

ՁԱՅՆԵՂԱՆԱԿԻ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅԱՆ ԿՈՄԻՏԱՍՅԱՆ ՄԵԹՈԴԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

**Գայանե Ամիրադյան (Հայաստան)
արվեստագիտության թեկնածու
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ
Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտ**

Հայ հոգևոր երգարվեստի հիմքը կազմող Ութձայն համակարգի ուսումնասիրությունը Կոմիտասի երաժշտագիտական գործունեության կարևորագույն ոլորտներից է: Նշված իրողության մասին վկայող նյութերի զգալի մասը, սակայն, շարունակվում է ամփոփված մնալ Կոմիտասի արխիվում: Վերջին տասնամյակի ընթացքում հրատարակված՝ Ութձայնին վերաբերող կոմիտասյան ձեռագրերի որոշ դրվագներից հայտնի է, որ երաժշտագետը Ութձայն համակարգին նվիրված առանձին ուսումնասիրություն ստեղծելու նպատակ է ունեցել¹: Այս իմաստով առանձնահատուկ նշանակություն ունի Կոմիտասի արխիվում գտնված և «Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ» երկհատորյակի Բ հատորում առաջին անգամ հրատարակված անավարտ հոդվածը: Հոդվածի ընդհանուր վերնագիրն է՝ «Հայ եկեղեցական երաժշտություն», որին հաջորդում է հռոմեական II թվագրումով «Հայոց ութձայն համակարգը» գլխագիրը: Վերջինիս հետևում է ևս մեկ՝ այբբենական «Բ» տառային նշումով «Երգեցողություն» ենթավերնագիրը²: Այսպիսով՝ դիտարկվող նյութը Կոմիտասի ծավալուն հոդվածի երկրորդ մասի երկրորդ ենթաբաժնի մի հատվածն է: Ինչպես նշված է ժողովածուի ծանոթագրության մեջ, հոդվածի առաջին մասը («Հայկական կետադրություն») առաջին անգամ տպագրվել է Լայպցիգում՝ 1899 թ., “Sammelbände der internationalen Musik-Gesellschaft” հանդեսում³: Այս տեղեկությունը հնարավորություն է ընձեռում փաստելու, որ քննվող հոդվածի՝ տարեթվի նշում չպարունակող երկրորդ մասը վերաբերում է հետբեռլինյան շրջանին:

¹ Կոմիտաս Վարդապետ, *Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ*, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, գիրք Բ, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց-Փրինթինգո», 2007, էջ 44, 465:

² “Die armenische Kirchenmusik von Komitas Wardapet Keworkian, II. Das Achttonsysthem der Armenier. B. Das Singen”. Լոյն տեղում, էջ 7-25: Հոդվածի գերմաներեն բնագրի՝ Արթուր Ավանեսովի իրագործած հայերեն թարգմանությունը տե՛ս նույն տեղում, էջ 26-44: Այսուհետ՝ Կոմիտաս Վարդապետ **Գեորգեան**, *Հայ եկեղեցական երաժշտություն*:

³ “Die armenische Kirchenmusik von Komitas Keworkian, I. Das Interpunktionssystem der Armenier. A. Psalmodieren”. *Sammelbände der internationalen Musik-Gesellschaft*, Leipzig, Oktober–Dezember 1899, S. 54-64. Տե՛ս նաև՝ Կոմիտաս Վարդապետ, *Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ*, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, գիրք Ա, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց», 2005, էջ 107-119: Հոդվածի՝ Հակոբ Հարությունյանի կատարած հայերեն թարգմանությունը՝ նույն տեղում, էջ 120-132:

Շարադրանքի սկզբնական մասում հեղինակը դասակարգում է Ութայն համակարգը հետևյալ կերպ. «Ա. Ութն բուն ծայն, Բ. Դարձուածք, Գ. Զարտուղի եղանակ, Դ. Ստեղի»⁴: Հետագա ողջ շարադրանքը վերաբերում է նշվածներից բուն Ութայնին՝ ներառելով Առաջին ծայն, Առաջին կողմ, Երկրորդ ծայն և Երկրորդ կողմ (Ավագ կողմ) ծայնեղանակները, որոնցից վերջինի բնութագիրն ամբողջական չէ: Սույն ուսումնասիրության շրջանակներում նպատակ ունենք ներկայացնելու ծայնեղանակի վերլուծության կոմիտասյան մեթոդաբանության հիմնական սկզբունքներն՝ ըստ քննվող հոդվածի պատառիկի⁵:

Նախքան ծայնեղանակների ուսումնասիրության կոմիտասյան սկզբունքների դիտարկումը հարկ է համառոտ կերպով անդրադառնալ Ութայնի տեսության՝ XIX դարի երկրորդ կեսին, մասնավորաբար, Եղիա Տնտեսյանի⁶, Նիկողայոս Թաշճյանի⁷ և Արշակ Բրուտյանի⁸ կողմից շրջանառվող հիմնական դրույթներին: Նշված հեղինակների երկերում ծայնեղանակների տեսական բնութագրի (այսուհետ պայմանականորեն կանվանենք ծայնեղանակների ավանդական տեսական բնութագիր) հիմնական առանձնահատկություններն են՝ տվյալ ծայնեղանակին հատուկ ելևէջը կամ էջելը, այսինքն՝ հնչյունաշարը, ինչպես նաև ծայնեղանակի գործառնության աստիճանները՝ դիմող, հանգչող, գործածվող, առաջնորդող, վերջավորող և վերջին վերջավորող ծայները⁹: Դիմող ծայնը ծայնեղանակի մեղեդու մեջ առավել հաճախ հանդիպող հնչյունն է: Ա. Բրուտյանը բնորոշում է այն որպես

⁴ **Կոմիտաս Վարդապետ Գեորգեան**, *Հայ եկեղեցական երաժշտություն*, էջ 7, 26:

⁵ Կոմիտասի դիտարկվող հոդվածի արխիվային՝ ձեռագիր տարբերակի ուսումնասիրությամբ զբաղվել է երաժշտագետ Ժամսեն Մեիրաբյանը, ով իրագործել է նաև ձեռագրի ամբողջական ռուսերեն թարգմանությունը (անտիպ): Նշված հետազոտական աշխատանքի արդյունքները հեղինակը ներկայացրել է Ռուբեն Զարյանի 100-ամյակին նվիրված գիտաժողովում (2010 թ. Երևան), ինչպես նաև հետևյալ հոդվածում՝ **Ж. Меграбян**, *Анализ рукописи Комитаса “Армянская церковная музыка” (вторая часть. Система восьмиласовой музыки армян. Б. Пенне)*, *Հայ արվեստի հարցեր*, 4, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2012, էջ 233-250:

Կոմիտասի հոդվածում շրջանառվող՝ Ութայնի ուսումնասիրության դրույթները մենք առաջին անգամ ներկայացրել ենք Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական V նստաշրջանի ընթացքում: Տե՛ս **Գ. Ամիրադյան**, *Ճայնեղանակի ուսումնասիրության մեթոդաբանական սկզբունքներն ըստ Կոմիտասի, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական հինգերորդ նստաշրջան (2-3 դեկտեմբերի, 2010), Նստաշրջանի նյութեր*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2011, էջ 211-220: Սույն հոդվածը նշված զեկուցման ընդլայնված տարբերակն է:

⁶ **Ե. Տնտեսեան**, *Տարերք երաժշտության*, Իսթանբուլ, տպագր. «Յ. Ասատուրեան որդիք», 1933:

⁷ *Դասագիրք եկեղեցական ծայնագրության հայոց*, աշխատասիրեաց Նիկողայոս Ա. Թաշճեանց, Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, 1874: Այսուհետ՝ **Ն. Թաշճեանց**, *Դասագիրք*:

⁸ *Դասագիրք հայկական-եկեղեցական ծայնագրության*, աշխատասիրեց դպ. Արշակ Բրտեանց, Վաղարշապատ, 1890: Այսուհետ՝ **Ա. Բրտեանց**, *Դասագիրք*:

⁹ Քանի որ վերոնշյալ ծայնեղանակային գործառնությունների տեսական սահմանումներն առկա են սուսկ Ա. Բրուտյանի դասագրքում, ծայնեղանակի ավանդական տեսական բնութագրի հետագա դիտարկման մեջ մենք զլխավոր հիմք ենք ունենալու այս աղբյուրը:

ձայնեղանակի գլխավոր հնչյուն, քանի որ «գլխավորապես եղանակը յօրինուած է լինում նրա վրա»¹⁰: Հանգչող ձայնը այն հնչյունն է, որի վրա տվյալ ձայնեղանակի մեղեդին ժամանակավոր դադար է առնում¹¹: Գործածվող ձայները ալտերացիոն ձևափոխման ենթակա հնչյուններն են, որոնք տարբեր ձայնեղանակների հնչյունաշարերը զատորոշող կարևոր տարրերի նշանակություն ունեն¹²: Առաջնորդող ձայնը կամ ձայնառությունը մեղեդու հնչելու ընթացքում պահվող ձայնն է: Վերջավորող ձայնն այն հնչյունն է, որով ավարտվում է տվյալ ձայնեղանակում ծավալվող մեղեդին¹³: Էջելը կամ ելևէջը տվյալ ձայնեղանակին բնորոշ բոլոր առանձնահատկությունների ամփոփ արտացոլումն է, որի բաղկացուցիչ տարրերը՝ դիմող, վերջավորող և հատկապես գործածվող ձայները, հանդես են գալիս որպես տվյալ ձայնեղանակը բնութագրող և այն մյուս ձայնեղանակներից առանձնացնող գործոններ¹⁴: Ն. Թաշճյանի և Ա. Բրուտեանի երկերում ձայնեղանակի հիմնական տեսական առանձնահատկությունների բնութագրերին հաջորդում են նույն ձայնեղանակին պատկանող շարականների (Ն. Թաշճյանի դասագրքում՝ նաև սկսվածքների) օրինակներ:

Ութձայնի տեսական դիտարկման՝ վերը նկարագրված հիմնական սկզբունքներն առանձին գործառույթների ձևակերպման որոշակի լրացումներով և հստակեցումներով հանդիպում են նաև XX դարի երկրորդ կեսի հայ երաժշտական միջնադարագիտության ներկայացուցիչներ Ռոբերտ Աթայանի և Նիկողոս Թահմիզյանի ուսումնասիրություններում¹⁵: Մասնավորապես՝ վերջիններս ձևակերպում են վերջին վերջավորող ձայնի գործառույթը, որի տեսական սահմանումը մեր դիտարկած ավանդական բնութագրերում բացակայում էր: Ըստ Ռ. Աթայանի՝ վերջին վերջավորող ձայնը մեծ մասամբ համընկնում է վերջավորող ձայնի հետ, սակայն երբեմն դրսևորվում է որպես այլ հնչյուն՝ վերջավորող ձայնի հանդես գալուց հետո՝ մեղեդիական լրացուցիչ ընթացքով ամփոփվող վերջնական ավարտին¹⁶: Նշվածին մոտ է Ն. Թահմիզյանի ձևակերպումը, համաձայն որի՝ վերջին վերջավորող ձայնը

¹⁰ Ա. Բրուտեանց, *Դասագիրք*, էջ 22:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 23:

¹² Նույն տեղում, էջ 22:

¹³ Նույն տեղում, էջ 23:

¹⁴ Ն. Թաշճեանց, *Դասագիրք*, էջ 23, Ա. Բրուտեանց, *Դասագիրք*, էջ 23:

¹⁵ Ռ. Աթայան, *Հայկական խազային նոսրագրությունը*, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1959, էջ 161-165: Н. Тагмизян, *Теория музыки в Древней Армении*, Ереван, изд. АН АССР, 1977, с. 179-180.

¹⁶ Ռ. Աթայան, նշվ. աշխ., էջ 163:

«հաստատվում է որոշ ձայնեղանակային մեղեդու լրացուցիչ կադանսային դարձվածքում»¹⁷:

Ութձայն համակարգի ուսումնասիրության կոմիտասյան մեթոդաբանությունն իր առանձին կողմերով մոտ լինելով ավանդական տեսության վերոնշյալ դրույթներին՝ մի շարք էապես նոր մոտեցումներ է ընդգրկում թե՛ ձայնեղանակի բնութագրման տեսական նոր սկզբունքների կիրառման, թե՛ հիմնական գործառույթների ձևակերպման և վերաիմաստավորման տեսանկյունից:

Ձայնեղանակի ձայնակարգային կառուցվածք

Կոմիտասի մեթոդաբանության կարևորագույն սկզբունքներից մեկը դրսևորվում է ձայնեղանակի տեսական կառուցվածքի դիտարկման ոլորտում: Թեև երաժշտագետը չի կիրառում ձայնակարգ (լադ) հասկացությունը, սակայն, ըստ էության, խոսքը վերաբերում է ձայնեղանակի ձայնակարգային կառուցվածքին: Այսպիսով՝ Կոմիտասը դիտարկում է ձայնեղանակների կառուցվածքը դրանց՝ ըստ տետրախորդների կազմության իր հայտնի դրույթի տեսանկյունից: Յուրաքանչյուր դեպքում նշվում են ձայնեղանակի ձայնակարգային հնչունաշարի հիմքում ընկած տետրախորդների տեսակները, ներկայացվում է տետրախորդների ամբողջական շղթան, որը կազմվում է միասեռ կամ տարասեռ տետրախորդների շղթայակցման սկզբունքով, ճշտվում է ձայնեղանակի մեղեդու ընդհանուր ձայնածավալը՝ երբեմն նրա նվազագույն և առավելագույն սահմանների մասնավորեցմամբ¹⁸: Պետք է ընդգծել, որ Կոմիտասը չի կիրառում տետրախորդների՝ հունական տերմինաբանությամբ բնորոշելու տարածված սկզբունքը, այլ բնութագրում է դրանք ըստ ինտերվալային կազմի: Մեկ դեպքում կիրառում է նաև «մաժոր (բնագրում՝ *dur*) տետրախորդ» ձևակերպումը¹⁹: Յուրաքանչյուր ձայնեղանակի դիտարկման ժամանակ նշվում են նաև մեղեդու կամ նրա բաղկացուցիչ մասերի հիմնական, այսինքն առավել հաճախ կիրառվող տետրախորդը կամ տետրախորդները (գերմաներեն բնագրում՝ *das Haupt-Tetrachord*)²⁰, ընդ որում ճշտվում է նաև դրանց օգտագործման ուղղությունը (վերընթաց կամ վարընթաց)²¹: Որոշ դեպքերում, ելնելով հիմնական տետրախորդների և դրանցով պայմանավորված առանձնահատկությունների տարբերություններից, Կոմիտասն առանձնացնում է

