

ՈՒԹՁԱՅՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԻ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՆԱՐԱՐ

ՍԿԶԲՈՒՆՔՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ

(Արմաշական ավանդույթի օրինակով)*

ՄՀԵՐ ՆԱՎՈՅԱՆ, ՆԱՆԵ ՄԻՍԱԿՅԱՆ

*Քանալի բառեր՝ Ութձայն, ձայնեղանակ, ձայնակարգ, գործառույթային աս-
տիճաններ, մեղեդիական բնորոշ դարձվածք, երաժշտական լեզվաոճ, շարա-
կան, համեմատական վերլուծություն, հեղափոխության մեթոդաբանություն:*

Ամփոփում

Հայ հոգևոր երգարվեստի ուսումնասիրության առաջնային ու կարևորագույն խնդիրներից է Ութձայն համակարգի համալիր հետազոտությունը, իմա՝ շարա-
կանների ձայնեղանակային կառույցների, դրանց ձայնակարգերի, գործառույթա-
յին աստիճանների, մեղեդիական բնորոշ դարձվածքների և ինտոնացիոն զար-
գացման առանձնահատկությունների մանրամասն վերլուծությունը: Ուսումնասի-
րությունը համակողմանի դարձնելու նպատակով անհրաժեշտ է խնդիրը դի-
տարկել հայ հոգևոր երաժշտության երգվածքներից յուրաքանչյուրում՝ հետագա-
յում իրականացնելով դրանց համեմատական քննությունը: Ձայնեղանակների ու-
սումնասիրության ոլորտում այսօրինակ ծավալուն աշխատանքները կարող են
էական նշանակություն ունենալ խազագիտության բնագավառի աշխատանքնե-
րում՝ բացելով նոր մոտեցումների և մեթոդների կիրառման լայն հնարավորություն-
ներ: Սույն հետազոտությունը նպատակ ունի մշակել հայ հոգևոր երգարվեստում
Ութձայն համակարգի ձայնեղանակների քննության մեթոդաբանական մոտեցում՝
հիմք ընդունելով հայ երաժշտագիտության մեջ ձևավորված ավանդույթը:

Առանձնահատուկ ուշադրություն է դարձվում նաև մեղեդիական դարձվածք-
ների ուսումնասիրությանը՝ որպես ձայնեղանակի ինտոնացիոն բնութագրի հիմ-
նական ցուցիչների: Դրանք դիտարկվում են ըստ գործառույթի (սկսող, հանգչող,
հարաբերական ավարտի, վերջավորող և վերջին վերջավորող դարձվածքներ),
ինչպես նաև ըստ երաժշտական լեզվաոճի՝ վանկային, ներվանկային, զարդուլո-
րուն և խառը:

Մշակված մոտեցումը հնարավորություն կտա համակարգված վերլուծել մեղե-
դիական նյութը, բացահայտել ձայնեղանակների ինտոնացիոն օրինաչափույթ-
յունները և համեմատական քննության միջոցով տարբեր երգչական ավանդույթ-
ներում տարբերակել ընդհանուր ու տեղային հատկանիշները:

* Ներկայացվել է 18. V. 2026 թ., գրախոսվել է 22. V. 2026 թ., ընդունվել է
տպագրության 18. VI. 2026 թ.:

© Հեղինակ/ներ, 2026: Հասանելի է Creative Commons Attribution 4.0 Licence-ին
համապատասխան:

Նախաբան

Հայ միջնադարյան երաժշտության տեսական համակարգերի ուսումնասիրությունը հայ երաժշտագիտության կարևորագույն ուղղություններից մեկն է: Այս համատեքստում առանձնահատուկ տեղ է զբաղեցնում հայոց Ութնայնի համակարգի քննությունը, որը տարբեր ժամանակաշրջաններում մշտապես գտնվել է հայ երաժիշտ-տեսաբանների գիտական ուսումնասիրությունների կենտրոնում: Նոր ժամանակներում հայ երաժշտական միջնադարագիտության պատմության մեջ նշանակալի տեղ է զբաղեցնում երաժիշտ-տեսաբան Գրիգոր Գապասաքալյանի գործունեությունը, որն իր երաժշտագիտական ժառանգության մեջ անդրադարձել է հայոց Ութնայնի խնդիրներին, ինչպես նաև տաղաչափության ու խազաբանության բնագավառներին առնչվող բազմաթիվ հարցերի¹:

Ութնայնի տեսական դրույթների քննությանն իրենց աշխատություններում անդրադարձել են XIX դարի երաժիշտ-տեսաբաններ Եղիա Տնտեսյանը², Նիկողայոս Թաշճյանը³ և Արշակ Բրուտյանը⁴՝ դիտարկելով ձայնեղանակների կառուցվածքային առանձնահատկությունները:

Հայ երաժշտական միջնադարագիտության զարգացման պատմության մեջ առանձնահատուկ դերակատարություն ունի Կոմիտասը, որը, հիմնվելով նախորդ գիտական ձեռքբերումների վրա, ձևակերպել է Ութնայնի ուսումնասիրության սեփական մեթոդաբանական մոտեցումները: Իր աշխատություններում Կոմիտասը կիրառել է ձայնեղանակների բնութագրման նոր սկզբունքներ՝ ներկայացնելով դիտարկումներ՝ ուղղված ձայնեղանակային համակարգի տեսական ձևակերպմանը և մեկնաբանության հստակեցմանը⁵: Ութնայնի համակարգին հետազայում անդրադարձել են նաև երաժշտագետներ Ք. Կուշնարյանը⁶, Ռ. Աթայանը⁷, Ն. Թահմիզյանը⁸, Ա. Քերովյանը⁹, Ա. Արևշատյանը¹⁰ և Բաղդասարյանը¹¹,

¹ Գ ա պ ա ս ա ք ա լ յ ա ն. 1803: Գրիգոր Գապասաքալյանի աշխատությունները եղել են Կոմիտասի գիտական հետաքրքրությունների առանցքում, ինչի մասին վկայում են նրա խազաբանական ուսումնասիրություններում և գրառումներում առկա հղումները և զուգահեռ դիտարկումները (տե՛ս Կ ո մ ի տ ա ս Վ ա ռ դ ա պ ե տ. 2007թ., 393–346, 394–396, Ա ռ և շ ա տ յ ա ն. 2013ա, 82–95): Գ. Գապասաքալյանի ժառանգությունն ուսումնասիրել են Ռ. Աթայանը, Ն. Թահմիզյանը, Ա. Արևշատյանը (տե՛ս Ա թ ա յ ա ն. 1960, Թ ա հ մ ի զ յ ա ն. 1973, Ա ռ և շ ա տ յ ա ն. 2013ա):

² Տ ն տ ե ս ե ա ն. 1933ա, Տ ն տ ե ս ե ա ն. 1933բ: Տնտեսյանի երաժշտագիտական ժառանգությունն ուսումնասիրել է Ռ. Աթայանը (տե՛ս Ա թ ա յ ա ն. 1959, 126–135), Հ. Ութունյանը (տե՛ս Ս տ ի ճ յ ա ն. 2017):

³ Թ ա շ ճ ե ա ն. 1874:

⁴ Բ ռ տ ե ա ն ց. 1890:

⁵ Կոմիտաս Վարդապետ. 2005ա, Komitas Wardapet Keworkian. 2007. Կոմիտասի ձևակերպած մեթոդաբանական սկզբունքներին բազմիցս անդրադարձել է Գ. Ամիրադյանը, որն իր հոդվածներում բացահայտել է դրանց տեսական հիմքերը (տե՛ս Ա մ ի ռ ա դ յ ա ն. 2016թ., A m i r a g h j a n. 2020):

⁶ К у ш н а р е в. 1958.

⁷ Ա թ ա յ ա ն. 1950, 35–58, Ա թ ա յ ա ն. 1959:

⁸ Та г м и з я н. 1977, 160–186.

⁹ К е р о в я н. 2003.

¹⁰ Ա ռ և շ ա տ յ ա ն. 2013բ:

¹¹ Բ ա դ դ ա ս ա ռ յ ա ն. 2010, 13:

Մ. Նավոյանը¹², որոնք իրենց աշխատություններում քննության են առել ծայնեղանակների տեսությանն առնչվող տարբեր հիմնահարցեր:

Մեր առաջադրած խնդրի դիտանկյունից կարևոր ու նշանակալի գիտական դրույթներ են ձևակերպված երաժշտագետ Լ. Հակոբյանի ուսումնասիրություններում¹³: Համաձայն հեղինակի դիտարկումների՝ խազագիտության (և ընդհանրապես՝ հայ միջնադարյան երաժշտության տեսության) առջև դեռևս ծառացած է հիմնարար մի խնդիր՝ հայ հոգևոր մեղեդիների ծայնեղանակային ամբողջական համակարգի հնարավորինս ճշգրիտ վերականգնումը: Այդ նպատակով, ինչպես նշում է Հակոբյանը, անհրաժեշտ է նախ հնարավորինս զտել հետագա դարերի ընթացքում կուտակված շերտավորումները, որոնք տարբեր չափով արտացոլվել են XIX դարի ծայնագրություններում, ապա՝ ուսումնասիրել Ութնամյա համակարգի ինտոնացիոն շտեմարանը, պարզաբանել առանձին մեղեդիական բանաձևերի գործառույթներն ու դրանց փոխկապակցման ձևերը¹⁴: Մենք համամիտ ենք այս մոտեցմանը և, կարծում ենք, որ հենց այսպիսի մեթոդաբանական սկզբունքների հիման վրա իրականացվող ուսումնասիրությունը կարող է հանգեցնել հայ միջնադարյան երաժշտության ծայնեղանակային համակարգի վերաբերյալ առավել հիմնավորված և գիտականորեն փաստարկված արդյունքների:

Վերջին շրջանում Ութնամյա համալիր քննության հարցը առանձնապես կարևորված հանգույց է դարձել երաժշտագետներ Գ. Ամիրադյանի¹⁵, Լ. Հարությունյանի¹⁶, Ն. Միսակյանի¹⁷, Ա. Մարտիրոսյանի¹⁸, ինչպես նաև Լ. Մարտիրոսյանի¹⁹ աշխատություններում, որոնք ձևավորվել են գիտական մոտեցման ընդհա-

¹² Ն ա վ ոյ ա ն. 2023, 85–268: «Հայ հիմներգության ձևավորումը. քննական տեսություն» աշխատության երկրորդ գլուխը նվիրված է Ութնամյաին: Հեղինակն այն դիտարկում է որպես հայ հոգևոր երաժշտության ձևավորման հիմնարար համակարգ՝ ներկայացնելով դրա տեսական հիմքերը, պատմական զարգացման ընթացքը, ինչպես նաև հայ և արևմտյան երաժշտագիտության մեջ ձևավորված մոտեցումները:

¹³ А ко п я н. 1985, Հ ա կ ո բ յ ա ն. 1986:

¹⁴ А ко п я н. 1985, 189–190.

