

ՆԻԿՈՂՈՍ ԹԱՀՄԻՉՅԱՆ

ՆՅՈՒԹԵՐ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵՎ ՌՈՒՍԱԿԱՆ ՀՈԳԵՎՈՐ ՄԻՋՆԱԳԱՐՅԱՆ
ԵՐԳԱՐՎԵՍՏՆԵՐԻ ՀԱՄԵՄԱՏԱԿԱՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ

Համարրիստոնեական երգարվեստը բազմազան կապերի մեջ է միջնադարյան տարբեր, այդ թվում և այլազան ժողովուրդների աշխարհիկ երգերաժշտության հետ¹: Ունենալով ընդհանուր արմատներ, քրիստոնեական արվեստը մ. թ. երկրորդ հազարամյակից զարգացել է արևելյան և արևմտյան երկու խոշոր ճյուղերով: Ու դրանցից յուրաքանչյուրի շրջանակներում էլ՝ իրար հետ որոշակի հարաբերությունների մեջ գտնվող ազգային այլազան դպրոցներով: Այս բոլոր տեսակետներով քրիստոնեական երգարվեստը համեմատական ուսումնասիրությունների հարուստ նյութ է տրամադրում հետազոտողին:

Մեր խնդիրն է՝ ցույց տալ հայկական և ռուսական հոգևոր երգարվեստների համար բնորոշ մի քանի երևույթների ընդհանրությունը:

Քննարկվող երկու երգարվեստներն էլ վերաբերում են արևելյան քրիստոնեական երաժշտությանը: Վերջինս մեծ ու տարողունակ երևույթ է: Իր տարածական զարգացմամբ այն ընդգրկում է աշխարհագրական հսկայածավալ մի սահման՝ հարավային Հնդկաստանից ու Եթովպիայից, Մերձավոր Արևելքի, Անդրկովկասի և Փոքր Ասիայի վրայով, մինչև Բալկաններ և Ռուսաստան: Նշված վիթխարի տարածքների վրա մինչև այժմ էլ ապրող և կամ միջնադարում ծաղկած մի ամբողջ շարք քրիստոնյա ժողովուրդներ ստեղծել են պաշտամունքային բազմահազար երգեր ու մեղեդիներ:

Դրանք ներկայացնում են արևելյան զգացողության ու (վերջինիս՝ հետ այս կամ այն շափով ու ձևով ընդհիլուղված) արևմտյան մտածողության այլազան զուգորդումներ. ցեղային, դավանական, բայց ավելի (ու գլխավորապես) ազ-

1 Տակավին 50-ական թվականներին Ա. Շահվերդյանը խոսելով, մասնավորապես, միջնադարյան ութ-ձայնի տեսության մասին, գրում էր. «Ինչպես հայտնի է, ութ-ձայնը ընդունված էր Արևմուտքի և Արևելքի բոլոր եկեղեցիներում (կաթոլիկական և բյուզանդական-ուղղափառ): Ութ-ձայնն ընդունված է եղել նաև արաբների, պարսիկների և թուրքերի մոտ: Սակայն, ինչպես երևում է, դավանելով հնում առաջացած մեկ ընդհանուր դոգմա, ժողովուրդներից յուրաքանչյուրն իր պատմական-մշակութային զարգացման ընթացքում լիովին ինքնուրույն և ազգային ինքնատիպ բովանդակություն է տվել ութ-ձայնի տեսությանը, որը հանդիսանում է մելոդիկ հարստությունների համակարգման հիմքը»: Տե՛ս Ա. Շահվերդյան, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, XIX—XX դդ. (մինչևտվետական շրջան), Երևան, 1959, էջ 343—344:

Այստեղ հատուկ շեշտված է ժողովուրդներից յուրաքանչյուրի մշակած ազգային ինքնատիպ ավանդույթների հարցը: Անկախ դրանից, բերված խոսքերից ավելի քան պարզ է, որ, տվյալ դեպքում՝ ութ-ձայնի տեսության կարևոր առումով նույնիսկ քրիստոնյա ու մահմեդական ժողովուրդների երաժշտարվեստները համեմատության եզրեր ունեն:

գային լեզուների ու ճաշակի տարբերություններով պայմանավորված արվեստի յուրատիպ գործեր²:

Դրանց ամբողջությունը կազմում է արևելյան քրիստոնեական երգ-երաժրշտությունը, որ արևմտյանից տարբերվում է նաև՝ միաձայնային (մոնոդիկ) կոթողների մեղեդիական հանգամանալի մշակումով, ելևէջի գունագեղությունը և կշռույթի իմաստալից ազատությունը³:

Ժամանակային դարգացման առումով արևելյան քրիստոնեական արվեստի ստեղծագործական բարգավաճումը տևում է նույնիսկ մինչև XVII հարյուրամյակի կեսերը: Մասնավորապես ռուսական հոգևոր երգի մշակները, X—XII դարերում յուրացնելով բյուզանդական և ընդհանուր սլավոնական երգ-երաժրշտության կենսունակ տարրերը, XIII—XV հարյուրամյակներում լիովին հաղթահարում են բոլոր օտարաբանությունները, ամեն տեսակետով ամրապնդում կապերը սեփական ժողովրդի բանահյուսության հետ: Եվ Բյուզանդիայի անկումից հետո իրենց ձեռքում կենտրոնացնելով արևելյան քրիստոնեական արվեստի ապագա առաջընթացի կարևորագույն լծակները, այն բարձրացնում են դարգացման նոր աստիճանի⁴:

Իս արևելյան քրիստոնեական երաժշտության ուշ միջնադարյան ծաղկումն է: Հայկական հոգևոր արվեստի վերելքն ու ծաղկումը վերաբերում են նույն երաժշտության պատմական դարգացման դասական այն շրջանին, որի վերին սահմանը հասնում է, առ առավելն, մինչև Կ. Պոլսի անկումը⁵:

Եվ սակայն, հայկական և ռուսական հոգևոր երգարվեստները կարևոր ընդհանրություններ են ի հայտ բերում, ինչպես գործնական երգեցողության, այնպես և տեսության բնագավառներում: Ընդհանրություններ, որոնք բացատրվում են ոչ այնքան աշխարհագրական մոտիկությամբ և կամ դարգացման փո-

2 Ի տարբերություն արևմտյանի, արևելյան քրիստոնեական երգ-երաժշտությունն ավելի երփներանգ ու բաղմազան է: Հատկապես այն պատճառով, որ Արևելքում պաշտամունքն ու պաշտոնեղբայրությունը ձևավորվելով, զարգացել են ազգային լեզուների հիման վրա: Եվ սակայն, նույնական կամ գրեթե նույնական ձայնեղանակներ, «թափառող» մեղեդիներ, մեղեդիական հատվածներ ու դարձվածքներ և այլն սովորական երևույթ են արևելյան քրիստոնեական արվեստի շրջանակներում ևս:

3 Այժմ խոր հասկացողություն դոյություն ունի արևելյան միաձայնային երաժշտության մեղեդիական արտահայտչականության ուժի և տիպի, նրա գեղարվեստական ինքնահատուկ արժանիքների նկատմամբ: Արդեն ընդունված ճշմարտություն է, որ բազմաձայն արվեստում, ուր ստեղծագործական լարումը տարածվում է մի քանի ձայնագծերի վրա (մեկի մեջ կենտրոնանալու փոխարեն), բնականաբար, շքանում են հիշյալ արժանիքներից կարևորագույնները: Այն է՝ ելևէջի հարուստ նրբերանգավորումը (որ արդյունք է հնչյունային հիմքի ոչ հավասարեցված նկարագրի). զարգույթումների հմուտ կիրառումը (որ կոչված է մշտանորոգ հոսունություն հաղորդելու մեղեդիին, ի հարկին նշանակալի ուղղումներ մտցնելով համաչափ կառուցվածքների փոխհարաբերության մեջ). և արվեստական հատածներից (տակտերից) բոլորովին անկախ, ազատ շնչող ու ճախրող կշռույթը (որը, նայած տեղին, կարող է և համաձայնեցված լինել գրական բնագրերի և կամ այլազանորեն չափված մարդկային տարբեր շարժումների կառուցվածքի հետ): Հմտ. Grove's Dictionary of Music and Musicians, vol. II (5th ed.), New York, 1960, p. 860 (Eastern Church Music).

4 Н. Успенский, Древнерусское певческое искусство, М., 1971. М. Бражников, Древнерусская теория музыки, Л., 1972.

5 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Խաղաղության արվեստն իր պատմական դարգացման մեջ, «Բանբեր Մատենադարանի», Երևան, № 12, 1977:

խաղարձ ուղղակի կապերով⁶, որբան արևելյան քրիստոնեական արվեստի հեղաշրջման հիմնական օրինաչափություններով, նրանում բյուզանդականություն⁷ կատարած մերձեցնող դերով:

Ստորև մենք կանդ կառնենք հիշյալ ընդհանրություններից մի բանխօսի վրա: Հասկանալի է, որ ընդ նմին պետք է շոշափենք նաև տարբերությունների խնդիրը, որով փաստորեն ավելի ցայտուն կդառնան մեզ զբաղեցնող ընդհանրությունները: Նախ նշենք, որ միջին դարերում տարբեր են եղել երգչային ձայնի, նրա որակի ու գեղեցկության մասին իդեալները Հայաստանում և Ռուսաստանում:

Ինչպես մի ամբողջ շարք հյուսիսային երկրներում, այնպես և Ռուսաստանում, որպես ընդհանուր կանոն, հարգվել են տղամարդկանց թավ (basso, baritono տիպի) ձայները, ի տարբերություն հարավային երկրների, ուր նախընտրել են տղամարդկանց բարձր (tenore տիպի) ձայները: Ահա թե ինչ է դրում Մակար Անտիոքացի պատրիարքը, XVII դարի կեսերին Ռուսաստան կատարած ճանապարհորդության առթիվ. «Նրանց մոտ լավագույն երգչային ձայնը՝ հաստ, թավ, բասային [ձայնն] է, որը ունկնդրին բավականություն չի պատճառում: Ինչպես որ մեզ մոտ դա՝ թերություն է համարվում, այնպես էլ նրանց մոտ մեր բարձր [հնչող] մեղեդին անպատշաճ է նկատվում»⁸: Մակար Անտիոքացու ասածը՝ բարձր հնչող մեղեդիի մասին, պատշաճում է ողջ Մերձավոր Արևելքին, ու նաև, մասնավորապես, Հայաստանին: Մեր միջնադարյան երգարաններում ոչ հազվադեպ ուղղակի պահանջվում է, որ երգիչն ունենա «բաղցր» և «բարակ» ձայն: Գանձարաններում, օրինակ, հանդիպում ենք.

«Թէ ձայն ունիս քաղցր ու բարակ,
Զգանձս ասա դու համարձակ.
Ապա թէ հաստ է և խառնակ,
Ասկի ի զատ կացիր յերակ» և այլն⁹:

⁶ Թեպետև եղել են նաև ուղղակի շփումների համար հնարավորություններով լեցուն տևական այնպիսի կենտրոններ, ինչպիսիք են Կ. Պոլիսն ու Երուսաղեմը (վերջինս մինչև այժմ էլ չի կորցրել իր նշանակությունը):

⁷ Ինչպես ընդհանուր, այնպես և երաժշտական մշակույթի պատմության մեջ բյուզանդականությունը (византизм) բնութագրվում է որպես հունական, ասորական, հայկական, սլավոնական և արևելյան քրիստոնեական քաղաքակրթությանը մոտիկ կանգնած էթնիկական այլ ակունքներից ներհասած տարրերի օրգանական զուգորդում: Տե՛ս Փ. Ի. Успенский, «Византизм»; Нов. энци. слов. Брокгауза—Ефрона, т. X, стр. 461—462.

Ըստ որում, բյուզանդականությունը ոչ միայն սնվել է հիշյալ ժողովուրդների հոգևոր հարստություններից, այլև ներթափանցել դրանց մեջ:

⁸ П. Алеппский, Путешествие антиохийского патриарха Макара в Россию в половине XVII века, вып. 2, М., 1897, стр. 166.

⁹ Տե՛ս Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 2736, էջ 1բ. № 424, էջ 8բ և այլուր: Մեր ձեռագրերում հանդիպում են երգչային ձայնը «սրեցնելու» կերպը բացատրող գործնական խորատներ ևս, որոնցից մեկը ավելորդ չի լինի առաջ բերել այստեղ.