¹⁷ Ն. Թահմիզյան, նշվ. աշխ., էջ 179:

¹⁸ Կոմիտաս Վարդապետ Գեորգեան, Հայ եկեղեցական երաժշտություն, էջ 27, 33, 37 նն:

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 18, 37:

²⁰ Նույն տեղում, էջ 9:

²¹ Նույն տեղում, էջ 28, 37-38 նն:

մինչույն ձայնեղանակի տարբեր տեսակները²²: Ձայնեղանակային հնչյունաշարի տետրախորդային կառուցվածքի կոմիտասյան դրույթը վերոնշյալ գործառույթներից սկզբունքորեն վերաիմաստավորում է գործածվող ձայնի նշանակությունը: Եթե ավանդական տեսական բնութագրերում գործածվող ձայները ձայնեղանակի դիատոնիկ ձայնակարգային հնչյունաշարի որոշակի հնչյունների ավտերացիոն ձևափոխման դրսևորումներն էին, ապա այս դեպքում նույն հնչյունները հանդես են գալիս որպես ձայնեղանակի տարասեռ տետրախորդների հատկանիշներ: Այսպես՝ եթե Առաջին ձայնի ավանդական տեսական բնութագրում *gis*¹ գործածվող ձայնը տվյալ ձայնեղանակի հնչյունաշարի *g*¹ հնչյունի ավտերացված տարբերակն է, ապա կոմիտասյան մեթոդի համատեքստում *g*¹ և *gis*¹ հնչյունները Առաջին ձայնեղանակի հիմքում ընկած երկու տարասեռ տետրախորդների կառուցվածքային հատկանիշներն են²³: Այլ խոսքով՝ Կոմիտասը դիտարկում է նշված իրողությունը ոչ թե դիատոնիզմի և խրոմատիզմի հարաբերության տեսանկյունից, այլ ձայնեղանակի ձայնակարգային կառուցվածքի համատեքստում, ուստի ձայնեղանակային գործառույթների դիտարկման ժամանակ գործածվող ձայներին չի անդրադառնում:

Ձայնեղանակի հիմնական գործառույթային աստիճաններ

Ութձայնի ուսումնասիրության կոմիտասյան մեթոդաբանության նորամուծություններից է ձայնեղանակի տեսական բնութագրի բոլոր առանձնահատկությունների և, նախևառաջ, հիմնական գործառույթների դիտարկումը երաժշտաբանաստեղծական ձևի ամբողջության համատեքստում՝ ձայնեղանակի մեղեդու բաղկացուցիչ մասերի մակարդակով²⁴: Ըստ Կոմիտասի՝ «մեղեդիները բաղկացած են երկու կամ երեք մասից. իւրաքանչիւր մասը կարող է կրկնուել»²⁵: Այս մոտեցումը շատ ավելի հարազատ է միջնադարյան երաժշտական մշակույթի տրամաբանությանը, քան ձայնեղանակի առանձնահատկությունների վերացարկված դիտարկումը: Ձայնեղանակի ձայնակարգային հնչյունաշարի հիմնական գործառույթների՝ վերը բերված ավանդական տեսական սահմանումներին զգալիորեն մոտ են դիմող և հանգչող ձայների կոմիտասյան ձևակերպումները: Ըստ Կոմիտասի՝ դիմող ձայնը (հեղինակային բնագրում՝ *der Richt-Ton*)²⁶ մեղեդու կամ երաժշտական

²² Նույն տեղում, էջ 32-33, 37-38:

²³ Նույն տեղում, էջ 29:

²⁴ Բացառություն է կազմում միայն ընդհանուր ձայնակարգային հիմքի դիտարկումը:

²⁵ Նույն տեղում, էջ 27:

²⁶ Նույն տեղում, էջ 8-9:

նախադասության առավել գործածական հնչյունն է²⁷: Հանգչող ծայնը Կոմիտասի ձևակերպմամբ այն հնչյունն է, որի վրա հանգչում է (գերմ.՝ *“ruht sich, d.h. schliesst sich”*). բառացի թարգմանությամբ՝ «հանգիստ է առնում, այսինքն ավարտվում է») ծայնեղանակի մեղեդու առաջին մասը²⁸: Եթե մեղեդին եռամաս է, հանգչող ծայնը հանդես է գալիս նաև երկրորդ մասի ավարտին²⁹: Կոմիտասը դիտարկում է նաև սկզբնավորող ծայների, այսինքն ծայնեղանակի մեղեդու սկզբնական հնչյունների (գերմ.՝ *die Führtöne; die Anfangstöne*) գործառույթը, որը մեր ձեռքի տակ եղած ավանդական տեսական բնութագրերում չի հանդիպում³⁰: Առանձնահատուկ ուշադրության են արժանի վերջավորող և վերջին վերջավորող ծայների գործառույթների կոմիտասյան ձևակերպումները: Կոմիտասն առանձնացնում է «առաջին վերջավորող ծայն» (գերմ.՝ *der erste Schluss-Ton*) և «վերջին վերջավորող ծայն» (*der letzte Schluss-Ton*) հասկացությունները: Նշվածներից առաջինն, ըստ երաժշտագետի, շարականի յուրաքանչյուր տունը եզրափակող հնչյունն է: Վերջին վերջավորող ծայնն այն հնչյունն է, «որով աւարտում է ամբողջ մեղեդին՝ որոշակի հնչիւնային շարժման շնորհիւ հանգելով ընդհանրացնող աւարտի»³¹: Փաստորեն՝ «առաջին վերջավորող ծայն» պայմանական ձևակերպմամբ Կոմիտասը որպես առանձին գործառույթ զատորոշում է երաժշտաբանաստեղծական ձևի բաղկացուցիչ մասերի, այն է՝ շարականի եզրափակիչ տանը նախորդող տների վերջին հնչյունը, որը հաճախ համընկնում է նույն ծայնեղանակի դիմող, հանգչող կամ վերջավորող ծայների հետ, իսկ երաժշտագետի նշած «վերջին վերջավորող ծայն» հասկացության մեջ ըստ էության նույնացվում են ավանդական տեսական բնութագրի վերջավորող և վերջին վերջավորող ծայների գործառույթները³²:

²⁷ Նույն տեղում, էջ 27:

²⁸ Նույն տեղում, էջ 8, 28:

²⁹ Նույն տեղում, էջ 38:

³⁰ Նույն տեղում, էջ 8, 27 ևն:

³¹ Նույն տեղում, էջ 9, 28:

³² Հոդվածի հայերեն թարգմանության մեջ, բացառությամբ մեկ դեպքի, Կոմիտասի նշած «առաջին վերջավորող ծայնը» գերմաներենից թարգմանված է որպես «կիսահանգածն», իսկ «վերջին վերջավորող ծայնը»՝ որպես «վերջավորող» (հմտ.՝ նույն տեղում, էջ 14 և 33, 19 և 38): Թեև նշված տերմինների նման թարգմանությունն ըստ էության արտահայտում է դրանց իմաստային բովանդակությունը, մանավանդ որ Առաջին ծայնի՝ առաջին վերջավորող մեղեդական բանաձևի մոտ առկա է Կոմիտասի «կիսահանգածն» (գերմ.՝ *das Halbschluss*) պարզաբանումը, այդուհանդերձ առավել ճիշտ ենք համարում կոմիտասյան ձևակերպումների բառացի թարգմանությունը՝ տերմինաբանական շփոթից խուսափելու համար: Նման շփոթի առիթ կարող է հանդիսանալ կոմիտասյան «վերջին վերջավորող ծայն» հասկացության մեջ ավանդական տեսության *վերջավորող* և *վերջին վերջավորող* ծայների նույնացման վերոհիշյալ հանգամանքը: Բացի դրանից՝ XX դարի երկրորդ կեսի երաժշտագիտության մեջ «կիսահանգածն» (կիսակադանսի հնչյուն) տերմինը կիրառվում է հանգչող ծայնի գործառույթը բնորոշելու համար: Տե՛ս Ռ. Աթայան, նշվ. աշխ., էջ 44, Ն. Թահմիզյան, նշվ. աշխ., էջ 179: Հավելենք նաև, որ արդի հայ երաժշտական միջնադարագիտության մեջ վերջավորող ծայնը

