

Գայանե Ամիրադյան (Հայաստան)

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ
Կոմիտասի թանգարան–ինստիտուտ

DOI: 10.52853/kmi-2021-v.z-09

ՎԵՐՋԱՎՈՐՈՂ ԵՎ ՎԵՐՋԻՆ ՎԵՐՋԱՎՈՐՈՂ ՁԱՅՆԵՐԻ ԳՈՐԾԱՌՈՒՅԹՆԵՐԸ ՀԱՅՈՑ ՈՒԹՁԱՅՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԻ ՏԵՍԱԿԱՆ ԲՆՈՒԹԱԳՐԵՐՈՒՄ

Ութձայնի (հուն. Ὀκτώηχος) հասկացությունն առանցքային նշանակություն ունի համաքրիստոնեական երաժշտական մշակույթի համատեքստում: Ութձայն համակարգը քրիստոնեական պաշտոնեցուության երաժշտատեսական հիմքն է, միջնադարյան մշակույթին բնորոշ կանոնական մտածողության արտահայտությունը՝ եկեղեցական երգարվեստում: Համապարփակ կատեգորիա լինելով հանդերձ՝ Ութձայն համակարգը քրիստոնեական տարբեր ազգային մշակույթներից յուրաքանչյուրում իր ուրույն դրսևորումն ունի: Հայկական Ութձայն համակարգն « ... արտացոլում է մեր նախնիների դարավոր լսողական փորձը, ավանդական երաժշտության ելևեջային հարստությունը, միջնադարյան հոգևոր երգաստեղծության մեջ ձևավորված բազմապիսի բնորոշ մեղեդիական դարձվածքների ամբողջությունը»¹: Հայ երաժշտագիտության մեջ ընդունված ձևա-

¹ Ա. Արևշատյան, *Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2013, էջ 6: Այն փաստը, որ հայ հոգևոր երաժշտության և, մասնավորաբար, Ութձայն համակարգի ձևավորման համար գլխավոր ակունք է ծառայել նախաքրիստոնեական շրջանի հայ երաժշտական մշակույթը, առաջին անգամ գիտականորեն հիմնավորել է Կոմիտասը: Տես, մասնավորապես, Սողոմոն աաազ սարկաաազ Սողոմոնեան, Հայոց եկեղեցական եղանակները, Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, Գիրք Ա, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց» հրատ., 2005, էջ 55: Կոմիտաս Վարդապետ, Երգեցո-

կերպամամբ՝ ծայնեղանակը մոնոդիայի մի առանձնահատուկ տեսակ է, որի հիմնական բնութագրող գործոններն են՝ որոշակի ծայնակարգը, վերջինիս վրա հիմնված ինտոնացիոն ծավալման որոշակի օրինաչափությունները և ռիթմաինտոնացիոն կայուն ֆիգուրները կամ բնորոշ մեղեդիական դարձվածքները²:

Հայոց Ութնայն համակարգը ներառում է չորս բուն և չորս կողմ ծայնեղանակ, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի մեկ կամ մի քանի «դարձվածք» եղանակ: Հայոց Ութնայնը համալրում են ստեղի (բազմաճյուղ) կոչվող երկու ծայնեղանակները, որոնք օժտված են ծայնակարգային հնչյունաշարի բաղադրակազմ կառուցվածքով: Հայկական Ութնայնի առաջին դասակարգումն ըստ չորս բուն, չորս կողմ և երկու հավելյալ՝ ստեղի եղանակների վերագրվում է հայ հոգևոր երգարվեստի հիմնադիրներ Ս. Սահակ Պարթևին և Ս. Մեսրոպ Մաշտոցին (IV–V դդ.)³: Հայ եկեղեցական երգարվեստի հետագա զարգացման ընթացքում հայոց Ութնայն համակարգը ճյուղավորվել և ընդլայնվել է՝ համալրվելով «դարձվածք» կոչված եղանակներով (VIII–IX դդ.)⁴, իսկ X–XV դարերի ընթացքում ընդգրկել է նաև «Ութնայնի կանոնական սահմաններից դուրս եկող և հաճախ ինք-