«Առ սալորի խէժ որչափ և կամիս,— կարդում ենք մի գրչագիր տաղարանում,— և դիր ի շուրն որ դբժի. և թող շորս օր, և հարէ զնա մատովըդ, և թող որ առաղի. և քաշէ յերեսացն զսաֆին, և զթորթն յես թափէ, և խառնէ ի շուրն պաղ շաքարով, թող որ հալի և մասուրով խմէ»: Գրիչը բացատրում է նաև, որ ստացված հեղուկը պետք է խմել պակկելուց առաջ և ավելացնում, որ առավոտյան՝ «սրանայ ձայնս հրամանաւն աստուծոյ»: Տե՛ս Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 9271, էջ 48ա:

Այս պարագան արտաքինապես զգալի հեռացնում է կարծես քննարկվող երկու երգարվեստները: Բայց երբ ծանոթանում ենք վերջիններիս ներքին ծալքերին, որոշակի երևում են նաև դրանց մի ամբողջ շարք ընդհանուր կողմերը: Այն է՝ մասնավորապես՝ օգտագործվող հիմնական հնչյունաշարերի քառունակային (կվարտային) կառուցվածքը. այդ հնչյունաշարերը արտահայտչական ու տեքնիկական առումներով տարբեր գոտիների բաժանելու միտումը. տարեկան շրջանի երգերը ըստ ութ ձայնեղանակների ու դրանց նրբութունները ցուցանող այլևայլ շափանմուշների բաժանելու նմանօրինակ հիմունքները. երաժշտական նշանագրության համատեսակ տարերքը. և գործնական երգեցողությունը ձեռնավարության (χειρονομία) միջոցով կանոնավորելու ավանդույթը:

Հայկական և ռուսական միջնադարյան երգարվեստներում հիմնական հնչյունաշարերը տարբեր ծավալ ունեն, որ դարձյալ պայմանավորված է՝ դրանցում ընդունված երգչային տարբեր ձայների հանգամանքով: Այդ հնչյունաշարերը, սակայն, կառուցվածքով համանման են.



Ինչպես տեսնում ենք, երկու ձայնաշարերն էլ դեպի վեր ուղղված են կիսվարների (բեմոլների) կողմը. երկուսն ևս բաղկացած են շղթայված քառալարերից այնպես, որ նախորդ քառալարի շորրորդ աստիճանը միաժամանակ հանդիսանում է հաջորդի առաջինը. ուստի երկու ձայնաշարերում էլ կան տարբեր բարձրության երեք տիպի ձայնաստիճաններ (օրինակներում դրանք ցույց

Անկասկած շահեկան է այստեղ ևս ծանոթանալ նաև Կոմիտասի բազմամյա հետազոտությունների արդյունքներին՝ հայ գեղջուկ երգեցողության վերաբերյալ: «Գյուղերում, — գրում է նա, — թե իզական և թե արական ձայները դեպի բարձր են զարգացած. ցած ձայները, երկու սեռի մեջ էլ, հազվադեպ են:

Իզական ձայների տեսակներն են՝

1. Soprano
2. Mezzo soprano
3. Alto բարձր

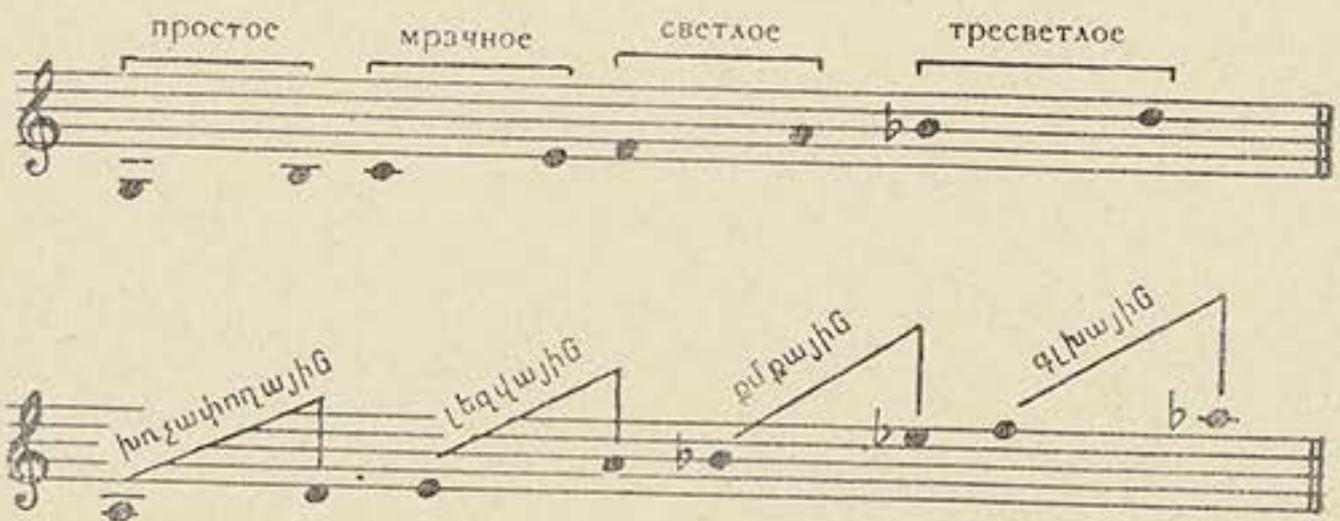
Արական ձայների տեսակներն են՝

1. Tenore բարձր
2. Tenore ցած

3. Baritono բարձր (տե՛ս ՉԱԳԱԹ, Կոմիտասի դիվան, նյութ N 676—Հայ գեղջուկ երաժշտություն, 1906, ներածություն, երգական երաժշտություն):

են տրված 1, 2 և 3 թվանշաններով), որոնցից համապատասխանաբար սկիզբ են առնում ձայնային երեք կարգեր¹⁰:

Քննարկվող երգարվեստներում հիմնական ձայնաշարը գիտակցվել է որպես բաղադրյալ մի կառույց, բաղկացած արտահայտչական ուրույն հատկություններով օժտված առանձին տեղամասերից կամ գոտիներից: Այդ գոտիները երկու ժողովուրդների մոտ, բնականաբար, որոշվել են ուրույն բնկալումների հիման վրա: Ուշագրավ է, սակայն, որ երկու դեպքում էլ հիմնական ձայնաշարերը բաժանված են շրջական տեղամասերի (սուսերեն՝ *согласие*), զատ-զատ անվանակոչություններով, որոնց նշանակությունների մեջ ընդհանուր է՝ համապատասխան հնչամասերի գունային առանձնահատկությունների տարրերացումը, այսպես¹¹:



Ինչպես բրիտոնական մյուս բաղադրակրթություններում, այնպես էլ հայկական և ուսական միջնադարյան կյանքում, տեսության մեջ և գործնականում մեծ տեղ է հատկացվել ութ-ձայնի համակարգին: Բացի հոգևոր թվերգից ու դրան աղգակից սաղմոսասացությունից, երկու եկեղեցիներում էլ բոլոր սաղմոսերգություններն ու շարականերգությունների մեծ մասն¹² իրենց բնույթով եղել են ձայնեղանակային¹³, ընթացել են՝ ութ-ձայնի աղգային հա-

10 Ռուսական միջնադարյան երաժշտության հիմնական ձայնաշարի (обиходный звукоряд) մասին տե՛ս Н. Финдейзен, Очерки по истории музыки в России, т. I, М., 1928, և И. Способин, Лекции по курсу гармонии, М., 1969. Հայ երաժշտության հիմնական ձայնաշարի ուրույն կազմության մասին առաջին անգամ խոսել է Կոմիտասը (տե՛ս նրա՝ Հողվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 138—140), իսկ նրա մանրամասն վերլուծությունը տվեց պրոֆ. Քուչնարյանը (տե՛ս վերջինիս՝ Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958, էջ 323—338):

11 Հմմտ. Н. Сахаров, Исследования о русском церковном песнопении, «Журнал министерства народного просвещения», ч. LXIII, СПб, 1849, стр. 95—98 և մեր հոգվածը՝ Ջայնի մասին ուսմունքը հին և միջնադարյան Հայաստանում, «Բանբեր Մատենադարանի», № 6, Երևան, 1962, էջ 157—160:

12 Ասում ենք՝ մեծ մասը, որովհետև երկու եկեղեցիներում էլ ստեղծվել են ութ-ձայնի համակարգից անկախ եղանակներ ևս, որոնք ժամանակի ընթացքում նույնպես ստացել են ուրույն շափանմուշների նշանակություն:

13 Երգեցողությունը, ավելի լայն՝ երաժշտությունը ձայնեղանակային է լինում, երբ ծավալվում է տրված շափանմուշ եղանակների հունով: Վերջիններս բնութագրվում են՝ որոշակի համաձայնույթով (լադով) և վերջավորող ու դիմող ձայների հարաբերությամբ, ինչպես և մեղեդիական տիպական դարձվածքների (պատույտների) կազմով: Ռուսական երաժշտագիտության

մակարդերով նախատեսված ձայնեղանակներից մեկի կամ նրան ստորադասորե է այլ շափանմուշ եղանակի հունով: Թե՛ հայկական, և թե՛ ռուսական հոգևոր երգարվեստներում կենցաղավարել են ութ-ձայնի մի քանի համակարգեր: Գլխավորներն են՝ սաղմոսականոններին կապված ութ-ձայնը, հոգևոր ինքնուրույն երգերին վերաբերող ութ-ձայնը, ու երկուսի միջև անհրաժեշտ կապ ստեղծող՝ «սկսուածքների» համակարգը (система погласиц), որ կարող է համարվել ութ-ձայնի առավել ընդհանրացված, առաջնային, մանրակերտ դրուժյունը¹⁴:

Ամբողջապես առած, հայկական և ռուսական ութ-ձայնի համակարգերի տեսական ձևավորումներն իրագործվել են բյուզանդական հոգևոր երգարվեստի ներկայացուցիչների շրջանակներում VII—VIII դարերում բյուրեղացած համապատասխան դրուժյունների ազդեցության ներքո: Վերջիններիս համաձայն՝ եկեղեցական տարվա գրեթե բոլոր երգերի եղանակները ութ խմբի են բաժանվում՝ ըստ դրանց վերջավորող և դիմող ձայների փոխհարաբերության ու դրանց հատուկ մեղեդիական տիպական դարձվածքների (երգն սկսելու, ծավալելու և ավարտելու բանաձևերի): Հետո՝ հիշյալ ութ խմբերը ներկայացնող շափանմուշներից շորսը «բուն», գլխավոր կամ առաջնային ձայնեղանակներ են, իսկ մնացած շորսը՝ «կողմ», ածանցյալ կամ երկրորդային. վերջապես՝ ճիշտ այս դրվածքն էլ (այսինքն՝ «բուն» և «կողմ» ձայնեղանակների համաստորադասույթյունը) պետք է ունենա համաքրիստոնեական նշանակույթյուն:

Հայկական և ռուսական եկեղեցիներն իրենց մեղեդիական հարստությունները սլալամանականորեն ենթարկելով դասակարգման նշված սկզբունքին¹⁵, միաժամանակ լիովին արդյունավետ ջանքեր են գործադրել՝ հանուն շափանմուշ եղանակների մեղեդիական ազգային բովանդակության ու ինքնատիպ նկարագրի հաստատման. ընդառաջելով սեփական երգեցողությունների բնական դարգացման սլահանջներին, փաստորեն վավերացրել են դրանց շատ ավելի բազմաեղանակ բնույթը, քան այն, ինչ ենթադրվել է ութ-ձայնի դրուժյամբ. և նույնիսկ ութ-ձայնի սկզբնական համակարգում ձևականորեն սլահանելով «բուն» և «կողմ» անվանակոչությունները, բնավ չեն տարվել դրանք բյուզանդականի օրինակով զույգ-զույգ համաստորադասելու գաղափարով:

մեջ տարբեր ժամանակներում կարևորվել են հիշյալ կետերից մեկը կամ մյուսը: Այսպես, Ռազումովսկին իր ուսումնասիրություններում կանգ է առել գլխավորաբար ռուսական եկեղեցական երաժշտության ձայնեղանակների համաձայնույթային հիմքի ու դրանց վերջավորող ու դիմող ձայների հարաբերության վրա (Д. В. Рязумовский, Церковное пение в России, вып. 1—3, М., 1867—1869). Մետալովը ընդգծել է մեղեդիական տիպական դարձվածքների նշանակության հարցը (В. М. Металлов, Осмогласие знаменного распева, М., 1899):

14 Հմմտ. Т. Владышевская, К вопросу об изучении традиций древнерусского певческого искусства (Из истории русской и советской музыки, выпуск 2, М., 1976, стр. 44) և մեր հոդվածները՝ Հասարակ օրերի կանոնադրույթները, «էջմիածին», 1971, № 4: Ութ-ձայնի սկզվածքները, «էջմիածին», 1972, № 2: Սյունեցի համանուն երկու երաժիշտներ և Հարույթյան ավագ օրհնությունները, «էջմիածին», 1973, № 3:

15 Հայկական հոգևոր երաժշտության տեսության մեջ՝ առաջին ձայն-առաջին կողմ (աձ-ակ), և նույն օրինակով՝ Բձ-Բկ, Գձ-Գկ ու Դձ-Դկ կերպով. իսկ ռուսականում՝ առաջին ձայն-հինգերորդ ձայն (1-5), ու նմանապես՝ 2-6, 3-7 և 4-8 ձևով (որ փաստորեն նույն բանն է):

Ահա, օրինակ, երրորդ ձայնի ու երրորդ կողմի հետևյալ սկզբածրները հայկական և ռուսական եկեղեցական երաժշտությունից¹⁶:

Погласица 3-го гласа



Го - ре нам не - по - ка я - вшии ся ждет нас



му - ка вс - на - а.

Погласица 7-го гласа



Ох, у - ви мис ду - ше у слы - ши -



ми го - спо ди.

92 Չափաւոր (սկսուածք)



Մե - ծա - ցուս ցե աճճճ իմ ըզ սեր եւ ցըն - ծաս - ցե հո .



