կարգի խազաւորումների վերծանութիւնը», Բանբեր Մատենադարանի, հտ. 14, Երեւան, 1984, էջ 53)։*

14 *Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հտ. Ա, նշ. հրատ.-ը։*

15 *Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հտ. Բ, Վենետիկ, 1837։*
Տե՛ս մեր յօդուածը եւս՝ «Միջին բարդութեան երրորդ կարգի խազաւորումների վերծանութիւնը», Հայաստանի ԳԱ-ի Պատմա-բանասիրական հանդէս, Երեւան, 1990, թիւ 3, էջ 147–148։

16 *Տե՛ս Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. թիւ 20, էջ 289ա–289բ։*

«Երաժիշտք եկեղեցւոյ իմաստութեամբ երգեն զխազսն
ձայնաւորաց, եւ ճանաչեն եւ բաժանեն ի միմեանց
զարուեստաւորսն եւ զառոգաւութիւնքն, այսինքն՝
զշեշտն. եւ զբութն եւ զպարուկն. զերկարն.
զսուղն. զբենկուրճայն. զդայկուրճայն. եւ
զձայկուրճայն. եւ զբադուդներն. եւ զտակն.
եւ զծնկներն. զներքնախաղն. զշերեփն. զդուրն.
զսուրն. եւ զթուրն. զլարն. զփոշն. զդիրն. եւ առն.
եւ զայլ բազում խազս, զոր զսոսա իբր զսեռ առեալ եւ
ի զանազան տեսակս արդարեն եւ եղանակեն»:

Եւ սա արուած է մի ընդհանուր կողմնորոշում տալու նպատակով, այլապէս՝ նոյն («բադուդները») անուան տակ կարող էին բերուած լինել մեզ հետաքրքրող բոլոր եօթ նշանները։

Դրանցից մէկը՝ «յէ» (2), ուշ միջնադարում վերանուանուել է «կիսափաթութ»։ Ամէն ինչից երեւում է՝ դա արուել է նկատի ունենալով նշանիս գծագրաձեւը, որ կարծես «քմատրոպ-փաթութ»-ի (1) գծապատկերի ձախ գծիկի կրճատումով է գոյացել։

Քննարկուող խազագրերի մեղեդիական զօրութեանը անդրադառնալուց առաջ, մեզ մնում է խօսել «հուհայ» ու «յէ» անուանումների մասին։

«Հուհայ»-ը, որպէս անուանում, կից է մեր նշաններից 1-ին. իսկ «յէ»-ն բերուած է իբրեւ 2-րդի գլխաւոր անուանակոչութիւնը։

Երկուսն էլ երաժշտակատարողական իրակութիւնների ցուցիչներ են, կապուած ձայնաւորների երկբաբբառացման միջոցով այսպէս կոչուած «կեղծ վանկերի» ստեղծման հետ, որոնք դեռեւս պակաս էլ են բերուած այստեղ, եւ որոնցով հիմնականում յատկորոշւում են «տրոպ»-ներին ու «փաթութ»-ներին (եւ ուրիշ բարդ նշաններին, այդ թւում եւ «կորճայ»-ներին) համապատասխանող երաժշտական երկարաձիգ, զարդոլորուն դարձուածքները։

Նշենք, որ ձեռագիրս գաղափարուած է մասամբ ժե, ու մասամբ էլ ժէ դարերում։ Բայց մեզ հետաքրքրող յօդուածը գալիս է աւելի հին ժամանակներից։ Եւ «փաթութ» անուանման գրութեան «բադուդ» ձեւը թեւադրում է, որ այն սկզբնապէս կարող էր շարադրուած լինել կիլիկիայում, եւ կամ դրան կապուած որեւէ չրջանում։

Երգեցողութեան մէջ ձայնաւորների երկբարբառացման, այդ միջոցով «կեղծ վանկերի» ստեղծման, եւ տուեալ հիմնական վանկը զարդարելով երկարաձգելու հնարանքների մասին տեղեկութիւններ են տրւում «Եօթնագրեանք» կոչուած միջնադարեան գրչագրերի երաժշտա-խազագիտական հատուածներում։

Այսպէս, յիշեալ մատեաններում նախ խօսւում է հայոց լեզուի եօթ ձայնաւորների մասին, որոնք գտնուում են երգեցողութեան հիմքում, եւ որոնց ստեղծումը համարւում է Մեսրոպ Մաշտոցի մատուցած մեծագոյն ծառայութիւնը։

Ցետոյ, եօթ ձայնաւորներից չորսը՝ Ա, Է, Ի, Ո[17] *առանձնացւում են որպէս գլխաւորներ, եւ բացատրւում է, որ դրանց երկբարբառացման միջոցով է երկարաձգւում եւ զարդարւում հիմնական վանկի հետ զուգորդուող մեղեդիական պտոյտը։*

Երկբարբառային կազմաւորումները ներկայացւում են հետեւեալ կերպ.

Ա-ի համար՝ ա-հուն-հա-ա-հուն-հա-հուն-հա-հու-ա.
Է-ի համար՝ է-յէ-յէ-յէ-յէ-է-հին-է-հէ.
Ի-ի համար՝ ի-յի-յի-յի-յի-ի-յին-յի-ի-յի-ի-յին-յին-ի-ի-յի.
Ո-ի համար՝ (որն ի դէպ, սկզբից եւեթ ու է դառնում)՝ ու-ու-ու-ու-յուն-յու-ու-հուն-հուն-հու-ու-ղու։[18]

Վերջապէս պարզաբանւում է, որ այս ձեւով ստեղծուող եղանակները զատորոշւում են ըստ իրենց երանգի ու երգչային ձայնածաւալի չորս գօտիների՝ գլխային, քմքային, լեզուային ու խռչակային, եւ բերւում են համապատասխան խազագրութիւնները։

«Իսկ եղանակ[ք] գոյացեալ այսոքիկ են։ [Են] ի յեղանակս որ լեզուաւ շարժին, եւ են՝ որ ի քիմսն, եւ են՝ որ ի գլուխն, եւ են՝ որ ի խռչակն»։

Այս է գլխոյն որ ասէ:
Լեզուին:
Քիմսն:
Խռչակն:

17 *Երբեմն՝ Օ (կամ Ա՛)։*

18 *Մեր աղբիւրներում «կեղծ վանկերը» կազմող օժանդակ տառերից նշւում է «հ»-ն. մինչդեռ նոյնքան կարեւոր դեր են խաղում նաեւ «յ»-ն եւ «ու»-ն, հանդիպում են «ն»-ն ու «ղ»-ն եւս։*

Տեսնում ենք, «տրոպ»-ների ընտանիքի նշանների չարքը ներկայացնում է երգչային ձայնածաւալի գօտիներից «քմքայինն» կոչուածը։

Նշենք, որ վերը բերուած տեղեկութիւնները բացարձակապէս միանման չեն «եօթնագրեանք»-ը պարունակող ձեռագրերում։

Մենք մի քանի գրչագրերից քաղել ենք հիմնական բովանդակութիւնը, յենուելով համեմատաբար ընտիր մէկ ձեռագրի տուեալների վրայ։[19]

Նախընթացից հասկանալի է դառնում «հուհայ» եւ «յէ» պայմանական անուանումների աղբիւրը, որոնց, կազմման նոյն սկզբունքով, կարող էինք աւելացնել նաեւ՝ «յի» կամ «իյի» եւ «ու-յուն-յու» «կեղծ վանկերը»։[20]

Երգեցողութեան բուն իսկ միջնադարին կապուած այս հնարանքներն այսօր, նոր չըջանի հայ եկեղեցական կատարողական արուեստում չեն պահպանուել, եւ ԺԹ դարի ձայնագրեալ յայտնի (տպագրուած) ժողովածուներում, մասնաւորաբար, Ձայնագրեալ Շարակնոցում (Վաղարշապատ, 1875), իրենց արտացոլումը գտել։[21]

---

[19] Հմմտ.՝ Մաշտոցի Մատենադարան, ձեռ. թ. 7717, էջ 42ա-42բ, թիւ 1903, էջ 275ա-275բ, թիւ 599, էջ 37ա-37բ, թիւ 2618, էջ 255ա-255բ։ Վերջինս առաւել ամբողջական է, որով այդ ենք ընդունել որպէս հիմք։

Տե՛ս նաեւ մեր յօդուածը՝ *Le système des xaz (neumes) Arméniens et l'art médiéval du chant, Revue des Études Arméniennes, tome XXII, Paris, 1990-1991, p. 361-364.*

«Եօթնագրեանք»-ը եւ կամ այլ անուանմամբ, «վեցհազարեակ»-ը անցեալում համարւել է լոկ ախտարական դրուածք։ Մենք մեր յօդուածներում վաղուց է, ինչ անդրադառնում ենք մատեանիս երաժշտաքերականական հատուածին։ Հայաստանում վերջին տասնամեակում (1980-ականներին) սկսուել էր դրա համակողմանի ուսումնասիրութիւնը։ Վերջերս այն գրաւել է նաեւ օտարների ուշադրութիւնը։ Տե՛ս James R. Russell (Columbia University, New York), «The Book of the Six Thousand: An Armenian Magical Text», Բազմավէպ, Վենետիկ, 1989, էջ 221։

[20] Մ. Վիլոթոյի աշխատութիւնում բերուած տեղեկութիւնների համաձայն, «քմատրոպ-փաթուիթ» կրող վանկը կատարելիս, մի «յ» աւելացնելով, պէտք է կրկնել տուեալ վանկի ձայնաւորը, «ա»-ն դարձնելով «այա», «է»-ն՝ «էյէ», «ի»-ն՝ «իյի», «օ»-ն՝ «օյօ»։ Villoteau M., Description de l'Egypte, *t. 14-ème, Paris, 1826, p. 333.*

[21] Ուշ միջնադարի պայմաններում, բիւզանդական եւ հայկական մի չարք հոգեւոր ծանրագոյն երգերում կիրառուել են՝ յունարէն ընդհանուր մի եզրով՝ «քրաթիմա», իսկ հայերէն աւելի մասնաւոր մի յորջորջմամբ՝ «Րէյրէ» կոչուած նոր տիպի կեղծ վանկեր։ Նոր՝ այն իմաստով, որ դրանք չեն կարող համարուել միջնադարեան համապատասխան աւանդոյթի անընդմիջուած չարունակութիւնը։

Խօսքը մասնաւորելով հայ իրականութեան չուրջ, նշենք, որ յիշեալ «րէյրէ»-ները առատօրէն օգտագործուած են ԺԹ-ի դարերում ստեղծուած՝ հոգեւոր երգերի ձայնագրեալ ժողովածուներում։ Դրանց յաճախ հանդիպում ենք նաեւ Գր. Գապասաքալեանի աշխատութիւններում (հմմտ. նրա՝ Գրքոյկ որ կոչի նուագարան, կ. Պոլիս, 1794 եւ Գիրք երաժշտական, կ. Պոլիս, 1803)։ Էջմիածնում հրատարակուած ժողովածուներից Ձայնագրեալ Պատարագ-ի «Մեղեդիք» բաժնում հանդիպում են այդ «րէյրէ»-ները, «Մարիամ», «Քրիս-

