ՈՒԹՁԱՅՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԻ ԴԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐ ԸՍՏ ՄԱՇՏՈՑՅԱՆ ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆԻ ԱՐՄԱՇԱԿԱՆ ԵՐԿՈՒ ՁԵՌԱԳՐԵՐԻ

Նանե Միսակյան **(Հայաստան)**
Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտ

XVIII-XIX դարերում ձևավորված հայ հոգևոր երգարվեստի հինգ ավանդական՝ Էջմիածնական, Կոստանդնուպոլսի, Վենետիկի, Երուսաղեմի և Նոր Ջուղայի կամ Հնդկահայոց[1] երգվածքների[2] համակողմանի և համեմատական ուսումնասիրությունը հայ երաժշտական միջնադարագիտության կարևորագույն խնդիրներից մեկն է: Ներկայացվող աշխատանքը մեր կողմից կատարվող ուսումնասիրության մի մասն է՝ նվիրված հայ հոգևոր երգարվեստի արմաշական ավանդույթին, որը պոլսական երգվածքի առանձին և ինքնուրույն ենթաճյուղն է համարվում[3]: Ավանդույթը ձևավորվել է Արմաշում, որը գտնվում է Փոքր Ասիայի Նիկոմիդիա (Իզմիտ) գավառում և հայտնի է իր Զարխափան Սուրբ Աստվածածին վանքով: Արմաշի վանքը մեծ և կարևոր դեր է ունեցել որպես սեփական երաժշտական ավանդույթներ ունեցող կրթօջախ՝ դրանով անգնահատելի ավանդ ներդնելով հայ հոգևոր երգեցողության դպրոցների պատմության մեջ:

Արմաշական երգեցողության ավանդույթի հիմնադիրն է պոլսահայ հայտնի ձայնագրագետ, երաժիշտ-տեսաբան, մանկավարժ, երաժշտական-հասարակական գործիչ Համբարձում Չերչյանը (1828-1901), ով երկար տարիներ պաշտոնավարել է Արմաշում որպես երաժշտապետ՝ նախ վանքին կից Ժառանգավորաց ուսումնարանում, ապա նաև՝ Դպրեվանքում:

Հ. Չերչյանը թողել է բավական պատկառելի ձայնագրագիտական ժառանգություն՝ «Շարակնոց», «Ժամագիրք» և «Տաղարան» երաժշտաձիսական մատյանները, «Կանոն Խաչվերաց առնելոյ որպէս կատարի ի Սուրբ Ուխտն

[1] Նոր Ջուղայի կամ Հնդկահայոց երգվածքի համեմատական և լիակատար ուսումնասիրություն է կատարել Գ. Ամիրաղյանը: Տե՛ս **Գ. Ամիրաղյան,** *Ութձայն համակարգը հայ հոգևոր երգարվեստի Նոր Ջուղայի կամ Հնդկահայոց երգվածքում*, արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսություն, Երևան, 2012:

[2] Այս մասին տե՛ս **Ն. Թահմիզյան,** Խազագրության արվեստն իր պատմական զարգացման մեջ, *Բանբեր Մատենադարանի*, 1977, N 12, էջ 102: **Նույնի՝** *Մակար Եկմալյան*, Երևան, «Սովետական գրող», 1981, էջ 65-66:

[3] Տե՛ս **Ա. Մուշեղեանի** «Արմաշի դպրեվանքի երաժշտական ավանդույթները» ուսումնասիրությունը *Արմաշի դպրեվանքը* գրքում (Մաս Բ), Երեւան, «Գանձասար» աստուածաբանական կենտրոն, 1998, էջ 155-258: Ինչպես նաև՝ **Ա. Մուշեղյան,** *Համբարձում Չերչյանը և Արմաշի դպրեվանքի երաժշտական ավանդույթները*, արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսություն, Երևան, 2005:

Արմաշու» ձայնագրատետրը և հատվածներ «Պատարագ»-ից, որոնք իր երաժշտապետության տարիներին դրել է գործնական կիրառության մեջ:

Պահպանվել են ժառանգավորաց ուսումնարանի և Դպրեվանքի աշակերտների ձեռքով հայկական նոտագրությամբ գրի առնված բազմաթիվ ձեռագրեր, որոնց թվում են Երևանի Մաշտոցի անվան Մատենադարանի Նորագույն հավաքածուում պահվող արմաշական տասնհինգ գրչագրերը:

Մեր ուսումնասիրության հիմքն են կազմում Շարակնոցները (ձեռ. N96, N97)[4], որպես Ութձայն համակարգն արտացոլող կանոնական ժողովածուներ: Դրանք հարստագույն նյութ են պարունակում, որի ուսումնասիրությունը մեծ կարևորություն է ներկայացնում հայ հոգևոր երաժշտության պատմության դիտանկյունից[5]: N 96 ձեռագիրը հիմնականում Շարակնոց է, թեև այստեղ կան Պատարագի հատվածներ ևս: Ըստ էության, N 96 և N 97 ձեռագրերը որպես Շարակնոց իրար շարունակություն են կազմում, այդ իսկ պատճառով դրանք դիտարկում ենք որպես մեկ ամբողջություն:

Ներկա աշխատանքի նյութն են հանդիսանում Հարության Ավագ օրհնությունները, որոնցում Ութձայն համակարգն իր առավել լիակատար դրսևորումն է գտել: Դրանք զետեղված են N 96 ձեռագրում, որտեղ, սակայն, ԴԿ ձայնեղանակի երգաշարը բացակայում է: N 96[6] ձեռագիրը բավարար վիճակում է, բաղկացած է 641 թերթից: Կազմելու ընթացքում որոշ տեղերում խախտվել է էջակալումը, ինչի հետևանքով առաջացել է մասերի սխալ դասավորվածություն: Գրված է պարզ, կոկիկ և ընթեռնելի ձեռագրով: Բացառություն են կազմում այն էջերը, որոնք միևնույն գրչին չեն պատկանում և, ըստ երևույթին, հոգևոր մեղեդիներ ընդօրինակելու փորձատետրեր են եղել:

[4] «Մատենադարան», Մաշտոցի անվան հին ձեռագրերի ինստիտուտ, Նորագույն հավաքածու, ձեռ. NN 96, 97:

[5] Հարցի առնչությամբ հիշատակելի են հայ անվանի միջնադարագետ-երաժշտագետներ Ռ. Աթայանի և Ն. Թահմիզյանի տեսակետները, ըստ որոնց՝ նման ուսումնասիրությունը խազագիտության բնագավառում տարվող աշխատանքների հիմքերից մեկն է. տե՛ս **Ռ. Աթայան,** *Հայկական խազային նոտագրությունը*, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1959, էջ 157-158; **Ն. Թահմիզյան**, *Երաժշտությունը հին և միջնադարյան Հայաստանում*, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1982, էջ 52-53: Նշված խնդրին անդրադարձել է նաև Լ. Հակոբյանը, տե՛ս **Л. Акопян,** Особенности мелодического строения шараканов и их отражение в хазовом (невменном) письме, *Պատմաբանասիրական հանդես,* 1983, N 2-3, էջ 249: **Его же:** Мелодические структуры средневекового армянского восьмигласия и хазовое (невменное) письмо, *Պատմաբանասիրական հանդես,* 1985, N 2, էջ 190:

[6] Ըստ Ա. Մուշեղեանի՝ ձեռագրի տիտղոսաթերթի վրա գրված է՝ «*Տ. Խորեն քին. Պապայանի ձեռագիրը՝ ընդօրինակուած Արմաշի Դպրեվանքի աշակերտության ընթացքին, 1885, երաժշտութեան ուսուցիչ՝ Համբարձում Չերչյան*», տե՛ս **Արմաշի դպրեվանքը,** աշխատասիրութեամբ Պարոյր Մուրադեանի եւ Աստղիկ Մուշեղեանի, «Գանձասար» աստուածաբանական կենտրոն, Երեւան, 1998, մաս Բ, էջ 162:

Որոշ էջերում էլ նկատվում են ուսուցչի կատարած նշումները, ինչպես նաև մեղեդիական միևնույն հատվածի մի քանի տարբերակներ և այլն:

Հարության Ավագ օրհնությունները կամ ինչպես բացատրում է Գ. Ավետիքյանը՝ մեծագույն օրհնությունները[7], բաղկացած ԱՁ-ԴԿ երգաշարերից, շարականագիրների միջնադարյան ցուցակների հեղինակները (Վանական Վարդապետ[8], Սարգիս Երեց[9], Գրիգոր Տաթևացի[10], Առաքել Սյունեցի[11], Ստեփանոս Ձիք Ջուղայեցի[12], Հակոբ Սսեցի[13] և Անանուն[14]) ընծայում են Ստեփանոս Սյունեցուն: Այս հեղինակի անձի շուրջ գոյություն ունի երկու տեսակետ: Ուսումնասիրողների մի մասը հանգել է այն կարծիքին, որ Ստեփանոս Սյունեցի անվամբ երկու տարբեր հեղինակներ են ապրել V և VIII դարերում[15]: Ըստ հակառակ կարծիքի՝ Ստեփանոս Սյունեցին մեկն է և ապրել ու ստեղծագործել է VIII դարում[16]: Վերոնշյալ ցուցակների հեղինակները տեղեկություն են հաղորդում նաև այն մասին, որ «վառ ձայնը» (կամ ԳԿ երգաշարը) հորինել է Ներսես Շնորհալին[17]:

[7] **Գ. Աւետիքեան,** *Բացատրութիւն շարականաց*, ի վասն Սրբոյն Ղազարու, Վենէտիկ, 1814, էջ 671:
[8] *Մայր ցուցակ ձեռագրաց սրբոց Յակոբեանց*, հատոր Գ, էջ 485:
[9] **Հ. Անասյան,** *Հայկական մատենագիտություն*, հատոր Ա, Երևան, Հայկ ՍՍՌ ԳԱ հրատ. 1959, էջ LXVI:
[10] Նույն տեղում, էջ LXVII:
[11] Նույն տեղում, էջ LXIX:
[12] Նույն տեղում, էջ LXXI:
[13] Նույն տեղում, էջ LXXIV:
[14] Նույն տեղում, էջ LXVIII:
[15] Տե՛ս վերոնշյալ Անանուն խմբագրության մեջ տեղ գտած տեղեկությունը՝ «Ստեփաննոս Սիւնեցի առաջինն, որ յաշակերտաց անտի սրբոց թարգմանչաց», **Հ. Անասյան**, նշվ. աշխ., էջ LXVIII: **Մ. Աբեղյան**, *Հայոց հին գրականության պատմություն*, Երկեր, հատ. Գ, գիրք Ա, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1968, էջ 537: **Ն. Թահմիզյան,** Սյունեցի համանուն երկու երաժիշտներ և Հարության Ավագ Օրհնությունները, *Էջմիածին,* 1973, N 2, էջ 29-39:
[16] **Ա. Արևշատյան**, Եվս մի անգամ Ստեփանոս Սյունեցու անձի շուրջ, *Պատմաբանասիրական հանդես,* 2003, N3, էջ 153-160: **Նույնի՝** Ստեփանոս Սյունեցի. իրական անձը և վաստակը (Սյունեցի համանուն երկու երաժիշտների գոյության հարցի շուրջ), *Հայ արվեստի հարցեր*, հատ. 2, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հրատ., 2008, էջ 23-34: **Նույնի՝** *Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ*, Երևան, «Կոմիտաս» հրատ., 2003, էջ 18-20: **Նույնի՝** *Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2013, էջ 22-24:
Ստեփանոս Սյունեցուն և նրա Հարության Ավագ օրհնություններին անդրադարձել է Միհեր Նավոյանն իր «Բյուզանդական ազդեցության վարկածը հայ հիմներգության կարգ (կանոն) ժանրի առնչությամբ» հոդվածում, *Մանրուսում միջազգային երաժշտագիտական տարեգիրք,* հատ. 2, Երևան, «Ասողիկ» հրատ., 2005, էջ 40-41, 81-89, 95-97 և այլուր:
[17] Այս հարցի առնչությամբ Մ. արք. Օրմանյանը նշում է. «*Ավագ օրհնությունները ութն են, ըստ ութ ձայնի, որոնցից յոթը Ստեփանոս Սյունեցու, իսկ մեկը՝ ԳԿ, Ներսես Շնորհալուն է վերագրվում: Չենք կարծում, որ Սյունեցին պակաս թողած լիներ. այլ գուցե Շնորհալին ուզեցել է այդ տեսակետից էլ նոր պատրաստած շարական ունենալ*». տե՛ս **Մաղաքիա արք. Օրմանյան**, *Ծիսական բառարան*, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1992, էջ 161: Ն. Թահմիզյանն այս տեղեկությունը համարում է «թյուրիմացության արդյունք». տե՛ս **Ն. Թահմիզյան,** Սյունեցի համանուն երկու երաժիշտներ և Հարության Ավագ Օրհնությունները, էջ 32: **Նույնի՝** *Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ*, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1973, էջ 35: **Նորայր արք. Պողարյանը** ԳԿ Ավագ Օրհնությունն ընծայում է Ստեփանոս Սյունեցուն. տե՛ս *Ծիսագիտութիւն*, հրատարակութիւն Թագուհի Թամսըն հիմնադրամի, Նիւ Եորք, 1990, էջ 35:

Տասը օրհնությունների գրական բնագրերը կազմված են ըստ Աստվածաշնչի տասը մարգարեական օրհնությունների.

1. **Օրհնեսցուք** զՏէր, զի փառօք է փառաւորեալ *(Երգ Մովսէսի, Ելից ԺԷ. 1 - 19),*
2. **Նայեցարուք** երկինք, եւ խօսեցայց *(Երգ Մովսէսի Բ.ՕՐ ԼԲ. 1 - 21),*
3. **Զի հուր** բորբոքեցաւ *(Երգ Մովսէսի Բ.ՕՐ ԼԲ. 22 - 38),*
4. **Ծաներուք** եւ տեսէք *(Երգ Մովսէսի Բ.ՕՐ ԼԲ. 39 - 43),*
5. **Հաստատեցաւ** սիրտ իմ ի Տէր *(Երգ Աննայի, Ա.Թագ. Բ. 1 - 10),*
6. **Ի գիշերաց** կանխէ հոգի իմ *(Երգ Եսայեայ, Եսայ. ԻԶ. 9 - 20),*
7. **Ես ասացի** ի վերանալ յինէն *(Երգ Եզեկեայ, Եսայ. ԼԸ. 10 - 20),*
8. **Օրհնեցէք** զԱստուած յօրհնութիւն նոր *(Երգ Եսայեայ, Եսայ. ԽԲ. 10 - 13),*
9. **Ի նեղութեան** իմում ես առ Տէր կարդացի *(Երգ Յովնանու, Յովն. Բ. 3 - 10),*
10. **Տէր, զլուր** Քո լուայ եւ երկեայ *(Երգ Ամբակումայ, Ամբկ. Գ. 2 - 19):*

Ըստ Մաղաքիա արք. Օրմանյանի՝ «*Տասը օրհնությունները շարականներով փոխանակելու միտքը վերագրվում է Ստեփանոս Սյունեցուն: Տասը օրհնությունների տեղ տասը պատկեր շարականներ են կազմվել, յուրաքանչյուր օրհնության իմաստներով և բառերով, բայց Քրիստոսի փրկագործության խորհրդին հարմարեցվելով և պատկերների վերջին տունը Տիրամորը պատշաճեցնելով*»[18]:

N 96 ձեռագրում, ինչպես և Հ. Չերչյանի ձայնագրած Շարակնոցում, Հարության Ավագ օրհնությունների **«Օրհնութիւն»** սկսվածքը համապատասխան ձայնեղանակում դրվում է յուրաքանչյուր երգաշարից անմիջապես առաջ: Վերլուծելով Ավագ օրհնություններն ըստ ձայնեղանակների՝ յուրաքանչյուր երգաշարի բոլոր տասը երգերը դիտարկել ենք իբրև մեկ ամբողջություն՝ հաշվի առնելով այն փաստը, որ ձայնեղանակների ֆունկցիոնալ աստիճաններից մեկը՝ վերջին վերջավորող ձայնը, հանդես է գալիս միայն **«Տէր զլուր»** երգի վերջին տան մեջ, և դրա առկայությունից է կախված նախ ինչյունաշարի, և ապա՝ ձայնակարգի հիմնական պատկերը: Շարականներում, բացի մայր եղանակից, հանդիպում են նաև դարձվածք ձայնեղանակներ, որոնք դիտարկում ենք առանձին:

Տե՛ս նաև՝ **Մ. Նավոյան,** Բյուզանդական ազդեցության վարկածը հայ հիմներգության կարգ (կանոն) ժանրի առնչությամբ, էջ 107:

[18] **Մաղաքիա արք. Օրմանյան**, *Ծիսական բառարան*, էջ 161:

Մեր խնդիրներից մեկն է այստեղ ամփոփված երաժշտական նյութի համեմատությունը Համբարձում Չերչյանի[19] և Նիկողայոս Թաշճյանի[20] ձայնագրած Շարակնոցների հետ: Մանրամասն վերլուծական աշխատանքի արդյունքում բացահայտվել են դրանց էական նմանություններն ու տարբերությունները, ի ցույց դրվել Ութձայն համակարգին առնչվող՝ ձայնեղանակային և ձայնակարգային առանձնահատկությունները: Առանցքային հարցերից է նաև ձայնեղանակային մեղեդիական բնորոշ դարձվածքների համեմատական ուսումնասիրությունը:

Խնդրո առարկա ձեռագրի և Հ. Չերչյանի ու Ն. Թաշճյանի ձայնագրությամբ Հարության Ավագ օրհնությունների բոլոր միավորները հայկական նոտագրությունից փոխադրել ենք եվրոպականի: Պոլսական երգվածքի ավանդույթի համաձայն՝ Հ. Չերչյանի ձայնագրությունները հայկական նոտագրությունից եվրոպական նոտային համակարգի փոխադրելիս «փուշ»-ը հավասարեցրել ենք «ռե»-ի[21]: Քանի որ Ն. Թաշճյանի ձայնագրությամբ էջմիածնական մայր երգվածքում «փուշ»-ը հավասարվում է «դո»-ի[22], և մենք էլ թաշճյանական փոխադրությունները կատարելիս հետևել ենք այդ սկզբունքին, ուստի հնչյունային անհամապատասխանությունից խուսափելու նպատակով երկու ձայնագրությունները համեմատել ենք՝ նկատի ունենալով ձայնակարգերի կառուցվածքային տրամաբանությունը, այլ ոչ տոնայնական բարձրությունը: Այլ խոսքով՝ զուգադրել ենք ձայնակարգերի համապատասխան աստիճանները, և ոչ թե հնչյունները:

Ձայնեղանակն ուսումնասիրելիս դիտարկել ենք ձայնակարգի հնչյունաշարը և ֆունկցիոնալ աստիճանները: Կենտրոնածիգ ձայնակարգերի դեպքում՝ տվյալ

[19] **Համբարձում Չերչյան**, *Շարական* (ձեռագիր, նոր հայկական նոտագրությամբ), Ե. Չարենցի անվան Գրականության և արվեստի թանգարան, Հակոբոս Այվազյանի ֆոնդ, N 7:

[20] *Ձայնագրեալ Շարական հոգեւոր երգոց* Սուրբ և ուղղափառ եկեղեցւոյս Հայաստանեայց յօրինեալ ի Սրբոց Թարգմանչացն մերոց, եւ ի Սրբոց Հայրապետաց եւ ի Վարդապետաց, ի տպարանի Սրբոյ կաթուղիկէ Էջմիածնի, Վաղարշապատ, 1875:

[21] **Կոմիտաս Վարդապետ,** Հայոց եկեղեցական երաժշտութիւնը ԺԹ. դարում, *Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ*, երկու գրքով, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, Գիրք Ա, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց» հրատ., 2005, էջ 82; **Ե. Տնտեսեան**, *Տարերք երաժշտութեան*, Իսթանպոլ, «Յ. Ասատուրեան որդիք», 1933, էջ 13: Տես նաև՝ վերջինիս կազմած՝ *Բաղդատական ցուցակ արեւելեան եւ արեւմտեան սքալաներու* (նույն տեղում); **Ս. Անգեղեայ**, Հայ եկեղեցական երաժշտութիւնը եւ ձայնագրութիւնը, *Ծաղիկ շաբաթաթերթ*, Կ. Պոլիս, 1903, N 7: **Ն. Թահմիզյան**, Կոմիտասը և հայոց հոգևոր երգարվեստի ուսումնասիրության հարցերը, *Կոմիտասական* 1, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1969, էջ 173-174:

[22] **Եզնիկ քհն. Երզնկեանց,** *Դասագիրք հայկական ձայնագրութեան*, Վաղարշապատ, Ի տպարանի Սրբոյ Կաթուղիկէ Էջմիածնի, 1880, էջ 1; **Х. Кушнарев,** *Вопросы истории и теории армянской монодической музыки*, Ленинград, Государственное музыкальное изд., 1958, с. 352; **Ն. Թահմիզյան,** Կոմիտասը և հայոց հոգևոր երգարվեստի ուսումնասիրության հարցերը, էջ 174, 176-177; **Ա. Բաղդասարյան,** *Հայկական նոտագրության ձեռնարկ*, Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ., 2010, էջ 17:

շարականի ձայնակարգային բնութագիրը տալիս ենք վերջավորող ձայնի վերին և հիպո-ոլորտներն արտացոլող ձայնակարգային կառույցների համակցման (շղթայման) տեսքով:

Ձայնեղանակները նկարագրելիս կիրառել ենք հայ երաժշտագիտության մեջ ընդունված տերմինաբանությունը, մասնավորաբար՝

դիմող ձայն՝ ձայնակարգի օժանդակ հենակետը կամ տիրապետող հնչյունը,

վերջավորող ձայն[23]՝ ձայնակարգի գլխավոր հնչյունը[24],

վերջին վերջավորող ձայն[25]՝ մեղեդիական լրացուցիչ ընթացքով վերջավորող ձայնից հետո հանդես եկող և շարականի վերջին տունը եզրափակող հնչյունը,

հանգչող ձայն՝ ձայնակարգի կայուն աստիճանը կամ աստիճանները, որոնք կարող են համարժեք համարվել կիսակադանսի հնչյունի հետ,

գործածվող ձայն՝ բնական հնչյունաշարի ալտերացված աստիճանը:

Բացի վերը նշված գործառութային աստիճաններից՝ կիրառել ենք նաև հարաբերական ավարտի հնչյուն հասկացությունը (ձևակերպումը՝ Մ. Նավոյանի), որը շարականի վերջին տանը նախորդող տների ավարտին հանդես եկող ֆունկցիոնալ աստիճանն է ներկայացնում[26]:

[23] Վերջավորող ձայն է համարվում ամբողջ շարականը եզրափակող տան ավարտին հանդես եկող հնչյունը. տե՛ս **Ա. Բրտեանց**, *Դասագիրք հայկական-եկեղեցական ձայնագրութեան*, Վաղարշապատ, Սրբոյ կաթողիկէ Էջմիածնի, 1890, էջ 23; **Н. Тагмизян,** *Теория музыки в древней Армении*, Издательство АН Армянской ССР, Ереван, 1977, с. 179.

Ա. Արևշատյանը վերջավորող ձայն է համարում «շարականների տների ավարտական հնչյունը», տե՛ս **Ա. Արևշատյան**, *Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ*, էջ 24; *Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում*, էջ 29:

Կոմիտասը որպես առանձին ֆունկցիոնալ աստիճան նշում է շարականի յուրաքանչյուր տան ավարտին հանդես եկող վերջին հնչյունը՝ այն անվանելով «առաջին վերջավորող ձայն». տե՛ս **Կոմիտաս Վարդապետ Գէորգեան**, Հայ եկեղեցական երաժշտութիւն, **Կոմիտաս Վարդապետ**, *Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ*, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, գիրք Բ, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց-Փրինթինֆո», 2007, էջ 28:

[24] Գրիգորյան երգեցողության մեջ վերջավորող ձայնին համապատասխանում է *finalis-ը*՝ ձայնակարգի գլխավոր հնչյունը, իսկ դիմող ձայնին՝ *repercussion-ը*՝ (լատ. արտացոլում) ձայնակարգի տիրապետող հնչյունը: Այս ձայնաստիճանները մեղեդու ձայնակարգի գլխավոր բնորոշիչներն են. տե՛ս *Музыкальная энциклопедия*, том 4, Москва, изд. “Советская энциклопедия”, 1978, с. 600; том 5, Москва, 1981, с. 819.