¹⁵ Ա մ ի ր ա դ յ ա ն. 2012, Ա մ ի ր ա դ յ ա ն. 2016ա:

¹⁶ Հ ա ռ ու թ յ ու ն յ ա ն. 2018:

¹⁷ Հայ հոգևոր երգարվեստի Արմաշական ավանդույթում Ութնամյաի դրսևորման որոշ առանձնահատկությունների մասին տե՛ս Մ ի ս ա կ յ ա ն. 2017, Մ ի ս ա կ յ ա ն. 2020: Արմաշական ավանդույթը ձևավորվել է որպես Պոլսական երգվածքի ինքնուրույն ճյուղ (հմմտ. Տ ն տ ե ս ա ն. 1934): Դրա ուսումնասիրման համար կարևոր աղբյուր են հանդիսանում պոլսահայ ծայնագրագետ, խմբավար և մանկավարժ Համբարձում Չերչյանի գրառած երաժշտաժիսական ժողովածուները, որոնց թվում է նաև «Շարական»-ը: «Շարական»-ի՝ Հակոբոս Այվազյանի արտագրությամբ օրինակը պահպանվում է Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում (այսուհետև՝ ԳԱԹ): Հ. Չերչյանի գործունեությունը և Արմաշի դպրեվանքի երաժշտական ավանդույթներն ուսումնասիրել է երաժշտագետ Ա. Մուշեղյանը. տե՛ս Մ ու շ ե ղ ե ա ն. 1998, Մ ու շ ե ղ յ ա ն. 2005:

¹⁸ Մ ա ռ տ ի ռ ո ս յ ա ն. 2021:

¹⁹ Մ ա ռ տ ի ռ ո ս յ ա ն. 2005:

նուր տրամաբանությամբ և նվիրված են հայ հոգևոր երգարվեստի տարբեր երգվածքների տեսական առանձնահատկությունների բացահայտմանը՝ ընդգրկելով համեմատական քննության բաղադրիչը²⁰:

Այսպիսով՝ նկատի ունենալով վերոնշյալ գիտական դրույթները՝ հողվածում առավել համակարգային մոտեցման և անհրաժեշտ լրամշակման միջոցով առաջադրվում է ձայնեղանակի հետազոտության մեթոդաբանական սկզբունքների մի համալիր, որի կիրառումը հոգևոր երգարվեստում, մասնավորաբար՝ Ութնայն համակարգի ուսումնասիրության ընթացքում թույլ կտա հնարավորինս հստակ հիմքեր սահմանել՝ համեմատելու տարբեր ձայնեղանակներ, երաժշտական կառուցվածքներ և ռիթմահնչողություն առանձնահատկություններ: Այլ խոսքով՝ այն հնարավորություն կտա առավել մանրամասն կերպով վերլուծել *ձայնեղանակ* հասկացության բաղադրիչները որպես մեկ ամբողջություն՝ ապահովելով հետազոտության առավել բարձր աստիճանի ճշգրտություն և եզրակացությունների գիտական հիմնավորվածություն:

Ձայնեղանակային բնութագրեր և բաղկացուցիչներ

Հայ մասնագիտացված մոնոգիկ երգարվեստում ձայնեղանակը սահմանվում է որպես կայուն և հարաբերականորեն կայուն տարրերով բնութագրվող մեղեդիական բանաձև, որին հատուկ են որոշակի հնչյունաշարով ձայնակարգային հիմք, մեղեդիական բնորոշ դարձվածքներ, ինտոնացիոն թռիչքներ, ձայնածավալ և այլ հատկանիշներ²¹: Դրանցից առաջնային նշանակություն ունեն ձայնակարգային հիմքն ու մեղեդիական կայուն դարձվածքները:

Ձայնեղանակի ձայնակարգը բնութագրվում է որոշակի հնչյունաշարով, ձայնակարգի գործառնության աստիճաններով (գերակա՝ դիմող և վերջավորող,

²⁰ Ուսումնասիրությունների համար հիմք են հանդիսացել Էջմիածնական, Նոր Զուղայի (կամ Հնդկահայոց), Վենետիկի (կամ Մխիթարյան), Երուսաղեմի երգվածքները և Արմաշական ավանդույթը ներկայացնող երգասացությունները:

²¹ «Ձայնեղանակի հիմնարար կոմպոզիցիոն հատկանիշներից մեկը նրա ձայնակարգն է: Այստեղից էլ ծագում է «տվյալ ձայնեղանակի ձայնակարգ» արտահայտությունը: Ձայնակարգը, որպես ձայնեղանակի բնութագրիչ, պետք է համապատասխանի որոշակի պահանջների թե՛ ուղղվածության, թե՛ կառուցվածքի առումով. վերջինս, յուրաքանչյուր ձայնակարգի դեպքում որոշարկվում է համակարգում օժանդակ հենակետի առկայությամբ կամ բացակայությամբ, իսկ եթե դա առկա է՝ ապա այն ինտերվալի մեծությամբ, որը գոյանում է այդ օժանդակ հենակետի և ձայնակարգի տոնիկայի միջև» (К у н а р е в. 1958, 39–40): «Յուրաքանչյուր ձայնեղանակ բնորոշվում էր իր առանձնահատուկ ձայնակարգային կառուցվածքով, ձայնակարգի հենակետային աստիճանների հերթագայությամբ, ինտոնացիայի ծավալման բնույթով և մեղեդային բնորոշ դարձվածքների առկայությամբ» (Г о д а к я н. 2006 б, 325): «Ձայնեղանակ» և «ձայնակարգ» (լադ) եզրերի բնութագրումների մասին տե՛ս նաև Т а г м и з я н. 1977, 179; Ա թ ա յ ա ն. 1950, 35–38, Ա թ ա յ ա ն. 1959, 159–165, Х у д а б а ш я н. 1977, 17–22; Г о д а к я н. 2006a; Ն ա վ ո յ ա ն. 2001, 117–119, Բ ա դ ղ ա ս ա ռ յ ա ն. 2010, 13:

ապա՝ սկզբնավորող, հանգչող, գործածվող, «խաղացող», հարաբերական ավարտի, վերջին վերջավորող ձայներ), ձայնակարգային թեքությունը պայմանավորող տոնիկական օղակով (դիմող և վերջավորող ձայներով շրջագծվող ձայնակարգային միջակայքը):

Մեղեդիական բաղադրիչն արտահայտում է տվյալ ձայնեղանակին բնորոշ ինտոնացիոն կազմը՝ արտահայտված որոշակի կայունություն ունեցող երաժշտական կաղապար-դարձվածքներով (բնորոշ դարձվածք): Դրանք հանդես են գալիս որպես մեղեդիական կայուն կորիզներ կամ հանգույցներ՝ սահմանելով ըստ ձայնեղանակի ծավալվող մեղեդիական գծի ռիթմաինտոնացիոն բառապաշարը: Ձայնեղանակի մեղեդիական բնորոշ դարձվածքների մյուս կարևոր առանձնահատկությունը ձևակառուցողական գործառույթն է: Այդ հանգույցները կանխորոշում են ձայնեղանակային հիմքով ծավալվող մոնոդիայի սկսող, միջանկյալ և ավարտող փուլերի ռիթմաինտոնացիոն նկարագիրը:

Այսպիսով՝ ձայնեղանակի այս երկու բաղադրատարրերի՝ ձայնակարգի և մեղեդիական կաղապար-դարձվածքների փոխազդեցությամբ ձևավորվում են որոշակի ձայնեղանակային հիմքով ստեղծագործության կառուցվածքային առանձնահատկությունները, ինչպես նաև մեղեդու կազմավորման ու ծավալման օրինաչափությունները:

Ձայնեղանակի ուսումնասիրությունն անհրաժեշտ է իրականացնել հնչյունաշարի և գործառութային աստիճանների հստակեցմամբ: Քանի որ ձայնեղանակների ձայնակարգերը կենտրոնաձիգ կառուցվածք ունեն, հնչյունաշարի ձայնածավալն ընդգրկում է ինչպես վերջավորող ձայնից վերև տարածվող տիրույթը, այնպես էլ հիպո ոլորտը՝ վերջավորող ձայնին ձգտող ու դրանից ներքև գտնվող տիրույթը: Գերակա գործառութային աստիճանների հստակեցումը ենթադրում է, առաջին հերթին, ձայնակարգի հիմնական հենակետերի, ապա նաև այլ գործառութներ իրացնող աստիճանների որոշարկում:

Հայ երաժշտագիտության մեջ ընդունված տերմինաբանության համաձայն՝ գործառութային աստիճաններն ունեն համապատասխան անվանումներ և բնութագրումներ: Այդուհանդերձ, տվյալ հասկացությունների կիրառության և իմաստային սահմանումների շրջանակում նպատակահարմար ենք համարում առաջարկել որոշակի հստակեցումներ:

– *Դիմող ձայն*²²՝ ձայնակարգի օժանդակ հենակետը կամ տիրապետող հնչյունը, որը մեղեդու ծավալման հիմնական առանցքն է (*repercussio*)²³:

²² Այլ կերպ՝ ձայնեղանակի երկրորդ գլխավոր հնչյունը, որն ամենից հաճախ հանդիպող ձայնաստիճանն է. տե՛ս Բ ր տ ե ա ն ց. 1890, 22, Ա թ ա յ ա ն. 1959, 161, Тагмизян. 1977, 179; Худабашян. 1977, 21; Ա ր և շ ա տ յ ա ն. 2013թ, 30:

²³ Музыкальная энциклопедия. 1978, 600.

- Վերջավորող ծայն²⁴, ծայնակարգի գլխավոր աստիճանը, շարականը եզրափակող տան վերջին հնչյունը (*finalis*)²⁵,
- Հարաբերական ավարտի ծայն²⁶, շարականի վերջին տանը նախորդող տների ավարտին հանդես եկող գործառնության աստիճանը կամ օժանդակ հենակետի լադային այլընտրանքը: Այն կարող է համընկնել կամ չհամընկնել վերջավորող ծայնին:
- Վերջին վերջավորող ծայն²⁷, ծայնեղանակի ավարտական դրվագում ծայնակարգային զարտուղությամբ (մոդուլյացիա) ձևավորվող տիրույթի գլխավոր հենակետը կամ որ նույնն է՝ վերջավորող ծայնից հետո ծայնակարգային զարտուղությամբ ծավալվող լրացուցիչ մեղեդիական դարձվածքի եզրափակող հնչյունը:
- Հանգչող ծայն²⁸, ծայնեղանակային հիմքով ծավալվող մեղեդու միջանկյալ դրվագներում հանդես եկող ծայնակարգային աստիճան, որը երաժշտաբանաստեղծական հյուսվածքում ապահովում է կառուցվածաբանական միավորներն ընդմիջարկող ժամանակավոր դադար, հատած (ցեզուրա)²⁹: Երբեմն եվրոպական ընկալմամբ համադրելի է համարվում «կիսակադանսի հնչյուն» հասկացությանը:
- Գործածվող ծայն³⁰, բնույթի (դիատոնիկ) հնչյունաշարի ավտերացված աստիճանը:

²⁴ Վերջավորող ծայն է համարվում ամբողջ շարականը եզրափակող տան ավարտին հանդես եկող հնչյունը. տե՛ս Բ ր տ ե ա ն ց. 1890, 23, Ա թ ա յ ա ն. 1950, 41, Ա թ ա յ ա ն. 1959, 161, Тагмизян. 1977, 179: Ա. Արևշատյանը վերջավորող ծայն է համարում «շարականների տների ավարտական հնչյունը». տե՛ս Ա ր և շ ա տ յ ա ն. 2013թ, 29: Ռ. Աթայանի և Ն. Թահմիզյանի ձևակերպմամբ՝ վերջին վերջավորող ծայնը շարականի ավարտին՝ վերջավորող ծայնից հետո, լրացուցիչ մեղեդիական ընթացքով հանդես եկող ծայնն է. Ա թ ա յ ա ն. 1959, 163, Тагмизян. 1977, 179: Ըստ Թահմիզյանի՝ վերջին վերջավորող ծայնը մեծ մասամբ համընկնում է վերջավորող ծայնի հետ: Նույն տեսակետն ունի նաև Աթայանը. տե՛ս Ա թ ա յ ա ն. 1950, 44: Ըստ Կոմիտասի՝ վերջին վերջավորող ծայնով (*letzte Schluss-Ton*) «աարտում է ամբողջ մեղեդին՝ որոշակի հնչյունային շարժման շնորհիվ հանգելով ընդհանրացնող աարտի» (Komitas Wardapet Keworkian. 2007, 9):

²⁵ Музыкальная энциклопедия. 1981, 819.

