

Ն. ԹԱՀՄԻՉՅԱՆ

ՀԻՄՆԱԿԱՆ ԴՐՈՒՅԹՆԵՐ ԽԱԶԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ
ՎԵՐԱԲԵՐՅԱԼ

Խաղաղությունն արվեստը, որ նեմային գրության ազգային տարատեսակներին մեկն է, իր էությունը հետզհետե կապարդի մեր առջև, եթե կարողանանք, նախ և առաջ, որոշել նրա տեղը ինչպես մեր սեփական երաժշտական մշակույթի, այնպես էլ ձայնագրության համընդհանուր պատմության մեջ: Մինչև խաղաղությունն զաղափարի ծագումը թե՛ Հայաստանում և՛ թե վաղ միջնադարյան աշխարհի ընկնող մյուս գրեթե բոլոր քաղաքակրթություններում երաժշտական գրաձանաչության վերաբերյալ գոյություն ունեւ ձայնագրության անտիկ տառային սխեմանի իմացությունից եկող միայն տեսական պատկերացում: Այստեղ գործնական նշանակություն ունեցող խնդիրն էր՝ երգերի գրական խոսքերի առանձնահատկությունների իմացությունն ու ձայնեղանակների համակարգի տիրապետումը: Գրական խոսքը, որպես ազատ ոտանավոր, թե ազատ ոտքերով, բայց հաստատուն թվաքանակի անգամներով բանաստեղծություն՝ (տառ-վանկ-խոսք-նախադասություն և տառ-վանկ-ոտք-կիսատող-տող-կիսատուն-տուն կառուցողական գիտակցված տարրերով)², երաժշտին հիշեցնում էր երգի բնույթն ու ձևը, ծավալն ու կառուցվածքը, տրոհությունը, կշռույթի կազմակերպությունն ու նաև ձայնեղանակը (երբ վերջինս հատուկ նշված չէր լինում): Իսկ ձայնեղանակն էլ՝ մեղեդիական ավանդական մի շափանմուշ (ընդունակ դուզորդվելու դանազան խոսքերի հետ, ըստ այդմ ենթարկվելով ազատ տարբերակման ու նրբերանգավորման), երաժշտին հուշում էր եղանակի ծավալման հիմնական սկզբունքը լադի աստիճաններով, որոշակի հնչյունաշարի սահմաններում, և տվյալ եղանակին հատուկ տիպական դարձվածքը (մոտիվը) կամ դարձվածքները ու դրանք զարգացնելու ոճը³: Մեկ խոսքով,

¹ Հիշյալ ոտանավորների հիման վրա Հայաստանում, տակավին վաղ միջնադարում, ստեղծվել են շորս տեսակի երգեր. սաղմոսատիպ (զուգորդված ազատ ոտանավորների հետ), սաղմոսատիպ-նիմնային (զուգորդված տաղաշափյալ բանաստեղծությունների հետ), կառուցվածաչին տիպի ծանր և հանկաժարանական (իմպրովիզացիոն) բնույթի ծանր (տե՛ս մեր դիսերտացիոն աշխատության ավտորեֆերատը՝ «Музыкальная культура Армении V—VIII веков». Ленинград, 1961, էջ 15): Մրանցից լող վերջինները, որ մինչև VIII—IX դարերը բանակապես բիշ էին, ձևագրյացման տեսակետից անկախ են եղել գրական խոսքի կառուցվածքից:

² Արձակ ու տաղաշափյալ խոսքի սույն տարրերից շատերը և դիտավորագույնները առանձին-առանձին ընկված են հայկական հին քերականական մեկնողական աշխատություններում, սկսած Գավրիթ Քերականի աշխատությունից (տե՛ս Н. Адоку, Дионисий Фракийский и армянские толкователи. Петроград, 1915). Իսկ մի-երկու մանրամասնի նույնպես գիտակցված լինելը պարզ հասկացվում է մեզ հասած երգերի վերլուծությունից:

³ Ձայնեղանակը կամ «ձայնը» ունեւ իր նախապատրաստումը, ի դեմս նրան միշտ նախորդող «սկսումների», ու բարդացումը ևս, ի դեմս «ստեղծի»: Վերջինս, որի դիմաց հին գրչադիր բառարաններում իրավամբ բերվում է «ձայն. բուն ձայն» հատկանշական բացատրությունը

կիրառվում էր ավանդաբար ընդունվածը տրված շառավիղով ստեղծագործաբար վերարտադրելու, այն է՝ հանկարծաբանական շնորհքի զորությունը տարբերակելու սկզբունքը: Այստեղից էլ պարզ է, ուրեմն, որ ձայնեղանակների գրությունը, արտահայտվելով արդի (ավելի հասկանալի) եզրաբանությամբ, որոշակի սահմանների մեջ շարժուն կառուցվածքների մի համակարգ էր (система мобильных структур)⁴:

Այսպիսին էր ընդհանուր գրվածքը վաղ միջնադարում, արևմտյան, թե արևելյան քաղաքակրթություններում, երբ VII—VIII դդ. համաքրիստոնեական երգաստեղծության բուռն զարգացման, բարձրագույն տիպի դպրոցները ու գրչական կենտրոնների բազմացման, ինչպես և մեներգային, խմբերգային ու երգեցիկ խմբերի ղեկավարման արվեստների ծաղկման պայմաններում: քրիստոնեական եկեղեցին, իր ետև թողնելով ողջ մահմեդական աշխարհը⁵, հղացավ, ու սկսեց կիրառել նեմագրության գաղափարը: Բայց նեմային գրությունը, որ ձայնագրության համընդհանուր պատմության մեջ միջին տեղ ունի հին, գրավոր խոսքից փոխանված տառային անտիկ սիստեմից արդի զուտ երաժշտական գծային նոտագրության անցնելու ճանապարհին, սկզբնապես նպատակ էլ չուներ վերոհիշյալ շարժուն կառուցվածքները հիմնապես կայունացնելու, դրանք տարբերակելու աղատությունը մերժելու, դրանց (կառուցվածքների) յուրաքանչյուր հնչյունը առանձին-առանձին հաստատագրելու միջոցով: Նրա խնդիրն էր՝ նշել մեղեդիի ընդհանուր հոսքի ինչ-ինչ հանդուցային կետերը և հաստատագրել նրա արտահայտչականությանն ու կատարողական առանձնահատկություններին վերաբերող ցուցմունքները, հօժանդակություն երգեցիկ խմբեր ղեկավարող երաժշտապետներին ու մեներգիչներին⁶: Հատկանշական է այս տեսակետից, որ նեմային գրությունը, իր նշանների մի մասը փոխանակելով

(տե՛ս Մաշտոցյան մատենադարան, ձեռ. № 3201, էջ 129բ), ծավալման ընթացքում հենվում էր մեկից ավելի լազերի ու մեղեդիական ավելի շատ դարձվածքների (մոտիվների) վրա: Ստացվում էր սկսումով-նայն-ստեղի յուրատիպ կարգը, որ և երաժշտահնագրական առումով ուսումնասիրված չէ տակավին մեր գրականության մեջ:

⁴ Պետք է հաշվի առնել նաև, որ վերոհիշյալ հանկարծաբանական շնորհքը որպես պահանջ միջնադարի պայմաններում ներկայացվում էր ոչ միայն ստեղծագործական, այլև կատարողական փորձին: Այնպես որ, արդեն իսկ տարբերակման միջոցով մարմնավորված գեղարվեստական կոնկրետ արտադրանքը և, ամենօրյա կատարման ընթացքում, այս կամ այն չափով շարժունություն էր հանդես բերում: Բացի այդ, ձայնեղանակները, որպես «ավանդաբար ընդունված» իրողություններ էլ, շարժուն են եղել, այն է՝ հեղաշրջման ենթակա, իրարից հեռու ընկած կենտրոնների տեղական ավանդույթների ազդեցության ներքո և, մանավանդ, պատմական զարգացման ընթացքում: Այս մասին քիչ ավելի մանրամասն տե՛ս մեր հոդվածները՝ «Վոմիտասը և հայոց հոգևոր երգարվեստի ուսումնասիրության հարցերը», «Վոմիտասական» ժողովածու, Երևան, 1969, ու «Վոմիտասը և հայկական խաղերի վերձանության խնդիրը», «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1969, № 4:

⁵ Երաժշտական գրության մի քանի ձևեր, ինչպես անտիկ տառային (տեսության մեջ), ֆարուլատուր (գործիքային երաժշտության ասպարեզում) նույնիսկ նեմային, որպիսին է, օրինակ, թեկուզ և Քամբուրի Հարուբիի առաջարկածը (տե՛ս Тамбурист Арутин, Руководство по восточной музыке, перевод с турецкого, предисловие и комментарии Н. Тагмизяна, Ереван, 1968, էջ 116—117), գործածվել են պարսկա-արաբական աշխարհում ևս, տեղ-տեղ և ժամանակ առ ժամանակ: Բայց դրանք, ունենալով հենց տեղական նշանակություն, ձայնագրության զարգացման համընդհանուր ընթացքի վրա ազդեցություն չեն ունեցել և անգամ դրան մասնակից չեն եղել:

⁶ E. Wellesz, Early Byzantine Neumes, The Musical Quarterly, New York, XXXVIII, 1952, էջ 68—79:

անտիկ առողանության գրությունից⁷, և մի մասն էլ հորինելով որպես երգեցողության մեջ մեղեդիի ծավալման ընթացքն ու նրա բնույթը բացահայտող և ցուցաբերող ձեռնավարական արտահայտիչ շարժումների (γερμανισμός) գծագրային կոնկրետացումներ⁸ թե յուրատեսակ երաժշտական գաղափարազրեր, թույլ էր տալիս խաղավորվող խոսքերում հաճախ թողնել այսպես կոչված «ազատ» (անխաղ, այն է՝ կատարողական առումով որևէ ուշադրավ առանձնահատկություններ աչքի չընկնող) վանկեր:

Նեմային գրությունը, բյուզանդական պատկերամարտության շրջանում 4. Պոլսից⁹ անցնելով Արևմուտք (Հռոմ և այլուր), երբ այստեղ, ժամանակակից Արևելքից, հունա-հռոմեական հին քաղաքակրթությունից ու շրջապատի ժողովրդական բանահյուսությունից ներհոսող հեռանկարային աննախադեպ կուտակումներ էին տեղի ունենում նաև երաժշտության բնագավառում, իսկույն համեմատության մեջ դրվեց անտիկ տառային սիստեմի հետ: Երկու դար շարունակ (VIII—X հարյուրամյակներում) լարված կերպով փորձարկվեցին թե՛ տառային սիստեմը (ինչպես հունական, այնպես էլ լատինական տառերով) և թե՛ նեմային գրությունը: Հստակ գիտակցվեցին երկուսի առավելություններն ու թերությունները: Հետո ստեղծվեցին ու կիրառվեցին նեմային-տառային միացյալ (կամ խառն) գանազան սիստեմներ¹⁰, ի վերջո, արդեն IX դ. հանդելու համար նոտագրության գծային սիստեմի գաղափարին: Վերջինիս մարմնավորումն ու նախնական հեղաշրջումը իր ավարտին հասցրեց միջնադարի մեծագույն երաժիշտ-տեսաբաններից մեկը՝ Գվիդո Արետինացին¹¹, մ. թ. երկրորդ հազարամյակի սկզբներում գործածության մեջ դնելով նոտագրության 4-գծանի գրությունը: Դա պատմական խոշորագույն առաջընթաց քայլ էր՝ պայմանավորված արևմտյան երաժիշտների գիտական-ստեղծագործական գործոն հետաքրքրությամբ դեպի բազմաձայնությունը, ձայնային-գործիքային երաժշտությունը (մասնավորապես երգեհոնի գործածությունը), ինչպես և մեծ կտավի ձևերը (որոնցում այլևս հնարավոր չէր առանձին երգամասերի վերարտադրությունը ուղղակի կախման մեջ դնել դրանք ազատ տարբերակելու հանկարծարանական արվեստից), որով եվրոպական պրոֆեսիոնալ երաժշտությունը, ի տարբերություն արևելյան քրիստոնեական երգարվեստի, հետաշու պիտի զարգանար վիթխարի ուսուցումներով:

Արևելյան քրիստոնեական եկեղեցին, սկզբունքորեն մերժելով բազմաձայնությունը, բնականաբար կառչած մնաց նեմային գրության ձևին, որի հետագա կատարելագործման մեջ կարևոր դեր խաղաց, նախ և առաջ, Բյուզանդիան: Այստեղ երաժշտական գրության այդ ձևը, մի շարք հարյուրամյակների ընթացքում անցնելով զարգացման տարբեր շրջափուլերից¹², վերածվեց հետևողակա-

⁷ P. Wagner, Neumenkunde (Paläographie des Liturgischen gesanges), Leipzig, 1912, էջ 18—20.

