

ՌԻԹՁԱՅՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ ՀԱՅ ՇԱՐԱԿԱՆԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ՄԽԻԹԱՐՅԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹԻ ՍԿՍՎԱԾՔՆԵՐՈՒՄ

Լիլիթ Հարությունյան (Հայաստան)
Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտ
Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա

Հայ հոգևոր երաժշտության Ութնայն համակարգի ուսումնասիրության համար առավել նպատակահարմար է շարականերգության ծայնեղանակային ուսումնասիրությունը: Հոգևոր երգեցողության հենց այս ժանրն է, որ պահպանվել է հստակ, կանոնավոր կերպով և ծայնեղանակային ցուցիչով:

Այս ուսումնասիրության առարկան Վենետիկի Մխիթարյան միաբանությունում կենցաղավարող շարականերգության սկսվածքներն են: Սկսվածքը ծայնեղանակների հակիրճ տարբերակն է, որը երգվում է յուրաքանչյուր շարականից առաջ՝ Աստվածաշնչից քաղված, տվյալ շարականային տիպին հատուկ համապատասխան տեքստով:

Ըստ Ռոբերտ Աթայանի՝ սկսվածքները հիմնականում գործնական կիրառություն են ունեցել պաշտոներգության մեջ և անգամ չեն գրառվել, «*իրենց հեշտության պարճառով*»¹: Սկսվածքների առաջին գրանցված օրինակներ հանդիպում ենք ուշ շրջանի խազագիր ձեռագրերում (XVI-XVII դարեր): Սկսվածքների կարևորագույն գրանցումներն են Եղիա Տնտեսյանի² (հակիրճ) և Նիկողայոս Թաշճյանի³ (ընդլայն, բաժանված ըստ տիպերի և տեմպերի⁴) շնորհիվ պահպանված նմուշները:

Մխիթարյան միաբանության երգվածքում սկսվածքները գրանցված են առանձին տետրակով՝ զուտ ներքին գործածության համար և արտագրությունների միջոցով պահպանվում են ու փոխանցվում սերնդե սերունդ: Ներկա ուսումնասիրության նյութը Վենետիկի Ս. Ղազար կղզում 1957 թ. արտագրված սկսվածքների ձեռագիր տետրակն է⁵:

Ութնայն համակարգն առավել հստակ պատկերացնելու նպատակով՝ վերլուծություններից ստացված արդյունքները համեմատելու ենք էջմիածնական

¹ Ռ. Աթայան, *Հայկական խազային նուրագրություն*, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1959, էջ 117:

² Ե. Տնտեսյան, *Բովանդակություն նուագաց Հայաստանեայց սուրբ եկեղեցույ (ըստ ութն ծայնից)*, Կ. Պոլիս, 1864, էջ 32-39:

³ *Ձայնագրեալ շարական հոգևոր երգոց*, Վաղարշապատ, 1875, էջ 9-24:

⁴ Տեմպային նշումն ուղիղ կերպով անոչվում է հոգևոր երգեցողության լեզվաոճային (վանկային, ներվանկային, զարդոլորուն) առանձնահատկությունների հետ:

⁵ Մխիթարյան միաբանության երգվածքը այսուհետ կանվանենք Մխիթարյան կամ Վենետիկյան: Իսկ շարականների տարբերակները կանվանենք տայանական, քանի որ Մխիթարյան երգվածքի շարականները պահպանվել են հ. Ղևնդ վրդ. Տայանի գրանցումով:

երգվածքի միևնույն երևույթների հետ: Մինչ այդ, հակիրճ անդրադառնանք սկսվածքների էությանն ու նշանակությանը:

Ըստ Ն. Թահմիզյանի՝ սկսվածքների գործառույթները հետևյալն են.

1. Գիտական: Ներկայացնում է Ութայն համակարգի հակիրճ մոդելավորումը:

2. Կրթական: Դյուրին կերպով ձևավորում են ապագա երգիչների լսողական հիմքը:

3. Գործնական: Անցում են ապահովում սաղմոսերգությունից կամ այլ երգեցողության ժանրից դեպի շարականը⁶:

Շարականների, հետևաբար նաև սկսվածքների հիմնական տիպերը ութն են.