գի իմ Աս - տու - ծով փըրկ - չաւ ի - ծով:

94 Չափաւոր սկսուածք)



Մե - ծա - ցուս - ցե աճճճ իմ ըզ - սեր

եւ ցըն - ծաս - ցե



հո - գի իմ Աս - տու - ծով փըրկ - չաւ ի - ծով:

Հայկական Գձ-ի և Գկ-ի տարրերությունները չափազանց ակնհայտ են: Առաջին հայացքից կարող են ազգակից թվալ ռուսական 3-րդ ձայնն ու 7-րդ: Ու թեև ազգակցությունն այլ բան է, բան համաստորադասությունը¹⁷, սակայն տվյալ դեպքում դա էլ երևութական է: Ինչպես հիշտ բացատրում է Ն. Ուսպենսկին, ռուսական հոգևոր երաժշտությունից առաջ բերված 3-րդ ձայնի

16 Н. Успенский, Древнерусское певческое искусство, М., 1965, стр. 63, 66.

Н. Тагмизян, Теория музыки в древней Армении, Ереван, 1977, стр. 172.

17 Ինչպես ռուսական, այնպես և հայկական հոգևոր երաժշտության մեջ կան նաև ըստ էության մտաիկ, ազգակից ձայնեղանակներ, բայց բոլոր դեպքերում դրանք կիրառվում են որպես ինքնուրույն, այլ ոչ թե համաստորադասված կազմավորումներ:

սկսվածքը պատվում է զորիական ձ'-ի՛ եռյակի շուրջ. մինչդեռ 7-րդ ձայնի սկսվածքը, որն ըստ տեսության պետք է ածանցված լիներ 3-րդից, հիմնված է իոնական Շ'-ի՛ (տես մեղեդիի առաջին կեսը), և զորիական ձ-ձ՛ քառյակների վրա:

Հայկական և ռուսական հոգևոր երգարվեստների բաղմանդանակ բնույթը, և կամ, որ նույնն է, այդ երգարվեստներում ընդունված ութ ձայների բաղմաթիվ ու բաղմազան տեսակներն ու տարատեսակները ցուցանող նյութերի կարգում հատկորոշ զուգահեռներ են ներկայացնում, մի կողմից՝ հայկական միջնադարյան խազդրբերի կամ մանրուսման գրքերի «Ուղիցիք միահամուռ» (երբեմն ևս՝ «Կարգ ուղիցեաց») բաժինը. և մյուս կողմից՝ ռուսական միջնադարյան երաժշտատեսական «Азбука» կոչված մատյանների «Фитник» անվանվող հատվածները: «Фитник»-ներում ամփոփված են լինում մեղեդիական տիպական ու բավական ծավալուն կաղմավորումներ՝ фита-ներ¹⁸:

Դրանք տարբերվում են ըստ ութ ձայնեղանակների, ըստ որոշակի երաժշտական նշանագրության, ու նաև՝ իրենց հատկացված դատ-զատ անվանակոչություններով, որոնք ունեն միջնադարյան տիպի գեղագիտական բնութագրումների նշանակություն: Այդ կաղմավորումներն օգտագործվելով ութ-ձայնի ընդունված շափանմուշներում, նրանցից յուրաքանչյուրին հաղորդում են մեղեդիի վարդաքման մի նոր հուն, որով և, ի վերջո, ստեղծում երաժշտական նոր կերպար: Նախնական կարգով դրադվելով դրանց հավաքման, համեմատության և դասակարգման գործով, Սախարովը ժամանակին կաղմել է фита-ների անվանակոչությունների այբբենական բավական ընդարձակ (բայց ոչ անշուշտ, լիակատար ու ճշգրտված) մի ցանկ, ուր մեկտեղված է 127 հիմնական անուն¹⁹: Շահեկան է ծանոթանալ դրան²⁰:

Բերված անուններից երկուսի մասին («О како!» և «О колико!»), ինքը Սախարովը տեղեկացնում է, որ դրանք երգերի սկզբնաբառեր են: Ընդհանուր

¹⁸ Հմմտ. Д. Разумовский, Церковное пение в России, вып. 2, М., 1868, стр. 150. В. Металлов, Азбука крюкового пения, М., 1899, стр. 67.

¹⁹ См. И. Сахаров, Исследования о русском церковном песнопении, «Журнал министерства народного просвещения», СПб, 1849, часть LXIII, стр. 21—23.

²⁰ Ահա այն.

- Азовка
- Баран
- Безлетного
- Бог бо
- Большая
- Взнос последний
- Волянка
- Возвод, борзовозводная
- Высокая, высокогласная, высоко-светлая
- Венец
- Вязовка
- Галилейская
- Главизна
- Глубокая
- Грановитка
- Греков ключ
- Громлая, громогласная, промо-

- светлая, гром большой, громозельная
- Грунка
- Гугнивая
- Давидова
- Двоестрельная, тристрельная
- Двоечельная; большая, меньшая, средняя, звездочельная Адамля
- Дикая
- Дикоплов
- Досадительная
- Дрочена
- Душеполезная
- Девическая (девственная)
- Заводная
- Заградная
- Загрянка
- Закылка

առմամբ շոշափելով առաջին ֆիտա-ների անվանակոչությունների հարցը, Բրաժնիկովը նշում է, որ դրանցից մի քանիսը ծագումով հունական են: Մի քանի այլ բառեր (ինչպես օրինակ՝ «Дикоплов») անհայտ ծագում ունեն: Մյուսները առաջին խոսքեր են, որոնք ցուցանում են՝ տվյալ եղանակի

- | | |
|--------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------|
| —Зилотная | —Полукобылие |
| —Зингерка | —Постоянная |
| —Златокрыльная | —Поездная |
| —Зельная: большая, меньшая, от-
метная, с сорочьей ногою, со свет-
лым отметом | —Правильная |
| —Змейца | —Преложительная |
| —Избавитель | —Пречистая |
| —Иудейская | —Просодия |
| —Каруна | —Пуга |
| —Качевка | —Пужная |
| —Кладница | —Пятогласие |
| —Князи | —Радуйся |
| —Кобыла, или ослица | —Растица |
| —Красная | —Роговая |
| —Кудрявая, с кудрями | —Рука десная |
| —Лугвица | —Свириха |
| —Мечик великий | —Светлая, трисветлая |
| —Мириая | —Снятельная |
| —Мрачная: мраковидная, мрачно-
светлая | —Скамна |
| —Надейка | —Сковородка |
| —Недопевная | —Скорбная |
| —Нескверная | —Сложитная |
| —Непостоянная | —Смирная |
| —Обадка | —Снедию |
| —Облая | —Солка |
| —Обрадованная | —Соломенка |
| —О како! | —Спускная |
| —Око сердца | —Спутная |
| —О кояко! | —Степенная |
| —О окаянный! | —Страшливая |
| —Палактос | —Струя |
| —Пелефт | —Тихая: без свода, меньшей свод |
| —Перевязка большая | —Торжество царское |
| —Перекос | —Тресложная |
| —Переплет | —Трисолнечная |
| —Плач: Аннин, Петров, плачень,
матерни слезы, полуслезная, слез-
ная | —Тристрельная |
| —Плифа: плинфон великий, средний | —Троицкая |
| —Плитка | —Ужасная |
| —Поводная, трясоподводная | —Усольская |
| —Подвижная | —Успенская |
| —Подчашная | —Утешительная и утешитель |
| —Полковка | —Хабува |
| —Положительная | —Хамиловидная |
| —Полукулизменная | —Хареса |
| | —Хатева |
| | —Хламида |
| | —Храпливая |
| | —Хромец |
| | —Царская |

բարձրությունը («Высокая»), բնույթը («Скорбная») գույնը («Светлая», «Мрачная»), ծիսական նշանակությունը («Успенская»), և կամ կազմված են եղանակի նշանագրության մեջ տեղ գտած բնորոշ խաղի անվանումից («Хамилловидная») և այլն²¹: Վերջապես իմանալի է նաև, որ երաժշտատեսական տիպի մատյաններում ևս ֆիտա-ները զուգորդվում են գրական տարբեր խոսքերի հետ²²:

Հայկական մանրուսման եղանակները, բոլորն էլ, զուգորդված են գրական միևնույն խոսքերի՝ Դավթյան Ճե սաղմոսի Բ տան հետ²³, որտեղից է և նրանց «Ուղիցիք» անվանումը: Մանրուսման եղանակներն ևս բավականին ծավալուն կտորներ են, որոնց երաժշտական նշանագրումները բաղկացած են քսան և նույնիսկ ավելի խաղախմբերից²⁴: Դրանք նույնպես ճանաչվել են այլազան, երբեմն արտասովոր, զարմանալի պատկերավոր անուններով ու դասակարգվել՝ հիմնականում ըստ ութ-ձայնի, առանձին դեպքերում՝ նաև անկախ այդ բաժանումից:

Հատուկ խնդիր է՝ մանրուսման եղանակների ճիշտ (կամ մոտավորապես ճիշտ) թվաքանակը որոշելը: Դրանով առաջին անգամ զբաղվել է Ղ. Ալիշանը: Հետազոտելով մի ամբողջ շարք խաղաքեր, «Ուղիցեաց» կարգերից նա քաղել է ավելի քան 70 եղանակների անուններ և կազմել դրանց այբբենական տախտակը՝ «Ի զքօսանս բանասիրաց»²⁵: Ալիշանից հետո խաղաքերով զբաղվեց երիտասարդ Կոմիտասը, և իր անդրանիկ հոգվածում առաջ բերելով մանրուսման եղանակների 46 այլ անուններ, արեց շահեկան մի շարք դիտողություններ: «Եղանակների տեսակների զատ-զատ անվանակոչությունը, — նրկատեց նա, — շատ վաղ ժամանակներից է հայտնի. մի սովորություն, որ հատուկ է եղել միշտ արևելյան ազգերին՝ հայերին, պարսիկներին, քրդերին, արաբներին, տաճիկներին և այլն, որոնք մինչև այժմ ևս գործածում են՝ բացի հայերից»: Այնուհետև՝ «այս եղանակների մեջ կան՝ տեղերի, երաժիշտների կամ սոցա մականունների, տոհմերի, երգի սկզբնաբառի, տերունական տոների, նվագարանների, հանքի, կենդանիների, գործիքների, եղանակի բնավորությունը պատկերացնող բույսերի և մի քանի անհասկանալի բառերի անուններ»: Ու նախնական կարգով ի մի բերելով բաղմաթիվ խաղաքերից հավաքված տվյալները, բարձրացրեց ձևագրերից յուրաքանչյուրի մեջ զետեղված եղանակների համեմատության անհրաժեշտությունը, բայց այդ գործը թողեց «մի այլ անգամվան»²⁶:

—Челюстка

—Чертожная

—Черная

—Юница

21 М. Бражников, Древнерусская теория музыки, Л., 1972, стр. 155.

22 Նույն տեղում, էջ 131 և 155:

23 Ուղիղ եղիցին աղաթբ իմ,
որպէս խունկ առաջի քո տէր.

Համբարձումքն ձեռաց իմոց՝
պատարազ երեկոյի:

24 Կամ, ավելի ճիշտ՝ յուրատեսակ «տակտերի» մեջ ամփոփված խաղային հաշորդականություններից: Տե՛ս մեր հոգվածը՝ Հիմնական խաղերի միակցությունը, «Բանբեր Մատենադարանի», Երևան, 1969, № 9, էջ 116:

25 Ղ. Ալիշան, Սիսուան և Լևոն մեծագործ, Վենետիկ, 1885, էջ 254:

26 Կոմիտաս, Հայոց եկեղեցական եղանակները, «Արարատ», 1894, № 7—8. նաև՝ Կոմիտաս, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 105:

Մեր ուսումնասիրությունները ևս ցույց տվեցին, որ մեկ, առանձին առած խաղաղքի հիման վրա անհնարին է որոշել մանրուսման եղանակների թվաքանակը²⁷: Խաղաղքեր կան, որոնցում նույնիսկ խաղաղ բացակայում է «Ուղիցիք միահամուռ» բաժինը²⁸: Իսկ այն խաղաղքերում, որոնցում հիշյալ բաժինը առկա է, վերջինս հաճախ ներամփոփում է շատ տարբեր քանակությամբ միավորներ՝ 12—13-ից²⁹ մինչև 63³⁰, 75³¹ և այլն: Այսուհանդերձ, խաղաղքերի մեծ խմբից օգտվելն էլ այն անպատեհությունն առաջ է կանգնեցնում, որ, ինչպես պարզվում է, միանման խաղաղաված և, հետևաբար, միևնույն եղանակներ՝ տարբեր գրչագրերում երբեմն տարբեր անուններ են կրում³²: Ուստի պետք է կատարվեն համեմատական իրոք հիմնավոր աշխատանքներ:

Մենք առաջիկա կանգ ենք առել մի խաղաղքի՝ Մաշտոցի անվան Մատենադարանում պահվող № 7157 ձեռագրի վրա: Գաղափարված է Սկեռայում, 1349-ին (գրիչ՝ Գրիգոր քահանա): Նրա մեղ հետաքրքրող բաժինը ամենահարուստներից մեկն է՝ ամփոփում է 86 անուն, դասակարգված ըստ ութ-ձայնի, հետևյալ կերպ: Չայնեղանակներից յուրաքանչյուրի սահմաններում նախ բերվում է, ըստ երևույթին, մի գլխավոր եղանակ՝ ած (առաջին ձայն), ակ (առաջին կողմ) և այլն, հին տիպի նշումներով, որից հետո՝ վերջինիս ստորադաս եղանակների խումբը, դատ-դատ անվանակոչություններով: Գատելով խաղաղքության արտաքին տվյալներից, հին տիպի նշումների տակ բերվող եղանակները ևս հավանաբար նոր են³³, ուստի, տվյալ կապակցության մեջ, այդ նշումներն էլ պետք է դիտվեն որպես յուրահատուկ անուններ: Այնուհետև, մի քանի կտորներ կան, որոնց անունները գրիչը չի իմացել և լուսանցքում մի գծիկով է անջատել դրանք նախորդ և հաջորդ միավորներից: Այդ կտորները, որոնք մենք «անանուն» ենք կոչում, անպայման մտնում են եղանակների ընդհանուր թվաքանակի մեջ: Գարձյալ՝ հանդիպում են նաև համանուն կտորներ՝ տարբեր ձայնեղանակներում (օրինակ, «փողն» դձ-ում և նույն անունը՝ դկ-ում), որոնք փաստորեն տարբեր եղանակներ լինելով, նմանապես՝ առանձին ենք համարակալել: Եվ ընդհակառակը՝ մեկ ընդհանուր (3-րդ) համարի տակ ենք բերել միևնույն եղանակի զույգ անվանակոչությունները (ակ-ում՝ «Վոզտատէք» և «Աղանեկն»)³⁴:

Հայ երաժշտագիտության մեջ առաջին անգամ է, որ հրատարակվում է մանրուսման եղանակների բացարձակ մեծամասնությունը՝ ըստ մի ձեռագրի: Նկատի առնելով այդ պարագան, ստորև մենք առաջ ենք բերում բնարկվող եղանակների ցանկը, նախ այնպես, ինչպես դա առկա է միջնադարյան գրչա-

27 Ն. Քահմիզյան, Կոմիտասը և հայոց հոգևոր երգարվեստի ուսումնասիրության հարցերը, «Կոմիտասական», № 1, Երևան, 1969, էջ 191—205:

28 Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 760:

29 Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 7209, էջ 163բ:

30 Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 2453, էջ 134ա:

31 Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 8587, էջ 190ա:

32 Հմմտ., օրինակ, բկ շարքից «Կողեսն» և «Չորուկ» կոչվող կտորները, XIII դարում գաղափարված և այժմ Մաշտոցի անվ. Մատենադարանում պահվող հետևյալ երկու խաղաղքերում. համապատասխանաբար՝ № 630, էջ 81ա և № 759, էջ 146բ:

33 Այդպես է ենթադրել Կոմիտասը ևս:

34 Գրչագրում եղանակիս երկրորդ անվանումը («Աղանեկն»), հաստատագրված է առաջինի հիշտ տակը, կարմիր թանաքով (Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 7157, էջ 194ա):

գրում: Իսկ տողատակում էլ՝ նույն անունների նաև այբբենական ցանկը, մոտիկ ապագայում կատարվելիք համեմատական աշխատանքները թե՛ մեզ, և թե՛ ընթերցողի համար առավել դյուրացնելու նպատակով:

Ուղիցիք միանամուտ

- Աձ
- Գզած
- Մաստնակն
- Խաւտղ
- Չազն
- Մամկոն
- Չազն
- Հիւանդ
- Գուսնակ
- Հոռոմ
- Զուլահակն
- Փորակ
-
-

- Ակ
- Գոուզ
- Յինա
- Եկեղեցոյ
- Քնքշակ
- Գոճնակ
- Վոզտատէք (Աղաւնեկն)
- Ծովցին
- Զահրիկ

- Բձ
- Կատուն
- Զորէքայշ
- Արծիւ
- Չազն
- Հովիւն
- Լալկան
- Անձեղն
- Չիտն

- Բկ
- Շնորհազարդն
- Հաւրնձին
- Մեղուն
- Սուրբ նշանեցին
- Կարմիրվանեցին
- Ուղտն
- Կողեոն

- * — Գձ
- Զաւճտող
- Գայլ
- Չազ[ն]
- Սայլն
- Տոպտոպայն
- Առեղն
- Արջն
- Մշեցին

- Գկ
- Տարածումն
- Խեղեփն
- Մատն
- Առաւատերզն
- Տանուորակ
- Յանեղն
- Յետքայշ
- Գոյնիկն
- Գարրիէլն
- Մառեղն
- Չազն
- Մակեղոնացի

— Դձ
 — Ռըմվարն
 — Փողն
 — Դարբին
 — Աշկերտն
 — Տակատ
 — Այսաւր մտանէ
 — Ակնջատն
 — Հեղինատն
 —

— Դկ
 — Աղաշանքն
 — Կաղն
 — Կ[ի]ւրակոս իրէց
 — Սարկաւազն
 — Խեղեփ
 — Մատն
 — Փողն
 — Քազվորն
 — Գալս[տեան]
 — Խաշի
 —
 —
 — Ով է սալ-ն է³⁵

35 Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. N 7157, էջ 189բ—208բ

Այբբենական ցանկը

- | | |
|---------------------------------|--------------------------|
| 1. Ակնջատն (դձ) | 34. Լալկան (բձ) |
| 2. Աղաշանքն (դկ) | 35. Խաշի (դկ) |
| 3. Աղաւնեկն (կամ՝ Վոզտատէք, ակ) | 36. Խաւտող (աձ) |
| 4. Այսաւր մտանէ (դձ) | 37. Խեղեփ (դկ) |
| 5. Անանուն (աձ) | 38. Խեղեփն (դկ) |
| 6. Անանուն (աձ) | 39. Մոլցին (ակ) |
| 7. Անանուն (դձ) | 40. Կաղն (դկ) |
| 8. Անանուն (դկ) | 41. Կատուն (բձ) |
| 9. Անանուն (դկ) | 42. Կարմիրվանեցին (բկ) |
| 10. Անձեղն (բձ) | 43. Կ[ի]ւրակոս իրէց (դկ) |
| 11. Աշկերտն (դարբին, դձ) | 44. Կողուն (բկ) |
| 12. Առաջին կողմ (ակ) | 45. Հաւրնձին (բկ) |
| 13. Առաջին ձայն (աձ) | 46. Հեղինատն (դձ) |
| 14. Առաւատեբզն (դկ) | 47. Հիւանդ (աձ) |
| 15. Առեղն (դձ) | 48. Հոռոմ (աձ) |
| 16. Արծիւ (բձ) | 49. Հովին (բձ) |
| 17. Արջն (դձ) | 50. Զագն (արծիւ, բձ) |
| 18. Գարբիէն (դկ) | 51. Զագ[ն] (դալի, դձ) |
| 19. Գալս[տեան] (դկ) | 52. Զագն (խաւտողի, աձ) |
| 20. Գալլ (դձ) | 53. Զագն (Մամկոնի, աձ) |
| 21. Գղած (աձ) | 54. Զագն (Ճառեղնի, դկ) |
| 22. Գոռու (ակ) | 55. Մակեղոնացի (դկ) |
| 23. Գոճնակ (ակ) | 56. Մամկոն (աձ) |
| 24. Գոչնիկն (դկ) | 57. Մառեղն (դկ) |
| 25. Գուանակ (աձ) | 58. Մատանակն (աձ) |
| 26. Դարբին (դձ) | 59. Մատն (դկ) |
| 27. Եկեղեցոյ (ակ) | 60. Մատն (դկ) |
| 28. Երկրորդ կողմ (բկ) | 61. Մեղուն (բկ) |
| 29. Երկրորդ ձայն (բձ) | 62. Մշեցին (դձ) |
| 30. Երրորդ կողմ (դկ) | 63. Յանեղն (դկ) |
| 31. Երրորդ ձայն (դձ) | 64. Յետքալլ (դկ) |
| 32. Զաւտող (դձ) | 65. Ծնորճազարդն (բկ) |
| 33. Քազվորն (դկ) | 66. Ով է սալ-ն է (դկ) |

Երաժշտական խաղագրության (նեմագրության) երևույթը ծագումով բյուզանդական է: Մասնավորապես արևելյան քրիստոնեական քաղաքակրթության շրջանակներում բյուզանդական երաժշտական մշակույթի ազդեցության ներքո ձևավորված խաղագրային մի քանի ազգային համակարգերի շարքում կարևորագույն նշանակություն ունեն նախ և առաջ ռուսականն ու հայկականը, ինչպես նշել ենք այլ առիթով ևս³⁶:

Քննարկվող երկու համակարգերում էլ երաժշտական նշանադրերի գծագրաձևերը արտաքին մի քանի նմանություններ պահելով բյուզանդական նեմերի հետ, ըստ էության խորապես ազգայնացված, ավելին՝ լայնորեն տեղայնացված են: Քե՛ հայկական և թե՛ ռուսական երգարվեստներում երաժշտական խաղագրերին տրվել են մեղեդիական ինքնուրույն (արտաքին նմանությամբ ուշադրություն գրավող բյուզանդական համապատասխան նեմերի զորությունից անկախ) նշանակություններ. այլև միջնադարյան կերպարային մրտածողությունը կապված, պատկերավոր անվանակոչություններ: Ինչպես «Крюк»³⁷, «паяк», «змеѣца», «стрела», «палка», «сорочья ножка» և այլն ռուսականում. և «փուշ» (կամ «հարուկ»), «սուր» (կամ «լարն»), «խունձ» (կամ «շերիփ»), «թուր», «ծունկ», «խաղ» և այլն հայկականում: Առավել կարևորն այն է, սակայն, որ հայկական և ռուսական խաղագրությունները, զարգանալով նաև հին (մինչև XIII-դարյան) բյուզանդական նեմագրությանը հատուկ՝ շեշտադրական-զաղափարագրային-սղադրական տիպի երաժշտական նշանագրության շրջանակներում³⁸, ժամանակի ընթացքում զարձել են իրենց ազգային լեզուների (վերջիններիս շեշտադրության, ելևէջին ու կշռույթին), ութ-ձայնի դրություններին, ինչպես և սեփական միջավայրում կենցաղավարող երաժշտական հանկարծաբանության (իմպրովիզացիայի) տարբեր հնարանքների հետ սերտ առնչակցված նշանների ու դրանց փոխհարաբերությունների ինքնատիպ համակարգեր:

Պետք է ասել, որ ռուսական միջնադարյան երաժշտական նշանագրությունը պատմական զարգացման ընթացքում անընդմեջ վայելելով հզոր պե-

67. Ուղտն (բկ)

68. Զիտն (բձ)

69. Զորբորդ կողմ (դկ)

70. Զբրբորդ ձայն (դձ)

71. Զահրիկն (ակ)

72. Զորէբայշ (բձ)

73. Զուլահակն (աձ)

74. Ռբմվարն (դձ)

75. Սայլն (զձ)

76. Սարկաւազն (դկ)

77. Սուրբ նշանեցին (բկ)

(3) Վողտատէր (կամ Ազաւնէկն, ակ)

78. Տանուտրակ (զկ)

79. Տարածումն (զկ)

80. Տաւկատ (դձ)

81. Տոպտոպայն (զձ)

82. Յինա (ակ)

83. Փողն (դձ)

84. Փողն (զկ)

85. Փորակ (աձ)

86. Քնքշակ (ակ)

36 Ն. Քահմիդյան, Հիմնական դրույթներ խաղագրության արվեստի վերաբերյալ, «Բանբեր Մատենադարանի», Երևան, № 10, 1971, էջ 132:

37 «Крюк»-ը թեև մեկ, առանձին առած նշանի անունն է, բայց, ավելի լայն առումով, ռուսական հոգևոր երգարվեստում крюки կամ знамена (знамя=նշան խոսքից) կոչվում են երաժշտական նշանագրերը (խաղագրերն) ընդհանրապես. ու խաղերով երգեցողությունն էլ՝ крюковое пение կամ знаменный распев.

38 Հայկականը՝ ընդհուպ մինչև XIX դարը: Ռուսականը՝ մինչև XVII դարը, երբ Իվան Շայգուրի նախաձեռնությամբ կիրառության մեջ մտան ձայների ձշգրիտ բարձրությունը ևս ցույց տվող «киноварные пометы» կոչված հավելյալ նշաններ:

տականություն և նյութապես հարուստ եկեղեցու նշանակալի աջակցությունը, ժամանակին հասել է մշակվածության ավելի բարձր աստիճանի³⁹, և նոր ժամանակներում էլ ուսումնասիրվել է ավելի բազմակողմանի կերպով⁴⁰:

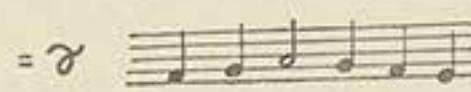
Այստեղ որոշակի նյութի բավականին լայն ընդգրկմամբ պարզաբանված է արդեն երաժշտական հին նշանագրության մի կարևոր առանձնահատկությունը. մեղեդիական այս կամ այն ծավալի պտույտներ, դարձվածքներ, բանաձևվեր՝ պայմանական մի նշանի օգնությամբ՝ ամբողջական շրջագծերով (մասնավորապես՝ բաղադրիչ ձայնաստիճանները դատ-դատ շնշիլով) գրանշուսկրունքը:

Ահա, օրինակ, Стрела простая с облачком կոչվող նշանը, որ ներկայացնում է մեկ աստիճանով վարընթաց շարժում, երկյակի սահմաններում, կշռությային 3 + 1 պատկերով.

Կամ՝ Змейца со статьею կոչվող նշանը, որ ցուցանում է մեկ աստիճանով վեր և վար շարժում, դարձյալ երկյակի սահմաններում, 1 + 1 + 2 կշռությամբ.