²⁶ Եզրի ձևակերպումը՝ Մ. Նավոյանի: Առաջին անգամ որպես գործառնության աստիճան («Հարաբերական ավարտի հնչյուն» կիրառությամբ) շրջանառվել է հետևյալ աշխատության մեջ՝ Ա մ ի ր ա ղ յ ա ն. 2012, 10: Կոմիտասը որպես առանձին գործառնության աստիճան նշում է շարականի յուրաքանչյուր տան ավարտին հանդես եկող վերջին հնչյունը՝ այն անվանելով «առաջին վերջավորող ծայն» (*erste Schluss-Ton*): Տե՛ս Komitas Wardapet Keworkian. 2007, 9, նաև՝ Ա մ ի ր ա ղ յ ա ն. 2021, 165–166:

²⁷ Ա թ ա յ ա ն. 1959, 161, Тагмизян. 1977, 179.

²⁸ Բ ր տ ե ա ն ց. 1890, 23, Ա թ ա յ ա ն. 1959, 44, Ա թ ա յ ա ն. 1959, 161, 163, Тагмизян. 1977, 179; Ա ր և շ ա տ յ ա ն. 2013թ, 30:

²⁹ Բանաստեղծական տեքստում հատածի և նրա տեսակների մասին տե՛ս Ա ր ե ղ յ ա ն. 1971. 134–138, նաև՝ Музыкальная энциклопедия. 1982, 111.

³⁰ Ա թ ա յ ա ն. 1950, 44–46, Тагмизян. 1977, 179.

Բացի վերոնշյալ ձայնաստիճաններից՝ անհրաժեշտ է դիտարկել նաև Կոմիտասի առաջադրած *սկսող (Führertöne)*³¹ կամ *սկզբնավորող ձայնի* (աստիճանի) գործառույթը, որը, կարևոր նշանակություն ունի հատկապես սկսող մեղեդիական դարձվածքների կազմավորման գործում:

Հոդվածում ձայնեղանակների ձայնակարգերի հնչյունաշարերը պատկերող նոտային օրինակներում հիշյալ գործառույթային աստիճանները նշելու համար կիրառել ենք հետևյալ համառոտագրությունները՝

Դ – դիմող ձայն

Վ – վերջավորող ձայն

ՀԱ – հարաբերական ավարտի ձայն

Հ – հանգչող ձայն

ՎՎ – վերջին վերջավորող ձայն

Գ – գործածվող ձայն

Ս – սկսող ձայն

Կիրառված պայմանական նշաններն են՝

1. Ձայնեղանակի ձայնակարգի հնչյունաշարն արտացոլված է քառորդ նոտաներով՝ առանց շտիլերի:

2. Վերջավորող ձայնը նշված է ամբողջ նոտայով՝ երկու կողմից առնված մեկական գծերի մեջ:

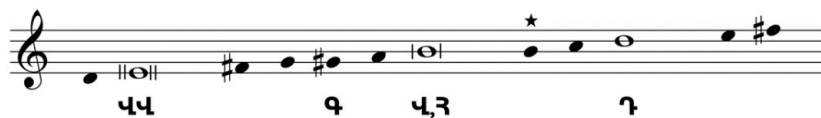
3. Դիմող ձայնը նշված է ամբողջ նոտայով:

4. Վերջին վերջավորող ձայնը գրված է ամբողջ նոտայով՝ երկու կողմից առնված երկգծերի մեջ:

5. Նոտայի վերևում դրված աստղանիշով նշված են հնչյունաշարի բարձր աստիճանները:

6. Նոտայի ձախ կողմում դրված թեք գծիկով³² հնչյունաշարի ցածր աստիճանները:

Նոտային օրինակ 1



ԱԿ ձայնեղանակի ձայնակարգի հնչյունաշարը
Արմաշական ավանդույթի շարականներում³³

Արմաշական ձայնագրություններում ԱԿ ձայնեղանակի ձայնակարգը ներկայանում է տերցիային հիմքով հիպոիոնական-փոյուզիական դեկախորդով:

³¹ Komitas Wardapet Keworkian. 2007, 8: Կոմիտասից հետո առաջին անգամ սկզբնավորող ձայնի գործառույթը դիտարկվել է Գ. Ամիրադյանի աշխատության մեջ. տե՛ս Ա մ ի ր ա ղ յ ա ն. 2012:

³² Թեք գծիկի կիրառության մասին տե՛ս К у ш н а р е в. 1958, 6; Тагмизян. 1977, 185; Բ ա ղ դ ա ս ա ղ յ ա ն. 2010, 31:

³³ Շարականները եվրոպական նոտագրության փոխադրելիս առաջնորդվել ենք «փուշ»-ը հավասար է «ռե»-ի սկզբունքով՝ համաձայն Պոլսական ավանդույթի:

Բնորոշ մեղեդիական դարձվածքներ

Ճայնեղանակի բնորոշ մեղեդիական դարձվածքը³⁴ ինտոնացիոն և ռիթմական որոշակի կայունություն ունեցող կառույց է, որը ձևավորվում է տվյալ ձայնեղանակի ձայնակարգի գերակա գործառութային աստիճանների շուրջ՝ բանաստեղծական տողի տաղաչափական շեշտված վանկերի համադրմամբ: Մեղեդիական դարձվածքը մարմնավորում է ձայնեղանակին բնորոշ ինտոնացիոն կառույցների տիպաբանական կաղապարը և, հանդես գալով որպես մեղեդու կազմավորման որոշիչ գործոն, ապահովում է տվյալ ձայնեղանակում ծավալվող մեղեդիական շարադրանքի ներքին ամբողջականությունը՝ սկսող ինտոնացիոն մոտիվների ձևավորումից մինչև մեղեդիական ֆրազների զարգացում և եզրափակում:

Ճայնակարգային տրամաբանության առումով դրանք նպաստում են գերիշխող գործառութային աստիճանների ինտոնացիոն հաստատմանը: Այլ խոսքով՝ կոմպոզիցիոն և ձայնակարգային փոխհարաբերության տեսանկյունից դրանք մեղեդու ներքին կազմակերպման հիմնատարրերից են, որ պայմանավորում են տվյալ ձայնեղանակի ծավալման օրինաչափությունը և ինքնատիպությունը:

Մեղեդիական բնորոշ դարձվածքների համակարգված և մանրամասն հետազոտությունն անհրաժեշտ նախապայման է ձայնեղանակների համալիր ուսումնասիրության համար: Մեղեդիական դարձվածքներն են նաև, որ ձևավորում են յուրաքանչյուր ձայնեղանակին պատկանող շարականի կառուցվածքային առանձնահատկությունները: Դրանց վերլուծությունը թույլ է տալիս բացահայտել երաժշտական լեզվի բնութագրերը, վեր հանել ձայնեղանակի ծավալման սկզբունքները, նկարագրել նույն ձայնեղանակի տարբերակման հնարավորությունները այդ ձայնեղանակում ստեղծված տարբեր ստեղծագործությունների համեմատությամբ, զատորոշել միևնույն ձայնեղանակի հիմքով ստեղծված հիմներգական միավորների միջև եղած ընդհանրություններն ու տարբերությունները՝ պայմանավորված երաժշտական հյուսվածքի բարդության աստիճանով:

Անհրաժեշտ է առանձնացնել տվյալ ձայնեղանակին պատկանող շարականների *սկսող*, *հանգչող* և *վերջավորող* մեղեդիական դարձվածքները՝ կարևորելով

³⁴ Մեղեդիական դարձվածքների՝ ձայնեղանակում ունեցած կարևոր դերն ու գործառութային նշանակությունը տեսականորեն հիմնավորվել և դիտարկվել է Կոմիտասի, Ք. Կուշնարյանի, Ռ. Աթայանի և Ն. Թահմիզյանի, Լ. Հակոբյանի աշխատություններում, որտեղ դրանք ներկայացվում են որպես ձայնեղանակի ներքին կազմակերպման և մեղեդիական ծավալման առանցքային բաղադրիչներ (տե՛ս Komitas Wardapet Keworkian. 2007, 13, 18, 23; К у ш а п е в. 1958, 39–40; Ա թ ա յ ա ն. 1959, 165–171, Тагмизян. 1977, 164; Հ ա կ о б я н. 1992, 63–64 և այլն): Ըստ Ք. Կուշնարյանի՝ առանձին ձայնեղանակային ինտոնացիոն դարձվածքները գործնականում համակցվում են տարբեր ռիթմիկ ֆիգուրների հետ, ինչի արդյունքում ձևավորվում են բազմաթիվ տիպական ռիթմաինտոնացիոն դարձվածքներ՝ «մորֆեմներ» (ձևույթներ): Դրանց մի մասը ասերգային, մյուս մասը՝ ծորուն-մեղեդային, իսկ երրորդը՝ պարային բնույթի երգերի բաղկացուցիչներ են (К у ш а п е в. 1958, 152): Ք. Կուշնարյանը մեղեդիական դարձվածքները կոչում է նաև «ձայնեղանակային ծագման ֆիգուր-մորֆեմներ» (տե՛ս К у ш а п е в. 1958, 130):

դրանց դերը ծայնեղանակի ծավալման, զարգացման և եզրափակման գործընթացներում, իսկ առկայության դեպքում դիտարկել նաև *հարաբերական ավարտի ու վերջին վերջավորող* դարձվածքները:

Մեղեդիական դարձվածքի սահմանների որոշարկում՝ ըստ տեղականության և մեղեդիական ոճի

Մեր դիտարկումների արդյունքում հնարավոր է սահմանել որոշ դրույթներ, որ առաջարկում ենք որպես ծայնեղանակի բնորոշ դարձվածքների ուսումնասիրման մեթոդաբանական գործիքներ կամ մեկնակետեր: Մեղեդիական բնորոշ դարձվածքների քննությունը նպատակահարմար է իրականացնել՝ հիմնվելով հետևյալ օրինաչափությունների վրա:

Ա. Դարձվածքների սահմանների որոշարկում՝ ըստ տեսակների և համապատասխան գործառնության:

Սկսող մեղեդիական դարձվածքները ձևավորվում են սկզբնավորող հնչյունից և եզրափակվում դիմող կամ հանգչող ձայնով ավարտվող մեղեդիական կառույցով:

Հանգչող մեղեդիական դարձվածքները հանգչող ձայնի մեղեդիական շրջագարդում են: Դրանք շրջագծվում են դիմող և/կամ հանգչող ձայների ձգողության տիրույթով, որն արտահայտվում է դեպի ձայնակարգային այդ աստիճանը ձգտող տոների միջակայքով: Լրացուցիչ որոշարկող գործոն է տաղաչափական միավորներով արտահայտվող տրամաբանությունը, համաձայն որի՝ հանգչող մեղեդիական դարձվածքը համընկնում է խոսքի կամ շարահյուսական շեշտին³⁵ և նախապատրաստում տողում երաժշտաբանաստեղծական կառուցվածքներն (անդամներն) ընդմիջարկող հատածը³⁶:

Հարաբերական ավարտի դարձվածքները հարաբերական ավարտի ձայնի մեղեդիական շրջագարդում են, սկզբնավորվում են դիմող կամ հանգչող ձայնից կամ դրանց հարող որևէ այլ ձայնաստիճանից՝ եզրափակվելով հարաբերական ավարտի ձայնով:

Վերջավորող մեղեդիական դարձվածքները վերջավորող ձայնի մեղեդիական շրջագարդում են, որպես կանոն, սկիզբ են առնում դիմող կամ վերջավորող ձայների ազդեցության գոտուց և ավարտվում վերջավորող ձայնով:

³⁵ Այլ կերպ նաև՝ տրամաբանական, հռետորական, ճարտասանական շեշտ: «Խոսքի շեշտը տաղաչափության համար, մանավանդ մեր տաղաչափության, մեծ կարևորություն ունի ...» (Ա Բ Ե Ղ Յ ա ն. 1971, 21, 22–24):

³⁶ «Առոգանության համապարփակ օրինաչափության համաձայն կազմի (կիսատողի) գլխավոր շեշտը համընկնում է նրա վերջին բառի, իսկ հայոց լեզվի դեպքում՝ նաև վերջին վանկի հետ, ընդ որում հայկական օրհներգերում առաջին կիսատողերի վերջին վանկերին համապատասխանում է ֆիքսված ցածր շեշտը: Բարձր և ցածր շեշտերի շուրջը համախմբվում են կայուն երաժշտական բանաձևերը, որոնք անցնում են մի երգից մյուսը և ընկած են հայկական միջնադարյան օրհներգերի հիմքում» (Գ ր ի Գ ո ր Յ ա ն, Հ ա կ ո Բ Յ ա ն. 1988, 142): Ըստ Լ. Հակոբյանի՝ «Խմբական շեշտերից առաջինը գտնվում է մոտավորապես տողի մեջտեղում և անմիջապես նախորդում է *երկրորդային* (տրոհության նշանով չընդգծված) իմաստա-շարահյուսական դադարին (ցեզուրային), իսկ երկրորդը համընկնում է տողի վերջին վանկի հետ: Այսպիսով, շարականների տողերը երկրորդային դադարի միջոցով բաժանվում են երկու ամփոփ չափահնչական մասերի՝ կիսատողերի» (Հ ա կ ո Բ Յ ա ն. 1986, 70):

Վերջին վերջավորող մեղեդիական դարձվածքները վերջավորող ծայնի երևակումից հետո ձևավորված մեղեդիական կաղապարներ են, որոնք, ըստ էության, ունեն ծայնեղանակային զարտուղության նշանակություն: Գործնական կիրառության մեջ դրանք, հավանաբար, ունեցել են սահուն անցում ապահովելու գործառույթ տվյալ շարականի և դրանից հետո երգվող՝ մեկ այլ ծայնեղանակի պատկանող շարականի միջև:

Բ. Մեղեդիական դարձվածքների սահմանների որոշարկում՝ ըստ մեղեդիական ոճի.

Մեղեդիական ոճը կամ երաժշտական լեզվաոճը ձևավորվում է բանաստեղծական տեքստի և մեղեդիական կառուցվածքի սերտ փոխազդեցությամբ՝ արտահայտելով դրանց ներքին համադրության սկզբունքները³⁷: Մեղեդիական բնորոշ դարձվածքներն ուսումնասիրելիս կարևոր նախապայման է տարբերազատել դրանք և դրանցից յուրաքանչյուրը դիտարկել ըստ հայ հոգևոր երգարվեստի երաժշտական լեզվաոճերի (վանկային, ներվանկային, զարդոլորուն և խառը)³⁸:

Շարականների խազագիր վանկերի դասակարգումն ըստ ամանակի (տաղաչափական հասկացություն է՝ մեկ բանաստեղծական վանկի միջինացված տևողությունը) դիտարկում է Ե. Տնտեսյանը: Նա անդրադառնում է նաև բանաստեղծական վանկերի, երաժշտական տևողությունների և դրանց փոխհարաբերության սկզբունքներին³⁹: Եթե որոշակիորեն վերաիմաստավորենք առաջարկված մոտեցումը, ապա կարելի է կիրառել «երաժշտական վանկ»⁴⁰ հասկացությունը՝ մեղեդիական բնութագրերն արտահայտելու համար: Թեև հասկանալի է, որ Տնտեսյանի նկարագրած համակարգը և երաժշտական հյուսվածքի բնութագրումը վերաբերում են տարբեր կարգի իրողությունների, այդուհանդերձ, տվյալ հասկացությունը կարող է կիրառվել որպես մեթոդ՝ մոնոդիկ նյութի ինտոնացիոն և կառուցվածքային առանձնահատկությունների ուսումնասիրության մեջ⁴¹:

Երաժշտական վանկը կարևոր հասկացություն է երաժշտական լեզվաոճերը (մեղեդիական ոճերը) բնութագրելիս:

³⁷ Հայ հոգևոր երգարվեստի բանաստեղծական շերտը, դրանց վանկաչափական ու տաղաչափական առանձնահատկությունները բազմակողմանիորեն ուսումնասիրվել են բանասիրական և երաժշտագիտական աշխատություններում. տե՛ս Տ ն տ ե ս ե ա ն. 1933ա, 14–19, 60–61, Կ ո մ ի տ ա ս Վ ա ռ դ ա պ ե տ. 2005ա, 60, Ա բ ե ղ յ ա ն. 1971, 14, К у ш а п е в. 1958, 30; Ա թ ա յ ա ն. 1959, 11, Բ ա - հ ա թ ը յ ա ն. 1984, 95, Խ ու դ ա բ ա շ յ ա ն. 1997, 23–24, Հ ա կ ո բ յ ա ն. 1986, Գ ը ի գ ո ը յ ա ն, Հ ա կ ո բ յ ա ն. 1988, Ն ա վ ո յ ա ն. 2001, 101–109: Էջմիածնական և Նորջուղայական երգվածքները ներկայացնող նմուշների վանկաչափական վերլուծություն է կատարել Գ. Ամիրադյանը (տե՛ս Ա մ ի ը ա ղ յ ա ն. 2016ա, 267–272):

³⁸ Հմմտ. Т а г м и з я н. 1977, 242–286; Ա թ ա յ ա ն. 1982, 460–461, Բ ա ղ դ ա - ս ա ը յ ա ն. 2010, 47:

³⁹ Տ ն տ ե ս ե ա ն. 1933ա, 14–19, 60–61:

⁴⁰ Հմմտ. Թ ա հ մ ի զ յ ա ն. 1985, 135: Ն. Թահմիզյանը կիրառում է «երաժշտական վանկ» հասկացությունը՝ որպես մոնոդիկ մեղեդու կառուցվածքային և ռիթմական կազմակերպման միավոր: Նրա մեկնաբանությամբ՝ երաժշտական վանկը գրական վանկի երաժշտական համարժեքն է, որն ունի որոշակի չափական արժեք և կարող է ներառել մեկ կամ մի քանի հնչյուն:

⁴¹ Հմմտ. Տ ն տ ե ս ե ա ն. 1933ա, 14–19, Ա թ ա յ ա ն. 1982, 460–461, Т а г м и з - я н. 1977, 201:

Վանկային ոճը սահմանվում է որպես վանկի և հնչյունի կայուն հարաբերակցություն, որտեղ հնչյունի տևողությունը հավասար է բանաստեղծական վանկի տևողությանը:

Պայմանականորեն, եթե մեկ ամանակը (մեկ ամանակ՝ լատ. *mora*, հուն. *χρόνος πρῶτος*)⁴² հավասարեցնենք մեկ քառորդի, ապա երաժշտական վանկը կլինի մեկ բանաստեղծական վանկի և մեկ քառորդ երաժշտական հնչյունի համադրություն: Այսինքն՝ ամանակը, որը հայերենի դեպքում որոշ բացառություններով հանդերձ նույնն է բոլոր վանկերի համար, եթե պայմանականորեն մեկ քառորդ է, ապա յուրաքանչյուր բանաստեղծական վանկի երաժշտական արտահայտությունը կհամապատասխանի նույն այդ տևողությամբ արտահայտված մեկ հնչյունի: Այդ դեպքում վանկային շարահյուսության պայմաններում մեկ երաժշտական վանկը, սովորաբար, մեկ քառորդ տևողությամբ մեկ վանկ-մեկ հնչյուն համակցություն է: Բացառություն են հատուկ շեշտվող վանկերը (օրինակ՝ կոչականի հանկաշեշտը) ու, հատկապես, մոնոդիայի վերջին վանկը, որ ունենում է առավել հարուստ եղանակավորում⁴³, թեև նույն՝ մեկ ամանակի շրջանակում:

Վանկային ոճին պատկանող երգային մեղեդիական բնորոշ դարձվածքների սահմանները որոշելիս առաջնորդվել ենք մեղեդիական կառուցվածքի տրամաբանությամբ (դարձվածք, մոտիվ):

Նուրային օրինակ 2

Ս. Մեսրոպ Մաշտոց (IV–V դդ.)

«Անկանհմ առաջի Քո»

Կանոն հինգերորդ Կիւրակէի աղուիացից, Ողորմեա, ԴՁ (Ե)

Ձայնագրությունը՝ Համբարձում Չերչյանի⁴⁴



⁴² Հայ երաժշտության մեջ կիրառվող ամանակներն ու դրանց տեսակները ուսումնասիրել է Կոմիտասը. «Ձայնի տեղությունը կամ շնչառությունն է ամանակ» (Կոմիտաս Վարդապետ. 2005բ, 175–179, Կոմիտաս Վարդապետ. 2005գ, 381–399, Կոմիտաս Վարդապետ. 2007ա, 276–279, Komitas Vardapet. 2007, 158–159):

⁴³ Հմմտ. Թահմիզյան. 1985, 129:

⁴⁴ Չերչյան. Շարական (ձեռագիր, հայկական նոտագրությամբ). – ԳԱԹ, Հ. Այվազյանի ֆոնդ, № 7: Բերված նոտային օրինակներում ամբողջությամբ ներկայացվում են շարականների միայն առաջին տները՝ փոխադրված եվրոպական նոտագրության, մինչդեռ առանձին մեղեդիական դարձվածքների և ինտոնացիոն թռիչքների քննությունը հիմնված է շարականների բոլոր տների համակողմանի ուսումնասիրության վրա:



Սկսող դարձվածք



Հանգչող դարձվածք (ա)



Հանգչող դարձվածք (գ)



Հարաբերական ավարտի դարձվածք



Վերջավորող դարձվածք



Ներվանկային ոճի դեպքում երաժշտական վանկը բնութագրվում է բանաստեղծական մեկ վանկին համադրվող մեկից ավելի հնչյուններով՝ սովորաբար մինչև չորս կամ հինգ, որոնց տևողական հանրագումարը հավասար է բանաստեղծական վանկի տևողությանը: Այսինքն՝ երաժշտական բաղադրիչի կոտորակումը, միևնույն է, տեղի է ունենում բանաստեղծական վանկի տևողության տրոհմամբ՝ նրա շրջանակներում, այստեղից է ներվանկային եզրը: Եթե նույն մեկ քառորդ պայմանական տևողությամբ վանկային ամանակին համադրվել են երկու և ավելի հնչյուններ, ապա դրանց տևողության գումարը մեկ քառորդը չի կարող գերազանցել:

Նոտային օրինակ 3

Անանիա Շիրակացի (VII դ.)

