

**ՏԱՂԱՉԱՓԱԿԱՆ ՏՐՈՂՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՇԵՇՏԱԴՐՈՒԹՅԱՆ ԿԻՐԱՌՈՒԹՅՈՒՆԸ
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԻՄԻՋՆԱԳԱՐՅԱՆ ԽԱՉԱՎՈՐ ՉԵՌԱԳՐԵՐՈՒՄ**

Ն. Կ. ԹԱՍԻՂՅԱՆ

Անցյալում հայ երաժիշտ-բանաստեղծ-երօրհանների շրջանակներում արձակ և չափածո գեղարվեստական խոսքի նկատմամբ ցույց տված գործնական վերաբերմունքը հիմնվել է որոշապարտեսական դրույթների վրա, որոնք սկզբնապես ձևավորվելով հունա-հունեական բաղաձայնկրթության մեջ, տարածվել ու նորոգվել են քրիստոնյա աշխարհում և, մասնավորապես, Հայաստանում:

Այստեղ մտավորականության ներկայացուցիչները առնվազն IV—V հարյուրամյակներում մտքի կից ծանոթացել են երաժշտականի՝ որպես արվեստի ու (խոսքի) ամենագո, ամենաթափանց ու համապարփակ բնույթի մասին հին հունական փիլիսոփայության մեջ բյուրեղացած մտահղացքին (և հետագա դարերի ընթացքում ոչ հազվադեպ հիշատակել են այն, վիշապոչելով Պղատոնին), որով երաժշտությունը առաջնային է նկատվել հոգևոր մշակույթի մի շարք այլ բնագավառների, այդ թվում և գեղարվեստական խոսքի՝ հոետորության ու բանաստեղծության վերաբերությամբ¹:

Միաժամանակ, IV դարի երկրորդ կեսին և V-ի սկզբներին հայ մտավորականությունը իրավացիորեն ավելի արդիական է համարել Ալեքսանդրիայում քերականության արվեստի մասին Պիոնիսիոս Թրակացու համակարգած գաղափարները (մ. թ. ա. II—I դդ.), ինչպես և Հռոմում հոետորության դերի ու նշանակության վերաբերյալ Մարկ Կվինտիլիանի մշակած տեսակետները (մ. թ. I դ.)²:

Վերջիններս, որոնցում թե քերականությունը և թե հոետորությունը, որպես արվեստներ, հասկացվում էին ընդարձակ իմաստով, անհրաժեշտ հող նախապատրաստեցին՝ մինչև վերջ ըմբռնելու քրիստոնեական վարդապետությունը խոսքի մասին (որ և Բան. Λόγος, Verbum), պատշաճապես յուրացնելու Հին և Նոր կապարարանները ու դրանք Հայաստանում ևս դնելու մասնագիտացված արվեստների և, առաջին հերթին, երգաստեղծության հիմքում³:

Գրական խոսքի և երաժշտության դեռևս անքակտելի միության մեջ հստակվեցին երկու բաղադրիչների ձևակառուցողական պաշտոնները: Վաղ միջնադարում, ինչպես այլուր, Նույնպես և Հայաստանում, եկեղեցու հայրերի համար կարևորագույն խնդիրն էր՝ եղանակավոր ըն-

¹ Հմմտ. օրինակ՝ «որք չեն երաժիշտք, և զան ի քերթութիւն, համարին թէ յարուեստն ուսանին. զի երաժշտականան լինէր քերթութիւն»... Մաշտոցի անվ. մատենադարան, ծեռ. № 2059 (Լուծմունք Փիլոնի), էջ 30բ (ուր ծիշտ և ծիշտ Պղատոնի մասին է խոսքը): Եվ կամ քերականության մասին, թէ՛ «Յերաժշտականեն ունի զիւր սկիզբն. այսինքն զի երկարն և զսուղն, զթան և զսոսկն ի նոցանէ ունի. թրկար, այսինքն է-ն և օ-ն, որով վարի երաժիշտն» և այլն: Նույն տեղը, ծեռ. № 55 (Յաղագս քերականութեան լուծմունք), էջ 408բ: Ախտիեսն՝ «Ճայնն յառաջ է քան զբանն»: Նույն տեղը, ծեռ. № 3105 (Քարոզգիրք Գրիգորի Տաթևացու), էջ 106 ա-բ և այլն, և այլն:

² Այդ մասին պիտի դատել V դարում կատարված մի շարք թարգմանություններից, և առաջին հերթին «Արուեստ Պիոնիսեայ քերականի» (տե՛ս Н. Адонц. Дионисий фракийский и армянские толкователи. Петроград, 1915, էջ 1—65), այլն «Յաղագս Պիտոլից» (տե՛ս Սրբոյ հօրն մերոյ Սովսեպի Խորենացույ մատենագրութիւնք, 2-րդ տպագր., Վենետիկ, 1865, էջ 341—581) ու «Թեովնեայ Յաղագս ծարտասանական կրթութեանց» (հանդերձ յոյն բնագրաւ. աշխ. պրոֆ. Հակոբ Մանանդյանի, Երևան, 1938) աշխատություններից:

³ Տե՛ս մեր գեկուցումը՝ երաժշտության տեղը և նշանակությունը հայ միջնադարյան արվեստների համակարգում (V—XV դդ.), Հայ արվեստին նվիրված Միջազգային երկրորդ սիմպոզիում, Ջեկուցումների ժողովածու, հատ. III, Եր., 12—18 սեպտեմբերի, 1978, էջ 221—227:

թերցման, թվերգի, ասերգի թե ուղղակի երգի միջոցով գրական խոսքը, նրա իմաստը հասցընել ունկնդիրների լախ խավերի գիտակցությանը: Այստեղից՝ վաղ միջնադարյան հայկական հոգևոր ինքնուրույն երգերում իսկ (չխոսելով սաղմոսերգությունների մասին) վանկային ու պարզ կամուրջային ծորերգային ստեղծագործությունների բացարձակ գերակշռությունը: Դրանց ստեղծման ու կատարման հարթությունների վրա վճռական նշանակություն ունեցող ազդակները եղել են՝ գրական խոսքի ծավալն ու կառուցվածքը, նրա քերականական ու իմաստային շեշտերը, մեղեդիի շարժման (գնացության) դրակն ու կշռույթը (ոիթմը)⁴:

Ավելի որոշակի՝ երաժիշտ-բանաստեղծն արձակ խոսքը հնչեցնելիս հորինվածքի և կշռույթի առումներով հենվել է տառ-վանկ-բառ-բառակապակցություն-նախադասություն կարգի իսկ ոտանավորը երգելիս՝ տառ-վանկ-ոտք-անդամ-կիսատող-տող-կիսատուն-տուն հաջորդության վրա: Այս պայմաններում շարականների մեղեդիների պահպանման հուսալի միջոց էր համարվում գլխավորապես նրանց խոսքերի գրավոր հաստատագրումը: Բայց երբ այդ մեղեդիները հորինվածքի ու կշռույթի առումներով հետզհետե ավելի ինքնուրույն դառնալու միտում հանդես բերեցին, հարկ եղավ գործ ածել երաժշտական բաղադրիչը ևս գրանցելու մի միջոց: VIII—IX դարերում առաջացավ և հետագայում, հատկապես Կիլիկիայում զգալի զարգացում ապրեց հայկական խազային գրության արվեստը, իր գործը կատարելով ընդհուպ մինչև XVIII դարը⁵:

Արդ, միջնադարյան երգային մատյանների հետազոտությունը պարզում է, որ նրանցում երաժշտական բաղադրիչի տարբեր կողմերը կանոնավորող խազագրերի հետ կիրառվել են նաև գրական խոսքի և մասնավորապես տաղաչափական տրոհությունն ու շեշտադրությունը ցուցանող նշաններ: Արվեստագետները ձգտել են հստակ տարբերել գրական խոսքին ու մեղեդիին հատուկ կշռույթային միավորները, ըստ հարկին վերջիններս իրար համապատասխանեցնելու և կամ, նայած տեղին կամ ստեղծագործության տեսակին, մեղեդիի հորինվածքն ու կշռույթը ոտանավորից անկախ կազմակերպելու համար: Դարձյալ, նույնիսկ այն երգերի սահմաններում, որոնց մեջ երաժշտականորեն երևակվել են բանաստեղծության ոտքերը, անդամներն ու տողերը, մեղեդիի և գրական խոսքի քերականական շեշտերի համընկնման և կամ անշատ իրացման հնարաններ են կիրառվել, այդ հարթության վրա ևս բազմազանության հասնելու նպատակով:

Այստեղ տաղաչափական տրոհության և շեշտադրության կիրառությունը նախ կդիտարկենք ընդհանուր գծերի մեջ, իրարից չանջատելով միջնադարյան երգաստեղծության կոթողների փաստորեն միասնացված բնագրերի գրական ու երաժշտական բաղադրիչները: Հետո խոսքը կմասնավորենք զուտ գրական և զուտ երաժշտական հարթությունների վրա. վերջում դարձյալ դիմելու համար միասնացված բնագրերի, բայց ավելի մասնահատուկ խնդիրների կապակցությամբ:

Տրոհության երեք կետերը («ստորակետ», «միջապետ», «վերջակետ») ծագումով ու պաշտոնով առաջնային են առոգանության նշանների⁶ և խազագրերի համեմատությամբ:

Տաղաչափական տրոհության նպատակներով ավելի հաճախ (թեև ոչ խիստ հետևողականորեն) կիրառվել են «միջակետն» ու «վերջակետը»: Առաջինը՝ ոտանավորի տողերը միմյանցից անջատելու, իսկ երկրորդը՝ տների սահմանները ցույց տալու դիտավորությամբ:

Ինչ վերաբերում է շեշտադրության նշաններին, դրանք ավելի բազմատեսակ են: Առհասարակ, գրական-երաժշտական միասնացված բնագրի որևէ վանկը, խոսքը կամ անդամը

⁴ Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Մեսրոպ Մաշտոցն ու հայոց հոգևոր երգարվեստը, «Բանբեր Մատենադարանի», հ. 7, եր., 1964, էջ 182:

⁵ Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Սազագրության արվեստն իր պատմական զարգացման մեջ, «Բանբեր Մատենադարանի», հ. 12, եր., 1977, էջ 102:

⁶ Առոգանությունը լախ իմաստով ընդգրկում է նաև տրոհությունը: Ավելի մասնահատուկ իմաստով, սակայն, առոգանությունը խոսքի մեղեդիական-կշռույթային կողմի բացահայտումն է (եղանակավոր շեշտադրությունը, հմմտ.՝ «Նոր Բառգիրք Հայկագետն [եզուի], հ. Ա, վեներտիկ, 1836), վերացարկված տրոհությունից: Ըստ այդմ էլ՝ Թրակացու քերականության մեջ ու հայ քերականների աշխատություններում առոգանության ու տրոհության վերաբերող գլուխները բաժանված են իրարից, և նախ քննվում են տրոհության նշանները: Հետաքրքիր է նշել, որ հին հույն մեկնիչ Ստեֆանը հատուկ վիճարկել է այն հարցը, թե ինչու Թրակացին նախ տրոհության նշանների մասին է խոսում, դրանք անջատելով առոգանության խազերից. և հանգել եզրակացության, թե դա արված է մանկավարժական նկատառումներով (տե՛ս Ն. Ա. դոնց, Նշվ. աշխ., էջ CXLVI): Խնդիրը լուր մանկավարժական նկատառումների մեջ չէ: Նախադասություններն ու նրանց մասին իրարից բաժանող նշանները, որպես գրավոր խոսքի իմաստային բովանդակության որոշիչներ, ավելի հիմնական նշանակություն ունեն և կիրառությամբ էլ ավելի հին են՝ նախորդել են առոգանության խազագրերին, նույն խոսքի արտահայտիչ շեշտադրության ցուցիչներին:

ընդգծելով անմիջական շրջապատից առանձնացնելու գրեթե բոլոր հնարքները միջնադարում համարվել են շեշտադրության միջոցներ և համապատասխան նշանները՝ շեշտի կամ նաև շեշտի նշաններ:

Այսպես, միջնադարյան հայ մատենագրության մեջ զորեղ շեշտեր են վերապահված եղել տերունական բառերին, և դրանց համառոտագրություններին կապված պատվո նշանն իսկ համարվել է շեշտի նշան⁷:

Այնուհետև, լայն առումով շեշտադրության նշաններ են համարվել առոգանության շ. ռս սեռերի նշաններն էլ⁸. այն է՝ ոլորակի, ամանակի, հագագի և կիրքի բոլոր նշանները, որոնք հունա-հունեական աշխարհում ևս մեկնաբանվել են որպես այլազան շեշտերի ցուցիչներ⁹:

Վերջապես, երգեցողության խազերի համակարգում (որում ընդգրկված են նաև թե տրո-հուլթյան կետերը և թե առոգանության խազագրերը), մի ամբողջ շարք հիմնական նշաններ՝ միջակ ու մեծ վանկի տևողությամբ շեշտեր և շեշտոլորումներ են ցույց տվել¹⁰: Հաշվի պիտի առնել նաև մեծագույն վանկի տևողության գեղգեղանքները, որոնց միջոցով ընդգծվել են երգերի կարևորագույն խոսքերը¹¹:

Իսկ օժանդակ նշաններից՝ մասնավորապես խազագրերի վերևից դրվող կետերը, մեր երկարամյա որոնումների արդյունքների համաձայն, ծառայել են երգի առանձին վանկերի կամ ավելի ծավալուն հատվածների և կամ ամբողջական երգերի կատարումը ծանրացնելով ընդգծելու, առանձնացնելու, դրանք այլազան շեշտերով օժտելու և կամ, ամբողջապես առած, ստեղծագործությանը հանդիսավոր բնույթ հաղորդելու նպատակին: Երևույթն ուղղակի կապված է միջնադարյան երաժշտաբանաստեղծական շեշտադրության արվեստի հետ, ուստի և առնչվում է նաև սույն հոդվածի նյութին:

Հայկական խազագրերի համակարգով ընդգրկված օժանդակ նշաններն են կետերը, որոնք (մեկ կամ գույգ) դրվում են հիմնական խազերի գծագրաձևերի մեջ, վրայից կամ կողքից և տարերը (բաղաձայն), որոնք դրվելով գրական տողից ցած, դարձյալ վերաբերում են հիմնական խազերին կամ (խազավոր թե անխազ) երգվող վանկերին: Այդ տառերին մենք անդրադարձել ենք առանձին հոդվածով¹²: Այստեղ հնարավոր է տեղից շարժել հիշյալ կետերի միջնադարյան կիրառության ու երգչային մեկնաբանության հարցը: Անցյալում կետերի կիրառության խնդիրը թեթևակի շոշափել է Ե. Տևտեսյանը: Առանց որոշակի վերաբերմունք արտահայտելու, նա մեկ հիշեցնում է այն կարծիքը, թե կետերը կարող են «ելևէջ» (իմա ծալնաստիճան) ցուցանել¹³, ու մեկ էլ փաստորեն ենթադրում է, որ դրանք կարող էին տվյալ վանկի ամանակը երկարող գործություն ունենալ¹⁴: Վերջինս ավելի մոտ է ծմարտության, քանի որ վանկը ծանրացնելը և շեշտելով ընդգծելը (ինչպես մենք նաև հաստատում), վերջին հաշվով, դանդաղեցնել, ուստի և՛ երկարացնել է նշանակում:

Մեր ժամանակներում խնդրո առարկա կետերին անդրադարձել է Ռ. Աթայանը, ուշադրությունը կենտրոնացնելով գլխավորապես ձեռագրերում դրանց օգտագործման արտաքին հանգամանքների վրա¹⁵: Աթայանի արձանագրած դիտումներից երկուսը լինելով կարևոր, միաժամանակ լրացման կարիքն ունեն: Այսպես, կետերով ձևափոխված խազանշանների «համեմատությունը ցույց է տալիս, — գրում է նա, — որ մեկ կետը թերագրություն է և նույն նշանակությունն ունի, ինչ որ երկու կետը»: Ավելի ստույգն այն է, որ երկու կետը՝ մեկ կե-

⁷ Տե՛ս Մաշտոցի անվ. մատենադարան, Ծեռ. № 2001 (ժողովածու, XV դ.), էջ 91ա-բ, ուր անկախ նախորդ և հաջորդ նյութերից, յուրատեսակ վիճակագրական տվյալներ են բերվում չորս ավետարաններում հանդիպող տերունական բառերի և պատվո նշանների, որպես շեշտերի, քանակի մասին, հետևյալ կերպ. «Գիտե՛լի է այս. զի Մատթեոսի ատետարանն ունի շեշտս 3ՃԳ (=353): Յս. ՃԽԱ (=141): Զս. ժԲ (=12): Յի. ԻԶ (=26): Տս. ԼԸ (= 38): Ի Տե. Բ (=2): Աձ. ժԹ (=19) Այ. ԻԸ (=28): Եեմ. ժԴ (=14): Իդի. ժ (=10): Յե. Ա (=1): Տր. Կ (=60): Տուն Բ. Ռ. (=2000): Մարկոսի ատետարանն ունի շեշտս ՃԸԴ (=174)» ...և այլն, բոլոր չորս ավետարանների կապակցությամբ, ինչպես ասացինք:

⁸ Առոգանվող նախադասության տարբեր վանկերը տարբեր ձևերով ընդգծելու, առանձնացնելու միջոցների իմաստով:

⁹ Հմմտ. P. Wagner, Neumenkunde, Leipzig, 1912, s. 18—19:

¹⁰ Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Հիմնական դրույթներ խազագրության արվեստի վերաբերյալ, «Բանբեր Մատենադարանի», հ. 10, եր., 1971, էջ 144—145:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 146:

¹² Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Տառ-խազերի մասին, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1984, № 4, էջ 126—137:

¹³ Ե. Տևտեսյան, Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց ս. եկեղեցույ, բ. տպ., Իսթանպուլ, 1933, էջ 24:

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 97:

¹⁵ Ռ. Աթայան, Հայկական խազային նոտագրությունը, եր., 1959, էջ 180 և 186:

տի նշանակության խորացումն է: Այնուհետև, երաժշտության տեսաբանը ենթադրում է, որ խազերի վրայից դրվող փոքրիկ գծիկը ևս շատ դեպքերում կիրառված է լինում «կետերի փոխարեն»: Իրականում, սակայն, դիտարկվող գծիկի բուն պաշտոնն է՝ ցույց տալ կապիտալով գծագրված նշանների (հաճախ) նրկու բաղադրիչները: Եվ դա հստակ երևում է այն դեպքում, երբ երաժշտական տվյալ նշանը ձևափոխված է թե կետերով և թե գծիկով¹⁶:

Խազագրերի ձևափոխությանը ծառայող կետերի գործության մասին մեր տեսակետը հետևյալն է: Նախ անհրաժեշտ է նշել, որ հիմնախազերի շարքում էլ կան կետավոր նշաններ, որոնցում կետերն այսօր ընկալվում են լոկ որպես տվյալ գծագրածին անհատականացված բնույթ հաղորդող տարրեր: Դրանք խազագրերի այն խումբն են, որոնք խոր անցյալում նաև առանց կետի են կիրառված նշել, և որոնցում ձևափոխիչ կետով ենթադրված կատարողական առումը ի վերջո դարձել է տվյալ խազի հիմնական գործության անբաժանելի մասը: Այս ճանապարհով դարերի ընթացքում հիմնախազերի շարքն են անցել վեց-յոթ կետավոր խազեր¹⁷:

Պառնալով կետերի, որպես զուտ օժանդակ նշանների ձևափոխիչ պաշտոնին, ապա այն դիտարկվում է երեք մակարդակների վրա, որ են՝ ամբողջապես ծանր կատարվող երգերը, չափավոր կամ միջակ երգերի ծանր հատվածները, այլև չափավոր, միջակ ու նույնիսկ հորդոր ստեղծագործություններում ըստ տեղին ծանրացվող (ընդգծվող, շեշտվող) վանկերը:

Ամբողջապես ծանր կատարվող երգերն անհամեմատ ավելի շատ են հանդիպում մանրուսումնա գրչրում, այլև Փանծարաններում, որով վերջիններս, ասես, շարակնոցների հետ համեմատելիս իսկույն աչքի է գարնում նրանցում կիրառված կետավոր խազագրերի առատությունը: Բայց Փանծարանը, օրինակ, որում ամփոփված են լինում գանձ, տաղ, մեղեդի և հորդորակ կոչվող՝ ու եկեղեցական միևնույն տոնին նվիրված հանդիսավոր երգեր, ոնարավորություն է տալիս նաև նրանում ընդգրկված կանոնների հիշյալ ամբողջական բաղադրիչները բաղդատելու իրար Ռետ. որով կետավոր խազագրերի առատագույն կիրառմամբ առանձնանում են մեղեդիներն ու տաղերը, ի տարբերություն հորդորակների և մանավանդ գաճների: Վերջապես, երբ ուշադրությունը կենտրոնացնում ենք նույնիսկ լոկ շարակնոցների վրա, նկատում ենք, որ XIV—XV դարերում և ավելի ուշ գաղափարված ժողովածուներում, որպես ընդհանուր կանոն (հաշվի չառնելով մի քանի այնպիսի մատյաններ, որոնք ընդօրինակվել են առավել հին երգարաններից), առհասարակ ավելի հաճախ են հանդիպում կետերով ձևափոխված խազագրերը¹⁸, քան նախորդ հարյուրամյակներում ստեղծված նույնատիպ ծեռագրերում¹⁹: Եվ սա բացատրվում է, մի կողմից՝ խազագրության արվեստի պատմական զարգացմամբ, մյուս կողմից՝ տաղերի ու մեղեդիների արվեստի ազդեցությամբ շարականների վրա:

Հատվածական ծանրացումներով աչքի ընկնող հոգևոր երգերից տիպական օրինակներ են հանդիսավոր օրերի կանոնագրությունները²⁰, որոնց եղանակներում²¹, առհասարակ Չափավոր կամ Միվակ-չափավոր ընթացքը (տեմպը) հանգուցային տեղիներում ծանրանում է, չափական միավորը մասնատվում, կշռույթը կտորրակվում ու ելևէջը ենթարկվում է ազատ տարբերակման: Միջին դարերում կանոնագրությունների խազագրությունները ամփոփված են եղել խազագրերում («Կանոնագրի միահամուտ» խորագրի տակ) և նրանցում էլ հստակ երևում են հիշյալ ծանրացված տեղիների մեղեդիական ավելի բարդ հյուսվածքն ու, դրա շրջանակներում, կետավոր խազագրերի կիրառության հանգամանքները²²: Հարցն այն է, որ գրական բնագրի մեկ վանկի հետ զուգորդվող երգչային հիմնական նշանների ավելացումից և համեմատաբար ավելի բարդ խազագրերի գործածությունից բացի նաև կետերի և առհասարակ օժանդակ նշանների կիրառության փաստն է, որ ցույց է տալիս եղանակի ծանրացումը:

¹⁶ Տե՛ս Մաշտոցի անվան մատենադարան, ձեռ. № 1649, էջ 12ա—13ա, ներքին լուսանցքների խազաշարքերը:

¹⁷ Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Հիմնական խազերի միակցությունը, «Բանբեր Մատենադարանի», հ. 9, Եր., 1969, էջ 101—124:

¹⁸ Տե՛ս Մաշտոցի անվան մատենադարան, ձեռ. № № 1576-ից մինչև 1628:

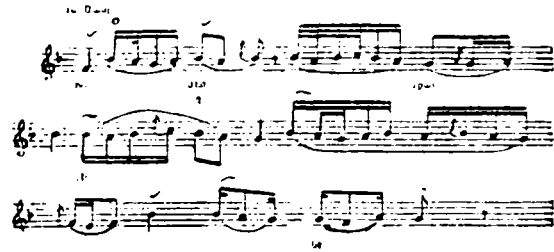
¹⁹ Հմմտ., օրինակ, Մաշտոցի անվան մատենադարանի № 9838 ձեռագիր շարակնոցը, որի հնագույն հատվածները, ինչպես՝ Աստվածահայտնության Ա, Ե, Զ, Է և Ը աճյուր կանոնները, ապաշխարության մեծ երգաշարքերը, Ավագ շաբաթվա օրերի կանոնները և այլն, գաղափարված են 1193 թվականին:

²⁰ Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Հանդիսավոր օրերի կանոնագրությունները, «Էջմիածին», 1971, № 9, էջ 41—47:

²¹ Նույն տեղում, № 11, էջ 33—40:

²² Հմմտ. Մաշտոցի անվան մատենադարան, ձեռ. № 591, էջ 6բ—15բ. № 752, էջ 5ա—10բ և: № 759, էջ 4ա—9ա:

Ի վերջո ուշադրությունը սևեռենք կետավոր խազագրի միջոցով տվյալ երգի որևէ առանձին վանկը ավելի կշռական դարձնելով ընդգծելու երևույթին: Այն հնարավորություն է տալիս առարկայացնելու մեր համոզումը մեկ կամ զույգ կետի գործության մասին: Մանավանդ երբ երգի ողջ տան և կամ բավական ընդգրկուն կիսատան մեջ լուրջ մի վանկ է, որ զուգորդվում է կետով (կամ կետերով) ձևափոխված խազագրի հետ: Պարզվում է, որ դիտարկվող տիպի վանկը կապված է՝ կամ գրական բնագրի իմաստով շատ կարևոր մի խոսքի և կամ առհասարակ երգի ծավալման երաժշտականորեն հանգուցային պահին: Նշված իրավություններից երկրորդին ստորև կանդրադառնանք տակավին: Իսկ առաջինի կապակցությամբ դիմենք հետևյալ օրինակին, որ է՝ Ծննդյան «Սորիսորդ մեծ» շարականի (Մովսես Խորենացի) առաջին կիսատունը:



Նկ. 1

Այս նմուշը ժամանակին մենք դիտարկել ենք «խունծ» նշանի գործության պարզաբանման կապակցությամբ²³: Ներանում ընթերցողին հիշեցնելով այստեղ հանդիպող «փուշ», «երկար» և «բուլ» նշանների մասին տակավին պարզագույն խազագրությունների քննությունից ձեռք բերված գիտանքը²⁴, առկախ էինք թողել «սուղ» նշանի տվյալ կիրառության ու երկկետավոր «փուշի» գործության հարցը:

Այժմ կարող ենք փոքր քի շատե որոշակի խոսք ասել վերջիններին մասին: Դրանք երևում են երգի սկզբում, «Սորիսորդ մեծ» բառակապակցության երկրորդ և երրորդ վանկերի զուգորդությամբ: Նշանագրության առումով երգն սկսվում է շատ ստեղծագործությունների համար սովորական՝ առաջին վանկի ուժական (դինամիկ) շեշտով, որ ցույց է տրված «փուշ» խազագրով: Դրան հետևում են «սուղ», ապա և երկկետավոր «փուշ» խազերը կրող վանկերը: Հատկապես վերջինս, որ ներկայացված է «մեծ» խոսքով, կատարման ընթացքում պահանջում է իմաստի համապատասխան դրսևորում: Եվ դա լավագույնս իրագործվում է ինչպես «փուշի» պահանջով խոսքին ուժական շեշտ հաղորդելու, նույնպես և զույգ կետերի գործությանը համապատասխան՝ այն (խոսքը) ավելի ևս ընդգծելու, դանդաղեցնումով կարծես վանկի ծավալն իսկ մեծացնելու, յուրատեսակ ritar-dando-ի միջոցով: Ըստ որում, դիտարկվող երրորդ վանկը հատուկ առանձնացնելուն նպաստում է նաև նախորդ՝ «սուղ» նշանը կրող վանկը, որ պետք է կատարվի առանց որևիցե շեշտի:

Այս կապակցությամբ նախ հիշեցնենք, որ խազագրերն ընդհանուր առմամբ, այդ թվում է: «սուղը» մասնավորաբար, բազմանշանակ են, ընդունակ՝ որոշակի շրջանակների մեջ, ըստ տեղին այս կամ այն իմաստը կրելու: «Սուղի» մասին տակավին Ե. Տնտեսյանը նշում էր, հաշվի առնելով իր շրջապատում հարատևած ավանդությունը, որ այն ոտանավորի ու նաև երաժշտական ամանակը ցույց է տվել որպես միամանակ կամ սովորական վանկ: Ծարականի տաղաչափված երգերում «սուղը» ցույց է տվել հապավ վանկ: Իսկ արծակ (ծանր) ստեղծագործություններում այն ունեցել է կիրառության մասնավոր ձևեր²⁵:

Հայոց գրչության արվեստում «սուղ»-ն ընդհանրապես կիրառվել է ոչ միայն տվյալ վանկը սղելու (կարծացնելու), այլև նույնիսկ՝ «ու»-ն «վ» և կամ «ով» կարողալու նկատառումներով²⁶: Վերջապես, «սուղ» նշանի գործածության հին ձևերից մեկը մատնանշում է ոչ այլ ոք, քան Ա. Բագրատունին քերականագիտական իր նշանավոր աշխատության մեջ, ասելով. «Հինք գսուղդ վարեին ի նշան չչեշտելոյ բառին»²⁷: Գիտնականն այստեղ նկատի չունի երգչային մատյանները, այլ խոսում է առհասարակ առոգանության կապակցությամբ: Բայց ահա պարզվում է, որ Ծարակնոցում ևս «սուղի» նման կիրառության դեպքեր եղել են: Մեր բերած օրինակը ասվածի լավագույն ապացույցն է, քանի «սուղ» կրող վանկը նրանում չափական մեկ միավորի արժեք ունի (և ոչ պակաս, կամ կես): Միայն թե, այդ վանկն անշեշտ է: Ուստի ստացվում է (երգի դիտարկվող առաջին երեք վանկերի սահմաններում)՝

²³ Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Նյութեր հայկական և ռուսական հոգևոր միջնադարյան երգարվեստների համեմատական ուսումնասիրության, «Բանբեր Մատենադարանի», հատ. № 13, Երևան, 1980, էջ 126:

²⁴ Հմմտ. «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1971, № 2, էջ 145:

²⁵ Տե՛ս նրա՝ Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց ս. եկեղեցու, Նշվ. հրատ. ը, էջ 15, 20, 60:

²⁶ Հմմտ. Ա. Աբրահամյան, Հայոց գիր և գրչություն, Եր., 1978, էջ 183:

²⁷ Տե՛ս նրա՝ Հայերեն քերականություն, Վենետիկ, 1852, էջ 621:

շեշտավոր—անշեշտ— և առավել լայն ու մեծ ընդգծումով կատարվող վանկերի հաջորդություն:

Առհասարակ միջնադարյան, այդ թվում և հայկական երաժշտա-բանաստեղծական շեշտադրությունը ինքնահատուկ արվեստ է, որ կազմում է եղանակավոր ընթերցման, թվերգի ու երգեցողության բուն իսկ առանցքը, և որն իր շատ կողմերով տակավին անձանոթ է այսօր: Ճիշտ այդ է պատճառը, որ դեռևս ըստ էության լուսաբանված չեն միջնադարյան երաժշտական նշանագրության ազգային տարբեր համակարգերը, որոնց շարքում երևելի տեղ է գրավում խազագրությունը: Եվ չափազանց դառնալի է ծանապարհ հարթում միջնադարյան հոգևոր (ու աշխարհիկ) միաձայնային կոթողների կատարողական առանձնահատկությունների յուրացումն ու դրանց արտահայտչականության բնորոշ դրակի զգացողությունը:

Վաղուց պնդում ենք, որ խազանշաններից շատերին վերապահված են եղել շեշտադրական կամ նաև շեշտադրական ուրույն պաշտոններ: Այստեղ մեզ բավական է հավաստել, որ հայկական խազավոր ձեռագրերում շեշտադրական տարբեր նշանակություն ունեցող խազագրերի միջոցով այլակերպ երևակվել են բանաստեղծության անդամները, զանազանվել՝ դրանցից բառային, զուտ երաժշտական, հոետորական և այլ շեշտեր կրողները: Հետևյալ օրինակը կոչված է ցույց տալու ասվածը:

Նկ. 2

Ներսես Ծնորհալու «Այսօր անձառ»-ի 6-րդ տունն է սա²⁹: Կատարվում է Ավագ ուրբաթ օրը: Ինչպես տեսնում ենք, մեր առջև քառատող մի տուն է, որ ավարտվում է վերջակետով: Տողերը քառասյամանի են և անշտակված են միջակետերով: Ինչ վերաբերում է խազագրերին, ապա դրանց միջոցով յուրովի շեշտվում, որակավորվում և զանազանվում են տողերի անդամները: Չորս տողերի երկրորդ և երրորդ անդամները շեշտավորված են «փուշի» միջոցով, բայց այնպես, որ ուժական շեշտն ընկնում է տարբեր անդամների 2-րդ կամ 3-րդ

և կամ 4-րդ վանկերի վրա, յուրօրինակ բազմազանություն ստեղծելով այդ հարթության վրա: Առաջին երեք տողերի չորրորդ անդամները միայն մի «բուլթ» շեշտ ունեն իրենց վերջին վանկերի վրա. իսկ չորրորդ տողի վերջին անդամը՝ «փուշ», առաջին վանկի վրա: «Երկարն» այստեղ ցույց է տալիս ամբողջ տան երաժշտական ավարտը: Հետաքրքրական պատկեր են ներկայացնում չորս տողերի առաջին անդամները: Երկրորդ և չորրորդ տողերում դրանք իրենց առաջին վանկերի վրա կրում են «շեշտի» նշանը: Առաջին տողի առաջին անդամն աչքի է ընկնում շատ զորավոր մի շեշտանշանով, ինչպիսին է երրորդ վանկի հետ զուգորդված «Պաշտը»: Վերջապես, հատուկ ուշադրության արժանի է երրորդ տողի առաջին անդամը, որի վրա ընկնում է ողջ և.ան հոետորական շեշտը (փրկիչը՝ երկու ավազակների միջև. «ի մեջ երկուց անօրինաց» և այլն): Եվ հիա այստեղ հանդիպում են թե «պարոլկ» խազագիրը (4-րդ վանկը), թե բուն «շեշտը» (2-րդ վանկ) և թե «փուշը» (1-ին վանկ), այն էլ կետով, որ պահանջում է ծանրացնել, ընդլայնել, ուստի և՛ «փուշով» ենթադրվող ուժական շեշտը ավելի ևս զորացնել:

Այսպիսին են, շատ հակիրճ, երաժշտա-բանաստեղծական միասնացված բնագրերում տաղաչափական տրոհության կետերի ու շեշտանշանների և կամ նաև այլազան շեշտեր ցուցանող խազագրերի կիրառության մի քանի ձևերը: Մտածելով մեր նյութի զուտ գրական և զուտ երաժշտական առումներին, նախ խոսենք տաղաչափական տրոհության կամ կետադրության մասին: Որպես ուրույն երևույթ, այն միջնադարում գիտակցված է եղել: Գրիգոր Տղայի բանաստեղծությունների խորագրերում իսկ հանդիպում են այսպիսի և նման ցուցմունքներ. «Այլով եղանակաւ բաժանեալ և վանկակիտան ընթերցեալ»²⁹: Երևույթն առհա-