Եվ կամ Паук անվանվող նշանը, որի իմաստն է՝ սահուն շարժում բնուղիղ (դիատոնիկ) հնչյունաշարի աստիճաններով, նախ դեպի վեր՝ մինչև եռյակը, հապաղում այնտեղ, և էջը՝ մինչև մաքուր բառյակը⁴¹ (և այլն).



Ընդհանուր առմամբ երաժշտական նշանագրության այս սկզբունքն է, որ կիրառվել է միջնադարում, ինչպես այլուր, այնպես և հայ իրականության մեջ: Ու դա է, որ այժմ լուսարանվում է մեղանում ևս (Ճիշտ է, նկատելիորեն անշտապ մի ընթացքով)⁴²: Մի քանի տարի առաջ հանդես էինք եկել պարզագույն խաղավորումների վերծանությանը նվիրված հոդվածով⁴³. ու բոլորովին վերջերս էլ՝ պարզ խաղավորումների վերծանությանը նվիրված գիտական զե-

39 Այսպես, ուսական իրականության մեջ եկեղեցական երգեցողությունը զարգացավ ավելի լարված ընթացքով (ավելի բազմազան ձևերի սահմաններում, բարձրանալով մինչև բազմաձայնության կիրառումը: Համապատասխանաբար՝ ավելի մանրամասն մշակվեց այդ երգեցողության տեսությունը, շրջանառության մեջ դրվեցին ավելի բազմատեսակ երաժշտածիսական մատյաններ, ստեղծվեցին երաժշտական նշանագրության մի շարք տիպեր և այլն:

40 Երաժշտական միջնադարագիտությունը բարձր զարգացում է ապրել Ռուսաստանում, տակավին նախահեղափոխական շրջանում (XIX դարի երկրորդ կեսից), առինքնելով մի ամբողջ շարք պատրաստված մասնագետներ՝ իշխան Վ. Յ. Օղոսկուց մինչև Ա. Վ. Պրեորաժենսկի: Սովետական իշխանության տարիներին այս բնագավառում արդյունավետ աշխատեցին, մասնավորապես, Վ. Բելյանը, Մ. Բրաժնիկովն ու Ն. Ուսպենսկին: Ու այժմ ևս մի շարք երիտասարդ գիտնականներ արդեն իսկ սկսել են ինքնուրույն աշխատանքներ ծավալել սույն սպարեղում՝ Մոսկվայում, Լենինգրադում և այլ քաղաքներում:

41 М. Бражников, Древнерусская теория музыки, Л., 1972, стр. 37, 75, 108.
42 Հմմտ. մեր հոդվածը՝ Ութ-ձայնի սկզբածքները, «էջմիածին», 1972, № 2, էջ 31—33 (ծանոթ. 27):
43 Տե՛ս «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1971, № 2, էջ 145:

կուցումով⁴⁴: Օգտվելով վերջինից, այստեղ կարող ենք կատարել առաջընթաց հերթական քայլը: Նախ ասենք, որ մեր պարզ անվանած խաղավորումները լիովին ընդգրկում են նաև պարզագույն խաղավորումներին հատուկ հինգ նըշանները («շեշտ», «բուժ», «պարոյկ», «երկար» և «փուշ»): Այնպես որ այստեղ ի մտի պետք է ունենալ պարզագույն խաղավորումների վերաբերյալ ողջ ասվածը (այն կրկնելն անհնարին է պարզապես): Հետագոտությունը կատարել ենք նույն մեթոդով⁴⁵ և օգտագործել նույն աղբյուրները⁴⁶: Պարզ խաղավորումները գոյացնող բուն նշաններն են՝ «սուղը», «թաշտիկը», «ծունկը», «խունճը», «թաշտն» ու «ոլորակը»: Փորձը ցույց է տալիս, որ պարզ խաղավորումների հաջող վերծանման պայմանն է՝ հստակել, նախ, հիշյալ նշաններից երեքի՝ «խունճի», «ծունկի» և «ոլորակի» հարաբերությունը: Սկսենք առաջինից:

«Խունճ»: Այս խոսքը պարսկական ծագում ունի: Բառացի նշանակում է «նազանք»⁴⁷: Որպես երգչաչին նշանի անուն, կարող է վերաբերվել մեղեդիական որևէ «նազանի», այն է՝ նրբագեղ դարձվածքի կամ պտույտի⁴⁸: «Խունճի» մասին կան մի շարք հին ու ավելի նոր տվյալներ, որոնք ընդհանուր առմամբ համաձայնելով խաղագրիս վերորերյալ անվանակոչության իմաստի հետ, միաժամանակ իրար լրացնում են և բնականորեն հանգեցնում նրա մեղեդիական-գծային զորության ըմբռնմանը:

44 1977 թվականի հոկտեմբերին՝ ՍՍՀՄ ԳԱ հնագրագիտական հանձնաժողովի և Մաշտոցի անվան Մատենադարանի կազմակերպած՝ գիտական նստաշրջանին, ուր լայնորեն քննարկվեցին միջնադարյան դպրության ու գրքի պատմատեսական հարցերը: Պարզագույն և պարզ խաղավորումները՝ նախ և առաջ հյուսվածքով տարբերվող նշանագրություններ են: Ընդհանրապես ասած՝ այլազան երգերի խաղագրությունները միջնադարյան ձեռագրերում դատարկվում են 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 ձայննդանակային նորանոր դարձվածքների ընդգրկման, տեմպի դանդաղեցման, կշռույթի կտորակման և առհասարակ՝ երաժշտական բաղկացուցչին հատկացված ձևակառուցողական դերի մեծացման դուրսընթաց: Որպես հետևանք՝ գոյանում են խաղավորումներին հատուկ հյուսվածքի (ֆակտուրայի) տարբեր տիպեր: Ուսումնասիրությունը աստիճանաբար հնարավորություն է տալիս բացահայտելու այդ տիպերից յուրաքանչյուրի պաշտոնը (ամբողջապես առած) ու՝ ի վերջո՝ նաև դրանց մեջ մտնող ամեն մի խաղանշանի դորությունը:

45 Ընդհանրապես ասած, խաղագրության արվեստի մասնահատուկ խնդիրներին նվիրված միջնադարյան որևէ ամբողջական գրվածքի բացակայության պայմաններում, հայկական խաղարանության բնազավառում հետազոտության ընդունելի մեթոդը, լայն իմաստով, ուրիշ բան չի կարող լինել, քան եթե՝ հայ երաժշտության դարավոր դարգացմանը կապված պատմատեսական հարցերի ողջ միակցության պատշաճ լուսարանությունը, երաժշտական միջնադարագիտության համաշխարհային փորձի յուրացման հիման վրա: Ավելի նեղ իմաստով, սակայն, խնդրո առարկա մեթոդը ենթադրում է խաղավոր գրչագրերի համակողմանի ուսումնասիրություն՝ դրանցում կիրառված երաժշտական նշանագրության ներքին օրինաչափությունների բացահայտման նպատակով. առանձին խաղագրերի վերաբերող միջնադարյան ասույթների հայտնաբերումն ու դրանց գիտական մեկնարանությունը. և խաղավոր գրչագրերում ու ձայնագրյալ երգարաններում հանդիպող միևնույն երգերի համեմատական վերլուծությունը:

46 Այն է՝ Մաշտոցյան Մատենադարանի № 1576 գրչագիր բնաիր շարակետը (Երազարկ, 1328 թ.), և անցած հարյուրամյակի վերջերին էջմիածնում Ն. Քաշճյանի կազմած ձայնագրյալ ժողովածուները («Ձայնագրեալ Շարակետ», Վաղարշապատ, 1875 թ. և «Երգը ձայնագրեալք ի ժամագրոց», Վաղարշապատ, 1877):

47 Հր. Անտոյան, Հայերեն արձատական բառարան, հտ. Բ, Երևան, 1973, էջ 421:

48 «Խունճն» ունի մի այլ անվանակոչություն էլ՝ «շերեփ», որն ակնհայտաբար ծագել է խաղագրի գծագրական ձևի ու շերեփի արտաքին նմանության հիման վրա:

Գրիչ Հովհաննեսը 1407-ին իր գաղափարած Հայսմավուրքի հիշատակարանում գրում է. «Իսկ արդ, ով հոգի իմ և քաղցրիկ եղբայր, իմացիր և գայս, զի զխունջն որ եղի ի սմայ, զխոնարհ և զքաղցր բանն ցուցանէ»⁴⁹:

Շրյոդերը «Արամեան լեզուի գանձ» արժեքավոր գրքում առաջ բերելով նաև հիմնախաղերի մի ցուցակ և Ամստերդամում գտնված հայ կղերականների օգնությամբ աշխատելով պարզել իրեն համար տարօրինակ այդ նշանների գործությունը, «խունճը» թարգմանում է «trinodium»⁵⁰: Լատիներեն այս նորք բաղկացած է երկու խոսքից. très = երեք և pès = ոտք⁵¹, և խաղազրի ու դրան համապատասխանող դարձվածքի վերաբերությամբ պետք է նշանակի՝ «եռուտանի», կամ, առավել ևս, «եռահնչյուն»:

Շուրջ հարյուր տարի վերջ Վիլոտոն, հայկական խաղերի մասին խոսելով ըստ Կահիրեի հայոց մայր տաճարի սարկավազապետի տված բացատրության, ու նաև ըստ նրա համար հատկապես ցուցադրված (երգված) համապատասխան օրինակների, «խունճի» վերաբերյալ տեղեկացնում է հետևյալը. «Օրինակը, — գրում է նա, — որ մեզ համար երգվեց այս նշանի կապակցությամբ, բաղկացած է մեկ, ապա և կես աստիճանով անշտապ և բնուղիղ (դիատոնիկ) կերպով իջնող երեք հնչյուններից»⁵²:

Անցած հարյուրամյակում, Կ. Պոլսի հայ եկեղեցական երաժիշտների շրջանակներում «խունճը» դասվել է պարզ, այսինքն շափական մեկ միավոր ցուցանող խաղազրերի շարքը: Այդպես է վարվել, մասնավորապես, Ե. Տընտեսյանն էլ, որ հատուկ ուսումնասիրել էր խաղազրություններում շափի և կշռույթի նշանակման հարցերը⁵³:

Ամփոփելով, գալիս ենք մի հետևություն, որ հաստատվում է նաև մեր կատարած համեմատական վերլուծման արդյունքներով⁵⁴: Ըստ այդմ, «խուն-

49 Մաշտոցյան Մատենադարան, ձեռ. № 4684, էջ 530ր: Տե՛ս նաև Լ. Խաչիկյան, ժն գարի հայերեն ձեռագրերի՝ հիշատակարաններ, մասն առաջին, Երևան, 1955, էջ 68:

50 J. Schröder, Thesaurus Linguae Armenicae, Amstelodami, 1711, էջ 243:

50 А. Малинин, Латинско-русский словарь. М., 1952.

52 M. Villoteau, Description de l'Égypte, t. XIV, Paris, 1826, p. 330.

53 Ե. Տնտեսյան, Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց եկեղեցույ, Կ. Պոլիս, 1874, էջ 21:

54 Անհրաժեշտ է նշել, որ համեմատության համար բնորոշված աղբյուրները՝ ինչպես խաղազր գրչագրերը (նույնիսկ փորձված գրիչների ձեռքով գաղափարվածները), այնպես և ձայնազրյալ ժողովածուները, պահանջում են զգաստ, գործուն-ստեղծագործական մտեցում: Հիշենք, թե առատարակ ինչքան հազվադեպ են պատահում բնազրի տարբեր աղձատումներից, զան երաժշտական ձեռագրերի դեպքում ևս, որոնց մեջ գրեթե չկան խաղերի ավելորդագրություններից, թերագրություններից և ամեն տեսակ պատահական սխալներից զերծ մատյաններ, շխոսելով ավելի լուրջ խաթարումների մասին: Հետևաբար, խաղազրության արվեստի ներքին օրինաչափությունների բացահայտմանը զուգընթաց, անհրաժեշտ է, հենվելով դրանց վրա, ըստ հարկին սրբագրել այս համայն ձեռագրում նկատվող անհշտությունները: Նմանապես, պետք է վերացնել ձայնազրյալ ժողովածուներում տեղ գտած վրիպակները, որ համեմատաբար դուրին իրագործելի է:

Շատ ավելի դժվար է հետևյալը: Հայ իրականության մեջ խաղազրության արվեստը կատարելագործվել է մինչև XIV—XV դարերը, այն դեպքում, երբ բուն երգեցողությունը, իրեն հատուկ հանկարծարանական նախասկիզբով, շարունակել է զարգանալ հետագա հարյուրամյակներում ևս, մշակութային անկման պայմաններում: Այդ պատճառով, ձայնազրյալ ժողովածուներում, որոնք ներկայացնում են հայ եկեղեցական երգեցողության ուշմիջնադարյան վիճակը, խաղազր գրչագրերի համեմատությամբ, գրեթե յուրաքանչյուր քայլափոխին պա-

ճի՞ մեղեդիական-գծային զորությունն է՝ երկու աստիճանի սահուն էջք, որ գոյացնում է երեք հնչյունից բաղկացած եռյակ ձայնամիջոցը շափական մեկ միավորի սահմաններում: Նրա կշռույթային ձևավորումը ազատ է, և կարող է հանգել հետևյալ տարրերակներից մեկին⁵⁵.