«Որ եկիր ի փրկութիւն»

Հարության հարցնակարգեր, Հարց, Աձ (Ա)



**Սկսող դարձվածք****Հանգչող դարձվածք****Հարաբերական ավարտի դարձվածք****Վերջավորող դարձվածք**

Զարդոլորուն ոճը սահմանվում է մեկ վանկին համապատասխանող բազմահնչուն ինտոնացիոն կառույցներից բաղկացած նկարագրով, որոնք բաժանվում են հնչյունների մեկից ավելի խմբավորումների: Ի տարբերություն վանկային և ներվանկային լեզվաոճերի՝ այդ խմբավորումների տևողական հանրագումարը կարող է երբեմն մի քանի անգամ գերազանցել բանաստեղծական վանկի պայմանական տևողությանը: Այլ խոսքով՝ այս դեպքում երաժշտական բաղադրիչը դառնում է առաջնորդող բանաստեղծական վանկի ու երաժշտական հնչյունի հարաբերակցության մեջ և, փաստորեն, մեկ ամանակը երգվելով կարող է ձգվել մի քանի երաժշտական խմբավորումների տևողական հանրագումարի չափով: Կան նաև այլ փոխակերպումներ:

Սրան կարելի է հավելել նաև այն, որ վանկային ու ներվանկային ոճերում վանկի կամ ամանակի միջին տևողական արժեքը եթե պայմանականորեն քառորդ նշանակենք՝ նկատի ունենալով այդ ոճերում հիմնականում կիրառվող դիֆմական միավորի արժեքը, ապա զարդոլորուն լեզվաոճում միջին տևողական արժեքը կարող է փոքրանալ:

Նուրային օրինակ 4

Սահակ Ձորափորեցի (VII դ.)

«Որ նշանաւ ամենայաղթ»

Կանոն Վերացման Սրբոյն Խաչին Վեցերորդ աւուրն,

Օրհնութիւն և Համբարձի, F2 (2 փուն)

Որ նշանաւ ամենայաղթ Խաչին Վեցերորդ աւուրն, Օրհնութիւն և Համբարձի. F2 (2 փուն)

Վ, Հ, Դ, Ս, ՀԱ

Սկսող դարձվածք

Որ նշանաւ ամենայաղթ

Հանգչող դարձվածքներ

Վեցերորդ աւուրն Խաչին Վեցերորդ աւուրն

Վեցերորդ աւուրն

Հարաբերական ավարտի դարձվածք⁴⁵



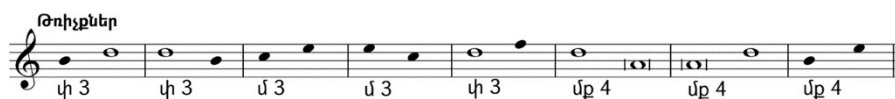
Խառը մեղեդիական ոճը մեկից ավելի մեղեդիական ոճերի համադրությունն է շարականներում: Հայ միջնադարյան հոգևոր երգարվեստում քիչ չեն այնպիսի նմուշները, որ բարձր միջնադարի զարդարում երաժշտական մտածողության արտահայտություն են, սակայն դրանցում մեղեդիական գծի շարադրանքը իրենից ներկայացնում է վերը նկարագրված բոլոր կամ գրեթե բոլոր երաժշտալեզվական ոճերին հատուկ տարրերի օրգանական համաձուլվածք: Դա էլ անվանում ենք խառը երաժշտական լեզվաոճ:

Գ. Մեղեդու թռիչքային շարժումների վերլուծություն

Մեղեդիական դարձվածքների քննության կարևոր բաղադրիչներից է դրանցում հանդիպող ինտերվալային շարժումների, մասնավորապես՝ տերցիայից սկսած թռիչքների⁴⁶ դիտարկումը: Յուրաքանչյուր ծայնեղանակում որոշակի ինտերվալների գործառության դերակատարությունը և մեղեդու կառուցման ներքին տրամաբանությունը բացահայտելու նպատակով՝ ինտոնացիոն թռիչքներն անհրաժեշտ է վերլուծել ինչպես դարձվածքների ներսում, այնպես էլ դրանց սահմաններից դուրս՝ ընդհանուր շարադրանքի մակարդակում:

Թռիչքների ուսումնասիրությունը կատարվել է «Անկանիմ առաջի Քո» ԴՁ շարականի (տե՛ս նոտային երկրորդ օրինակը) բոլոր երեք տներում:

Նոտային օրինակ 5



1. Փոքր տերցիա վերընթաց թռիչք դեպի դիմող ձայնը,
2. Փոքր տերցիա վարընթաց թռիչք դիմող ձայնից,
3. Փոքր տերցիա վերընթաց թռիչք դիմող ձայնից,

⁴⁵ Հանդիպում է նաև մեղեդիական շարադրանքի միջանկյալ հատվածում:

⁴⁶ Մեղեդու ծավալման մեջ թռիչքների ունեցած կարևոր դերակատարության մասին տե՛ս Komitas Wardapet Keworkian. 2007, 11-13, 16-17, 21-23; նաև՝ Ա մ ի ր ա ղ յ ա ն. 2016ա, 46-268, 473-498, А м и р а г я н. 2020.

4. Դիմող ծայնը շրջագարդող վերընթաց և վարընթաց թռիչքներ մեծ տեր-
ցիա ինտերվալով,
5. Մաքուր կվարտա վարընթաց թռիչք դիմող ծայնից,
6. Մաքուր կվարտա վերընթաց թռիչք դեպի դիմող ծայնը,
7. Մաքուր կվարտա վերընթաց թռիչք հանգչող ծայնից:

*Դ. Մեղեդիական դարձվածքների դասակարգում ըստ կայունության աստի-
ճանի*

Ձայնեղանակի՝ որպես միջնադարյան երաժշտաբանաստեղծական մտածո-
ղության կարևորագույն տեսական համալիր-հասկացության հիմնական բնութա-
գրերից մեկը դրա կայունությունն է, որ նրան ստեղծագործական և կատարո-
ղական կադապարի նշանակություն է հաղորդում: Ուստի այդ հիմնական բնու-
թագրի դրսևորումը մեղեդիական մակարդակում բնորոշ դարձվածքների կայու-
նության աստիճանն է⁴⁷: Ուսումնասիրության ընթացքում մեղեդիական դարձ-
վածքների դասակարգումն իրականացվում է՝ առանձնացնելով դրանց կառուց-
վածքանական (մորֆոլոգիկ) և գործառության կայունության աստիճանն ու
կիրառման քանակական ցուցանիշը: Թեև այս երկու չափանիշները հաճախ
փոխկապակցված են, այդուհանդերձ, դրանք սկզբունքորեն նույնական չեն և չեն
կարող հանդիսանալ որպես նույն երևույթի արտահայտություններ: Հետևաբար
մեղեդիական դարձվածքների բնութագրման ընթացքում անհրաժեշտ է դրանք
դիտարկել որպես տարբեր, բայց միաժամանակ նաև փոխլրացնող վերլուծական
գործիքներ:

Մորֆոլոգիական կայունությունը վերաբերում է մեղեդիական դարձվածքի
ռիթմաինտոնացիոն նկարագրին և ձայնեղանակի կառուցվածքում դրա ֆունկ-
ցիոնալությանը: Այսինքն՝ այն արտահայտվում է դարձվածքի հիմնական ինտո-
նացիոն կառուցվածքի (մեղեդիական մոտիվ, դարձվածք) պահպանմամբ և
տարբեր կիրառությունների ժամանակ դրա գործառության դերի (սկսող, հանգ-
չող, վերջավորող) կայունությամբ: Այս իմաստով դարձվածքը կարող է լինել կա-
յուն նույնիսկ այն դեպքում, երբ հանդիպում է սահմանափակ քանակով: Այդպիսի
դարձվածքները կարող են դիտարկվել որպես կառուցվածքային մոդելներ, որոնք
արտահայտում են ձայնեղանակին բնորոշ կայուն, հնավանդ մեղեդիական բա-
ռապաշարը:

Քանակական ցուցանիշը վերաբերում է դարձվածքի կիրառման հաճախա-
կությանը, այսինքն՝ որքան հաճախ է այն հանդիպում նույն ձայնեղանակով
ստեղծված հիմներգական ողջ նյութի շրջանակում: Սակայն դարձվածքի առավել

⁴⁷ Ձայնեղանակի ձայնակարգային կայունության հարցերը, գոնե հիմնական
սկզբունքների մակարդակում, արտացոլված են Ռ. Աթայանի «Հայկական խա-
զային նոտագրությունը» աշխատության մեջ, որտեղ հեղինակը ձայնեղանակի և
իր դարձվածքի (այստեղ՝ *դարձվածք* տիպի ձայնեղանակը, այլ ոչ՝ ձայնեղանակի
բնորոշ դարձվածքը) համեմատությամբ հստակեցնում է ձայնակարգի հնարավոր
փոխակերպումները: Դրանք դասակարգված են ըստ ձայնակարգային հնչյունա-
շարի և գործառության աստիճանների տարբեր հարաբերակցության. տե՛ս
Աթայան. 1959, 159–173:

կիրառական լինելը կարող է դրա ինտոնացիոն կայունության ցուցանիշ չլինել: Այսինքն՝ ձայնեղանակի գործածության ընթացքում բնորոշ դարձվածքը կարող է հաճախ հանդես գալ, ինչը տվյալ ձայնեղանակի մեղեդիական բառապաշարում այդ դարձվածքի կայուն դերի մասին է վկայում, սակայն, այդքանով հանդերձ, իր կրկնվող օրինակներում դարձվածքի ինտոնացիոն նկարագիրը կարող է կրել որոշակի, էական կամ ոչ էական փոփոխություններ՝ չխաթարելով բնորոշ դարձվածքի ճանաչելիությունը:

Այս ցուցանիշներով տիպական մեղեդիական դարձվածքները կարող են դասակարգվել հետևյալ կերպ.