Ջնայած դրան, խազաւոր գրչագրերում հարկ է ըստ կարելւոյն յստակ կողմնորոշուել, ճանաչել յիշեալ երկբարբառային կազմաւորումների սահմանները, եւ նախ՝ դրանց սկիզբները։

Այդ տեսակէտով կարեւոր ցուցումներ է տալիս մեզ «վերադիր» կոչուող խազագիրը, որի զօրութիւնը բացատրել ենք ժամանակին։[22]

Այն՝ զատող, անջատող պաշտօն ունի, որով իրարից բաժանւում են մեղեդիական դասոյթներն ու նախադասութիւնները։

«Ստորակէտ»-ը յիշեցնող նշանս դրւում է գրական տողից վեր՝ խազագրերի մէջ։ «Վերադիր»-ը երբեմն, անփոյթ գրութեան, եւ կամ արագագրութեան հետեւանքով, «բութ»-ն էլ է յիշեցնում, սակայն ընդհանուր կապակցութիւնից անմիջապէս հասկացւում է, որ չի կարող այն լինել։

Մասնաւորապէս ծանր երգերում, որոնցում առաւել յաճախ են հանդիպում երաժշտական ոլորուն զարդարանքները, «վերադիր»-ը դրւում է երկարաձգուող վանկի ձայնաւորից յետոյ, ցոյց տալով, որ դրանից առաջ տուեալ ձայնաւորը պէտք է հնչի իր ելեւէջային-երանգային բնական-վաւերական բովանդակութեամբ, եւ ապա միայն ենթարկուի երկբարբառացման գործընթացին։

Երաժշտական համապատասխան օրինակներից պարզ կ'երեւայ «վերադիր»-ի տեղն ու նշանակութիւնը։

Մեզ մնում է առաջ բերել մեր համեմատական աշխատանքների արդիւնքները, ցոյց տալու համար այն, ինչ հնարաւոր է, խազային քննարկուող տիպին յատուկ նշանների վերծանութեան կապակցութեամբ։

«ՅԷ» կամ «կիսափաթոս»։

Մեր համեմատական աշխատանքները թոյլ են տալիս եզրակացնելու, որ «փաթոս»-ներն առհասարակ յանկարծաբանութեամբ կատարուող երաժշտական հանգոյցներ՝ տարբեր յանգաձեւեր են (Kadenzformen, cadence)։ Դրանցից մէկը՝ «քմատրոպ-փաթոս»-ն է, ինչպէս արդէն տեսել ենք։[23]

Յանկարծաբանութիւնն այդ յանգաձեւերում սահմանափակուած է տուեալ երգի տեսակով, երաժշտութեան ընթացքով (ծանր, չափաւոր),

---

տոս» անուններին, այլեւ «Արեամբ» խօսքի չափազանց երկարաձգուած վերարտադրութեան տեղիներում, հետեւեալ եւ նման ձեւերով։

«Քրէյ-րէյ-րէյ-րի-րէյ-րէյ-րէյ-րի- [եւայլն, եւայլն] ---------- ատոս»։ Տե՛ս Զայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, Վաղարշապատ, 1878, էջ 95-108։

[22] Տե՛ս մեր յօդուածը՝ «Միջին բարդութեան երկրորդ կարգի խազաւորումների վերծանութիւնը», Հայաստանի ԳԱ-ի Լրաբեր հասարակական գիտութիւնների, Երեւան, 1989, թ. 10, էջ 68-70։

[23] Հայաստանի ԳԱ-ի Պատմա-բանասիրական Հանդէս, Երեւան, 1990, թիւ 3, էջ 148։

ձայնեղանակով, այլեւ մեղեդիի ծաւալման տուեալ կապակցութեամբ (*context*)։

Դրանք (յանգաձեւերը) հանդիպում են մեղեդիի ծաւալման սկզբնական ու միջին փուլերում, նաեւ՝ դէպի ամբողջի վերջաւորութիւնը տանող տեղիներում, երաժշտական դասոյթների (*phrase*), նախադասութիւնների (*sentence*) վերջերին, այդ թւում եւ պարբերոյթի (*period*) կէսում, նշելով վաղանցիկ աւարտաձեւեր։

Դարձեալ, յիշեալ յանգաձեւերն աւարտւում են եղանակի դիմող ձայնի (կամ ձայներից մէկի), զարտուղութեամբ (*modulation*) հաստատւող ժամանակաւոր հիմնաձայնի (*tonic*), եւ կամ բուն հիմնաձայնի վրայ, առանց վճռականօրէն հաստատելու այն, քանի դա արւում է միայն վերջնայանգաձեւերում, որոնք ամփոփում են երաժշտական ողջ կառոյցի նախընթաց ծաւալումը։

Ի դէպ, վերջիններս ընդհանրապէս կայունացած, տիպականացած մեղեդիական դարձուածքներ են։ Դրանց համեմատութեամբ առաջիններըը, եւ կամ մեզ այստեղ յատկապէս հետաքրքրող յանգաձեւերն աւելի շարժունակ կազմաւորումներ են, որոնք կարող են նոյնիսկ միեւնոյն երգում հանդէս գալ տարբերակուած չրջագծերով։

Մասնաւորապէս «յէ»-ին կամ «կիսափաթոս»-ին համապատասխանող մեղեդիական վստահելի պտոյտներից մէկը հետեւեալն է, որը հանդիպում է Մննդեան եւ Աստուածայայտնութեան Ճրագալոյցի կանոնի Դ֊ի հարցի գործատան կրկնակում (բարձր արարէք ...եւայլն)։[24]

(Օրհնեցէք ամենայն գործք Տեառն)

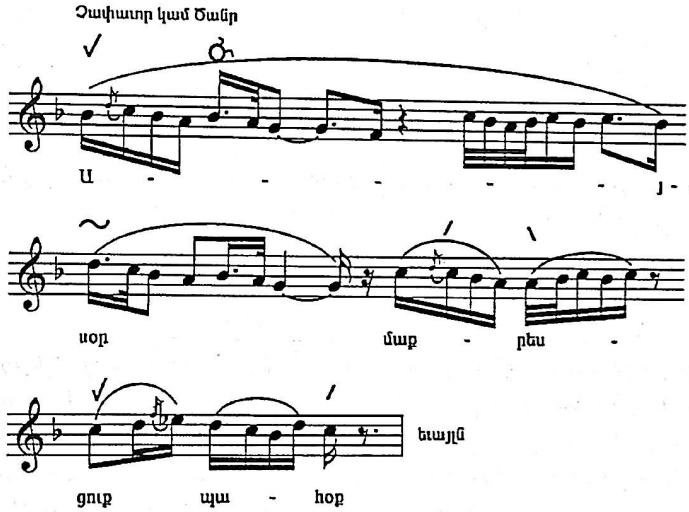
Տեսնում ենք՝ չափական չորս միաւորի արժէքով յանգաձեւն աւարտւում է Դ֊ի դիմող ձայնի՝ երկրորդ «փուշ»-ի վրայ (*c2*)։

---

24 Համմտ.՝ նշ. ձեռ.֊ը՝ էջ 13բ։ Ձայն. Շար., էջ 61։

«Առանձնատրոպ». *սա՝ պարզ «տրոպ»-ն է, ասացինք։ Եւ, ըստ եղած տուեալների պարզ-ն այստեղ պէտք է հասկանալ որպէս առհասարակ տուեալ երգի ընթացքի (tempo) համաձայն կատարուող «տրոպ», ի տարբերութիւն «ծանրատրոպ»-ի, որ ծանրացումով է վերարտադրուում։*

«Առանձնատրոպ»-ին համապատասխանող պտոյտներից ստորեւ առաջ կը բերենք յատուկ ընտրուած երկուսը։ Մէկը ներկայացնում է Պահոց հինգերորդ կիւրակէի կանոնի Դ֊ գործատան առաջին տան սկիզբը («Այսօր մաքրեսցուք պահօք»)։[25]



Օրինակում «առանձնատրոպ»-ից առաջ «վերադիր» նշանը չի՛ երեւում, որովհետեւ չափական առաջին մի֊աւորի վրայ «փուչ» նշանը կայ, որն արդէն իսկ ապահովում է «Ա» ձայնաւորի բնական֊վաւերական հնչողութիւնը սկզբում։

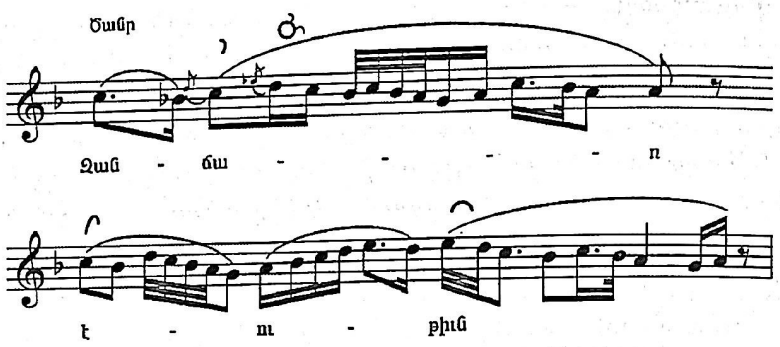
Մեղեդիական բերուած պտոյտը բաղկացած է երկու դասոյթից։ Առաջինն աւարտւում է ձայնեղանակի հիմնաձայնի վրայ (g1), երկրորդը՝ դիմող ձայնի վրայ (c2), բայց այնպէս, որ ելեւէջի շարժումն անմիջապէս դարձեալ տանում է դէպի հիմնաձայնը։

Մեղեդիական յաջորդ պտոյտը հանդիպում է Պահոց «Զանճառ էութիւն» Ակ հարցի սկզբում։ Դրանում ելեւէջի ծաւալումն սկիզբ առնելով ձայնեղանակի դիմող ձայնից (c2), մէկ չնչով հասնում է հիմնաձայնին (a1)։[26]

---

25 *Համմտ.՝ նշ. ձեռ.֊ը՝ էջ 86բ։ Զայն. Շար., էջ 301։*

26 *Համմտ.՝ նշ. ձեռ.֊ը՝ էջ 65ա։ Զայն. Շար., էջ 224։*



«Վերկ». համեմատական աչխատանքները եւս խօսում են այն մասին, որ սա իրօք նոյն «առանձնատրոպ»-ն է, զատորոշուած կատարողական յատուկ հնարանքով։

Վերջինս պահանջել է, տուեալ վանկն արտաբերել նրբօրէն, կակուղ, փափուկ հնչողութեամբ։

Այսօր դժուար է ճշդութեամբ վերարտադրել այն, ինչը միջնադարում համարուել է գուցէ եւ սովորական մի երեւոյթ։ Խազագրիս կատարողական կողմը գրաւոր արտայայտել էլ չենք կարող։

Միտք չարժող մի կէտ է հետեւեալը։ Ոչ հազուադէպ «վերկ»-ը զուգորդուած է լինում գրական բնագրի այնպիսի խօսքերի հետ, որոնք, կատարողական արտայայտչականութեան դիտանկիւնից, կարծես պահանջում են իւրովի մի մօտեցում, փափուկ, նուրբ արտասանութիւն։