⁸ O. Fleischer, Neumen-Studien, Teil I, Leipzig, 1895, էջ 27—29.

⁹ Տե՛ս II. Δραβόακη, Μεγάλη Ἑλληνοεὐρῆ Εγκυκλοπαίδεια, Ἀθῆναι, τόμ. 18, σελ. 215 (սե-քա).

¹⁰ P. Грыбев, История музыкальной культуры, том I, часть первая, М.—Л., 1941, էջ 535.

¹¹ A. Brandi, Guido Aretino (Studio storico-critico), Firenze, 1882.

¹² Տե՛ս H. Rieman, Die Byzantinische Notenschrift im 10 bis 15 Jahrhundert, Leipzig, 1909.

նորեն մշակված բարդ գրություն, որը հնարավորություն էր բնօրինակում ակնա-
նու կերպով ցույց տալ որևէ երգի բնույթն ու մեղեդիական ընդհանուր կորա-
զրծի կարևոր հանգույցները, ինչպես և նշելու ամանակը, ելևէջի ուղղությունը.
հետո՝ մեղեդիական զարդուսրուն զարծվածքներն ու մելիզմները¹³, մեկ շնչով
արտաբերվելիք հնչյունների տարբեր խմբավորումներն ու դրանց հնչարտաբե-
րության կերպը (անջատ, կապակցված, այլազանորեն շեշտված, լարված,
հանգիստ և այլն). և վերջապես՝ կատարման նրբերանգավորումն իր մանրա-
մասնորով: XIII դ. երաժշտական գրության բննարկվող ձևը վերջնականապես
ենթարկվեց շատ կարևոր մի բարեփոխության. ընդհանուր կիրառություն գտավ
նեմերին ձայնամիջոցային բացարձակ արժեք ևս տալու գաղափարը¹⁴, որ և
մնաց որպես բյուզանդական նեմային սիստեմի անվիճելի առավելությունը¹⁵:

Արևելյան քրիստոնեական երաժշտության մեջ բյուզանդական նեմագրու-
թյունից և նրանից ուղիղ գծով սերված սլավոնական սիստեմներից հետո¹⁶,
բնա կարևորության ու մշակվածության աստիճանի, գալիս է հայկական խա-
զագրության արվեստը¹⁷: Հայ երաժշտության մեջ խազագրության գաղափարի
ծաղումն ու սկզբնական կիրառումը ևս (ինչպես կանոնի ժանրի զարգացումը և
ույթ-ձայնի նոր գրության տեսական ձևավորումը), հանդիսանալով քրիստո-
նեական աշխարհի մեծ կենտրոններում, մասնավորապես Կ. Պոլսում տեղի
ունեցած կարևոր տեղաշարժերի պատմականորեն պայմանավորված անմիջա-

13 Նեմագրության համընդհանուր զարգացման առաջին իսկ փուլի վերջում քրիստոնեական երգարվեստի մշակների շրջանում գիտակցված է եղել այն պարագան, որ մոնոդիկ երաժշտության երրորդ զլխավոր կողմը, շափա-կշտույթից ու ձայնելևէջից հետո, կազմում են մելիզմներն ու զարդուսրումները: Դա երևում է ինչպես նեմային (ու խազային) նշանների համակարգից, այնպես էլ միջնադարյան, այդ թվում և հայ մի շարք գիտնականների ասույթներից:

14 E. Wellesz, A History of Byzantine Music and Hymnography, 2: nd ed., London, 1962, էջ 284-310.

15 Այս միջոցով նեմային կառուցվածքների ելևէջային կողմը կայունացնելու ձգտումը բյուզանդական իրականության մեջ հանդես եկավ հիշյալ պատմաշրջանում հունական եկեղեցական երգարվեստի իրարից հետո բնկած օջախների խիստ բազմացման ու տեղական, կենտրոնախույս միասնների աշխուժացման հետևանքով:

16 Գրանց շարքում առաջին տեղը պատկանում է ռուսական «կրյուկներին» (крюки) համակարգին: Այն պատմական ասպարեզ գուրս եկավ թեև փոքր-ինչ ուշ (XI դ.), բայց անցնելով զարգացման երկար ուղի, ի վերջո օժանդակեց անգամ եռաձայն խմբերգերի մարմնավորմանը, և XVI դարավերջում Իվան Շաչուրովի ջանքերով հասավ հնչյունների ճշգրիտ բարձրությունը ևս նշելու փորձին՝ «киноварные пометы» անվամբ ժանրի հատուկ տառերի օգնությամբ (տե՛ս Н. Успенский, Древнерусское певческое искусство, Москва, 1965, էջ 193-194, այդ տառերը իրենց պաշտոնով հիշեցնում են լատինական «litterae significativae» կոչվածները):

Անհրաժեշտ է ավելացնել սակայն, որ երբ ուշագրությունը սկսում ենք արևելյան-քրիստոնեական արվեստի զարգացման դասական շրջանի վրա (ասենք մինչև XV դարակեսերը), բյուզանդական երաժշտական գրչագրերից նույնիսկ անմիջապես հետո կարևորվում են հայկականները, ինչպես իրավացիորեն նշվում է միջազգային գրականության էջերում (տե՛ս Grove's Dictionary of Music and Musicians, v. II, London, 1954, Eastern Church Music).

17 Ինչպես հայանի է, ասորական երաժշտական հարուստ մշակույթի ասպարեզում խազանշանների որևէ շափով զարգացած համակարգ այնպես էլ շատեղծվեց (բացի առողանական նշանների գրությունից, որի մասին նախնական տվյալներ տե՛ս С. Т. Лазаров, История на нотното писмо, София, 1965, էջ 63): XIV դ. վերաբերող նեմագրված այն գրչագիրը, որ մի ժամանակ հիշատակում էր Ա. Գաստունն, Գոմ ժանրի հետազոտությանց համաձայն ներկայացնում է բյուզանդական նեմագրության մի տիպ՝ կիրառված հենց բյուզանդական որոշ ծիսական գրքերի ասորական թարգմանություններում (տե՛ս G. Reese, Music in the Middle Ages, New York, 1940, էջ 67):

կան անդրադարձումներից մեկը, վերաբերում է VIII դարին. և, ընդունելով հայ երաժշտագիտության էջերում արդեն իսկ առաջ բաշված հավանական ենթադրությունը, առնչվում Ստեփանոս Սյունեցու գործունեության հետ¹⁸: Հետագայում ևս, հատկապես մինչև XII դ., հայ խաղաղությունը չկարվեց բյուզանդական նեմագրությունից, զարգանալով հիմնականում նույն հունով, բայց և, միևնույն ժամանակ, ձևավորվելով որպես ազգային ուրույն համակարգ՝ կիրառվող նշաններին գծագրական ուրույն ձևեր ու անվանակոչություններ հատկացնելու իմաստով, նրանց այս կամ այն գործությունը վերագրելու և ներքին առնչակցությունները կազմակերպելու առումով, ինչպես և՛ բացի բյուզանդական նեմագրությունից նաև երաժշտական գրության ուրիշ սխեմաների հետ ինքնուրույնաբար որոշ հարաբերություններ մշակելու տեսակետից¹⁹: Հայկական և բյուզանդական երաժշտական գրությունների միջև միանգամից էական խզում առաջացավ XIII դ., երբ ընդհանուր կիրառություն գտավ նեմալին նաև ձայնամիջոցային բացարձակ արժեք տալու գաղափարը: Անհնարին է ենթադրել, թե հայերն անտեղյակ մնացին բյուզանդական նեմագրության մեջ կատարված այս նոր բարեփոխությանը²⁰: նրանք շարունակեցին զարգացնել

18 Բ. Արայան, Հայկական խաղային նոտագրությունը, Երևան, 1959, էջ 76—77 (այսուհետև՝ Հայ. խաղ. նոտ.): Հիշյալ ենթադրությունը այժմ հնարավոր է ավելի ևս հիմնավորել:

19 Հայ երաժշտագիտության մեջ առ այսօր չուրջ վերաբերմունքի չի արժանացել խաղաղության արվեստի՝ նեմագրության մյուս սխեմաների հետ ունեցած առնչակցությունների հարցը: Նույնիսկ բյուզանդական նեմագրության հետ խաղանշանների գրության ունեցած կապերի խնդիրը մինչև այժմ դիտվել է լույ ծայրահեղ դիրքերից: Այսպես՝ Սպ. Մելիքյանի կանխակալ կարծիքով, իրրե թե «համարյա խաղ չկա հունական պապագրիկներում, որի ձևը շունենայինը մեր... խաղավորված շարականների մեջ» (Սպ. Մելիքյան, Հունական ազդեցությունը հայ երաժշտության տեսականի վրա, ՔիՖլիս, 1914, էջ 35. տե՛ս նաև նրա՝ Ասոզանության խաղերը և խաղերի ծագումը, «Արարատ», 1902): Իսկ Խ. Աթայանի պնդման համաձայն, որը X—XII հարյուրամյակների խաղային գրությունը համեմատում է XIII—XIV դդ. բյուզանդական «ձայնամիջոցային» կոչված նեմագրության հետ, այդ երկուսի միջև առկա են սկզբունքային խոր տարբերություններ («Հայ. խաղ. նոտ.», էջ 268—270): Սակայն բանն էլ հենց այն է, որ հայկական և բյուզանդական խաղաղությունները միևնույն հունով են զարգացել մինչև հիշյալ «ձայնամիջոցային» սխեմայի ընդհանրանալը, ինչպես արդեն ասել ենք: Եվ, իրոք, գիտազրույթները ցույց են տալիս, որ հայկական խաղանշանների գրությունը համեմատության մի շարք եզրեր ունի «կոստանդնուպոլսյան» (Փ. Քիրո) կոչված բյուզանդական նեմագրության հետ, որի բարձր զարգացած վիճակը ցույց է տալիս «կոչլիկյան» անվանվածը (վերջինիս մասին տե՛ս H. J. W. Tillyard, Byzantine Neumes The Coislin Notation, Byzantinische Zeitschrift Leipzig, 1937, XXXVII, էջ 345—358): Բայց հայ խաղաղությունը, շարունակելով ընթանալ՝ պայմանականորեն ասած «կոչլիկյան» հունով, ավելի ևս զարգացրեց նրա սկզբունքները, հատկապես զարգացրածների նշանակման ասպարեզում: Անհրաժեշտ ենք համարում այստեղ թեկուզ հայանցիկ կերպով նշել նաև, որ հայկական խաղերի գրությունը որոշ կապեր ունեցել է ասորական ասոզանական նշանների սխեմայի ու հրեական նեմերի՝ «նեկինտաների» համակարգի հետ ևս:

20 Առ այս կարող ենք վկայակոչել և հայ-բյուզանդական մշակութային հարաբերությունները XII—XIII դդ. ընդհանրապես, և բյուզանդական նեմագրության «ձայնամիջոցային» սխեմայի սկզբնապես նրուսադեմում ծագած լինելու հանգամանքը՝ մասնավորապես (այդ մասին տե՛ս J. B. Thibaut, Origine byzantine de la notation neumatique de l'Eglise latine, Paris, 1907), ուր հիշյալ հարյուրամյակներում հայ-բրիտանյա համայնքն ապրում էր վանական գործունեության կյանքով (Տ. Ս ա վ ա յ ա ն յ ա ն ց, Պատմություն նրուսադեմի, նրուսադեմ, 1931, էջ 413—14, և 462—63): Վերջապես, դատելով հայկական մի ամբողջ շարք գրչագրերի՝ նուսարեն պահպանակներին (տե՛ս թեկուզ՝ Յուզակ ձեռագրաց Մաշտոցի անվան Մատենադարանի, Երևան, 1965, հատ. Ա, էջ 1416-ում նշված պատասիկ-պահպանակները, որոնց մեջ հանդիպում են երաժշտա-

խաղաղությունը այն հաշվով, որ տրված մի կառուցվածք տարբերակելու հինավուրց ավանդույթը ոչ թե խապառ վերացվեր, այլ սահմանափակվեր: Սրա խոստուն ապացույցներից մեկն այն է, որ հայ իրականության մեջ խաղաղության արվեստի զարգացմանը զուգընթաց ոչ միայն շփուլացավ, այլ ավելի ևս մեծացավ ձայնեղանակների մասին անընդմեջ հեղաշրջվող ուսմունքի գործնական նշանակությունը: Առնչակցվելով զուգորդվում էին երկու համակարգեր՝ ձայնեղանակների համակարգը, որպես այլազան ստեղծագործությունների կլեկշային կողմի հորինման ու վերարտադրման բուն իսկ հիմք. և խաղաղների համակարգը, որպես այդ ձայնեղանակների թեև շատ կարևոր, բայց լսկ առանձին մոմենտները նշելու միջոց: Սրանով էլ հենց պայմանավորվում էր նաև խաղերով ներկայացված ամբողջական կառուցվածքների շարժունակությունը, որը ցույց ենք տալու ստորև, գլխավոր դժերի մեջ:

Հայկական խաղաղությունը երեք հատված ունի²¹: Գլխավորապես ձևագիր ավետարաններում կիրառված առողանության նշանների համեմատաբար պարզ դրությունը. շարակնոցների ավելի հարուստ ու բազադրյալ խաղաղությունը. մանրուսմանց գրքերի ու դանձարանների բարդ արվեստը: Երեքի մեջ էլ երաժշտական կառուցվածքների շարժունակությունը յուրահատուկ արտահայտություն ունի:

Առողանության (կամ միջազգային կերարանությամբ արտահայտվելով՝ էկֆոնետիկ) խաղերի երաժշտական նշանակությունը բացահայտել է Կոմիտասը իր փայլուն ուսումնասիրություններից մեկում²²: Գրա լույսի տակ քննելով մեր միջնադարյան գրչագիր ավետարանները, գալիս ենք այն համոզման,

կան հատակոտորներ էլ, այդ թվում և բարդ նեմադրություններ, ինչպես № 796, 1373, 1547 և այլ ձևագրերի սահմանակները), Հայաստանում թե հայերենի վայրերում բյուզանդական երաժշտական գրչագիրը ևս շրջանառության մեջ եղել են ժամանակին՝ առ ի ծանոթություն:

21 Փ. Թիրոն բյուզանդական նեմագրված ձևագրերը քննելիս գրանք բաժանում է երեք խմբի (բացի առողանության նշաններ կրող գրչագրերից), ըստ բյուզանդական երաժշտության մեջ (թվերգից անկախ) բյուրեղացած երեք սեբեր, որոնք են. ա) «վանկային» (այսինքն՝ ասերգին մտանցող) երգի ոճը՝ արտացոլված *Ἐξῆς ἑξῆς* տիպի ժողովածուներում, ուր նեմագրությունը իրադրված է փոքր թվով նշանների միջոցով, բ) ավելի երգային (կանտիկենային) ու շափավոր դարդուրուն երգի ոճը՝ արտացոլված *Σταυροῦ* տիպի ժողովածուներում, ուր նեմագրությունը իրադրված է ավելի մեծ թվով նշանների և նշանախմբերի օգնությամբ, և գ) յայնորեն զարդուրուն երգի ոճը՝ արտացոլված *Ψαλμοῦ* տիպի ժողովածուներում, ուր նեմագրությունը առավել բարդ է (տե՛ս J. Thibaut, *Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'Eglise grecque*, St. Pétersbourg, 1913, էջ 85): Այսպիսով, բյուզանդական առողանության (էկֆոնետիկ) նշանների դրության հետ միասին ստացվում է նեմագրության շուտ հատված: Նման բաժանումը լիովին կիրառելի է նաև հայ խաղաղության համար: Բայց որովհետև դիտումները ցույց տվին, որ բյուզանդական *Ἐξῆς ἑξῆς* և *Σταυροῦ* կոչված մատյանների բովանդակության համապատասխանը հայ իրականության մեջ ամփոփված է մեկ ծավալուն ժողովածուում՝ Շարակնոցում, վերջինս մենք նախընտրեցինք ներկայացնել որպես խաղաղության (ներառյալ նաև առողանության նշանների համակարգը) երեք հատվածներից մեկի ցուցիչը. հատված, որը, սակայն, հետագա, ավելի տարանջատ մտանցման դեպքում ենթակա է ստորաբաժանման:

22 Տե՛ս Komitas Keworkian, *Die armenische Kirchenmusik*. „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft“, Jahrgang I, Heft 1, Leipzig, 1899, էջ 54—64: Սրա հայերեն թարգմանությունը, որ ղեկավարված է «Կոմիտաս, հողվածներ և ուսումնասիրություններ» ժողովածուում (Երևան, 1941, էջ 153—165), տեսական կարգի մի քանի սխալներ ունի: Ծղորիտ է վերջերս լույս տեսած ուսանելի թարգմանությունը (տե՛ս «Советская музыка» 1969, № 10, էջ 86—91):

որ հայկական առողանության արվեստը նույնպես զարգացել է երաժշտական արտասանության (ՅՆՏՕՆՅՏԻՇ) հստորական ոճի հունով: Ամբողջապես կասկած չի ներկայացնում գրական խոսքին, այն արտահայտել է վերջինիս ելևէջն ու ազատ կշռույթը, շարահյուսական առանձնահատկությունները, շեշտերն ու իմաստաչին նրբերանգները և, որպես այդպիսին, մանրամասների մեջ կասկած է եղել անգամ զազափարոզ զրշի կամ առողանող քահանայի անհատական ճաշակից: Բայց, նույնիսկ մի կողմ դնելով զրշագրերը, Կոմիտասի հիշյալ ուսումնասիրությունից էլ հնարավոր է հստակ զազափար կազմել առողանության նշաններով կարգավորված եկեղեցական թվերգի մեղեդիական տիպական դարձվածքներին հատուկ շարժունակության ձևերի մասին²³: Այս առումով բավական է ուշադրությունը սեռել «շեշտին», «պարոջկին» կամ «հարցանիշին» և «միջակետին», «օտորակետին», «բուրին» ու «վերջակետին» համապատասխանող մեղեդիական դարձվածքների վրա²⁴: Գրանք Կոմիտասը բերում է 2-ից մինչև 14 տարբերակով, որոնցում (այսինքն՝ յուրաքանչյուր դարձվածքի փոփոխականների սահմաններում) զգալի շարժունություն կա՝ մետրական միավորների դումարի, ռիթմական սլաակների, ձայների բանակի ու ձայնամիջոցային կազմի տեսակետներով: Այստեղ կայուն են մեղեդիական տվյալ դարձվածքի կորագիծը ու մեկ էլ նրա ընդհանուր բարձրությունը: Ըստ որում, այս վերջին կետը (տվյալ նշանին համապատասխանող դարձվածքի բարձրության որոշ կայունությունը), հատուկ է միայն թվերգին, որովհետև այն ծավալվում է սոսկ երկու աստիճանների տարբերակումով հանդես եկող միակ ձայնաշարի հիման վրա, և կասկած է այդ ձայնաշարի մի որոշակի ոլորտին, որ ներկայացնում է երգչային ձայնի medium (=միջին) կոշվող հնչամասը: Հայ երաժշտության բազմապիսի ձայնեղանակների հիման վրա ծավալվող շարականների ու մյուս երգերի վերարտադրության դեպքում այս կետն էլ է վերանում, որով մնում է լսիկ կորագծերի կայունության հանգամանքը:

Շարակնոցի խաղաղության հարցերով զբաղվել են եվրոպացի և հայ մի շարք գիտնականներ²⁵: Եվ, սակայն, այդ դրության էությունը բացահայտված չէ տակավին: Շարակնոցներում ամփոփված են սազմոսատիպ հիմնային, կառուցվածքային տիպի «ծանր» և նույնիսկ (տաղերի ու մեղեդիների ազդեցության ներքո հորինված) հանկարծաբանական բնույթի «ծանր» կամ «սակ-

23 Քեև հեղինակն ինքը տեսական այս հարցը հատկապես չի բարձրացրել, և գուցե այդ պատճառով էլ դիտարկվող երևույթն ընդհանրապես վերացել է երաժշտագետների ուշադրությունից:

24 Զխոսելով այն մասին, որ դիտարկվող ուսումնասիրության շարադրանքը, հիշյալ և մյուս (աևնողության) նշանների դրությունը բացառաբող հատվածներում լեցուն է՝ կամ, նաև, կառելի է ազատ կերպով ու նման խոսքերի օգնությամբ ձևակերպված և ուրիշ վերապահումներով:

25 Ամփոփելով հայ հեղինակների և օտարազգի գիտնականների մի մասի պրպատումների արդյունքները, և դրանց վրա ավելացնելով նաև իր դիտումները, Ռ. Աթաջանը հրատարակեց մի լուրջ «շրատություն» նվիրված խաղաղության արվեստի պատմական ու տեսական խնդիրների ուսումնասիրությանը, և պահպանված երաժշտության համեմատության միջոցով շարակնոցի մի քանի երաժշտության նշանակության վերականգնման փորձին («Հայ. խաղ. և տա.», Երևան, 1959): Այժմ սեզ համար պարզ է, որ խաղաղության արվեստի ծագման ու պատմական զարգացման խնդիրներում Աթաջանի մտահոգացրը (կոնցեպցիան) կարիք ունի լրացման. իսկ տեսության հարցերում անհրաժեշտ է ընդունել նույնիսկ արամազժորեն հակառակ դիրքավորում: Սակայն, անկախ դրանից, Աթաջանի աշխատությունը արժեքավոր ներդրում է հայագիտության մեջ, և, մասնավորապես, խաղաղության բնագավառում որոշակի մի շրջան է եզրափակում:

դի» ու «զարատուղի» զարդուչորուն ստեղծագործություններ: Քայց այստեղ անգամ սաղմոսատիպ կտորները գտնվում են երգային ոճի հունի մեջ: Քանի որ շարականների երգեցողության հիմքում ընկած է ձայնեղանակների պատմական զարգացման մեծ բովից անցած և ճյուղավորված «ուիթ-ձայն և երկու ստեղի» համակարգը: Շարականոցներում կիրառված է խաղաղերբի գրեթե ողջ միակցությունը, ներառյալ նաև առողանության նշանները²⁶: Վերջիններս այստեղ գործածվում են թեև փոքր-ինչ այլ սկզբունքով (հարմարեցված լինելով երգային ոճի և ոչ թե թվերգի կամ ասերգի պահանջներին), բայց այնպես, որ շատ ստեղծագործություններում ձևակառուցման տեսակետից խոսքի ու երաժրշտության հարաբերությունը որոշելու առումով ձեռք են բերում վճռական նշանակություն: Շարականոցներում երաժշտությունը գրական խոսքից այն աստիճան կախված չէ, ինչպես թվերգում: Սակայն այստեղ առհասարակ տակավին մեծ է խոսքի դերը երաժշտության համար՝ տրոհության, կշռույթի (սիմետրի) կազմակերպման, շեշտադրության, երբեմն նույնիսկ ելևէջի մանրամասների որոշման առումներով: Եվ խաղաղերբն էլ շատ դեպքերում ըստ այդմ են տեղադրված լինում²⁷: Այնուհետև անկախ առողանության ու մնացած՝ «արվեստավոր» կոչված խաղերի բաժանումից, խաղաղերբն այնպես են հարաբերում գրական խոսքերին, որ անգամ գծագրական պարզագույն ձևեր ունեցող նշանները ոչ թե առանձին ձայնաստիճաններ են ցույց տալիս (ինչպես կարծեցին շատ հետազոտողներ), այլ խոսքի ամբողջական վանկերն են «որակավորում»²⁸, վանկեր, որոնք կարող էին հնչյունավորված լինել և՛ մեկ, և՛ մի քանի ձայներով: Սա շափաղանց կարևոր պարագա է: Այն մեղ նորից է կանգնեցնում շարժունակ կառուցվածքների խնդրի առջև և մասնանշում շարականոցի խաղավոր երգերին հատուկ շարժունակության շահեկան դեպքերից մեկը: Իրոք, հետազոտությունը ավելի ու ավելի է բերում այն համոզման, որ հիշյալ պարզ և ընդամենը մի քանի նշանների օգնությամբ խաղավորված միևնույն քանաստեղծությունը միևնույն ձայնեղանակում կարող էր հնչել և՛ որպես սաղմոսատիպ կամ կանտիլենային, և՛ որպես կառուցվածքային տիպի «ծանր» երգ²⁹, նայած կատարման տեղին, հանդամանքներին³⁰, այլև մեներգիչ-դպրավետի ու

26 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Էիմնական խաղերի միակցությունը», «Քաներ Մատենադարանի», Երևան, 1969, № 9, էջ 110 և 113:

27 Այս հանգամանքները ավելի հստակ ըմբռնելու համար անհրաժեշտ է շարականոցներում տարրերի խոսքի ու երաժշտության առավել օրդանական համաձայնվածք ներկայացնող ստեղծագործությունները (ուր գրական խոսքն է հիմք ծառայել երաժշտության մարմնավորման գործում), այն երգերից, որոնցում խոսքերը հարմարեցված են որոշակի կառուցվածք ունեցող եղանակների: Բյուզանդական և ռուսական միջնադարյան արվեստում հիշյալ երկու տիպի երգերը պանագաներուն մեծ չափով օգնում են երգարաններում հանդիպող հետևյալ նշումները. «Самогласный» (самогласный) և «Подобен» (подобен), այդ մասին տես Н. Никольский, Обзорение богослужебных книг православной российской церкви по отношению их к церковному уставу, СПб, 1858, էջ 58—60): Հայ շարականոցում ստեղծագործությունների այս երկու տիպերը հետազոտողը ինքը պետք է տարբերի:

28 «Զվանդս արակացուցանեն, որոց վերայ խաղք եղեալք են», ինչպես բացատրում է Խ. Էրզրումեցին (տե՛ս նրա «Տաղազս երաժշտութեան» գրվածքին նվիրված մեր հոդվածը, «Էրաբեր հասարակական գիտությունների», Երևան, 1966, № 11, էջ 71):

29 Եվ սա այն դեպքն է, երբ սուկ խաղաղության հյուսվածքից անհնարին է հեռեցնել ավյալ երգի կատարման տեմպը, ուստի և՛ բնույթը:

30 Այն է՝ գլուղական, թե քաղաքային կաթողիկե եկեղեցում, պատարագի, թե հասարակաց աղոթքի ժամին, հանդիսավոր-տոնական, թե սովորական օրերին և այլն:

Երգեցիկ խմբի կարողություններին: Վերցնենք, որպես օրինակ, «Յովակիմայ և Աննայի ծնողաց սուրբ Աստուածածնին» կանոնի ԳԿ օրհնության («Երգեցիկ օրգիք») սկզբի ամբողջական կառուցվածքը XIV դ. մի բնախր շարակնոցից³¹:

ԳԿ - Երգեցեք որդիք սրովնի նրգ նոր
ի ծնընդեան մաւր Տեառն.

Խաղային դադիր 1

Ինչպես ակնհայտ է, այստեղ խաղաղության հյուսվածքը պարզ է: Ամբողջ կառուցվածքում երկար կամ մեծ վանկ ցույց տվող ընդամենը մեկ նշան կա (օրինակում այն տվել ենք ուղղանկյուն փակագծով): Նոսր տեղադրված մյուս նշանները ցույց են տալիս միջակ (մետրական մեկ միավորի տեղադրված) վանկեր, որոնց համազոր են նաև անխաղ վանկերը: Սրանից բխող առաջին, բնական ու տրամաբանական հետևությունն այն է, որ տվյալ դեպքում զործ ունենք շափավոր տեմպի սաղմոսատիպ կամ, առավել՝ հիմնային բնույթի երգի հետ: Որովհետև նման խաղաղության, եթե կարելի է ասել, առաջնային պաշտոնը հենց հիշյալ բնույթի երգերի երաժշտության ուրվագծումն է: Բայց ահա, Չայնազրյալ Շարակնոցում հանդիպում ենք սույն ստեղծագործության եղանակի երկու տարբերակի՝ «շափաւոր» և (կառուցվածքային տիպի) «ծանր»³²: Եվ ուշագիր բնությունը հանգեցնում է այն համոզման, որ այդ տարբերակները մեղեդիական ընդհանուր կառուցվածքի տեսակետով վերը բերված միևնույն խաղաղության երկու հնարավոր ընթերցումներն են³³: Քանի որ դիտարկվող երկու տարբերակներում էլ պահպանված է խաղերով նշանակված ռիթմական միևնույն կմախքը (միջակ ու մեծ վանկերի հարաբերությունը) հետևյալ կերպ.

Նոտային օրինակ 1

31 Մատենադարան, ձեռ. № 1576, էջ 4ա-բ:

32 «Չայնազրեալ Շարակնոց հոգևոր երգոց», Վաղարշապատ, 1875, էջ 35:

33 Առայժմ մի կողմ ենք դնում եղանակի ելևէջային չուրաբանչյուր քայլը համապատասխան խաղաղերի հետ մեկ առ մեկ համեմատության մեջ դնելու խնդիրը:

Նույնանման հարարերություններ ներկայացնող զույգ երգերի այլ օրինակներ ևս կան թե՛ Շարակնոցում³⁴, թե՛ Ժամագրքում³⁵ և թե՛ Պատարագում³⁶: Համեմատությունը ցույց է տալիս, որ կառուցվածքային տիպի «ծանր» երգերը սկզբնապես հանդես են եկել սաղմոսատիպ կամ հիմնային ստեղծագործությունների եղանակների տարրերակման (վարիացիայի) հիման վրա³⁷: Բայց որպես տեսակ հաստատվելուց հետո դրանք ինքնուրույնություն են ձևաբերել: Եվ այժմ, երբ զրշագիր շարակնոցները համեմատում ենք ձայնագրչալի հետ, պարզ հյուսվածքի (չորս-հինգ նշանով իրագործված) խաղաղությունների դիմաց անպայման վերը բերվածի նման զույգ մեղեդիների շէ, որ հանդիպում ենք, այլ՝ հաճախ հենց «միջակ» կամ «շափատր» մի երգի³⁸, երբեմն էլ կառուցվածքային տիպի «ծանր» ստեղծագործության³⁹:

Բացի գրական խոսքերից, խաղաղերը որոշակի և շատ կարևոր հարարերության մեջ են նաև ձայնեղանակների հետ: Շարակնոցներում դրանք ծառայում են ձայնեղանակների տեսակների ու ենթատեսակների ընդհանուր շրջագծերին, կատարման կերպերին ու ծավալման հանդուցային մոմենտներին վերաբերող նշումներն իրագործելուն: Նշումներ, որոնց էլեկտրային կոնկրետացումը ուղղակի կախված է տվյալ ձայնեղանակից, ավելին՝ ձայնեղանակային կապակցությունից (կոնտեքստից): Այնքան, որ 4—5 միևնույն նշանների օգնությամբ վերևում նկարագրված տիպի պարզագույն խաղաղություններն իսկ, ձայնեղանակային տարրեր նշումների համեմատ, հանդես են գալիս որպես տարրեր եղանակների յուրահատուկ սղագրումներ: Վերը մենք ծանոթացանք Աստվածածնի ծննդյան կանոնի ԳԿ օրհնության սկզբի կառուցվածքի խաղաղությունն ու եղանակին: Համեմատության համար բերենք նաև նույն կանոնի ԲԿ ողորմչալի («Որ ողորմեցար») առաջին տան առաջին հատվածը, խաղաղությամբ ու եղանակով⁴⁰:

34 Տե՛ս Պենտեկոստեի առաջին օրվա ԳԶ օրհնության («Առաքելոյ աղանոյ»), կամ Շողկաթի կանոնի ԳԶ օրհնության («Ուրախ լիք սուրբ եկեղեցի») տարրերակները (Չայնագրեալ Շարական, էջ 615 և 623, 733 և 738):

35 Տե՛ս «Առաւօտ լուսոյ»-ի ԳԿ եղանակի՝ հասարակ ու հանդիսավոր կիրակիների համար նախատեսված տարրերակները («Երգը ձայնագրեալի ի ժամագրոց», Վաղարշապատ, 1877, էջ 28 և 41):

36 Տե՛ս «Խորհուրդ խորին»-ի ԳԶ եղանակի՝ լուր և կիրակի կամ հանդիսավոր օրերի համար նախատեսված տարրերակները («Չայնագրեալ երգեցողութիւնք սրբոյ Պատարագի», Վաղարշապատ, 1878, էջ 9 և 51), որոնցից դատ է նույնի «ծանրագոյն» ձևն էլ և այլն:

37 Վերլուծելով միևնույն խոսքերն ունեցող և միևնույն ձայնեղանակում ընթացող այս զույգ երգերը, խորամուխ ենք լինում նաև տարրերակման միջնադարյան արվեստի կոնկրետ ձևերից մեկի՝ «միջակ» և «շափատր» մոնոդիան ստրուկտուր տիպի «ծանրի» վերածելու տեխնոլոգիայի մեջ: Պարզվում է, որ այդ տեխնոլոգիան հանդում է, արված եղանակի լողային հիմքն ու եղեկչային ընդհանուր կորագիծը պահպանելով՝ նրա առանձին ոլորումները բողբոջեցնելուն, սիթմական կմախքը պահելով՝ մետրական միավորը մասնատելուն (այն է՝ սիթմի ձոխացման) և անմոլի ծանրացման:

38 Հմմտ., օրինակ, Մարտիրոսաց կանոնի ԳԶ հարցը, «Որբ գտանջանս յանսրինաց»՝ N 1576 ձևագրում (էջ 293բ) և Չայնագրեալ Շարակնոցում (էջ 943):

39 Հմմտ. Մեծ երեքշարթի կանոնի ԳԶ մանկունքը՝ «Ահատր ևս թագատր», նույն զրշագրում (էջ 110ա) և Չայնագրեալ Շարակնոցում, էջ 403 (այս երգը և. Տեսեայանի ձայնագրությամբ էլ «ծանր» նշումն ունի. տե՛ս «Շարական Չայնագրեալ», Իսթանբուլ, 1934, էջ 237):

40 Մատենադարան, ձև. N 1576, էջ 6ա և Չայնագրեալ Շարական, էջ 39:

Բ4 - Որ ողորմեցար ի մեղս ծընեալ մարդկան
 Հայր Երկնաւոր ըստ մարգարէին.

Խաղաչին գծագիր 2

Միջուկ Բ4

Որ ողորմեցար ի մեղս ծընեալ մարդկան հայր
 Երկնաւոր ըստ մարգարէին.

Նոտաչին օրինակ 2

Ինչպես տեսնում ենք, համեմատվող երկու խաղաղություններն էլ իրագործված են միևնույն հինգ նշաններով («շեշտ», «բուֆ», «փուշ», «երկար» ու «միջակէտ»): Ճիշտ է, այդ նշանների դասավորությունը երկու երգերում տարբեր է, որ ունի կարևոր նշանակություն: Սակայն, առայժմ մի կողմ դնելով այդ խնդիրը, պետք է նշենք, որ համեմայն դեպք, միևնույն նշաններով երկու տարբեր եզանակների սղագրման հնարավորությունը պայմանավորված է ամենից առաջ երկու տարբեր ձայնեղանակների առկայությամբ (Գ4 և Բ4): Ինչ վերաբերում է առանձին խաղաղերին համապատասխանող ելևէջաչին բաշխերը հատկապես քննելու և դրանք տարբեր ձայնեղանակներում համեմատելու հարցին, ապա դա անելու առիթ ունեցել ենք արդեն «պարույկ» խաղաղի օրինակի հիման վրա⁴¹: «Պարույկը» ներկայացնում է «շեշտի» և «բուֆի» ուղորակային իմաստների համադրությունը: Այնպես, որ այստեղ նույնիսկ շատ հակիրճ կարող ենք բացահայտել վերջիններիս նշանակությունը ևս, իրենց տարանջատ ձևերի մեջ: Ինչպես գիտենք, «շեշտի» և «բուֆի» ուղորակային իմաստները հաշկական հին գրեթե բոլոր քերականություններում հստակ բացատրված են, որպես՝ համապատասխանաբար՝ բարձրացնող և իջեցնող շեշտեր: Արդ, Չայնագրեալ Շարակնոցում սույն խաղաղերի ուղորակային կիրառումների դիմաց ստացվող մեղեդիական փոփոխված ու ազճատված բազմաթիվ բջիջները մանրազնին քննելով հնարավոր է լինում առանձնացնել և այնպիսիք, որոնք լրիվ համաձայնում են քերականական վերոհիշյալ բացատրությունների հետ և ցույց տալիս, «շեշտի» դեպքում՝ հարաբերականորեն բարձր, և «բուֆի» դեպքում՝ ցած վանկեր: Ահա դրանցից երկուսը⁴².

Դ4 - Որ ի հրեղէն աթոռ...

Ա2 - Նախասկիզբն միանձանց...

Խաղաչին գծագիր 3 և 4

⁴¹ «Պատմա-բանասիրական հանդես» 1969, № 4, էջ 38—48:

⁴² Օրինակները ներկայացնում են՝ Մենդելսոնի չորրորդ օրվա կանոնի Գ4 տեր հերկնիցի և Անտոնի անապատականի կանոնի Ա2 հարցի սկիզբները (Մատենադարան, ձև. № 1576, էջ 21ա, 36ա. և Չայնագրեալ Շարական, էջ 88 ու 121):

Այսպիսով կամ Չարակնոց 16

Որ ի հրե - դէ՞՞ ւ - րու...

Չարակնոց 16

նա - նա - սկիզ - քըն մի - ա՞ն - ձա՞նց...

Նոտային օրինակ 3 և 4

Շարակնոցում հանդիպում են ոչ միայն վերը բերված տիպի պարզից այլապան աստիճաններով գեպի բարդացում տանող խաղափորումներ, այլև ուղղակի բարդ հյուսվածքներ: Վերջիններս արտահայտում են մանրուման գրքերի և գանձարանների խաղափորման արվեստի ազդեցությունը շարակնոցների վրա:

Մանրուման գրքերի (ու գրանց հետ կապված ժամագրքերի) խաղաղությունից շուրջ շատ քիչ բան է ասված մեր երաժշտագիտության մեջ⁴³, իսկ գանձարանները համարյա թե դուրս են մնացել տեսադաշտից: Մինչդեռ սույն մատյանների բնութիւնը մեծապես օգնում է խաղաղության արվեստի էությունը բմբռնելուն: Գրանց բովանդակության կարևորագույն մասը կազմում են հանկարծարանական բնույթի «ձանր», բազմազրվագ, զարդուրուն այնպիսի ստեղծագործություններ, որոնց եղանակները ձևակառուցման առումով գրեթե անկախ են գրական խոսքից: Ընդհատ է, հիշյալ ժողովածուներում առկա են նաև սաղմոսատիպ ու հիմնային նկարագրի ամբողջական երգեր կամ հատվածներ, բայց վերջիններիս հատուկ եղանակավորության ոճն այստեղ բանեցվել է գեղարվեստական հակադրության նպատակով⁴⁴: Ըստ այդմ մանրուման գրքերի ու գանձարանների երաժշտական գրությունը իր մեջ պարփակում է նաև շարակնոցների խաղաղությունը և՛ նշանների թվաբանակի, և՛ խաղային բնորոշ հյուսվածքների տեսակետով: Քննարկվող մատյաններում (շարակնոցների համեմատությամբ) կիրառվել են մի-երկու հավելյալ նշան էլ, բայց նորն այստեղ հիմնականում կայանում է խաղաղերի բազմաթիվ ու բազմատեսակ համակցությունների առկայության և վերջիններիս օգնությամբ այլապան մոտիվներ, զարդուրումներ ու ծավալուն յուրիլյացիաներ ուրվագծելու մեջ: Խաղային բարդ կառուցվածքներում նշանների ու նրանց համակցությունների տեղարաշխումն իսկ, ըստ վանկերի, արդեն ցույց է տալիս բնդհանրապես

⁴³ Երբ խաղերի վերծանության հարցը վերցնում ենք բնդհանրության մեջ (անկախ այլապան երգարաններին հատուկ խաղաղությունների տարբերացման խնդրից), ապա գրանով երբեք գրադված հայ և օտար գիտնականների շարքում որոշակիորեն առանձնանում է Կամիտասը, որն իր հրատարակված հոդվածներում իսկ առաջագրից զարգացման հետանկարով օժտված նշանակալի գրություններ:

⁴⁴ Գանձարաններում դա նույնիսկ պարզ «տեսանելի» է՝ «գանձ-մեղեդի-տաղ-յորդորակ» շարքերում, ուր հանդիպում են խաղային տարբեր հյուսվածքներ: Քանի որ գանձերը, որպես պատմողական բնույթի տաղաշափալ քարոզներ կամ ճառեր, բնդհանրապես ներկայացնում են վանկային ոճի երգեցողության նմուշներ. ի տարբերություն տաղերի ու մեղեդիների, որոնք, արտահայտելով իրենց շարքի գանձում պատմվածին հարաբերող հուզական մի վերաբերմունք, գանձում են զարդուրուն երգաոճի ոլորտում:

շարքերում՝ անգամ ձայնեղանակային տվյալ ստորաբաժանումը ցույց տվող հատուկ անուն⁴⁷: Սրանից էլ անխուսափելիորեն հետևում է, որ կարևորագույն այս երկու կետերն էլ (ձայնեղանակն ու նրա ստորաբաժանումը), վերջին հաշվով, դուրս են սոսկ խաղերով արտահայտվող իրողությունների շրջանակից: Գանձարաններում ընդհանրապես առկա են երկու կարգի ստեղծագործություններ: Գրանց մի մասն ունեցել է իրեն հատուկ ձայնեղանակներ, որոնք անգիր են իմացել հին երաժիշտները և լոկ այդ պատճառով շեն նշվել⁴⁸: Իսկ մյուս մասը կատարվել է առաջինների ձայնեղանակներով: Երկրորդ կարգի ստեղծագործությունները գանձարաններում ունեն մասնավոր լուսանցագրություններ կամ խորագրային նշումներ՝ կազմված առաջին տիպի երգերի սկզբնաբառերից, որոնք ցույց են տվել, թե տվյալ (այն էլ ճոխ խաղավորված) խոսքերը ո՞ր ձայնեղանակով պիտի կատարել: Այդ նշումները մի քանի տեսակ են: Գրանցից ոմանք (թվով քիչ), արված են գաղափարող գրչի կողմից կարմիր թանաքով, երբեմն նույնիսկ տվյալ երգի խորագրում⁴⁹: Ուրիշները (թվով ավելի շատ) արված են դարձյալ գրչի կողմից, խնամքով, բոլորգրով, բայց սև թանաքով և լուսանցում⁵⁰: Իսկ երրորդները (թվով էլ ավելի շատ), որոնք գրված են կրկին սև թանաքով, լուսանցում, բայց նոտրգրով, երբեմն կրճատ, անգամ անխնամ ու զժվար ընթեռնելի, պատկանում են ձեռագրի գաղափարման թվից հետո եկող ժամանակներին ու մատչանը օգտագործած երգիչներին⁵¹: Երև տեսակ նշումներն էլ շափաղանց կարևոր տվյալներ են, թեև պարզ է, որ գաղափարող գրչի կողմից արվածները առավել մեծ կշիռ ունեցողներն են: Ուշագրավ է, որ երբեմն (և ոչ հազվադեպ) իրար հակասում են գաղափարող գրչի նշումն ու ձեռագիրը օգտագործած երգչի լուսանցագրությունը⁵²: Սակայն սույն պարագան լրիվ հասկանալի է դառնում, երբ մտարերում ենք, որ հազվադեպ շեն նաև այն լուսանցագրությունները, որոնք երաժշտի հայեցողությանն են թողնում տվյալ խաղավորված երգը կատարելու համար անհրաժեշտ շափանմուշեղանակի ընտրությունը: Ահա, «Թէ ուզես՝ «Ի գաւազանին» ձայն ասայ»: «Անարատ տաճարին» ձայն, և «Ի կանանցրն կանխեալ» ձայն այլ ասի»: «Աստուծոյ