Հիմնական, կայուն դարձվածքներ. տարածված կիրառություն ունեցող, հաճախ հանդիպող և տվյալ ձայնեղանակի կառուցվածքում առանց էական փոփոխությունների կրկնվող դարձվածքներն են, որոնք ձևավորում են ավանդույթի հնավանդ, մեղեդիական կայուն բառապաշարը:

Կայուն, սակավ գործածությամբ դարձվածքներ. ունեն որոշակի գործառության կայունություն, սակայն հանդիպում են համեմատաբար սակավ: Ավանդույթի հնավանդ շերտերի ուսումնասիրության համար, հավելյալ գործոնների համադրմամբ, կարող են էական նշանակություն ունենալ:

Անկայուն, հազվադեպ հանդիպող դարձվածքները մեղեդիական այն կառույցներն են, որոնք հանդիպում են եզակի դեպքերում: Դրանք կարող են դիտվել թե՛ որպես հետսամուտ դիպվածային երևույթներ, թե՛ որպես հնավանդ երաժշտական բառապաշարի քայքայման հետևանքով առաջացած մնացուկներ: Յուրաքանչյուր դեպքում հստակեցումը հավելյալ հետազոտություններ է պահանջում:

Համեմատական քննություն

Ձայնեղանակների ձայնակարգային կառուցվածքի և մեղեդիական դարձվածքների համակողմանի քննությունից հետո առաջ է գալիս համեմատական վերլուծության անհրաժեշտությունը: Այս մոտեցումը պայմանավորված է այն հանգամանքով, որ հայ հոգևոր երաժշտության տարբեր երգվածքներում յուրաքանչյուր ձայնեղանակ կարող է տեղային առանձնահատուկ դրսևորումներ ունենալ: Ուստի ձայնեղանակային համակարգի լիարժեք բնութագիրը չի կարող սահմանափակվել միայն մեկ երգային ավանդույթի շրջանակում դիտարկված նյութով:

Ձայնեղանակային ուսումնասիրությունը տարբեր երգչական ավանդույթներում ունի գերազույն նպատակ, այն է՝ միջնադարյան ավանդույթի անխաթար պահպանված շերտերի վերհանումը: Առաջնորդվելով այն տրամաբանությամբ, որ միջնադարյան ավանդույթը պատմական բնական գործընթացների արդյունքում կրել է տեղային երաժշտաբանաստեղծական ավանդույթի ազդեցությունը և ավել կամ պակաս չափով արտացոլում է նաև այդ ազդեցությունների շերտը՝ կարող ենք համարել, որ միջնադարյան ավանդույթի երաժշտական նախնական տարրերն առավել ընդհանուր բնույթ պիտի կրեն տարբեր երգվածքների միջև, մինչդեռ հետագա շրջանի տեղային ազդեցությունները պիտի արտացոլվեն առավել մեծ փոփոխականությամբ և տարբերակվածությամբ: Այսու՝ համեմա-

տական վերլուծությունների արդյունքում տարբեր ավանդույթների միջև բացահայտված ընդհանրությունները դրանց ընդհանուր ակունքի՝ միջնադարյան ավանդույթի վկայություն ենք համարում, իսկ առանձին և փոփոխական երևույթները՝ առավել չափով տեղային, հետագա ազդեցության հետևանք:

Համեմատության համար որպես հիմնական սկզբնաղբյուր ընտրվել է Նիկողայոս Թաշճյանի ծայնագրած Շարակնոցը⁴⁸, քանի որ այն ներկայացնում է հայ հոգևոր երգարվեստի էջմիածնական մայր երգվածքը (կամ դրա հիմնական արտահայտություններից մեկը): Համեմատական վերլուծությունն իրականացվում է սահմանված վերոնշյալ բոլոր չափորոշիչների հիման վրա՝ ընդգրկելով ինչպես ծայնեղանակի ծայնակարգային կառուցվածքը, այնպես էլ մեղեդիական շարադրանքի հիմնարար տարրերը՝ լեզվաոճական դրսևորումները, բնորոշ դարձվածքները, ինտոնացիոն կառույցները, թռիչքները և այլն:

Հասկանալի է, որ սկզբունքը բացարձակ չէ, քանի որ միջնադարյան ավանդույթն ինքնին միատարր չէր, սակայն պատմականորեն վկայված բազում կանոնացումները և հոգևոր երգարվեստի միաձևության փորձերը (ունիֆիկացիա) իրենց դրոշմը պիտի թողած լինեին միջնադարյան ծայնեղանակային մտածողության վրա՝ դրան հնարավոր չափով կայունություն, նույնիսկ կաղապարվածություն հաղորդելու առումով: Մյուս կողմից՝ հասկանալի է նաև, որ տեղային ավանդույթները ևս կարող են կայուն տարրեր ունենալ, սակայն դրանց առկայությունը և առաջացրած տարբերակումները մյուս երգվածքների հետ համեմատելիս առաջին հերթին բացատրելի են որպես ուշ շրջանի միաձևության չբերված երաժշտական պրակտիկայի հետևանք:

Եզրակացություն

Հայ հոգևոր երգարվեստում ծայնեղանակը հանդես է գալիս որպես բազմաշերտ կառուցվածք ունեցող երաժշտական համակարգ՝ բաղկացած ծայնակարգի և մեղեդիական կաղապար-դարձվածքների բաղադրիչներից: Զայնեղանակի ծայնակարգային կառուցվածքի և գործառության ծայնաստիճանների վերլուծությունը հնարավորություն է տալիս հստակեցնել յուրաքանչյուր ծայնեղանակի լադային հենքը, իսկ մեղեդիական դարձվածքների քննությունը՝ վերհանել տվյալ ծայնեղանակին բնորոշ ինտոնացիոն և ռիթմական ձևավորման սկզբունքները: Այս գլխավոր բաղադրատարրերի առանձին և փոխկապակցված ուսումնասիրության արդյունքում բացահայտվում են շարականների մեղեդիական կերտվածքի առանձնահատկությունները:

Միևնույն ժամանակ, տարբեր երգչական ավանդույթների համեմատական քննությունը թույլ է տալիս տարբերակել ծայնեղանակների ընդհանուր, տիպաբանական հատկանիշները և այն առանձնահատկությունները, որոնք ձևավորվել են տեղային երաժշտական միջավայրերի ազդեցությամբ:

Միեր Նավոյան – արվ. դ., պրոֆ., ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի առաջատար գիտաշխատող: Գիտական հետաքրքրությունները՝ հայ երաժշտության պատմության ու տեսության հարցեր, հայ

⁴⁸ Զայնագրեալ Շարական հոգետր երգոց. 1875:

երաժշտական միջնադարագիտություն: Հեղինակ է 4 մենագրության և շուրջ 80 հոդվածի: ORCID: 0009-0008-1081-1639. mhernavoyan@gmail.com

Նանե Միսակյան – ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հայցորդ: Գիտական հետա-
քննությունները՝ հայ հոգևոր երաժշտության պատմության և տեսության հար-
ցեր, Ութնամյա համակարգի ուսումնասիրություն, հոգևոր մոնոդիան հայ կոմ-
պոզիտորական արվեստում: Հեղինակ է 10 հոդվածի:
ORCID: 0009-0007-0377-0130. misakyannane@gmail.com

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Աբեղյան Մ. 1971, Երկեր, հ. Ե, Հայոց լեզվի տաղաչափություն. մետրիկա, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 511 էջ [Abeghyan M. 1971, Collected Works, V. 5, Prosody of the Armenian Language: Metrics. Yerevan, Publishing House of the Academy of Sciences of the Armenian SSR, 511 p. (in Armenian)]:

Աթայան Ռ. 1950, Ձեռնարկ հայկական ձայնագրության, Երևան, Հայպետ-
հրատ., 60 էջ [Atayan R. 1950, Textbook of Armenian Notation. Yerevan, Haypethrat, 60 p. (in Armenian)]:

Աթայան Ռ. 1959, Հայկական խազային նոտագրությունը (ուսումնասիրության
և վերծանության հարցեր), Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 286 էջ [Atayan R. 1959, The
Armenian Neume System of Notation (Issues of Study and Decipherment). Yerevan,
Publishing House of the Academy of Sciences of the Armenian SSR, 286 p. (in
Armenian)]:

Աթայան Ռ. 1960, Գրիգոր Գապասաքալյանը և խազաբանությունը. – «Բան-
բեր Մատենադարանի», № 5, էջ 165–176 [Atayan R. 1960, Grigor Gapasakalyan and
the Study of Khaz Notation. – “Banber Matenadarani”, № 5, pp. 165–176 (in
Armenian)]:

Աթայան Ռ. 1982, Շարական. – Հայկական Սովետական Հանրագիտարան, հ.
VIII, Երևան, «Հայկական Սովետական Հանրագիտարան» հրատ., էջ 460–461
[Atayan R. 1982, Sharakan. – Armenian Soviet Encyclopedia, V. 8. Yerevan, “Armenian
Soviet Encyclopedia” Publishing House, pp. 460–461 (in Armenian)]:

Ամիրաղյան Գ. 2012, Ութնամյա համակարգը հայ հոգևոր երգարվեստի Նոր Զու-
ղայի կամ Հնդկահայոց երգվածքում. – Արվեստագիտության թեկնածուի գիտա-
կան աստիճանի հայցման ատենախոսություն, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինս-
տիտուտ, 289+163 էջ [Amiraghyan G. 2012, Eight-Mode System in New Julfa's or
Indian-Armenian Chant of the Armenian Sacred Music. – PhD Thesis. Yerevan, Institute
of Arts of NAS RA, 289+163 p. (in Armenian)]:

Ամիրաղյան Գ. 2016ա, Ութնամյա համակարգը հայ հոգևոր երգարվեստի Նոր
Զուղայի կամ Հնդկահայոց երգվածքում, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.,
529 էջ [Amiraghyan G. 2016a, Eight-Mode System in New Julfa's or Indian-Armenian
Chant of the Armenian Sacred Music. Yerevan, “Gitutyun” Publishing House of NAS
RA, 529 p. (in Armenian)]:

Ամիրաղյան Գ. 2016բ, Ձայնեղանակի վերլուծության կոմիտայան մեթոդաբա-
նությունը. – «Կոմիտասը և միջնադարյան երաժշտությունը» Կոմիտասի թանգա-

րան-ինստիտուտի տարեգիրք, հ. Ա, Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատ., էջ 240–249 [Amiraghyan G. 2016b, Komitas's Methodology for the Analysis of the Mode. – “Komitas and Medieval Music Culture”, Komitas Museum-Institute Yearbook, V. 1. Yerevan, Publishing House of Komitas Museum-Institute, pp. 240–249 (in Armenian)]:

Ամիրադյան Գ. 2021, Վերջավորող և վերջին վերջավորող ձայների զործառույթները հայոց ութձայն համակարգի տեսական բնութագրերում. – Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի տարեգիրք, հ. 2, Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատ., էջ 156–167 [Amiraghyan G. 2021, The Functions of Final Tones in the Theoretical Characteristics of the Armenian Eight-Mode System. – Komitas Museum-Institute Yearbook, V. 6. Yerevan, Publishing House of Komitas Museum-Institute, pp. 156–167 (in Armenian)]:

Արևշատյան Ա. 2013ա, Գրիգոր Գապասաքալյանի երաժշտագիտական ժառանգությունը, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 107 էջ [Arevshatyan A. 2013a, The Musicological Heritage of Grigor Gapasakalyan. Yerevan, “Gitutyun” Publishing House of the NAS RA, 107 p. (in Armenian)]:

Արևշատյան Ա. 2013բ, Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 338 էջ [Arevshatyan A. 2013b, The Theory of Musical Modes in Medieval Armenia. Yerevan, “Gitutyun” Publishing House of NAS RA, 338 p. (in Armenian)]:

Բահաթրյան Ա. 1984, Հին հայոց տաղաչափական արվեստը. քննական տեսություն, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 185 էջ [Bahatryan A. 1984, The Ancient Armenian Art of Prosody: A Critical Study. Yerevan, YSU Publishing House, 185 p. (in Armenian)]:

Բաղդասարյան Ա. 2010, Հայկական նոտագրության ձեռնարկ, Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ., 52 էջ [Baghdasaryan A. 2010, Handbook of Armenian Notation. Yerevan, “Amrots Group” Publishing House, 52 p. (in Armenian)]:

Բրտեանց Ա. դպ. 1890, Դասագիրք հայկական-եկեղեցական ձայնագրութեան, Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, 134 էջ [Brtyants A. Deacon. 1890, Textbook of Armenian Ecclesiastical Music Notation. Vagharshapat, Printing House of St. Etchmiadzin Cathedral, 134 p. (in Armenian)]:

Գապասաքալեան Գ. 1803, Գիրք երաժշտական, յորում պարունակին հայերէն, յունարէն և պարսկերէն հարցմունք և պատասխանատութիւնքն համառօտաբար, Կ. Պոլիս, ի տպարանի Յօհաննիսեան Պօղոսի [Gapasakalyan G. 1803, Treatise on Music Containing Short Questions and Answers in Armenian, Greek and Persian Languages. Constantinople, Printing House of Poghos Hovhannisian (in Armenian)]:

Գրիգորյան Վ. Մ., Հակոբյան Լ. Հ. 1988, Երաժշտական շեշտադրությունը հայկական միջնադարյան օրհներգերում. – ՊԲՀ, № 4, էջ 138–144 [Grigoryan V. M., Hakobyan L. H. 1988, The Musical Accentuation in Mediaeval Armenian Sacred Hymns. – HPhJ, № 4, pp. 138–144 (in Armenian)]:

Թահմիզյան Ն. 1973, Գրիգոր Գապասաքալյանի «Համառոտութիւն երաժշտականի գիտութեան» անտիպ աշխատությունը. – «Բանբեր Մատենադարանի», № 11, էջ 291–334 [Tahmizyan N. 1973, Grigor Gapasakalyan's Unpublished Work “A Concise Treatise on Musical Science”. – “Banber Matenadarani”, № 11, pp. 291–334 (in Armenian)]:

Թահմիզյան Ն. 1985, Գրիգոր Նարեկացիի և հայ երաժշտությունը V–XV դդ, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 344 էջ [Tahmizyan N. 1985, Grigor Narekatsi and Armenian Music of the 5th–15th Centuries. Yerevan, Publishing House of the Academy of Sciences of the Armenian SSR, 344 p. (in Armenian)]:

Թաշճեան Ն. 1874, Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրության հայոց, ի Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, 54 էջ [Tashjyan N. 1874, Textbook of Armenian Ecclesiastical Music Notation. Vagharshapat, Printing House of St. Etchmiadzin Cathedral, 54 p. (in Armenian)]:

Խուդաբաշյան Կ. 1997, Հայ ավանդական երգի տաղաչափական համակարգը. – Հայ ժողովրդական մշակույթի հանրապետական գիտական նստաշրջան IX (զեկուցումների հիմնադրույթներ), Երևան, էջ 23–24 [Khudabashyan K. 1997, The Metrical System of Armenian Traditional Song. – Proceedings of the IX Republican Scientific Session on Armenian Folk Culture (Abstracts of Papers). Yerevan, pp. 23–24 (in Armenian)]:

Կոմիտաս Վարդապետ. 2005ա, Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ, երկու գրքով, գիրք Ա, աշխ. Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց» հրատ., էջ 55–75 [Komitas Vardapet. 2005a, Studies and Articles, in Two Books. Book 1, by G. Gasparean and M. Musheghean. Yerevan, “Sargis Khachents” Publishing House, pp. 55–75 (in Armenian)]:

Կոմիտաս Վարդապետ. 2005բ, Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ, երկու գրքով, գիրք Ա, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց» հրատ., էջ 172–216 [Komitas Vardapet. 2005b, Studies and Articles, in Two Books. Book 1. Yerevan, “Sargis Khachents” Publishing House, pp. 172–216 (in Armenian)]:

Կոմիտաս Վարդապետ. 2005գ, Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ, երկու գրքով, գիրք Ա, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց» հրատ., էջ 330–399 [Komitas Vardapet. 2005c, Studies and Articles, in Two Books. Book 1. Yerevan, “Sargis Khachents” Publishing House, pp. 330–399 (in Armenian)]:

Կոմիտաս Վարդապետ. 2007ա, Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ, երկու գրքով, գիրք Բ, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց-Փրինթինֆո» հրատ., էջ 219–279 [Komitas Vardapet. 2007a, Studies and Articles, in Two Books. Book 2. Yerevan, “Sargis Khachents-Printinfo” Publishing House, pp. 219–279 (in Armenian)]:

Կոմիտաս Վարդապետ. 2007բ, Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ, երկու գրքով, գիրք Բ, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց-Փրինթինֆո» հրատ., էջ 321–461 [Komitas Vardapet. 2007b, Studies and Articles, in Two Books. Book 2. Yerevan, “Sargis Khachents-Printinfo” Publishing House, pp. 321–461 (in Armenian)]:

Հակոբյան Լ. Հ. 1986, Հայկական շարականների տաղաչափությունը. – «Էջմիածին», Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնի տպարան, Է–Ը, էջ 69–79 [Hakobyan L. H. 1986, The Versification of the Šarakan Hymns. – “Etchmiadzin”, Printing House of the Mother See of Holy Etchmiadzin, № 7–8, pp. 69–79 (in Armenian)]:

Հակոբյան Լ. Հ. 1992, Շարակնոցի երգերի եղանակները և նրանց ստորաբաժանումները. – «Էջմիածին», Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնի տպարան, Դ–Ե, էջ 63–86 [Hakobyan L. H. 1992, The Šarakan Hymn Tunes and Their Subdivisions. – “Etchmiadzin”, Printing House of the Mother See of Holy Etchmiadzin, № 4–5, pp. 63–86 (in Armenian)]:

Հարությունյան Լ. 2018, Ութնայն համակարգը հայ հոգևոր երգարվեստի Մխիթարյան երգվածքում. – Արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսություն, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, 230 էջ [Harutyunyan L. 2018, Eight-Mode System in Mekhitarist Tradition of the Armenian Sacred Music. – PhD Thesis. Yerevan, Institute of Arts of NAS RA, 230 p. (in Armenian)]:

Ձայնագրեալ Շարական հոգետոր երգոց. 1875, Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, 1091 էջ [Notated Sharakan of Sacred Chants. 1875. Vagharshapat, Printing House of St. Etchmiadzin Cathedral, 1091 p. (in Armenian notation)]:

Մարտիրոսյան Ա. 2021, Հայոց Ութնայն համակարգի երրորդ ծայնեղանակի (ԳՁ) որոշ դրսևորումներ հայ հոգևոր երգարվեստի Երուսաղեմյան երգվածքում. – ՀՀ ԳԱԱ «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», № 1, էջ 206–221 [Martirosyan A. 2021, Some Expressions of the Third Mode of Eight-Mode System in the Jerusalem Singing Tradition of the Armenian Sacred Chant. – NAS RA “Lraber Hasarakakan Gitutyunneri”, № 1, pp. 206–221 (in Armenian)]:

Մարտիրոսյան Լ. 2005, Ձայների մեղեդային կայուն տարրերի որոշ բնութագրեր. – ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, Երիտասարդ հայ արեստաբանների գիտական առաջին նստաշրջան (16–17 նոյեմբերի, 2005 թ.), նստաշրջանի նյութեր, Երևան, «Ոսկան Երևանցի» տպագրատուն, էջ 132–138 [Martirosyan L. 2005, Some Characteristics of the Stable Melodic Elements of Modes. – Institute of Arts of the NAS RA, First Scientific Session of Young Armenian Art Historians (November 16–17, 2005), Proceedings. Yerevan, “Voskan Yerevantsi” Printing House, pp. 132–138 (in Armenian)]:

Միսակյան Ն. 2017, ԱՁ և ԱՁ դարձվածք ծայնեղանակների հիմնական բնութագրերը Հարության հարցնակարգերում (Արմաշական ավանդույթ). – «Կոմիտասը և ավանդական երաժշտական մշակույթը», Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի տարեգիրք, հ. Բ, Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատ., էջ 211–231 [Misakyan N. 2017, The Main Characteristics of the First and First Darjvack Modes in Resurrection Harc'nakargs (Canons): The Armash Tradition. – “Komitas and Traditional Music Culture”, Komitas Museum-Institute Yearbook, V. 2. Yerevan, Publishing House of Komitas Museum-Institute, pp. 211–231 (in Armenian)]:

Միսակյան Ն. 2020, Հայոց ԲՁ եղանակը և Dies Irae միջնադարյան սեկվենցիան. – «Կոմիտասը և իր ժառանգությունը», Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի տարեգիրք, հ. Ե, Երևան, Բեռլին, Հալլե, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատ., էջ 210–236 [Misakyan N. 2020, The Armenian Second Mode and Dies Irae Sequence. – “Komitas and His Legacy”, Komitas Museum-Institute Yearbook, V. 5. Yerevan, Berlin, Halle Publishing House of Komitas Museum-Institute, pp. 210–236 (in Armenian)]:

Մուշեղեան Ա. 1998, Արմաշի դպրեվանքի երաժշտական աւանդոյթները. – Մուրադեան Պ., Մուշեղեան Ա., Արմաշի դպրեվանքը (մաս Բ). Երեւան, «Գանձասար» աստուածաբանական կենտրոն հրատ., 1998, էջ 155–258 [Musheghyan A. 1998, The Musical Traditions of the Armash Seminary. – Muradyan P., Musheghyan A., The Armash Seminary (Part 2). Yerevan, “Gandzasar” Theological Center Publishing House, pp. 155–258 (in Armenian)]:

Մուշեղյան Ա. 2005, Համբարձում Չերչյանը և Արմաշի դպրեվանքի երաժշտական ավանդույթները. – Արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսություն, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, 171+ 146 էջ [Musheghyan A. 2005, Hambardzum Cherchyan and the Musical Traditions of the Armash Seminary. – PhD Thesis. Yerevan, Institute of Arts of NAS RA, 171+ 146 p. (in Armenian)]:

Նավոյան Մ. Ռ. 2001, Տաղերի ժանրի ծագումնաբանությունը և ազատ մեղեդիական մտածողությունը հայ միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստում, Երևան, «Արճեշ» հրատ., 200 էջ [Navoyan M. R., 2001, The Origin of the Genre of Tagh and the Free Melodic Thought in the Armenian Medieval Professional Song Art. Yerevan, “Archesh” Publishing House, 200 p. (in Armenian)]:

Նավոյան Մ. 2023, Հայ հիմներգության ձևավորումը. քննական տեսություն, Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատ., 584 էջ [Navoyan M. 2023, The Formation of Armenian Hymnography. A Critical Overview. Yerevan, Publishing House of Komitas Museum-Institute, 584 p. (in Armenian)]:

Չերչյան Հ. Շարական (ծեռագիր, հայկական նոտագրությամբ). – Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան, Հ. Այվազյանի ֆոնդ, № 7, 1490 էջ [Cherchyan H. Sharakan (manuscript in Armenian notation). – Yeghishe Charents Museum of Literature and Art, Hakobos Ayvazyan Collection, № 7, 1490 p. (in Armenian)]:

Տնտեսյան Ե. Մ. 1933ա, Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց Ա. Եկեղեցւոյ եւ Յանելուած Բովանդակութիւն երգոց ըստ Ութն ձայնից, Բ տպագրութիւն, Իսթանպուլ, տպագր. Յ. Ասատուրեան որդիք, 140+16 էջ [Tntesyan Ye. 1933a, The Character of the Chants of the Holy Armenian Church, 2nd edition. Istanbul, H. Asaturyan Sons Printing House, 140+16 p. (in Armenian)]:

Տնտեսյան Ե. 1933բ, Տարերք երաժշտութեան, Իսթանպուլ, տպագր. Յ. Ասատուրեան որդիք, 43 էջ [Tntesyan Ye. 1933b, Elements of Music. Istanbul, H. Asaturyan Sons Printing House, 43 p. (in Armenian)]:

Տնտեսյան Ե. Մ. 1934, Ձայնագրեալ Շարական, Իսթանպուլ, գրաձուլարան և գրաշարատուն Յակոբ Ծերունեան, 776 էջ [Tntesyan Ye. M. 1934, Notated Hymnal. Istanbul, H. Tserunean Printing House, 776 p. (in Armenian notation)]:

Акопян Л. 1985, Мелодические структуры средневекового армянского восьмигласия и хазовое (невменное) письмо. – ИФЖ, № 2, с. 187–198 [Hakobyan L. 1985, The Melody Structures of the Medieval Armenian Eight-Mode System and Khaz (Neumatic) Notation. – ИФЖ, № 2, pp. 187–198 (in Russian)]:

Акопян Л. О. 2012, Армянское осмогласие и пение по хазам как феномены средневековой христианской культуры. – «Искусство музыки: теория и история», № 5, с. 5–19 [Hakobyan L. H. 2012, The Armenian Octoëchos and Khaz Notation as Phenomena of the Medieval Christian Culture. – “Art of Music. Theory and History”, № 5, pp. 5–19 (in Russian)]:

Амирагян Г. 2020. Интервальный скачок как параметр Комитасовского метода анализа Армянского восьмигласия. – Теория и история монодии, доклады международной конференции, т. 10. Вена 2018. Брно, Tribun EU s.r.o., с. 27–40 [Amiraghyan G. 2020, Der Intervallsprung als Parameter der Komitas’ Methode der Analyse des armenischen Systems der Acht Modi. – Theorie und Geschichte der Monodie,

Bericht der internationalen Tagung, Band 10. Wien 2018. Brno, Tribun EU s.r.o., 2020, S. 15–26 (in Russian and German)].

Геодакян Г. 2006 а, Черты ладовой системы армянской народной музыки. – Пути формирования армянской музыкальной классики. Ереван, изд. Института искусств НАН РА, с. 243–278 [Geodakyan G. 2006a, Features of the Modal System of Armenian Folk Music. – The Formation of Armenian Musical Classics. Yerevan, Publishing House of the Institute of Arts of NAS RA, pp. 243–278 (in Russian)].

Геодакян Г. 2006 б, Система хазовой нотописи и возможности ее расшифровки. – Пути формирования армянской музыкальной классики. Ереван, изд. Института искусств НАН РА, с. 310–335 [Geodakyan G. 2006b, The System of Khaz Notation and the Possibilities of its Decipherment. – The Paths of Formation of Armenian Classical Music. Yerevan, Publishing House of the Institute of Arts of NAS RA, pp. 310–335 (in Russian)].

Кушнарев Х. С. 1958. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Ленинград, Госмузиздат, 626 с. [Kushnaryov Kh. S. 1958, Issues on the History and Theory of Armenian Monodic Music. Leningrad, State Musical Publishing House, 626 p. (in Russian)].

Музыкальная энциклопедия. т. 4, 1978. Москва, изд. «Советская энциклопедия», 976 с. [Musical Encyclopedia V. 4, 1978. Moscow, “Sovetskaya Entsiklopediya” Publishing House, 976 p. (in Russian)].

Музыкальная энциклопедия. т. 5, 1981. Москва, изд. «Советская энциклопедия», 1054 с. [Musical Encyclopedia V. 5, 1981. Moscow, “Sovetskaya Entsiklopediya” Publishing House, 1054 p. (in Russian)].

Музыкальная энциклопедия. т. 6, 1982. Москва, изд. «Советская энциклопедия», 1008 с. [Musical Encyclopedia V. 6. Moscow, “Sovetskaya Entsiklopediya” Publishing House, 1008 p. (in Russian)].

Тагмизян Н. К. 1977, Теория музыки в древней Армении. Ереван, изд. АН Армянской ССР, 320 с. [Tahmizyan N. K. 1977, Music Theory in Ancient Armenia. Yerevan, Publishing House of the Academy of Sciences of the Armenian SSR, 320 p. (in Russian)].

Худабашян К. 1977, Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию. Ереван, изд. АН Армянской ССР, 216 с. [Khudabashyan K. 1977, Armenian Music on the Path from Monody to Polyphony. Yerevan, Publishing House of the Academy of Sciences of the Armenian SSR, 216 p. (in Russian)].

Amiraghjan G. 2020, Über das Prinzip von Komitas’ Methode der Analyse der Modi (Basierend auf dem Beispiel der Etschmiadsiner und Neu-Dschulfaer Gesänge der Armenischen geistlichen Musik). – “Komitas and His Legacy”, Komitas Museum-Institute Yearbook, V. 5. Yerevan, Berlin, Halle, Publishing House of Komitas Museum-Institute, pp. 192–209 (in German)].

Kerovpyan A. 2003, L’Oktoechos arménien. Une méthode d’analyse modale adaptée au repertoire des Šarakan, doctoral dissertation. Paris: École pratique des Hautes Études, Sciences historiques et philologiques (in French).

Komitas Vardapet. 2007, Les signes de la prosodie. – Komitas Vardapet, Studies and Articles, in two books. Book 2. Yerevan, “Sargis Khachents-Printinfo” Publishing House, pp. 150–165 (in French).

Komitas Wardapet Keworkian. 2007, Die armenische Kirchenmusik, II. Das Achtons-system der Armenier. B. Das Singen". – Komitas Vardapet, Studies and Articles, in two books. Book 2. Yerevan, "Sargis Khachents-Printinfo" Publishing House, pp. 7–25 (in German).

Utjdjian H. 2017, Tntesean and the Music of the Armenian Hymnal, Pro Oriente, V. 43. Červený Kostelec, published by Pavel Mervart, 228 p.

ОБ ОСНОВНЫХ ПРИНЦИПАХ ИЗУЧЕНИЯ АРМЯНСКОГО ВОСЬМИГЛАСИЯ (на примере Армашской традиции)

МГЕР НАВОЯН, НАНЕ МИСАКЯН

Резюме

Ключевые слова: армянское восьмигласие (утдзайн), глас, лад, функциональные ступени, характерные мелодические попевки, музыкальный стиль, шаракан, сравнительный анализ, методологические принципы исследования.

Одной из первостепенных и важнейших задач изучения армянского духовного песнетворчества является комплексное исследование системы утдзайн (армянское восьмигласие, ut'jaun), включающее подробный анализ ладовых структур шараканов, их звукорядов, функциональных ступеней, характерных мелодических попевок и особенностей интонационного развития. Всестороннее изучение данного вопроса подразумевает его рассмотрение в рамках каждого распева армянской духовной музыки с последующим сравнительным анализом. Подобные масштабные исследования в области ладового анализа могут иметь существенное значение для раскрытия хазового письма с целью разработки методологических принципов ладовой системы утдзайн в армянском духовном песнетворчестве, основываясь на сложившейся теоретической традиции армянского музыкознания.

Особое внимание уделяется также изучению мелодических формул как основных показателей интонационной характеристики лада, которые рассматриваются по их функциональному значению (начальные, каденционные, относительно завершённые, завершающие и окончательно завершающие формулы) и музыкальному стилю (силлабический, невматический, мелизматический и смешанный).

Разработанный метод позволяет систематизированно изучать особенности армянского монодического искусства, выявлять интонационные закономерности гласов и посредством сравнительного анализа дифференцировать общие и локальные особенности различных певческих традиций.

Мгер Навоян – д. иск., проф., ведущий научный сотрудник отдела народной музыки Института искусств НАН РА. Научные интересы: вопросы истории и теории армянской музыки, армянская музыкальная медиевистика. Автор 4 монографий и около 80 статей. ORCID: 0009-0008-1081-1639. mhernavoyan@gmail.com

Нане Мисакян – соискатель Института искусств НАН РА. Научные интересы: вопросы истории и теории армянской духовной музыки, изучение системы утджайн (армянского восьмигласия), армянская духовная монодия в творчестве армянских композиторов. Автор 10 статей. ORCID: 0009-0007-0377-0130. misakyannane@gmail.com

ON THE FUNDAMENTAL PRINCIPLES OF THE ARMENIAN
EIGHT-MODE STUDIES
(based on the example of the Armash tradition)

MHER NAVOYAN, NANE MISAKYAN

Summary

Keywords: Armenian Eight-mode system (Ut'jajn), mode, scale system, functional degrees, characteristic melodic patterns, musical style, sharakan, comparative analysis, research methodology.

One of the primary and most important objectives in the study of Armenian sacred chant is the comprehensive study of the Ut'jajn system (the Armenian Eight-mode), including a detailed analysis of the modal structures of sharakans, their scales, functional degrees, characteristic melodic patterns, and the features of intonational development.

A comprehensive study of this issue implies its examination within the framework of each chant tradition of Armenian sacred music, followed by comparative analysis. Such large-scale studies in the field of modal analysis may have considerable significance for the interpretation of khaz notation and are directed toward the development of methodological principles for the modal system of Ut'jajn in Armenian sacred chant, based on the established theoretical tradition of Armenian musicology.

Particular attention is also devoted to the study of melodic formulas as the principal indicators of the intonational characteristics of the mode. These are examined according to their function (initial, cadential, relatively cadential, final, and ultimate cadential formulas), as well as according to musical style (syllabic, neumatic, melismatic, and mixed).

The method developed in this study enables a systematic examination of the characteristic features of Armenian monodic music, the identification of intonational patterns of the modes, and, through comparative analysis, the differentiation of general and local features across various chant traditions.

Mher Navoyan – Doctor of Sciences (Arts), Professor, Leading Researcher at the Department of Folk Music of the Institute of Arts of NAS RA. Scientific interests: issues of history and theory of Armenian music, Armenian musical medieval studies. Author of 4 monographs and about 80 articles. ORCID: 0009-0008-1081-1639. mhernavoyan@gmail.com

Nane Misakyan – PhD Researcher at the Institute of Arts of NAS RA. Scientific interests: issues on the history and theory of the Armenian sacred music, the study of the Ut'jajn (Eight-Mode) system, and Armenian sacred monody in the works of the Armenian composers. Author of 10 articles. ORCID: 0009-0007-0377-0130. misakyannane@gmail.com