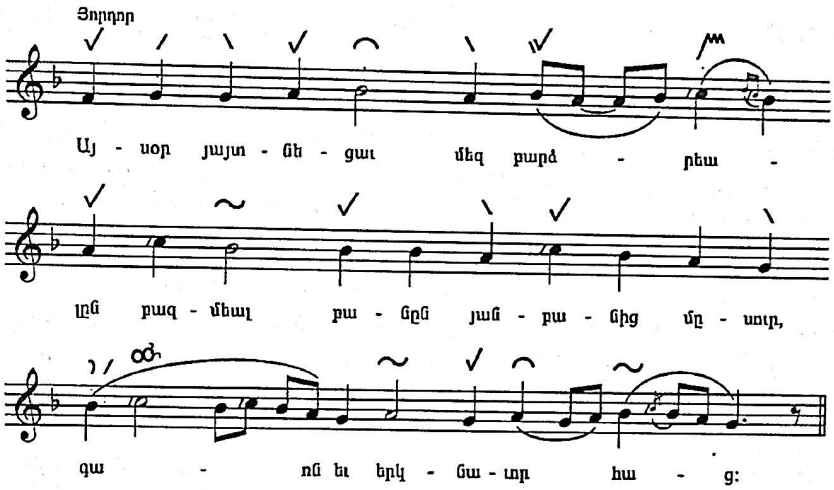
Այդպիսին է պարագան ստորեւ բերուող օրինակում, որ է՝ Աստուածայայտնութեան 6-րդ օրուայ կանոնի Գկ Տէր յերկնից («Այսօր յայտնեցաւ մեզ»)։ Երգի Ա տնում մեզ հետաքրքրող խօսքն է՝ «գառն», երկրորդում՝ «լոյս», երրորդում՝ «դասք»։

Սրբագրելի մի կէտ կայ. երեք տներում էլ «վերկ»-ից առաջ (որ առնուազն 3–4 չափական միաւորի արժէք ունի), զետեղուած է «վերադիր»-ին յաջորդող մի «չեչտ» եւս, որով տուեալ խօսքի հետ զուգորդուող դարձուածքը պէտք է ներկայացնի 4–5 չափական միաւոր։ Զայնագրեալ Շարակնոցի համապատասխան տեղիներում մեղեդիական պտոյտը երկու միաւորով պակաս է։ Բայց դա հեշտութեամբ լրացւում է, նոյնիսկ մեղեդիի ծաւալման տրամաբանութեան անմիջական թելադրանքով։ Որով դժուար չէ կատարել անհրաժեշտ սրբագրութիւնը։

Բերում ենք երգի Ա տունը։[27]

---

[27] *Հմմտ.՝ ձեռ.-ը՝ էջ 25ա։ Զայն. Շար., էջ 98։ Լրացուած հնչիւնը ցոյց ենք տուել ուղղանկիւն փակագծով։*



«Ծանրատրոպ». *դանդաղեցումով կատարուող այս «տրոպ»-ն աւելի երկարաձգուած լինելով, անշուշտ, երգչին աւելի շատ հնարաւորութիւններ է տուել վերարտադրուող վանկի ձայնաւորը երկբարբառացման ենթարկելու, «հուն-հա-հու-ա»-ների, «է-յէ-յէ»-ների եւ նմանների օգնութեամբ։*

Բայց միայն դա չէ հարցը։

Հայագէտ Շրէօդերի յայտնի աշխատութեան մէջ «ծանրատրոպ»-ի նշանը «հուհայ» է կոչուած եւ դրա դիմաց լատիներէնով նշանակուած է tremulatio,[28] *այն է՝ tremolo։*

Մի քանի տարի առաջ, երգեցողութեան մէջ կիրառուած այս tremolo-ն, կատարողական արդի (յեսվերաճննդեան) աւանդոյթների համեմատութեամբ, ընդհանրապէս հնչել է շատ աւելի դանդաղ ընթացքով,[29] *եւ լայն ալիքաւորումներով, գրեթէ անհամապատասխան՝ գեղեցիկ երգային արուեստի նոր պահանջներին։*

Անկախ վերջին կէտից, «ծանրատրոպ»-ին, ինչպէս եւ միւս բոլոր «տրոպ»-ներին վերաբերող մեղեդիական պատյտները բաւականաչափ տեւողութիւն պէտք է ունենան, ներառնելու համար վերոյիշեալ երկբարբառացումներն ու երկարաձգումները։

Այս կապակցութեամբ անհրաժեշտ է նշել, որ հնում, նախ, երգերի ընթացքը (յորդոր, միջակ, չափաւոր, ծանր), ընդհանուր առմամբ զգալիօրէն աւելի դանդաղ է եղել։ Մեր օրերի երգեցողութեան մէջ վաղուց

---

28 *Schröder J.*, Thesaurus linguae Armenicae, *Amstelodami, 1711, p. 244.*

29 *Նոյնն է եղել պարագան trillo-ի ու vibrato-ի դէպքում եւս, որոնք նոյնիսկ լրիւ տարանջատուած էլ չեն եղել իրարից եւ tremolo-ից։ Համմտ.՝ Niecks Fr.*, A Concise Dictionary of Musical Terms, *London, 1884, p. 43-45, 53, 80 and 254.*

արդէն մոռացուած են երկար ու ձիգ տեւողութիւնները (ժամանակի զգացողութիւնն է փոխուել պարզապէս)։

Բացի այդ, մասնաւորաբար, Զայնագրեալ Շարականոցում «տրոպ»-ներին յատկացուած չափական միաւորներն էլ յաճախ չորս-հինգից պակաս են, մինչդեռ, հարկ էր, որ նոյնիսկ աւելի լինէին (ինչպէս պատահում է ծանր երգերում)։ Այստեղ անգամ «ծանրատրոպ»-ի դիմաց երբեմն ստանում ենք ընդամէնը երկու չափական միաւորի տեւողութեամբ պտոյտներ, որոնք, սակայն (չեչտենք), գրեթէ բոլոր դէպքերում, իսկոյն ընկալւում են որպէս մեղեդիի ծաւալման տուեալ կապակցութեամբ իսկ պակասաւոր, եւ այդ պատճառով էլ հեշտութեամբ ուղղելի տեղիներ։

Այդպիսին է պարագան ստորեւ բերուող օրինակում։ Այն՝ Տեառնընդառաջի կանոնի Դ֊ Տէր յերկնից Բ տունն է, դրա առաջին նախադասութիւնը («Ի գիրկս մարմնով բարձեալ եղեր ի ծերունւոյն»)։[30]

Այստեղ «ծանրատրոպ»-ին համապատասխանող մեղեդիական դարձըւածքը պտրտւում է c2 ձայնաստիճանի, այսինքն դիմող ձայնի շուրջ։ Այլ դէպքերում այդ ձայնաստիճանը կարող է լինել եւ հիմնաձայնը։

«Փաթոյթ» կամ «հանգոյց». խազագրիս գծագրաձեւի երկու տարբերակներից (տե՛ս վերը), հիմնականն առաջինն է (երկրորդում պարզապէս մի «խազ» է աւելացուած երգչային նշանի վերջում)։

«Փաթոյթ»-ը յաճախ թռիչքով սկսուող, եւ կամ դրան անմիջաբար յաջորդող, վառ արտայայտուած յանգաձեւ է, որն ընդհանրապէս աւարտւում է տուեալ ձայնեղանակի դիմող ձայնի վրայ։

Բացի այդ, նայած ձայնեղանակին, նոյն յանգաձեւը կարող է նաեւ զօրացնել դիմող ձայնի դիրքերը, ի հարկին՝ համաձայնոյթային չեղու-

30 Հմմտ.՝ նշ. ձեռ.֊ը, էջ 35բ։ Զայն. Շար., էջ 119։ Օրինակում ուղղանկիւն փակագծով ցոյց ենք տուել ձայնագրեալ աղբիւրում պակասող հնչիւնը։

մով, կամ ածանցեալ հնչիւնի (այսպէս կոչուած՝ ձգտող ձայնի) օգնութեամբ։

Ահա, օրինակ, Պահոց «Որ յամենայնի ես կարող» Աճ դարձուածք հարցի գործատունը, որտեղ es2–b1 (երկրորդ «վերնախաղ» կիսվար — «պարոյկ» կիսվեր) օղակի մէջ հաստատուն դիրք է զբաղեցնում c2 (երկրորդ «փուչ») դիմող ձայնը։

Բերում ենք ե տունը («Իսրայէլ զՏէր օրհնեսցէ եւ առաւել բարձր արարէք զնա յաւիտեան»)։

Ընդգծուած խօսքերից երկրորդը կրում է «առանձնատրոպ» նշանը, որին համապատասխանող պտոյտը հանգչում է f^1–ի («բենկորճ»-ի) վրայ, որպէս ժամանակաւոր հիմնաձայնի, իսկ երրորդը՝ «փաթութ» կամ «հանգոյց» խազագրերը։ Վերջինիս դիմաց ստացուած պտոյտը հանգչում է դիմող ձայնի վրայ։[31]

Այսպիսին են բարդ խազաւորումների երկրորդ կարգին յատուկ երգչային նշանները, որոնք հիմնականում, «տրոպ»-ների ընտանիքի խազագրերն են։

«Կորճայ»-ների ընտանիքի նշանների հետ (որոնց անդրադառնալու ենք մեր յաջորդ յօդուածում), դրանք հանդիսանում են հայկական միջնադարեան խազագրութեան ու երգեցողութեան ամենաիւրատիպ կողմերից մէկը։

---

31 Համմտ.՝ նշ. ձեռ.–ը, էջ 57բ։ Զայն. Շար., էջ 198–199։

Բարդ խազաւորումների երրորդ կարգը

Խազային հիւսուածքի հետզհետէ բարդացող լինը տիպերից ուրեք-ը երրորդն է սա։[1] Մեր աղբիւրները մի չա նոյնն են։[2]

Բարդ խազաւորումների երրորդ կարգի գրառումներն իրացւում են երգչային 36 նշանների օգնութեամբ։ Դրանցից՝ խազային հիւսուածքի տուեալ տիպին յատուկ են՝ «բենկորճայ»-ն, «էկորճայ»-ն, «ձակորճայ»-ն եւ «մենկորճայ»-ն, այսինքն՝ «կորճայ»-ների ընտանիքի չորս նշանները։

Ստորեւ բերուած հերթականութեամբ էլ կը քննարկենք դրանք։

Բայց նախ՝ «կորճայ»-ների ընտանիքի մասին։ Արդէն գիտենք,[3] որ հիմնախազերի չարքում «կորճայ»-ների եւ «տրոպ»-ների իւրատեսակ ընտանիքներ գոյացնող երկու նշանախմբեր կան, որոնցում ընդգրկուած են չորսական բարդ խազեր։ Դրանք իրենց կրկնապատկումներով, եռապատկումներով, այլեւ ուրիշ նշանների հետ զուգորդուած ձեւերի մէջ, արտայայտում են երգեցողութեան ընթացքում կատարուելիք յանկարծաբանական գեղգեղանքներ, եւ կամ մեղեդիական զարդոլորուն կազմաւորումներ։ Պատմական զարգացման ընթացքում յիշեալ կազմաւորումները տիպականանալով ձեռք են բերել այս կամ այն չափով կայուն չրջագծեր, իսկ ուրիշ ձայնեղանակային տիպական պտոյտներ մնացել են չարժունակ (փոխուելով ըստ մեղեդիական կապակցութեան)։