Խաղազրիս գծային զորության քննության կապակցությամբ Ռ. Աթայանը ևս գալիս է վերորերյալ հետևության: Նա տատանվում է «խունճի» շափական արժեքի վերաբերմամբ: Դա բացատրվում է նրանով, որ «խունճին» համապատասխանելիք մեղեդիական դարձվածքների մեծ մասում, որոնք նա ընտրել է ձայնագրյալ Շարակնոցից, շափական արժեքը ակներևաբար գերազանցում է մեկ միավորից⁵⁶: Սակայն քննությունը ցույց է տալիս, թե տվյալ դեպքում մենք գործ ունենք պատմական դարգացման ընթացքում կայունացած փոփոխություններից մեկի հետ, որ անցել է ձայնագրյալ Շարակնոցին:

Նրանում «խունճին» համապատասխանող միջնադարյան հարազատ մեղեդիական ձևերը քանակային առումով թեև քիչ են, բայց խիստ ցուցանշա-

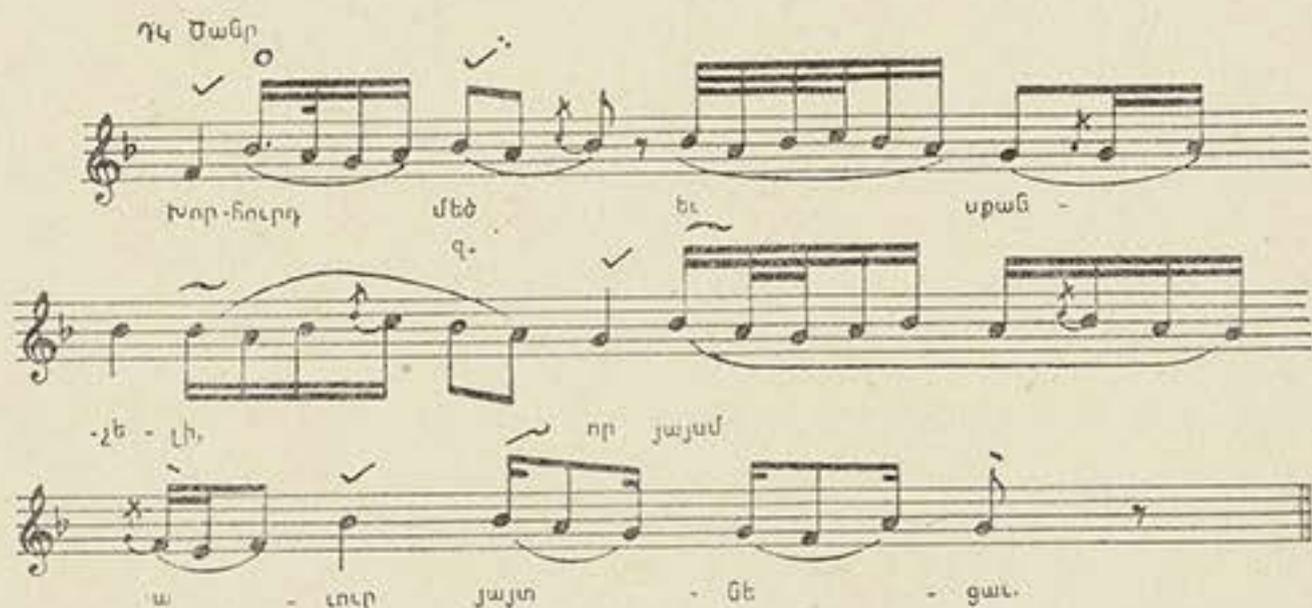
տահում են երկու կարգի անհամապատասխանություններ: Դրանց մի մասը պետք է բացատրվի՝ այս կամ այն խաղանշանին վերաբերող մեղեդիական դարձվածքների պատմական դարգացման (փոփոխության) փաստով: Մնացածը՝ նրանով, որ համեմատություն կատարելիս, մենք իրականում ամեն անգամ բաղդատում ենք մի կողմից՝ որևէ առանձին, որոշակի տեղի ու ժամանակի հետ կապված, հետևաբար և Մայր - Հայաստանի թեկիլիկիայի տարրեր կենտրոններին հատուկ երգեցողության տեղական ավանդույթներն անդրադարձնող խաղավոր ձևադիր. և մյուս կողմից՝ ամփոփիչ բնույթ կրող մի ձայնագրյալ ժողովածու, որը յուրատեսակ հանրագումարային պատկերացում է տալիս այն մասին, թե ինչ վիճակում է հասել մեզ ավանդապահ երաժիշտների հիշողության մեջ դրոշմված հայ հոգևոր երգերի կորստից փրկված միակցությունը:

55 Փորշլազներ, նախշլազներ և նման դարգարաններ, որոնք հայ միաձայնային երաժրշտարվեստի պայմաններում կատարվում են զգալի կշռական, և որոնք շափավոր ընթացքի և այս կամ այն աստիճան թափանցիկ հյուսվածքի օտեղծագործություններում հաշվի են առնվում որպես «խունճը» կազմող երեք հնչյուններից մեկը. ծանր երգեցողություններում կիրառվում են ավելի ազատ և քննարկվող դարձվածքում կարող են հայտնվել որպես հավելյալ դարգարաններ, փաստորեն գոյացնելով շորս-հինգ և նույնիսկ վեց հնչյունի պատույտներ:



56 Տե՛ս նրա՝ Հայկական խաղային նոտագրությունը, Երևան, 1959, էջ 245—249: Հիշեցնենք, որ աշխատության մեջ (էջ 157) հեղինակը հատուկ բարձրացրել է ձայնագրյալ արգի ժողովածուները խաղավոր միջնադարյան ձևադիրի հետ համեմատելու որոշակի սկզբունք կամ եղանակ մշակելու հարցը, սակայն զգուշացել է որևէ պատասխան ձևակերպելուց: Ուշադիր քննելով իր կատարած համեմատությունները, նկատեցինք, որ նա լռելիայն կիրառել է համեմատության՝ վիճակագրական մեթոդը: Այսինքն հաշվի է առել այն, թե տվյալ խաղանշանին ձայնագրյալ ժողովածուներում առավել հաճախ ինչն (ո՞ր ձայնաստիճանը կամ փոքրածավալ պատույտն) է համապատասխանում: Մեր ուսումնասիրությունները ցույց տվեցին, որ համեմատական վերլուծությունը անպայման արդյունավետ է լինում, երբ զուգահեռ քննվում են հնարավորին շափ մեծ կազմավորումներ (երգի ամբողջական տունը, կամ կիսատունը և կամ տողը), և երբ գիտակցվում է, որ վիճակագրական տվյալները կարող են ունենալ օժանդակ, մասնավոր, բայց ոչ հիմնական նշանակություն:

նական են: Գրանցից մեկը հանդիպում է Մենդելսոնի «Խորհուրդ մեծ» շարականի առաջին կիսատան մեջ⁵⁷:



Մեծատաղանդ Խորենացու վառ, ինքնատիպ ստեղծագործություններից մեկը՝ շարականս մեզ հասել է նվազագույն աղճատումներով⁵⁸, որոնք, բարեբախտաբար, չեն տարածվել «խունճի» վրա, չնայելով երգի «ծանր» ընթացքին, որն առհասարակ առիթ կարող էր տալ քննարկվող նշանի հետ զուգորդված վանկը ևս երկարաձգելու:

«Ծունկ»: Զուտ հայկական խոսք է, և նկատի է առնված նրա բառարանային նշանակությունը: Այստեղից պարզ է, որ սույն անվանակոչությունը (ինչպես և մի ամբողջ շարք այլ խաղանուններ), կաղմված է համապատասխան նշանի գծագրաձևի արտաքին նմանության հաշվառման սկզբունքով: Ըստ Խաչատուր էրզրումեցու, տվյալ դեպքում այդ նմանությունը վերաբերում է նաև «ծունկ» նշանը կրող վանկի հնչողության ձևին, այսինքն՝ ձայնի շարժման ձևովին⁵⁹: Դա նշանակում է, որ, ըստ էրզրումեցու, այստեղ մենք նույնպես գործունենք ելևէջային վարընթաց քայլի հետ: Ասենք՝ այդ մասին պետք է դատել նաև հետևյալ փաստից. «ծունկը», որի շափական արժեքը նույնպես հավասար է մեկ միավորի, շատ մոտիկ է արդեն քննարկված «խունճին», ինչպես իր գծագրաձևով, նույնպես և, ոչ հազվադեպ, կիրառման պայմաններով:

Անցյալում դրա վրա հատուկ ուշադրություն է դարձրել Կոմիտասը: Նրա խաղագիտական ձեռագրերից մեկում հիշյալ երկու նշանների փոխադարձ կապն այնպես է լուսարանվում, որ «ծունկի» երգչային նշանակությունը նույնիսկ առաջնային է համարվում «խունճի» վերաբերությամբ, որը մեկնաբան-

⁵⁷ ՏԷՍ $\frac{14p}{66}$ (այստեղ և ստորև գծիկով բաժանված թվանշանները ցույց են տալիս

վերն հիշատակված գրչագիր-խաղափոր և տպագիր-ձայնագրչալ շարակնոցների համապատասխան էջերը. ձայնագրչալ ժողովածուն ժամագիրք լինելու դեպքում գծիկից ցած գրվող թվանշանի կողքին ավելացնում ենք «ծ» տառը. բերված օրինակում «խունճը» դրված է վերջին խոսքի առաջին վանկի վրա):

⁵⁸ Այստեղ չենք ուղղել դրանք, նպատակ ունենալով մոտ տպագրված անդրադառնալու շարականիս ամբողջ տան խաղագրությանը:

⁵⁹ Ն. Քահնիզյան, Խաչատուր էրզրումեցին որպես միջնադարյան հայ երաժշտության տեսարան, Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1966, № 11, էջ 72:

վում է որպես նույն «ծունկը», ցածից ավելացված գծիկով: Այս դիրքերից՝ կոմիտասը առաջ է բերում «խունճի» գծագրաձևի բաղկացուցիչները («ծունկը»

և դրան ավելացված գծիկը)



և բացատրում. «խունճ»—ծնկի

իջման ընթացքը⁶⁰: Այսինքն, թե «խունճի» դեպքում ևս մենք ունենք փաստորեն «ծունկին» հատուկ ելևէջային վարընթաց նույն բայը, որն այստեղ ընդգրկում է մի երրորդ հնչյուն էլ դեպի ցած: Եթե դա այդպես է, ապա «ծունկը», ի տարբերություն «խունճի», բաղկացած է պարզապես երկու հնչյունից, որոնք գոյացնում են վարընթաց սահուն մի պտույտ, այս դեպքում՝ մեծ կամ փոքր երկյակ ձայնամիջոցը, շափական մեկ միավորի սահմաններում: «Մունկի» մեղեդիական-գծային զորությունը այսպես է հասկանում Պ. Վազները ևս⁶¹: Եվ իրոք, համեմատական վերլուծության տվյալներով էլ՝ հատկապես սույն տիպի պտույտներն են (այն բոլորից, որոնք հանդիպում են ձայնագրյալ ժողովածուներում), որ առավել համողիչ են, որպես «ծունկը» հարազատորեն արտահայտողներ: Ահա օրինակ⁶².

ԱԿ Չափաւոր



«Ոլորակ»: Հայերեն խոսք է՝ ոլորել բայից⁶³, իր գծագրաձևով ու մեղեդիական-գծային նշանակությամբ շատ մոտիկ է պարզագույն խաղաղություններից արդեն ծանոթ «պարոյկ» խաղաղին: Արմաքնապես վերջինից տարբերվում է փոքր-ինչ ավելի ոլորուն հանդույցով:

Պետք է ասել, որ մեր ուշ-միջնադարյան գրիչներն ու երգիչները շատ հեղ «ոլորակը» շփոթել են, մի կողմից՝ «ծունկի», մյուս կողմից՝ հիշյալ «պարոյկի» հետ⁶⁴: Եվ դա, բնականաբար, անդրադարձել է ձայնագրյալ ժողովածուներում: Այդ (և ուրիշ) խաղաղների որոշ խառնաշփոթումը զլխավորապես նրանից է առաջացել, որ ծանր և ստեղծի տիպի ստեղծագործություններում, դանդաղեցված ընթացքի և կոտորակված կշռույթի պայմաններում, այս կամ այն նշանին համապատասխանաձև մեղեդիական պտույտները ուռձացել են փոքր

60 ՉԱԳԱԹ, Կոմիտասի դիվան, ծրար. № 639, էջ 18:

61 P. Wagner, Neumenkunde (Paläographie des Liturgischen gesanges), Leipzig, 1912, s. 74 (շահեկան է դիտել, որ ըստ Վազների, մեր «ծունկը» իր յուրահատուկ զուգահեռներն ունի թե՛ բյուզանդական և թե՛ լատինական նեմագրության մեջ. համապատասխանաբար՝ Ἀπόστοφος և Apostropha).