⁴⁷ Մանրուսման երգերի հիշյալ շարքերում ութ գլխավոր շափանմուշեղանակներից յուրաքանչյուրի շուրջ խմբավորված 10, 15, երբեմն ևս ավելի ստորաբաժանումների առկայությունը ցույց է տալիս, թե որքան բազմացել էին միևնույն ձայն-լադի ուղորտում ստեղծված մեղեդիական տարրեր կազապարները: Իսկ գրանցից ամեն մեկին հատուկ անուն վերապահելու ավանդույթը ճիշտ է մեկնաբանում Կոմիտասը, երբ գրում է. «եղանակների տեսակների գատ գատ անվանակալությունը շատ վաղ ժամանակներից է հայտնի. մի սովորություն, որ հատուկ է եղել միշտ արևելյան ազգերին՝ հայերին, պարսիկներին, քրդերին, արաբներին, տաճիկներին և այլն, որոնք մինչ այժմ ևս գործածում են, բացի հայերից» (Կոմիտաս, անդ):

⁴⁸ Գա երևում է մի շարք հանգամանքներից, որոնցից մեկի մասին կարելի է գաղափար կազմել № 4117 ձեռագրի գրչի հետևյալ նշումից. «Մեղեդի գանձիս. քլ շղիտես՝ յԱստուածածնի դովեստի ձայն ասայ» (տե՛ս էջ 252ա, «Գովեստ բերկրանաց» մեղեդիի խորագիրը, ընդգծումը մերն է—Ն. Ք.):

⁴⁹ Տե՛ս Մատենադարան, ձեռ. № 4117, էջ 190ա (որտեղ «Երկիր բերկրեցալ» երգի խորագրում նշված է՝ «բարձրա՛ցիր պայծառ» ձայնի):

⁵⁰ Անդ, էջ 140ա (որտեղ «Գասրն հրէական» ստեղծագործության կողքին, լուսանցում, գրված է՝ «Լցան բանքին» եղանակին ասա):

⁵¹ Անդ, էջ 156ա (ուր «Կանայրն արտասուար» երգի կողքին, լուսանցում, կարդացվում է՝ «հղին՛աւոր լի Քրիստոսի» ձայնի):

⁵² Տե՛ս Մատենադարան, ձեռ. № 7785, էջ 203բ («Ի քո սոսկալի ձայնեղ» ստեղծագործությունը), էջ 248ա («Զինչ արդիւնատիպ»), էջ 312ա («Մա պրսակ լրբման») և այլուր:

ողորմութեանց» ձայն է, և քէ ուզես՝ նա «Անեղ սրգոյն» այլ ասայ»⁵³: «Հոփս-սիմեանց» գոյն է, կամ զորն կամիս»⁵⁴: «Անգ ի մէջ դրախտին» ձայնն է, ասի և «Այսօր Գարրիէլին» ձայնին, ասի և «Կանանցն կանխելով» (sic!) ձայնին. ասի և «Անձամբ խոնարհիմ» ձայնին»⁵⁵ և այլն (ընդգծումները մերն են—ն. Թ.): Գրչադրերում այս սլարազան իր արտացոլումն է գտել նաև որպես շափանմուշ բերվող երգի սկզբնաբառերին երբեմն ավելացնելով «նոյն» և կամ «այլազգ» խոսքերը⁵⁶: Եվ «այլազգ» խոսքն էլ ճշգրիտ ցուցում չի տալիս, թե շափանմուշ-եղանակի մեղեդիական բաղմաթիվ տարատեսակներից հատկապես ո՞ր մեկի կազատարով սլիտի կատարվի համապատասխան նշումն ունեցող երգը: Հետևաբար, այս կետը նույնպես թողնված էր երգիչ-երաժշտի սեփական հայեցողությանը: Այնուհետև, տաղերի այն հատվածներում, ուր փոխվելու է ձայն-լազը, դարձյալ համապատասխան նշումներ են լինում, բայց ընդհանուր ձևով, հետևյալ կերպ. «այլազգ ասայ», «փոխէ զձայնն», «փոխէ դոհն», «աստի ի վայր փոխէ զձայնն քաղցր» և այլն⁵⁷: Ընդհանուր է, հնագույն գրչադրերում մոդուլացիա ցույց տվող այս նշումները երբեմն ունենում են նաև ավելի կոնկրետ բովանդակություն: № 3503 ձևագրում, օրինակ, Վարդանանց նվիրված տաղերից մեկն ունի՝ «ասի կէս տաղիս «Ի խորհուրդ հայրենու» ձայն» նշումը. և Աստվածածնին վերաբերող տաղերից մեկը՝ «Աւր է աւետեաց» ձայն մտանէ» լուսանցագրությունը⁵⁸: Սակայն սրանցում ևս երաժշտի կամքին թողնված կարևոր կետեր կան: Առաջին նշումը վերաբերում է տվյալ երգի՝ մոտավոր կողմնորոշմամբ տարբերվելիք կեսին: Նույնն է սլարազան երկրորդ նշման դեպքում էլ, որի վերջին խոսքից («մտանէ») իմացվում է նաև, թե տաղի եզանակը իր ծավալման որոշ փուլում, և կատարողի հայեցողությամբ ընտրված մի հնարանքի կիրառմամբ, ձայն-լազի հունը փոխելով պետք է «մտնի» նոր շափանմուշի ոլորտը: Ընդհանրապես ասած, գանձարաններում առավել պարզ նշմարվում է, որ անցյալում ոչ միայն նույն նշանները, այլև նույն նշանների նույն տեղաբաշխումն ունեցող խաղաչին կառուցվածքներ կարող էին և տարբեր հնչյունավորվել՝ ըստ տարբեր ձայնեղանակների:

Մեկ հայացքով ընդգրկելով համառոտ բնութագրված երգարաններում հանդիպող խաղաչին տարբեր հյուսվածքները՝ մի քանի և նոսր տեղադրված նշաններով իրադրծված գրություններից մինչև ամենաբարդ խաղավորումները, նկատում ենք հետևյալը: Հիշյալ բարդ խաղավորումները, արտացոլելով կատարողական առանձնահատկություններով լեցուն ծանր, զարդուրուն երգերի մեղեդիական հյուսվածքի բարդությունները, ձայնեղանակի լազաչին հիմքի զարտուղությունները ուղղակիորեն ցույց չեն տալիս: Ապացույց՝ խաղադրերի այն մասերում, ուր բերվում են զարտուղի (լազաչին բարդ կազմի) ձայնեղանակներում ընթացող, բայց մեղեդիական հյուսվածքի (զծագրի) տե-

53 Մատենադարան, ձեռ. № 3503, էջ 299բ, 319բ, 332ա:

54 Մատենադարան, ձեռ. № 428, էջ 25ա:

55 Մատենադարան, ձեռ. № 7785, էջ 298բ:

56 Այսպես, օրինակ, արդեն վկայակոչված № 3503 ձևագրում հարության «նորահրաշ» տաղն ունի «Ասայ՝ «Այսար Գարրիէլի» ձայն. նոյն է» նշումը, իսկ Հովհաննես Մկրտչի տաղը՝ «այլազգ «Ի կանանց կանխելու» ձայն» լուսանցագրությունը (հմմտ. էջ 165ա և 243բ. ընդգծումները մերն են—ն. Թ.):

57 Մատենադարան, ձեռ. № 4131, էջ 134բ, 150բ, 156բ, 380բ և այլուր:

58 Մատենադարան, ձեռ. № 3503, էջ 301ա և 347ա:

սակետով պարզ երգեր, խաղաղությունը ևս պարզ է լինում⁵⁹: Եվ սա դարձյալ վկայում է ձայնեղանակի նախապես տրված լինելու պարագան:

Այսպես, ուրեմն, խաղաղությունն արվեստի ծաղկման շրջանում էլ հայերը պահպանեցին շարժուն կառուցվածքների հետ գործ ունենալու ավանդույթը⁶⁰, միայն թե՛ այժմ ավելի որոշակի սահմանների մեջ, քան դա լինում էր վաղ միջնադարում: Խաղերը ցույց են տվել դինամիկ նրբերանգավորում (աչյթվում շեշտադրության տարրեր տեսակներ). հնչարտաբերության հնարանքներ և կատարման կերպեր. տրոհություն, մետր ու եղանակների սխեմական կմախքը. ձայնի շարժումը (վեր, վար, ալիքաձև). մեղեդիական տիպական պատույտներ, սկզբնային բանաձևեր ու հանդաձևեր, թեմատիկ զարծվածքներ և մելիզմներ ու յուրիլյացիաներ: Սրանց հաշվառումով էլ որոշ շափով սահմանափակվել է հանկարծաբանական ազատությունը: Սրանցից գործնականում ամենազժվար վերձանելիները այն տարրերն են, որոնք առնչվում են արտահայտչականության միջնադարյան տիպին և կատարման ոճին ու հնարանքներին⁶¹, որովհետև նոր ժամանակներում խիստ փոխված են գեղարվեստական երգեցողության շափանիշները⁶²: Առայժմ մի կողմ թողնենք դրանք:

Տրոհությունը խաղաղություններում ցույց է տրվում հայոց լեզվի կետադրության նշաններով, որոնց երաժշտական զորությունը արտահայտվում է և՛ գրական խոսքի տրոհությանը դուզահեռ, և՛ անկախ դրանից (արձակ խոսքերով հանկարծաբանական բնույթի երկարաձիգ-զարդուրուն երգերում):

Ըստ մետրական արժեքի խաղաղերը բաժանվում են շորս կարգի և նշում՝ կարճ վանկ (կամ ամանակ—մետրական միավորի կեսը). միջակ վանկ (մետրական լրիվ միավորը, որ նաև անխաղ վանկի տեսություն շափն է). մեծ վանկ (մետրական երկու միավորի արժեքը, որ կարող է ավելի ևս մեծանալ վերջնակազանսում). ու մեծագույն վանկ (շորս և ավելի մետրական միավորների արժեքը⁶³): Բացի այդ, գրական խոսքից անկախ կշուռվի ունեցող երկարաձիգ եր-

59 Տե՛ս, օրինակ, պատարագի կտորներից՝ «Մի որ չերախայից» քարոզի կամ «Քրիստոս ի մէջ մեր» խմբերգի և նմանների խաղաղությունը (Մատենադարան, ձև. № 762, էջ 123բ—124բ, № 767, էջ 66բ, № 768, էջ 139ա և այլն):

60 Զխոսելով զարգացած ավատատիրության շրջանում ստեղծված խաղավոր միևնույն տիպի երգարանների տարրեր խմբադրությունների մասին, որ տակավին սկզբունքորեն ընդունված ու լուսարանված չէ հայ երաժշտագիտության մեջ:

61 Հիշյալ տարրերը խաղերի համակարգում ներկայացված են թե՛ անշատ (որպես օժանդակ նշաններ, ինչպես տառ-խաղերի մի մասն ու, ամենայն հավանականությամբ, խաղերի վրայից գրվող կետերը ևս), թե՛ միահյուսված վիճակում (որպես տվյալ որևէ խաղաղի զորությամբ ընդգրկված հավելյալ-պարտադիր ցուցմունք): Դրանց առանձնապես զժվար վերձանելի լինելու հանգամանքը հազիվ թե խանդարի երգերի կշուռվի ու ելեկէջի վերձանության կարևորագույն աշխատանքներին:

62 Պրոֆեսիոնալ երգեցողության արվեստը, ընդհանրապես ասած, անցել է զարգացման երեք-գլխավոր շրջափուլերով (ամեն անգամ կապված լինելով գեղեցիկ ձայնի ու կատարման մի իղեալի, որ պատմական կատեգորիա է). անտիկ, միջնադարյան և արդի: Վերջինիս սկզբունքները, մշակվելով Եվրոպայում, սկսած Վերածննդի շրջանից, հետզհետե բյուրեղացան ու մեծ տարածում ստացան: Սակայն երգեցողության միջնադարյան ձևն էլ ինչպես կորած՝ չէ՛ տակավին. այնպես որ այս բնագավառում ևս որոշ հնարավորություններ առկա են:

63 Սրանց բացարձակ տեսությունը կախված է կատարվող երաժշտության տեմպից: Խաղաղություններում կատարման տեմպն արտահայտող ուղղակի ցուցումներ չկան: XIX դ. ձայնադրություններում հանդիպող տեմպի մի բանի ցուցումները (առանց մետրոնոմի նշման)՝ «ժանրօճափավոր», «միջակ», «միջակ-շափավոր» և «հորդոր», Ար. Հովհաննեսյանն է գրել գործածության մեջ, հաշվի առնելով նաև երգերի խաղային հյուսվածքը-Համեմատությունը ցույց է տալիս,

գերում (կամ հատվածներում) կիրառվում են այլազան «կեղծ վանկեր»⁶⁴ ևս՝ որպես վոկալիզացիաներում ձայնի հատուկ հենարաններ, որոնք ունեն նաև մետրա-ռիթմական մասնավոր կառուցվածքների նշանակություն: Միայն ամանակ արտահայտող նշանները երկուսն են՝ «սուղ» ու «երկար»⁶⁵: Մյուսները (իրաց առյալ լոկ կատարողական նշանակություն ունեցողները) նաև ամանակ են արտահայտում: Վանկերի ժամանակային հարաբերությունների կազմակերպման սույն միջոցներով բավարար հստակությամբ երեակվում են եղանակների մետրն ու ռիթմական կմախքը⁶⁶:

Քարձրության հարաբերությունների հաստատագրման իմաստով խաղերն ըստինքյան ցույց են տալիս առանձին զարձվածքի, թե ամբողջ եղանակի շարժումը, կորագիծը, մեղեդիական գծագրի ընդհանուր նկարագիրն ու հյուսվածքը՝ անկախ լադային (եկեղջային կոնկրետ) նշանակությունից, և բաժանվում են երեք խմբի, հետևյալ կերպ.

Ա. Միջակ վանկի տևողությամբ շեշտեր ու շեշտություններ, ինչպես՝ «շեշտ», «բուխ», «փուշ», «ծունկ», «խունճ» և այլն, որոնցից հիմնականները («սուղի» ու «երկարի» հետ միասին) գալիս են առողանության նշանների համակարգից: Դրանց սլաշտունն է՝ արտահայտելով երաժշտական տերստում վանկի տոնային բարձրացման, իջեցման, բարձրացման-իջեցման⁶⁷, քերականական (մետրական), իմաստային, հստորական և այլ շեշտերը, միևնույն ժամանակ ցույց տալ եկեղջի ուղղությունն ու նրա փոքր սլաշտանները այն տեղերում, ուր դա ոճականորեն պարտադիր է. և կամ ուր հարկավոր է հիշյալ նշանների հաջորդականության միջոցով մեղեդիական թեմատիկ մի զարձվածք (մոտիվ) ուրվագծել⁶⁸:

որ, իրոք, խաղային բարդ հյուսվածքն առհասարակ կարելի է ընդունել որպես «ժանր» տեմպի ցուցիչ և հակառակը, բայց մի կարևոր վերապահումով (տե՛ս վերը՝ 29-րդ ծանոթագրությունը):

⁶⁴ Չայնավորների մասին մեր արդեն հիշատակած ուսմունքի հիման վրա («Բանրեր Մատենադարանի», № 9, էջ 105):

⁶⁵ «Սուղը», մետրական միավորի համեմատությամբ՝ որպես սղված (կարճեցված), իսկ «երկարը»՝ որպես երկարեցված ամանակ: Երկուսն էլ գալիս են առողանության նշանների դրույթությունից, որտեղ նույնպես տևողության հատուկ խաղադրեր են: Դրանց զորությունը շատ պարզ բացատրված է հայկական հին ու միջնադարյան քերականական բազմաթիվ աշխատություններում: Հին երաժիշտ-տեսաբաններից դրանց մասին հստակ խոսք է ասել Գր. Գապասաբալյանը (հմմտ.՝ «Գրքոյկ որ կոչի նուագարան», Կ. Պոլիս, 1794, էջ 216):

⁶⁶ Ռիթմական գծագրի կազմակերպումը մետրական տվյալ արժեքի (տևողության, ամանակի) սահմաններում՝ ազատ է: Սույն պարագան լավ շեն հասկանում այն հետազոտողները, որոնք կարծում են, թե գոյություն ունեն և «պարզ»՝ սոսկ «մեկ հնչյուն» ցույց տվող խաղադրեր: Մինչդեռ, ինչպես ասացինք, նույնիսկ «պարզ» խաղադրերը ցույց է տվել վանկի տևողությունն ու «տրակը», այլ ոչ թե «հնչյուն»: Այնպես, որ նույնիսկ կարճ վանկը հնարավոր էր լինում եղանակավորել թե՛ մեկ, թե՛ մի քանի հնչյունների օգնությամբ, նայած մեղեդիական կապակցությանը, երգի տեսակին, մանավանդ կատարման տեմպին: Ընդհանրապես ասած՝ ռիթմի կոտորակում ուղիղ համեմատական է տեմպի ծանրացմանը:

⁶⁷ Շահեկան է դիտել, որ հունա-հույնական աշխարհում առողանության տասը նշաններն էլ մեկնարանվել են որպես տարրեր շեշտերի ցուցիչներ (P. Wagner, Neumenkunde, Leipzig, 1912, էջ 18—19): Եվ դա իր բացատրությունը գտնում է երգարվեստի իրողությանը ոլորտում: Քանի որ երգի կատարման ընթացքում նույնիսկ լոկ ամանակով մետրական միավորից տարրերվող վանկերն այս կամ այն կերպ շեշտված (ընդգծված կամ առանձնացված) են ընկալվում:

⁶⁸ Պիտի նշել, որ շեշտն իր բազմաթիվ տարատեսակներով (ու առավել լայն իմաստով՝ որպես ընդգծում) ներթափանցում է հայ երգարվեստի կարևորագույն կողմերի մեջ ու աննշվում՝ թե՛ միջակ, թե՛ մեծ և թե՛ մեծագույն վանկի, ինչպես նաև մեղեդիական պտույտների, թեմատիկ զարձվածքների ու զարդոյություն նախադասությունների հետ: Միջնադարի կատարողական արվեստ-

Բ. Մեծ վանկի տևողությամբ շեշտոլորումներ, ինչպես՝ «զարկ», «թաշտ», «ծնկներ», «ոլորակ», «խոսքովային», «սպարոյկ» և այլն, որոնք ձևոնավարական շարժումների գծադրային կոնկրետացումներ են և արտահայտում են մեղեդիական տարրեր տիպի, շեշտված ու լայն շարժումներ⁶⁹:

Գ. Մեծագույն վանկի տևողությամբ գեղգեղանքներ, ինչպես՝ «բարբաշ», «խում», «բաղմեղանակ». մեղեդիական զարդոլորուն դարձվածքներ ցույց տվող միակցումներ, ինչպես՝ «վերբաշ», «միմնավոր», «կրտուէ». և ընդարձակ յուրիլյացիաներ արտահայտող խաղային հաջորդություններ⁷⁰: Այս ու նախորդ խմբի խաղանիշների շարքում կան երաժշտական յուրատեսակ գաղափարադրեր ևս, ինչպես՝ «ձակորճը», «փաթուխը» կամ «հանգույցը» և այլն⁷¹:

Երեք խմբի խաղերն էլ իրենց ելևէջային կոնկրետ նշանակությունն ստանում են նայած ձայնեղանակին, ձայնեղանակային կապակցության, երգի տեսակին ու կատարման տեմպին: Ահա թե ինչու հայկական խաղադրերի դրությունը մենք անվանում ենք երաժշտա-սղագրական սիստեմ: Չայնեղանակների միակցությունը վերջինիս հետ հարաբերում է ոչ թե որպես նրա «տարրերից» մեկը, այլ՝ առնվազն որպես հավասարազոր մի համակարգ, որ խաղադրությանը ծառայում է իբրև ելակետային մակարդակ, հարընդմիշտ առկա հիմք ու վերջնական նպատակ:

Ինչպես համար սա գրեթե համընդհանուր երևույթ է և՛ իդիոքր շե, որ հրեական նեգիմոսների համակարգն, օրինակ, որի օգնությամբ առավելագույն մեղեդիական պատշաճություն ու դարձվածքներ են նշանակվել, կոչվում է՝ «երաժշտական շեշտերի համակարգ» (M. Villoteau, Description de l'Égypte, t. 14^{ème}, Paris, 1826, էջ 176): Մակայն շեշտի ու նրա մի քանի տարատեսակների, էթե կարելի է ասել՝ առաջնային նշանակությունը հասակ երևակվում է հատկապես միջակ վանկին կապված իրողություններում:

⁶⁹ Լայն իմաստով՝ ձևոնավարական են, այսինքն՝ մեներգիչ-դպրապետի ձևերի պլաստիկ շարժումներն են արտահայտում գրեթե բոլոր խաղերը: Մակայն, որպես ձևոնավարական շարժումների գծադրական կոնկրետացումներ, առավել խոստում են հատկապես մեծ վանկի տևողությամբ ևս, սակայն նշանակալից մի քանիսը, ինչպես՝ «թաշտ», «խոսքովային» և այլն, նայած երաժշտական կոնտրաստին, եղանակի միջում կամ սկզբում ևս վանկը կարող են փոխակերպել մեծագույնի:

⁷⁰ Մենք առիթ ունեցել ենք նշելու, որ հայ հոգևոր երաժշտությունը ժամանակին նշանակալի ներդրում է արել արևելյան-քրիստոնեական երգարվեստի պատմական զարգացման մեջ, մասնավորապես՝ երգայնության սկզբունքի արմատավորման ու մեղեդիական զարդոլորուն ոճի զորման մշակման տեսակետից (տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Գրիգոր Գողիկը և հայ-բյուզանդական երաժշտական կապերը», «Քաներկ Երևանի համալսարանի», 1968, № 3): Այդ հանգամանքն իր անդրադարձումն է գտել խաղանշանների դրության մեջ էլ: Գիտումներն ավելի ու ավելի են բերում այն համոզման, որ հայկական զորդոլորուն ոճի երգերի հիմնական ժողովածուները՝ գրչագիր գանձարաններն ու խաղադրերը, ի վերջո մեծ հայանություն պիտի լինեն եվրոպացի երաժիշտ-հնարագետների համար: Ոչ միայն իրենց հոխ բովանդակությամբ, այլև թվարանակով իսկ: Բյուզանդական համապատասխան գրչագրերը համեմատաբար քիչ են այն դեպքում, երբ ընդհանրապես մեզ հասած հունական ձևագրերը թվով ավելի են հայկականներից:

⁷¹ Յուրահատուկ գաղափարադրերի նկարագիր ունեն խաղերն ու նեմերն ընդհանրապես Պատահական չէ, որ այս առումով միջնադարյան նեմագրության առանձին տիպեր ոչ միայն սղագրություն, այլև գաղափարագրություն կամ նշանագրություն են նկատվել գրականության էջերում (E. David et M. Lussy, Histoire de la notation musicale depuis ses origines, Paris, 1882, էջ 43): Իրավացի է Գ. Լիխաչևը ևս, որ գրում է, թե միջնադարյան արվեստն առհասարակ «նշանների արվեստ է» (Г. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, Ленинград, 1967, էջ 60): Եվ, սակայն, խաղերի գաղափարադրային նկարագիրն ավելի շոշափելի է հենց մեծ ու մեծագույն վանկերին վերաբերող նշաններից մի քանիսում:

Նախընթացը մեզ հիմք է տալիս հաստատելու հետևյալը: Խաղաղարարության արվեստի էությունը կայանում է նրանում, որ այն իր մեջ համադրում է երկու համակարգ: Բանավոր հնագույն ավանդույթներին կապված՝ շափանմուշ-եղանակների (կամ ձայնեղանակների) համակարգը և ավելի նոր (VIII—IX դդ. դարգացող) ու դրավոր ավանդույթների հետ առնչվող՝ խաղանշանների երաժշտա-սղագրական համակարգը: Ըստ որում՝ հիմնականն այստեղ նույնիսկ ձայնեղանակների համակարգն է (որն իր լայն ճյուղավորվածությամբ ու իր բազմաթիվ միավորները զատ-զատ անուններով տարբերելու միտումով սկզբունքորեն մոտիկ է մեզ դրացի արևելյան մյուս ժողովուրդների երաժշտա-փորձում բյուրեղացած մուղամնեխի սիստեմին): Այդպես է, բանի որ ձայնեղանակից ու ձայնեղանակային կապակցությունից է կախված այս կամ այն խաղաղրի և, հետևաբար, նաև խաղաղրված ամբողջական մի կառուցվածքի էլեկտրային նշանակության կոնկրետացումը⁷²:

Խաղարանության ասպարեզում աշխատանքներն ի վերջո հաջողությամբ պսակելու գլխավոր նախապայմանն է հայ երաժշտության ձայնեղանակների ու հոգևոր երգի տեսակների պատմական զարգացման հարցերի հետազոտությունը: Զուգընթացաբար պետք է պարզարանել ձայնեղանակների համակարգի վրա որպես մի «երկրորդ հարկ» բարձրացող խաղանշանների դրուժյան ներքին օրինաչափությունները: Ընդ նմին, երկուսն էլ անհրաժեշտ է զննել անընդմեջ հեղաշրջման ընթացքի մեջ, հստակ գիտակցելով, որ դրանք իրենց յուրահատկություններով ակնառու կերպով ցուցադրում են արևելյան ու արևմտյան միտումների խաչաձևումը միջնադարի հայ երաժշտության մեջ: Այն է՝ օրդանական կապվածությունը դարերի խորքից եկող բանավոր ավանդույթներին (ձայնեղանակների համակարգում), և, միաժամանակ, հարաձուռն մղումը գեպի հաստատագրման դրավոր մեթոդները (խաղանիշների համակարգում):

Н. К. ТАГМИЗЯН

ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ОБ ИСКУССТВЕ ХАЗОВОГО ПИСЬМА

Искусство хазового письма развивалось в Армении с VIII—IX по XIV—XV вв. До VIII—IX веков в Армении, в условиях раннесредневековой системы музыкального образования, первостепенное значение имело

⁷² Զայնեղանակների ու նրանց մեղեդիական կոնկրետ (ազգային) բովանդակության (այլ ոչ թե արտաքին կառուցվածքի ու անվանակոչության) առաջնային նշանակությունը խաղաղրերի (կամ նեմերի) համեմատությամբ այժմ համընդհանուր ճանաչում և նոր լուսարանություն ստացող հարցերից է: Խիստ ցուցանշական է այս տեսակետից հետևյալ փաստը՝ ուսական երաժշտական միջնադարագիտության բնագավառից: Հայտնի է, որ ուսական նեմային դրության կանխագույն նմուշներից մի բանիսն իրենց զուգահեռներն ունեն բյուզանդական հին ձևագրերում՝ միևնույն տոնին կամ օրբին նվիրված երգերի ինչպես դրական խոսքերի, այնպես էլ նույն կամ գրեթե նույն նեմերի կիրառման ու տեղաբաշխման առումով: Ա. Պրեոբրաժենսկին գրանից հետևցնում էր ուսական համապատասխան երգի եղանակի բյուզանդական պատկանելությունը (А. В. Преображенский, Культурная музыка в России, Ленинград, 1924, էջ 12): Բայց ա՛հ ն. Ուսականների հանդես է բերում նոր մտաեցում: Նա ցույց է տալիս, որ ավյալ գեպրում կարևոր ոչ թե նեմերի նույնությունն է (կամ նույնիսկ դրանց նույնանման տեղաբաշխումը երգում), այլ այն, թե կենդանի կատարման ընթացքում ինչպես պիտի կոնկրետացնեն դրանք սուս երաժիշտը (ան՝ а Н. У с и е н с к и й, Древнерусское певческое искусство, М., 1965, էջ 28—36):

овладение всей совокупностью гласов армянской монодии. Гласы были традиционными мелодическими моделями, которые посредством варьирования могли сочетаться с различными словесными текстами и, как таковые, представляли не что иное, как систему мобильных структур.

Развив искусство хазового письма и успешно применив его в эпоху развитого феодализма, армяне, в то же время, никогда полностью не отказались от принципа варьирования данной структуры по данному руслу. Применение хазового письма имело целью лишь ограничить импровизационную свободу.

Хазы показывают: динамическую нюансировку (различные оттенки акцентуации), приемы звукоподачи и способы исполнения, членение, метр и ритмическую схему мелодий, повышения и понижения голоса, тишические мелодические ходы, начальные и заключительные формулы, тематические попевки, а также мелизмы и юбиляции.

В смысле фиксации звуковысотных отношений, хазы сами по себе показывают лишь мелодическое движение, линейность, общий характер и фактуру мелодического рисунка, вне зависимости от ладового значения. Хазы (как отдельные знаки, так и целостные структуры) получают конкретные ладо-интонационные значения по гласу, гласовому контексту, по жанру монодии и темпу исполнения. Судя по показаниям, встречаемым в певческих сборниках, одна и та же хазовая запись в свое время могла озвучиваться в русле различных гласов. Исследование показывает также, что различная степень сложности хазовых фактур зависит от сложности мелодического рисунка, а не ладовой основы данного песнопения.

Исходя из учета всех этих обстоятельств, хазовое письмо мы называем музыкально-стенографической системой, с которой совокупность гласов соотносится не как один из ее элементов, а в качестве равнодействующей данности, служащей ей (в целом) отправным уровнем, непрерывно присутствующим основанием и конечной целью.

Сущность искусства хазового письма состоит в том, что оно объединяет в себе две системы: связанную с устными традициями систему мелодических моделей (своего рода макамов); и относящуюся к письменным традициям музыкально-стенографическую систему хазовых знаков.

Одним из первейших условий успешного продолжения работ в области изучения искусства хазового письма является восстановление всей системы гласов армянской монодии, освещение процесса ее исторической эволюции, а также глубокое осознание специфичности двух его сторон, наглядно показывающих факт скрещения восточных и западных тенденций в музыкальной культуре средневековой Армении: органичной привязанности к вековым устным традициям в системе гласов и, вместе с тем, постоянного тяготения к методам письменной фиксации в системе хазовых знаков.

N. K. TAHMIZIAN

PRINCIPES GENERAUX DE L'ART DE L'ECRITURE DES KHAZES

L'art de l'écriture des Khazes s'est développé en Arménie des VIII—IX aux XIV—XV siècles. Jusqu'aux VIII—IX siècles, en Arménie dans les conditions du système de l'éducation musicale du haut Moyen Age, c'était l'assimilation de la totalité des modes de la monodie arménienne qui avait une importance primordiale. Les modes étaient des modèles mélodiques traditionnels, qui par le moyen de variations pouvaient s'unir à différents textes verbaux, et, comme tels, ne représentaient rien d'autre qu'un système de structures mobiles.

Ayant développé l'art de l'écriture des khazes et l'ayant utilisé avec succès à l'époque du féodalisme avancé, les arméniens, en même temps, n'ont jamais renoncé définitivement au principe de la variation d'une structure donnée dans un paramètre donné. L'emploi de l'écriture des khazes avait pour but de limiter quelque peu la liberté de l'improvisation.

Les khazes montrent: les nuances dynamiques (diverses nuances d'accentuation), les procédés d'articulation vocale et les moyens d'exécution, le phrase, le mètre et le schéma rythmique, la hausse et la baisse de la voix, les pas mélodiques typiques, les formules initiales et finales, les motifs thématiques, de même que les mélismes et les jubilatons.

Dans le sens de la fixation des relations de hauteur des sons, les khazes montrent simplement le mouvement mélodique, le caractère général et la facture du dessin mélodique, indépendamment de la relation exacte des degrés de la gamme du mode donné. Les khazes (en tant que signes isolés aussi bien qu'en tant que structures intégrales) reçoivent des valeurs concrètes d'intonation musicale par le mode, le contexte modal, le genre de la monodie et le tempo de l'exécution. Selon les indications se recontrant dans les recueils de chants, à l'époque, une même inscription de khazes pouvait se sonoriser dans le lit de divers modes. Les recherches montrent que les différents degrés de la complexité des factures de khazes dépendent de la complexité du dessin mélodique et non de la structure de la gamme du chant donné.

Tenant compte de toutes ces circonstances, nous appelons l'écriture des khazes un système musico-sténographique auquel la totalité des modes se rapporte non pas comme un de ses éléments, mais en tant que donnée à action égale, lui servant (en somme) de niveau de départ, de base toujours présente et de but final.

L'essence de l'art de l'écriture des khazes consiste en ce qu'elle unit deux systèmes: un système de modèles mélodiques lié aux traditions orales (une manière de maquames) et un système de khazes-signes musico-sténographiques se rattachant aux traditions écrites.

L'une des premières conditions pour persévérer avec succès dans le

domaine de l'étude de l'écriture des khazes est la restitution du système complet des modes de la monodie arménienne, l'explication du processus de son évolution historique, de même que la parfaite compréhension de la spécificité de ses deux aspects qui montrent avec évidence le croisement des tendances orientales et occidentales dans la culture musicale de l'Arménie médiévale: le lien organique avec les traditions séculières orales dans le système des modes et, en même temps, une inclination constante pour les méthodes de fixation écrite dans le système des khazes.