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

---

[1] *Եօթերորդը՝ «Բարդ խազաւորումների երկրորդ կարգը», տե՛ս Բազմավէպ, Վենետիկ, 1997, էջ 115-131։ Այստեղ եւեթ տես նախորդ վեց հետազօտութիւնների ցանկը։ էջ 115, ծանօթագր. թիւ 1 (վեցերորդին վերաբերող տուեալներում սրբագրելի կէտ կայ, կարդալ՝ Հանդէս Ամսօրեայ, Վիեննա, 1996, թ.թ. 1-12, էջ 270-283)։ Երեք յօդուած էլ նշուած են 5-րդ ծանօթագրութիւնում (նոյն տեղը, էջ 117)։*

[2] *Այն է՝ Մաշտոցի անուան Մատենադարանի թ. 1576 գրչագիրը (Շարակնոց, Դրազարկ, 1328 թ.) եւ Ձայնագրեալ չարական Հոգեւոր երգոց հատորը, Վաղարշապատ, 1875։*

[3] *Հմմտ. մեր յօդուածը՝ «Բազմավէպ-ը եւ Հայ երաժշտութեան հարցերը», Բազմավէպ, Վենետիկ, 1996, թ.թ. 1-4, էջ 173-188։*

«Տրոպ»-ների ընտանիքի խազանշաններին մենք յատուկ յօդուած նուիրեցինք:[4]

Այստեղ կանգ ենք առնում «կորճայ»-ների ընտանիքի վրայ: Նրանում տեսակաւորող խօսքերն են՝ բեն-ը, է-ն, ձա-ն եւ մեն-ը, որոնք համապատասխան խազագրերի արտաքին չրջագծերի տառաձեւ լինելու հանգամանքներն են պարզում: Իսկ «կորճայ» արմատական հասկացութիւնը լատիներէն Gorgia եզրի հայացումն է, եւ նշանակում է քնոյթով յանկարծաբանական զարդարուն գեղգեղանք, որ կատարւում է երգեցողութեան ընթացքում:[5]

Զայնագրեալ Շարակնոց-ում «կորճայ-ներին (ինչպէս եւ «տրոպ»-ներին) համապատասխանող մեղեդիական պտոյտները ամենաչարժունակ (տարբերակուող եւ, նայած կապակցութեան, նոյնիսկ զգալի փոփոխուող տարրերից են:

Շարժունակութիւնն արտայայտւում է թէ՛ ելեւէջի հարթութեան վրայ (մեղեդիական բաւական ուղղաձիգ գծերից մինչեւ ոլորուն դարձըւածքներ), եւ թէ չափի ու կշռոյթի, ու նաեւ հնչամասի (register) մակարդակներով: Երբ «կորճայ»-ները կիրառւում են առանց կրկնապատկումների-եռապատկումների, դրանք միջակ (ոչ ծանր) ընթացքի երգերում ոչ հազուադէպ ցոյց են տալիս, չափական երկու միաւորի արժէքով պտոյտներ, որոնք կարող են հանդէս գալ երգչային ձայնի ինչպէս վերին, նոյնպէս եւ միջին եւ ստորին հնչամասերում:[6]

«Կորճայ»-ները ցոյց են տուել ոչ միայն մեղեդիական պտոյտների ելեւէջային եւ չափակշռութային չրջագծերը: Դրանք, ամենայն հաւանականութեամբ, պահանջել են նաեւ կատարողական որոշակի հնարանքների կիրառում: Հնարանքներ, որոնք դեռեւս պարզելի են:

«Կորճայ»-ների միակցութեան քննութիւնը այլ խազերի հետ բերում է այն համոզման, որ միշտ չէ, որ գումարելի են զուգորդուող նշանների չափական արժէքները:

«Կորճայ»-ների կրկնապատկում-եռապատկումները ենթադրել են տուեալ ձայնաւոր հնչիւնի երկբարբառացումն, եւ կատարուել են միջ-

---

4 Բազմավէպ, *Վենետիկ, 1997:*

5 Terminoroum musica index, septen linguis redactus, *Akademiai Kiado Budapest, Bärenreiter, Kassel-Basel-Tours-London, 1978, p. 234.*

Gorgia-ն կիրառուել է խոր մինչնադարից եւ առանձնապէս տարածուել է ԺԶ հարիւրամեակում:

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

6 *Դա վերաբերում է նաեւ աւելի ծաւալուն դարձուածքներին: Ասուածի լոյսի տակ պէտք է յատուկ քննուեն «Եօթնագրեանք»-ի երաժշտական մասերում առաջ բերուած խազաշարքերը: Հմմտ.՝* Բազմավէպ, *Վենետիկ, 1997, 1-4, էջ 122:*

նադարում ընդունուած կեղծ վանկերի օգնութեամբ («հուն»-«հա», «յէ», «յու» եւ այլն), ինչպէս դա եղել է «Տրոպ»-ների դէպքում եւս:[7]

Անցնելով առանձին նշանների քննութեանը պէտք է սկսենք «Բենկորճայ»-ից, ինչպէս ակնարկել ենք վերը: «Բենկորճայ»-ի արտաքին գծագրաճեւն ու, թւում է նաեւ՝ սոյն խազով ենթադրուող երգչային-կատարողական հնարանքը, գալիս են հայկական միջնադարեան քերականական աշխատութիւններում նկարագրուած առոգանութեան նշանների համակարգից:[8]

Վերջինս արտացոլում էր հին յունական առոգանութիւնն ու տաղաչափութիւնը, որոնք ուղղակի կիրառութիւն չէին կարող գտնել հայերէնում:[9] Մեր ժամանակներում բաւական խիստ քննադատուեց հայկական միջնադարեան քերականական աշխատութիւններում յարատեւած այդ համակարգը, (նաեւ երաժշտագէտներ Սպ. Մելիքեանի[10] եւ Ռ. Աթայեանի կողմից),[11] եւ անվերապահօրէն հաստատուեց, թէ այն (համակարգը), գործնականում չիւրացուեց եւ ամբողջովին դուրս մնաց հայոց լեզուից ու ասերգից, որպէս մի վերացական (abstract) իրակութիւն:

Բայց նրանցից առաջ, մեզ հետաքրքրող երեւոյթներին մասնագիտօրէն ծանօթացել էր Կոմիտասը, եւ հետազօտելով բացայայտել նախ հայկական հոգեւոր ասերգի իւրայատկութիւնները ու գիտականօրէն նկարագրել դրա՝ գործնականում կիրառուող նշանների ամբողջութիւնը:[12]

Քիչ աւելի ուշ, Փարիզում, 1914-ին, երաժշտագէտների միջազգային կոնգրեսում նա յատուկ զեկուցում է կարդացել «Հայ եկեղեցու առոգանութեան նշանների համակարգը» վերնագրով (ֆրանսերէն), որ ներկայացնում է առոգանութեան համակարգի տեսութեանը վերաբերող հայ հին ու միջնադարեան քերականական աշխատութիւններում առկայ

---

7 Նոյն տեղում, էջ 121-122:

8 Առոգանութեան նշանների համակարգի մասին հայերի առաջին պատկերացումները կապուած են Դիոնիսիոս Թրակացու Քերականական արուեստ (Τεχνη δραμματικη) աշխատութեան հետ: Այն հայերէնի է թարգմանուել 6 դարում, ու այնուհետեւ աւելի քան տասներկու դար մեկնաբանուել է հայ քերականների կողմից: Վերջիններս մի կողմից ընդլայնել են դեռեւս բնագրի թարգմանութեան մէջ հայացուած տեղիները, միւս կողմից պահպանել են դրա մի շարք յունաբանութիւնները. այդ թւում՝ առոգանութեան եւ տաղաչափութեան բաժիններում:

9 Դրանց հիմքում գտնուել են՝ ընութեամբ երկար ու կարճ ձայնաւորներ, եւ բարձրութեան չարժունակ (բառի վերջին, վերջընթեր ու վերջից երրորդ վանկերի վրայ դրուող) չեշտեր:

10 Սպ. Մելիքեան, Ցունական ազդեցութիւնը հայ երաժշտութեան տեսականի վրայ, Թիֆլիս, 1914, էջ 17:

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

12 See Komitas Keworkian, «Die Armenische Kirchenmusik», Sammelbande der Internationalen Musikgesellschaft, Leipzig, Tahigang 1, Heft 14 1899 (էջ 54-64):

տուեալների ամփոփումը։[13] Դա ցոյց է տալիս կոմիտասի լուրջ մօտեցումը դէպի յիշեալ տեսութիւնը, որի միջոցով հայերը հնում խորամուխ են եղել առոգանութեան արուեստի գլխաւոր յարաչափերի (parameter) հարցերում, ու, համապատասխանաբար, կողմնորոշուել հայկական ասերգի գործնական խնդիրներում։[14]

Եւ իրօք, անհնարին է հերքել, որ անուղղակի կարեւոր կապ կայ հայկական եկեղեցական գործնական ասերգի (recitative), եւ հայ հին քերականական գործերում առաջ բերուած առոգանութեան նշանների տեսութեան միջեւ։

Բացի դրանից, հայ հին քերականական աշխատութիւններում առաջ բերուած առոգանութեան նշանները անցել են նաեւ խազագրերի չարքերը, ուր «բնութեամբ» երկար ու կարճ եւ չեչտակիր ու անչեչտ տարրերը բնականօրէն փոխարինուել են ըստ «դրութեան» (այսինքն՝ ըստ մեղեդիական կապակցութեան) երկարեցուող ու կարճեցուող, եւ չեչտուող կամ անչեչտ իրակութիւններով։[15]

Յիրաւի, հին քերականութիւններում մեկնաբանուող առոգանութեան տասը նշանները եւս առկայ են նաեւ հիմնախազերի չարքերում։ Բայց այստեղ դրանք ունեն ոչ թէ ասերգային, այլ երգչային նշանների զօրութիւն։ Դասական օրինակներ են՝ «չեչտ»-ը, «բութ»-ը եւ «պարոյկ»-ը՝ ոլորակային նշաններից, «սուղ»-ն ու «երկար»-ը՝ ամանակային-ներից։ Յետոյ ունենք երկու «հագագ»-ները. «սոսկ»-ը՝ տարբեր անուանակոչութեամբ եւ արտաքին տարբեր գծագրաձեւով,[16] եւ «թաւ»-ը՝ գծագրաձեւի երկու տարբերակով։[17]

---

[13] «Le systeme des signes de prosodie de L'Eglise armenienne», տե՛ս Երեւան, Գրականութեան եւ արուեստի թանգարան, Կոմիտասի դիւան, Նիւթ թ. 668 եւ 669։

[14] Հմմտ. մեր յօդուածը՝ «Կոմիտասի մտորումները տրոհութեան եւ առոգանութեան նշանների յարաբերութեան մասին», Լրաբեր (Հաս. գիտութիւնների), Երեւան, 1970, թ. 8, էջ 54–58։