դուրսինք Ս. Պատարագի, նույն տեղում, էջ 92: Կոմիտասյան այս դրույթը լրացուցիչ փաստարկներով վերահաստատվել է հետագա շրջանի հայ երաժշտագետների կողմից (Ք. Կուշնարյան, Ռ. Աթայան, Ն. Թահմիզյան, Կ. Խոնդարաշյան, Մ. Նավոյան և այլք): Արդի արևմտյան միջնադարագիտության մեջ շրջանառվում են հայկական Ութնայնի ծագման որոշ այլ՝ վիճահարույց վարկածներ: Այս մասին առավել մանրամասն՝ տես **Մ. Նավոյան, Հայ հիմներգության ձևավորման հայեցակարգը ուսումնասիրման արդի փուլում**, ատենախոսություն արվեստագիտության դոկտորի գիտական աստիճանի հայցման համար, Երևան, 2016, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գրադարան, գլուխ II, Ութնայնը երուսաղեմյան տեսակետի կռվան, էջ 69:

² **Х. Кушнарев**, *Вопросы истории и теории армянской монодической музыки*, Ленинград, Госмузиздат, 1958, с. 39–40. **Ռ. Աթայան**, *Հայկական խազային նուրբարությունը*, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1959, էջ 159–165:

³ **Н. Тагмизян**, *Теория музыки в Древней Армении*, Ереван, изд. АН Армянской ССР, 1977, с. 160–162.

⁴ Там же, с. 168.

նուրույն ստեղծագործական, զարգացողի և դարձվածքանման ծայնեղանակներ (այսպես կոչված «մանրուսման եղանակներ»), որոնց առկայությունը մեծապես կապված էր փառային արվեստի զարգացման հետ»⁵: Ըստ Կոմիտասի՝ ուշ միջնադարում հայ հոգևոր երաժշտության բոլոր ժանրային տարատեսակների հիմքում ընկած ծայնեղանակների ընդհանուր թիվը հասնում էր երկու հարյուրի (Կոմիտասի տվյալները լրացուցիչ ճշգրտում են ստացել արդի հայ միջնադարագիտության մեջ՝ Լևոն Հակոբյանի կողմից)⁶:

Մինչկոմիտասյան շրջանի հայ երաժշտության տեսության մեջ հայկական Ութնայն համակարգի ուսումնասիրության հիմնադրույթները ձևակերպվել են XIX դ. երկրորդ կեսի երաժիշտ–տեսաբանների, մասնավորաբար՝ Նիկողայոս Թաշճյանի և Արշակ Բրուտյանի՝ նոր հայկական նոտագրությանը նվիրված աշխատություններում⁷: Հիշյալ ձեռնարկներում ծայնեղանակների տեսական բնութագրի հիմնական գործոններն են՝ տվյալ ծայնեղանակին հատուկ էջերը կամ ելևէջը, այսինքն՝ հնչյունաշարը, և ծայնեղանակի գործառությանն աստիճանները՝ դիմող, հանգչող, գործածվող, առաջնորդող, վերջավորող և վերջին վերջավորող ծայները: Թվարկված աստիճանների (ավելի ստույգ՝ դրանց մեծ մասի) սահմանումներն առկա են Ա. Բրուտյանի դասագրքում, ուստի ստորև հիմնվելու ենք այդ աղբյուրի վրա: Այսպիսով՝ **դիմող ծայնը** ծայնեղանակի մեղեդու մեջ առավել հաճախ հանդիպող հնչյունն է («...թուով աւելի շարք է լինում եղանակի մէջ, քան թէ միւս ծայները»): Բրուտյանը բնորոշում է այն որպես ծայնեղանակի գլխա-

⁵ **Ա. Արևշատյան**, *Ծայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում*, էջ 15:

⁶ Տե՛ս **Սողոմոն առաջ սարկառաջ Սողոմոնեան**, Հայոց եկեղեցական եղանակները, էջ 75: **Լ. Հակոբյան**, Շարակնոցի երգերի եղանակները և նրանց ստորաբաժանումները, *Էջմիածին*, 1992, թիվ Դ–Ե, էջ 85:

⁷ **Ն. Թաշճեանց**, *Դասագիրք եկեղեցական ծայնագրութեան*, Վաղարշապատ, տպարան Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, 1874: **Ա. Բրուտեանց**, *Դասագիրք հայկական եկեղեցական ծայնագրութեան*, Վաղարշապատ, տպարան Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, 1890:

վոր հնչյուն, քանի որ «գլխավորապես եղանակը յօրինուած է լինում նրա վրա»⁸: **Հանգչող ծայնը** այն հնչյունն է, որի վրա մեղեդին ժամանակավոր դադար է առնում⁹: **Գործածվող ծայներն** ըստ Բրուտյանի «սովորաբար լինում են կիսածայներ, որոնք տարբերում են մի ծայնեղանակ միսից»¹⁰. տվյալ դեպքում խոսքը ավտերացիոն ձևափոխման ենթակա հնչյունների մասին է: Վերջավորող ծայներն այն հնչյուններն են, «որոնց վերայ եղանակի ընթացքը վերջանում է»¹¹: **Ձայնառությունը** կամ **առաջնորդող ծայնը** երգելու ընթացքում «ներդաշնակության համար» պահվող ծայնն է¹²: **Էջեւը** կամ **ելեւջը**, ըստ Բրուտյանի, «ծայնեղանակի կանոնի համառոտութիւնը կարող է համարուել. որովհետեւ ել և էջով... կարելի է իմանալ մի ծայնեղանակի մէջ ինչպիսի ծայնանիշներ լինելը»¹³: Այլ խոսքով՝ ելեւջը տվյալ ծայնեղանակին բնորոշ բոլոր հատկանիշների ամփոփ արտացոլումն է, որի բաղկացուցիչ տարրերը՝ վերոնշյալ գործառնությային աստիճանները, հանդես են գալիս որպես տվյալ ծայնեղանակը բնութագրող և այն մյուս ծայնեղանակներից զատորոշող գործոններ: Հավելենք, որ առանձին ծայնեղանակների դիտարկման ընթացքում Ա. Բրուտյանն անդրադառնում է ևս մեկ գործառնությային աստիճանի՝ **վերջին վերջավորող ծայնին** («վերջին վերջաւորութիւն»)՝¹⁴, սակայն գործառնությային աստիճանների ընդհանուր սահմանումների շարքում այս աստիճանի սահմանումը բացակայում է:

Ձայնեղականի՝ վերը թվարկված գործառնությային աստիճաններից սույն հոդվածի շրջանակներում քննության են առնվե-

⁸ Ա. Բրուտանց, *Դասագիրք հայկական եկեղեցական ձայնագրութեան*, էջ 22:

⁹ Նույն տեղում, էջ 23:

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 22:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 23:

¹² Նույն տեղում:

¹³ Նույն տեղում:

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 32, 51 և այլն:

լու վերջավորող և վերջին վերջավորող ձայները¹⁵: Նշենք, որ թե՛ Ն. Թաշճյանի, թե՛ Ա. Բրուտյանի դասագրքերում ձայնեղանակների տեսական դիտարկումն իրագործվում է 1875 թ. Վաղարշապատում հրատարակված «Շարակնոց» երաժշտական ծիսական մատյանից¹⁶ քաղված օրինակներով:

Այսպիսով, ըստ Ա. Բրուտյանի սահմանման՝ վերջավորող ձայներն այն հնչյուններն են, որոնցով եզրափակվում է եղանակի (ձայնեղանակային մեղեդու) ընթացքը: Որպես ասվածի օրինակ՝ Բրուտյանի դասագրքում ներկայացված է ԲԶ եղանակին պատկանող շարականի մեկ երաժշտաբանաստեղծական տուն (առանց բանաստեղծական տեքստի, տե՛ս օրինակ 1)¹⁷:

Օրինակ 1

Moderato



¹⁵ Սույն հոդվածում մենք սահմանափակվել ենք վերը նշված գործառույթների դիտարկմամբ՝ հայ երաժշտական միջնադարագիտության ոլորտում, առանձին՝ ծավալուն ուսումնասիրության թեմա է նույն գործառույթների դրսևորման սկզբունքների քննությունը հայ հոգևոր երգարվեստի առանձին ժանրերում (առաջին հերթին՝ շարականներում), ինչը թողնում ենք հետագային:

¹⁶ *Ձայնագրեալ Շարական հոգեւոր երգոց*, ի Վաղարշապատ, ի տպարանի սրբոյ Կաթուղիկէ Էջմիածնի, 1875:

¹⁷ Ա. Բրուտեանց, նշվ. աշխ., էջ 23: Հոդվածում քննվող դասագրքի՝ հայկական նոտագրությամբ բերված երաժշտական օրինակները փոխադրել ենք եվրոպական նոտագրության՝ հայկական «փուշ» ձայնանիշը եվրոպական «դո»-ին համապատասխանեցնելու սկզբունքով:

Թե՛ Բրուտյանի ձևակերպումը, թե՛ առանց տեքստի բերված օրինակը հնարավորություն չեն ընձեռում միանշանակ պատասխանելու այն հարցին, թե ինչպիսի դրսևորում ունի **վերջավորող ծայնը** շարականի երաժշտաբանաստեղծական ձևի ամբողջության համատեքստում (շարականներն ունեն ստորոֆիկ կառուցված՝ բաղկացած երեք և ավելի տներից): Այսինքն արդյոք վերջավորող ծայնը ամբողջ շարականը եզրափակող հնչյունն է, թե՛ նաև շարականի՝ վերջին տանը նախորդող բոլոր երաժշտաբանաստեղծական տների եզրափակիչ հնչյունը: Այս հարցի վրա մասամբ լույս են սփռում XIX դ. տեսաբանների անդրադարձերը **վերջին վերջավորող ծայնի** գործառնության՝ առանձին ծայնեղանակների վերլուծության ժամանակ: Մասնավորաբար՝ ԱԿ ծայնեղանակի դեպքում Բրուտյանը նշում է. «... *խոսրովային կիսվերով վերջանում է ներքնախաղ ծայների վերայ (a), իսկ վերջին վերջավորությունը անում է առաջին էկորճի վերայ (d)*»¹⁸: Նույն երևույթը տեղի ունի նաև ԱԿ «դարձվածք» ծայնեղանակի դեպքում¹⁹: Վերլուծությունից հետո որպես օրինակ բերված ԱԿ շարականում (Նոր կիրակիի կարգի Ճաշու շարական «Թագաւորեաց Աստուած») առաջին երկու տներն ավարտվում են a, երրորդ՝ վերջին տունը՝ d հնչյունով, որը հանդես է գալիս եզրափակիչ ծավալուն մեղեդիական դարձվածքի ավարտին (տե՛ս օրինակ 2)²⁰: Փաստորեն, այս դեպքում (որոշակի վերապահումով) կարող ենք եզրակացնել, որ ըստ տեսաբանի՝ վերջավորող ծայնը նաև շարականի **վերջին տանը նախորդող տների** ավարտին հանդես եկող հնչյունն է:

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 31–32: Մեջբերման մեջ հայկական ծայնանիշները փոխարինել ենք դրանց եվրոպական համարժեքներով:

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 88:

²⁰ Նույն տեղում, էջ 32–33:

Օրինակ 2

Moderato – ճշ.

