



ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ

Լ. Հ. ՀԱԿՈՐՅԱՆ

ԾԱՐԱԿՆՈՑԻ ԵՐԳԵՐԻ ԵՂԱՆԱԿՆԵՐԸ ԵՎ ՆՐԱՆՑ ՍՏՈՐԱԲԱԺԱՆՈՒՄՆԵՐԸ

Կոմիտասի մոտ կա հետևյալ դիտողություն. «Ծարականի եղանակները տասն են՝ ութն ձայն և երկու ստեղի... Ծարականի գլխավոր եղանակների և սոցա ստորաբաժանումների ընդհանուր թիվն է քառասուն...»¹:

Այս միտքը Կոմիտասի տեսական աշխատություններում որևէ զարգացում չի ստացել: Հետագա սերունդների երաժիշտ-տեսաբանները մույնպես քիչ են անդրադարձել Ծարակնոցի մեղեդիների ու մրանց տարատեսակների համակարգման խնդրին²: Սույն էջերում մենք, իբրև ելակետ ընդունելով Կոմիտասի վերը բերված դիտողությունը, կփորձենք բացահայտել մրա կողմից օգտագործած «Ծարականի գլխավոր եղանակներ» և «եղանակների ստորաբաժանումներ» տերմինների իմաստը և պարզաբանել Ծարակնոցի եղանակների և մրանց ստորաբաժանումների իսկական թիվը:

Ն. Թաշճյանի ու 19-րդ դարի այլ հետազոտողների կողմից մշակված ութ-ձայնի տեսությունը ի մի է բերել 8 հիմնական, ինչպես նաև լրացուցիչ («դարձվածք» և «ստեղի» անվանումներ ստացած) ձայնեղանակների լադային և ձայնաշարային առանձնահատկությունները: Ն. Թաշճյանի գրքում ներկայացված են 8 հիմնական ձայների, 9 դարձվածքների ու 3 ստեղիների ձայնաշարերը, ցույց են տրված մրանց հիմնական, դիմող, ձգող, կադանային հնչյունները: Ծարակնոցի երաժշտական համակարգի բաղադրամասերի՝ ձայնեղանակների թիվը հասնում է քսանի (8+9+3)³: Հայտնի է, սակայն, որ լադային ձայնաշարերից բացի, ձայնեղանակային երաժշտության կարևորագույն հատկանիշների շարքին են պատկանում նաև

¹ Կոմիտաս, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 111:

² Առ այսօր էլ տվյալ ուղղությամբ կատարված ամենաարժեքավոր փորձն է մնում Ե. Տնտեսյանի համառոտ ակնարկը՝ Տնտեսյան Ե., Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց ս. եկեղեցույ, 2-րդ տպ. Իսթանպուլ, 1933, էջ 64—71:

³ Թաշճյան Ն., Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան հայոց, Վաղարշապատ, 1874, էջ 24—44: Տես նաև՝ Աթայան Ռ., Հայկական խազային մոտագրությունը, Երևան, 1959, էջ 161—165:

մեղեդիական ողջ բազմազանության հիմքում ընկած երակետային տիպարները⁴, այսինքն՝ այն կայուն մեղեդիական բանաձևերը, որոնք ծառայում են իբրև կառուցողական նյութ մեղեդիներ ծավալելու համար: Կարելի է ենթադրել, որ Ծարակնոցի եղանակների և նրանց ստորաբաժանումների թիվը կաճի միևնույն ձայնեղանակին պատկանող այնպիսի նմուշների շնորհիվ, որոնք, ծավալվելով ընդհանուր լադային ձայնաշարի սահմաններում, իրարից այս կամ այն չափով տարբերվում են բանաձևային կազմի առումով, ընդ որում «գլխավոր» եղանակների բանաձևային կազմը պետք է ունենա ստանդարտ բնույթ, մինչդեռ եղանակների «ստորաբաժանումների» բանաձևերը պետք է այս կամ այն չափով անհատականացված լինեն:

Ձայնեղանակների և նրանց ստորաբաժանումների տարբերակման չափանիշները մշակելիս հարկավոր է հաշվի առնել նաև շարականների խազային պատկերը: Կարելի է ենթադրել, որ ստանդարտ բանաձևերից կազմված մեղեդիներին համապատասխանում է նույնպիսի ստանդարտ խազային ֆակտուրա, մինչդեռ «ստորաբաժանումների» անհատականացված բանաձևերը խազային տեքստերում արտահայտված են լինում յուրահատուկ նըշաններով կամ նշանների միակցություններով: Յուրաքանչյուր ձայնեղանակի երգերի մեծ մասը բնութագրվում է պարզ խազային պատկերով. օգտագործված խազերի ցանկը սահմանափակվում է հիմնականում **շեշտ**, **բութ**, **փուշ**, երբեմն նաև **խունճ**, **ծունկ** (կամ **ուորակ**) նշաններով (բոլորը՝ 1/4 տեվողությամբ) ու 2/4 տևողություն ունեցող մի քանի նշաններով (**երկար**, **պարույկ**, **զարկ**, երբեմն նաև **վերնախաղ**, **ներքնախաղ**, **թուր**, **սուր** և այլ խազեր), ընդ որում 2/4 խազերի օգտագործման դեպքերի ընդհանուր տոկոսը զգալիորեն զիջում է ավելի «կարճ» խազերի հաճախականությանը: Նման երգերում անպատճառ կան անխազ վանկեր (սրանց տևողությունը նույնպես հավասար է 1/4⁵, մինչդեռ բառային տեքստի մեկ վանկի համապատասխանող 2 կամ մի քանի խազերից բաղկացած համակցություններ կամ իրար անմիջապես հաջորդող 2/4 տևողություն ունեցող խազեր նրանց համար բնորոշ չեն (կամ հանդիպում են գլխավորապես առանձին տների «զարդարուն» ավարտական հատվածներում): Պարզ խազային պատկերով օժտված բնագրերին Ձայնագրյալ շարակնոցում համապատասխանում են գլխավորապես այնպիսի երգեր, որոնցում առանձին վանկերը երգվում են 1/4, ավելի հազվադեպ՝ 2/4 տևողությամբ, իսկ մեղեդիների բանաձևային կազմը առանց որևէ «ավելորդությունների» հետևում է բանաստեղծական ֆրազի կառուցվածքին: Վերջինս, անկախ վանկերի ու բառային շեշտերի քանակից, սովորաբար բաժանվում է երկու ամփոփ չափա-հնչական մասերի (կիսատողերի), որոնց եզրափակող բառերն իրենց վրա են կրում ֆրազի գլխավոր իմաստային շեշտերը («խմբական շեշտերը»)⁶: Հենց այդ շեշտերի շուրջն են համախմբվում կայուն մեղեդիական բանաձևերը, ընդ որում ֆրազի առաջին կիսատողն ավարտող բանաձևը, իբրև օրենք, երգվում է ավելի բարձր, քան ամբողջ ֆրազի եզրափակող բանա-