[15] Տաղաչափութեան ասպարէզում երկար («բնութեամբ» երկար) վանկը մեկնաբանուել է որպէս չեչտակիր, եւ կարճը՝ որպէս անչեչտ. թէ՛ հայ, թէ՛ ասորի, եւ թէ՛ բիւզանդական մշակութային կեանքում, որտեղ (երեք երկրներում էլ) հոգեւոր բանաստեղծութիւնը զարգանում էր վանկային տաղաչափութեան հունի մէջ, որը տեսականօրէն իմաստաւորւած չէր տակաւին։

[16] «Սոսկ»-ը, որ «թաւ»-ի հականիշն է (antonym, ինչպէս «բութ»-ը՝ «չեչտ»-ի), «լերկ» անւանակոչութիւնն է ստացել խազագրերի չարքում, եւ «առանձնատրոպ»-ից սերուած մի գծագրաձեւ։ Իսկ երգչային զօրութեամբ՝ «լերկ»-ը գրեթէ նոյն «առանձնատրոպ»-ն է, զատորոշուած կատարողական յատուկ հնարանքով, որ «սոսկ»-ից է գալիս, եւ պահանջում նուրբ, կակուղ, փափուկ արտաբերութիւն։ Հմմտ. մեր յօդուածը, «Բարդ խազաւորումների երկրորդ կարգը», Բազմավէպ, Վենետիկ, 1997, 1–4, էջ 127–128։

[17] Առոգանութեան մնացած երեք նշաններից «ենթամնայ»-ն, որպէս երգչային խազագիր, տարբեր բարձրութեան հնչիւններն իրար կապող պաշտօն է ձեռք բերել եւ կոչուել

«Թաւ-Δαβυσ... Թանձր, Թանձրախիտ, հոծ. — կարդում ենք Նոր բառգիրքում — ըստ քերականաց եւ երաժշտաց՝ է հաստ եւ Թանձր ձայնն կամ հնչիւն տառի»:[18]

«Թաւ»-ի՝ որպէս առոգանական նշանի, գծագրաձեւի յիշեալ երկու տարբերակները շատ մօտիկ են իրար.

երկրորդը, որ հանդիպում է աւելի՝ առոգանութեան նշաններով օժտուած երգչային մատեաններում, քան Թէ հին քերականական աշխատութիւններում, առաջինից տարբերւում է վերեւից աւելացուած մի փոքր գծիկով, եւ նման է չեղ տեղադրուած «բեն»-ի: Ճիշդ դա էլ, «Թաւ»-ի կատարողական («հագագ»-այինի) իմաստի հետ, դարձել է երգչային խազագիր:[19]

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

Մանաւորապէս «բենկորճայի մասին Նոր բառգիրք-ի հեղինակները գրում են. «Անուն խազի ի հայկական երաժշտութեան, որ ունի զձեւ կորճ կամ կոր բենի»:[20]

Այստեղ պարզապէս բացատրուում է խազիս արտաքին գծագրաձեւը:

«ստորադիր» (կից հնչիւնների տակից գրուող խազ): Վերջինիս հականիշն է դարձել «ապաթարց»-ը՝ «վերադիր» անուանումով, եւ ունեցել է բաժանող, անջատող պաշտօն:

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

[18] Տե՛ս Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հ. Ա, Վենետիկ, 1836:

[19] Շահեկան է նկատել, որ յունական աւանդոյթում եւս («Թաւ») առոգանական նշանն ունեցել է հայկական «բեն»-ին նմանուող մի երկրորդ գծագրաձեւ: Այս վերջինն անցել է նաեւ լատինական ձեռագրերին: Եւ Թ դարի Musica Enchiriadis երաժշտական ձեռնարկում (ու աւելի ուշ՝ այլ ձեռնարկներում էլ), ստացել է քառունակի (tetrachord) չորս աստիճանները ցուցանող նշանի զօրութիւն, ըստ հարկին տարբերակուելով բարձր հնչմասերում:

ա-   բ-

Տե՛ս «*Daseian notation*», The New Grove Dictionary of Music and Musicians, *vol. Five, London, 1980, p. 251*: Նաեւ՝ Harvard Concise Dictionary of Music, *compiled by Do. Michael Randel, Harvard University Press, 1978, p. 131-132.*

[20] Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հ. Ա, Վենետիկ, 1836:

Հայ կղերականների հետ խորհրդակցելով, հայագէտ Շրէօդէր եւս ժամանակին նոյնպիսի մեկնութիւն է տուել հակիրճ կերպով։ «Բենկորճ»-ը նա թարգմանել է Bien uncum[21] (uncum նշանակում է՝ curved round at the extremity, hooked)։[22]

Սակայն «բենկորճայ» խազագիրն իրականում իր մէջ ամփոփում է երեք տարբեր. անուանակոչութիւնում արտացոլուած գծագրաձեւը, Gorgia երգչային-երաժշտական իմաստը (ինչպէս վերը տեսանք) եւ առոգանութեան նշանների համակարգից եկող, ու յատկապէս «թաւ»-ը յատկորոշող «հաստ եւ թանձր ձայն, կամ հնչիւն» հասկացութեանը կապուած զօրութիւնը։

Պէտք է ասել, «բենկորճայ»-ն, մանաւանդ առանց կրկնապատկումի, մեղեդիական չրջագծերով ոչ հազուադէպ յիշեցնում է «պարոյկ» կամ «ոլորակային» այլ նշան։ Եւ այստեղից էլ նորէն պարզ է, որ դրա, որպէս ինքնուրոյն նշանի կիրառութեան անհրաժեշտութիւնը պայմանաւորուած է երգչային կատարողական առանձնայատկութեամբ, որը, ցաւօք, առայժմ չենք կարող վերականգնել։ Ահա, օրինակ՝ Ապաչխարութեան Բկ Զափաւոր հարցի հետեւեալ հատուածը։[23] «Բենկորճայ»-ն դրանում երկրորդ վանկի վրայ է։

Միջնադարեան խազաւոր ձեռագրերի եւ Զայնագրեալ Շարական-ի համեմատութեան նուազագոյն փորձ ունեցողն իսկ իսկոյն կը նկատի, որ բերուած օրինակում «բենկորճայ»-ին համապատասխանող վանկը կարող էր խազաւորուած լինէր նաեւ «պարոյկ»-ով, «խոսրովային»-ով կամ «երկար»-ով, նայած մեղեդիական գծի ուղղուածութեանը։ Բայց միջնադարեան երաժիշտը «բենկորճայ»-ով է խազաւորել այն, ապահովաբար կատարողին թելադրելու համար տուեալ պտոյտի «հաստ» եւ «թանձր» վերարտադրութիւնը։

Նոյնը պէտք է ասել հետեւեալ երկու օրինակների կապակցութեամբ եւս։[24]

Մէկն է՝ Յարութեան աւագ օրհնութիւնների Գ՛ Միջակ կտորը («Նայ»).

---

21 *I. Schröder*, Thesaurus Linguae Armenicae, *Amstelodami, 1711, էջ 244։*

22 *Տե՛ս* Oxford Latin Dictionary, *Oxford, 1988, էջ 2090։*

23 *Հմմտ.՝ նշ. ձեռագիրը, էջ 71բ։ Զայն. Շարական, էջ 248։*

24 *Հմմտ. նշ. ձեռագիրը, էջ 339բ։ Զայն. Շար., էջ 1048։ Եւ՝ նշ. ձեռագիրը էջ 306ա։ Զայն. Շար., էջ 973։*

Ի՝ խաչին բեւեռեցաւ
եւ գդեցոյ խոցն եւ զոյժ ըզբղռնու թիւն.

(«Բենկորճայ»-ն երկրորդ տողում է «մեր» վանկի վրայ). միւսը՝ Ննջեցեալց Աճ Միջակ ողորմեա-ի դարձը։

Առաջ բերուած նմուշներում «բենկորճայ»-ն ներկայացնում է չափական երկու միաւոր (դա նուագագոյնն է խազագրիս համար), եւ դրան համապատասխանող, այս կամ այն չափով ընթացիկ, պտոյտները հանդիպում են մեղեդիի ծաւալման սկզբում կամ միջում։ Քննարկուող խազագիրը մեղեդիական բնորոշ յանգաճեւեր է ցոյց տալիս, երբ եղանակը ծանրանում է, եւ կամ երբ խազս հանդէս է գալիս կրկնապատկումով, ինչպէս նաեւ երգչային ուրիշ նշանների զուգորդութեամբ։

Ստորեւ բերում ենք Յովակիմայ եւ Աննայ կանոնի Դ՛ Ձափաւոր համբարձիի մի հատուածը, որն աւարտւում է «բենկորճայ»-ի կրկնապատկումով ցոյց տրուած յանգաճեւով։[25]

Նո՛ր սիո՛ն ծընեալ մանկո՛ւ նք

Սա գրեթէ բանաճեւային դարձած մի յանգաճեւ է եղել, որ եւ կրկնուում է Աղուհացից հինգերորդ կիրակիի Դ՛ Ձափաւոր տէր յերկնից։[26]

Ո՛ր փառաբանի՛ս ի հրեշտակա՛ց ընդ հա՛ւր

Ձափաւոր կամ Ծանր երգերում «բենկորճայ»-ն նոյնիսկ առանց կրկնապատկման յանգաճեւ է ցոյց տալիս, մանաւանդ երբ օժտուած է

---

25 Նշ. ձեռագիրը, էջ 6բ։ Ձայն. Շար., էջ 41։

26 Նշ. ձեռագիրը, էջ 87ա։ Ձայն. Շար., էջ 304։ Օրինակներում յանգաճեւից առաջ երեւացող նշանը քիչ առաջ բացատրուած «վերադիր»-ն է ճիշդ։

ծանրացնող նշանակութեան զոյգ կէտերով եւս, ինչպէս հետեւեալ օրինակում, որ է՝ Սբ. Զատկի կանոնի Աճ օրհնութիւնը։ Դրանում «բենկորճայ»-ով բոլորւում է մեղեդիական ծաւալուն մի կազմաւորում։[27]

Վերջապէս, խազային միակցութիւններից հետաքրքրական է «վերնախաղ»-ի եւ «բենկորճայ»-ի այս զուգորդութիւնը, որ յառաջ է բերում երգի աւարտը նախապատրաստող գեղեցիկ յանգաճեւ, Ծննդեան վեցերորդ օրուայ կանոնի Դ-կ Զափաւոր հարցի դարձում։

«Էկորճայ»-ին նոյնպէս Զայնագրեալ Շարականում երբեմն համապատասխանում է չափական երկու միաւորի արժէքով, առաջին հայեացքից, մեղեդիական ընթացիկ մի պտոյտ, ինչպիսին տեսնում ենք Մարտիրոսաց կանոնի Բկ Զափաւոր կամ միջակ տէր յերկնից-ում։[28]

