

## ՄԻՋԻՆ ԲԱՐԳՈՒԹՅԱՆ ԱՌԱՋԻՆ ԿԱՐԳԻ ԽԱՉԱՎՈՐՈՒՄՆԵՐԻ ՎԵՐԾԱՆՈՒԹՅՈՒՆՐ

Ներկա հոգվածն անմիջական շարունակությունն է՝ հայկական միջնադարյան երաժշտական ձեռագրերում նկատվող խաղային տարբեր հյուսվածքների վերծանության հետ կապված մեր այն աշխատանքների, որոնք առաջ ենք տանում 1970-ական թվականների սկզբներից:

Հիշեցնենք, որ այլազան երգերի խաղագրությունները միջնադարյան ձեռագրերում դատորոշվում են նրանցում կիրառված նշանների ամենատարբեր քանակով՝ 3—4-ից մինչև 30—40 և ավելի: Մեր դիտումները ցույց են տվել, որ նշանների քանակը հիշյալ երգերում ավելանում է՝ նրանց մեղեդիներում ձայնեղանակային նորանոր պտույտների բնագրվման, ընթացքի (տեմպի) դանդաղեցման, կշռույթի կտորակման և առհասարակ երաժշտական բաղադրիչին հատկացված ձևակառուցողական դերի մեծացմանը զուգընթաց:

Որպես հետևանք՝ գոյանում են խաղավորումներին հատուկ հյուսվածքի տարբեր տիպեր: Ուսումնասիրությունը հնարավորություն է տալիս աստիճանաբար բացահայտելու այդ տիպերից ամեն մեկի առանձնահատկությունները (ամբողջապես առած), ու՝ ի վերջո՝ նաև դրանց մեջ ներթաշված յուրաքանչյուր խաղանշանի գորությունը:

1971 թվականին, Մատենադարանում ավելի քան տաս տարի նախապատրաստական մի շարք հետազոտություններ կատարելուց հետո<sup>1</sup>, հրապարակել էինք հինգ խաղագրերով՝ «շեշտ», «բուֆ», «պարույկ», «երկար» և «փուշ» նշաններով իրացված պարզագույն խաղագրությունների վերծանության մա-

<sup>1</sup> Հմմտ. մեր հոգվածները՝ «Խաչատուր Էրզրումեցին որպես միջնադարյան հայ երաժշտության տեսարան» (ՀՍՍՀ ԳԱ «Լրաբեր», 1966, № 11), «Ոսկան վարդապետն ու խաղագրության արվեստը», («Էջմիածին», 1966, № 11—12), «Հայկական խաղագրության հիմնական նշանների երկու ցուցակների մասին» («Պատմա-բանասիրական հանդես», 1968, № 1), «Ուշ միջնադարյան երաժշտական բանաբաղված մի հոգված» (ՀՍՍՀ ԳԱ «Լրաբեր», 1968, № 3), «Կոմիտասը և հայ հոգևոր ներգաստեղծության ուսումնասիրության հարցերը», «Կոմիտասական» (ժողովածու, Երևան, 1969, հատ. 1), «Կոմիտասը և հայկական խաղերի վերծանության խնդիրը» («Պատմա-բանասիրական հանդես», 1969, № 4), «Հիմնական խաղերի միակցությունը» («Բանբեր Մատենադարանի», 1969, հատ. 9). \*Из литературного наследия Комитаса. (\*Советская музыка., М., 1969 № 10), «Դիտողություն Փարպեցու պատմության մեջ Մահակ Գարթեին վերաբերող մի արտահայտության մասին» («Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1970, № 3), \*Les anciens manuscrits musicaux arméniens et les questions relatives a leur déchiffrement. (\*Revue des études arméniennes, N. S., 1970, t. VII). «Կոմիտասի մատրումները արոհության և առողանության նշանների հարաբերության մասին» (ՀՍՍՀ ԳԱ «Լրաբեր», 1970, № 8), «Հիմնական դրույթներ խաղագրության արվեստի վերաբերյալ», («Բանբեր Մատենադարանի», Երևան, 1971, հատ. 10):



սին հողվածը<sup>2</sup>: Մի քանի տարի անց<sup>3</sup>, 1977-ին հանդես եկանք պարզ խազավորումների վերծանությանը նվիրված գիտական զեկուցումով<sup>4</sup>: Խազավորումներ, որոնք ընդգրկելով վերոհիշյալ հինգ խազագրերը, ներառում են ևս վեց նշան՝ «սուղ», «թաշտիկ», «ծունկ», «խունճ», «թաշտ» ու «ոլորակ»:

Այժմ մի քայլ ևս առաջ գնալով, գիտական հասարակայնությանը ներկայացնում ենք՝ միջին բարդության առաջին կարգի խազավորումների վերծանությունը:

Ուսումնասիրության մեթոդն ու օգտագործվող աղբյուրները նույնն են<sup>5</sup>:

Միջին բարդության առաջին կարգի խազավորումները իրացվում են 15-ից ավելի նշաններով, որոնց շարքում նոր, հյուսվածքի գիտարկվող տիպին հատուկ են վեց խազագրեր՝ «ստորադիր», «ծնկներ», «խոսրովային», «սուր»,

2 Ն. Քահմիզյան, Պարզագույն խազագրությունների վերծանության փորձ («Պատմա-բանասիրական հանդես», 1971, № 2):

3 Եվ դարձյալ նոր ուսումնասիրությունների, հրատարակումների ու խազագրության հարցերի հետ ևս առնչվող երկու մենագրությունների լույս ընծայումից հետո, որոնք են՝ «Ութ-ձայնի սկզվածքները» («Էջմիածին», 1972, № 2—4), «Գրիգոր Գապասարայանի «Համառօտութիւն երածշտականի գիտութեան» անտիպ աշխատությունը» («Բանբեր Մատենադարանի», 1973, հատ. 11), «Խազագրության արվեստն իր պատմական զարգացման մեջ», («Բանբեր Մատենադարանի», 1976, հատ. 12), «Ներսես Շնորհալին երգահան և երածիշտ», Երևան, 1973, «Теория музыки в древней Армении, Ереван, 1977»:

4 Ավելի ստույգ՝ 1977 թվականի հոկտեմբերին՝ ՍՍՀՄ ԳԱ-ի հնագրագիտական հանձնաժողովի և Մաշտոցի անվան Մատենադարանի կազմակերպած գիտական նստաշրջանին, ուր լայնորեն քննարկվեցին միջնադարյան դպրության ու գրքի պատմատեսական հարցերը: Տե՛ս «Конференция по истории средневековой письменности и книги (к 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции)», Тезисы докладов, 25—27 октября 1977 г., Ереван, 1977, էջ 91: Մեր զեկուցման հիման վրա պատրաստված ուսումնասիրությունը այնպես էլ չհրատարակեցինք, նրանում գիտարկվող խազագրերի ամանակային նշանակությունը մի անգամ ևս երկարատև քննության ենթարկելու համար (հմմտ. մեր վերոհիշյալ հողվածը՝ Ութ-ձայնի սկզվածքները, («Էջմիածին», 1972, № 2, էջ 31—33, ծանոթ. 27): Վերջերս միայն այդ ուսումնասիրությունը ազուցանեցինք մի նոր հետազոտության շարադրանքին և այդպիսով հանձնեցինք տպագրության: Տե՛ս Ն. Քահմիզյան, Նյութեր հայկական և ռուսական հոգևոր միջնադարյան երգարվեստների համեմատական ուսումնասիրության («Բանբեր Մատենադարանի», Երևան, 1980, հատ. 13):

5 Այն է՝ հիմնականում՝ Մաշտոցի անվ. Մատենադարանի № 1576 գրչագիր ընտիր շարակնոցը (Դրաղարկ, 1328 թ.), և անցած հարյուրամյակի վերջին բառորդում էջմիածնում Ն. Քաշնյանի կազմած ձայնագրյալ ժողովածուները, մասնավորապես՝ «Ձայնագրեալ Շարականը» (Վաղարշապատ, 1875):

Կարող է թվալ, որ այնքան էլ ճիշտ վարվելուկերպ չէ՝ ավելի քան հինգ զարերով իրարից բաժանված, թեկուզ նույն երգերը պարունակող մատյանների համեմատության արդյունքները կշռելը: Սակայն, ի մոտո ծանոթությունը գործի բոլոր հանգամանքներին՝ փարատում է նման կասկածները: Ինչպես գիտենք, XIV—XV դարերից հետո խազագրության արվեստն սկզբունքային որևէ կատարելագործության չի ենթարկվել: Ուշ միջնադարում շարունակվել են տարբեր երգարանների խազավորման աշխատանքները: Սակայն դրանք, ինչքան էլ օգտակար, իրենց մակարդակով երբեք չեն հասել նախորդ շրջանում ձևոր բերված արդյունքներին: Խոսքը մասնավորելով Շարակնոցի շուրջ կարող ենք նույնիսկ ավելացնել, որ այն՝ խազավորման (դրական բնագրերի վրա խազագրերի տեղաբաշխման) առումով էլ որևէ կարևոր փոփոխության չի ենթարկվել: Ի՞նչ չհաշվենք այլադան աղճատումներն ու աղավաղումները, նշանների ավելագրությունն ու թերագրությունները, դրափոխություններն ու շփոթության հետևանքները և այլն: Այնպես որ, XIV դարի ընտիր ձևագրին դիմելն ու նրա վրա կանգ առնելը, տվյալ դեպքում պարզապես նշանակում է՝ XIX դարում կատարված ձայնագրությունները, զեթ վերը նշված թերություններից զղալիորեն զերծ մի մատյանի միջոցով ստուգել: Այլապես ինչքանով արդյունավետ կլինեն առհասարակ համեմատական աշխատանքները:



«թուր» և «զարկ»: Ստորև ճիշտ այս հերթականությամբ էլ կկատարենք քննությունը:

«Ստորագիր». հիմնախաղերի միակցությունը որոշելիս արդեն նշել էինք<sup>6</sup>, որ «ստորագիրը» (ինչպես և «վերագիրը») այդ միակցության մեջ դասելը առաջին հայացքից կարող է և անհասկանալի թվալ, բայց դա արվել է նույնիսկ միջին դարերում, և իրավացիորեն: «Ստորագիրը» սերվում է առաջանության նշանների շորրորդ խմբի (կամ սեռի) մեջ մտնող ենթամնայից և ունի վերջինիս գծագրաձևը: Չնայած նշանիս անվանակոչությանը, որ ունի նաև «ստորագասի» իմաստը<sup>7</sup>, խաղագրություններում նրան կարևոր դեր է հատկացվել: Այն գրվել է ոչ միայն գրեթե ամեն տեսակ խաղաղոր, այլև անխաղ վանկերի տակից<sup>8</sup>. և ցույց տվել որ տվյալ վանկը (լինի անխաղ, թե խաղաղորված որևէ բարդ նշանով, կամ մի «շեշտով», «ծունկով» և անգամ մի «սուղով»), եղանակավորված է մեկից ավելի հնչյուններով, որոնք հարկ է կատարել կապակցված:

«Ստորագիրի» օգնությամբ կապվել են (legato են երգվել), ինչպես նույն վանկի վրա տեղադրված իրար կից տարբեր խաղագրեր<sup>9</sup>, նույնպես և մեկ խաղագրով նշանակվող մի խումբը, կամ գոնե մի-երկու տարբեր բարձրության հնչյուններ, երբ այն գրվել է մեկ, առանձին առած վանկի տակից<sup>10</sup>: «Ստորագիրին» մենք դեռ կհանդիպենք հաջորդ նշանների քննության կապակցությամբ բերվող օրինակներին ծանոթանալիս:

«Ծնկներ». Անվանակոչությամբ ու գծագրաձևով էլ՝ պարզ խաղաղորումներից արդեն հայտնի «ծունկ» նշանի կրկնապատկումն է ներկայացնում սա: Ճիշտ այսպես են հասկացել ու բացատրել խաղագիրս հին և նոր մի քանի գիտնականներ: Շրյոգերը հայկական խաղանշանների անունների լատիներեն թարգմանություններում պարզորոշ բացահայտությամբ մատնանշում էր «ծունկի» և «ծնկների» այդ կապը<sup>11</sup>: Խաչատուր էրզրումեցին ուղղակի գրում է. «Նա ծրնկներ անուանակոչի, որ եօթն և տասներորդ լինի: Վասն զի զայն կրկնապատկէ. որ ծունկ յարանուանեցեալ է»<sup>12</sup>:

Դեռևս XVIII դարի սկզբներում արված այս բացատրությունն ընդհանուր առմամբ ճիշտ է: Միայն՝ սրանից հստակ չի երևում, թե էրզրումեցու կարծիքով «ծնկերը»՝ «ծունկին» համապատասխանող պտույտի տևողությունն է կրկնապատկում, թե՞ շարժումը (որով բնականաբար կրկնապատկված է լինում նաև տևողությունը), և ի՞նչպես: Շուրջ երկու հարյուր տարի վերջ գրեթե նման մի բացատրություն արձանագրեց Իգն. Կյուրեղյանը, ասելով. «ծնկներն ալ բնականապես ուրիշ բան չեն, բայց եթե ծունկին կրկնությունը, որով և զայն երգելու համար պետք է ծունկը կրկնել»<sup>13</sup>:

6 «Բաները Մատենադարանի», Երևան, 1969, հատ. 9, էջ 106:

7 Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հատ. Բ:

8 Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 1576, էջ 29ա:

9 Նույն տեղում, ձեռ. № 755, էջ 4ա (տե՛ս «Յիշեցուք» խոսքի առաջին վանկը):

10 Նույն տեղում (տե՛ս «ի գիշերի» խոսքի «ի» նախդիրի խաղը):

11 J. Schröder, Thesaurus Linguae Armenicae, Amstelodami, 1711, էջ 244:

12 Խաչատուր էրզրումեցին որպես միջնադարյան հայ երաժշտության տեսաբան, ՀՍՍՀ ԳԱ «Լրաբեր», 1966, № 11, էջ 72:

13 Իգն. Կյուրեղյան, Լուսարանութիւն խաղից և երգեցողութեան շարականաց, «Բազմավէպ», Վենետիկ, 1904, № 3, էջ 128:



Այստեղ խոսքը «ծնկների» միջոցով «ծունկի» պտույտը կրկնելու մասին է, և սա էլ ընդունելի է, սակայն ճշտված չէ, թե հատկապես ի՞նչ է ենթադրում այդ կրկնությունը: «ծունկի» պտույտը նույնությամբ երկրորդել, թե՛ այն նաև մեկ այլ աստիճանից հնչեցնել, որպիսի դեպքում առհասարակ շարժումն է, որ կրկնված և կամ կրկնապատկված է լինում: Վերջին կետի վրա պնդում է Պ. Վազնեբը: Նա, ոչ «ծունկը» համեմատել է բյուզանդական Apostrophos-ի հետ, «ծնկների» համապատասխանն էլ տեսնելով Dyo Apostrophoi-ի մեջ, ավելացնում է, թե «ծնկները» «ծունկի շարժումն է կենսապատկում»<sup>14</sup>:

Խաղափոր ձևագրերում «ծնկների» կիրառման պայմանների քննությունը և Զայնագրչալ Շարակնոցում դրան համապատասխանող պտույտների վերլուծությունն ու համեմատությունը մեզ հանգեցնում են համողման, որ խաղանշանս նայած տեղին, կրկնապատկում է «ծունկի» տևողությունը, կամ կրկնում է «ծունկի» պտույտը, և կամ առհասարակ շարժումը (տարբեր աստիճաններից), ստանալով կշռույթային այլազան ձևավորումներ, որոնք կարող են ընդլայնվել ու բարդանալ ծանր երգեցողություններում: Այդ ձևերի պարզ տեսակները հասնում են հինգի: Ահա դրանք, իրենց տարբերակներով, հետևյալ հերթականությամբ. ծունկի տևողության կրկնապատկումը (1), ծունկին համապատասխանող պտույտի կրկնությունը (2), նույն պտույտի կրկնությունը՝ նրա երկրորդ հնչյունի բարձրությունից (3), նույնը՝ վարընթաց կարգով հաջորդ ձայնաստիճանից (4), և նույնը՝ վերջից մի ձայնահատի (պաուզայի) ընդգրկմամբ (5): Օրինակում նախ, հիշեցման կարգով, բերում ենք «ծունկի» պտույտը, հետո նրանից սերված այն ձևերը, որոնք ներկայացնում են «ծնկները» (տե՛ս էջ 49):

Ինչպես պարզ երևում է, «ծնկների» մեղեդիական այս պտույտները շափական երկու միավորի արժեք ունեն: Իսկ կշռույթային գծագրերի, մանավանդ դրանց գրավոր արտահայտությունների մասին պետք է ասել, որ վերջիններս տվյալ պտույտի իրական հնչողությանը բավարար չափով համապատասխանում են՝ առաջին սյունակում տեղադրված հիմնաձևերի շրջանակներում: Տարբերակների կապակցությամբ, որոնք տեղադրված են երկրորդ սյունակում, նույնն անվերապահորեն երկրորդել չենք կարող: Դրանց կշռույթի գրավոր արտահայտությունները կողմնորոշիչ նշանակություն ունեցող առավել ընդհանուր (մոտավոր) պատկերներ են, որոնց այդ նկարագիրը այլևի կա խորանում է նախահարուկների (Vorschlag), վերջնահարուկների (Nachschlag) ու նման զարդարանքների կիրառմամբ<sup>15</sup>:

Աղյուսակում ցույց տրված հինգ ձևերից ու դրանց տարբերակներից յուրաքանչյուրի համար խաղային առանձին օրինակներ բերելով զբաղվելը մեզ

<sup>14</sup> P. Wagner, Neumenkunde (Palä)graphie des Liturgischen Gesanges, Leipzig 1912, s. 74.

<sup>15</sup> Դրանց հատուկ անդրադարձել ենք «խունճ» խաղաղիրը քննելիս ու նշել, որ իրենց գրավոր արտահայտությամբ կարճ տևողության հիշյալ զարդարանքները հայ միաձայնային երաժշտության պայմաններում, որպես ընդհանուր կանոն, զգալի կշռական են կատարվում (տե՛ս մեր հոդվածը՝ Նյութեր հայկական և ռուսական հոգևոր միջնադարյան երգարվեստների համեմատական ուսումնասիրության, «Բանբեր Մատենադարանի», Երևան, 1980, հատ. 13, էջ 125): Շեշտներ, որ դա այդպես է, անկախ որևէ զարդարական հնչյուն՝ տվյալ խաղաղիրն համապատասխանող մեղեդիական պտույտին հատուկ, այն կազմող անհրաժեշտ ձայնաստիճաններից մեկը համարելու կամ չհամարելու հանգամանքից:



հետոն կտաներ: Մի քանի ձևերի կիրառության տեսողական ընկալումն ապահովելու նպատակով կրեթներ խաղաչին ամբողջական նմուշներ, մյուսների կապակցությամբ՝ համապատասխան հղումներ կանենք:

Ծուռկ



Ծնկներ

«Ծնկներ» խաղազրի կատարման առիթներով բավական հաճախ հնչած մեղեդիական պտույտներից մեկը եղել է վերևի օրինակում ցույց տրված առաջին հիմնածևր: Ահա այն՝ ննջեցելոց ԳԶ միջակ տեր երկնիցի («Որ երկայնամիտդ ես տէր») երկրորդ տան մեջ հանդիպող «նոյին» խոսքի (հատուկ անվան) երկրորդ վանկի զուգորդությամբ<sup>16</sup> (տե՛ս էջ 50):

<sup>16</sup>  $\frac{314p}{992}$

## Իհրակ

Հի - ռա սակ հրա - ծա - ըն - լույն  
 ի հա - ճոյս ինչ ըն - կալ - ցիս  
 եւ Կուրս սրս մեր ըն կալ  
 սր - Կէս Կն - ըն - լին Կն լին  
 Լ Կնչ - րա հա - մուն, Կի մի դարչ Կի  
 սեանկն ա մա - ընչ - եալ յա Էութն  
 ա հնչ ա - տն Եին

Հետևյալ նմուշը, որ է Մարտիրոսաց «Որք դանձինս» թի միշակ սղորմյան, ցույց է տալիս առաջին հիմնածնի տարբերակի կիրառումը, դարձի «սղորմեա մեզ» խոսքի հետ կապակցումով<sup>17</sup> (տե՛ս էջ 51):

Ի դեպ, այստեղ «չարչարանաց» խոսքի վերջին վանկի տակից դրված

<sup>17</sup> 291բ—292ա  
938



## Միգակ

Արև արևն չիևս իւր ետևից ըն - ծա յն զինն

նկ իրիս - սու սա - լորը ղն - լով իուց շար -

շա ըա նայ. ըա ըն - իս - սու - թնայի տ.

չա .. դորը - նեա - նկ

ևս - զը - ուած

նշանը վերը քննված «ստորադիրն» է: Եվ դա էլ հուշում է, որ տվյալ դեպքում «երկար» հիմնախաղը կրող վանկը պետք է հնչյունավորված լինի առնվազն երկու տարբեր ձայնաստիճանների օգնությամբ<sup>18</sup>, որոնք կատարվելու են legato, փնչպես բացատրել ենք վերը:

«Մեկների» մյուս հիմնաձևերին հանդիպում ենք այնպիսի խաղափորումներում, ուր կիրառված են նաև մի շարք այլ, բարդ և մեր կողմից տակավին չքննված նշաններ: Գրանցից մեկին սակայն, «խոսքովայինին» անդրադառնալու ենք ստորև, այնպես որ ծանոթանանք հետևյալ նմուշին ևս (տե՛ս էջ 52):

Ապաշխարության Բկ երրորդ շարքից «Յոյս իմ ևս» շափավոր ողորմյալի երկրորդ տունն է սա (մինչև դարձը)<sup>19</sup>: Տվյալ տողատումով հստակ երևակվում է երգի տան յուրահատուկ կառուցվածքը. 1-ին ու 3-րդ տողերը շափական 9-ական միավորից են բաղկացած, 2-րդ և 4-րդ տողերը՝ 7-ական: 1-ին ու 3-րդ տողերի սկզբում դեպի վեր ուղղված «երկարի» տեսքով նշանը «խոսքովայինն» է:

<sup>18</sup> Ձայնագրյալ Շարակնոցում այդ վանկի հետ զուգորդված է երկար տևողության մեկ հնչյուն (երկրորդ «փուշը»), որ ուղղել ենք:

<sup>19</sup>  $\frac{72\omega}{251}$



«Ծնկները» զուգորդված է երրորդ տողի «մեղայ» խոսքի երկրորդ վանկի հետ<sup>20</sup>։ Մնացած հիմնաձևերի կապակցությամբ ընթերցողին հղում ենք մեր ազբյուրների համապատասխան էջերին, ինչպես պայմանավորվել ենք։ Երրորդ հիմնաձևը մի փոքրիկ դրամատիզմով երևում է հայրապետաց կանոնի Գձ շափավոր մանկունքի առաջին տան մեջ, «զումար» խոսքի առաջին վանկի զուգորդությամբ<sup>21</sup>։ Զորրորդ հիմնաձևը հանդիպում է ճաշու«զովեա»-ներից

Չափաւոր

20 Չեռագրում հիշյալ վանկի վրա գրված են «ծնկներ» և «բուժ» նշանները, որոնք նույն խոսքի նախորդ վանկի «երկարի» հետ միասին՝ շափական 5 միավոր են գոյացնում։ Չափազանց Շափակեցում աղ վանկին հատկացված մեղեդիական պատույթը շափական 2 միավորով պակաս է.

վերևում ուղղել ենք այս սխալը (տե՛ս ուղղանկյուն փակագծերում բերված շափական միավորները)։

21  $\frac{256p}{853}$  (նշված դրամատիզմները հեշտությամբ ուղղվում է. մեղեդիական պատույթում առաջին հնչյունն է, որ պետք է կատարի օժանդակ-գարդարական ձայնաստիճանի պաշտոնը և ոչ թե երկրորդը՝ «էկտրանը»)։



«Յարեա Քրիստոս» կտորի Գ տան մեջ, «լուսաւորեաց» խոսքի երրորդ վանկի վրա<sup>22</sup>: Հինգերորդը՝ Վարդավառի առաջին օրվա կանոնի «Ուրախացիր պսակ կուսից» Դկ շախավոր-ծանր ճաշուի առաջին տան մեջ, «տիրամայր» խոսքի երրորդ վանկի վրա<sup>23</sup>:

Սրանց տարբերակներում, նույնիսկ լավ պահպանված երգերի մեջ, առհասարակ ավելի շատ են առանձին հնչյունների գրաֆոխություններով և կամ մեղեդիական ամբողջական պատկանների ընդհանուր ծավալի (տևողության) սեղմումներով, այլև ընդլայնումներով, կարճ՝ հանկարծաբանական արվեստին հատուկ ազատություններով բացատրելի կետերը: Ասվածը (նաև հիմնաձևերի վերաբերությամբ) ընդգծելի է. քնականաբար, դարդոլորումներով լեցուն «ծանր» ու «ստեղի» տիպի երգերում: Եվ սակայն, սրանցում էլ հնարավոր է լինում առանձնացնել տեղիներ, ուր բավականին հստակ զատորոշվում են, ասենք, «ծնկներ»+ոլորում<sup>24</sup>, ոլորում+«ծնկներ»+ոլորում և նման դուրդություններ:

«Խոսուովային» Գծագրաձևի երկու տարբերակ ունի, որոնք ներկայացնում են դեպի վեր ուղղված ալիքավոր յուրատիպ «երկար»-ներ: Խաղաղրիս անվանակոչությանը անցյալում տրված բացատրությունը, թե «որպէս թէ նմանեալ սրոյ քաջին Խոսրովու մեծի՝ Հայոց արքային»<sup>25</sup>, համողիչ չէ: Այդ անվանակոչությունը ծագում է պարսկերեն *xustav* (թագավոր) և հատկապես *xustavana* (թագավորական) բառից<sup>26</sup>, որ հայկական շրջաններում կարող էր արտասանվել խուսեվանի ձևով<sup>27</sup>: Երգչային նշանի վերաբերությամբ, այն՝ ըստ բոլոր տրվյալների՝ նշանակել է երկար վանկ ցուցանող մի քանի խաղաղրերի (այդ թվում՝ բուն «երկարի», «քաշի»-ի, «յարեշտ»-ի և «ձայնդարձ»-ի շարքում<sup>28</sup> գլխավորապես «տրոպ»-ների ընտանիքում էլ («առանձնատրոպ», «քմատրոպ», «ծանրատրոպ») ունենք՝ «թագատրոպ» և կամ ուղղակի «թագատրատրոպ» նշանը<sup>29</sup>:

<sup>22</sup>  $\frac{127 \text{ ա}}{438}$  (այստեղ, հիշյալ վանկի վրա, ամբողջ մեղեդիի կառուցվածքով պայմանավորված

մի նախընթաց հավելում էլ կա՝ երկրորդ «փուշից» մինչև երկրորդ «վերնախաղ» կիսվար, որը, սակայն, չի մթազնում «ծնկներին» անմիջապես հաջորդող վարընթաց պատույթ՝ երկրորդ «բենկորձից» երկրորդ «փուշ»: Ի դեպ՝ ճիշտ նույն պատկերը նկատվում է նաև «Կամալ յանցն առեր» կտորի առաջին տան մեջ, «համբերեցեր» խոսքի երրորդ վանկի վրա, տե՛ս նույն տեղը):

<sup>23</sup>  $\frac{213 \text{ ա}}{719}$  :

<sup>24</sup>  $\frac{238 \text{ բ}}{794}$  (խալի ութերորդ օրվա կանոնի Դկ ստեղի «Պարունակեալ պահէին» մանկոճքի

առաջին տան «ծառայն» խոսքի առաջին վանկը):

<sup>25</sup> «Նոր բաղիրք հայկազեան լեզուի»:

<sup>26</sup> Հ. Անադյան, Հայերեն արձատական բառարան:

<sup>27</sup> «Նոր բաղիրք հայկազեան լեզուի»:

<sup>28</sup> Առավել լայն իմաստով՝ երկարների դասակարգության տակ կարող են դրվել նաև ուրիշ խաղաղրեր: Բայց այդ դեպքում շնչվում են տարբեր նշանախմբերի շրջաններին հատուկ սահմանները: Հմմտ. Ի. Կյուրեղյան, Լուսաբանություն խաղից և երգնցողություն շարականաց, «Թաղմավէպ», Վենետիկ, 1904, № 3, էջ 126—128:

<sup>29</sup> «Բաները Մատենադարանի», 1969, հատ. 2, էջ 121:







Այստեղ նոր (մեզ դրազեցնող միջին բարդության առաջին կարգի խաղափորումներին վերաբերող) նշաններ են միայն կետավոր «խոսքովայինն» ու «ստորագիրը»: «Խոսքովայինը» տեղադրված է գրական բնագրի (սկզբից հաշված) հինգերորդ վանկի վրա: Եվ, ինչպես հստակ երևում է, այդ վանկն ունի շափական երկու միավորի արժեք ու թեթևակի ալիքավորված «երկարն» հիշեցնող մեղեդիական գծագիր: Սա՛ «խոսքովայինի» կատարողական պարզ մեկնաբանություններից է, որ կախման մեջ է երգային տան կառուցվածքից ու երաժշտական ամբողջական կերպարից:

Յորդոր

Գրա - ցա - փառ ծը - նունդ ի ի սուրբ կու սեն  
 ալ սոր ցու - ցաւ ալ - գի մարդկան ա - նքս կրպ - նա  
 կից քանդ է - ա - կից հօր:

Հետևյալ օրինակում, որ է՝ նոր կիրակիի կանոնի Ակ միջակ մեծացուցիչ առաջին տունը (մինչև դարձը)<sup>33</sup>, «խոսքովայինը» ստացել է բոլորովին այլ կատարողական մեկնաբանություն (և կամ, որ նույնն է՝ «խոսքովայինով» նշանակվել է բոլորովին այլ մեղեդիական պտույտ) (տե՛ս էջ 56):

Քննարկվող խաղաղիրը այս շարականում տեղադրված է ոտանավորի առաջին վանկի վրա, որն և զուգորդվում է շափական վեց միավորի արժեքով մեղեդիական գեղակերպ պտույտի հետ: Ի դեպ, բերված երգի հեղինակն է Ներսես Լամբրոնացին, որ տվյալ սկզբնական պտույտը հղանալիս, ինչպես երևում է, օգտվել է Ներսես Ծնորհալու «Հոյս, արարիչ լուսոյ» արևադալի երգից: Վերջինս նույնպես սկսվում է «խոսքովայինին» համապատասխանող նմանատիպ, բայց ավելի ճոխ մի պտույտով, որ պարզեցրել է Լամբրոնացին<sup>34</sup>: Ավելի ճիշտ,

հետ, հասկապես այն դեպքերում, երբ նրա հորիզոնական գիրքի համար բավականաչափ տեղ չկա տվյալ վանկի վրա: Նման դեպքերից մեկն է, որ նկատվում է մեր օրինակում:

<sup>33</sup>  $\frac{137 \text{ ա}}{469}$ ,  
<sup>34</sup> Հմմտ.

Ծանր

Հոյս



վերցրել է հիշյալ պտույտի մեղեդիական առաջին բջիջը և ընդլայնելով՝ դրան հատկացրել ամբողջի ծավալը՝ շափական վեց միավոր:

Բայց «խոսքովայինը» կարող է և ավելի մեծ տևողություն թելադրել: Ստորև բերվող օրինակում «խոսքովայինին համապատասխանող երկարածիգ-զարդույթուն մեղեդիական պտույտն ընդգրկում է շափական ինը միավոր, և ընդհանրապես ներկայացնում է այն տիպական վանկերից մեկը, որոնք, էրզումեցու խոսքերով՝ «ոլորաբար երկարացված» են (տե՛ս էջ 57):

Հարության երգաշարերից է շարականս. Գկ դարձվածք շափավոր-ծանր տեր երկնիցի առաջին տունը (դարձի հետ միասին)<sup>35</sup>, որտեղ «խոսքովայինը» զուգորդված է ոտանավորի երկրորդ վանկի հետ: Ամբողջական այս խաղավորման մեջ «խոսքովայինը» միակ նշանն է, որ ենթադրում է մեղեդիական բավական բարդ մի պտույտ, բայց վերջինս օրգանապես մերվում է երգի ողջ տան երածշտական կառուցվածքին:



Աչքի առաջ ունենալով նույնիսկ լուր բերված օրինակները, դժվար չէ նկատել, որ «խոսքովայինի» մեղեդիական-գծային նշանակությունը գործնականում իրացվում է զգալիորեն լայն շրջանակների մեջ: Դա դարձանք պետք չէ առթի: Գործ ունենք երգչային նշանների այնպիսի համակարգի հետ, որի կառուցվածքում իսկ հաշվի են առնված նաև հանկարծաբանության միջնադարյան սկզբունքները: Ուստի մեր ուսումնասիրությունների խորացմանը զուգընթաց, որ նշանակում է, թե հետազոտության ոլորտը ներգրավելով ավելի ու ավելի բարդ (ընդգրկուն) խաղաղերը, օրինաչափորեն պիտի բախվենք դրանց մեկնաբանության սահմանների ընդարձակման երևույթին:

Այն, որ մասնավորապես «խոսքովայինը» ուղղակի վերաբերություն ունի միջնադարյան երգչային հանկարծաբանական արվեստին, ապացուցվում է հետևյալ փաստով էլ: Խաղաղիրս ունի մի երկրորդ անուն ևս՝ «քմազարդ», որ արձանագրված է հիմնախաղերի միջնադարյան երեք զլխավոր ցուցակներից

Տե՛ս Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 1576, էջ 279բ և «Երգք ձայնադրեալք ի ժամագրոց», Վաղարշապատ, 1877, էջ 400:



մեկում<sup>36</sup>, և որի երաժշտական իմաստը կամ մեկնաբանությունն է՝ «բոտ հաճոյս և բոտ քիմս յօրինեալ»<sup>37</sup>, հասկանալի է՝ երգեցողության ազգային տրվյալ դպրոցի, ճյուղի և որոշակի ձայնեղանակի շրջանակներում:

Անցնելով առաջ, պետք է ասել, որ շարադրվածով չեն սպառվում «խոսքովայինի» մեղեդիական-զծային նշանակությանը վերաբերող հարցերը: Գրանց կապված բննելի մի ասույթ ունի նաև հին տեսաբաններից Գրիգոր Գապասաբալյանը, որ «խոսքովայինը» բնութագրում է «ձայն բարձր և ցնթելի» արտահայտությամբ<sup>38</sup>: Փամանակին հակիրճ նշել էինք, որ այս բացատրությունը յուրովի լրացնում է «խոսքովայինի» մասին էրդրումեցու ասածը<sup>39</sup>: Այստեղ ասելն է հավաստելու, որ Գապասաբալյանի դիտարկվող բացատրությունը վերաբերում է «խոսքովայինի» մասնավոր մեկնաբանություններից մեկին: Վերջինս հանդիպում է գլխավորապես, Բկ ձայնեղանակում, որն առհասարակ բարձր հնչամասում է ծավալվում (C<sup>2</sup>-F<sup>2</sup>-ի ոլորտում): Ահա, օրինակ, ապաշխարության Բկ շորրորդ շարքի ողորմյան (մինչև դարձը)<sup>40</sup> (տես էջ 59):

«խոսքովայինն» այստեղ դուգորդված է երգի առաջին խոսքի հետ, որն և եղանակավորված է ալիքավոր «երկարի» ձևով, տվյալ դեպքում, բարձր հնչամասում: Սակայն խաղաղրիս համապատասխանող մեղեդիական պտույտի այս դիրքը (որից ավելի բարձր, ի դեպ, չի հանդիպում ողջ Շարակնոցում),

Զատուտք Ծանր

Ըս - ին յա յու - թիւնը

օրհ - նն մը՛ն մար - դա - սեր. ա - դա -

դա - կն լով, սեր քա - ռը՛ն [նայ:']

36 «Բանբեր Մատենադարանի», 1969, № 9, էջ 114 և 121:

37 Մ. Փաշունի, Բաղիրք արուեստից և գիտութեանց և գեղեցիկ դպրութեանց, հատ. Ա. Վենետիկ, 1891:

38 Տե՛ս նրա՝ «Գիրք երաժշտական», Կ. Պոլիս, 1803, հարց 90:

39 ՀՍՍՀ ԳԱ «Կրթեր», 1966, № 11, էջ 69:

40 Տե՛ս  $\frac{72բ}{253}$  (ապաշխարության երրորդ շարքի վերը բերված Բկ ողորմյային շատ մասիկ

մի եղանակով է սա էլ):



մյուս ձայնեղանակներում (Գձ, Ակ, Գկ) զնալով իջնում է. որով պարզ է, թե նրա բարձրությունը շատ հարաբերական է<sup>41</sup>:

Վերը բերված օրինակներից հստակ երևում է դա, ինչպես և այն, որ դրանցում «խոսքովայինին» համապատասխանող մեղեդիական պատույաները գտնվում են տվյալ յուրաքանչյուր ձայնեղանակի դիմող հնչյունի ոլորտում: Ճիշտ այս տեսակետով մանրակրկիտ զննելով «խոսքովայինի» կիրառման պայմանները շարականի բոլոր ձայնեղանակներում, եկանք համոզման, որ «խաղաղրիս» պատշաճող պատույանների բարձրության կախումը դիմող ձայնի դիրքից հնչյունաշարում՝ կարելի է համարել ընդհանուր կանոն<sup>42</sup>: Իսկ այն

41 Գաղասարայանը «խոսքովայինի» մասին իր ասույթում չի արտահայտել նշված կարևորագույն պարագան: Չնայած դրան, արդի հայ երաժշտագիտության մեջ շափազանց մեծ նշանակություն արժեց Գաղասարայանի հիշյալ ասույթին, որն, ի վերջո, ապակողմնորոշող դեր խաղաց: Այսպես, Ռ. Աթայանը, «խոսքովայինի» մեղեդիական-զծային զորության մասին մի շարք մտորումներից հետո, եկավ այն եզրակացության թե՛ խաղաղրիս «մեղեդին փոխադրում է վերին սահմանը, ավելի հաճախ՝ դեպի լսողի ֆունկցիոնալ տեսակետից որոշակի աստիճաններից մեկը, որտեղ, վերին և ստորին «օժանդակ» հնչյունների մասնակցությամբ, տեղի է ունենում որոշ հուպագում» (տե՛ս նրա՝ «Հայկական խաղային նոտագրությունը», Երևան, 1959, էջ 261): Բայց այս բացատրությունը հարմարվում է «խոսքովայինի» կատարողական այն մեկնաբանությունը, որ հանդիպում է Բկ ձայնեղանակում և, զլխավորապես, «միջակ» կամ «հորդոր» բննացրի երգերում, ուստի և միակողմանի է: Որպեսզի հատուկ շանգրադանանք տվյալ հնչյունաշարի բացարձակ բարձրությունը վերաբերող այս խնդրին, ասենք, որ երաժշտության տեսարանը «թուր» խաղաղրին էլ այդպիսի բարձրության հետ կապված զորություն է վերադրում (նույն տեղում, էջ 262), և որ դա նույնպես շոշափում է երևույթի փաստորեն մեկ, առանձին կողմը միայն:

42 Այս եզրակացությունն առայժմ վերաբերում ենք շարականի երգեցողությունը, ոչ միայն այն պատճառով, երաժշտածիսական մյուս մատյաններին՝ խաղաղրերին, զանձարաններին և այն դեռևս ըստ էության չենք անգրադարձել: Միջնադարյան երաժշտատեսական նյութեր կան, որոնց համաձայն «խոսքովայինը» կիրառելի է նաև առհասարակ երգչային ողջ ձայնածափայի ինչպես ամենավերին, այնպես էլ ամենաստորին գոտիներում: Եկատի ունենք Յոթնաչորսյանրի («Նոթնագրեանք») նաև խաղաղրիական նշանակություն ունեցող այն հատվածը, ուր խոսվում է երգչային ձայնածափայի (ցածից-բարձր) «խոշակային», «լեզվային», «բժքային» և «զլխային» գոտիների մասին: Տարիներ առաջ օգտագործել էինք այդ հատվածը, ըստ Մաշտոցի անվան Մատենադարանի № 599 ձևագրի, անկախ նրա խաղաղրիական առումից (տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Չայնի մասին ուսմունքը հին և միջնադարյան Հայաստանում», «Բանբեր Մատենադարանի», 1962, հատ. 6, էջ 158—160): Այժմ էլ դեռևս հատվածիս խաղաչարքերի մեղեդիական-զծային նշանակությունը չէ, որ կարող է գրադեցնել մեզ: Այլ՝ նրանցում «խոսքովայինի» ընդգրկման ընդհանուր տրամաբանությունը միայն: Բայց դրա համար ևս հարկ եղավ ի մոտո ծանոթանալ Յոթնաչորսյանրի տարրեր բնագրերի հետ, ըստ Մատենադարանում պահվող 20-ից ավելի գրչագիր ժողովածուների, ու հետազոտության ոլորաը ներբաշել մեզ հետաքրքրող հատվածը պարունակող ևս երեք ձևագիր, որով ձեռքի տակ արգեն ունենք շորս բնագիր (Ա, Բ, Գ, Դ): Գրանցում դիտարկվող հատվածն իր բոլոր մանրամասների մեջ թեև միատիպ չէ, բայց մեր ասելիքը հաստատելու հիմքերը տայիս է: Ա. բնագրի (Մատենադարան, ձև. № 7117, էջ 42ա—42բ), առանձնահատկությունն այն է, որ նրանում կրճատ են բերված երգչային ձայնածափայի նշված գոտիներին հատուկ եզանակների խաղաղրությունները: Այնպես, որ վերջիններից պարզապես դուրս են մնացել մի ամբողջ շարք խաղաղրեր: Այսուհանդերձ, «խոսքովայինը» դժվար չէ նկատել «խոշակային», այսինքն հիշյալ գոտիներից ամենաստորինին վերաբերող խաղաղրության մեջ: Բ. բնագրում (Մատենադարան, ձև. № 1903, էջ 275ա—275բ), որտեղ խաղաղրություններն արգեն իրենց բնական ծավալով են ներկայացված, նույն «խոշակային» գոտում, բացի «խոսքովայինից», երևում է «թուրը» ևս, որն, ի դեպ, երկու կետով հանդիպում է նաև «զլխային» հնչյունաշարում: Գ. բնագրում (Մատենադարան, ձև. № 599, էջ 37ա—37բ), բացի նշված կետերից, «խոսքովայինը» «խոշակային» գոտու խաղաղրությունում կիրառված է երկու անգամ: Իսկ Գ