«**Օրհնութիւն**», որի տեքստը հիմնված է Հին Կտակարանի Ելից գրքի 15-րդ գլխի վրա (Մովսեսի երգը)⁷: Այս տիպի շարականները երգվում են Գիշերային ժամերգության ժամանակ:

«**Հարց**»՝ Դանիել մարգարեի խոսքերից⁸: Այս և հաջորդ չորս շարականային տիպերը կատարվում են Առավոտյան ժամերգությանը:

«**Մեծացուցէ**», որը կոչվում է նաև Աստվածածնի երգ⁹:

«**Ողորմեա**»՝ ապաշխարության երգ, հիմնված 50-րդ սաղմոսի բանաստեղծական տեքստի վրա¹⁰:

«**Տէր յերկնից**»՝ փառաբանական շարական, հիմնված 148-րդ սաղմոսի բանաստեղծական տեքստի վրա¹¹:

«**Մանկունք**»՝ հիմնված 112-րդ սաղմոսի վրա¹²:

«**Ճաշու**»: Այս անունով սկսվածքները թվով երեքն են՝ հիմնված 92, 114 և 116-րդ սաղմոսների վրա և երգվում են ըստ կիրառության¹³: Այս տիպի շարականները կատարվում են Ճաշու ժամերգությունների ժամանակ:

«**Համբարձի**»՝ հիմնված 120-րդ սաղմոսի վրա¹⁴:

Ութայնի ուսումնասիրությունը սկսվածքների միջոցով հանդիպում ենք Ն. Թահմիզյանի մոտ¹⁵: Նա վերցրել է մի տիպի սկսվածք¹⁶ և դիտարկել դրա

⁶ Н. Тагмизян, *Теория музыки в древней Армении*, Ереван, изд. АН Армянской ССР, 1977, с. 170.

⁷ *Աստվածաշունչ*, աշխարհարար թարգմանություն, Հին Կտակարան, էջ 81:

⁸ Նույն տեղում, *Հին Կրակարան*, էջ 1266:

⁹ Նույն տեղում, *Նոր Կրակարան*, էջ 76:

¹⁰ Նույն տեղում, *Հին Կրակարան*, էջ 766:

¹¹ Նույն տեղում, *Հին Կրակարան*, էջ 831:

¹² Նույն տեղում, *Հին Կրակարան*, էջ 810:

¹³ Նույն տեղում, *Հին Կրակարան*, էջ 796, 811, 812:

¹⁴ Նույն տեղում, *Հին Կրակարան*, էջ 819:

¹⁵ Н. Тагмизян, *Теория музыки в древней Армении*, с. 171.

¹⁶ Մեծացուցե տիպի սկսվածքը:

շարադրանքը տարբեր ծայնեղանակներում: Սակայն ենթադրում ենք, որ այդպիսի մոտեցումը ծայնեղանակի մեղեդիական զարգացման վերաբերյալ միակողմանի եզրահանգումներ կառաջացնի:

Ուսումնասիրությունը ցույց տվեց, որ այս դեպքում հարկավոր է դիտարկել բոլոր շարականային տիպերի սկսվածքները՝ առավել հանգամանալից եզրակացություններ անելու համար: Մխիթարյան երգվածքի տարբեր շարականային տիպերի սկսվածքները միևնույն ծայնեղանակում առաջին հայացքից ծավալվում են միմյանց նման, սակայն հանդիպում ենք լեզվի դարձվածքաբանական առանձնահատկությունների, մասնավորապես, «Ճաշու» և «Մեծացուցե» սկսվածքների դեպքում: Մխիթարյան «Ողորմեա» սկսվածքն էջմիածնական երգվածքից տարբերվում է տեքստային առումով. բացակայում է բանաստեղծական տեքստի միջին մասը¹⁷:

Ինչպես հայտնի է, Ութձայն համակարգում ծայնակարգի և դրա ֆունկցիոնալ աստիճանների հետ մեկտեղ խիստ կարևոր է նաև տիպական մեղեդիական դարձվածքների համակարգը:

Մեղեդիական դարձվածքները տարբերակելուց առաջ նախընտրում ենք դրանք դիտարկել ոչ միայն զուտ ինտոնացիոն, մեղեդիական, այլ նաև տաղաչափական (բանաստեղծական) տեսանկյունից: Բանն այն է, որ այս կամ այն բառի եղանակավորման համար վերցվում է խիստ տիպական մեղեդիական դարձվածք, և հավելյալ վանկերը լրացվում են որևէ հնչյունի համապատասխան քանակությամբ կրկնություններով: Այդ դեպքերը մեր դիտարկումներում սկզբունքորեն նույնացնում ենք իրար:

Օրինակ՝



Սկսող մեղեդիական դարձվածք ընդունված է համարել սկսող հնչյունից մեղեդիական անցումը դեպի դիմող ձայն, սակայն հաճախ ծայնեղանակի դիմող ձայնն իրեն դրսևորում է ավելի ուշ. մեր դեպքում՝ կիսակադանսից (հանգչող դարձվածքից) սկսած¹⁸: Ձայնեղանակի հանգչող դարձվածքին հաջորդում է սկսող դարձվածքին խիստ նման մեկը, ինչն առավել ցայտուն է դարձնում

¹⁷ Էջմիածնական սկսվածքի բանաստեղծական տեքստը. «Ողորմեա ինձ Աստուած ըստ մեծի ողորմութեան քում, ըստ բազում գթութեան քում, քաւեա զանօրէնութիւնս իմ»: Մխիթարյան սկսվածքի բանաստեղծական տեքստը. «Ողորմեա ինձ Աստուած, քաւեա զանօրէնութիւնս իմ»:

¹⁸ Հավանաբար, այս երևույթը կարելի է բացատրել սկսվածքների սահմանափակ ծավալով: Այն թույլ չի տալիս մեղեդուն բավարար չափով ծավալվել:

հանգչող դարձվածքի ֆունկցիան:

Սկսվածքներում ներկայացված են նաև Ութայն համակարգի «դարձվածք» ձայնեղանակները¹⁹: Ռ. Աթայանը ներկայացրել է «դարձվածք» ձայնեղանակների՝ բուն ձայնեղանակներից տարբերակման իր տեսակետը²⁰:

Սկսվածքներում «դարձվածք» ձայնեղանակների տարբերությունը ցուցադրվում է միայն վերջավորող հատվածի տիրույթում: Այստեղ յուրաքանչյուր սկսվածքի վերջում ընդամենը բերվում է վերջավորող մեղեդիական մի հատված՝ «դարձվածք» ձայնեղանակային նշումով:

Մեր աշխատության հաջորդ մասում կանդադառնանք յուրաքանչյուր ձայնեղանակի դրսևորմանը վենետիկյան երգվածքի սկսվածքներում, ինչպես նաև զուգահեռ կերպերնք դրանց՝ էջմիածնական տարբերակի հետ համեմատության արդյունքը: Էջմիածնական Շարակնոցում սկսվածքները ներկայացված են հիմնականում երկու տարբերակով՝ Չափավոր (կամ Միջակ, երբեմն՝ Հորդոր) և Ծանր: Ի տարբերություն դրանց, մխիթարյան սկսվածքները ներկայացված են միայն մեկ տեմպային տարբերակով (Andante Moderato²¹), ուստի համեմատության համար ընտրել ենք թաշճյանական Շարակնոցի համապատասխան տեմպով կատարվող սկսվածքը:

Ութայն համակարգի ուսումնասիրությունը ներկայացնելուց առաջ հարկ ենք համարում նշել, որ ձայնեղանակների ձայնակարգային բնութագիրը տալիս ենք ըստ վերջավորող ձայնի և դրա շուրջ կառուցված հնչյունաշարի:

ԱԶ

Ձայնեղանակը ծավալվում է սեկունդային հիմքով ձայնակարգում, որը կազմված է միքսոլիդիական տրիխորդի և փոյուզիական տետրախորդի միակցումից: Հնչյունաշարը յուրահատուկ է իր ներքին միկրոտոնային համակարգով: Ներքևի ձգտող տոնը քառորդ տոնով բարձր է, ինչը որոշ չափով արձագանքում է էջմիածնական ԱԶ-ի հնչյունաշարում երբեմն ալտերացվող (գործածվող) ներքևի ձգտող տոնին: Քառորդ տոնով բարձր է նաև ձայնեղանակի վերևի մեղիանտան (երրորդ աստիճանը): Նման բան չենք հանդիպում էջմիածնական երգվածքի ԱԶ-ում: Ձայնեղանակի երկրորդ

¹⁹ Դրան խիստ կարևորություն ենք տալիս, քանի որ ո՛չ էջմիածնական, ո՛չ Մխիթարյան միաբանության Շարակնոցներում ձայնեղանակային ցուցիչի հետ չի նշվում՝ «դարձվածք» է ձայնեղանակը, թե ոչ:

²⁰ «Դարձվածք» ձայնեղանակներն իրենց բուն ձայների հետ ունեն հետևյալ հարաբերությունները. ա) նոր հնչյունաշար՝ նոր տոնիկայով, բ) նույն տոնիկան՝ նոր հնչյունաշարով, գ) նույն հնչյունաշարը՝ տարբեր տոնիկայով: Տես՝ Ռ. Աթայան, *Հայկական խազային նորագրություն*, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ, 1959, էջ 160:

²¹ Տեմպային եզրերի հայկական համարժեքներն են. Andante – Չափավոր, Moderato – Միջակ: Տես՝ Ա. Բաղդասարյան, *Հայկական նորագրության ձեռնարկ*, Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ., 2010, էջ 46:

աստիճանը կատարում է դիմող և հանգչող ծայնի գործառույթ: Միևնույն երևույթը նկատվում է նաև թաշճյանական շարակնոցի սկսվածքներում:



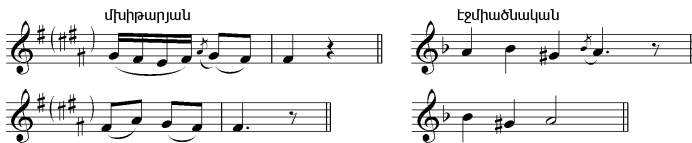
Մեղեդիական առումով առաջին իսկ հնչյունից զուգահեռներ են դիտարկվում ԱՁ ծայնեղանակում ծավալվող սկսվածքների սկսող մեղեդիական դարձվածքներում: Երկու երգվածքում էլ բացարձակ գերիշխող է սկզբում հանդես եկող վերընթաց կվարտային ինտոնացիան:



Հանգչող (կիսակադանսային) մեղեդիական դարձվածքներն ինտոնացիոն առումով ընդհանուր առմամբ խիստ չեն տարբերվում. մխիթարյան տարբերակում մեղեդին վերընթաց քայլերով հանգում է համապատասխան ֆունկցիոնալ աստիճանին, իսկ Էջմիածնական սկսվածքներում վերընթաց շարժումը հարստացվում է նաև հանգչող ծայնի երկկողմանի շրջազարդումով:



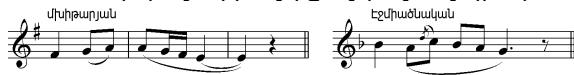
Վերջավորող մեղեդիական դարձվածքները շրջազարդում են վերջավորող ծայնը:



Ինչպես վերը նշեցինք, սկսվածքների վերջավորող դարձվածքներն արտահայտված են նաև «դարձվածք» ծայնեղանակներում: ԱՁ «դարձվածքը» նման դրսևորում ունի Ղ. Տալանի և Ն. Թաշճյանի գրառումներում: Համընկնում է վերջավորող ծայնը, ինչպես նաև «դարձվածքի» ծայնակարգային բնութագիրը՝ հիպոդորիական-էոլական: Ձայնակարգի հիմքի մասին ասել դժվարանում ենք,

քանի որ այդ հիմքը բացահայտող բավարար մեղեդիական դարձվածքներ չունենք (սկսող, հանգչող):

Ահա ԱՁ «դարձվածքի» վերջավորող մեղեդիական դարձվածքները:



ԱԿ

Մխիթարյան ավանդույթի շարականերգության մեջ հանդիպում ենք ծայնեղանակներ, որոնց մեղեդին ծավալվում է հիմնականում հնչյունաշարի հիպո-ոլորտում: Հետևաբար՝ դիմող ծայնն էլ, որպես ծայնակարգի օժանդակ հենակետ, հանդես է գալիս վերջավորող ծայնից ներքև: Այսպիսի օրինակ է սկսվածքներում դրսևորվող ԱԿ ծայնեղանակը: Այն կարելի է բնութագրել որպես սեկունդային հիմքով հիպոհոնական ծայնակարգ: Այստեղ դիմող ծայնը վերջնաձայնի ներքևի ձգտող տոնն է: Համընկնում են ծայնեղանակի երկու տարբերակների դիմող ծայները, որոնք նույնական են հանգչող ծայնի հետ, ինչպես նաև մեկ դեպքում (Մխիթարյան երգվածքի «Հարց» սկսվածքում) համընկնում է վերջավորող ծայնը: Չնայած հնչյունաշարի արտաքին նմանությանը, մխիթարյան ԱԿ-ն էապես տարբերվում է Էջմիածնական համարժեքից՝ ծայնակարգային առումով:



Նախ հարկ ենք համարում նշել, որ թաշճյանական սկսվածքներում դրսևորված ԱԿ-ը դիմող ծայնի առումով տարբերվում է հայ երաժշտագիտական գրականության մեջ սահմանված ԱԿ ծայնեղանակից: Սկսվածքներում մեղեդու օժանդակ հենակետն ու վերջավորող ծայնը համընկնում են²²: Որոշակի նմանություն կարելի է գտնել սկսող մեղեդիական դարձվածքների մեջ: Ասվածը վերաբերում է գրառված հնչյունների ծայնաբարձրությանն ու սկսող դարձվածքներում առկա տերցիային քայլին: Մխիթարյան տարբերակում դա քայլ է դեպի դիմող ծայնը, իսկ Էջմիածնականում՝ դեպի վերջավորող ծայնը:



ԱԿ ծայնեղանակի հանգչող մեղեդիական դարձվածքները կայունություն չեն ցուցաբերում ո՛չ Էջմիածնական, ո՛չ մխիթարյան սկսվածքներում:

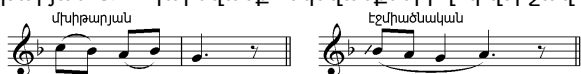
²² ԱԿ ծայնեղանակի դիմող ծայն է համարվում ծայնակարգի երրորդ աստիճանը (տե՛ս Ռ. Աթայան, նշվ. աշխ., էջ 161): Այստեղ՝ սկսվածքներում, այդ աստիճանը գերակշռում է մեղեդու զարգացման վերջին հատվածին ավելի մոտ:



ԱԿ ձայնեղանակի երկու տարբերակների վերջավորող դարձվածքներում ակնհայտ են դառնում դրանց վերոնշյալ ձայնակարգային տարբերությունները:



Ինչ վերաբերում է ԱԿ «դարձվածք» ձայնեղանակին, ապա այն միակն է, որ էջմիածնական սկսվածքներում ներկայացված է ամբողջությամբ, ոչ թե միայն վերջավորող հատվածի տեսքով: Սակայն երկու երգվածքների համեմատությունն, այդուհանդերձ, կարող ենք անել միայն վերջավորող դարձվածքի հիման վրա, քանի որ մեր տրամադրության տակ ունենք մխիթարյան ԱԿ «դարձվածք» սկսվածքների լոկ վերջավորող հատվածները:



ԲԶ

Մխիթարյան ավանդույթի սկսվածքներում արտացոլվող ԲԶ ձայնեղանակը գրեթե ամբողջովին կրկնում է էջմիածնական սկսվածքների ԲԶ-ն: Այստեղ ևս ունենք կվինտային հիմքով էոլական ձայնակարգ, որը երբեմն դորիական երանգ է ստանում՝ երբեմն հանդիպող ներքևի մեդիանտայի ալտերացիայի արդյունքում: Ձայնեղանակի մխիթարյան տարբերակը գրառված է էջմիածնականից կվարտա ցած:



Սկսող մեղեդիական դարձվածքները կայուն են գրեթե բոլոր սկսվածքներում: Դրանք երկու երգվածքներում էլ իրենցից ներկայացնում են վերընթաց սեկունդային քայլ դեպի ձայնեղանակի դիմող ձայնը՝ վերջինիս շրջազարդմամբ:

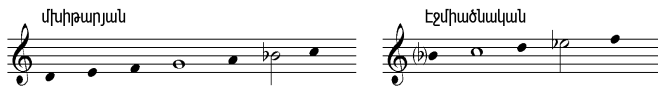


Բ2 ծայնեղանակի երկու տարբերակներն էլ սկսվածքներում ներկայացված են առանց հիպո-հատվածի: Հնչում են փոքրիկ ռիթմական տարբերակմամբ:



ԲԿ

ԲԿ ծայնեղանակը ծավալվում է տերցիային հիմքով հիպոդորիական-էոլական ծայնակարգում: Մխիթարյան շարականների սկսվածքներում ԲԿ ծայնեղանակը թաշճյանական գրառումների հետ համեմատելիս ակնհայտ է ծայնեղանակի ֆունկցիոնալ աստիճանների նմանությունը՝ չնայած նրան, որ հնչյունաշարն ընդհանուր կերպով փոխադրված է կվարտա ներքև:



Մխիթարյան ԲԿ սկսվածքների սկսող դարձվածքները պարտադիր կերպով պարունակում են փոքր սեքստա թռիչք՝ սկսող ծայնից դեպի դիմող ծայնը: Հետաքրքիր է, որ նման թռիչք հանդիպեցինք էջմիածնական սկսվածքներից միայն մեկում՝ «Հարց» տիպի սկսվածքում՝ մինևույն ֆունկցիոնալ նշանակությամբ (թռիչք դեպի ծայնակարգի դիմող ծայնը):



Նշելի է նաև, որ երկու ավանդույթների դեպքում էլ ներկայացված չեն ԲԿ ծայնեղանակի «Համբարձի» սկսվածքները: Սա, իհարկե, չի նշանակում, որ տվյալ ծայնեղանակում շարադրված «Համբարձի» շարականներ չկան²³:

ԳԶ

Էջմիածնական երգվածքի ԳԶ ծայնեղանակը ևս ճանաչելի է իր երկակի ծայնակարգով: Այդպիսին դրսևորվում է նաև մխիթարյան սկսվածքներում հանդես եկող ԳԶ ծայնեղանակում՝ հնչյունների բարձրության տերցիա տարբերությամբ:



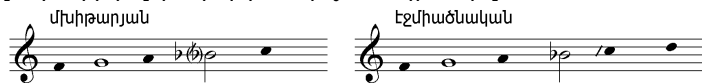
²³ Հ. Ղևոնդ վրդ. Տայյանի գրառած Շարակնոցի (Շարական հայաստանեայց եկեղեցւոյ, Վենետիկ, Ս. Ղազար) հատորներից Գ (1963, էջ 234), Դ (1954, էջ 49), Ե (1957, էջ 295, 296, 297, 299, 300), Զ (1965, էջ 13), Ը (1966, էջ 377) հատորներում կարելի է գտնել ԲԿ ծայնեղանակային ցուցիչով 10 Համբարձի շարականներ:

Ձայնակարգի երկակիությունն ընդգծված է նրանով, որ դրա հիմքը կազմող երկու հնչյուններն էլ հավասարապես կատարում են դիմող ձայնի դերը: Հիմնական տարբերություն կարելի է համարել վերջնաձայնի ներքևի մեղիանտան, որը, համաձայն բնական հնչյունաշարի, կես տոն բարձր է (գրառված սի բեկար հնչյունով): Մեղեդիական շարժման առումով ձայնեղանակի երկու երգվածքները նման են, սակայն ճշգրիտ համապատասխանություններ չունեն:



ԳԿ

ԳԿ ձայնեղանակի ձայնակարգը կարելի է բնութագրել որպես տերցիային հիմքով հիպոդորիական-էոլական: Առաջին հայացքից երևում է երկու տարբերակների չորրորդ աստիճանների տարբերությունը՝ էջմիածնական ԳԿ-ում ձայնակարգի չորրորդ աստիճանը քառորդ տոնով ցածր է, իսկ մխիթարյան տարբերակում նման դրսևորում չունենք: Այնուամենայնիվ, Մխիթարյան և էջմիածնական երգվածքներում թե՛ մեղեդիական և թե՛ ձայնակարգի ֆունկցիոնալ աստիճանային առումով ԳԿ ձայնեղանակը շարականների սկսվածքների բոլոր տիպերում կայուն է դրսևորվում:



Նույնը կարելի է և ասել ձայնեղանակի ներսում՝ մեղեդիական դարձվածքների մասին:



Միակ շփոթությունը կամ խնդիրը առաջացնում է միկրոալտերացիայի նշանը՝ բեմոլետտոն, որն ըստ Ղ. Տայյանի նշումների, նշանակում է տրված հնչյունի իջեցում քառորդ տոնով²⁴: Այս դեպքում դա արտահայտված է դիմող ձայնով, որը գրանցված է որպես սի բեմոլ՝ բանալու մոտ հավելյալ դրված բեմոլետտոյով: Միկրոալտերացիայի նշանի՝ բանալու մոտ փակագծերում գտնվելն է առաջացնում այս շփոթությունը, քանի որ պարզ չէ, թե երբ է