Հարցն այն է սակայն, որ «էկորճայ»-ն, ինչպէս եւ բոլոր «կորճայ»-ները, պահանջել են նաեւ կատարողական իւրայատուկ հնարանքներ։ Այդ մասին պէտք է դատել «էկորճայ»-ի երկրորդ, երրորդ եւ չորրորդ անւանակոչութիւններից, որոնք են՝ «խածբեկ», «հար» եւ «խոզող»։[29] *Դրանք չեն հանդիպում Նոր բառգիրք-ում, որով դրանց բառարանային նշանակութիւնները իսկ անծանօթ են, բացի «հար»-ից։ Վերջինս հարուլ կամ հարկանել բայի արմատն է եւ հրամայական ձեւը։ Այստեղից կարող ենք հետեւեցնել, որ այն պահանջել է «էկորճայ»-ն կատարել ուժական չեչ-*

---

[27] Նշ. ձեռ.-ը, էջ 24բ։ Զայն. Շար., էջ 96։

[28] Նշ. ձեռ.-ը, էջ 291ա։ Զայն. Շար., էջ 937։

[29] Տես մեր յօդուածը՝ «Հիմնական խազերի միակցութիւնը», Բանբեր Մատենադարանի, Երեւան, թ. 9, էջ 121։

տով։ Ընդհանրապէս երեւում է, որ «կորճայ»-ները բոլորն էլ չեչտաւորուժական կատարման տարբեր երանգներ են ունեցել։

Շահեկան է, այս տեսակէտով, «ձակորճայ»-ի ու «էկորճայ»-ի զուգորդութեան հետեւեալ օրինակը՝ Յարութեան հարցնակարգերից Ակ Ջափաւոր տէր յերկնից[30]։

«Ձակորճայ»-ի կրկնապատկումն այստեղ իւրատիպ յանգաձեւ է առաջ բերում։ Իւրատիպ, եթէ նկատի առնենք խազագրիս երկրորդ եւ երրորդ անուանակոչութիւնները եւս. «խածլէ» եւ «հարկորճայ»,[31] որոնք մօտիկ են «էկորճայ»-ի վերը բերուած յաւելեալ անուններին։ Մանաւանդ քիչ աւելի հասկանալի «հարկորճայ»-ն,[32] այստեղ պէտք է որ նշանակէ ուժական-չեչտաւոր կատարում[33]։

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

Տեսնում ենք՝ «կորճայ»-ների յաւելեալ անուանակոչութիւնների բառարանային նշանակութիւնները անգամ մեծաւ մասամբ անյայտ են։ Բայց եթէ յայտնի էլ լինէին, դարձեալ դժուար կը լինէր պատկերացնել դրանց երաժշտական իւրայատուկ նշանակութիւնները ու պահանջած որոշակի հնչողութիւնները։ Սակայն, այդ յաւելեալ անուանակոչութիւնների գոյութիւնն իսկ խօսում է այն մասին, որ Զայնագրեալ Շարականում մասնաւորապէս «կորճայ»-ներին համապատասխանող մեղեդիական

---

30 Նշ. ձեռ.-ը, էջ 139բ։ Զայն. Շար., էջ 480-481։

31 «Հիմնական խազերի միակցութիւնը», նշ. յօդուածը, էջ 121։

32 Շահեկան է դիտել հետեւեալը. «փուչ» խազագիրը, որ ուժական չեչտի նշանն է, ինչպէս ապացուցել էինք տարիներ առաջ (տե՛ս մեր յօդուածը՝ «Պարզագոյն խազագրութիւնների վերծանութեան փորձ», Պատմա-բանասիրական հանդէս, Երեւան, 1971, էջ 148-150), ըստ Նոր բառգրքի, ունի մի երկրորդ անուն էլ՝ «հարհար»։

33 Դիտարկուող յանգաձեւը զուգորդուած է հարկանէր խօսքի հետ։

պտոյտները (այն էլ՝ ամենավստահելի դէպքերում), լոկ ուրուագծային (schematic) չրջագծերն են երգչային կատարողական երբեմնի պահանջուած իրակութիւնների։

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

«Վանկ» հնում նշանակել է ոչ միայն ձայն, հնչիւն եւ հնչողութիւն,[35] *այլեւ մեղեդի եւ անգամ ուղի ձայնի դրուածամբ ընդգրկուած ձայնեղանակ։*

Դա պարզ հասկացւում է Թովմա Արծրունու խօսքերից, որ Սմբատ սպարապետի որդու՝ տէր Մուշեղի մասին վկայում է. «եւ զի էր վարժեալ Աստուածաշունչ Գրոց եւ ընդել եւ ծանօթ էր ճարտասանական հրահանգիցն՝ եղ... զերգս՝ որոյ սկիզբն է՝ «Անզբաղել ական սրտի նայեցող անձն իմ ի միւս անգամ գալուստն», ե տուն ի յուրերորդ վանգէ» (այսինքն՝ Դկ ձայնեղանակում)։[36]

Եթէ «վանկ» (կամ «վանգ») նշանակում էր նոյնիսկ ամբողջական ձայնեղանակ, ապա այն անկասկած կարող էր կիրառուել նաեւ առհասարակ մեղեդիական դարձուածքի իմաստով, մանաւանդ երբ վերաբերում է մէկ՝ առանձին առած խազանշանի։

«Տակն»-ի կամ «տակ»-ի բառարանային նշանակութիւնները են՝ 1) Fundus, յատակ իրաց, ստորին մաս, եւ 2) Շարք, կապոց։[37] *Երկուսն էլ (առայժմ մի կողմ դնելով «կապոց»-ը), առանց դժուարութեան մեկնաբանւում են երաժշտական հարթութեան վրայ եւս։ «Մենկորճայ»-ի եւ այլ խազագրերի զուգորդութիւններում (ոչ թէ յաջորդութիւններում, այլ զուգորդութիւններում, միահիւսումներում), գրեթէ միշտ նախ տրւում է «մենկորճայ»-ն, որպէս «տակն» (դա կը տեսնենք ստորեւ)։*

Իսկ «չարք»-ը վերաբերելի է միջնադարեան երաժշտութեան մէջ ձայնաւորների երկբարբառացման միջոցով գոյացող կեղծ վանկերի չարքերին։[38]

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

---

34 *«Հիմնական խազերի միակցութիւնը», նշ. յօդուածը, էջ 121։*

35 Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, *Բ, Վենետիկ, 1837 (տե՛ս վանգ կամ վանկ)։*

36 Թովմայի վարդապետի Արծրունեաց պատմութիւն տանն Արծրունեաց, *Թիֆլիս, 1917, էջ 297–298։*

37 Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հ. *Բ։*

38 *Համմտ. մեր յօդուածը՝ «Բարդ խազաւորումների երկրորդ կարգը», Բազմավէպ, Վենետիկ, 1997, էջ 121–122։*

Որեւէ առանձին (չկրկնապատկուած) «կորճայ»-ի համապատասխանող մեղեդիական դարձուածքի արտաքին չրջագծերը յաճախ ներկայացնում են մի ընթացիկ պտոյտ: Այնպէս, որ առաջին հայեացքից նոյնիսկ զարմանալի է թւում «կորճայ»-ի զուգորդութիւնը նման պտոյտներով կատարուող վանկերի հետ: Ահա, օրինակ՝ Դաւթի եւ Ցակոբայ կանոնի հարցի Դմ Ջափաւոր գործքի վերջին տան հատուածը:[39]

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

ի-յի-յի-յի:[40]

Ուղղակի չգրուող, բայց որոշակի խազագրի երգչային նշանակութեամբ ենթադրուող կեղծ վանկերի առկայութիւնը ակնյայտ է դառնում քիչ թէ չատ ծաւալուն մեղեդիական դարձուածքներում: Դա ցոյց տալու է կոչուած մեր վերջին օրինակը՝ Ցովնանու մարգարէի կանոնի Դկ ստեղի (Ծանր) ողորմեան (հատուած): Դրանում մէկ վանկի հետ զուգորդուած են հինգ «մենկորճայ»-ներ (երկրորդը՝ կէտաւոր, եւ չորրորդն ու հինգերորդը՝ համապատասխանաբար՝ կէտաւոր «վերնախաղ»-ի եւ «բենկորճայ»-ի միահիւսումով:[41]

39 Նշ· ձեռ·-ը, էջ 40բ: Զայն· Շար·, էջ 133:

40 Տե՛ս մեր յօդուածը՝ «Բարդ խազաւորումների երկրորդ կարգը», Բազմավէպ, Վենետիկ, 1997, էջ 122:

41 Նշ· ձեռ·-ը, էջ 52բ: Զայն· Շար·, էջ 181:

Օրինակից յստակ երեւում է «մենկորճայ»-ի՝ «տակն» հասկացութեամբ ենթադրուած իմաստը:

Այստեղ երեւացող «Քրիս-տոս» վանկը ուշ միջնադարում վերարտադրուել է՝

«[Քրէյ]-ըէյ-ըէյ-ըի-ըէյ-ըէյ-ըի»

եւ նման կեղծ վանկերով (դա գրաւոր հաստատագրուած է ժթ դարում), իսկ միջին դարերում՝

«Ու-յուն-յու-ու-հուն-հու»

եւ նման երկբարբառացած ձայնաւորներով։[42]

Այս են «կորճայ»-ների ընտանիքի երգչային նշանների քննութեան արդիւնքները։

Մեր յաջորդ եւ վերջին (իններորդ) յօդուածը նուիրուած կը լինի խազային այն միահիւսումների քննութեանը, որոնք ժամանակի ընթացքում այս կամ այն չափով կայունացել են եւ ցոյց տուել, դարձեալ այս կամ այն չափով, տիպականացուած մեղեդիական չրջագծեր։ Վերջիններս Ջայնագրեալ Շարակնոցում թէ ինչքանով են համապատասխանում խազային հին բանաձեւերին՝ կ՚աշխատենք պարզել եւ կ՚անենք անհրաժեշտ ընդհանրացումներ։

---

[42] *«Բարդ խազաւորումների երկրորդ կարգը», նշ. յօդ-ը, էջ 122–123։*

Խազանշանների տիպական զուգորդութիւնների մասին

Առանձին խազերի զօրութեան հարցին անդրադարձել ենք ութ յօդուածներում, սկսելով պարզագոյն խազագրութիւններում հանդիպող նշաններից, հասնելու համար մինչեւ բարդ խազաւորումների երրորդ կարգին վերաբերող նշաններին։[1]

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

Ըստ տեղին գործածուած խազանշանների զուգորդութիւնները բազմազան են։

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

Մենք առիթ ունեցել ենք խօսելու մի քանի պարզ եւ աւելի բարդ զուգորդութիւնների մասին, որոնք, որպէս տիպականացուած նմուշներ, ի վերջոյ տեղ են գտել հիմնական խազանշանների միակցութեան մէջ,[2] տակաւին ԺԲ–ԺԳ դարում։

Պարզ զուգորդութիւններից յիշենք, օրինակ՝ «ծունկ» կոչուող նշանի կրկնապատկումով կազմուած «ծնկներ»-ը (կամ «ծնկիկք»-ը եւ կամ «ողոմանեակ»-ը)։ Աւելի բարդ նշաններից «քարքաչ»-ը ներկայացնում է

---

1 Յիշեալ յօդուածների մասին տես՝ Նիկողոս Կ. Թահմիզեան, «Բարդ խազաւորումների երրորդ կարգը», Բազմավէպ, Վենետիկ, 1998 (առաջին ծանօթագրութիւնը)։