հարցին, թե ինչն է միավորում տարրեր ձայնեղանակներում հնչող «խոսքովաչինի» մեղեդիական-գծային, վերջին հաշվով, այլադան պատկերները: պատասխանում է էրդրումեցին իր վերորերյալ բացատրությամբ («ոլորաբար երկարէ»): Այն կարող է բավականին ընդհանուր թվալ: Եվ դա ճիշտ այդպես էլ է, բայց գիտակցել հարկ է, որ պայմանավորված է՝ դարձյալ և դարձյալ՝ հայկական միջնադարյան երգեցողության մեջ հանկարծաբանական ազատությանը հատկացված դերով:

Զարիաւոք



Վերջապես իմանալի է, որ Վիլոտոն ևս<sup>43</sup>, էրդրումեցուց անկախ, և նրանից ավելի բան հարյուր տարի վերջ, գրեթե նույն բանն է վկայում «խոսքովաչինի» մասին: «Այս նշանի կապակցությամբ մեղ համար երգված օրինակի համաձայն, — գրում է նա, հիշեցնելով Կահիրեի հայոց մայր տաճարի սար-

բնագրում (Մատենադարան, ձեռ. № 2618, էջ 255ա—255բ), այս ամենին գումարվում է «խոսքովաչինի» կիրառումը «զլխային» հնչամասում էլ: Ստորև բերում ենք հատվածիս համեմատված-ճշգրտված բնագիրը, հիմք ընդունելով № 2618 ձեռագիրը, որտեղ այն առավել ամբողջական է: «Ըսկ եղանակ[ը] գոյացեալ այսորիկ են: [են] ի յեղանակս որ լեզուս շարժին, և են՝ որ ի բիման, և են՝ որ ի գլուխն, և են՝ որ ի խոշակն»:

Այս է Ղլխոյն որ ասէ: *ա՜ ՚ / Բ ) ԲԲԲ...*

Ձեպուիկն: *ա ԲԲ ԲԲ ԳՂՂՂՂ*

Բիման: *՝ ԾԾ Ծ Ծ ԾԾ Ծ*

Սուշակն: *է " " " Դ : | Դ Դ Դ )*

Ինչպես երևում է, այստեղ կան նաև խաղեր, որոնք հատուկ են տվյալ հնչամասին (չեն կրկնվում մյուսներում): Առայժմ մի կողմ թողնելով դրանք, «խոսքովաչինի» (և «թուրի» էլ) մասին կարող ենք եզրակացնել, որ խաղազրկերս, իրոք, նույնիսկ երգչային ընդհանուր հնչունաշարի շրջանակներում (անկախ որոշակի ձայնեղանակից և դիմող ձայնից), զգալի շարժունակ են՝ կիրառելի լինելով, ինչպես «զլխային», նույնպես և «խոշակային» հնչամասերում ընթացող եղանակների (կամ ախպական պատույանների) նշանագրության մեջ:

<sup>43</sup> Ի դեպ ասենք, որ վաղուց ընդհանրացած ավանդույթի համաձայն, Description de l'Égypte արժեքավոր երկասիրության մեղ հետաքրքրող հատվածները միշտ վկայակոչում ենք հրատարակչի՝ Վիլոտոյի անունով:



կազմագապեալի տված բացատրութիւններն ու համապատասխան կատարումները,— երևում է, որ այն ցույց է տալիս ձայնը ոլորելով երկարելու մի ձև»<sup>44</sup>:

«Սուր». հայկական խոսք է: Համապատասխան նշանը երկարեցված «շեշտի» գծագրածնն ունի և մեղեդիական-գծային դորութեամբ էլ մտա է վերջինիս:

Ուշ միջնադարի ընթացքում «սուրը» դարմանալիորեն շփոթվել է «թուրի» (ու, այդ հանապարհով, նաև «երկարի» և անգամ «խոսրովայինի») հետ: Այս պարագան իր անդրադարձումն է գտել թե հայկական և թե եվրոպական մասնագիտական գրականութեան էջերում, սկսած XIX դարի երկրորդ կեսից<sup>45</sup>:

Թվում է՝ շփոթն առաջացել է խաղաղրիս «սուր» անվանումը «սուսեր» իմաստով հասկանալու հիման վրա, որպիսի դեպքում այն իրոք «թուրին» շատ մոտիկ պետք է նկատվեր: Սակայն քննարկվող խոսքի երաժշտական նշանակութիւնն այլ է եղել միջնադարում: «Սուր—գրում են «Նոր բառգրքի» հմուտ հեղինակները— Օշո՛ւ, Acutus. ըստ երաժշտաց՝ է մակդիր աղղոյ և նուրք ձայնի կամ լարի. որ և սոսկ, բարակ»<sup>46</sup>:

«Սուրին», որպես խաղաղրի անվանակոչութեան, անդրադարձած հնագույն հեղինակներից են Շրյոդերը և Խաչատուր էրզրումեցին: Առաջինը ճիշտ «Acutus» է թարգմանել «սուրը»<sup>47</sup>: Երկրորդն արձանագրել է «սուրի» կատարման կերպը բնութագրող մի խոստուն գիտում, ասելով, «Չվանդ բարակացուցանէ, սրէ և նրբացուցանէ»<sup>48</sup>:

Ավելի ուշ վիլյոտան «շեշտի» հետ հարաբերեց «սուրը»<sup>49</sup>, իսկ Պ. Վազներն ընդգծեց նրա կրկնակի տևողութիւնը<sup>50</sup>: Վերջին երկու կետերի խելամիտ համատեղումը գտնում ենք Իգն. Կյուրեղյանի ձևակերպած բացատրութեանց մեջ:

<sup>44</sup> G. Villoteau, Description de l'Égypte, t. XIV, Paris, 1826, p. 330.

<sup>45</sup> Ն. Տնտեսյանն, օրինակ, հիմնախաղերի իր կազմած տախտակում «սուր և թուր» ասելով՝ երկու նշանները միասեղ էր առաջ բերում (տե՛ս նրա՝ «Տնտեսյան շարականի երգաց խաղերուն», «Ժամանակ», Կ. Պոլիս, 1864, № 45, Հավելված: Հիշեցնենք, որ դրա վրա հատուկ ուշադրութիւն է դարձրել Ռ. Աթայանը, որ արդարացիված է համարում Տնտեսյանի մոտեցումը: Հմմտ. «Հայկական խաղային նոտագրութիւնը», Երևան, 1959, էջ 177): Եվրոպական հրատարակութիւններից նշենք թեկուզ է. Գալիդի և Մ. Լյուսի աշխատութիւնը, որտեղ «սուրն», ու «թուրը» մեկնաբանված են որպես կատարման բնույթով (ասենք՝ յուրաքանչեւ հատու նկարագրով) մոտիկ իրակութիւններ, որոնք տարբերվում են իրենց շարժման ուղղութեամբ (լինելով, համապատասխանաբար՝ վերընթաց և վարընթաց): Ernest David et Mathis Lussy, Histoire de la notation musicale depuis ses origines, Paris, 1882, p. 65.

<sup>46</sup> «Նոր բառգրք հայկազեան լեզուի», հատ. Բ.:

<sup>47</sup> Thesaurus Linguae Armenicae, էջ 244:

<sup>48</sup> «Խաչատուր էրզրումեցին որպես միջնադարյան հայ երաժշտութեան տեսարան», ՀՍՍՀ ԳԱ «Լրարեր», 1966, № 11, էջ 71:

<sup>49</sup> G. Villoteau, նշվ. աշխ., էջ 330:

<sup>50</sup> Պետք է ասել, որ «շեշտը», որպես առօրեական նշան, «սուրի» հետ հարաբերվել է դեռևս միջին դարերում: Ահա թե ինչպես է մեկնաբանում առօրեական նշանները Վարդան Արևելցին «Արդ, ասի շեշտ՝ սուր, բուր՝ ձանք կամ խոնարհ, կամ մանր, պարույկ՝ շուրջառ, երկարն՝ երկայն, սուղ՝ կարճ կամ սոսկ, թու՝ խոշոր կամ թանձր, սոսկ՝ ոգորկ կամ լեաշկ, ապաթարց՝ առանց, ենթամնայ՝ ներքադրական, ստորապ՝ ներբևհատ»: Տե՛ս Վառդան Արևելցի. Մեկնութիւն բերականի, աշխատասիրութեամբ՝ Լ. Գ. Խաչերյանի, Երևան, 1972, էջ 157:

<sup>50</sup> P. Wagner, նշվ. աշխ., էջ 73



«Ունինք սուր քաջած խաղը,— դրում է նա,— հայանի կտեսնվի ձեռն՝ որ ուրիշ բան չէ, բայց եթե երկայն կամ կրկին շեշտ մը, որով բսել է թե՛ պետք է ձայնը շիտակ բարձրացունել, բայց կրկին ժամանակ երկայնելով բան զշեշտը»<sup>51</sup>: Եթե սրան ավելացնենք էրզրումեցու արձանագրած դիտումը ևս, ապա «սուրի» երգչային գորության լուսարանությունը առավել լրիվ կլինի (ինչքան էլ որ վերջինիս նշած կատարողական նրբությունները տեսողական ընկալման ենթակա պարադաներ չեն): Սուրե բերում ենք խաղափորման մեջ «սուր» նշանն ընդգրկող հատկորոշ մի օրինակ՝ աղաշխարհության «Ջանապական զհոգևոր զգանձն» Գձ ողորմյայի Բ. տունը<sup>52</sup>:

## Մեղակ

Զբանկ հոգ - տյ ի մոյ խակ - սե . ցի  
 Լ Ե դի ան բա . ռու ևակ որբ  
 ալ առ լեզ մի այն պա - ղա - ժիմ բա . ռե բար փոր - կիլ .  
 Կեա - յեա ի մե - դու - ցեալ ծա - ոայս

«Սուրն» այստեղ դուգորդված է դարձի երրորդ փանկի հետ («ալ առ Բեզ» և այլն): Հստակ ընկալելի են՝ նախորդ փանկերի համեմատությամբ նրա («սուրը» կրողի) ավելի բարձր դիրքը, ինչպես և շափական երկու միավորի արժեքով տեսողությունը: Ինչ վերաբերում է դիտարկվող փանկի կատարողական առանձնահատկություններին, դրանց հաշվառումն էլ օգտակար կլինի առայժմ այն տեսակետով, որ զեթ տեսականորեն կարող ենք ըմբռնել թե ինչի հիման վրա են տարբերվել, ասենք՝ «սուրն» ու «երկարը» միջնադարում:

«Թուր». Այս նշանի գծագիրը կորածն «սուրի» տեսքն ունի: Խաղաղորդության արվեստում հնուց ի վեր նկատի է առնվել նրա անվանակոչության բա-

51 Իզն. Կյուսեղյան, Լուսարանության խաղից և Երգեցողության շարականաց, «Քաղաքացի», Վենետիկ, 1904, էջ 126:

52 ՀճճՊ  $\frac{80p}{281}$  (ուղղել ենք պարզագույն խաղաղբերին վերաբերող մի երկու դրափոխություն):



ուարանային իմաստը<sup>53</sup>: Այստեղից պարզ է, որ այդ անվանակոչությունը նախապես կապված է եղել ձեռնավարական (խմբավարական) լայն, գորեղ և բնորոշ մի նշանի, որով պահանջվել է նաև ձայնի համապատասխան շարժում ու կատարման համապատշաճ նկարագիր: Ինչպես գրում է էրզրումեցին, «սա դայն վանգ նշանակէ, որ թրոյ նմանեցեալ է»<sup>54</sup>:

«Սուրի» և «խոսրովայինի» կիրառության պայմաններն ու կերպերը պարզարանելուց, ինչպես և այն բանից հետո, երբ ցույց տվեցինք, որ «խոսրովայինի» նման՝ «թուրը» ևս ձայնեղանակի հնչյունաշարի վերին սահմանների հետ հաստատուն կապեր չունի բնավ, վերջինիս մեղեդիական դժային գորությունը հստակելու համար մնում է լուծել մի խնդիր. վերընթաց թե՛ վարընթաց շարժում է ենթադրում այն:

Հայտնի է, որ Վիլոտոն նշել է «թուրի»-ն համապատասխանող մեղեդիական պտույտի վարընթաց ուղղությունը: «Այս նշանը ցույց է տալիս, թե պետք է ձայնը ուժգին և շեշտակիորեն վերից վար իջեցնել»<sup>55</sup>, գրել է նա, շոշափելով կատարման կերպը ևս:

Վագները մատնանշեց խաղաղրիս վերընթաց նշանակությունը, և մեղեդիական «քայլ առ քայլ, portamento-ի կերպով»<sup>56</sup> շարժումը: Վերջին կետը «թուրի» գորությունը ենթադրվող մասնավոր պարագա է: Անկախ դրանից, «թուրի» մեղեդիական պտույտի շարժման ուղղությանը վերաբերող երկու գիտնականների դիտումները լրացնում են իրար:

Մեր հետազոտության տվյալներով այդ պտույտը կարող է ունենալ թե՛ վերընթաց, և թե՛ վարընթաց շարժում: Դա ժամանակին նկատել է նաև Իգն. Կյուրեղյանը ու նշել այն<sup>57</sup>, սակայն, ինչպես այլ դեպքերում, այս առթիվ ևս, առանց մտահոգվելու համապատասխան օրինակների որոնման, բնորության և համեմատության հարցերով<sup>58</sup>: Այժմ ուղղակի դրանց անգրադաոնալով կատարված մանրակրկիտ քննության արդյունքները ներկայացնելու ժամանակն է ճիշտ:

Մանոթանանք ամբողջական խաղափորումների երեք օրինակների հետ, որոնցում երգչային միակ նոր նշանը մեզ դբաղեցնող խաղաղիրն է: Առաջնում, որ է՝ Աստվածածնի ավետյաց կանոնի Գկ շափավոր համբարձիի երրորդ տունը (մինչև դարձը)<sup>59</sup>, «թուրը» հանդիպում է երկու անգամ. «Ամովսածնին»