²⁴ Այդ նշումը կարելի է գտնել հրատարակված Շարակնոցի բոլոր հատորների տիտղոսաթերթից անմիջապես հետո:

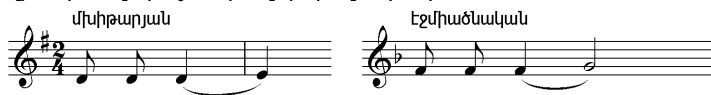
ծայնեղանակի դիմող ծայնը հնչում որպես սի բեմոլ, իսկ երբ՝ սի բեմոլետտո: Այս խնդրի հստակեցմանը կարող է նպաստել ԳԿ շարականների հնչող նմուշների ուսումնասիրությունն ու համեմատությունը գրառված տարբերակների հետ: Հիշեցնենք, որ էջմիածնական ԳԿ-ում դիմող ծայնն է փուշ կիսվար հնչյունը²⁵:

ԴՁ

ԴՁ ծայնեղանակը ծավալվում է դեպի ներքև տերցիային հիմքով հիպոփոյուզիական-լոկրիական ծայնակարգում: Առավել զարգացած է վերջինիս հիպո-ոլորտը: Մխիթարյան երգվածքի ԴՁ-ն իր հնչունաշարով բավականին նման է էջմիածնական տարբերակին՝ ծայնաբարձրության փոքր տերցիա ներքև փոխադրումով: Սակայն այդ հնչունաշարի ծայնակարգային իմաստավորումը բոլորովին այլ է՝ ծայնակարգային հիմքի այլ լինելու պատճառով: Հայ երաժշտագիտության մեջ ընդունված ցուցակներում էջմիածնական երգվածքի ԴՁ-ում ունենք կվարտային հիմք, իսկ էջմիածնական սկսվածքներում վերջավորող ու դիմող ծայները հանդես են գալիս միևնույն հնչյունի տեսքով: Մխիթարյան ԴՁ-ն սկսվածքներում ունի տերցիային հիմք:



ԴՁ ծայնեղանակը բավականին բազմազան դրսևորումներ է ունենում սկսվածքներում: Այստեղ այս կամ այն տիպական մեղեդիական դարձվածքը կայուն (այսինքն՝ հաճախ հանդիպող) կարելի է համարել զուտ պայմանականորեն: Երկու երգվածքների միջև մեղեդիական նմանություն կարելի է գտնել միայն սկսող դարձվածքներում:



ԴԿ

ԴԿ-ի ծայնակարգը կարելի է բնութագրել որպես տերցիային հիմքով հիպոդորիական-էոլական՝ հիպո հատվածում բաց թողնված («օդային») ներքևի չորրորդ աստիճանով: Ի տարբերություն էջմիածնական ԴԿ-ի՝ մխիթարյան տարբերակը ծավալվում է բավական լայն, ընդարձակ հնչունաշարում:

²⁵ Այն գրանցվում է պարույկ կիսվեր հնչյունով:



ԴԿ ձայնեղանակը նույնպես կայուն է դրսևորվում և՛ մխիթարյան, և՛ Էջմիածնական սկսվածքներում:

Այսպիսով, տեսական քննության արդյունքում սկսվածքները բաժանել ենք երկու խմբի.

1) Մխիթարյան և Էջմիածնական երգվածքներում տարբեր ձայնակարգային առանձնահատկություններ դրսևորող ձայնեղանակներ: Մասնավորապես, ասվածը վերաբերվում է ձայնակարգի ինտերվալային հիմքին և ֆունկցիոնալ աստիճաններին: Այդ խմբում ընդգրկված են ԱԿ և ԴՁ ձայնեղանակները:

2) Երկու երգվածքներում նման նկարագիր ունեցող ձայնեղանակներ: Դրանք են ԱՁ, ԲՁ, ԲԿ, ԳՁ, ԳԿ և ԴԿ ձայնեղանակները:

Այս ոչ ծավալուն ուսումնասիրությունը թույլ տվեց եզրակացնել, որ, փաստորեն, Էջմիածնական ու մխիթարյան ավանդույթի սկսվածքներում հանդիպում ենք սկզբունքորեն ավելի նման, քան տարբեր մեղեդիական դրսևորումների, ուստի այստեղ խոսքը վերաբերում է սկսվածքների տարբերակային զանազանությանը:

Այս եզրահանգումը մատնանշում է Վենետիկի մխիթարյան ավանդական երգվածքի խորքային կապը հիմնական համարվող Էջմիածնական երգվածքի հետ, ինչպես նաև ցույց է տալիս մեղեդիական կայուն մտածողության հարատևումը՝ ավելի քան 200-ամյա մեկուսացման պայմաններում:

Ամփոփում

Հոգվածի ուշադրության կենտրոնում հայ շարականերգության Վենետիկի Մխիթարյան ավանդույթի Ութձայն համակարգն է: Փորձ է կատարվել պարզելու, թե վերջինս ինչպիսի դրսևորումներ ունի շարականների սկսվածքներում, որոնց հիմնական նպատակը, փաստորեն, ձայնեղանակը ցուցադրելն է: Մեր ուսումնասիրության աղբյուր է հանդիսացել 1957 թ. արտագրված ձեռագիր տետրակը, որտեղ զետեղված են Մխիթարյան ավանդույթի սկսվածքները՝ դասակարգված ըստ շարականային տիպերի և Ութձայն համակարգի ձայնեղանակների:

Բանալի բառեր՝ սկսվածք, շարական, Շարակնոց, ձայնեղանակ, մեղեդիական դարձվածք, ալտերացիա:

ВОСЬМИГЛАСИЕ В ПОГЛАСИЦАХ МХИТАРСКОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ АРМЯНСКОГО ДУХОВНОГО ПЕНИЯ

Резюме

Лилит Арутюнян
Музей-институт Комитаса
Ереванская государственная консерватория имени Комитаса

Шаракан – основной жанр армянской духовной музыки. Перед каждым шараканом поется мелодический фрагмент, который называется “погласица”. Погласицы – краткие варианты гласов, которые поются на библейские тексты перед соответствующим шараканом. Погласицы использовались в основном только в устной практике и поэтому не записывались, в том числе и из-за своей простоты. Первые записанные примеры погласиц встречаются в хазовых рукописях позднего средневековья (XVI-XVII века). Записанные в конце XIX в. нотные записи погласиц – запись Егия Тнтесяна в Константинополе и Никогайоса Ташчяна в Эчмиадзине – являются единственным наиболее достоверным музыкальным источником погласиц.

В конце XIX и начале XX вв. армянское духовное песнопение развивалось в крупных культурных центрах армянской диаспоры – Константинополе (Османская империя), Иерусалиме (Израиль), Новой Джульфе (Иран) и Мхитарском аббатстве в Венеции (Италия). Предмет данного труда – выявление основных особенностей восьмигласия в погласицах певческой традиции Мхитарского аббатства в Венеции. Источником исследования стала рукописная тетрадь 1957 года, где размещены погласицы Мхитарского аббатства, систематизированные по гласам и жанровым типам.

Ключевые слова: погласица, шаракан, Шаракноц, глас, мелодическая фраза, альтерация.

THE EIGHT-MODE SYSTEM IN THE INCIPITS OF THE MEKHITARIST TRADITION OF ARMENIAN HYMNODY

Abstract

Lilit Harutyunyan (Armenia)
Komitas Museum-Institute
Komitas State Conservatory

The *sharakan* is one of the principal genres of Armenian sacred music. The performance of each *sharakan* is preceded by a melodic fragment called the *incipit* (Arm. *Sksvatsq*). The incipits are short versions of the modes, which are to be sung with a text extracted from the Bible in accordance with the type of the given *sharakan*.

The incipits were practically mostly used in the rites and even in older times no written recording was made. The first written incipits with the Armenian old *Khaz* notation are found in the manuscripts of a later period (the XVI - XVII centuries). The most important written examples of the incipits were made by Yeghia Tntesyan (short version) in Constantinople and by Nikoghayos Tashchyan (expanded version, grouped according to types and tempos) in Etchmiatsin. Besides the mentioned recordings, Armenian hymnody has developed in three more communities: in Jerusalem, New Julfa and the Mekhitarist Congregation in Venice.

This article explores the eight-mode system practiced at the Mekhitarist Congregation of Venice. I have attempted to reveal how the eight-mode system is displayed in the incipits of the *sharakans*, as their main purpose is demonstrating the mode. This study is based on the copy of a notebook written in 1957. The incipits belonging to the Mekhitarist singing tradition are written in the latter and are classified according to the types of *sharakans* and the modes of the eight-mode system.

Keywords: incipit, sharakan, Sharaknots, mode, melodic phrase.