2 Տես մեր յօդուածը՝ «Հիմնական խազերի միակցութիւնը»։

հակադիր զօրութիւն ունեցող «վերնախաղ» եւ «ներքնախաղ» խազագրերի համադրութիւնը։

Հիմնախազերի չարքում դասուած երեք բարդ նշանները կան, որոնք կազմուած են երեքական խազագրերի զուգորդութեամբ։ Դրանք են՝ «վերքաչ»-ը (բաղկացած յաջորդաբար աւելի բարձր տեղադրուած «բենկորճ», «վերնախաղ» եւ կրկին «բենկորճ» նշաններից), «Միմնաւոր»-ը (բաղկացած «վերնախաղ», «բենկորճ» եւ «պարոյկ խազերից), եւ «կըտուէ»-ն (կազմուած «բենկորճ», «ներքնախաղ» եւ «ծոցբեր» խազերից)։

Ընդհանրապէս, սրանք բարդ զուգորդութիւնների առաւել հին տեսակներից են, եւ ոչ յաճախ են հանդիպում ԺԴ–ԺԸ դարերի խազաւոր ձեռագրերում, մասնաւորապէս չարակնոցներում, քանի որ դրանք աստիճանաբար գործածութիւնից դուրս են եկել (դատելով չարակնոցներից), իրենց տեղը զիջելով նոր համակցութիւնների։

Հնութեան կնիք են կրում դրանց անուանակոչութիւնները եւս։

«Վերքաչ»-ին համապատասխանող մեղեդիական պտոյտը ժամանակի հոլովման մէջ կազմալուծուել է ձայնեղանակային տարբեր դարձուածքների մէջ։ Նոյնը պէտք է ասել նաեւ «կըտուէ»-ի մասին։[3]

Պահելով համապատասխան մեղեդիական պտոյտի նախնական գծերը «Միմնաւոր»-ը երբեմն հանդիպում է չարակնոցներում։ Հետեւեալը, որ մի պտոյտ է Պօղոսի եւ Պետրոսի կանոնի Դկ ստեղի համբարձի-ից, յատուկ ընտրուած նմուշ է։[4]

Ձեռագիր չարակնոցների հետազօտութիւնը ցոյց է տալիս, որ ԺԴ–ԺԸ դարերում բազմաթիւ տիպական նոր զուգորդութիւններ են ստեղծուել, որոնց մեղեդիական չրջագծերը հնարաւոր է լինում պարզել համեմատութեան միջոցով, այլեւ սրբագրելով որոշ անճշդութիւններ, ինչ-

---

[3] *Ինչպէս բացատրել ենք ժամանակին, «կըտուէ»՝ հրամայական ձեւն է «կըտուեմ» բայի, որ նշանակում է՝ «կրկտելով սրբել եւ կտրել զաւելորդ ոստս տնկոց, յատանել» («Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հ. Ա), եւ որի հրամայականը մասնաւորապէս երգչին պէտք է յուշէր՝ տուեալ համակցութիւնը վերարտադրել դրա բաղադրիչների դումարը համառօտելով։ Եւ այս սկզբունքով կազմուած ուրիշ անուններ էլ ունենք խազանունների շարքում։ Տե՛ս նոյն տեղում, էջ 118–119։*

[4] *45բ/151։*

պէս դա արել ենք մեր նախկին յօդուածներում եւս, յենուելով արդէն պարզաբանուած իրակութիւնների վրայ։

ԺԴ–ԺԸ դարերի չարակնոցներում կիրառուած խազային տիպական զուգորդութիւնները իրենց զօրութեան ու կատարած պաշտօնի առումով հնարաւոր է լինում բերել մէկ ընդհանուր յայտարարի եւ անել կարեւոր ընդհանրացումներ։

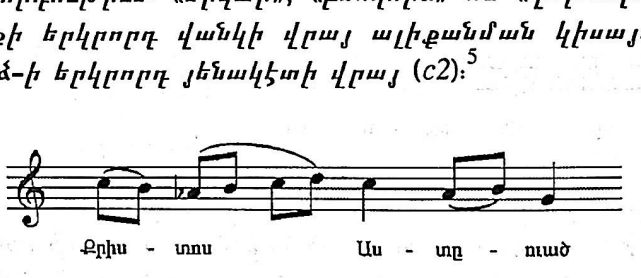
Ինչպէս մեր միւս յօդուածներում, այստեղ եւս համեմատութեան համար դիմում ենք Դրազարկում 1328-ին գաղափարուած ընտիր չարակնոցին (Մաշտոցեան Մատենադարան, ձեռ. թ. 1576), եւ 1875-ին վաղարշապատում հրատարակուած Ձայնագրեալ Շարակնոց-ին, դրանց համապատասխան էջերը ցոյց տալով գծիկով բաժանուած թուանշաններով։

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

Ստորեւ մի չարք կողմնորոշիչ օրինակներ կը դիտարկենք, որոնք կը հաստատեն ասուածը։

Մէկն արդէն բերել ենք (նկ. 1)։ Դրանում զուգորդուած են չորս խազեր. «երկար»-ը, «բութ»-ը (կրկնապատկումով), «բենկորճ»-ը եւ «սուր»-ը։ Այս նշանների օգնութեամբ գծագրուում է մեղեդիական ալիքաձեւ մի պտոյտ, որ յանգում է Դ-ի գլխաւոր յենակէտի՝ g1-ի վրայ։

Նմանապէս՝ Ննջեցեալոց Գ ճաշուի սա մասում, որտեղ ունենք երեք խազերի զուգորդութիւն. «երկար», «բենկորճ» եւ «վերնախաղ»։ Դրանք «յիշեա» խօսքի երկրորդ վանկի վրայ ալիքանման կիսայանգաձեւ են գոյացնում, Գ-ի երկրորդ յենակէտի վրայ (c2)։[5]



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

5 316ա/994։

Դարձեալ, ննջեցելոց երգերից Գ-կ տէր յերկնից-ում իւրօրինակ զուգորդութեամբ ներկայացուած կիսայանգաձեւը մեղեդիի շարժումն ուղղում է դէպի ձայնեղանակի գլխաւոր յենակէտը (g1)։[6] Վերջինս բանաձեւից դուրս է, բայց անմիջապէս հետեւող ձայնաստիճանն է։ Բանաձեւն ինքը բաղկացած է երեք խազից. «վերնախազ», «բենկորճ» ու «ներքնախազ», եւ այն՝ մեղեդիի նախընթաց ծաւալումն է, որ բոլորում է գեղակերպ պատյտով։

Հետեւեալ օրինակում, որ է Ցարուբեան Ակ տէր յերկնից-ի մասը, «ձակորճ»-ի կրկնապատկումով նշուած բանաձեւը լրիւ յանգաձեւ է ներկայացնում, որ աւարտւում է d1 յենակէտի վրայ։[7]

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

---

6 *318ա/ 999։*

7 *139բ/480։*

8 *139բ/481։*

Ստորեւ բերուող նմոյշը Պօղոսի եւ Պետրոսի կանոնի Դ-կ համբարձիի մասն է (ստեղի)։ Խազային բանաձեւը «վերնախաղ»-ի, «բենկորճ»-ի եւ «պարոյկ»-ի կամ «բեր»-ի զուգորդութիւն է, որ դարձեալ, fl-ի վրայ բոլորուող լրիւ յանգաձեւ է։[9]

Վերջապէս, Աստուածածնի վեցերորդ օրուայ կանոնի հարցից հետեւեալ հատուածը երգի ծաւալման մի քանի մասին յատուկ գեղակերպ յանգաձեւ է։ Խազային իւրատիպ զուգորդութիւնը չորս նշան է միաւորում. «Սուր», «քմատրոպ», «վերնախաղ» ու «ներքնախաղ»։[10]

Դիտարկուած բոլոր յանգաձեւերն, ըստ Էուլթեան, երգչային յանկարծաբանութեամբ ստեղծուած մեղեդիական դարձուածքներ են, երա-

9 *45բ/151։*
10 *24բ/97։*

ժըշտական գրութեան մօտաւոր (ոչ ճշգրիտ) մի ձեւ ներկայացնող խազային զուգորդութիւնների հիման վրայ։

Հիմա ճիշդ տեղն է հաստատելու, մեր նախորդ յօդուածներում իւրաքանչիւր խազանշան առանձին քննելուց յետոյ, որ նոյնիսկ խազային դրութիւնն առհասարակ (ինչպէս եւ բիւզանդական ու արեւմտեան միջնադարեան նեւմային համակարգերը), երաժշտական բնագրերը լոկ մօտաւոր ճշդութեամբ է գրի առել, մեղեդիական կերպարի լրիւ մարմնաւորումը թողնելով երգչին, նրա յանկարծաբանական կարողութեանը։

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

Հոգեւոր արուեստում յանկարծաբանութիւնը նման սուր պահեր չի ստեղծում։ Այն երաժշտական հանգիստ, իմաստուն հոսքին ընդհանուր առմամբ վարընթաց ու վերընթաց զեղեցիկ շարժումներ է հաղորդում, եւ այդ խորքի վրայ իրացնում սկսելու, շարունակելու եւ աւարտելու յանգաճեւերի, որով եւ մարմնաւորում է ամբողջական մեղեդիներ։

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

Երգիչը նախ քաջ ծանօթ պէտք է լինէր ազգային երաժշտութեան աւանդոյթներին, այդ դարաւոր արժէքներին, որոնք երգիչներին փոխանցուել են սերնդէ-սերունդ, բանաւոր կերպով, ուսուցչից աշակերտին։

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

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

Մանաւանդ «Ծանր» ստեղծագործութիւններին հնուց ի վեր, եւ դարձեալ աշխարհիկ արուեստում, յատուկ են եղել կատարողական բազմապիսի հնարանքներ. ձայնը երկարելով, վերջում այն թրթռացնել, զարդարանքներ եւ զարդոլորումներ հնչեցնել, տարբեր տիպի գեղգեղանքներ անել եւ այլն։ Հոգեւոր երգիչները չափաւորելով այդ ամէնը, իրենք եւս կատարել են դրանք, աւելի հեզասահ հունի մէջ։

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

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

Տակաւին հեթանոս Հայաստանում տեսական միտքը տարբերել է չորս հիմնական ձայնեղանակներ, տիպական միւս մեղեդիներն այս կամ այն կերպ խմբելով դրանց չուրջ։[11]

Հայկական ութ-ձայնի առաջին խմբագրութիւնը կապուած է Մահակ Պարթեւի եւ Մեսրոպ Մաշտոցի անուններին։ Ներանք ութ-ձայնի համաքրիստոնէական սկզբունքները պատշաճեցրել են ազգային երաժըշտութեան զարգացման խնդիրներին։

Ընդհանրապէս, տարբեր ժամանակներում տարբեր մօտեցմամբ մեկնաբանելով ութ-ձայնի ընդհանուր դրոյթները, դրա նշանաբանի ներքոյ հայ եկեղեցին մի քանի անգամ կարգաւորել է (վերանայելով կանոնական է հռչակել) հոգեւոր չափանմուշ եղանակների (կամ ձայնեղանակների) տարբեր միակցութիւններ, կապուած երաժշտական որոշակի մատեաններին։