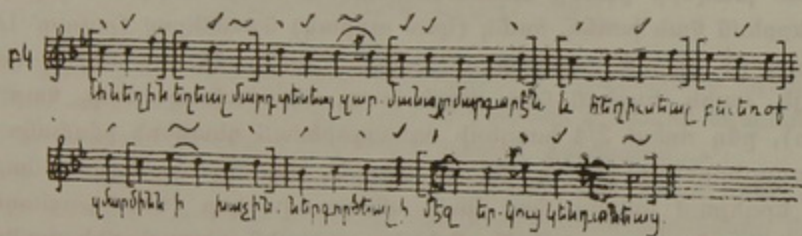
⁴ Տես, մասնավորապես՝ Тагмизян Н. Теория музыки в древней Армении, Ереван, 1977, с. 177, 186:

⁵ Խազերի տևողության մասին տե՛ս ՏՃԽԵՅԱՆ Ե., նշված աշխատությունը, էջ 12—33:

⁶ Ծարականների բանաստեղծական կառուցվածքի մասին տես մեր հոդվածը՝ Հակոբյան Լ., Հայկական շարականների տաղաչափությունը, «Հշմիածին», 1986, № 7—8:

ձևը, իսկ բանաձևերի ավարտական հնչյունները, այսինքն՝ կիսատողերի խմբական շեշտեր կրող երաժշտական ձայնաստիճանները խաղում են երաժշտական լադի բարձր ու ցածր հեմակետերի դեր: Երգի տան, իսկ երբեմն մասն առանձին տողերի սկիզբը հաճախ աչքի է ընկնում դեպի առաջին շեշտված վանկն ուղղված վերընթաց շարժմամբ: Տան ավարտը (կրկներգը) բանաստեղծական ոլորմի առումով սովորաբար առանձնանում է մախորդ տողերից ու կիսատողերի չի բաժանվում. եզրափակող բանաձևը, իբրև օրենք, ավելի ծավալուն է ու «զարդարված» մնացած մեղեդիական բանաձևերի համեմատությամբ: Բանաձևերը և նրանց միջև ընկած հատվածները կարող են, նայած բառային տեքստի վանկային ծավալի, ընդլայնվել, կրճատվել ու նույնիսկ աղվել, ընդ որում բոլոր փոփոխությունները կատարվում են խիստ օրինաչափ կերպով⁷: Նման «խիստ ոգի» մեղեդիներ, ինչպես ասացինք, բազմաթիվ են բոլոր ձայնեղանակներում. իբրև հատկանշական օրինակ բերենք թեկուզ Երկրորդ կողմ (ԲԿ) հետևյալ մեղեդին համապատասխան խաղային նշաններով⁸:

Նոտային օրինակ 1



Մեր օրինակներում բանաստեղծական տեքստի շարահյուսական միավորները՝ ֆրագները իրարից անջատված են ուղղահայաց գծով, կիսատողերը՝ ընդհատ ուղղահայաց գծով: ԲԿ ձայնեղանակի կայուն բանաձևերը վերցված են միջակ փակագծերի մեջ. փոխադրվելով մի երգից մյուսը, դրանք կազմում են տվյալ ձայնեղանակին պատկանող շարականների հիմնական կառուցողական նյութ: Իհարկե, բանաձևերը, նույնիսկ ձայնեղանակի «գլխավոր» տարատեսակի սահմաններում, կարող են ինչ-որ չափով փոփոխվել. օրինակ, սկզբնական «դո-դո-ֆա» բանաձևը հանդես է գալիս այն դեպքում, երբ տեքստի առաջին երկու վանկերը անշեշտ են, իսկ երրորդը՝ շեշտված (այն բնականորեն ընդգծվում է ձայնի վերընթաց թռիչքով), մինչդեռ շեշտված վանկի դեպի աջ տեղափոխվելը զուգորդվում է բանաձևի ընդլայնմամբ («սի բեմոլ-դո-դո-ֆա», «սի բեմոլ-դո-դո-դո-ֆա» և այլն), իսկ դեպի ձախ տեղափոխվելը՝ բանաձևի կրճատմամբ («դո-ֆա»): Դանդաղ («ծանր») տեմպով ընթացող երգերում ձայնեղանակի ինտոնացիոն

⁷ Տես մեր հոդվածը՝ Акопян Л. Мелодические структуры средневекового армянского восьмизвучия и хазовое (невменное) письмо, ИФЖ АН Арм. ССР, 1985, № 2:

⁸ Ձայնագրյալ Ծարական հոգևոր երգոց, Վաղարշապատ, 1875, էջ 1046: Նկատի ունենալով միմյանց կրկնող գրչագիր ու տպագիր կանոնական խազավորված Ծարականոցների բազմաբանկությունը, մենք անհրաժեշտ չենք համարում մեղ ալտեր խազային բնագրերի որևէ եզակի աղբյուր:

կմախքը կարող է հարստանալ նախագեղեղանքներով, անցողիկ ու օժանդակ հնչյուններով: Մեր օրինակում լադային հենակետների հիերարքիան ունի հետևյալ տեսք՝ բանաստեղծական առաջին երկու ֆրագմենտում իբրև բարձր հենակետ (բարձր խմբական շեշտ կրող հնչյուն) հանդես է գալիս «մի բեմոլ»-ը, իսկ իբրև ցածր հենակետ (ցածր խմբական շեշտ կրող հնչյուն)՝ «ռե»-ն. ամբողջ տան ավարտական հնչյունը («դո»-ն) խաղում է գլխավոր հենակետի՝ տոնիկայի դերը: Հենակետների մասն հարաբերակցությունը միշտ չէ, որ ի հայտ է գալիս ԲԿ բոլոր երգերում. որոշ դեպքերում բարձր խմբական շեշտը համապատասխանեցվում է «ռե»-ին, ցածրը՝ «դո»-ին կամ «սի բեմոլ»-ին, իսկ ծանր մեղեդիները կարող են ավարտվել ցածր «սոլ» ձայնաստիճանով: Այս ամենը, սակայն, համեմատաբար անընշան չափով է փոխում ձայնեղանակի ընդհանուր նկարագիրը և ոչ մի կերպ չի անդրադարձվում խազային տեքստերում, այսինքն բոլոր ձևափոխումները կատարվում են հիմնական, «գլխավոր» (Կոմիտասի տերմինաբանությամբ) եղանակի սահմաններում:

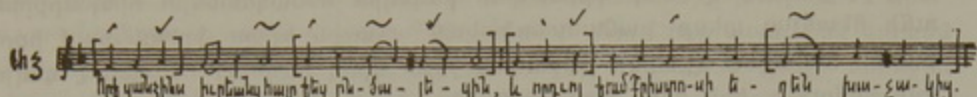
Ութ-ձայն համակարգի «խիստ ոճի» օրինաչափությունների են հետևվում նաև ստորև բերված, համակարգի մյուս բաղադրամասերի պատկանող մեղեդիները (տես նոտային օրինակ 2): Հեշտ է համոզվել, որ նրանցում դիտվող հիմնական կառուցվածքային սկզբունքները (բարձր և ցածր խմբական շեշտերի հաջորդականության օրենքը, սկզբնական բանաձևերին հատուկ վերընթաց շարժումը, 2/4 տևողությամբ երգվող վանկերի սակավաթիվությունը, խազային պատկերի պարզությունը և այլն) նույնն են, ինչ վերը ցույց տրված ԲԿ օրինակում, անկախ նմուշների լադային ձայնաշարերի միջև եղած տարբերություններից⁹:

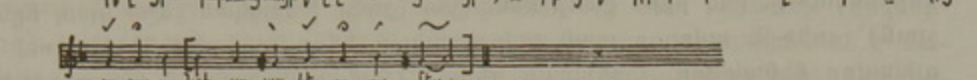
Ծարականների «գլխավոր» եղանակների մասն միօրինակությունը բխում է միջնադարյան արվեստի կանոնական բնույթից, որը երաժշտության բնագավառում արտահայտված է եղել հենց ութ-ձայն համակարգով¹⁰: Կանոնական արվեստի խիստ սկզբունքները բացառում էին որևէ անհատական հեղինակային նախաձեռնություն, վերջինս դիտվում էր իբրև գոռոգության հանցավոր դրսևորում. ստեղծագործողից պահանջվում էր ավանդաբար ընդունված, համապարտադիր նմուշօրինակների հետևելը: Ութ-ձայն համակարգի կայուն բանաձևերը, կապված արխաիկ, բարձր ու ցածր խմբական շեշտերի հաջորդականության վրա հիմնված տաղաչափության հետ, հանդիսանում էին միջնադարյան հոգևոր օրհներգության գլխավոր, կանոնականացված հիմք. խազային նշանները օգնում էին միջնադարյան երգիչ-կատարողին համապատասխանեցնել այդ համապարտադիր, անգիր սովորած նմուշօրինակ բանաձևերը տարբեր ծավալ և առոգանություն ունեցող բառային տեքստերի: Կանոնական ութ-ձայնի «գլխավոր» ձայնեղանակների մեղեդիական բովանդակությունը հիմնականում սահմանափակված է 1 և 2 օրինակներում ցույց տրված բանաձևերով ու նրանց կրճատված ու ընդլայնված

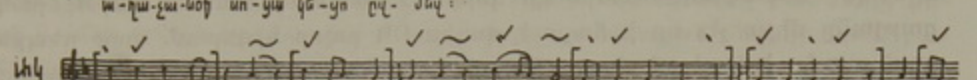
⁹ Ձայնագրյալ Ծարական, էջ 917, 480, 394, 408, 952, 378, 93: Որոշ օրինակները ակներևության համար բերված են փոքր-ինչ պարզեցված տեսքով (առանց գեղեղանքների և օժանդակ հնչյունների):

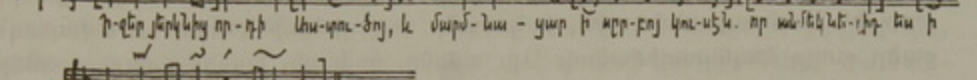
¹⁰ Պետք է ասել, որ կանոնական ութ-ձայնի գաղափարը ընդհանուր էր ամբողջ քրիստոնեական աշխարհի համար, ընդ որում յուրաքանչյուր շրջանում ութ նմուշօրինակ ձայնեղանակների ընտրությունը կատարվում էր ըստ տեղական երգեցողական ավանդույթների: Ութ-ձայնի ծագման, «ուր» թվի սրբազան նշանակության մասին տես՝ Werner E. The Sacred Bridge, L.—N. Y., 1959, p. 367—406:

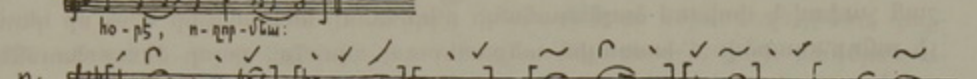
Նոտային օրինակ 2

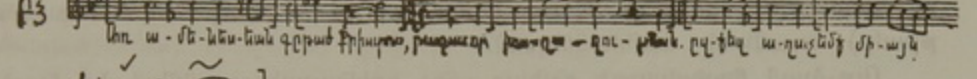
Ա3  Իրի պանջին իւրեանց խայր թեւ ըն- ծա- յն- ցին, և որդւոյ իմ շիրիսո-սի ե- ղեն իսա- չա- կից.

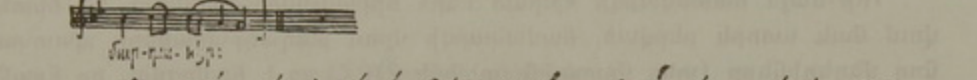
 ա- դա- չա- նօր առ- ցա կն- ցո ըզ- մեզ:

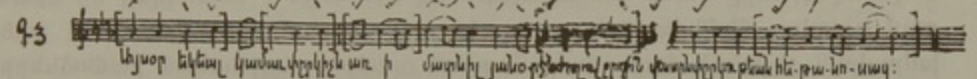
Ա4  Ի- ղեր յերկից որ- դի Լու- տու- ծոյ, և մարմ- նա- ցար ի ար- բոյ կու- աշն. որ անեկե- լից ես ի

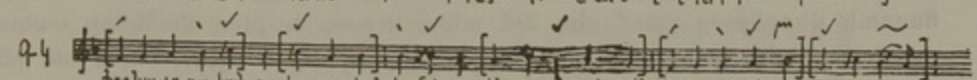
 հօ- րէ, ո- ղոր- մեա:

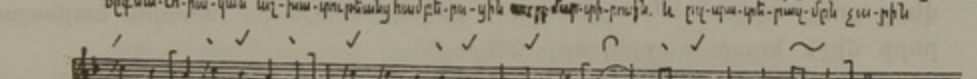
Բ3  Լու ա- մե- նեա- նան գորած շիրիսո, բազա- ռ իսա- չա- ըզ- մեզ. ըզ- թեւ ա- դա- չեմք մի- աշն

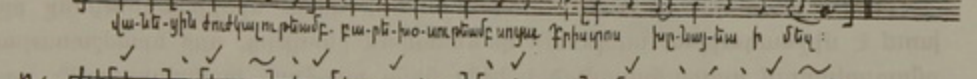
 մար- դա- նից:

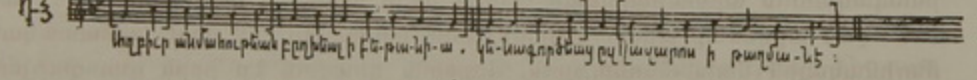
Գ3  Լիսոր եկեալ կամալորիկն առ ի մարտիկ յանօրթիւ ժողովոցն փարկիկ քան հե- րա- նո- սաց:

Դ4  Ծղեւա- ւո- թա- կան աշ- իա- տուրեանց համբե- թա- ցին առք- ար- փ- րոյն. և ըզ- ար- փ- րալ- մեզ չա- իրն

 վա- նե- ցին ժողովալուրեանք. բա- թե- իս- տութեանց սոցա շիրիսո իւր- նա- յա ի մեզ:

Դ5  Լիցիւր անմահութեան բղիկն ի բե- թա- նի- ա. կե- նագործեաց ըզ- լաւարոս ի թաղմա- նէ:

Դ6  Դրանքս և անեկե- լին իսա- չա- կեր- սի- ցեն վե- հա- գոյն. ի փրկեւ ըզ- մեզ եկ- եալ

 անմա- ից. թագա- տուն. օրհնութիւն ա- ռախո- ղին:

տարբերակներով. որոշ բազմազանություն է մտցվում գլխավորապես մի-ջակ և ծանր տեմպով ընթացող երգերում, բանաձևերի ֆակտորային տար-բերակման (մետրական միավորի կոտորակման, աճողիկ և օժանդակ հըն-չյունների, գեղգեղանքների օգտագործման) շնորհիվ: Նման պարզ, կայուն ու միօրինակ համակարգը, բնականաբար, պահանջում էր նույնպիսի պարզ խազային ձևակերպում:

Այսուհանդերձ, Ծարակնոցում կան նմուշներ, որոնք այս կամ այն չա-փով հեռանում են «խիստ ոճի» նորմաներից: Դրանց մի մասը՝ գլխավոր 8 ձայնեղանակների դարձվածքներն են: Հավանաբար, ութ-ձայն համա-կարգի կանոնականացման ընթացքում մի քանի մեղեդիական տիպարներ որևէ պատճառներով չէին վտարվել 8 ընտրյալ տիպարների շարքից ու պահպանվել են իբրև ընդհանուր համակարգի օժանդակ բաղադրամասեր.