Ա. Թա - զա - տը - եաց Աստ - ուած ի վե - րայ հե -

թա - նո - սաց և լու - սա - զար - դեալ պայ -

ծա - նա - ցոյց սուրբ զե - կե - ղե - ցի

ժո - դո - վորդք ըզ - Քրիս - տոս բա - րե - բա - նե - ցեք:

Բ. Չզե - ցաւ Տէր զօ - բու - թիւն ընդ մէջ իւր է - ած,

բան - զի շի - ջոյց զխայ - թոց մա - հու

խա - չի - լըն իւ - - ըով սըր - բով:

Գ. Յար-եաւ Աստ-ուած և տի - ե - զերբ ա - մե - նայն նո - րա - փե - տուր
 զար - դա - րե - ցան և ման - կու - նըք հա - դոր - դե - ցան
 մարմ - նոյ և ար - եան կե - նա - րա - րին
 ժո - դո - վուրդք ըզ - Քրիս - տոս բա - րե - բա - -
 - նե - - - - - ցեք:

Ութձայնի տեսական դիտարկման՝ վերը նկարագրված հիմնական սկզբունքներն առանձին գործառույթների ձևակերպման որոշակի լրացումներով ու հստակեցումներով հանդիպում են XX դ. երկրորդ կեսի հայ երաժշտական միջնադարագիտության բազմալստակ ներկայացուցիչներ Ռոբերտ Աթայանի և Նիկողոս Թահմիզյանի ուսումնասիրություններում: Ռ. Աթայանը բնորոշում է վերջավորող ձայնը որպես «լադի տոնիկա», այն է՝ գործառութային տեսանկյունից կարևորագույն հնչյունը, որն ընկած է լադի (ձայնակարգի) «ստորին կամ միջին մասում, և դեպի իրեն է ձգում ցածր և բարձր գոյնվող մնացած հնչյունները»²¹: Նույն աստիճանի թահմիզյանական ձևակերպումը մոտ է ավանդականին՝ «**Վերջավորող ձայն.** – այսպես է կոչվում հնչյունը, որը եզրափակում է **ամբողջ** ձայնեղանակային մեղեդին»²²: Երաժշտագետները ձևակերպում են նաև վերջին վերջավորող ձայ-

²¹ Ռ. Աթայան, Հայկական խազային նոսրագրությունը, էջ 161:

²² Н. Тагмизян, Теория музыки в Древней Армении, с. 179.

նի գործառույթը, որի տեսական սահմանումը XIX դ. տեսաբանների ձեռնարկներում բացակայում էր: Այսպես, Աթայանը բնորոշում է այն որպես «վերջնական կադանսի հնչյուն» և պարզաբանում. «Մի քանի ծայներում երբեմն մեղեդին սովորական ձևով ավարտվելուց հետո, մի լրացուցիչ ընթացքով, այլ հնչյունով վերջնական ավարտ է ստանում (օրինակ՝ Ակ–ում)»²³: Երաժշտագետը դա համարում է ծայնակարգի փոփոխականության դրսևորում, սակայն շեշտենք, որ հայ ժողովրդական և հոգևոր երաժշտության մեջ Աթայանը փոփոխականությունը դիտում է որպես «օժանդակ լադային սֆերաների բացահայտում»²⁴: Նշվածին մոտ է Ն. Թահմիզյանի ձևակերպումը. վերջին վերջավորող ծայնը «հաստատվում է ամբողջ ծայնեղանակային մեղեդու լրացուցիչ կադանսային դարձվածքում»²⁵: Նույն տեղում ծանոթագրության մեջ երաժշտագետը խիստ կարևոր հավելում է անում՝ նշելով, որ գործնականում վերջին վերջավորող ծայնը մեծ մասամբ համընկնում է նույն վերջավորողի հետ, սակայն «երբեմն հիշատակված լրացուցիչ կադանսում ի հայտ է գալիս ծայնակարգի նոր ոլորտը բացահայտող մեղեդիական դարձվածք և, միաժամանակ, հաստատվում է նոր վերջավորող ծայն, որն էլ ընկալվում է որպես վերջին վերջավորող»²⁶: Այսպիսով, չնայած վերջավորող ծայնի սահմանման մեջ առկա որոշակի անհստակությանը, Ռ. Աթայանի և Ն. Թահմիզյանի ձևակերպումներից, ինչպես նաև վերլուծության համատեքստից կարելի է ենթադրել, որ երաժշտագետները վերջավորող ծայն են համարում շարականների **բոլոր տների** եզրափակիչ հնչյունները: Վերջին վերջավորող ծայնի սահմանումը երկու երաժշտագետների մոտ հստակ է և գրեթե նույնական:

Արդի հայ երաժշտագիտության մեջ վերջավորող ծայնի գործառույթի սահմանման մեջ մեզ հետաքրքրող տեսանկյունից հստա-

²³ Ռ. Աթայան, նշվ. աշխ., էջ 163:

²⁴ Նույն տեղում, տողատակ 1:

²⁵ Н. Тагмизян, ук. соч., с. 179.

²⁶ Там же.

կույություն է ներմուծել երաժշտագետ–միջնադարագետ Աննա Արևշատյանը, որն այդ հասկացության տակ նույնացնում է շարականի **բոլոր տների** եզրափակիչ հնչյունները²⁷: Երաժշտագետ–միջնադարագետ Մհեր Նավոյանը, սակայն, հակված է գործառնությանին տեսանկյունից տարբերազատելու շարականի վերջին տունը եզրափակող հնչյունը՝ վերջին տանը նախորդող տների ավարտներին հանդես եկող հնչյուններից: Մ. Նավոյանի հետ վերոնշյալ երկու աստիճանների գործառնությանին տարբերության մասին քննարկումների արդյունքում նրա առաջարկով շարականի՝ վերջին տանը նախորդող տները եզրափակող հնչյունի համար որոշվեց կիրառել **հարաբերական ավարտի հնչյուն** պայմանական ձևակերպումը, իսկ **վերջավորող ծայն** ձևակերպումն օգտագործել միայն շարականի վերջին տունը եզրափակող հնչյունը բնորոշելիս²⁸:

2007 թ. Կոմիտաս Վարդապետի «Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ» երկհատորյակի Բ հատորում հրապարակվեց Ութձայն համակարգին նվիրված նրա անավարտ գերմաներեն ուսումնասիրությունը, որը պահվում էր Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանի՝ Կոմիտասի ֆոնդում (ծրար թիվ 1647)²⁹: Այս ուսումնասիրությունը, չնայած իր սևագիր և անավարտ լինելուն, բացառիկ նշանակություն ունի Ութձայն համակարգի կոմիտասյան մեթոդի առանձնահատկությունները ներկայացնելու առումով: Մեթոդի մեծագույն արժանիքներից մեկը ձայնեղանակի հիմնական աստի-

²⁷ Ա. Արևշատյան, *Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում*, էջ 29:

²⁸ Քննվող գործառնությանին աստիճանների բնորոշման այս սկզբունքն առաջին անգամ կիրառվել է հետևյալ աշխատության մեջ՝ Գ. Ամիրադյան, *Ութձայն համակարգը հայ հոգևոր երգարվեստի նոր Ջուդայի կամ Հնդկահայոց երգվածքում*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2016:

²⁹ Komitas Keworkian, Die armenische Kirchenmusik, II. Das Achttons-system der Armenier, B. das Singen, in: Կոմիտաս Վարդապետ, *Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ*, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, գիրք Բ, Երևան, «Սարգիս Խաչենց–Փրինթինֆո» հրատ., էջ 7–25 (գերմաներեն բնագիրը), 26–44 (հայերեն թարգմանությունը):