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

Ձայնեղանակների ընդունուած հերթակարգը եւս,[12] որ կապուած է աւելի ծիսական հարցերի, չի արտացոլում այդ եղանակների ծագման հանգամանքները։[13]

Որեւէ ձայնեղանակի հնութեան մասին պէտք է դատել դրա համաձայնոյթային կառուցուածքից, մասնաւորապէս, վերջաւորող եւ դիմող ձայնաստիճանների յարաբերութիւնից։[14]

Ամենահին ձայնեղանակներում վերջաւորող եւ դիմող ձայնաստիճանները կամ համընկնում են,[15] եւ կամ շատ մօտիկ են իրար։[16]

---

[11] Ն. Թահմիզեան, «Հայկական ութ-ձայնի դանձարանային հատուածի մասին», Բանբեր Մատենադարանի, Երեւան, 1986, էջ 46։

[12] Այն է՝ Ա՛ձ (Առաջին ձայն), Ա՛կ (Առաջին կողմ), Բ՛ձ (Երկրորդ ձայն), Բ՛կ (երկրորդ կողմ կամ Աւագ կողմ), Գ՛ձ (Երրորդ ձայն), Գ՛կ (Երրորդ կողմ), Դ՛ձ (Չորրորդ ձայն), Դ՛կ (Չորրորդ կողմ կամ վերջ ձայն)։

[13] Բ՛ձ-ը, օրինակ, որ երրորդն է հերթակարգում, յարաբերաբար ուշ կազմաւորուած ամենազարգացած տիպի ձայնեղանակներից է։

[14] Դիմող ձայնը համաձայնոյթային (լադային) հակաթէզն է, կամ երկրորդ յենակէտը։ Դրա հեռաւորութիւնը վերջաւորող ձայնից որոշիչ է տուեալ համաձայնոյթի կառուցուածքը հասկանալու տեսակէտով։

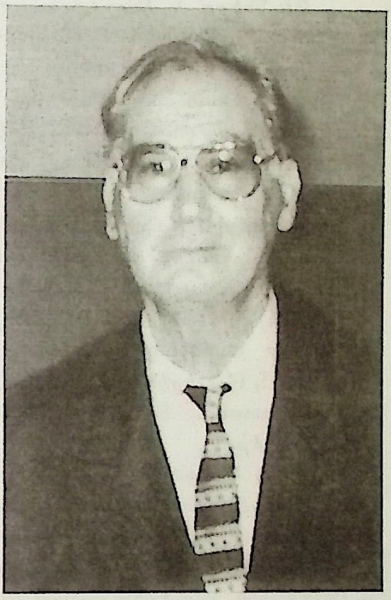
[15] Այդպիսին է Ա՛ձ-ը (a1/a1)։

[16] Այդպիսին է Ա՛կ-ը (a1/c2)։

Ձայնեղանակը բնութագրուում է ոչ միայն համաձայնոյթային հիմքով, այլեւ եղանակը սկսելու, շարունակելու եւ աւարտելու տիպական դարձուածքներով։

Այստեղ իրար հանդիպում են ձայնեղանակների միակցութիւնն ու երգերի ոչ միայն վերջում, այլեւ միջում եւ նոյնիսկ սկզբում հնչող յանգաձեւերի ու կիսայանգաձեւերի դրութիւնը (յեցած խազերի տիպական զուգորդութիւնների վրայ), երեւակելով ողջ համակարգութեան ներքին ամուր կապերն ու տրամաբանութիւնը։

Նիկողոս Կիրակոսի Թահմիզեան



Ծնած է Աթէնք, 1926 թ. Մայիսի 9-ին։ Նախնական կրթութիւնը ստացած է տեղի հայկական ազգային վարժարանը, միջնակարգ կրթութիւնը՝ Կիպրոսի Մելգոնեան կրթական հաստատութեան մէջ։

1946 թ. Օգոստոսին Աթէնքէն տեղափոխուած է Հայաստան։ Նոյն թուականի Սեպտեմբերէն յաճախած է Երեւանի Ռոմանոս Մելիքեանի անուան երաժշտական ուսումնարանը, զոր աւարտած է 1950-ին։ 1950-56 թուականներուն յաճախած է Կոմիտասի անուան երաժշտանոցը, եւ աւարտած անոր երաժշտագիտական բաժինը, ներկայացնելով Յովհաննէս Երզնկացու (ԺԳ դար) երաժշտա-տեսական հայեացքները» երկասիրութիւնը որպէս դիպլոմային աշխատանք։

1947-56 թուականներուն աշխատած է Ալ. Սպենդիարեանի անուան օպերային թատրոնին մէջ որպէս սիմֆոնիկ նուագախումբի նուագածու։

1956-60 թուականներուն, Ս. Փէթերսպուրկի պետական երաժշտանոցէն ներս, փրոֆ. Քր. Քուչնարեանի ղեկավարութեան տակ անցած է ասպիրանտուրայի ընթացք։

1960-90 թուականներուն աշխատած է Երեւանի հին ձեռագրերու գիտահետազօտական ինստիտուտ՝ Մաշտոցի անուան Մատենադարանին մէջ։

Անմիջականօրէն կապուած է նաեւ Հայաստանի կոմպոզիտորներու միութեան, Կոմիտասի անուան երաժշտանոցին, եւ Գիտութիւններու ակադեմիայի արուեստի ինստիտուտին հետ։

1962-ին պաշտպանած է թեկնածուական քննաճառ՝ «Ե-Ը դարերի հայկական երաժշտական մշակոյթը», 1980-ին՝ դոկտորական քննաճառ «Երաժշտութեան տեսութիւնը հին Հայաստանում», 1984-ին անոր չնորհուած է Հայկ. ՍՍՀ Արուեստի վաստակաւոր գործիչի պատուաւոր կոչում, 1987-ին՝ Փրոֆեսորի գիտական կոչում Երաժշտանոցի՝ երաժշտութեան պատմութեան ամբիոնի գծով։

1990 թուականի Յուլիսէն սկսեալ կ'ապրի Ամերիկա։

Նիկողոս Թահմիզեանը 60-է աւելի գիտական զեկուցումներ կարդացած է հանրապետական, միութենական եւ միջազգային գիտաժողովներու մէջ։ Զեկու-

ցումներով հանդէս է եկած նաեւ Անգլիա (1978), Իտալիա (1981), Ճաբոն (1985), Ֆրանսա (1926) եւ ԱՄՆ (1990, եւ 1993)։ Աչխատակցած է Միութենական Երաժըշտական Հանրագիտարանին (6 հատորով, ռուս., Մոսկուա, 1973-1982), եւ Հայկական Հանրագիտարանին (13 հատ., Երեւան, 1974-1987)։ Հրատարակած է չուրջ 200 գիտական յօդուածներ եւ ուսումնասիրութիւններ՝ հայերէն, ռուսերէն, անգլերէն, ֆրանսերէն, գերմաներէն, լեհերէն լեզուներով, այլեւ հետեւեալ աչխատութիւնները։

- *Թամբուրի Յարութիւն (ԺԸ դ) Արեւելեան երաժշտութեան ձեռնարկ (Թարգմանութիւնը հայատառ թուրքերէնէ ռուսերէնին, առաջաբանը եւ ծանօթագրութիւնները՝ Ն. Թահմիզեանի), Երեւան, 1968, (ամփոփում՝ անգլերէն)։*
- *Ներսէս Շնորհալին (ԺԲ դ) երգահան եւ երաժիշտ, Երեւան, 1973 (հայերէն, ամփոփում՝ ֆրանսերէն)։*
- *Երաժշտութեան տեսութիւնը հին Հայաստանում (մինչեւ Ժ դ), Երեւան, 1977, (ռուսերէն, ամփոփում՝ անգլերէն)։*
- *Մակար Եկմալեան, (ԺԹ դ), կեանքն ու ստեղծագործութիւնը, Երեւան, 1981 (հայերէն)։*
- *Երաժշտութիւնը հին եւ միջնադարեան Հայաստանում (գիտամատչելի գրքոյկ երեք լեզուով՝ հայերէն, ռուսերէն, անգլերէն), Երեւան, 1981։*
- *Ոսկեփորիկ, հայ երգի գոհարներ (Ե-ԺԹ դ), կազմեց եւ խմբագրեց Ն. Թահմիզեան, Երեւան, 1982 (առաջաբան՝ ռուսերէն, անգլերէն)։*
- *Գրիգոր Նարեկացին (Ժ դ) եւ հայ երաժշտութիւնը Ե-ԺԵ դարերում, Երեւան, 1985, (հայերէն, ամփոփում՝ անգլերէն)։*
- *Երաժշտութիւնը հայկական Կիլիկիայում (օգնութիւն դասախօսին), Երեւան, 1989 (հայերէն)։*
- *Յակոբոս Այվազեան (ԺԹ-Ի դդ), Արեւելեան երաժշտութեան ձեռնարկ (Թարգմանութիւնը արեւմտահայերէնից ռուսերէնի, նօտագրուած նմուշների փոխադրութիւնը հայկական ձայնանիշերից եւրոպականի, առաջաբանը եւ ծանօթագրութիւնները՝ Ն. Թ.-ի), Երեւան, 1989 (ամփոփում՝ անգ-լերէն)։*
- *Ոսկեփորիկ, հայ երգի գոհարներ, (երկրորդ լրացուած հրատարակութիւն), կազմեց եւ խմբագրեց Ն. Թ., Լոս Անճելըս, 1994 (առաջաբան, հայերէն, անգլերէն)։*
- *Կոմիտասը եւ հայ ժողովուրդի երաժշտական ժառանգութիւնը, Փասատենա, Դրազարկ հրատարակչութիւն, 1994։*
- *Արմէն Տիգրանեանը եւ նրա «Անոյշ» օպերան (Անոյշ օպերայի ստեղծման տեսարաններից մէկի Ա կատարման 90-ամեակին առթիւ), Փասատենա, Դրազարկ հրատարակչութիւն, 1995։*
- *Սայեաթ-Նովան եւ հայ գուսանա-աշուղական երգ-երաժշտութիւնը, Փասատենա, Դրազարկ հրատարակչութիւն, 1995։*
- *Կարեւոր նկատողութիւններ Ալեքսանդր Սպենդիարեանի կեանքի եւ գործի մասին (Մեննդեան 125-ամեակին առթիւ), Փասատենա, Դրազարկ հրատարակչութիւն, 1996։*
- *Տիգրան Չուհաճեան, կեանքը եւ ստեղծագործութիւնը, Փասատենա, Դրազարկ հրատարակչութիւն, 1999։*

The Life and Work of Dikran Tchouhadjian, Translated by Aris Sevag, Pasadena, Dragark Press, 2001.

ԵՐՈՒԵՑԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻ
ԳՐԱԴԱՐԱՆ
БИБЛИОТЕКА
ЕРГОСКОНСЕРВАТОРИЙ

35 369

ՍՏԱՆԱԼՈՒ ՀԱՄԱՐ ԴԻՄԵԼ

DRAZARK PRESS
1763 Elizabeth Street,
Pasadena, California 91104
☎ (626) 398-0722

ԳԱՍՊՐԻՆՏ

«ԳԱՍՊՐԻՆՏ» ՍՊԸ տպագրատուն