Ավանդական տեսության մեջ հանդիպող առաջնորդող ձայնի գործառույթին Կոմիտասը չի անդրադարձնում:

Ձայնեղանակային մեղեդու կառույցում դրսևորվող թոփքները

Ձայնեղանակների ուսումնասիրության կոմիտասյան մեթոդաբանության խիստ արժեքավոր և հիմնաքարային նորամուծություններից է տվյալ ձայնեղանակում հանդիպող թոփքների և դրանց օգտագործման ձևերի դիտարկումը: Ըստ Կոմիտասի՝ «*հայոց եկեղեցական երաժշտության մեջ թոփքներն օգտագործում են՝ 1) մեղեդու սկզբում, 2) երկու մասերի կամ դրանք կազմաւորող նախադասութիւնների միջեւ, եւ 3) որպէս սեկվենցիաներ*»³³: Կոմիտասը դիտարկում է թոփքներն ըստ ինտերվալային կազմի աճման կարգի, դրսևորման ուղղության և ձևերի: Դիտարկվող թոփքների մեծ մասը, երբեմն նաև դրանք ընդգրկող հաջորդականությունները բերված են նաև լատինատառ նշումներով³⁴: Վերջիններիցս պարզ է դառնում, որ, մասնավորաբար, սեկվենցիոն թոփքներ ասելով՝ երաժշտագետը նկատի ունի երկու սեկվենցիոն օղակների միջև գոյացող թոփքները: Օղակներից յուրաքանչյուրն իր հերթին ներկայացնում է իրենից կես կամ մեկ տոն հեռավորության վրա գտնվող հնչյունների միջև իրագործվող վերընթաց կամ վարընթաց շարժում³⁵: Կոմիտասը սեկվենցիոն է բնորոշում նաև այն թոփքները, որոնք հանդես են գալիս շարժման և՛ համընթաց, և՛ հակադարձ ուղղություն ունեցող օղակների միջև³⁶: Թոփքների օգտագործման վերոնշյալ ձևերը, ինչպես նաև որոշ թոփքների դրսևորման եղանակները մասնավորեցնող կոմիտասյան պարզաբանումներն արտացոլում են ձայնեղանակային թոփքների երեք հիմնական գործառույթները՝ ձայնակարգային, ինտոնացիոն և կառուցվածքաբանական:

Յուրաքանչյուր ձայնեղանակին նվիրված բաժնում բերված են տվյալ ձայնեղանակին պատկանող մեկական սկսվածքի, մեկ կամ երկու շարականի, ինչպես նաև որոշ մեղեդու և նրա առաջին ու երկրորդ մասերի վերջավորությունը ներկայացնող բնորոշ բանաձևերի օրինակներ: Որոշ ձայնեղանակների առանձին տեսակներին անդրադառնալիս Կոմիտասը ներառել է նաև

սահմանվում է նաև որպես շարականների տների եզրափակիչ հնչյուն (Л. Акопян, Особенности мелодического строения шараканов и их отражение в хазовом (невменном) письме, *Պարմարանասիրական հանդես*, 1983, N 2-3, էջ 250; Ա. Արևշատյան, *Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2013, էջ 29): Երաժշտագետ-միջնադարագետ Միքեյ Նավոյանը, առանձին գործառույթ դիտարկելով շարականի վերջին տանը նախորդող տները եզրափակող հնչյունը, ձևակերպում է այն որպես հարաբերական ավարտի հնչյուն:

³³ Կոմիտաս Վարդապետ Գեորգեան, *Հայ եկեղեցական երաժշտություն*, էջ 30:

³⁴ Նույն տեղում, էջ 31-32, 35-36, 40-42:

³⁵ Նույն տեղում, էջ 31:

³⁶ Նույն տեղում, էջ 41:

«Օրինեցէք, գովեցէք» պատարագային հատվածը և «Նայեաց սիրով» Ժամագրքի երգը: Բացառությամբ ԱՁ շարականի, որը ներկայացված է քառածայն մշակմամբ, չափի նշումներով և գրառված է *fis'* հնչյունից, բոլոր նմուշները բերված են միաձայն տարբերակներով՝ գրառված հայկական «փուշ» ձայնանիշը եվրոպական *d'* հնչյունին համապատասխանեցնելու սկզբունքով: Սկսվածքները և շարականները զգալիորեն մոտ են (իսկ առանձին դեպքերում գրեթե նույնական են) թաշճյանական գրառումներին, ինչը թույլ է տալիս եզրակացնելու, որ Կոմիտասը կա՛մ կիրառել է թաշճյանական նմուշները՝ դրանք որոշակի խմբագրության ենթարկելով, կա՛մ ձեռքի տակ ունեցել է թաշճյանական գրառումներին շատ մոտ այլ տարբերակներ:

Հարկ է ընդգծել, որ Կոմիտասի քննվող հոդվածում ձայնեղանակների տեսական վերլուծությունը երբեմն ուղեկցվում է խիստ արժեքավոր դիտարկումներով, որոնք լույս են սփռում հայոց Ութձայն համակարգին, մասնավորապես՝ նրա տարբեր ճյուղավորումներին վերաբերող որոշակի իրողությունների վրա: Այսպես՝ նշելով, որ Ութձայն համակարգի հիմքը թե՛ տաճկահայերի (թուրքահպատակ հայերի), թե՛ ռուսահայերի և թե՛ պարսկահայերի միջավայրում միևնույնն է, Կոմիտասն ընդգծում է, որ միայն Առաջին ձայն, Առաջին կողմ և Երկրորդ կողմ (Ավագ կողմ) ձայնեղանակներն են, որ միախառնվում (շփոթվում են) միմյանց հետ³⁷: Թեև այս դրվագից լիովին պարզ չէ, թե արդյո՞ք Կոմիտասի նշած՝ երեք ձայնեղանակների միախառնման երևույթը հավասարապես դրսևորվում է նրա հիշատակած բոլոր տարածաշրջաններում, այդուհանդերձ, տվյալ փաստի արձանագրումն արդեն իսկ չափազանց մեծ կարևորություն է ներկայացնում հայկական Ութձայն համակարգի ուսումնասիրության տեսանկյունից³⁸:

Կոմիտասի կողմից առաջին անգամ ձայնեղանակի վերլուծության մեթոդաբանություն ներմուծվեցին այնպիսի հիմնաքարային սկզբունքներ,

³⁷ Նույն տեղում, էջ 16 (տվյալ դեպքում հղում ենք կատարել հոդվածի գերմաներեն բնագրին՝ քննվող դրվագի հայերեն թարգմանության մեջ առկա իմաստային անճշտության պատճառով):

³⁸ Հավելենք, որ վերոնշյալ երեք ձայնեղանակների փոխատեղման՝ Կոմիտասի մատնանշած երևույթին մենք հանդիպել ենք հայ հոգևոր երգարվեստի Նոր Ջուղայի կամ Հնդկահայոց ավանդույթում՝ ներկայացված Էմի Աբգարի գրառած շարականներով: Այս մասին՝ տե՛ս **Գ. Ամիրադյան, Ութձայն համակարգը հայ հոգևոր երգարվեստի Նոր Ջուղայի կամ հնդկահայոց երգվածքում**, թեկնածուական ատենախոսություն, Երևան, 2012, էջ 36-38, 60-62, ՀՀ ԳՀՀ Արվեստի ինստիտուտի գրադարան, **նույնի՝** Հայ հոգևոր երգարվեստի Նոր Ջուղայի կամ Հնդկահայոց ավանդույթի որոշ ձայնեղանակային առանձնահատկությունների շուրջ, *Երրորդասարդ հայ արվեստաբանների գիտական փաստերորդ նստաշրջանի նյութեր*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2016, էջ 90-96: Առաջին կողմ և Երկրորդ կողմ ձայնեղանակների փոխառնչության խնդրին Կոմիտասից բացի անդրադարձել է XIX դարի երկրորդ կեսի ականավոր երաժիշտ-տեսաբան Եղիա Տնտեսյանը: Տե՛ս **Ե. Տնտեսյան**, Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց Ս. Եկեղեցւոյ, Բ տպագրութիւն, Իսպանալոյ, «Յ. Ասատուրեան որդիք», 1933, էջ 67:

ինչպիսիք են ձայնեղանակի ձայնակարգային կառուցվածքի դիտարկումն ըստ տետրախորդների, ձայնեղանակի հիմնական առանձնահատկությունների բնութագրման որոշարկված մոտեցումը՝ երաժշտական կառուցվածքի համատեքստում, բնորոշ թռիչքների և մեղեդիական բանաձևերի առանձնանցումը որպես ձայնեղանակի ձայնակարգային, ինտոնացիոն և կառուցվածքաբանական նկարագրի համակողմանի ուսումնասիրության համար էական նշանակություն ունեցող գործոններ: XX դարի երկրորդ կեսի միջնադարագիտության ոլորտում մեղեդիական բանաձևերի կառուցվածքաբանական նշանակությունը կարևորվել է Բ. Կուշնարյանի, Ռ. Աթայանի և Ն. Թահմիզյանի կողմից³⁹: Վստահաբար կարելի է փաստել, որ Ութայանի ուսումնասիրության՝ նվագագույնը հարյուր տարի առաջ ստեղծված կոմիտասյան մեթոդն այսօր ևս ոչ միայն չի կորցրել իր գիտական արժեքն ու արդիականությունը, այլ որոշ իմաստով զգալի առաջընթաց է ներկայացնում անգամ XX դարի երկրորդ կեսի և արդի շրջանի՝ նույն ոլորտում արված հետազոտությունների տեսանկյունից: Կոմիտասյան մեթոդաբանության սկզբունքները կարող են ուղենիշային լինել հայ երաժշտական միջնադարագիտության առանցքային ոլորտներից մեկը հանդիսացող Ութայանի համակարգի հետագա ուսումնասիրության համար:

Ամփոփում

Հայ հոգևոր երաժշտության հիմքը կազմող Ութայանի համակարգի ուսումնասիրությունը Կոմիտասի երաժշտագիտական գործունեության կարևորագույն ոլորտներից է: Ութայանի հետազոտության կոմիտասյան մեթոդաբանությունն իր առանձին կողմերով մոտ լինելով XIX դարի հայ երաժշտության տեսության մեջ շրջանառվող հիմնական դրույթներին (Եղիա Տնտեսյան, Նիկողայոս Թաշճյան, Արշակ Բրուտյան), մի շարք էապես նոր մոտեցումներ է ընդգրկում, որոնք մինչ օրս չեն կորցրել իրենց գիտական արդիականությունը: Այդ մոտեցումները դրսևորվում են թե՛ ձայնեղանակի տեսական բնութագրման նոր սկզբունքների կիրառման, թե՛ ձայնեղանակի հիմնական գործառույթների տեսական սահմանումների ճշգրտման և վերաիմաստավորման ոլորտներում: Սույն հոդվածը նվիրված է Ութայանի համակարգի ուսումնասիրության կոմիտասյան մեթոդի հիմնական սկզբունքների դիտարկմանը, որոնց կիրառումը հնարավորություն է ընձեռում ձայնեղանակի առավել համակողմանի և որոշարկված տեսական բնութագրման համար:

Բանալի բառեր՝ Կոմիտաս, հայ հոգևոր երաժշտություն, հայոց Ութայանի համակարգ, ձայնեղանակի վերլուծության մեթոդաբանություն:

³⁹ Տե՛ս **Х. Кушнарев**, *Вопросы истории и теории армянской монодической музыки*, Ленинград, Госмузиздат, 1958, с. 39-40. **Ռ. Աթայան**, նշվ. աշխ., էջ 159-160, **Ն. Թահմիզյան**, նշվ. աշխ., էջ 164:

КОМИТАСОВСКИЙ МЕТОД АНАЛИЗА ГЛАСОВ

Резюме

Гаяне Амирагян (Армения), кандидат искусствоведения
Институт искусств НАН РА
Музей-институт Комитаса

Изучение системы восьмигласия (арм. «система Утдзайн»), составляющую основу армянской духовной музыки, является одним из важнейших сфер музыковедческой деятельности Комитаса. Комитасовский метод анализа гласов, имея определенные точки соприкосновения с основными положениями армянской музыкальной теории XIX века (Егия Тнтесян, Никогайос Ташчян, Аршак Брутян), содержит ряд принципиально новых подходов, которые до сих пор не утратили своей научной актуальности. Названные подходы относятся к применению новых принципов теоретической характеристики гласов, а также к конкретизации и переосмыслению научных определений основных функций гласового звукоряда. В данной статье рассматриваются основные принципы комитасовского метода изучения восьмигласия, применение которых дает возможность более целостного и детализированного подхода к теоретическому анализу гласов.

Ключевые слова: Комитас, армянская духовная музыка, система армянского восьмигласия, методика анализа гласов.

KOMITAS'S METHODOLOGY FOR THE ANALYSIS OF THE MODE

Abstract

Gayane Amiraghyan (Armenia), PhD in Art
Institute of Arts of the NAS RA
Komitas Museum Institute

The study of the eight-mode (Arm. *Utdzayn*) system basing the Armenian sacred music is one of the principal fields of the musicological activity of Komitas. The latter's methodology for the investigation of the eight-mode system, certain points of which are close to the main terms applied in the Armenian music theory of the XIX century (Yeghia Tntesyan, Nikoghayos Tashchyan, Arshak Brutyan), includes several substantially new approaches that keep their scientific topicality up to date. The mentioned approaches are present both in the application of new principles for the theoretic description of the mode and in the specification and reconsideration of the theoretic definitions of the main functions of the mode. The present article is devoted to the examination of the main principles of Komitas's method for the study of the eight-mode system, the application of which allows a more comprehensive and well-defined theoretical description of the mode.

Key words: Komitas, Armenian sacred music, Armenian eight-mode system, methodology for the analysis of the mode.