62 Տե՛ս $\frac{286p}{924}$ («ծունկը» գրված է վերջին խոսքի առաջին վանկի վրա):

63 Մրա ռուսական բուն զուգահեռն է «Крюк» անվանակոչությունը երաժշտական նշանագրության մեջ, որ դարձյալ գալիս է закручивать (= ոլորել) բայից:

64 Դրան նպաստել է, օրինակ, մի շարք գրիչների կողմից արազագրությամբ տարվելը, որպիսի դեպքում ակամայից արհամարհվում են շատ խաղաղների գծագրաձևերի տարբերակիչ մանրամասները:

Խաչատուր էրգրումեցին քննարկվող խոսքը հասկանում է նրա բառարանային իմաստով և բացատրում, որ «թաշտ» կրող վանկի հնչյունավորման ժամանակ երգչի ձայնը կարծեք զծագրում է պղնձյա տաշտի ընդհանուր շրջագծերը (այսինքն ձայնը նախ իջնում, ապա բարձրանում է): Հիմնախաղերի շարքում «թաշտը» համարելով տասներորդը, տեսաբանը գրում է. «Եւ նա թաշտ անուանակոչի, որ տասերորդ ենթակայի: Զվանգ նմանեցուցանէ այնմիկ, որ պղնձեայ տաշտ է»⁶⁹:

Սակայն, նախ՝ ձայնի նման շարժումը այս կամ այն ձևով կապված է նաև այլ խաղաղերի դորությունը: Երկրորդ, այդ շարժումը «թաշտի» մեղեդիական-զծային նշանակության գլխավոր, կայուն կողմը չէ: Եվ առհասարակ՝ «թաշտ» և «տաշտ» խոսքերը նույնացնելն էլ տակավին համոզեցուցիչ չէ:

Առ այսօր հստակ պատկերացում չկա խաղաղերի շափական արժեքի մասին ևս: Ըստ Տնտեսյանի, այն շափական երկու միավորի արժեք ունի⁷⁰, ըստ Աթայանի՝ մեկի⁷¹: Վերջինիս դիտումների համաձայն, «թաշտը» կարճ վանկ ցուցանող «սուղի» հետ միասին, որպես ընդհանուր կանոն, հանդես է գալիս երգերի մեղեդիական սկզբնական դարձվածքներում, և հաջորդելով «սուղին», համընկնում է բառաշեշտի հետ: «Թաշտի» մեղեդիական նշանակությունը, ըստ Աթայանի, հանդում է քառյակային թռիչքին, ֆունկցիոնալ առումով լադի որոշակի ձայնաստիճանների կիրառումով: Պետք է ասել, որ այս բացատրությունը ևս վերաբերում է «թաշտի» մեղեդիական դորություն լոկ մեկ կողմին:

Մեր որոնումները հնարավորություն են տալիս առաջընթաց նոր քայլ կատարել՝ «թաշտի» երաժշտական միջնադարյան բմբռնումը բացահայտելու գործում: Ամենից առաջ՝ նշանիս անվանակոչության մասին: Ըստ բոլոր տրվյալների, այն Täschdid կոչվող տարբերիչ (դիակրիտիկ) նշանի անվան հայացված ձևն է. նշանի, որ պարսկաարաբական գրականության մեջ ցույց է տալիս տվյալ տառի, նրա հնչումի սաստկացումը՝ կրկնապատկումը⁷²: Համենայնդեպս, «թաշտի» երգչային նշանակության մեջ ամենակարևոր և ամենակայուն երևույթը՝ երաժշտական (տոնիկական) շեշտի ու հայերենի բառային (դինամիկ) շեշտի համընկնում-գումարումն է:

Մեզ հաջողվեց հաստատել, առաջին հերթին, «թաշտ» խաղաղերից սերված, «թաշտիկ» (այն է՝ փոքր «թաշտ») կոչվող և ինքնուրույնաբար գործող

մյան «դաշտ» ձևն էլ (տե՛ս նաև հատ. Ա, էջ 624), որ շատ հազվադեպ է պատահում, և կանգ առնում «թաշտ» ձևի վրա, որ ամենարնգհանրացածն է: Այս կապակցությամբ նա տալիս է հետևյալ ծանոթությունը ևս, որ մեկնության կարոտ է. *jaštgar*, — գրում է նա, — «անուն երաժշտի միոջ»: Պարզվում է, որ այդ անունն էլ ծագում է *jašt* «կոնք» բառից, իսկ վերջինս էլ՝ *jaš* «տաշելով շինել» արմատից: Հիշեցնենք, որ Պետերմանն էլ ժամանակին հակված է եղել «թաշտը» հայերեն «թաշել» (հառաչել, հեծել) բառի հետ կապելու (հմտ.՝ *H. Petermann, Über die Musik der Armenier*, ZDMG, Band V, Leipzig, 1851, s. 365):

69 Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1966, № 11, էջ 72:

70 Ե. Տնտեսյան, նշվ. աշխ., էջ 21:

71 Ռ. Արայան, նշվ. աշխ., էջ 233—239:

72 Նաֆիսի-Ֆարխանգի նաֆիսի, հատ. 2, Թեհրան, 1318—19 (÷ 662 = 1940—41) (պարսկ.):

նշանի առկայությունը⁷³: Նրա շափական արժեքն է՝ մեկ միավոր, որով և տարբերվում է «թաշտից»: Բայց վերջինիս նման, «թաշտիկը» ևս (նրան համապատասխանող հնչումը), կարող է լինել ոլորումով կամ առանց ոլորումի: Դիմենք հետևյալ օրինակին⁷⁴:

Աս Ջափաւոր կամ Միջակ

Նո. րա-ստեղ ծեալ բաճճ յա - ճե - ից
 ր սկզգ - բա ճե գեր - կիճս երկ - ճից
 եւ գերկ-ճա - յիճ գօրս . աճ - մարմ ճոց
 ի - մա - ճա իես գըճ գը - ւորր - ճոց

Ինչպես տեսնում ենք, «թաշտիկը» ընկնում է շեշտվող վանկի վրա: Ընդ նմին, նույն այդ վանկի վրա ձայնը բարձրանում է⁷⁵: Այսպիսին են նաև ոլորում ենթադրող «թաշտիկի» կիրառման պայմանները:

«Թաշտը» իր կրկնակի (երկու միավորի) տեղում զգալիորեն ավելի է ընդգծում շեշտակիր վանկը, նույնիսկ, երբ կատարվում է առանց ոլորումների: Օրինակ⁷⁶ (տես էջ 131):

Անշուշտ, այս բոլոր դեպքերում շեշտակիր վանկի հետ փաստորեն ընդգծվում է նաև տվյալ խոսքն ամբողջապես: Դա առավել ակնառու դրսևորվում է, երբ «թաշտը» ոլորումով է կատարվում: Եվ այդ դեպքում «թաշտին» հատկացվող տեղումները կարող է զգալի գերազանցել շափական երկու

73 Հմմտ. մեր հոդվածը՝ Հիմնական խաղերի միակցությունը, «Բանբեր Մատենագարանի», № 9, Երևան, 1969, էջ 117—118:

273ա
 74 Տե՛ս $\frac{273ա}{ժ. 318}$:

75 Իսկ «սուղ» նշանի զորության ոլորտին վերաբերող առաջին երեք վանկերն էլ շատ զործուն նախաշեշտ են գոյացնում, որով շափակչությունից միջոցներով ևս առանձնացվում է և բաժնատակնորեն (բարձրությամբ) և ուժականորեն (բառաշեշտով) աչքի ընկնող վանկը: «Թաշտիկի» (ու նաև «թաշտի») հետ զուգորդվող «սուղ» նշանի կիրառման այս ձևերում ուշադրություն է հրավիրում մի հանգամանք ևս: «Սուղը» նման զուգորդություններում դրվում է լոկ մեկ անգամ, գրական բնագրի առաջին վանկի վրա, և մյուս բոլոր վանկերը (ինչքան էլ լինեն), մինչև «թաշտիկի» (կամ «թաշտի») հանդես գալը, մեկնաբանվում են որպես կարճ վանկեր:

122բ
 76 Տե՛ս $\frac{122բ}{ժ. 130}$:

ՀԱՂ ՅՈՐՅՈՐ ՄԻՋԱԿ



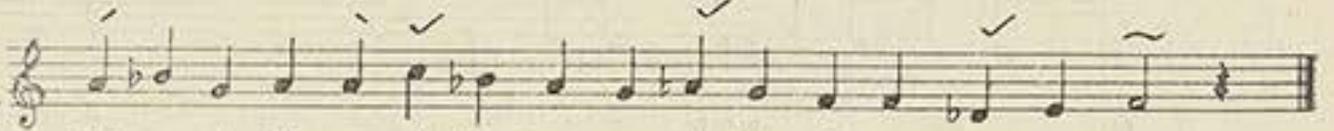
Տա - րած եւլ ձեռք ընդ ձե - ուաց ոտք ընդ ո - տից ըն րա - նալ - եաց,



փայտ ընդ փայ-տի դա - ուրն պըտ - դոյն, կեանք ընդ մա - հու փո - խար կե - լով.



ի մէջ եր - կուց ա - նօ - թի-նաց կայր մեր-կա-ցեալ տուողն օ-րի նաց,



զոր ոչ տե - սին ազ-գըն կու - րաց բաց ի մի - ոյն յա - լա - զա - կաց.

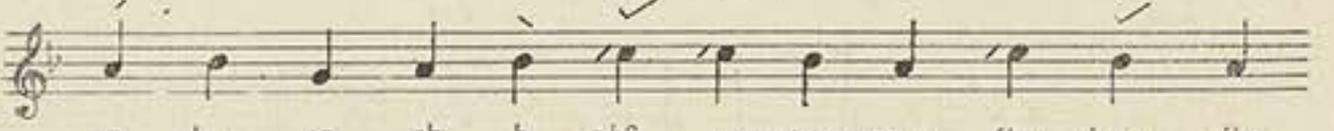
ԸՆ ԴՆ ՄԻՋԱԿ



Նո - թի ար տի - ե - զե - րաց որ զգե - ցու - ցեր



մեզ լոյս փա - ոաց,



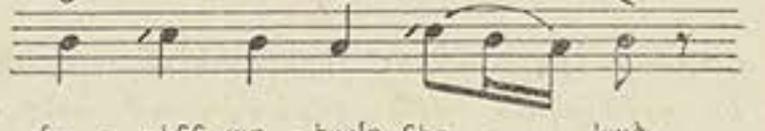
ար կաւ ըզ քե ի զին - ուր - րաց քղա միտ կար միր



նա - խա - տա - նաց,



մեր կեա յի ճէճ ըզ - քուրծ մե դաց ըզ - տրտ -



մա - գինն ար - եամբ ներ - կած,



եւ ըզ - գե - ցո զու - րա - խա լին ըզ - պատ - մու նանն իմ



զա - ոա - ջին:

միավորից: Ստորև բերվող օրինակը, բացի նշված կետերից, ցույց է տալիս այն դեպքը եւ, երբ «թաշտը» թռիչքով է հաշորդում «սուղին» (տես էջ 131, օր. բ.):

Վերջապես, հետևյալ օրինակը ցուցանում է նաև «թաշտի» հրգչային մասնավոր այն մեկնաբանությունը, երբ ձայնի շարժումը պատկերում է

Կապույտ

Նո ըա - հրաշ պը սա կա - տը
 եւ զօ - ըա գլուխ ա - ղա - քին եաց վա
 ռե ցար զի - նու հոգ - տյն ա - թի - ա -
 քար ընդ դեմ մա - հու. վար
 դան քաջ նա - հա - տակ
 որ վա - նե - ցեր ըզ - բոջ - նա - մին. վար
 լի - գոյն ար - եամ - բոզ քո - զը - սա -
 կե - ցեր զե - կե - ղե - ցի

կարծես էրդրումեցու հիշատակած տաշտի արտաքին շրջագծերը: Ուշագրավ է, օրինակում մեծ ալիքավորում ունի «ոլորակին» համապատասխանող դարձվածքն էլ, քանի որ զուգորդված է հոնտորական շեշտ կրող խոսքի հետ, որով և ներկայացնում է ողջ տան բարձրակետային պահը⁷⁸:

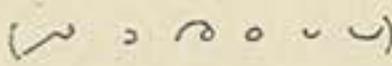
77 $\frac{123m}{\delta. 123}$
 78 $\frac{267m}{890}$

Ահա պարզ խաղաղություններին (քիչ թե շատ ամբողջական խաղաղություններին) վերաբերող մեր հետազոտության արդյունքների ամփոփումը⁷⁹, որ բավականաչափ ակնառու ցույց է տալիս առհասարակ հայկական միջնադարյան խաղաղության արվեստի հիմնական սկզբունքներից մեկը: Այն է՝ մեղեդիական տարբեր ծավալի բանաձևեր պայմանական մեկ նշանի օգնությամբ, ամբողջական շրջագծերով գրառելու սկզբունքը, որ կիրառվել է մինչ XVII-դարյան ռուսական նշանագրության մեջ ևս, և որի արմատները թաղված են նաև հին (մինչ XIII-դարյան) բյուզանդական նեմագրության ծալքերում:

Մեղ մնաց անդրադառնալ ևս մեկ հարցի՝ կապված երգեցիկ խմբերը դեկավարելու միջնադարյան արվեստին (χεῖρονομία = ձեռնավարություն): Նրա արմատները շատ հին են: Այն կիրառվել է տակավին մ. թ. առաջ, Եգիպտոսում, Հնդկաստանում և արևելյան այլ քաղաքակրթություններում: Միջին դարերում բյուզանդական երաժիշտների շրջանակներում ձեռնավարությունը մի նոր ծաղկում ապրեց ու նորոգված հիմքով տարածվեց քրիստոնյա աշխարհում:

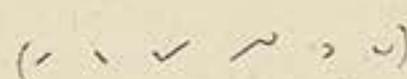
Ձեռնավարական նշաններով մեներգիչ-դպրապետները կարգավորում էին խմբական երկդաս երգեցողությունը վանքերում ու եկեղեցիներում: Ժամանակի ընթացքում նաև մի ամբողջ շարք խաղաղեր հղացվեցին որպես ձեռնավարական նշանների գծագրական արտահայտություններ, որով երգեցիկ խմբերը դեկավարելու և խաղաղված բնագրերը մեկնաբանելու կերպերը առավել սերտ առնչվեցին միմյանց:

Ցավոք, ձեռնավարական միջնադարյան արվեստի գործնական հիմունքների մասին մանրամասն տեղեկություններ չեն պահպանվել: Թեև ասպացուց-

79 Մենք քննեցինք վեց նշան  , որոնք պետք է գումարել պարզագույն խաղաղություններին հատուկ հինգ նշաններին

 : Ամբողջապես առած, ստացվում է տասից ավելի խաղաղերի մի խումբ (չհաշված հայոց լեզվի տրոհության երեք նշանները, որոնք, ի դեպ,

նույնպես մտնում են խաղանշանների համակարգի մեջ): Դրանցից երկուսը 

տևողության նշաններ են. վեցը  , պարզ խաղաղերը, որ ցուցանում են այլակերպ շեշտավորվող միջակ (չափական մեկ միավորի արժեքով) վան-

կեր. և երեքը  , ավելի տարողունակ նշաններ, որ վե-

րաբերում են երաժշտականապես լայնորեն ընդգծվող, առանձնացվող մեծ (չափական երկու միավորի արժեքով) վանկերին, ըստ հարկին ենթադրելով նաև այդ վանկերի տևողությունը երկարաձգող տարբեր ոլորումների կատարում:

ված իրողությունն է, որ միջնադարում, քրիստոնյա աշխարհում, տարածված են եղել մասնագետ դպրապետ-խմբավարներ, ուստի և՛ գործնական ձևով ավարտությանը վերաբերող անհրաժեշտ դրույթներ: Հայաստանը բացառություն չէր կազմում այս տեսակետով: Բերենք Կիրակոս Գանձակեցու թեկուզ հետևյալ խոսքերը: Հավուց թառի հայր Եղիա մեծ վարդապետի մասին (XII—XIII դդ.) նա գրում է. «այն, որ զեղեցիկ կարգաւորեաց դպաշտօն վսնից խորոց, որպէս թէ ամենեցունց ընդ մի բերան հնչել՝ եթե բարձր և կամ ցած»⁸⁰:

Այստեղից պարզ է ուրեմն, որ Եղիա վարդապետը պաշտոններգութիանց ժամանակ ղեկավարել է երգիչների խումբը և համառ աշխատանքով հասել այն բանին, որ բոլորը միաբերան արտաբերեն մեղեդիներին հատուկ տարբեր ելևէջումները: Այսպես և ուրիշ երկրներում, ուրիշ դպրապետներ, որոնք բնականաբար աշխատել են որոշ մեթոդով: Սակայն, ճիշտ այդ մեթոդն է, որ հայտնի չէ այժմ գիտությունը: Ներկայումս հավաքվում են դրան վերաբերող ձեռագրական հատուկներ տվյալներ, հիմնականում՝ ձեռնավարության գաղափարը արտահայտող տարբեր մանրանկարներ, լուսանցազարդեր և այլն:

Հայտնի է, օրինակ, բյուզանդացի հռչակված երաժիշտ Հովհան Գլիկիսի (XIII դ.) ձեռնավարական դպրոցը պատկերող հետևյալ նկարը, Աթոս լեռան կուստումուշյան վանքին պատկանող XIV դարի ձեռագրից⁸¹ (տե՛ս էջ 135):

Հաջորդ նկարը XII դ. ուսական երաժշտական խաղավոր ձեռագրից է⁸², որի էջերից մեկում, լուսանցքում պատկերված է խմբավարական ձեռքը (տե՛ս էջ 136):

Այս հայտնի տվյալներին մենք ավելացնում ենք հայկական միջնադարյան ձեռագրերից մեկում հանդիպող հետևյալ նկարը⁸³, որ մեր կարծիքով, ամենայն հավանականությամբ, խմբավարական ձեռքի սճավորված պատկերումն է (էջ 136):

Չնայած ձեռագիրը երաժշտական չէ (ժողովածու տիպի է), և նկարն էլ բնագրի բովանդակությունից անկախ լուսանցազարդ է, այդուամենայնիվ, մեր ենթադրության օգտին է խոսում այն փաստը, որ սճավորված (նույնիսկ կարելի է ասել՝ պայմանական) ձեռքի պատկերումն ընդելուզված է մի շարք խաղաղների հստակ, զեղեցիկ գծագրության հետ: Այսպես, ձեռքի «ցուցամատի» վրա երևում է «ժանրատրոպ» նշանը, ներքևից կապխազով կցված են՝ «ներքնախաղը» (կամ «աքիվերը»), «էկորձը» (կամ «խածրեկը»), «խաղը» և երկու «բենկորձաներ»: Թվում է, որ սխալված կլինենք, եթե սրանք անիմաստ դարդարանքների տեղ դնենք:

Ամփոփենք: Բյուզանդականության հիման վրա ազգակից դարձած հայկական և ուսական միջնադարյան հոգևոր երգարվեստների մի կողմին՝ երաժշտական նշանագրության երևույթին անդրադարձել էր տակավին Պ. Վազ-

⁸⁰ Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմութիւն հայոց, Երևան, 1961, էջ 172:

⁸¹ Օգտվել ենք Ն. Ուսպենսկու արգեն վիշախոշված գրքից. Древнерусское певческое искусство (պատկեր XIV): Նկարում՝ Հովհան Գլիկիսը (որ բարձրում նստած է՝ վարդապետական գավազանը ծնկներին, ձեռքերը պարզած՝ ցույց տալով խմբավարական հատուկ նշաններ), սովորեցնում է ապագա երկու նշանավոր երաժիշտների. Կուկուզելեսին (ձախ կողմի վրա) և Կորոնիսին (աջ կողմում):

⁸² Նույն տեղում (պատկեր XV):

⁸³ Մաշտոցյան Մատենադարան, ձեռ. № 2557 (1333 և 1554 թթ.), էջ 198ա-բ (տե՛ս նաև էջ 200ա):

ներք, ներկա դարասկզբին «Բազմավեպի» էջերում խոսելով խաղաղության և «ΚΡΙΟΚ»-ների համակարգի մասին⁸⁴:



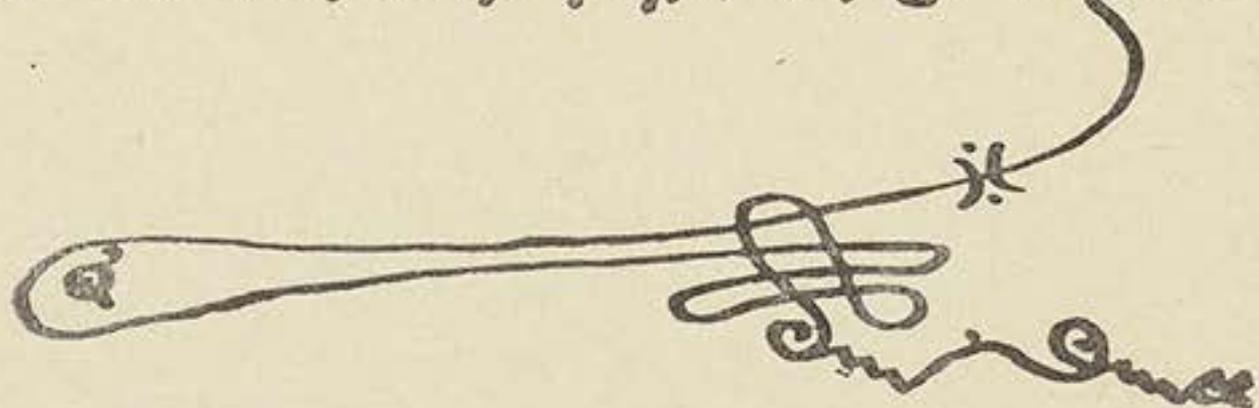
Մենք աշխատեցինք զգալի ընդլայնել դիտարկվող երևույթների շրջանակը: Անշուշտ, սրանով էլ ամենևին չեն սպառվում հայկական և ռուսական հոգևոր միջնադարյան երգարվեստներին վերաբերող ընդհանրությունները: Սովորուն և ընդգրկուն հետազոտությունը ապագայի գործ է: Սակայն այս

⁸⁴ Պ. Վազնե, Ռուսական և հայկական խաղերը, «Բազմավեպ», 1913, № 1 (էջ 6—10), № 2 (էջ 71—76):

ուղղությամբ արդեն արվածն էլ ցույց է տալիս, որ հիշյալ ընդհանրությունների բացահայտումն ու իմաստավորումը մեծապես օգնում է ավելի հստակ բնկալելու մի կողմից՝ արևելյան քրիստոնեական և համաքրիստոնեական



և ի կենդանության - Ընսնեբայց զսբ-ձե
 ուն կենդանուի մարտ. իսկ սբ հայրայն
 էլսով զսբ ձեռնն ՚նր եւսն զԹուխտուն. և
 իտակ ձարտար դպրիեւոյ. և զրամն



երածշտարվեստի ամբողջական պատկերը, և մյուս կողմից՝ այն բաղկացնող ազգային դպրոցների ազգակցության աստիճանն ու առանձնահատկությունները:

Н. К. ТАГМИЗЯН

МАТЕРИАЛЫ
 ДЛЯ СРАВНИТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ АРМЯНСКОГО И
 РУССКОГО ДУХОВНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО
 ИСКУССТВА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

(Резюме)

Духовное музыкальное искусство средневековой Армении и Руси имеют ряд важных общностей как в плане практического пения, так и на уровне теории музыки.

Эти общности объясняются не столько географической близостью средневековой Армении и Руси и, следовательно, прямыми взаимными связями (хотя этому отчасти служили такие постоянные центры общения христианского духовенства, как Иерусалим и Константинополь), сколько основными закономерностями эволюции восточно-христианского музыкально-поэтического искусства и той сближающей ролью, которую играл в нем византизм.

Рассмотрение показывает что:

1. Основополагающие диатонические звукоряды армянской и русской средневековой духовной музыки имеют по существу одинаковое тетрахордное строение;

2. И в армянской и в русской музыкальной теории средневековья названные звукоряды осознавались как сложные структуры, состоящие из четырех зон (областей или согласий), отличавшихся различными техническими и выразительными возможностями;

3. И в Армении и на Руси существовало принципиально тождественное понимание основ восьмигласия, были откристиаллизованы три главных его типа (относящихся к псалмодии, гимнодии и к пению по-гласиц), а также система многочисленных, своеобразных мелодических образований (напевы «манрусума» с одной стороны, и фиты—с другой), группируемых вокруг каждого из восьми гласов и необычайно обогащающих мелодические ресурсы последних;

4. И здесь и там были выработаны однотипные системы акцентно-стенографической и идеографической музыкальной семиографии—системы хазового и крюкового письма (беспометного периода);

5. Наконец, в обеих странах имели хождение весьма близкие нормы средневекового искусства дирижирования церковными хорами—нормы так называемой хирономии.

N. TAHMIZIAN

MATERIAUX POUR L'ETUDE COMPAREE DE L'ART MUSICAL
SPIRITUEL ARMENIEN ET RUSSE DU MOYEN AGE

(R é s u m é)

Les arts musicaux spirituels de l'Arménie et de la Russie médiévales ont un certain nombre d'importants traits communs dans le plan du chant pratique, de même qu'au niveau de la théorie de la musique.

Ces traits communs s'expliquent non tellement par la proximité géographique de l'Arménie et de la Russie médiévales et, par conséquent, par des relations réciproques directes (bien qu'en partie cela fût favorisé par les centres permanents de contact des ecclésiastiques chrétiens, Jérusalem et Constantinople), mais surtout par les principales lois de l'évolution de l'art musical poétique chrétien oriental et le rôle de rapprochement qu'y jouait le byzantinisme.

L'analyse montre que:

1. Les gammes diatoniques principales de la musique spirituelle médiévale arménienne et russe ont, en fait, une même structure tétracordale;

2. Dans la théorie musicale arménienne et russe du Moyen Age les gammes en question étaient conçues comme des structures complexes constituées de quatre zones (domaines ou concordances) se distinguant par diverses possibilités techniques et expressives;

3. En Arménie et en Russie existait une compréhension essentiellement identique des principes du système des huit modes; trois de ses types principaux étaient cristallisés (se rapportant à la psalmodie, à l'hymnodie et au chant des micromodes), de même que le système des nombreuses constructions mélodiques originales (les mélodies du "manroussoum" d'une part et celles des "phitas" d'autre part) groupées autour de chacun des huit modes et enrichissant extraordinairement les ressources mélodiques de ces derniers;

4. Des systèmes identiques de séméiographie musicales accentuosténographique et idéographique ont été élaborés dans les deux pays: les systèmes de notation des khazes et des kruks (de la période allant jusqu'à la moitié du XVII^e siècle);

5. Enfin, des normes fort proches de l'art médiéval de direction des chorales religieuses étaient usitées dans les deux pays: les normes de la chironomie.