53 Շրյոդերը «թուրը», որպես խաղաղրի անուն, թարգմանել է «Acinaces» (նշվ. աշխ., էջ 244):

54 ՀՍՍՀ ԳԱ «Լրաբեր», 1966, № 11, էջ 72:

55 G. Villoteau, նշվ. աշխ., էջ 330:

56 P. Wagner, նշվ. աշխ., էջ 74:

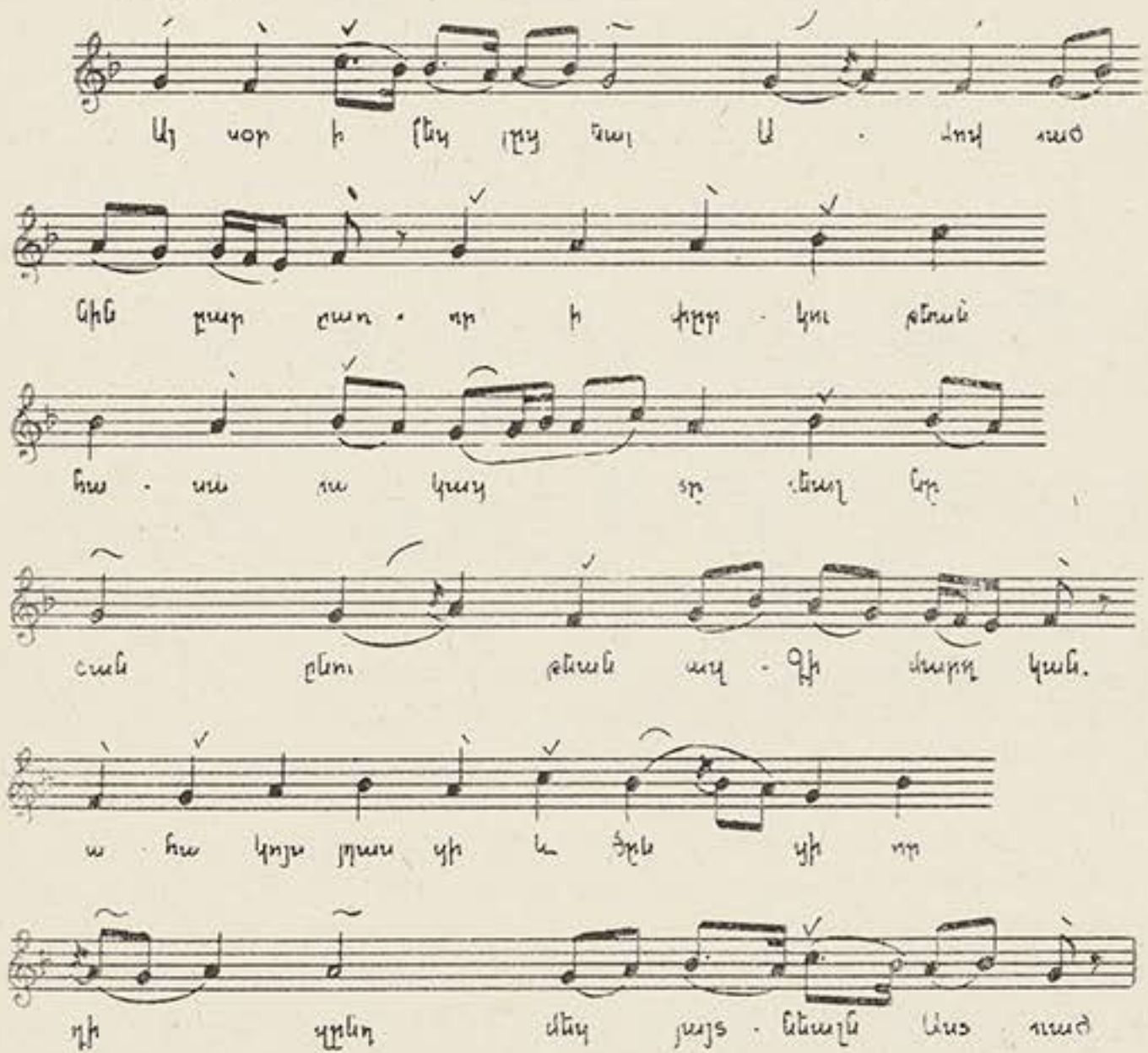
57 Տե՛ս նրա Լուսարանություն խաղից և երգեցողության շարականաց, «Թագմավեպ», 1904, էջ 126:

58 Դրա փոխարեն, հեղինակն բնոհանրապես, և «թուրի» քննարկման կապակցությամբ առավել ևս, կատարողական նրբությունների մի ամբողջ շարք այնպիսի մանրամասներ է ձգտում պարզարանել («թուրի» դժագրածևի գրչական տարբերակներին անդամ վերագրելով այլազան նշանակություններ), որ այդ ամենի մեջ զլխավոր հարցերի տարրալուծման վտանգ է ծագում: Այսուհանդերձ, Իգ. Կյուրեղյանի խաղարանական գրվածքներն առհասարակ շահեկան են անկասկած:



և «բնութեան» խոսքերի առաջին վանկերի զուգորդությամբ: Երկու դեպքում էլ խաղաղիրս արտահայտում է վերընթաց շարժումով միևնույն պատույթը<sup>60</sup>:

## Զափաւոր



Այ սօր ի ինչ լըց նաւ Ա լույ աս  
 զին ըսք ըստ որ ի քրք կու թեան  
 հա սա ա կայ տր նեայ եր  
 անն ընու թեան ալ զի մարդ կան.  
 ա հա կոյս լղաւ զի և ծրե զի որ  
 դի զլնդ մնց յայտ նեալն Աս ուս

Երկրորդ նմուշը ապաշխարության Աձ շարքից «Զառաւօտու զօրհներգութիւնը» շափափոր մանկունքի առաջին տունն է<sup>61</sup> (տե՛ս էջ 64):

Այստեղ «թուրին» համապատասխանում է վարընթաց շարժումով մի պատույթ (տե՛ս «բնկալ» խոսքի երկրորդ վանկը):

Վերջապես երրորդում, որտեղ «թուրը» դարձյալ երկու անգամ է կիրառված, հնչում են համապատասխան պատույթի թե վերընթաց, և թե վարընթաց տիպերը<sup>62</sup> (տե՛ս էջ 64):

Մարտիրոսաց Դձ շարքի «Որք հաղորդեցան» շափափոր հարցի առաջին

<sup>60</sup> Նկատելու արժանի մանրամասն է հետևյալը. երկրորդ անգամ «թուրը» դժագրված է այնպես, որ նրա կորուստն ընկնում է ձախի վրա:

<sup>61</sup>  $\frac{59p}{205}$

<sup>62</sup>  $\frac{300m}{959}$



Զարիաւոր

Զա - րա - ւօ՛ սո՛ւ Կօրհ՛ ննր՛ Գո՛ւ թի՛ ննս

ժառք՛ զս՛ սի՛ իս՛ Թնա՛ւ ըրն՛ ի՛ն յե՛ կա՛ իս - Զ

ւոր՛ սի - րա - ւայ[.] ի՛ Կրե՛սե՛ կրե՛սե՛ Է՛ . ԿԵ՛ .

դնչ՛ - ւոյ՛ . ի՛ն Կր - Էնա՛ Է՛ իս - րա -

Կր - Էնա՛ն:

Զարիաւոր

Որ՛ի հա - րար՛ զե՛ Կրե՛ շար՛ իս - րա - ւա՛ս

Ինչ՛ Թի՛ս սո՛ւ . սուր՛ք հայ՛ իս Կրե՛սե՛

Է՛ զե՛ - րա՛ թնր՛ կայ՛ արայ՛ Ժա՛ - րա - Կրե՛ ինչ՛ ԿԵ՛

ժառք՛ սի՛ն շար՛ ժու՛ Թի՛նե՛ս



տունն է սա (մինչև դարձը), որում «թուրը» զուգորդված է «սուրբ» խոսքի, ինչպես և գրական բնագրի վերջին վանկի հետ:

Չեռքի տակ ունենք «թուրի» կատարողական հետաքրքիր այլ մեկնաբանություններ ևս, որոնք հանդիպում են նաև «զարկ» խաղաղորդ պարունակող օրինակներում: Դրանք կտեսնենք իր տեղում: Այստեղ ևեթ նշենք սակայն, որ այդ, ինչպես և վերը բերված մեկնաբանությունները միացնող ընդհանուր, և առհասարակ «թուրի» նշանակության մեջ կայուն իրակությունը հանգում է՝ վերընթաց թե վարընթաց՝ ավելի ուղղաբերձ մի շարժման ու նրա հատու, շեշտակի կատարմանը:

«Ջարկ». նման մի հարթության վրա է գտնվում նաև «զարկին» հատուկ տարածե պտույտները միավորող կայուն հիմունքը: Բայց այն՝ ավելի լայնակի-հորիզոնական շարժում է ենթադրում (վեր-վար կամ հակառակ ընթացքի ալիքավորումով), այլև մեղեդիական պտույտի ձիգ, պրկված կատարում:

«Ջարկի» նշանը մի բաղադրյալ գծագրածե է, արտաքննապես բաղկացած «բուխից» և «փուշից»: Բայց, դրանց գումարը չէ, որ ներկայացնում է համապատասխան մեղեդիական պտույտը, ինչքան էլ նկատելու արժանի հանգամանք է հետևյալը, այն՝ տեսողությամբ իրոք մեծ վանկ է ցույց տալիս, որն, ըստ հարկին, կարող է փոխվել մեծագույնի: «Ջարկի» մեղեդիական պտույտն ինքնուրույն է, իսկ նշանը հայտնի է նաև «կուռ պրեհիկ» և «առուզիր» անվանակոչություններով<sup>63</sup>, որոնց կանոնադառնանք իր տեղում: «Ջարկ» անվանումը, սակայն մյուսներից ավելի է տարածվել (թվում է՝ հատկապես ուշ միջնադարի ընթացքում), ուստի նախ խոսենք վերջինիս մասին: Նրա բառարանային իմաստն է՝ «զարկումն», «զարկումած»<sup>64</sup>, զարկանեմ բայից, որի հիմքում հարկանեմ-ն է<sup>65</sup>: Այս իմաստով, սակայն, «զարկ» խոսքը կապված է «փուշ» խաղաղորդին: Ինչպես պարզաբանել ենք վաղուց, «փուշի» պաշտոնն է ցույց տալ երգեցողության մեջ ուժային (դինամիկ) շեշտադրության ենթակա միջակ վանկը, և որ այն՝ որպես այդպիսին կոչվել է «հարուկ» (հիշյալ հարկանեմ-ից) ու «զարկ» ևս<sup>66</sup>: Երկուսն էլ նույն արմատից, որով և նույնիմաստ խոսքեր, որոնք յուրովի փոխարինել են «փուշ» անվանակոչությանը: Կա նաև սրա օգտին խոսող մի այլ հանգամանք: Վերը տեսանք, որ օժանդակ նշանների մեջ, տառ-խաղերի համակարգում, «զ» տառը ևս «զարկ» է նշանակում: Արդ՝ այդ տառը գրչագիր շարակնոցներում առավել հաճախ «փուշ» կրող վանկի տակից է դրված լինում ճիշտ<sup>67</sup>, որով իր բնական բացատրությունն է գտնում այն, թե ինչու<sup>68</sup> և ինչպես է «զարկը» դարձել «փուշի» երկրորդ անվանումը:

63 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Հիմնական խաղերի միակցությունը, «Բանբեր Մատենադարանի», Երևան, 1969, № 9, էջ 121:

64 Նոր բառգիրք հայկազգեան լեզուի, հատ. Ա, Վենետիկ, 1836:

65 Ըր. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հատ. Բ, Երևան, 1973:

66 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Պարզազույն խաղաղորդությունների վերծանության փորձ, «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1971, № 2, էջ 148—149:

67 Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. 1576 (մեր հիմնական երկու աղբյուրներից մեկը՝ գրչագիր շարակնոցը), էջ 13ա, 14բ, 15ա, 19ա, 22բ, 30ա, 42ա, 46բ և այլուր (երբեմն շփոթվելով «զ.»-ի հետ):

68 Հարկ է ասել, որ «զ.» տառը հազվագեղ հանդիպում է նաև մի երկու այլ նշանի՝ «վեր-նախադի», «բենկորձի», «խոսքավայինի» տակ (տե՛ս նույն տեղը, էջ 15բ, 158բ, 178ա): Սա



Այս ամենից պարզ է, որ մեզ զբաղեցնող և մեծ, բայտ հարկին նաև մեծագույն վանկի զորութունն ունեցող խաղանշանի քննարկվող «զարկ» անվանումը պետք է այլ մեկնաբանություն ստանա: Մեր ձևերի տակ եղած տվյալների համաձայն՝ մեղեդիական-զծային բավականաչափ բարդ խաղազրի այդ անվանումն սկզբնապես սերված է եղել հրեական միջնադարյան պաշտամունքային երգեցողության նշաններից «Zarqa»-ի անունից և հետո ձուլվել հայկական «զարկ» խոսքի հետ. ու այդպես հարատևելով, տեղիք տվել, որ վերջինս, ուշ միջնադարի ընթացքում, վերաբերվի թե «զ.» օժանդակ նշանին, թե «փուշ» կոչվող պարզ խաղազրին, որպես նրա երկրորդ անվանումը, և թե (անդիտաբար) այստեղ վերլուծվող բարդ խաղին:

Անհրաժեշտ է նշել, որ հրեական միջնադարյան պաշտամունքային երգեցողությունը հայ մասնագիտացված երգաստեղծության մշակների լսողաշարից դուրս չի գանվել բնավ. այլ՝ իրավացիորեն համարվել է փոխադարձ կապերի մշակման արժանավորագույն ազդյուններից մեկը, բուն իսկ երուսաղեմում<sup>69</sup>: Հրեական միջնադարյան երգչային նշանների՝ նեգինտանների համակարգում բավականին ուշադրով միավոր է Zarqa-ն՝ մեծագույն տեղություն մի յուրահատուկ շեշտ<sup>70</sup>: Մի կողմ դնենք նշանիս գծագրածևի խնդիրը<sup>71</sup>: Համապատասխան մեղեդիական պատույտը երկարածիգ ոլորուն վարքնթաց մի կարագիծ է ներկայացնում, նախադաս վերքնթաց թոխչրով: Նրա անվանակոչությունը, որ, տվյալ դեպքում, ավելի է հետաքրքրում մեզ, բառացի նշանակում է «սերմանող»<sup>72</sup>: Եվ այստեղից էլ պարզ է, որ այն՝ սկզբնապես եղել է ձևնավարական-խմբավարական նշանի անվանում: Նշան, որն յուրովի նմանակել է սերմանողի ձևերի՝ տաղածության մեջ հուժկու կորագիծ պատկերող լայն շարժումը (պահանջելով համապատասխան բնույթի մեղեդիական պատույտ), և որն հետո մարմնավորվել է նաև որպես հատուկ գծագրածև:

Այս բոլոր պարագանների հաշվառումն ընդհանուր առմամբ ճիշտ հունի

նշանակում է, որ հիշյալ տեղիներում տվյալ խաղազրի զորության վրա պետք է գումարվի նաև «զարկի», որպես կատարողական հնարանների խմաստը:

Բայց այն, որ դիտարկվող տառ-խաղը առավել հաճախ վերաբերում է «փուշ» կոչված վանկին, անկասկած ցույց է տալիս վերջինիս շեշտադրական նշանակության խիստ մոտիկությունը «զարկի» հետ: Մոտիկություն, որի հիման վրա էլ, ի վերջո, գրեթե նույնացվել են այդ երկու, նախապես երանգային որոշ տարբերություններ ունեցած, երգչային նշանները:

69 Երուսաղեմը ծառայել է հայ երաժշտության հարաբերությունների խորացմանը նաև լատինական, բյուզանդական, զոպտական, հարենական ու արարական արվեստների հետ: Եվ առհասարակ, հայկական միջնադարյան մասնագիտացված երգ-երաժշտության, ինչպես և խաղազրության արվեստի զարգացման մեջ խաղացած դերի տեսակետից մեր գաղութների շարքում հնագույնն ու կարևորագույնը՝ Երուսաղեմի հայ վանական գաղութն է անկասկած, Մեծ Հայքի և Դիլիկյան հայկական պետության հետ ունեցած բազմապիսի կապերով (իրենց նշանակությամբ դրանից հետո են գալիս՝ Երանի ու Եզխատոսի, Ղրիմի և Քուրբիայի հայ մշակութային կենտրոնները):

70 Այն էլ նշենք, որ մնացած նեգինտանները եւ զլխավորապես մեղեդիական ամբողջական պատույտներ են ցույց տալիս, և որ դրանց միակցությունն առհասարակ կոչվում է «երաժշտական շեշտերի համակարգ»:

71 Արտաքին ձևով Zarqa-ն հիշեցնում է մեր «էկորճը»: Միջնադարյան երգչային նշանների ազդային տարրեր համակարգերը բազմաթիվ ժամանակ առավել շփոթեցնող պարագան ճիշտ այս կեան է: Այսինքն՝ տարրեր համակարգերում տարրեր զորություն ունեցող նշանների արտաքին ձևի նմանությունը:

<sup>72</sup> Description de l'Egypte, t. XIV, Paris, 1826, p. 476.



մեջ է դնում հայկական «զարկի» քննության ընթացքը, այլև օգնում է ըմբռնելու խաղաղորիս մյուս երկու անվանակոչությունների իմաստը: Մեկն է՝ «կուռ զրեհիկ», ինչպես նշել ենք: Այն բաղկացնող խոսքերը փոխառություններ են, բայց վաղուց հայացված («կուռ»-ը՝ խալդերենից կամ կովկասյան լեզուներից, իսկ «զրեհիկը» պահլավերենից, ուր կան շրահ և շրեհ արմատները)<sup>73</sup>: Բառագործության առարկայական նշանակությունն է՝ պինդ զրահավոր<sup>74</sup>. որ և միջնադարյան երգչին կհուշեր, թե համապատասխան մեղեդիական պատույտին անհրաժեշտ է հաղորդել զորեղ, հավաք հնչողություն (կատարողական հնարանքների օգնությամբ):

Վերջապես, «զարկի» երրորդ անվանակոչությունը՝ «առուզիր», բաղկացած է «ու» շաղկապով միացած երկու բնիկ հայկական խոսքերից. «առ» և «զիր»: «Առ»-ը՝ «առումն», «գրաւումն», «յափշտակություն» իմաստներով<sup>75</sup>, երգչային իրակությունների հարթության վրա մոտիկից հիշեցնում է իտալերեն Attaccare (բառացի՝ հարձակվել) խոսքի հրամայական ձևի՝ Attacca-ի օգտագործումը որպես ուրույն հասկացություն: Attacca երգչային արվեստում վաղուց իվեր նշանակում է ձայնալարերի միակցության այն վիճակը, որն անհրաժեշտ է անմիջականորեն երգել սկսելու, տվյալ հնչյունը վերցնելու (մի տեսակ՝ «առնելու», «գրավելու») համար<sup>76</sup>:

«Դիր»-ի բառարանային նշանակություններն են՝ «դրութիւն») (մէտու, positio, situs իմաստով), այնուհետև՝ «կերպ և ձև դրութեան», այլև «շափ» կամ «գաղափար» («կաղապար») <sup>77</sup>, բոլորն էլ այս կամ այն շափով մոտիկ առոգանական որոշ իրակությունների ու դրանով իսկ՝ նաև երգչային հասկացությունների: Ավելի մասնահատուկ մի հարթության վրա, «զիր» ասելով միջնադարում, առոգանության ու երգեցողության մեջ ևս, որպես ընդհանուր կանոն, «բութն» են հասկացել<sup>78</sup>, ինչպես դա հետևում է XII դարի Կիլիկյան նշանավոր գիտնական, գրչության արվեստի հմուտ Արիստակես Գրչի տված բացատրություններից<sup>79</sup>: «Առուզիր» բառակապակցության մեջ սակայն, «զիրի»

73 Շ. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հատ. Բ:

74 «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. Ա:

75 Նույն տեղում, էջ 281:

76 Музыкальная энциклопедия, т. 1, М., 1973.

77 «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. Ա (նշվ. հրատ. ք):

78 Նույն տեղում: Տե՛ս նաև «Թանրեր Մատենադարանի», № 9, էջ 121:

79 Դրանք շարադրված են հեղինակի՝ «Վերլուծութիւնք բացերևապէս բազմազան բառից և բայից յոգնախումբ շարագրութեամբ արարեալ զսա Արիստակեսի գրչի ի խնդրոյ բաղմաց յարհեստ գրչութեան» խորագրված երկում, որ հրատարակված է (տե՛ս Ա. Խաչեչյան, Գրչության արվեստի լեզվական-բերականական տեսությունը միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, 1962, էջ 227—286), մեզ հետաքրքրող հատվածում՝ արհեստագիտական պատճառներով՝ առանց առոգանության նշանների և խաղաղորների: Վերջիններիս այտեղ անհրաժեշտ է զեթ հակիրճ անգրագանալ, որ կանենք՝ ըստ Մաշտոցի անվան Մատենադարանի № 2373 ձեռագրի: Սակայն նախապես ծանոթանանք հիշյալ հատվածին, որն ըստ ամենայնի շահեկան է: Խոսքը մասնավորելով դրական բնագրի կառուցվածքը երևակող արոհության, առոգանության և այլ նշանների շուրջ, Արիստակես գրիչը հաստատում է հետևյալը.

«Սորաք պակաւ թէ որ արնէ, ստուգիւ իսկ ճանաչէ որիչ որիչ և զտեղեան պիտանին և զիրական գերալրութեամբն գերունակ զգիրսն զլիազիր, զանշնշտան և զշնշտաւորան, իսկ և զաէրունի շնշտաւորան, զհենգն և զհարցուկ, զբաշս և զոյժ, զզարկ և զզիր, զստոր և զկիսաստոր, որ է ներքնարութի, բացաս, զմիաստիք, զերկուտիք՝ որ ասի աճն, զպարոյկ, զենթամնայ, զգրաղարձան բովանդակ լրին՝ զսկսման տողիցն և զկատարածին, հանդերձ սեղհական և հմտական ննթ[ա]կապովքն...» (նշվ. հրատ. ք, էջ 229, նշվ. ձեռ. ք, էջ 161ա—161բ):



իմաստը մտտ է նրա բառարանային նշանակություններից վերն հիշատակված «շափ» ու «կաղապարին», և ահա թե ինչու :

Զարկի մեղեդիական պատույտը ինքնուրույն է, ասացինք, և չի ներկայացնում իր իսկ գծագրածեր գոյացնող «բուֆի» և «փուշի» գորութվույունների գումարը: Բայց եթե այդպես էլ շիններ, դարձյալ «դիրը», տվյալ դեպքում, չէր կարող լինել «զարկի» գծագրածերի մեջ մանող «բուֆը», թեկուզ այն պատճառով, որ վերջինս հիշյալ գծագրածերի բաղադրիչներից առաջինն է, այնինչ «առուդիր» կապակցութվան մեջ «դիրը» երկրորդ խոսքն է: Ըստ բոլոր տվյալների, «առուդիր» բառակապակցութվամբ բանաձևված են «զարկի» մեղեդիական պատույտի սահմաններին՝ սկզբին ու վերջին վերաբերող կատարողական հանգամանքներ: Ընդ նմին, եթե «առ»-ը պատշաճում է այդ պատույտի սկզբին (ինչպես հետևցրինք վերը), ապա «դիրն» էլ հարմարվում է վերջին, որպես ամփոփող, ամբողջականացնող ազդակ: Որով երգչին հիշեցվել է, թե տվյալ պատույան անհրաժեշտ է հատկապես բոլորակել, նրա «շափն» ու «կաղապարը» լրացնել, ավարտել: Սույն եզրահանգման ճշտությունն ստուգվում է նրանով ևս, որ այն՝ գրեթե լրիվ համաձայնվում է «կուս դրեհիկ» պատկերավոր արտահայտության հետ, որով նույնպես հասկացվում է կենդանի հնչողութվամբ մեղեդիական ինքն իր մեջ ամբողջական, հստակ սահմանագծված մի պատույտ:

Նախընթացից պարզ է ուրեմն, որ «զարկի» գծագրածեն դգալի պայմանական է: Իսկ նրա երեք անվանակոչություններում նշանիս գորությունը վերաբերող իմաստն հանգում է՝ համապատասխան մեղեդիական պատույտի կատարման կերպի, այդ ընթացքում երգչային ձայնի շարժման բնույթի (բայց ոչ ուղղություն), այլև հնչողություն նկարագրի ծանուցմանը:

«Զարկի» մասին միջնադարյան մատենագիրների ասույթներ մեզ գրեթե չեն հասել: Ունենք վերոհիշյալ Արիստակես գրչի (XII դ.) և Հովհաննես գրչի

Իրական է, որ այստեղ Արիստակես գրիչը հաշվի է առնում ոչ միայն արձակ, այլև՝ միջնադարում միշտ երգի հետ կապված՝ շափածո խոսքը: Որով նա հաստակ ընդգծում է՝ առղերն ու տներն իրարից բաժանող «բացատները» (իմա՝ դադարների) նշանակությունը: Միաժամանակ, ավելի լայն մի հարթության վրա, հեղինակը նշում է տրոհության դերը, հիշատակելով «ստորն» ու «կիսաստորը» և՛ ընդհանուր առմամբ՝ մյուս կետերով ենթադրվող «բացատները»: Այնուհետև, «հարցուկը» իրավացիորեն դիտելով որպես «պարույկի» գորությունը ենթադրվող ելևէջային մասնավոր (առոգանական) մի արտահայտություն, առավել ընդհանուր դժերով առած՝ «պարույկ» ասելով հեղինակն հասկանում է տարբեր (բարձրության) հնչյուններ զոգող աղդակը, և նրա մի շարատեսակ զուգահեռ տեսնում «ենթամեայի» մեջ: Եվ վերջապես, որ առավել կարևորն է, դիտնականը շեշտի մի ամբողջ շարք տեսակներ է թվարկում, որոնք անհրաժեշտ է տարբերել առոգանության (ու, դրական բնագրի միջնորդություն, նաև երգեցողության) մեջ: Եվ նախ՝ առհասարակ «շեշտուտը» (վանկերն) ու «տերունական շեշտուտները», որոնք ընդհանրապես չառ ավելի ընդգծված խոսքերի են վերաբերում: Այս և՛ հետևյալ շեշտները, իրենց համապատասխան նշաններով: «Հենգը» (իմա հեղնական ելևէջը), «ձայնդարձ» խողադիրը հիշեցնող նշանով: «հարցուկը» (հարցական ելևէջը), «պարույկ» նշանով, «բաշը»՝ «երկարի» նշանով, «ոյժը»՝ «շեշտի» նշանով, «զարկը»՝ «փուշի» նշանով և «դիրը»՝ «բուֆի» նշանով:

Մենք առիթ ունեցել ենք նշելու, որ մեր Մատենադարանի № 2373 ձեռագրում (XIV դ. և 1633 թ.) Արիստակեսի բնարկվող երկն արտագրած գրիչը այնքան էլ հմուտ մեկը չէ: Նկատենք, օրինակ, բնագրում «գբաշս» (այսինքն հոգնակիով) հիշատակվող խոսքին «երկարի» լսի մեկ նշան վերաբերելու փաստը (մինչդեռ հիշատակվել էր՝ «երկարների» գոնե մի քանի տեսակների նշանները գծագրելու: Այսուամենայնիվ, նրա (գրիչի) կատարած աշխատանքը, մեզ այստեղ գրողեցնող հարցերի առումով ևս, ընդհանուր առմամբ բավարար կարող ենք համարել և օգտվել նրանից՝ մինչև ավելի ընտիր ձեռագրերի հայտնաբերումը:



(XIV—XV դդ.) համառոտ նշումները: Վերը տեսանք, որ դրանցից առաջինը «զարկ» ասելով «փուշի» նշանն է առաջ բերում: Նույն կերպ է վարվում նաև երկրորդը, 1407 թվականին իր գաղափարած Հայսմավուրքի հիշատակարանում<sup>80</sup>: Պետք է ասել սակայն, որ երկու հեղինակներն էլ «զարկ»-«փուշ» հարաբերությունն անդրադառնալիս՝ պարզ նշանների մի փոքր խումբ են միայն ունեցել աչքի առաջ, և ոչ թե, ասենք, խազազրերի ողջ համակարգը:

Գիտենք, որ խաչատուր էրզրումեցին քննել է շարականի խազերի համակարգը, որում առկա են թե «փուշը» (պարզ նշաններից), և թե «զարկը» (բարդներից) ու վերջինիս անվանումը հայերենով բացատրելով՝ հաստատագրել... «սա նշանակէ. զվանգ, որ բաղխէ, հարկանէ»<sup>81</sup>: Բայց սա՝ միևնույնն է՝ «փուշին» է պատշաճում: Շատ ավելի հետաքրքրական է Շրջողերի պատկերացումը: Նա tactus<sup>82</sup> է թարգմանել «զարկը», որով հասկացվում է մեղեդիական ընդգրկուն մի պտույտ: Նոր ժամանակների մեր եկեղեցական երգիչ-կատարողներից «զարկը» «փուշից» դանազանելու անհրաժեշտությունն զգացել է Կահրեի հայոց մայր տաճարի սարկավազապետը, որը ֆրանսիացի երաժշտագետին տվել է մի նոր բացատրություն: Ըստ այդմ՝ «զարկն ուրիշ բան չէ, բան կրկնապատկված «փուշը»: Ուստի և «նրանով նշանակված ձայնի (իմա վանկի—ն. թ.) արտաբերումն ավելի ուժեղ է, բան «փուշինը»... «եթե վերջինս «թաւ» շունենա»<sup>83</sup>: Վերապահությունը կոչված է հարթելու մի կնճիս, որն այնպես էլ չի հարթվում: Խնդիրն այն է, որ ըստ հիշյալ երգչի, «փուշն» ինքը՝ «լերկ հագագի», այն է՝ ձայնի մեղմ արտաբերության նշանն է<sup>84</sup> եվ նախ՝ դա է, որ քնով համոզիչ չէ:

Շատ շերկարենք: Հայկական «զարկի» զորությունը լոկ նրա անունից հետեցնելու և այն էլ հայերենով մեկնաբանելու փորձերի անհեռանկար լինելն հասկացան երկու դիտնականներ՝ Իգն. Կյուրեղյանն ու Պ. Վազները: Բայց նրանք էլ զնացին՝ «զարկի» արտաքին ձևի նմանը գտնելու ճանապարհով՝ միջնադարյան երգչային նշանների այլ համակարգերում (որ առավել շփոթեցնող շավիղների մեջ է ներքաշում հետազոտողին): Եվ պատահական չէ, որ երկուսն ևս (առաջինը ծանր բայերով, մանր քննելով նշանն իր բաղադրիչներով<sup>85</sup>, երկրորդը՝ բավական ուղղաձիգ շարժումով)<sup>86</sup>, ի վերջո հայտնվեցին փակուղու առաջ. կանգ առնելով լատինական Scandicus-ի վրա, ու, նրա օրինակով, «զարկին» վերագրելով երեք բարձրացող ձայնաստիճաններից բաղկացած մեղեդիական դժագրի նշանակությունը: Մի ենթադրություն, որ չի ամրապնդվում վերծանության հետ գեթ որևէ շափով կապված փորձերի տվյալներով, և ոչ էլ համեմատական ուսումնասիրության արդյունքներով:

Նշված ուղղություններով այսօր կատարվող աշխատանքները բերում են

80 Լ. Խաչիկյան, ԺՅ դարի հայերեն ձևագրերի հիշատակարաններ, մասն առաջին, Երևան, 1955, էջ 67. և Մաշտոցի անվան Մասնագրարան, ձև. № 4684 էջ 530բ (որ տե՛ս հատվածում հիշատակվող խազազրերի դժագրական նշանները):

81 ՉՍՍՀ ԳԱ «Լրտեր», 1966, № 11, էջ 72:

82 Thesaurus Linguae Armenicae, էջ 244:

83 G. Villoteau, նշվ. աշխ. էջ 331.

84 Նույն տեղում:

85 Իգն. Կյուրեղյան, Լուսարանութիւն խազից և երգեցողութեան շարականաց, «Բազմավէպ», Վենետիկ, 1903, № 7, էջ 317:

86 P. Wagner, Neumenkunde, նշվ. հրատ.-ը էջ 74:



համոզման, որ «զարկը», որպես երգչային մեծ նշանի անվանում-հասկացություն՝ հին հրեական Zarqa-ի հայացված ձևն է: Նրա դիմաց հայ հոգևոր երաժշտության տարրեր ձայնեղանակներում ստացվող մեղեդիական պրտույանների հիմքը կազմում է ձայնի՝ գլխավորապես հորիզոնական, ալիքավոր մի շարժում, որն հնչողության բնույթով (ինչպես հուշում է անունը), պետք է լինի կուռ, հավաք, ամուր: Վերջինս ապահովվում է կատարողական հնարաններով՝ ուստի և բնականաբար, հնարավոր չէ անդրադարձնել ձայնագրություններում: Մի կողմ դնենք այն:

Ստորև «զարկը» պարունակող բազմաթիվ խաղավորումներից հատուկ բնորված և համեմատված մի քանի վստահելի օրինակներ ենք բերում: Դրանք պետք է օգնեն մի բնդհանուր գաղափար կազմելու խաղագրի, նրա զորության մասին և դիտելու մեղեդիական պտույտի լայնակի բնդգրկման կայունության պայմաններում, ներքին ալիքածե շարժման ուղղության (վեր-վար, թե հակառակը) աղատությունը:

Առաջին նմուշը ներկայացնում է Մարտիրոսաց կանոնի Գձ շարքից միջակ-չափավոր «Երանելի սուրբ հայրապետք» տեր երկնիցի առաջին տունը<sup>87</sup>:

Միզակ Զափաւոր

Ե - ր ա - ն ն ի սուրբ հայ ըս պն՛ս |  
 որք կա մաւ շար շա րն պալ |  
 յանչև ա ղիլ պհամ ըն ըռ ըրու |  
 յար ծա նա տր յա դս թրս շնր |  
 ի շնս զիլ զան ի ևրս մնր

Նրանում «զարկը» երևում է 2-րդ և 4-րդ տողերի վերջում, և երկու անգամ, մեղեդիական համանման կապակցության մեջ, ցույց է տալիս միևնույն



ձայնաստիճանի՝ երկրորդ «փուշի» շրջազարդումը վար-վեր սահուն, բայց պիրկ շարժումով, որն և բերում է հաջորդ վանկի երկրորդ «էկորձին»: Կայուն կեան ալյատեղ պիրկ-սահուն ընթացքն է և բուն իսկ շրջազարդումը, այսինքն կշտույթային տվյալ գծագրում շորս բաղադրիչներից մեկը հիմնական համարելով՝ մյուսները որպես անցիկ կամ օժանդակ դրան ենթարկելը: Փոփոխական է ոչ միայն շրջազարդվող ձայնաստիճանի բարձրությունը համաձայնույթային (լադային) հնչյունաշարում, այլև այն, թե կշտույթային գծագրի առաջին երկու բաղադրիչներից որն է գիտվելու որպես հիմնական<sup>88</sup>: Բերված օրինակում հիմնական կամ շրջազարդվող հնչյունը գծագրի երկրորդ բաղադրիչն է. և դա մի հատուկ թեքություն է տալիս պտույտի մեղեդիական կորագծին:

Հաջորդ օրինակում, որ է Հոփսիմյանց կանոնի Գկ դարձվածք հայտնի օրհնության 18-րդ տունը<sup>89</sup>, շրջազարդվում է «զարկին» համապատասխանող

<sup>88</sup> Գրին վերադառնում է մեղեդին (պտույտի սահմաններում), այն մի անգամ շոշափելուց հետո:

<sup>89</sup>  $\frac{204\text{ա}}{694}$

Այն առաջ ենք բերում մի քանի անհրաժեշտ ուղղումներով, որոնք վերաբերում են զնադուց պարզարանված կետերի: Այսպես, առաջին տողի վերջին խաղաղորը ձևագրում «փուշ» է, որ ակնհայտնի վրիպակ է: Երկրորդ և երրորդ տողերի նման, առաջինը ևս «բուխով» է ավարտվում, որ նշակ է նրա: Այնուհետև, դարձյալ առաջին տողի վերջում, որիչը մտառել է միջակետ դնել: Ավելացրել ենք այն (ուղիղ փակագծերի մեջ), մյուս տների օրինակով, որոնցում առաջին երեք տողերն, որպես բնդհանուր կանոն, միջակետով են ավարտվում: Գալով շարականիս եղանակի ձայնագրությանը, որ ն. Քաշճյանն է իրագործել, ապա այն, ընդհանուր առմամբ գոհացուցիչ լինելով, առանձին տեղերում նշգրտման կարիք է զգում: Մեզ դրազեցնող տան մեջ, օրինակ, առաջին ու երրորդ տողերի սկզբներում, Քաշճյանը պարզապես դանց է առել, համապատասխանաբար, «պարույկ» ու «սլորակ» խաղաղորերին հատուկ պտույտների ելևէջային կորագիծը, և արձանագրել գրեթե միայն դրանց երկար տևողությունները: Մենք վերականգնեցինք մեզ ըստ էության արդեն ծանոթ այդ խաղանշանների գործության նաև ելևէջային կողմը (ընտրելով մեղեդիական կապակցությունը պատշաճող պարզ ձևեր): Բերված տան մնացած տեղիներին, ինչպես և առհասարակ շարականիս հետաքրքիր կշտույթի հաստատագրման առումով, Քաշճյանի ձայնագրությունը հիմնականում բավարարում է մեզ: Ընդգծում ենք այս (վերջին) պարագան, հետևյալ պատճառով: Ասացինք, որ գիտարկվող շարականիս բառատող տների խաղաղորումն այնպիսին է, որ յուրաքանչյուր տան առաջին երեք տողերն ավարտվում են միջակետով: Անցյալում Ե. Տնտեսյանը, եկեղեցիներում դպիրների երգեցողությունը դյուրացնելու գործնական նկատառումներով, առաջարկում էր միջակետին ևս շափական մեկ մեղադրի տևողություն հատկացնել (տե՛ս նրա՝ «Տեսութուն շարականի երգոց խաղերուն և նոցա դորութեան վերայ», «Ժամանակ», Կ. Պոլիս, 1864, № 45, հավելված): Բայց դա ձանձրալի համաշափություն կհաղորդեր շարականի տողերի եղանակի կշտույթին, որոնցում միապաղաղ կերպով երկարեցված կլինեին բանաստեղծական բոլոր (շորս) ստրերի շեշտված վանկերը: Եվ պատահական չէ, որ հայ հոգևոր երաժշտության կշտույթային կողմի արհեստական պարզեցման փորձերին իրավացիորեն ընդդիմացած Քաշճյանն այդպես չի վարվել այն ձայնադրելիս (Հոփսիմյանց «Անձինքի» երաժշտության կշտույթային կառուցվածքի մասին տե՛ս մեր աշխատությունը. «Теория музыки в древней Армении», Ереван, 1977, էջ 261): Մեր օրերում Թ. Աթայանը փաստարեն վերաբարձեց հարցը, բնադատելով Քաշճյանին՝ տողավերջերի հիշյալ միջակետերին շափական արձանագրության հարցը, ընտանադրելով համար (տե՛ս նրա «Հայկական խաղային նոտագրությունը», Երևան, 1959, էջ 209): Այս առթիվ նշենք, որ տեսականորեն ևս Քաշճյանը, ընդհանրապես ասած, նիշտ է, և առհասարակ դարձյալ անդրադառնալով հայոց լեզվի արտհայտության երեք նշանների դերին խաղաղորության արվեստում, հաստատենք հետևյալը: Այդ նշանները («ստորակէտ», «միջակէտ» և «վերջակէտ») խաղաղոր երգարաններում արտհայտում են նաև երաժշտական բնագիրը: Հանկային ու ծորերգային պարզ հյուսվածքի երգերում՝ դրական խոսքի արտհայտությանը դուրսնաբաց, իսկ ավելի բարդ կառուցում, դրական բնագրից էլ անկախ, որպես յուրատիպ խաղաղոր: Այս վերջին դեպքում միջակետն ու վերջակետը, կրկին որպես լուր արտհայտության նշաններ, ըստ



պտույտի առաջին բաղադրիչը, և այս դեպքում էլ՝ դարձյալ վար-վեր սահուն շարժումը պահելով՝ մեղեդիական կորագիծը փոքր-ինչ այլ թեթևություն է ստանում: Ընդհանուր ուղղվածությունն է՝ դեպի հաջորդ վանկի երկրորդ «փուլը»:

Չափաւոր

Ղե կա - վա - թը | ճար - սար | հո - զն - տը | հըմ -

տու - թնամը

թն թն - ա - թն | որն մարս - նով | և մը - տի |

սը լայ - նամը -

ընդ նր - կայն | առ - պա - թնպս | ծռ - վա - ծուի | կնն -

ցա - դոյս -

առ - վի - նաս | նա - ռե - զի | և հա - վի | առ քիտ -

տու:

Հնիփսիմյանց «Անձինքից» հատուկ քնարված այս տունը շահեկան է թե՛ «զարկի», և թե՛ «թուրի» կիրառության առումով: Կատարման տեսակետից մե-

տեղին ցույց են առնում նաև՝ համապատասխանաբար՝ կիսահանգած և վերջահանգած Բուլոր դեպքերում սակայն, երգեցողության խաղաղերթի շարժում այդ կետերն, քստիներն, չափա-կան արժեքներ չեն արտահայտում:



ղեղի շարժման գործող, երբեմն (երբ գրական-երաժշտական կերպարը առնա-  
շունչ է և գրական խոսքի համապատասխան վանկն էլ՝ շեշտակիր) նույնիսկ  
հուժկու բնույթով աչքի ընկնող հիշյալ երկու խաղաղների բաղմակի գործածու-  
թյունը երգի մեկ տան մեջ, տվյալ դեպքում բացատրվում է դիտարկվող շա-  
րականի եղանակի վիսպական և ուժական նկարագրով<sup>90</sup>: «Թուրն» այստեղ  
երևում է տան ըուր տողերի երրորդ ոտքերի շեշտված վանկերի զուգորդու-  
թյամբ (ուստի՝ շորս անգամ), ջուլջ տալով ձայնի պիրկ, կորովի, վերընթաց  
գրեթե նույն շարժումը, համաձայնության հնչյունաշարի տարբեր (մեջընդմեջ՝  
«ձ» և «՛») աստիճաններից:

«Ջարկը» հանդիպում է երկու անգամ, երկրորդ և շորրորդ տողերի առա-  
ջին ոտքերի շեշտված վանկերի վրա, և նորից՝ մեղեդիական համանման կա-  
պակցության մեջ «ներքնախաղ» աստիճանի շրջադարձումով, որը ինչպես ա-  
սացինք, կշռույթային գծագրի առաջին անգամն է:

Դժվար չէ նկատել, որ երկու օրինակներում «զարկի» մեկնաբանված  
պտույտները մինևույն արմատից սերվող տարբերակներ են: «Ջարկին» համա-  
պատասխանող պտույտի մի այլ տեսակ է հետևյալ նմուշում հանդիպողը:

## Միջակ



Սա Տեառնընդառաջի կանոնի Դձ միջակ «Աթոռ քրովբէական» մեծացուս-  
ցելի երկրորդ տունն է, մինչև դարձը<sup>91</sup>: Նրանում «զարկը» երևում է գրական  
խոսքի երկրորդ (շեշտակիր) վանկի զուգորդությամբ: Խաղանշանիս պատ-

<sup>90</sup> Ավելին: Հոփսիմյանց «Անձինքի» երաժշտական բաղադրիչը հայ հոգևոր երգարվեստում  
հերոսական բնույթի շերտերից մեկը ներկայացնող շափանմուշ եղանակներից է. շափանմուշ,  
որն իր տարբերակումն ու բնական զարգացումն է ստացել Հովհաննես Սարկավազ վարդապետի  
«Անսկիզբն Բանն Աստուած» և Շնորհալու (Վարդանանց նվիրված) «Նորահրաշ պսակաւոր»  
շարականներում: X. Кушнарєв, Вопросы истории и теории армянской монодической  
музыки, Л., 1958, էջ 117 ու մեր աշխատությունները՝ «Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ»,  
Երևան, 1973, էջ 60. և «Հովհաննես Սարկավազ Իմաստասերը և հայ միջնադարյան երաժշտական  
մշակույթը», «Բաղմակէպ», Վենետիկ, 1978, № 3—4:

Ճիշտ է, «Անձինքի» գրական բաղադրիչը բովանդակությամբ ընդհանրապես քնարական է,  
բայց այնպիսին, որ կույտերի նահատակությունը ներկայացվում է որպես հերոսական արարք:  
Արդ, իմանալի է, որ նման, և նույնիսկ ողբերգական բովանդակության գրական խոսքեր եկե-  
ղեցական երգարվեստում հաճախ առիթ են ծառայում արտահայտելու քրիստոնյա համայնքի  
անօտսան հավատն ու միասնական կամքը, որով եղանակավորվում են ուժական, առնական, այլև  
հերոսական շեշտերով:



շաճեցված պտույտն այստեղ քիչ այլ է կշռույթով և բավական տարբեր՝ ելևէջով, նախորդ ձևի համեմատությամբ: Մի կողմ դնենք կշռույթային կողմը: Այն մեղ շատ պետք չէ զբաղեցնի բերված օրինակի կապակցությամբ, եթե մտաբերենք, որ նախահարուկներ և նման ձայնանիշեր հայ միաձայնային երաժրշտության մեջ կատարվում են զգալիորեն ավելի կշռական, քան արդի արվեստում. և որ, այս հաշվով, «զարկի» դիտարկվող պտույտում երկրորդ «էկորձ» նախահարուկը ոճի ճիշտ զգացողությամբ կատարելիս աղատորեն կարող է ստանալ մեկ ութերորդական տեսողություն: Ելևէջն է բավականին տարբեր, ասացինք. և հիմնական տարբերությունն այն է, որ կշռույթային զծագրի 3-րդ և 4-րդ անդամների միջև քառյակային թռիչք է գոյանում: Պտույտի կատարման կերպն այնպիսին պիտի լինի սակայն, որ ընդգծվեն «b'-a'» և «d<sup>2</sup>-c<sup>2</sup>» երկյակային քայլերը, ստեղծելով երկու անգամ հնչող հորիզոնական շարժման տպավորություն<sup>92</sup>:

«Զարկին» կապված մեղեդիական պտույտների բննարկված երկու ձևերը, հանկարծաբանական աղատությամբ պայմանավորված որոշ փոփոխություններով, կիրառվել են որպես հիմնական տարբերակներ, երբեմն անգամ միևնույն երգի միևնույն տան սահմաններում: Ահա, օրինակ.

Ա . բա բիշ և մար դա սեր օհր,  
 որ վա սրն մեր ըզ ման ծա . լա .  
 կն գնր. օհր Աս օղ ուած  
 հար կրն մն բույր

Ննչեցելոց կանոնի Բկ շարքից «Արարիչ և մարդասէր» շափավոր հարցի առաջին տունն է սա<sup>93</sup>, ուր պարզ երևում են վերը ցույց տրված երկու տիպի

<sup>92</sup> Խաղաղության արվեստի բավականին զովարամատչելի թափումների մեջն ենք մտնում արդեն: Երգչային ձայնի նկարագրվող շարժումներում, կատարողական տարբեր հնարանքների գործադրմամբ, նույնիսկ անկախ ձայնամիջոցային կազմից, մեղեդիական պտույտի ընթացքը «թուրի» դեպքում ընկալվում է որպես ավելի վերատառաց կամ ներքնատառաց ուղղաձիգ բնույթի իրակություն, իսկ «զարկի» պարագային՝ լայնակի-հորիզոնական:



պտույտներն էլ, երգի առաջին ու երրորդ տողերում «զարկ» նշանը կրող վանկերի զուգորդությամբ (այստեղ երկրորդ պտույտի առաջին հնչյունը հնարավոր է կատարել նաև մի վերին նախահարուկով՝ երկրորդ «էկորճով»):

Ամփոփելով «զարկի» մասին մեր ասելիքը, երկու խոսքով անդրադառնանք նրա մեղեդիական զորության գրսևորումներին նաև ծանր երգերում: Դրանք առաջժամ բաժանում ենք երկու կարգի, ըստ արտաքին, բայց կարևոր մի հատկանիշի՝ տևողության. ա) շափական երկու, և բ) երեք, շորս և ավելի միավորների արժեքով պտույտներ: Երկու տեսակներում ևս կշռույթը կոտորակված է, ելևէջն էլ ոլորուն (բայց, իհարկե, կառուցվածքային տիպի ծանր երգերում՝ որոշ կանոնների պահպանությամբ, իսկ հանկարծաբանական տիպի ծանր կտորներում՝ ավելի ազատ, կշռույթային երբեմն նույնիսկ քմահաճ գծագրերի կիրառումով): Եվ սակայն, առաջինների կառուցվածքի հիմնական գծերը՝ շրջազարդման առկայությունը, սահուն շարժումը, հնչողության եթե ոչ պիրկ, զորեղ, գոնե հավաք բնույթը մատնանշում են նրանց ծննդաբանական կապը «զարկի» վերը քննված հիմնական ձևերից մեկի կամ մյուսի հետ (տե՛ս, օրինակ, Մենդյան ութերորդ օրվա Դձ դարձվածք ծանր օրհնության երրորդ պատկերի սկիզբը՝ «Ըզզլուխ վիշապին փրկելին ջախջախեաց», ուր երրորդ խոսքի առաջին վանկը կրում է «զարկ» նշանը)<sup>94</sup>: Երկրորդ կարգի պտույտները, առավելաբար հանդիպելով զարդոլորուն, հանկարծաբանական կտորներում, մեղեդիական բարդ հյուսվածքի շրջապատում, բնականաբար, զգալի հեռանում են «զարկի» նախնական ձևերից: Ավելի ճիշտ, այդ ձևերը կարծես տարրալուծվում են երկարածիգ վանկերի մեծագույն շրջանակներում, մեղեդիական գծի ավելի խոր ալիքավորման և շարժման ուղղության ազատ փոփոխության պայմաններում: Ընտիր օրինակներում, սակայն, մնում է գոնե շարժման՝ սահուն և հնչողության ներքնապես հաստատուն բնույթը (ինչպիսին է պարագան, ասենք, Ստեփանոս Նախավկայի Գկ դարձվածք ծանր օրհնության սկզբում՝ «Նահատակ բարի Քրիստոսի», ուր առաջին խոսքի երրորդ վանկի նշանը «զարկն» է)<sup>95</sup>:

Այսպիսին են միջին բարդության առաջին կարգի խաղաղորումների գլխավոր առանձնահատկությունները: Ընդհանրացնելով կարող ենք հաստատել, որ դիտարկված նշանները կիրառելիս ու դրանք գործնականում մեկնաբանելիս, հայ միջնադարյան երգիչը մտնում էր՝ տարբերակումների ավելի լայն շրջանակներում կենցաղավարող, ինչպես և իրենց զորության կայուն, կրկնվող տարրերը (ասենք՝ շարժման տիպը, և ոչ անպայման՝ ուղղությունը) կատարողական այլազան կերպերի հետ (ձիգ, հատու, պիրկ, անուշ, նուրբ և այլն) զուգորդող բարդ իրակությունների ոլորտը: Իրակություններ, որոնք միշտ չէ, որ ենթակա են ձայնագրման - հաստատագրման, հետևաբար և՛ տեսողական ընկալման:

<sup>94</sup>  $\frac{27բ}{106}$ ,

<sup>95</sup>  $\frac{41բ}{136}$ ,



Н. К. ТАГМИЗЯН

РАСШИФРОВКА ХАЗОВЫХ ЗАПИСЕЙ ПЕРВОГО  
РАЗРЯДА СРЕДНЕЙ СЛОЖНОСТИ

## Резюме

Хазовые записи различных песнопений в средневековых рукописях отличаются самым различным количеством знаков от 3—4 до 30—40 и больше.

Количество знаков в этих песнопениях увеличивается, как показали наши наблюдения, по мере вовлечения в мелодию новых гласовых попевок, замедления темпа, дробления ритма и вообще возрастания формообразующей роли музыкального компонента.

В результате образуются различные типы фактуры хазового письма, изучение которых и позволяет выявить их функцию в целом, а исходя из этого—также значение каждого входящего в них знака.

В конце 60-х в начале 70-х годов нас занимала проблема расшифровки простейших хазовых записей. В середине 70-х мы обратились к простым хазовым записям. В данной статье мы рассматриваем хазовые записи первого разряда средней сложности.

В певческом значении изучаемых хазов не последнее место занимают требования относящиеся к формам звукоподачи, к способам исполнения.

Не менее важно, что при реализации мелодико-линейного содержания этих знаков, очевидно, допускался ряд вариантов (в пределах определенных границ), что связано с импровизационным началом, присущим армянскому средневековому искусству пения.

Опыт показывает, что по мере привлечения к исследованию все более сложных фактур хазового письма, мы будем сталкиваться с фактом дальнейшего расширения импровизационной свободы певческого истолкования тех или иных хазов.

К этим выводам мы приходим на основании изучения: некоторых грамматических положений, освещающих методы применения грамматико-музыкальных знаков просодии (охватываемых и системой хазов); определенного количества высказываний средневековых авторов, касающихся отдельных хазовых знаков; средневековых рядовых певческих рукописей (для выявления внутренних закономерностей системы хазов); результатов хазоведческих и невузовских изысканий ряда армянских и европейских музыковедов-медиевистов XIX—XX вв.; а также данных сравнительного анализа одних и тех же песнопений, записанных хазами и знаками новоармянской безлинейной нотации (изобретенной в начале XIX в.).



N. K. TAHMIZIAN

LE DECHIFFREMENT DES INSCRIPTIONS EN KHAZES DU  
PREMIER GROUPE DE COMPLICATION MOYENNE

## (Résumé)

Les inscriptions en khazes des chants liturgiques dans les manuscrits médiévaux se distinguent par une quantité variable de signes, de 3 à 4 jusqu'à 30 à 40 et plus.

Le nombre de khazes dans ces chants liturgiques augmente, comme nous l'avons observé, à mesure de l'introduction dans la mélodie de nouveaux motifs modaux, du ralentissement du tempo, du fractionnement du rythme et, en général, de l'accroissement du rôle formateur du composant musical.

En résultat, différents types de factures de la notation en khazes se constituent; leur étude permet de révéler leur fonction en général et, partant de là, la signification de chaque signe qui en fait partie.

A la fin des années 1960 et au début des années 1970 nous nous sommes occupés du déchiffrement des plus simples inscriptions en khazes, du premier groupe de complication moyenne.

Dans la signification des khazes étudiés une place importante revient aux formes d'émission des sons et aux procédés d'exécution.

Il n'est pas moins important de noter que lors de la réalisation du contenu mélodico-linéaire de ces signes, un certain nombre de variantes étaient probablement permises (dans des limites déterminées), ce qui se trouve en relation avec le principe d'improvisation propre à l'art du chant médiéval arménien.

L'expérience montre qu'à mesure de l'étude des factures plus compliquées de notation en khazes, nous nous heurterons au fait de l'extension ultérieure de la liberté d'improvisation dans l'interprétation de tels ou tels khazes.

Nous en venons à ces conclusions en étudiant: certaines thèses grammaticales éclairant les méthodes d'utilisation des signes grammatico-musicaux de la prosodie (également inclus dans le système de khazes); un certain nombre de témoignages d'auteurs médiévaux relatifs aux différents khazes; les manuscrits médiévaux ordinaires de chant (pour la découverte des règles intrinsèques du système des khazes); les résultats des recherches consacrées aux khazes et aux neumes de certains musiciens médiévistes arméniens et européens des XIX<sup>e</sup> — XX<sup>e</sup> siècles ainsi que les données de l'analyse comparative des mêmes chants liturgiques inscrits en khazes et en signes de la nouvelle notation sans lignes arménienne (inventée au XIX<sup>e</sup> siècle).