[25] Ռ. Աթայանի և Ն. Թահմիզյանի ձևակերպմամբ՝ վերջին վերջավորող ձայնը շարականի ավարտին՝ վերջավորող ձայնից հետո լրացուցիչ մեղեդիական ընթացքով հանդես եկող ձայնն է. տե՛ս **Ռ. Աթայան,** *Հայկական խազային նոտագրությունը*, էջ 163; **Н. Тагмизян,** ук. соч., с. 179. Ըստ Ն. Թահմիզյանի՝ վերջին վերջավորող ձայնը մեծ մասամբ համընկնում է վերջավորող ձայնի հետ (տե՛ս նույն տեղում): Նույն տեսակետն ունի նաև Ռ. Աթայանը. տե՛ս **Ռ. Աթայան,** *Ձեռնարկ հայկական ձայնագրության*, Երևան, Հայպետհրատ, 1950, էջ 44: Ըստ Կոմիտասի՝ վերջին վերջավորող ձայնով «*աւարտւում է ամբողջ մեղեդին՝ որոշակի հնչիւնային շարժման շնորհիւ հանգելով ընդհանրացնող աւարտի*», տե՛ս **Կոմիտաս Վարդապետ Գէորգեան**, Հայ եկեղեցական երաժշտութիւն, էջ 28:

[26] Հարաբերական ավարտի հնչյունը, որպես գործառութային տերմին, առաջին անգամ շրջանառվել է Գ. Ամիրաղյանի նշված աշխատության մեջ, էջ 10 և այլուր:

Ձայնեղանակներն ուսումնասիրելիս առանձնացրել ենք դրանց բնորոշ սկսող և ավարտող մեղեդիական դարձվածքները՝ կարևորելով դրանց դերը ձայնեղանակի ծավալման և եզրափակման գործընթացում: Մեղեդիական դարձվածքների՝ ձայնեղանակում ունեցած կարևոր դերը հաստատվել է Կոմիտասի, Ք. Կուշնարյանի, Ռ. Աթայանի, Ն. Թահմիզյանի աշխատություններում[27]:

Հ. Չերչյանի և Ն. Թաշճյանի ձայնագրությամբ Հարության Ավագ օրհնությունների ձայնեղանակային համեմատությունը կատարելիս հիմնվել ենք Ութձայն համակարգին վերաբերող XIX-XXI դարերի երաժիշտ-տեսաբանների աշխատությունների վրա (Ն. Թաշճյան, Ե. Տնտեսյան, Ե. Երզնկյանց, Ա. Բրուտյան, Կոմիտաս, Ք. Կուշնարյան, Ռ. Աթայան, Ն. Թահմիզյան, Ա. Արևշատյան):

N 96 ձեռագրի հիման վրա կատարած ուսումնասիրության արդյունքում բացահայտվեցին մի շարք օրինաչափություններ, ինչպես նաև տարբերություններ, որոնք վերաբերում են ձայնեղանակի ձայնակարգի կառուցվածքին, առանձին ձայնաստիճաններին, սկսող և վերջավորող մեղեդիական դարձվածքներին և այլն[28]:

Առաջին Ձայն եղանակ[29]

Արմաշական ավանդույթի և էջմիածնական երգվածքի միջև ԱՁ ձայնեղանակում գրանցվում է ձայնաստիճանների գրառման և արտահայտման տարբերություն՝ մեծ տերցիա ինտերվալով (օրինակ 1, 2):

ԱՁ ցուցիչով Հարության Ավագ օրհնություններում ԱՁ ձայնեղանակն ունի հիպոհոնական-փռյուգիական հեքսախորդի սահմանում ծավալվող օժանդակ հենակետ չպարունակող ձայնակարգի կառուցվածք: Վերջավորող և դիմող ձայներն արտահայտված են հնչյունաշարի երրորդ աստիճանով, հանգչող

[27] Տե՛ս **Կոմիտաս Վարդապետ Գէորգեան**, Հայ եկեղեցական երաժշտութիւն, էջ 37, 42-43; **Ռ. Աթայան**, *Հայկական խազային նոտագրությունը*, էջ 159-160, 165-171; **Х. Кушнарев**, ук. соч., сс. 39-40, **Н. Тагмизян**, ук. соч., с. 164:

[28] Նոտային օրինակներում կիրառել ենք հետևյալ պայմանական նշանները.

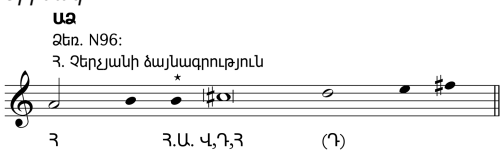
ա) նոտայի վերևում դրված աստղանիշով նշել ենք հնչյունաշարի բարձր աստիճանները: Աստղանիշի կիրառության մասին տե՛ս **Ա. Բաղդասարյան**, նշվ. աշխ. էջ 30:

բ) նոտայի ձախ կողմում դրված թեք գծիկով նշել ենք հնչյունաշարի ցածր աստիճանները: Թեք գծիկի կիրառության մասին տե՛ս **Х. Кушнарев**, ук. соч., с. 6; **Н. Тагмизян,** ук. соч., с. 185;

[29] ԱՁ ձայնեղանակի բնորոշ առանձնահատկությունների մասին տե՛ս **Ն. Թաշճեանց,** *Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան հայոց*, Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոյ Կաթուղիկէ Էջմիածնի, 1874, էջ 24-25; **Ա. Բրտեանց**, նշվ. աշխ., էջ 25; **Х. Кушнарев,** ук. соч., сс. 421-422; **Ռ. Աթայան,** *Հայկական խազային նոտագրությունը*, էջ 162; **Н. Тагмизян**. ук. соч., с. 180; **Ա. Արևշատյան**, *Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ*, էջ 21; **Ա. Արևշատյան,** *Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում*, էջ 26:

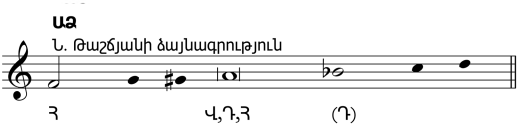
ձայնը՝ առաջին և երրորդ աստիճաններով, հարաբերական ավարտի հնչյունը բարձր երկրորդ աստիճանն է, որը հանդիպում է **«Ես ասացի»** երգի բ տան ավարտին:

Օրինակ 1



Ի տարբերություն երգաշարերի, ԱՁ ցուցիչով **«Օրհնութիւն»** սկսվածքում դիմող ձայնի դերում ֆունկցիոնալ ակտիվություն է դրսևորում հնչյունաշարի չորրորդ աստիճանը, որի արդյունքում ձևավորվում է հիպոհոնական-փոյուգիական պենտախորդի սահմանում ծավալվող սեկունդային հիմքով ձայնակարգ[30]:

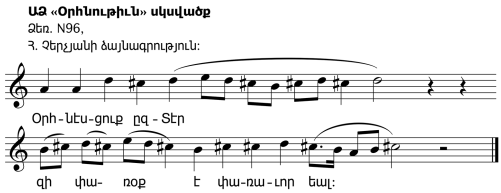
Օրինակ 2



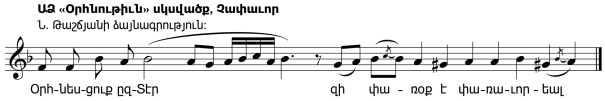
Սկսող մեղեդիական դարձվածքներում կայուն դրսևում ունեն թռիչքները՝ ձայնակարգի առաջին աստիճանից դեպի երրորդ կամ չորրորդ աստիճաններ: ԱՁ երգաշարերի վերջավորող դարձվածքների մեղեդիական կառույցները հիմնականում հարազատ են իրար՝ որոշակի տարբերակումներով: Դրանք իրենցից ներկայացնում են վերջավորող ձայնի ոլորտում ընթացող շրջազարդումներ՝ դրա հետագա հաստատումով: Ն. Թաշճյանի և Հ. Չերչյանի ձայնագրությամբ **«Օրհնութիւն»** սկսվածքում և Հարության Ավագ օրհնություններում ԱՁ ձայնեղանակի ձայնակարգային նշված նկարագրից և մեղեդային դարձվածքների ծավալման կերպից ակնառու շեղումներ չեն նկատվում: Բերված օրինակներում ներկայացված են ԱՁ **«Օրհնութիւն»** սկսվածքների սկսող մեղեդիական դարձվածքները N96 ձեռագրում և Հ. Չերչյանի ու Ն. Թաշճյանի ձայնագրություններում:

[30] ԱՁ ձայնեղանակին ոչ բնորոշ սեկունդային հիմքով ձայնակարգի կառուցվածքը սկսվածքներում հանդիպում է Նոր Ջուղայի երգվածքում, ինչպես նաև թաշճյանական ձայնագրություններում, տե՛ս **Գ. Ամիրաղյան**, նշվ. աշխ., էջ 37-38:

Օրինակ 3



Օրինակ 4

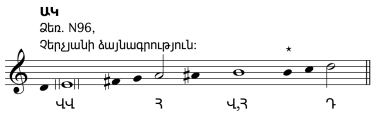


Առաջին Կողմ եղանակ[31]

ԱԿ ցուցիչով ձայնեղանակի երգաշարերում այս երեք ձայնագրությունների միջև, թերևս, ամենաշատ տարբերություններ են գրանցվում: Նախ, ԱԿ մայր ձայնեղանակում են ծավալվում տասը երգերից երեքը՝ **«Օրհնեսցուք»**, **«Ի Գիշերաց»**, **«Տէր զլուր»**: Մնացյալ յոթ երգերում առկա են ձայնեղանակային, և ապա ձայնակարգային փոփոխություններ, ի մասնավորի՝ **«Զի հուր»** և **«Օրհնեցէք»** երգերում երևակվում են ԱԿ *դարձվածք* ձայնեղանակին[32] բնորոշ հատկանիշներ[33]: Մեկ այլ, ոչ տիպական շեղում է նկատվում **«Նայեցարուք»**, **«Ծաներուք»**, **«Հաստատեցավ»** և **«Տէր զլուր»** երգերի վերջին տներում, որոնք, ըստ երևույթին, ավարտվում են՝ զարտուղելով դեպի ԴԿ ձայնեղանակ (տե՛ս օրինակ 8):

ԱԿ մայր ձայնեղանակն ունի հիպոհոնական-փռյուգիական օկտախորդի սահմանում ծավալվող տերցիային հիմքով ձայնակարգի կառուցվածք.

Օրինակ 5



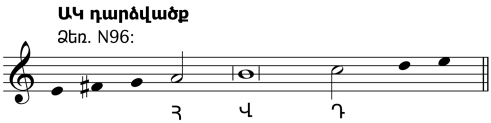
[31] **ԱԿ** ձայնեղանակի բնորոշ առանձնահատկությունների մասին տե՛ս **Ն. Թաշճեանց,** նշվ. աշխ., էջ 25-26; **Արշակ Բրտեանց**, նշվ. աշխ., էջ 31-32; **Х. С. Кушнарев**, ук. соч., сс. 430-432; **Ռ. Աթայան,** նշվ. աշխ., էջ 162; **Н. Тагмизян**, ук. соч., с. 180; **Ա. Արևշատյան**, *Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ*, էջ 21; **Ա. Արևշատյան,** *Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում*, էջ 26:

[32] **ԱԿ** ***դարձվածք*** ձայնեղանակի բնորոշ առանձնահատկությունների մասին տե՛ս **Ն. Թաշճեանց,** նշվ. աշխ., էջ 39-40; **Ա. Բրտեանց**, նշվ. աշխ., 88 **Ռ. Աթայան,** նշվ. աշխ., էջ 162; **Н. Тагмизян,** ук. соч., с. 183; **Ա. Արևշատյան**, *Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ*, էջ 21; **Ա. Արևշատյան,** *Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում*, էջ 26:

[33] Թեև նշյալ շարականների վերջավորող մեղեդիական դարձվածքները բնորոշ են ԱԿ մայր եղանակին:

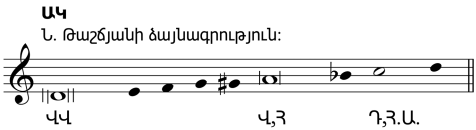
ԱԿ դարձվածքը՝ հիպոդորիական-փոյուգիական օկտախորդի սահմանում ծավալվող սեկունդային հիմքով ձայնակարգի կառուցվածք.

Օրինակ 6



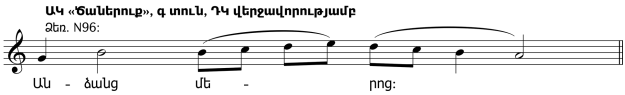
Թաշճյանական տարբերակի Ավագ օրհնություններում ԱԿ *դարձվածք* ձայնեղանակը հանդես է գալիս **«Ձի հուր»** երգում: Հարաբերական ավարտի հնչյուններ են հանդիպում **«Օրհնեսցուք»**, **«Նայեցարուք»**, **«Հաստատեցաւ»**, **«Ես ասացի»** երգերում:

Օրինակ 7



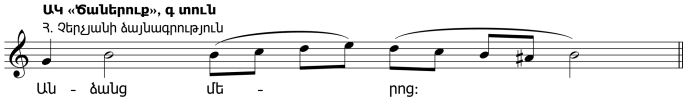
Հետևյալ օրինակում ներկայացված է Հարության Ավագ օրհնությունների ԱԿ երգաշարի **«Ծաներուք»** երգի գ տան վերջնամասը, որի ավարտն ունի ԴԿ ձայնեղանակին բնորոշ հատկանիշներ.

Օրինակ 8



Հաջորդ երկու օրինակներում՝ նույն հատվածն է ԱԿ եղանակի վերջավորությամբ:

Օրինակ 9

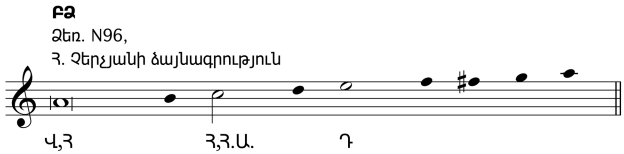


Օրինակ 10

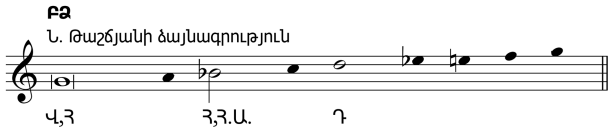
Երկրորդ Ձայն եղանակ[34]

ԲՁ ցուցիչով Հարության Ավագ օրհնությունների երգաշարում ԲՁ ձայնեղանակի նկարագիրն ընդհանուր է երեք ձայնագրությունների համար. այն ներկայանում է կվինտային հիմքով հիպոդորիական-էոլական օկտախորդի կառուցվածքով.

Օրինակ 11

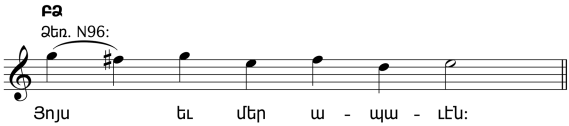


Օրինակ 12

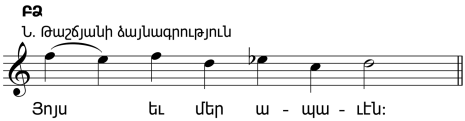


ԲՁ երգաշարերի մեղեդիական բնորոշ դարձվածքներն ուսումնասիրելիս առանձնացրել ենք դրանցից մեկը, որը հանդիպում է շարականի թե՛ սկզբնամասում, թե՛ հանգչող կամ միջանկյալ հատվածներում: Այն ուշագրավ է հատկապես իր մեղեդիական կառույցով.

Օրինակ 13



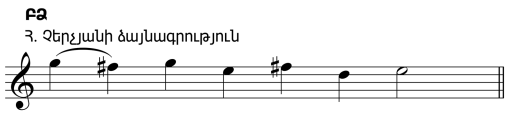
Օրինակ 14



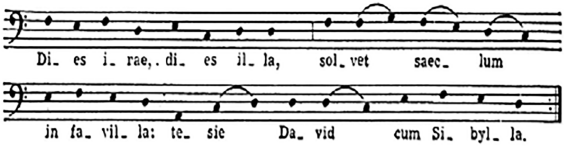
[34] **ԲՁ** ձայնեղանակի բնորոշ առանձնահատկությունների մասին տե՛ս **Ն. Թաշճեանց,** նշվ. աշխ., էջ 26-27; **Ա. Բրտեանց**, նշվ. աշխ., էջ 39; **Х. Кушнарев**, ук. соч., сс. 474-475; **Ռ. Աթայան,** նշվ. աշխ., էջ 162; **Н. Тагмизян**, ук. соч., с. 180; **Ա. Արևշատյան**, *Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ*, էջ 21; **Ա. Արևշատյան,** *Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում*, էջ 26:

Բերված օրինակները N 96 ձեռագրում և Ն. Թաշճյանի ձայնագրությամբ Հարության Ավագ օրհնությունների ԲՁ երգաշարի **«Հաստատեցաւ»** երգի սկսող դարձվածքներն են: Այս երկու տարբերակները գրեթե նույնական են **«Dies irae»**[35] միջնադարյան կաթոլիկ սեկվենցիայի համապատասխան մեղեդիական դարձվածքի հետ: Սակայն Հ. Չերչյանի ձայնագրությամբ միևնույն **«Հաստատեցաւ»** ԲՁ շարականի Գ տան սկսող մեղեդիական դարձվածքը (օրինակ 15) առավել ճշգրիտ է արտացոլում **«Dies irae»** սեկվենցիայի ինտոնացիոն կառույցը, իմա՝ մեղեդիական դարձվածքի վերջում առկա մեծ տերցիա ինտերվալը՝ նախորդի փոքր տերցիայի փոխարեն (տե՛ս «*ապաւէն»* բառին համապատասխանող մոտիվը): Կարծում ենք, որ սա ամենևին էլ պատահական բնույթ չի կրում: Մեղեդիական այս կառույցը, փաստորեն, ձայնեղանակին բնորոշ տիպական մոդուլ է: Հատկապես, որ այն տեղ է գտել հայ հոգևոր երգաստեղծության երեք երգվածքներում՝ էջմիածնական, արմաշական, նաև պոլսական[36]: Հետևապես, ազդեցության մասին խոսելը դժվար է:

Օրինակ 15



«Dies irae» միջնադարյան կաթոլիկ սեկվենցիա



Երկրորդ Կողմ եղանակ[37]

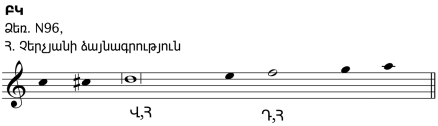
N96 ձեռագրի և Հ. Չերչյանի ձայնագրությամբ ԲԿ ցուցիչով Օրհնության երգերում ձայնեղանակի ձայնակարգը վերջավորող ձայնից վերև ունի տերցիային հիմքով դորիական պենտախորդի կառուցվածք.

[35] Ինչպես հայտնի է, “Dies irae” սեկվենցիայի տեքստի հեղինակը Թովմա Չելանացին է (XIII դ.): Տե՛ս *Музыкальная энциклопедия*, том 2, Москва, 1974, сс. 240-241.

[36] Դիտարկումը հիմնավորելու նպատակով ԲՁ երգաշարի վերոնշալ երգը համեմատել ենք նաև 1933թ. Կ. Պոլսում հրատարակված Ե. Տնտեսյանի Շարակնոցի համանուն երգաշարի հետ:

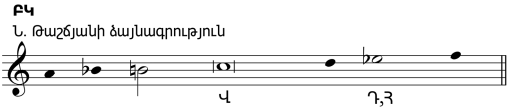
[37] **ԲԿ** ձայնեղանակի բնորոշ առանձնահատկությունների մասին տե՛ս **Х. Кушнарев**, ук. соч., сс. 483-489; **Ն. Թաշճեանց,** նշվ. աշխ., էջ 28; **Ա. Բրտեանց**, նշվ. աշխ., էջ 47; **Ռ. Աթայան,** նշվ. աշխ., էջ 162; **Н. Тагмизян**, ук. соч., с. 181; **Ա. Արևշատյան**, *Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ*, էջ 21; **Ա. Արևշատյան,** *Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում*, էջ 26:

Օրինակ 16



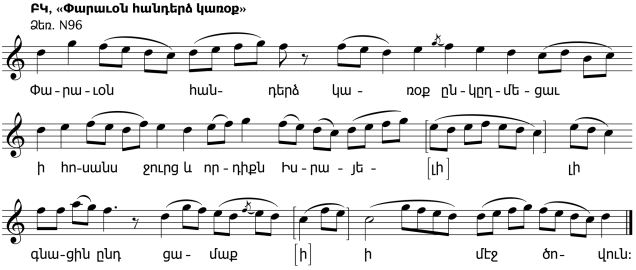
Ն. Թաշճյանի ձայնագրության մեջ՝ հիպոփռյուգիական-դորիական հեքսախորդի սահմանում ծավալվող տերցիային հիմքով ձայնակարգի կառուցվածք.

Օրինակ 17

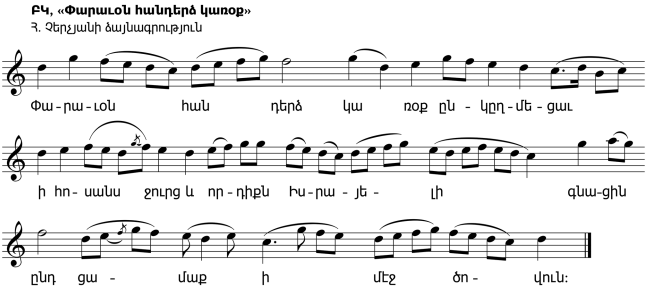


Մեղեդիական դարձվածքների, և առհասարակ, ձայնեղանակի մեղեդիական մտածողության հարազատությունն ընդգծելու նպատակով առանձնացրել ենք «Փարաւօն հանդերձ կառօք» ԲԿ **«Օրինութիւնը».**

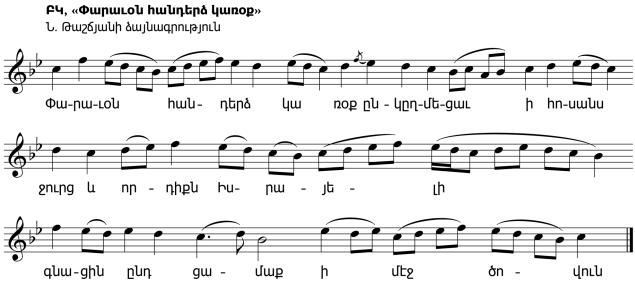
Օրինակ 18



Օրինակ 19



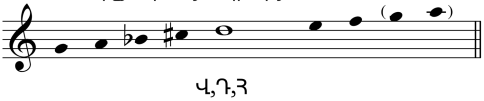
Օրինակ 20



Երրորդ Ձայն եղանակ[38]

N 96 ձեռագրի Հարության ավագ օրհնությունների ԳՁ երգաշարում ձայնեղանակի ձայնակարգն ունի հարմոնիկ հեպտախորդի կառուցվածք, որտեղ վերջավորող, դիմող և հանգչող ձայներն արտահայտված են հնչյունաշարի հինգերորդ աստիճանով.

Օրինակ 21



Հ. Չերչյանի ձայնագրության մեջ ձայնակարգի հնչյունաշարի ձայնածավալն առավել լայն է և ընդգրկում է նոնախորդ ձայնածավալ (տե՛ս 21-րդ նոտային օրինակում փակագծերի մեջ առնված երկու հնչյունները):

Երեք ձայնագրություններում էլ ԳՁ *դարձվածք*[39] ձայնեղանակին բնորոշ կառույցներ են հանդիպում **«Տէր զլուր»** երգում, որի Գ տան վերջնամասն ավարտվում է ԳՁ ձայնեղանակին հատուկ վերջին վերջավորող ձայնով: Ն.

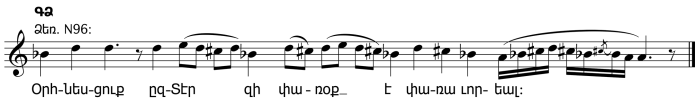
[38] **ԳՁ** ձայնեղանակի բնորոշ առանձնահատկությունների մասին տե՛ս **Ն. Թաշճեանց,** նշվ. աշխ., էջ 29; **Ա. Բրտեանց**, նշվ. աշխ., էջ 51, **Х. Кушнарев**, ук. соч., сс. 379-386, 533; **Ռ. Աթայան,** նշվ. աշխ., էջ 162; **Н. Тагмизян**, ук. соч., с. 181; **Ա. Արևշատյան**, *Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ*, էջ 21; **Ա. Արևշատյան,** *Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում*, էջ 26:

[39] **ԳՁ** ***դարձվածք*** ձայնեղանակի բնորոշ առանձնահատկությունների մասին տե՛ս **Ն. Թաշճեանց,** նշվ. աշխ., էջ 40-41; **Ա. Բրտեանց**, նշվ. աշխ., էջ 104; **Х. Кушнарев**, ук. соч., сс. 506-508; **Ռ. Աթայան,** նշվ. աշխ., էջ 162; **Н. Тагмизян**, ук. соч., с. 184; **Ա. Արևշատյան**, *Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ*, էջ 22; **Ա. Արևշատյան,** *Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում*, էջ 26:

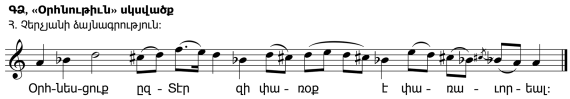
Թաշճյանի տարբերակում շարականն ավարտվում է «և այլն» գրությամբ: ԳՁ դարձվածք եղանակը հանդիպում է նաև Ն. Թաշճյանի **«Ի գիշերաց»** երգում:

ԳՁ եղանակի մեղեդիական բնորոշ դարձվածքների նմանությունն ու տարբերությունը ներկայացնելու համար ընտրել ենք ԳՁ **«Օրհնութիւն»** սկսվածքները:

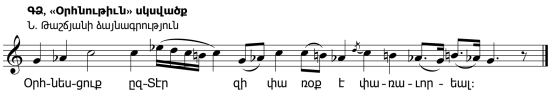
Օրինակ 22



Օրինակ 23



Օրինակ 24



N96 ձեռագրում ԳՁ սկսող մեղեդիական դարձվածքը մեղեդու ծավալման տեսանկյունից տարբերվում է Հ. Չերչյանի և Ն. Թաշճյանի ձայնագրություններից («Օրհնեալ ես, Տէր» հատվածը), իսկ վերջին երկուսը միմյանց հարազատ մոտիվներ ունեն: Միջանկյալ մեղեդիական դարձվածքի ճշգրիտ նմանություն կա N96 ձեռագրի և Չերչյանի ձայնագրությունների միջև («զի փառօք է» հատվածը): Իսկ ահա վերջավորող մեղեդիական դարձվածքները երեք ձայնագրություններում էլ տարբեր են («փառաւորեալ» հատվածը):

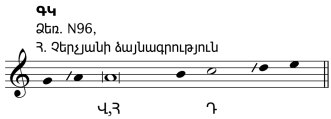
Երրորդ Կողմ եղանակ[40]

Հարության ավագ օրհնությունների ԳԿ ցուցիչով երգաշարում ձայնեղանակի ձայնակարգը վերջավորող ձայնից վերև ունի տերցիային հիմքով

[40] **ԳԿ** ձայնեղանակի բնորոշ առանձնահատկությունների մասին տե՛ս **Ն. Թաշճեանց,** նշվ. աշխ., էջ 31; **Ա. Բրտեանց**, նշվ. աշխ., էջ 58; **Х. Кушнарев**, ук. соч., с. 447; **Ռ. Աթայան,** նշվ. աշխ., էջ 162; **Н. Тагмизян**, ук. соч., с. 181; **Ա. Արևշատյան**, *Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ*, էջ 22; **Ա. Արևշատյան,** *Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում*, էջ 26:

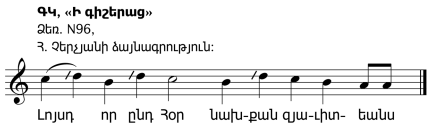
դորիական պենտախորդի կառուցվածք: N 96 ձեռագրում և Հ. Չերչյանի ձայնագրության մեջ առկա է հնչյունաշարի երկրորդ իջեցված աստիճանը.

Օրինակ 25

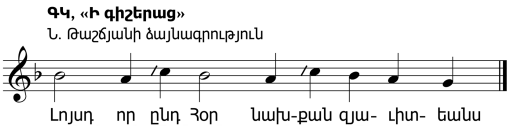


Երեք ձայնագրությունների մեղեդիական բնորոշ դարձվածքները գրեթե նույնական են: Օրինակները ԳԿ երգաշարի **«Ի գիշերաց»** երգի սկզբնամասից են.

Օրինակ 26



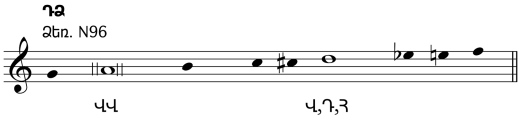
Օրինակ 27



Չորրորդ Ձայն եղանակ[41]

ԴՁ ձայնեղանակն ունի հիպոիոնական-դորիական հեպտախորդի սահմանում ծավալվող օժանդակ հենակետ չպարունակող ձայնակարգի կառուցվածք: Վերջին վերջավորող ձայնը հնչյունաշարի երկրորդ աստիճանն է, վերջավորող, դիմող և հանգչող ձայներն արտահայտված են հնչյունաշարի հինգերորդ աստիճանով:

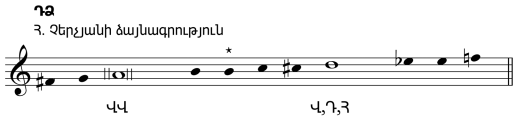
Օրինակ 28



[41] **ԴՁ** ձայնեղանակի բնորոշ առանձնահատկությունների մասին տե՛ս **Ն. Թաշճեանց,** նշվ. աշխ., էջ 32; **Ա. Բրտեանց**, նշվ. աշխ., էջ 64-65; **Х. Кушнарев**, ук. соч., сс. 460-461; **Ռ. Աթայան,** նշվ. աշխ., էջ 162; **Н. Тагмизян,** ук. соч., сс. 181-182; **Ա. Արևշատյան**, *Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ*, էջ 22; **Ա. Արևշատյան,** *Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում*, էջ 26:

Հ. Չերչյանի և Ն. Թաշճյանի ձայնագրություններում ձայնակարգի հիպոոլորտի ձայնաձավալը մեկ աստիճանով ավելին է[42].

Օրինակ 29

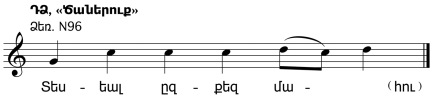


Ն. Թաշճյանի ձայնագրությամբ վերջին՝ **«Տէր զլուր»** երգի ավարտին առկա է «և այլն» գրությունը, որի արդյունքում վերջին վերջավորող ձայնը չենք կարող առանձնացնել:

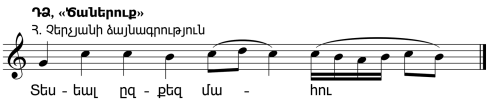
Առհասարակ, երեք ձայնագրություններում էլ Հարության ավագ օրհնություններն ընթանում են առավելապես վանկային-ներվանկային մեղեդիական ոճում: Բացառություն է կազմում Հ. Չերչյանի ձայնագրությամբ ԴՁ **«Ծաներուք»** շարականը, որը ծավալվում է ներվանկային-զարդոլորուն մեղեդիական ոճում: Ի դեպ, արմաշական ավանդույթը ներկայացնող ձեռագրերում շարականների տեմպի նշումներ գրեթե չեն հանդիպում:

ԴՁ ձայնեղանակի մեղեդիական դարձվածքների բնութագրման և համեմատության համար իբրև օրինակ առանձնացրել ենք **«Ծաներուք»** երգի սկսող մեղեդիական դարձվածքը: Հատկանշական է, որ երեք ձայնագրություններում էլ մեղեդիական նույն կառույցը գրառված է միևնույն ձայնաստիճանից:

Օրինակ 30

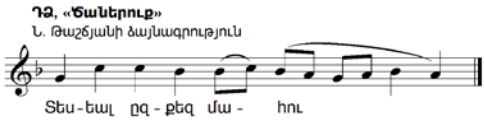


Օրինակ 31



[42] 29-րդ օրինակում ներկայացված է Հ. Չերչյանի ձայնագրությամբ Հարության Ավագ օրհնությունների ԴՁ երգաշարի ձայնեղանակի ձայնակարգի հնչյունաշարը: Ըստ էության, Ն. Թաշճյանի ձայնագրությամբ նույն երգաշարի ԴՁ ձայնեղանակի ձայնակարգի հնչյունաշարը ձայների միջև ինտերվալային փոխհարաբերակցության և ձայնակարգային աստիճանների առումով չի տարբերվում Հ. Չերչյանի ձայնագրությունից: Սակայն այլ է հնչյունաբարձրությունը. Ն. Թաշճյանի պարագայում տվյալ նոտային օրինակի հնչյունաշարն անհրաժեշտ է մեկ աստիճան (մեծ սեկունդա) ներքև իջեցնել:

Օրինակ 32



Մատենադարանի արմաշական ձեռագրերը մի նոր և հետաքրքրական էջ են բացում ոչ միայն երգեցողության տվյալ ավանդույթի, այլև հայ հոգևոր երգարվեստի պատմության մեջ ընդհանրապես: Մեր աշխատության մեջ առաջին անգամ ուսումնասիրվում են Ութձայն համակարգի ձայնեղանակային առանձնահատկությունները մաշտոցյան մատենադարանի N 96 ձեռագրում՝ Հարության ավագ օրհնությունների օրինակով: Այս ձեռագրի համեմատական վերլուծությունը Նիկողայոս Թաշճյանի և Համբարձում Չերչյանի ձայնագրած Շարակնոցների համանուն երգաշարերի հետ բացահայտում են մի շարք օրինաչափություններ, որոնք ընդհանուր են երկու ձայնագրությունների համար, ինչպես նաև որոշակի տարբերություններ, որոնք կրում են տեղային դրսևորումներ և փաստում Արմաշի ավանդույթի ինքնուրույնությունը:

Հարկ ենք համարում նշել, որ մեր դիտարկումները վերջնական արդյունք ի հայտ բերելու նպատակ չունեն: Նման եզրահանգում կարող ենք ունենալ հետագա համապարփակ ուսումնասիրություններ իրականացնելիս՝ համեմատելով այս երգաշարերը Եղիա Տնտեսյանի ձայնագրությամբ պոլսական երգվածքի հետ:

Ամփոփում

Հոդվածում առաջին անգամ ուսումնասիրվում են Ութձայն համակարգի ձայնեղանակային առանձնահատկությունները մաշտոցյան մատենադարանի N96 ձեռագրում՝ Հարության ավագ օրհնությունների օրինակով: Այս ձեռագրի համեմատական վերլուծությունը Նիկողայոս Թաշճյանի և Համբարձում Չերչյանի ձայնագրած Շարակնոցների համանուն երգաշարերի հետ բացահայտում են մի շարք օրինաչափություններ, որոնք ընդհանուր են երկու ձայնագրությունների համար, ինչպես նաև որոշակի տարբերություններ, որոնք կրում են տեղային դրսևորումներ և փաստում Արմաշի ավանդույթի ինքնուրույնությունը:

Բանալի բառեր՝ հայ հոգևոր երգարվեստ, Արմաշի ավանդույթ, Համբարձում Չերչյան, Նիկողայոս Թաշճյան, մաշտոցյան մատենադարանի ձեռագրեր, Ութձայն համակարգ, ձայնեղանակային և մեղեդիական բնորոշ դարձվածքների համեմատական ուսումնասիրություն:

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ АРМЯНСКОГО ВОСЬМИГЛАСИЯ НА ОСНОВЕ ДВУХ АРМАШСКИХ РУКОПИСЕЙ ИЗ МАТЕНАДАРАНА ИМЕНИ МЕСРОПА МАШТОЦА

Резюме

Нане Мисакян **(Армения)**
Музей-институт Комитаса

Всестороннее и сравнительное исследование пяти традиционных распевов армянского духовного песнетворчества (Эчмиадзинский, Константинопольский, Венецианский, Иерусалимский и Новоджульфинский или Индийско-армянский), сформировавшихся в XVIII-XIX веках, является одной из важнейших задач армянской музыкальной медиевистики. Настоящая работа посвящена изучению *Армашской* традиции, являющейся самобытной ветвью Константинопольского распева. Армашская традиция армянского духовного песнетворчества сформировалась в Армаше (кантон Никомедия в Малой Азии), прославленный своей церковью Пресвятой Богородицы. Основатель данной традиции - Амбарцум Черчян (1828-1901) – известный костантинопольский музыкант-теоретик, педагог, музыкально-общественный деятель. В течение длительного времени он был регентом и преподавателем музыкальных дисциплин в училище, а затем и в духовной академии (при церкви Пресвятой Богородицы), которая, как крупнейшее учебное заведение, имеющее свои богатые музыкальные традиции, сыграла важную роль в истории армянского профессионального песнетворчества.

Творческое наследие А. Черчяна составляют записанные им армянской нотописью сборники *“Шаракноц”* (Гимнарий), *“Жамагирк”* (Часослов), *“Тагаран”* (сборник духовных песнопений), Канон на Воздвижение Креста, отрывки из “Литургии”, которые были им практически применены в годы его руководства. Большую ценность представляют дошедшие до нас сборники духовных песнопений, переписанные руками студентов академии, в числе которых пятнадцать *армашских* рукописей из новейшей коллекции ереванского Матенадарана имени Маштоца.

Предметом нашего исследования являются два *Шаракноца* (рук. N96, N97), как канонические сборники, отражающие армянское Восьмигласие. Они содержат богатый материал, изучение которого имеет огромное историческое значение для армянской духовной музыки. Одной из наших первоочередных задач является сравнение собранного в рукописях музыкального материала с *Шаракноцами*, записанными Амбарцумом Черчяном и Никогайосом Ташчяном. В результате подробного анализа выявлются их значимые сходства и различия, гласовые и ладовые особенности армянского Восьмигласия. Сравнительное исследование гласовых мелодических оборотов также является одним из стержневых вопросов. Все песни *Шаракноца* были нами транспортированы с армянской нотописи на европейскую.

Армашские рукописи Матенадарана открывают новую и примечательную страницу не только внутри традиции, но и в истории армянского духовного песнетворчества.

Ключевые слова: армянское духовное песнетворчество, *армашская* традиция, Амбарцум Черчян, Никогайос Ташчян, рукописи Матенадарана имени Месропа Маштоца, *Утдзайн* (армянская система восьмигласия), сравнительный анализ гласов и типичных мелодических оборотов.

OBSERVATIONS OF THE EIGHT-MODE SYSTEM BASED ON TWO ARMASH MANUSCRIPTS FROM MASHTOTS MATENADARAN

Abstract

Nane Misakyan **(Armenia)**
Komitas Museum-Institute

Conducting a comprehensive comparative study of the Armenian five singing traditions forulated in the XVIII-XIX in centuries in Etchmiadzin, Constantinople, Venice, Jerusalem and New Julfa is one of the significant tasks of the Armenian medieval music studies.

This article is a part of an ongoing study on the *Armash tradition* of Armenian sacred chanting. It was formed in *Armash*, village, located in the province of Nicomedia (Izmit) in Asia Minor, famous for its monastery of the Holy Mother of God Destroyer of Evil.

The *Armash tradition* was established by Hambardzum Cherchyan (1828-1901), a master of music notation, a music theorist, a teacher and a musical and public figure in Constantinople. For a long time he served as a music director at the *Armash Zharangavorats School* and later on at the *Armash Dprevank* (Theological Seminary). The latter had a significant role as an educational institution with its own musical traditions, thus having an invaluable contribution to the history of the Armenian school of sacred chanting. The *Armash tradition* is a separate and independent sub-branch of the Armenian tranditional singing style of Constantinople.

H. Cherchyan left us a considerable heritage of notated music: *Sharaknots* (Hymnal), *Zhamagirk* (Breviary) and *Tagharan* (Book of Canticles), *Khachverats canon* (Canon of the Exaltation of the Holy Cross) and fragments of *Patarag* (Liturgy), which were used in practice during his service as a musical director.

Numerous manuscripts written with Armenian notation by the students of the *Zharangavorats School* and the *Dprevank* have been preserved, fifteen of which kept in the Collection of Latest Documents at the Mashtots Matenadaran in Yerevan. Two Sharaknots books (manuscripts №96 and №97) are the groundwork for this study, being canonical miscellanies reflecting the *Utdzayn* (Armenian eight-mode) system. They contain copious materials, the study of which is of great importance for the history of the Armenian sacred music.

One of the priorities for this research is the comparative analysis of the musical materials contained in the above-mentioned two *Sharaknots* books and those complied by Hambardzum Cherchyan and Nicoghayos Tashchyan. As a result of a thorough comparison, the essential similarities and differences between above-mentioned materials were discovered, and the features of the modes and the scales of each of them regarding the *Utdzayn* system was identified. The comparative study of the distinctive modal melodic pattern is a core research subject here. All *Sharaknots* in the Armenian notation were transcribed into the European one.

The *Armash* manuscripts from Matenadaran open a new and attractive page not only in relation to this particular singing tradition, but in the history of the Armenian sacred chanting in general.

Keywords: Armenian sacred chanting, *Armash* tradition, Hambardzum Cherchyan, Nikoghayos Tashchyan, manuscripts of Mashtots Matenadaran, *Utdzayn* (Armenian eight-mode) system, comparative analysis of the modes and modal melodic patterns.