ճանների գործառույթների սահմանումների ճշգրտումն ու հստակեցումն է: Ասվածի օրինակներից են վերջավորող և վերջին վերջավորող ձայների կոմիտասյան սահմանումները, որոնք, իրենց աֆորիստիկությամբ հանդերձ, աչքի են ընկնում գիտական առավելագույն ճշգրտությամբ: Այսպես, Կոմիտասն առանձնացնում է **«առաջին վերջավորող ձայն»** և **«վերջին վերջավորող ձայն»** հասկացությունները: Նշվածներից առաջինն, ըստ երաժշտագետի, շարականի յուրաքանչյուր տունը եզրափակող հնչյունն է: **Վերջին վերջավորող ձայնն** այն հնչյունն է, *«որով ավարտվում է ամբողջ մեղեդին՝ որոշակի հնչյունային շարժման շնորհիվ հանգելով ընդհանրացնող աւարտի»*³⁰: Փաստորեն, «առաջին վերջավորող ձայն» ձևակերպմամբ Կոմիտասը հստակորեն զատորոշում է շարականի եզրափակիչ տանը նախորդող տների վերջին հնչյունը, որը կարող է համընկնել նույն ձայնեղանակի դիմող, ավելի հաճախ՝ հանգչող կամ վերջավորող ձայնի հետ, իսկ «վերջին վերջավորող ձայն» հասկացության մեջ ըստ էության նույնացվում են XIX դ. երաժիշտ–տեսաբանների և XX դ. երկրորդ կեսի երաժշտագետ–միջնադարագետների կիրառած՝ վերջավորող և վերջին վերջավորող ձայների գործառույթները:

Քննվող գործառույթների տեսական ձևակերպման՝ Կոմիտասի առաջարկած սկզբունքն իր ճշգրտության և համապարփակության շնորհիվ լիովին կարող է մեթոդաբանական ուղեցույց ծառայել արդի երաժշտական միջնադարագիտության մեջ՝ Ութձայն համակարգի տեսական վերլուծության ոլորտում:

³⁰ Նույն տեղում, էջ 28:

Ամփոփում

Հոդվածը նվիրված է հայ եկեղեցական երաժշտության հիմքը կազմող Ութձայն համակարգի հիմնական գործառնությային աստիճաններից երկուսի՝ վերջին և վերջին վերջավորող ձայների տեսական բնութագրերին XIX–XX դդ. և արդի շրջանի հայ երաժշտական միջնադարագիտության ոլորտում:

Քննության են ենթարկվում վերոհիշյալ գործառնությունների տեսական նկարագրերի տարբերությունները Ն. Թաշճյանի, Ա. Բրուտյանի, Կոմիտասի, Ռ. Աթայանի, Ն. Թահմիզյանի, Ա. Արևշատյանի աշխատություններում: Դիտարկվող խնդրի վերաբերյալ Կոմիտասի տեսակետը որպես հիմնական ելակետ ընդունելով՝ առաջարկվում է մեթոդաբանական որոշակի մոտեցում, որը կարող է նպաստել վերջավորող և վերջին վերջավորող ձայների տեսական սահմանումների հստակեցմանը:

Հիմնաբաներ՝ հայ հոգևոր երգարվեստ, հայոց Ութձայն համակարգի տեսություն, ձայնեղանակների հետազոտության կոմիտասյան մեթոդաբանություն, վերջավորող ձայն, վերջին վերջավորող ձայն:

Gayane Amiraghyan (Armenia)

PhD in Art

Institute of Arts NAS RA

Komitas Museum–Institute

THE FUNCTIONS OF FINAL TONES IN THE THEORETICAL CHARACTERISTICS OF THE OF ARMENIAN EIGHT-MODE SYSTEM

Abstract

This paper is dedicated to the theoretical descriptions of two main functional degrees of the eight-mode system basing the Armenian sacred music, *verjavorot jayn* (Arm: final tone) and *verjin verjavorot jayn* (Arm: last final tone), in the field of the medieval Armenian music studies in the XIX–XX centuries and in our days. It examines the differences between the theoretical descriptions of the mentioned functions in the works of N. Tashchyan, A. Brutyan, Komitas, R. Atayan, N. Tahmizyan, and A. Arevshatyan. The opinion of Komitas regarding the observed issue is taken as a starting point, offering a certain methodological approach which may contribute to the clarification of the theoretical definition of final and last final tones.

Keywords: Armenian sacred music, theory of Armenian eight-mode system, Komitas's methodology of the analysis of modes, final tones.