²⁸ Հմմտ.՝ Մաշտոցի անվան մատենադարան, ձեռ. № 1576 (շարակնոց, Դրագարկ, 1328 թ.), էջ 122բ. և՛ Երգք ձայնագրեալք ի ժամագրոց, Վաղարշապատ, 1877, էջ 130):

Այս նմուշն էլ, ինչպես և Խորենացու վերը դիտարկված շարակնոցը, քննված է մեր հիշյալ հոդվածում (Նյութեր հայկական և ռուսական հոգևոր միջնադարյան երգարվեստների համեմատական ուսումնասիրության, «Բանբեր Մատենադարանի», հատ. 13, Եր., 1980, էջ 131), և դարձյալ՝ մի կողմ թողնելով «փուշին» ավելացված կետի նշանակության հարցը:

²⁹ Տե՛ս Մաշտոցի անվան մատենադարան, ձեռ. № 5707, էջ 265բ, 267ա, ձեռ. № 10065, էջ 27ա, 29ա և այլն:

սարակ ծանոթ է հայ բանասիրությանն ու գրականագիտությանը: Զանի որ քննարկվող կետադրությունը ձեռագրերից է անցել հնատիպ գրքերին և անդրադարձումն ունեցել անցած հարյուրամյակի առաջին տասնամյակներին վերաբերող հրատարակություններում ևս: Սակայն, դարձյալ անհետևողական կերպով, որով միօրինակություն չի ստեղծվել երբևիցե³⁰:

Մ. Աբեղյանն իր աշխատանքներում ժամանակին հաշվի է առել մեզ զբաղեցնող երեկոյթը, ճիշտ եզրակացությունների հանգել, ասենք, «հայրենի» չափով հորինված ոտանավորների տողատման ու տևատման հարցում, և կարևոր ընդհանրացում արել, նկատելով, որ հիշյալ ոտանավորի տների երկտող կազմությունը համեմատության եզրեր ունի պարսկական գազելի բեյթերի հետ³¹: Բայց Աբեղյանը հատուկ քննության առարկա չի դարձրել միջնադարյան տաղաչափական կետադրության հարցը: Ինչքան մեզ հայտնի է, գրականագետներից դրան առաջին անգամ հատուկ անդրադարձել է Աս. Մաացականյանը:

Հաստատելով միջնադարյան տաղաչափական տրոհության՝ «միջակետի» ու «վերջակետի» օգնությամբ ոտանավորների տողատման ու տևատմում ապահովելու երևույթի գոյության փաստը, նա միաժամանակ բարձրացնում է հին քերթվածները արդի քերականական կետադրությամբ հրատարակելու հարցը³²: Վերջինս, առաջին հալացքից, օրինավոր էլ է թվում: Բայց այն ուղղաձիգ կերպով կիրառելու դեպքում (առանց հաշվի առնելու միջնադարյան չափաձոյի տների իմաստային հարաբերական ավարտվածությունը), փոխվում, աղճատվում է անցյալում հայկական քերթողության մեջ լայնորեն գործածված տարբեր չափի երկտող տների (բեյթերի) ուրույն համակարգությունը, որն իր գուգահեռներն ունի ոչ միայն պարսկական գազելներում, այլև արաբական քասիդաներում և առհասարակ արևելյան քնարերգության շատ էջերում: Զնարեգություն, որի սեռերի (ժանրերի) տաղաչափական ին կառուցվածքը պահպանում են ոչ միայն արդի հրատարակիչները, այլև նույնիսկ նվորպացի, ամերիկացի և ռուս թարգմանիչները³³: Այնինչ Ներսես Ծնորհալու «Ողբ Եղեսիոյ» քերթվածի երևանյան վերջին հրատարակության մեջ, օրինակ, ոչ միայն տողերի նախնական չափն է փոխված (16 վանկ, 8-ի փոխարեն, որն իրավացիորեն մեծում է Մաացականյանը), այլև երկտող տների կազմությունը, և հատկապես՝ արդի քերականական կետադրության սկզբունքների անվերապահ կիրառման հետևանքով³⁴:

Այս տեսակետով վիճելի կետեր ունի նաև Գրիգոր Տղայի քերթվածների երևանյան հրատարակությունը: Այստեղ աշխատասիրող Աս. Մաացականյանը ավելի ևս ազատ վարվելով, ոտանավորների տողատման էլ է փոխում առհասարակ, որով երկտող տները վերածվում են շառատողերի (թեպետ ինքն իսկ նկատում է, որ առանձին դեպքերում դա հակասում է հանգավորմանն էլ)³⁵: Այդպես վարվելով՝ աշխատասիրողը հենվել է երկանդամանի տողերի անդամներն իրարից բաժանող դադարի մեծության սեփական զգացողության վրա: Սակայն, միջնադարում բուն տողամիջի դադարներն ընդհանրապես այնքան էլ մեծ չեն եղել, չնայած դրանք հաճախ նաև ցույց են տրվել «բութի» և կամ այլ նշանի օգնությամբ: Ապացույց, որ միջնադարի համար բնավ էլ սակավադեպ երևույթ չէ բանաստեղծության տողերի շրջանակներում 4—5-վանկանի անդամների հատումը կշուրյթի (ոիթմի) պահանջով, անգամ եթե այն ամբողջական բառ է: Հատկանշական են, տվյալ տեսակետով, այն դեպքերը, երբ տողում նախորդ անդամի անշեշտ վերջին վանկը («ը» գաղտնավանկը) բաժանվելով նրանից անցնում է հաջորդին, հետևյալ կերպ:

Հաւատացեալ՝ ըք Զրիստոսի

Չորեքէրպից՝ ըն նըմանեալ և այլն³⁶:

³⁰ Այլ կիներ պատկերը, եթե սկզբից ևեթ հաշվի առնվեին ընտիր ձեռագրերի տվյալները, որոնցում բանիմաց գրիչը հասկանալով է կիրառում տաղաչափական կետադրությունը, նյութերի ցակեցրում և ստեղծագործությունների խորագրերում լրացուցիչ տեղեկություններ է տալիս տների (ուստի և՛ տողերի) քանակի մասին և այլն: Տե՛ս, օրինակ, Մաշտոցի անվ. մատենադարան, ձեռ. № 2079 (ժողովածու, Լիմ, 1622 թ.):

³¹ Մ. Աբեղյան, Երկեր, հ. Բ, Եր., 1967, էջ 28—29:

³² Աս. Մաացականյան, Ներսես Ծնորհալի, Ողբ Եղեսիոյ (Գրախոսություն), ՀՆՍՀ ԳԱ-ի «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1974, № 2, էջ 98:

³³ Հեռու չգնալու համար այստեղ հիշենք թեկուզ և մեկ հրատարակություն՝ Աբու-լ-Ալա-ալ-Մաարու քերթվածների ռուսերեն 1971 թվականի թարգմանությունը, ուր պահպանված է XI դարի արաբ բանաստեղծի «Լուզումիլաթ» կոչվող ժողովածուի կառուցվածքային յուրահատկությունը, որպես բեյթերի մի շարան: Абу-ль-Аля-аль-Маари, Стихотворения, М., 1971:

³⁴ Ներսես Ծնորհալի, Ողբ Եղեսիոյ (աշխատ. Մ. Սկրտչյանի), Եր., 1973:

³⁵ Գրիգոր Տղա, Բանաստեղծություններ և պոեմներ (աշխատ. Ա. Մաացականյանի), Եր., 1973, էջ 7 և 156—157:

³⁶ Տե՛ս Ողբ Եղեսեալ, ասացեալ Սրբոյ Տեանն Ներսեսի Ծնորհալու, Հայոց կաթողիկոսի

Նախընթացից պարզ է, որ արդի հայ գրականագիտության մեջ տեսական որոշակի դերակրթություն պիտի մշակվեն դեռևս միջնադարյան քերթվածների հրատարակության սկզբունքների, մասնավորապես կետագրության, տողատման և տնատման վերաբերյալ և նախ՝ ի մի ունենալով պատմական մոտեցման անհրաժեշտությունը:

Նազավոր ձեռագրերում կիրառված տաղաչափական շեշտադրությունը զուտ գրական խնդիրների տեսակետով դիտարկելու մի շահեկան օրինակ էր տվել ժամանակին Մետրոպ վրդ. Մաքսուդանցը, որն ընդհանրապես վրիպել է կարծես բանասերների ուշադրությունից: Խոսելով ժամանակակից հայ քերթության և, մասնավորաբար, Վ. Տերյանի ստեղծագործության մեջ հանդիպող «ետավանկ հատածների բաժանած» (անապետյան եռանդամ) չափի մասին, հեղինակը պնդում է, որ դա Նորություն չէ մեր գրականության համար, ինչպես կարծվում է առհասարակ, այլ ծանոթ է միջնադարյան հայ երգիչներին: Եվ օրինակ է բերում ուշ միջնադարյան անթվակիր ձեռագրից բաղված մի տաղ (պաճուխտության), որի առաջին ու վերջին տները «շեշտավոր» են. այսինքն՝ երգչին ցույց են տալիս տողերի անդամներն ու առավել զորեղ շեշտվելիք վանկերը, այսպես:

« քեն մեր ւայցեմ ւայր ԳՅԱՆԿԱՆՔ
ԳՅՈՒՆԵՆՅԱՅ քնձ քմաստ ԳԵՄԱՅԻՆԸ ԵՄԱՅ ԵՐ

Նկ. 3

«Շեշտի նկատմամբ,— բացատրում է հեղինակը,— բնագրում պահված է հետևյալ նրբությունը. լուրաբանչլուր տողի մեջ, առաջին և վերջին հատածներում գրված է «երկար», մինչդեռ միջըն հատածում «պարոկ» է... Այս ցույց է տալիս, որ երգեցողության կամ ոգման

միջոցին միջին հատածի շեշտը տարբեր է մյուսներից»³⁷:

Այսպես ուրեմն, մեր բանասեր հեղինակը, ուշադիր քննելով հիշյալ տաղի խազավորումը և վերանայով, ստիպողաբար, դիտարկվող շեշտերի երաժշտական իմաստից, միանգամայն հստակ գաղափար է կազմում ուսանավորի տաղաչափական կառուցվածքի մասին:

Տրոհության կետերի զուտ երաժշտական գորությունը պայմանավորված է հետևյալ հանգամանքով: Երեք կետերն էլ անցյալում աստիճանաբար անցնելով նաև խազաշարքերի մեջ, երաժշտական տրոհության հետ կապված հավելյալ պաշտոններ են ստանձնել. տրոհություն, որ մեղեդիապես զարգացած միաձայնային «ձանր» ստեղծագործություններում անկախ է եղել գրական բնագրի կառուցվածքից: «Ստորակետից» նույնիսկ հատուկ խազագիր է առաջացել՝ «վերադիր» (կամ՝ «յետ ձգե») անվանումներով, որ ունի զատող, անջատող կարևոր պաշտոն³⁸: Դարձյալ նույն «ձանր» տիպի ստեղծագործություններում, և կամ առհասարակ միաձայնային տարբեր կոթողների երաժշտականորեն ճոխ հատվածներում (որոնցում խոսքի մեկ վանկը հաճախ զուգորդվում է բազմաթիվ հնչյունների հետ), երբեմն՝ «միջակետը», իսկ հաճախ՝ «վերջակետը» մեղեդին բաժանում են փոքր հատվածների:

Վերջիններիս ուշադիր քննությունը ցույց է տվել, որ դրանք լուրօրինակ հատածներ են, այն է՝ միջնադարին հատուկ կամ անհավասար «տակետեր», որով և՛ երաժշտա-տաղաչափական կարգի իրաւություններ³⁹: Ու կարելի է դիտարկել նաև հետևյալ օրինակի հիման վրա, որ Ներկայացնում է՝ Ավ կանոնագլխի (կամ ԾԲ սաղմոսի) առաջին տան («Ասաց անզգամս ի սրտի իւրում» և այլն) խազագրված երկու «ալելուիա»-ները⁴⁰:

Ալ է ԲԵՆԻՄԻՆԻՆ
ԿԱՆՈՆԱԳԼԽԻ
ԱՎ ԿԱՆՈՆԱԳԼԽԻ

Նկ. 4

Ինչ վերաբերում է շեշտանշանների երաժշտական գորությանը, ապա դեռևս պարզա-

(Ջառաջինն ի լոյս ընծայելով գործադրութեամբ Տն Յովհաննու վարդապետի Ջօհրապեան՝ Կոստանդնուպօլսեցոյ, Փարիզ, 1827, էջ 1—2), ուր մի շարք իրակություններ (թեև ոչ ամեն ինչ, և ոչ հետևողականորեն) տպագրին փոխանցված է ձեռագրերից:

³⁷ Մ. վրդ. Մաքսուդեանց, Սի հինաուրց չափ, «Արարատ», 1916, № 9—10, էջ 688:

³⁸ Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Հիմնական խազերի միակցությունը, «Բանբեր Մատենադարանի», հատ. 9, Եր., 1969, էջ 106—107:

³⁹ Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Հիմնական խազերի միակցությունը, «Բանբեր Մատենադարանի», հատ. 9, Եր., 1969, էջ 115—116: Նկատենք, որ «վերջակետի» սույն պաշտոնը միջնադարյան խազագրության այն տարբերից է, որոնք անցել են Հ. Լիմոնջյանի ստեղծած հայկական ձայնադրության նոր համակարգին: Այնտեղ «վերջակետով» ավելի հաճախ զատորոշվում են արդեն հավասար երաժշտական տակետերը:

⁴⁰ Տե՛ս Մաշտոցի անվան մատենադարան, ձեռ. № 8623 (Նագգիրք, Սիւ, 1312 թ.), էջ 47:

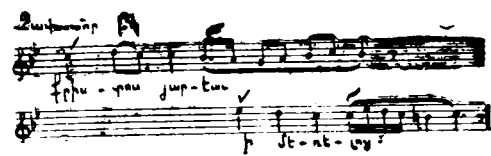
գույն խազագրությունների վերծանությանը նվիրված մեր հոդվածում եկել էինք հետևյալ եզրակացության: Ընդամենը մի քանի նշանի («շեշտի», «բուփի», «պարոլի», «փուլի» ու «երկարի») օգնությամբ խազագրված երգերում խազերը ցույց են տալիս երաժշտա-բանաստեղծական տողերի սահմանները, նրանց շրջանակներում՝ ռտանավորի անդամները, ու նաև՝ բուն մեղեդիի շեշտադրությունը: Ավելի ստույգ՝ բարձրության (ամբարձման, խոնարհման), ուժական (դինամիկ) ու երկարության (կշռությանին, ոլիթական) շեշտերը⁴¹: Այստեղ բերենք պարզագույն հյուսվածքի խազավորման վերծանության նոր և բնորոշ մի օրինակ, որ երգային ամբողջական կազմավորում է: Ներկայացնում է Հարության ԲԿ շարքի երկրորդ հարցնակարգի «Տեր երկնից»-ի առաջին տունը և, միաժամանակ, ողջ երգի դարձը կամ կրկնակը: Ահա (վերոհիշյալ 1576 ձեռ-ը, էջ 149ա):

Տեսնում ենք, ընդամենը մեկ տող է, բաղկացած քառավանկ երկու անդամից: Վերջիններիս նշանագրությունը համանման է: Խազավորված են նրանց առաջին և վերջին վանկերը, օգտագործելով երեք նշան.

Քրիստոս յարեաւ ի մեռելոց:

Նկ. 5

«շեշտ» (բարձրության) ու «երկար» և «փուլ» (ուժական շեշտ) ու դարձյալ «երկար»: Եվ սրանք՝ ծայնեղանակի (ԲԿ) և ընթացքի (տեմպի՝ «Չափաւոր») մասին տվյալների առկայության պայմաններում, բավական են համարվել երգելու հետևյալը (Չալնագրեալ Ծարական, 1875 թ., էջ 519).



Նկ. 6

կիրառվել են նաև շեշտադրական նշանակություն ունեցող չափակշռությանին հատուկ բանաձևեր (modus, ordo, ուսուլ)՝ դրանք՝ ընդգրկելով երաժշտա-բանաստեղծական տողը, կազմակերպել են այն՝ չափի և կշռույթի առումներով և, միաժամանակ, հնարավորություն տվել այլազան կերպով գույզորդելու երաժշտական շեշտերը գրական բնագրի շեշտավոր ու անշեշտ վանկերի հետ: Այդպիսի բանաձևերից է 7-վանկանի երաժշտա-բանաստեղծական տողերով երգում միշտ երկրորդ վանկը երկարելը, անկախ նրա անշեշտ կամ շեշտավոր լինելու հանգամանքից: Սխեման է (տե՛ս օր. 7):

Սրա կիրառման տարբեր ձևերից ցույց տանք երկուսը միայն ու եզրափակենք⁴²: Նախ դիտելի է այն տիպը, երբ համեմատաբար պարզ երգում բանաձևը համընկնում է ստեղծագործության ոչ միայն չափական, այլև կշռությանին կառուցվածքի հետ, այսպես (Չալնագրեալ Ծարական, էջ 988) (տե՛ս օր. 8):



Նկ. 7

Ննջեցելոց կանոնի ԲԿ շարքից 7-րդ «Տեր երկնից»-ի առաջին տունն է սա: Դիտելի է, որ նրանում գրական բնագրի գրեթե բոլոր վանկերի հետ գույզորդված է չափական միավորի արժեքով մի հնչյուն: Բացի բոլոր տողերի երկրորդ վանկերից, որոնց հատկացված հնչյունները կրկնակի երկար են (տե՛ս օրինակում ուղղանկյուն փակագծերով ցույց տրվող ծայները). և, անշուշտ, ի բաց առյալ երգի վերջին վանկը ևս, որի գույզորդությամբ եղանակը մի փոքրիկ հանգաման է գույզնում: Գեղարվեստական առումով ավելի հետաքրքրական է դառնում ստեղծագործությունը, երբ նրանում դիտարկվող բանաձևը ցույց է տալիս չափական հիմքը միայն: Իսկ վերջինիս շրջանակներում կշռություն անքի է զարնում երգայնորեն խաղուն, ձկուն գծագրերով, ինչպես հետևյալ օրինակում է (Չալն. Ծար., էջ 235) (տե՛ս օր. 9):

⁴¹ Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Պարզագույն խազագրությունների վերծանության փորձ, ՀՆԱՀ ԳԱ-ի «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1971, № 2 (հիշեցնենք, որ պարզագույն խազագրություններ կամ խազավորումներ ասելով հասկանում ենք նշանագրության հյուսվածքի մի ձևը և ուրիշ ոչինչ):

⁴² Ավելի մանրամասն տե՛ս մեր հոդվածը՝ De l'unité de la parole poétique et de la musique dans le Tropologion (Sarakenoc) Arménien, "Revue des Etudes Arméniennes" Nouvelle serie, tome XVII, Paris, 1983, p. 553—563.

Գայ ԿՕ րու - թնանցա Գա րան
 Ի նո րու Գել Կա րա - րան
 Ի յայն ա հնդ ըար - ըա ույ
 Կար - թու զա - նե զհրն զնյ եայն

Նկ. 8

Եվ այսպես, մենք աշխատեցինք պարզել տաղաչափական տրոհության և շեշտադրության դերն ու պաշտոնը գլխավորապես միջնադարյան խազավոր (այն է՝ երգչային) մատյաններում: Պրանց ուշադիր քննությունը մեծ նպաստ է բերում միաձայնային կոթողների հորինվածքի ըմբռնմանն ուղղված աշխատանքներին: Կոթողներ, որոնց բաղադրիչներից մեկն արդեն իսկ գրական բնագիրն է: Ասկայն, ինչպես տեսանք, տաղաչափական կետադրության ու շեշտադրության վերը բնութագրված կիրառումն իր մի ծայրով ուղղակի կապվում է նաև զուտ գրական հարցերի և հատկապես՝ միջնադարյան բանաստեղծությունների տողատման և ոտանավորների անդամավոր կազմության տիպի պարզաբանմանը վերաբերող խնդիրների հետ:

Այս բոլորից բնականորեն հետևում է, որ նախ՝ հայկական միջնադարյան խազավոր ծեղագրերի հետազոտությունը փաստորեն անհնարին է կատարել անտեսելով լեզվական, գրական և տաղաչափական համապատասխան խնդիրները. և հետո՝ որ այդ հետազոտությունը կարևորագույն պայման է ոչ միայն հայ մասնագիտացված երգաստեղծության, այլև, միաժամանակ, բանաստեղծության տեսական հարցերի հստակման և պատմական զարգացման օրինաչափությունների վեր հանման տեսակետով:

Н. К. ТАГМИЗЯН—Методы применения стихотворного членения и ударения в средневековых армянских хазовых (невменных) рукописях.— Специальное исследование средневековых армянских ритуально-певческих рукописей показывает, что в них, кроме хазов (невм), регулирующих различные стороны музыкального компонента песнопений, в том числе и ритм в узком и широком смысле, применялись также знаки, которые указывали на стихотворное членение и ударение литературных текстов.

Երբ Երբ Երբ Երբ Երբ Երբ
 Երբ Երբ Երբ Երբ Երբ Երբ
 Երբ Երբ Երբ Երբ Երբ Երբ
 Երբ Երբ Երբ Երբ Երբ Երբ

Նկ. 9