տարբերվելով գլխավոր ձայնեղանակներից մի շարք կարևոր հատկանիշներով, դրանք այնուամենայնիվ չեն ստացել ինքնուրույն անվանումներ և արհեստականորեն կցվել են գլխավորներին՝ համակարգի բաղադրամասերի ընդհանուր քանակը չափեցնելու և «ույթ» թվի սրբազան նշանակությունը պահպանելու նպատակով: Կանոնական ութ-ձայնի օրենքների ոչ լիովին են համապատասխանում նաև բուն ձայնեղանակներին պատկանող մի շարք անհատականացված մեղեդիական տիպարներ, որոնք երբեմն նույնիսկ ցուցաբերում են այս կամ այն կոնկրետ հեղինակի ոճի հատկանիշներ: Նման մոտիվների մեծամասնությունը առաջացել է հոգևոր օրհներգության զարգացման ուշ շրջանում (12—13-րդ դարերում), երբ միջնադարյան կանոնական, օրգանապես պահպանողական արվեստի սկզբունքները դանդաղորեն քայքայվում էին, տեղը զիջելով վերածնության շրջանի գեղագիտությանը: Ինչպես դարձվածքների, այնպես էլ բուն ձայների անհատականացված տարատեսակների դեպքում «խիստ ոճի» նորմաների չհամապատասխանելը ակներև կերպով անդրադարձվում է նաև խազային բնագրերում: Այժմ փորձենք առանձնացնել և բնութագրել 8 գլխավոր ձայնեղանակների «ստորաբաժանումները» (Կոմիտասի տերմինաբանությամբ):

Առաջին ձայն (Աձ): Բուն Աձ մեղեդիները իրենց բանաձևային կազմով հիմնականում նման են 2-րդ նոտային օրինակում ցույց տրված հատվածին: Աձ դարձվածքը (Աձդ) ունի 2 տարատեսակ, երկուսն էլ՝ միևնույն լադային ձայնաշարով (Էդլական, «սոլ» վերջածայնով): Տարատեսակներից մեկը պայմանականորեն կանվանենք **պարզ**, մյուսը՝ **ընդարձակ**: Աձդ բոլոր շարականների խազային պատկերը անպատճառ ընդգրկում են երկու $2/4$ նշաններից կազմված բաղադրյալ խազեր, որոնք ցույց են տալիս վանկի $4/4$ տևողություն և բնորոշ չեն բուն Աձ օրհներգերի համար: «Պարզ» երգերում նման բաղադրյալ խազը (սովորաբար **պարույկ + երկար**, **վերնախաղ + սուր** կամ **թուր**, երբեմն նաև **երկար + սուր** կամ **թուր**, հնարավոր են նաև այլ համակցություններ. բաղադրյալ նշանին հաճախ կցված է լինում 1—2 կետ) դրվում է բառային տեքստի 2-րդ նախադասության առաջին ուժեղ վանկի վրա, ցույց տալով այդ վանկն ընդգծող վերընթաց մեղեդիական բանաձև, ուղղված դեպի ձայնաշարի բարձրակետը՝ «դո» հնչյունը (կարելի է ենթադրել, որ հիշյալ կետերը կցվում են բաղադրյալ խազերին ձայնի բարձր ռեգիստրի հետ կապված դիմամիկ ուժեղացումն ընդգծելու համար): Ֆրագի առաջին ուժեղ վանկին նախորդող անշեշտ վանկերը կազմում են բանաձևի «նախատակտային» մասը, որի ծավալը ստորև բերված օրինակում (Ցա)¹¹ հավասար է 2 մետրական միավորների («ձայ-նե...»): տեքստի 2-րդ նախադասության սկզբնական բառի կամ բառային դարձվածքի վանկային ծավալի տատանումները հանգեցնում են այդ «նախատակտային» մասի ծավալի ընդլայնմանը կամ կրճատմանը (մի քանի դեպքեր ցույց են տրված Յբ օրինակում)¹²: 2-րդ նախադասության սկզբի ընդլայնված վանկը միակ կառուցվածքային հատկանիշն է, որի շնորհիվ Աձդ «պարզ» երգերը սկզբունքորեն տարբերվում են ութ-ձայնի սովորական եղանակներից: Նրանց առաջին նախադասությունները կառուցված են ըստ «խիստ» ութ-ձայնի օրենքների՝ դեպի առաջին ուժեղ վանկ ուղղված վերընթաց սկզբնա-

¹¹ Ձայնագրյալ Ծարական, էջ 373—374:

¹² Ձայնագրյալ Ծարական, էջ 110, 620:

կան բանաձևով, միմյանց հաջորդող բարձր և ցածր խմբական շեշտերով, որոնք համընկնում են լադային հենակետների՝ «սի բեմով» և «սուլ» հընչյունների հետ. ընդլայնված վանկին հետևող մասի կառուցվածքը նույնպես չի հակառակ խիստ ութ-ձայնի սկզբունքներին: Աձդ «պարզ» նմուշներ հանդիպում են ինչպես հին (5—11-րդ դդ.), այնպես էլ նոր (12—13-րդ դդ.) շարականների կազմում, երբեմն ընդգրկելով նաև բուն Աձ մեղեդիներին հատուկ որոշ բանաձևեր. հենքի շարքի է պատկանում, օրինակ, Պահոց երգերի մի մասը (վերագրվում են Մեսրոպ Մաշտոցին, 5-րդ դար), ինչպես նաև Ղազարի հարության օրհնության առաջին կեսը (վերագրվում է Սահակ Պարթևին, 5-րդ դար), Ծմնդյան 8-րդ օրվա կանոնի Մեծացուցէն (վերագրվում է Մովսես Խորենացուն, 5-րդ դար) և այլն. սրանց նմանությամբ են կառուցված նաև նոր երգերը, օրինակ, բուն բարեկենդանի կանոնի Հարցը, Ողորմյան ու Տէր երկնիցը (Ներսես Շնորհալի, 12-րդ դար): Այսուհանդերձ, նույն Բուն բարեկենդանի կանոնի Մեծացուցէն (տես օր 3գ)¹³ Աձդ «ընդարձակ» տարատեսակի նմուշ է. այստեղ բարձր ու ցածր խմբական շեշտերի բնական հաջորդականությունը շրջված է (1-ին նախադասության 1-ին կեսը ավարտվում է «սի բեմով» հնչյունով, երկրորդը՝ բարձր «ռե»-ով, 2-րդ նախադասության 1-ին կեսը՝ «սուլ»-ով, իսկ երկրորդը՝ «սի բեմով»-ով), այսինքն խմբական շեշտերի կանոնավոր հերթագայությունը կորցնում է իր կարևորագույն ձևակազմական դերը և մեղեդին որոշակի անկախություն է ձեռք բերում բառային տեքստի առգանությունից: Կարելի է պնդել, որ տվյալ դեպքում, ի տարբերություն «խիստ» ութ-ձայնի նորմաների, մեղեդու կառուցվածքը ոչ թե բխում է տեքստի կառուցվածքից, այլ հետևում է սեփական, բուն երաժշտական օրինաչափությունների: Երաժշտական գործոնի դերի ընդլայնման արտահայտություններից մեկն է նաև երգի բարդ խազային ֆակտուրան, բազմաթիվ 2/4 խազերով: Աձդ «պարզ» տարատեսակի համար բնորոշ, տեքստի 2-րդ նախադասության սկզբի ուժեղ վանկի հետ համընկնող ելեջը հանդիպում է նաև Աձդ «ընդարձակ» երգերում (3գ օրինակում այն ցույց է տրված **բենկորն + երկար** բաղադրյալ խազի միջոցով): Աձ դարձվածքի տվյալ տարատեսակը առաջացել է, հավանաբար, շարականի ժանրի զարգացման ուշ շրջանում, երբ ավանդական ութ-ձայնին հատուկ բառային տեքստի և երաժշտության փոխկապակցության նորմաները իրենց տեղն էին զիջում նոր, ավելի ազատ երաժշտական երևակայությամբ առաջնորդող հոգևոր օրհներգությանը. այդ տարատեսակի նմուշներից են նաև Զատիկի կանոնի Օրհնության առաջին հատվածը, Համբարձման կանոնի Ծաշուն (Ներսես Լամբրոնացի, 12-րդ դար), Ննչեցելոց կանոնի «Նոր» Տեր երկնիցը («Որ անառ տնօրէնութեամբ»): Ուշ ծագում ունի, հավանաբար, նաև Աձ պահոց շարականներին կցված Համբարձին («Համբարձի զաչս իմ առ քեզ»), որն իր կառուցվածքով նման է Աձդ ընդարձակ տարատեսակին:

Առաջին կողմ (Ակ): Բուն Ակ ձայնեղանակի վերաբերյալ Ե. Տնտեսյանը գշում էր, որ այն հավանաբար պետք է դասվի դարձվածքների շարքում, մինչդեռ Ակ «դարձվածքը» իրականում 19-րդ դարում թյուրիմացության հետսանքով դարձվածքի նշանակությունն ստացած բուն Առաջին կող-

¹³ Զայնագրյալ Ծարական, էջ 103:

ձևերի հողինողն է եղել, հավանաբար, Ն. Ծնորհալին¹⁵։ Այլ ձայնեղանակի բանաստեղծական տողի ավարտական հարվածի հետ համընկնող երաժշտական կայուն բանաձևի կառուցվածքը (տես օր. 4¹⁶) ենթադրում է համապատասխան բառային դարձվածքի անպատճառ հնգավանկ (կամ երբեմն մասնաբաժանված) տեսակի՝ տես մույն երգի գ տան 1-ին տողը, ուր բանաձևի 1-ին և 2-րդ բառերը կապված են միմյանց հետ ընդհանուր լիգայով) ծավալ։ Զարմանալի չէ, որ Ծարակնոցում ընդգրկված «բուն» Այլ երգերի ճնշող մեծամասնությունը հասել է մեզ Ն. Ծնորհալու կամ չքա հետևորդների աւուումների տակ։

Նոտային օրինակ 4

Երկրորդ ձայն (Բձ)։ «Գլխավոր» եղանակից բացի, գոյություն ունի Բձ յուրօրինակ տարատեսակ, որ դարձյալ կապված է Ն. Ծնորհալու կողմից հայ օրհներգության մեջ մտցված տաղաչափական ձևի, տվյալ դեպքում՝ չորստոնյա լամբի հետ։ Այդ տարատեսակն օգտագործված է Աղուհացից 6-րդ կիրակիի կանոնի «Որ ըզխորհուրդ քո գալըստեանդ» Օրհնությունում, Պենտեկոստեի 2-րդ օրվա կանոնի «Նոյն և մըման Հօր և որդույ» Օրհնությունում, ինչպես մասնա ալոր օրհներգերը ընդօրինակող 7 խոտաճարակաց շարականում (հեղինակ՝ Հովհաննես Երզնկացի, 13-րդ դար)։ Նշված բոլոր շարականների համար բնորոշ է բենկորն և վերնախաղ խազերից կազմ-

¹⁵ «Ծնորհալական» բանաստեղծական չափերի մասին տես՝ Հակոբյան Լ., Հայկական շարականների տաղաչափությունը, էջ 72—79։

¹⁶ Զայնագրյալ Ծարական, էջ 627—628։

ված բաղադրյալ խազ բնագրի վերջին ֆրագի առաջին վանկի վրա (տես օր. 5ա¹⁷): Բացի այդ, խազավորված և ձայնագրյալ Ծարականներում «Բձ» նշանի տակ են բերված մի քանի մեղեդիներ, որոնք իրականում ինքնուրույն, անհատական երգաստեղծության արգասիք են և իսկական Բձ-ի ու նրա տարատեսակների հետ որևէ ընդհանուր բան չունեն (հավանաբար, դրանք Բձ երգերի շարքին արհեստական կերպով դասելը կապված էր ձայնեղանակների կանոնական «ութ» թվի սահմաններից դուրս չգալու անհրաժեշտության հետ): Այդ երգերը ունեն բարդ, թանձր խազային պատկեր, մեծածավալ են, հարուստ են գեղգեղանքներով, ընթանում են շատ դանդաղ («հույժ ծանր») տեսակով, բառային տեքստի առողջանությունից անկախ: Դրանցից մեկը՝ ս. Վահան Գողթնեցու մահվանը նվիրված «Զարմանալի է ինձ» շարականը (վերագրվում է հերոսի քրոջը՝ Խոսրովիդուխտին, 7-րդ դար) ժամանակին մեծ ժողովրդականություն էր վայելում, մյուսը՝ ս. Ղեվոնդյանց կանոնի Համբարձումն է. երկուսն էլ ձայնաշարի կառուցվածքի առումով նման են Գ-կողմ-դարձվածք ձայնեղանակին (տես ստորև): Այլ, բուն Բձ-ին ավելի նմանվող ձայնաշարի վրա է հիմնված ս. Սուքիասանց շարականը, որի բանաձևերը հանդիպում են նաև Խաչի 7-րդ օրվա կանոնի Օրհնության երկրորդ կեսում: Ծր, գ, դ օրհնակներում¹⁸ բերված են այդ յուրօրինակ երաժշտական հուշարձանների միայն սկզբնական հատվածները:

Բձ ձայնեղանակն ունի դարձվածք, որը Ծարակնոցում ներկայացված է սակավաթիվ նմուշներով: Այդ դարձվածքի ձայնաշարի գլխավոր յուրահատկությունն է մեծացրած սեկունդա ինտերվալը լադի 2-րդ և 3-րդ աստիճանների միջև: Խազային ֆակտուրան թանձր է, հարուստ է 2/4 խազերով (օր. 5ե)¹⁹:

Երկրորդ կողմ կամ Ավազ կողմ (Բկ): Մեզ արդեն ծանոթ Բկ հիմնական տարատեսակից բացի (նոտային օրինակ 1), նույն ձայնեղանակին են պատկանում մի քանի այս կամ այն չափով անհատականացված մեղեդիական տիպարներ: Դրանցից մեկը կապված է Ն. Ծնորհալու և նրա հետևորդների մոտ որոշ տարածում ստացած 7-վանկանի կիսատողերից բաղկացած չափի հետ: Այդ տիպարի բնորոշ հատկանիշներն են՝ յուրաքանչյուր կիսատողի 2-րդ վանկի երկարացում ու Բկ հիմնական տարատեսակի համար պարտադիր, դեպի տեքստի առաջին շեշտված վանկ ուղղված վերընթաց «դո-ֆա» թռիչքի բացակայություն: Ճա և ճբ օրհնակներում ցույց են տրված Ն. Ծնորհալու և 13-րդ դարի հեղինակ Սարգիս Սևանեցու նմուշները²⁰. հմմտ. նաև Պենտեկոստեի 5-րդ օրվա կանոնի «Այսօր աղբիւր գիտութեան» Տեր երկնիցը (հեղինակ՝ Ն. Ծնորհալի), Հովակիմի և Աննայի կանոնի «Այսօր ցընծան երկնայինք» Տեր երկնիցը (հեղինակ՝ Հակոբ Կլայեցի, 13-րդ դար) և մի քանի այլ շարականներ:

Որոշ տարածում է ստացել նաև 1/4-ից ավել տևողությամբ երգվող վանկերով հարուստ մեղեդի, որի խազային պատկերի համար բնորոշ են իրար հաջորդող **զարկը** և **վերնախաղը** (1-ին բանաստեղծական ֆրագի ավարտական բանաձևում), ինչպես նաև **վերնախաղ + բեկկոր** համակցություն, որն անմիջապես նախորդում է երգի՝ եզրափակող բանաստեղծական

¹⁷ Զայնագրյալ Ծարական, էջ 624:

¹⁸ Զայնագրյալ Ծարական, էջ 879, 905, 876:

¹⁹ Զայնագրյալ Ծարական, էջ 94:

²⁰ Զայնագրյալ Ծարական, էջ 285, 988:

սակավաթիվ երկարացված վանկեր, մինչդեռ խազային պատկերը հարուստ է 2/4 տևողություն ունեցող և նույնիսկ բաղադրյալ, զարդարուն նշաններով) հիմք է տալիս տվյալ եղանակը ինչ-որ սկզբնական նախատիպարի աղավաղված, անճանաչելի դարձած տարբերակ համարելու համար:

Բկ անհատականացված նմուշներից մեկն է նաև Խաչի 4-րդ օրվա կանոնի «Խաչն կենարար» Օրհնությունը, որ նույնպես թանձր խազային ֆակտուրա ունի (հեղինակ՝ Գրիգոր Մագիստրոս, 11-րդ դար, տես օրինակ 6q²⁴, ուր ցույց է տրված միայն երգի առաջին տունը, մինչդեռ մյուս տները ինչ-որ չափով մոտենում են 6q օրինակում ցույց տրված «շնորհալիական» եղանակին): Կարելի է հիշատակել նաև «խիստ ոճի» պահանջները ոչ լիարժեք կերպով բավարարող մի քանի այլ նմուշներ (հմտ. թեկուզ Հարության շարքի «Մայր լուսոյ Մարիամ» Մեծացուցեն, Խաչի 6-րդ օրվա կանոնի Օրհնությունը և այլն): Ընդգծենք, որ բոլոր հիշատակված նմուշները ծավալվում են Բկ հիմնական ձայնաշարի սահմաններում, ունեն ընդհանուր լադային հենակետներ Բկ գլխավոր տարատեսակի հետ: Մյուս կողմից, Բկ երգերի շարքում գտնում ենք այնպիսի մեղեդիներ, որոնք երաժշտական կառուցվածքի առումով բացարձակապես նման չեն «խկական» Բկ-ին: Ըստ ութ-ձայնի ավանդական (թաշնյանական) տեսության, Բկ ձայնեղանակը «դարձվածք» չունի, սակայն ճե՛ ու ճը օրինակներում ցույց տրված հատվածները²⁵ (որոնցից առաջինը ձայնաշարի ու հիմնական լադային հենակետների հարաբերակցության առումով նման է բուն Ա-ձայնին, իսկ երկրորդը՝ միանգամայն ինքրորդուն է) կարող են, թերևս, համարվել Բկ-դարձվածքներ, միայն թե նրանցից յուրաքանչյուրը Ծարակնոցում ներկայացված է մեկական նմուշով: Նույնպիսի հազվադեպ երևույթ է արտակարգ հարուստ մեղեդիական ֆակտուրայով աչքի ընկնող Բկ-ստեղի եղանակը, երկու տարբերակներով (ճթ և ճծ օրինակներում բերված են նրանց սկզբնական հատվածները²⁶: Երկրորդ տարբերակը՝ Հրեշտակապետաց կանոնի Օրհնությունը պատկանում է Ն. Ծնորհալու գրչին ու ընդօրինակված է նույն հեղինակի Վարդավառի 2-րդ օրվա կանոնի «Օրհնեցէք մանկունք» երգում. այդ շարականների բառային տեքստերը գրված են հնգավանկ երկրորդ կիսատողերով բնութագրվող «շնորհալիական» բանաստեղծական չափով, որի հետ մենք արդեն հանդիպել ենք Ակ ձայնեղանակի կապակցությամբ, սակայն, այստեղ, ի տարբերություն Ակ մեղեդիների, տվյալ տաղաչափական առանձնահատկությունը մեղեդիական գծի զարդարուն, գեղեղանքներով հարուստ լինելու հետևանքով չի անդրադարձվում երաժշտական կառուցվածքի մեջ:

Երրորդ ձայն (Գձ): Ի տարբերություն Բ-կողմ ձայնեղանակին, բուն Գ-ձայնը համաձին է. Գձ շարականների մեղեդիական բովանդակությունը հիմնականում սահմանափակվում է մեր 2-րդ նոտային օրինակում բերված նմուշը կազմող ստանդարտ բանաձևերով: **Գձ-դարձվածքի** մեղեդիները սովորաբար սկսվում են բուն Գ-ձայնում. երաժշտական լադի փոփոխումը կատարվում է բնագրի առաջին նախադասության 2-րդ կետում (այն ավարտվում է ոչ թե բուն Գձ երգերին հատուկ «սոլ» կիսակադանային հնչյունով,

²⁴ Զայնագրյալ Ծարական, էջ 774:

²⁵ Զայնագրյալ Ծարական, էջ 987, 256:

²⁶ Զայնագրյալ Ծարական, էջ 257, 814:

Նոտաչիմ օրինակ 6

ընդ լու - առջալ վառարանոյն ըլլա - րուցեալ օրհնեացոյժ. և ծաւ - րեւոյն ի յե - դայ:

Արթաշէ - լի ո - րպէսմբ և ա - իսգին Կո - րոսեւմբ. գաւոյ է փորիչ յաշխարհ յարու - ցանէլ ըլ - մանեալն:

Արպարտիբան եղ - ճարպու - րեան աւանդեցր ե - կեցեցոյ իր Իրիպոս. ահառն ճախաւաւ - կաւ:

արօրէ իր առ Արթաշէ հոգով և ճր - փոյ:

Ար իտաքիեցար ի բարշապ, որ - վի - րդ իսկ թողեալ յերկինս. զիտր ին ահմո - լար. վաւրն ճորեալ

ոչ - խարին ողոր - մեա մեկ Աս - փր - ուած:

Այսօր ընդ հրաշքեղեան թաւուցն օրհաւ - բաւե - ին ձերին ու - րաժ և զղային ար - մա - լեւ - եօթ:

ու - սան - եա օր - նեալ եկ - եալ ի յա - հուռն փրկաւ:

Իսկեղն Կէ - եա - րար, որ ե - լն զվեկ փր - կու - թիւ. սո - վաւ ա - յե - նեցեան ըլ - եալ բարե - բա - նեց:

Ի գաւազեան փրկաւ զբաւեցեալից բաւեին և ետապալտիք անաւաւաւ սարքեալ ե - ին - ի:

Ա - ճե - եալն ա - րա - բաժն հաշտաւաւ ըլ - լա - ղա ճէր օրհ և ե - յէթ

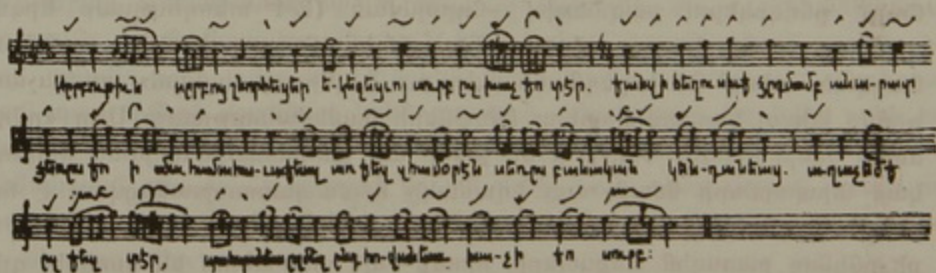
ըլ փր զեւ - կեալն ի յէր - կեաւ

եւ - փր - ուած հր - փոյ բազա - ւոր ահ - ճաւ:

Ար յա - ճե - ի սրբէ - ճէր ըլ - կաւորս - եալ ին:

այլ բարձր «ոէ»-ով, որն այստեղ խաղում է յուրահատուկ միջանկյալ լադային հեմակետի դեր), որից հետո հաստատվում է մի նոր, բուն Գձ-ին բնորոշ «լյա բեմոլ-սի բեկար» մեծացրած սեկունդա չպարունակող ձայնաշար «դո» կիսակադանային և վերջավորող ձայնով: Գձդ շարականների խազային պատկերի առանձնահատկություններից մեկն է **փուշից** ու իրար հաջորդող մի քանի **շեշտերից** կազմված համակցությունն բանաստեղծական բնագրի 2-րդ նախադասության սկզբում, այսինքն՝ նոր լադի հաստատման պահին: Կարելի է ենթադրել, որ այդ համակցությունը ցույց է տալիս բուն Գձ-ի համեմատ ավելի բարձր ռեգիստրում երգվող Գձ-դարձվածքի հաստատման հետ կապված աստիճանական վերընթաց շարժում, ընդ որում **փուշը** նշում է շարժման ելակետը, իսկ յուրաքանչյուր **շեշտը**՝ դեպի ձայնաշարի հաջորդ աստիճանն ուղղված մեղեդիական քայլ: Գձ-դարձվածքի շարականների տները մեծածավալ են. համապատասխան բանաստեղծական բնագրերը աչքի են ընկնում բազմախոսությամբ: Գձ-դարձվածքը լայն տարածում է ստացել Խաչի 4-րդ օրվա կանոնի «Սըրբութին սըրբոց» երգի ստեղծումից հետո (հեղինակ՝ Ստեփանոս Ապարանցի, 10-րդ դար. տես նույնի օրինակ 7²⁷, ուր բերված է երգի առաջին տունը): Նույն մեղեդու օրինակով են կադապարված Ն. Շնորհալու (Պենտեկոստեի 4-րդ օրվա կանոնի Օրհնությունը, Հայրապետաց կանոնի Տեր երկնիցը, ս. Եփրեմին Ալիքված Մանկունքը և այլն), Հ. Երզնկացու (ս. Ներսես հայրապետի կանոնի Տեր երկնիցը) և այլոց մի շարք երգերը:

Նոտային օրինակ 7

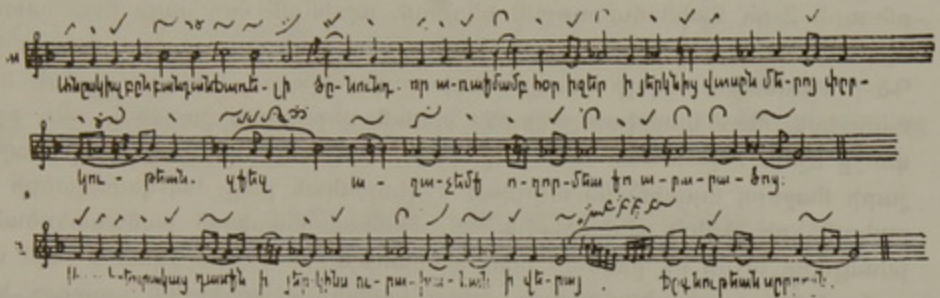


Երրորդ կողմ կամ **Վառ ձայն** (Գկ): Այդ ձայնեղանակի գլխավոր հատկանիշն է լադի կիսաքրոմատիկ իջեցված 4-րդ աստիճանը, որի բարձրությունը տատանվում է «դո»-ի և «դո բեմոլ»-ի միջև (նոտային օրինակներում այդ շեղումը ցույց է տրվում «դո»-ին կցված թեթ գծիկով): Բանաձևային կազմի առումով Գկ շարականները, ընդհանրապես, քիչ են տարբերվում միմյանցից (իբրև նմուշօրինակ տես մեր 2-րդ նոտային օրինակում բերված հատվածը): Ծարակնոցում երբեմն կարելի է հանդիպել **Գկ-դարձվածք** մեղեդիների, որոնց ձայնաշարը բուն Գկ-ի (իջեցված 4-րդ աստիճան) և բուն Գձ-ի (մեծացրած սեկունդա 2-րդ և 3-րդ աստիճանների միջև) յուրահատուկ խառնուրդ է, ընդ որում երգերի սկզբնական և ավարտական մասերը մոտ են բուն Գկ-ին, միմյնդեռ Գձ-ի հատկանիշները ի հայտ են գալիս երգերի մեջտեղի հատվածներում:

²⁷ Ձայնագրյալ Ծարական, էջ 774:

Գկ-դարձվածք երգերի խազերը սովորաբար պարունակում են բաղադրյալ, զարդարուն նշաններ, տես նոտային օրինակ 8²⁸:

Նոտային օրինակ 8



Չորրորդ ձայն (Դձ): Դձ գլխավոր տեսակից բացի, լայն տարածում է ստացել մի այլ տարբերակ, որի մեղեդիական կառուցվածքը որոշակի ինքնուրույնություն է ցուցաբերում շարականների տաղաչափության համար բրնորոշ, խմբական շեշտերի կանոնավոր հերթագայության վրա հիմնված ո՞րքանի նկատմամբ: Ծա օրինակում բերված է այդ տարբերակի հատկանշական նմուշներից մեկը²⁹: Ինչպես երևում է օրինակից, բնագրի սկզբնական, բարձր խմբական շեշտով ավարտվող «կիսատողը» («Որ զօրէնքս սրբութեան պահոց...») կառուցված է ըստ ութ-ձայնի «խիստ ոճի» նորմաների. մեղեդու հետագա զարգացումը, սակայն, ունի համեմատաբար ազատ բրնույթ, ընդգրկելով բազմաթիվ ընդլայնված (2/4 տևողությամբ երգվող) վանկեր, որոնք հաղորդում են տվյալ մեղեդուն որոշակիորեն «արդիականացված» տեսք՝ Դձ և ընդհանրապես ութ-ձայնի «դասական» տաղաչափությանը խիստ կերպով հետևող նմուշների համեմատությամբ: Աձդ «ընդարձակ» տարբերակի, Գձդ-ի և մի քանի այլ անհատականացված մեղեդիական տիպարների նման, այդ եղանակը համապատասխանեցվում է հատկապես լայնածավալ, հարուստ աստվածաբանական բովանդակությամբ աչքի ընկնող բառային տեքստերի, որոնք լայն տարածում են ստացել գլխավորապես 12—13-րդ դարերում: Ն. Ծնորհալու անվան տակ են մեզ հասել Դձ այդ տարատեսակի բազմաթիվ նույնատիպ նմուշներ, որոնց թվում են, բացի Ծա օրինակում ցիտված Աղուհացից 2-րդ կիրակիի կանոնի Օրհնությունից, նաև Աղուհացից 5-րդ օրվա կանոնի Հարցը, Պենտեկոստեի 3-րդ օրվա կանոնի Հարցը և Ողորմյան, ս. Հովհաննես Մկրտչի ծննդյան կանոնի Հարցը, Վարդավառի 2-րդ օրվա կանոնի Օրհնությունը, Մեծ ուրբաթի կանոնի արտակարգ ճոխ ու լայնածավալ «Այսօր ի կատարումն» Օրհնությունը և բազմաթիվ այլ օրհներգեր: Նույն մեղեդիական բովանդակությամբ են բնութագրվում նաև նույն ժամանակաշրջանի մյուս ստեղծագործողների շարականները՝ Աստվածածնի ծննդյան կանոնի Հարցը, Մեծացուցեմ, Ողորմյան, Ժաշուն (Հակոբ Կլայեցի): Աստվածածնի ավետման կանոնի Հար-

²⁸ Զայնագրյալ Ծարական, էջ 549, 951:

²⁹ Զայնագրյալ Ծարական, էջ 207:

ցը և Ողորմյան (Գրիգոր Վկայասեր), ս. Ներսես Մեծի կանոնի Հարցը, Ողորմյան, Մանկունքը (Հովհաննես Երզնկացի) և այլն: Խազային պատկերը, բնականաբար, հարուստ է 2/4 տևողություն ունեցող նշաններով (հատկապես բազմաթիվ են երկար, բութ և սուր խազերը):

Դձ շարականների թվում կան ման գարդարուն, բաղադրյալ խազերով աչքի ընկնող մոտիվներ: Դրանցից մի քանիսը ցույց են տրված 9բ-ե օրինակներում³⁰: Հեշտ է համոզվել, որ տվյալ մեղեդիները պարունակում են մի քանի ընդհանուր բանաձևեր, այսինքն՝ պատկանում են Չորրորդ ձայնի միևնույն ստորաբաժանմանը: Համոթեն մեջեջեղոց շարքի կազմում գտնում ենք մի այլ յուրօրինակ մոտիվ՝ երգ, որի արտակարգ ծավալում բանաստեղծական տեքստը բաժանված է համահավասար, հնգավանկ անդամների (մի քանի պատահական քառավանկ կամ վեց վանկանի միավորներով): 9գ օրինակում բերված է երգի առաջին տունը³¹: Օրինակից երևում է, որ յուրաքանչյուր անդամի վերջին, գլխավոր շեշտ կրող վանկն ընդլայնված է (ճիշտ է, այդ առանձնահատկությունը միշտ չէ, որ իր արտահայտությունն է գտնում խազային բնագրում): Բոլոր կենտ անդամների երաժշտական կառուցվածքը հիմնված է մեկ ընդհանուր մեղեդիական բանաձևի վրա, մի այլ ընդհանուր բանաձև ընկած է բոլոր զույգ անդամների կառուցվածքի հիմքում, սակայն անդամների ճշգրիտ կրկնություններ հազվագյուտ են՝ ընդհանուր կաղապարի մեջ մանր տարբերակումներ մտցնելու շնորհիվ (փակագծերում նշենք, որ նախավերջին անդամի եզրափակող վանկը և ամբողջ վերջին անդամը ընդլայնված են՝ երգի տան ավարտի հետ կապված տեմպի բնական դանդաղեցման հետևանքով): Այսպիսով, մենք մեկ անգամ ևս կարող ենք համոզվել, որ երաժշտական բանաձևերի ստանդարտ, համապարտադիր լինելու հանգամանքը չի հակասում դրանք որոշակի սահմաններում ստեղծագործաբար զանազանակերպելու հնարավորությանը. տվյալ առանձնահատկությունը ընդհանրապես բնորոշ է կանոնական երաժշտական արվեստին, որն առանց դրա անխուսափելիորեն կհանգեցվեր սակավաթիվ մեղեդիական պտույտների մշտական կրկնությանը և, հետևաբար, կզրկվեր որևէ ինֆորմացիոն արժեքից: 12-րդ կամ 13-րդ դարում ստեղծված այդ երգի հեղինակային պատկանելիության մասին ոչինչ ասել չենք կարող. տաղաչափության ու երաժշտական կառուցվածքի առումով այն Ծարակնոցի կազմում ոչ մի զուգահեռ չունի:

Չորրորդ ձայնն ունի երկու դարձվածք (ճիշտ է, Ն. Թաճյանի կողմից կազմված ձայնաշարերի ցանկում Դձ դարձվածքների թիվը հասնում է երեքի, սակայն երրորդ դարձվածքը ձայնագրյալ Ծարակնոցում գործնականում չի հանդիպում): Դձ առաջին դարձվածքի ձայնաշարը համընկնում է բուն Դձ ձայնաշարի հետ, սակայն դրա ավարտական հնչյունը «լյա» է³²: Խազային պատկերի համար հատկանշական է բնագրի մեջտեղի բանաստեղ-

³⁰ Ձայնագրյալ Ծարական, էջ 318 (հատված Պահոց շարականներից), 1060 (հատված Հարության ավագ օրհնություններից), 292 (հատված Սեբաստիայի 40 մանկանց կանոնից), 722 (8-րդ դարի իշխան Աշոտ Բագրատունուն վերագրվող Խաչի 3-րդ օրվա կանոնի Ողորմյա մասը):

³¹ Ձայնագրյալ Ծարական, էջ 1010—1011:

³² Նոտային նշաններով գրի առնված մի այլ Ծարակնոցում (Տնտեսյան Ե. Ծարական ձայնագրյալ, Իթաթնապոլ, 1933) Դձգ—1 երգերը ավարտվում են «սոլ» վերջնաձայնով:

ծական ֆրագի եզրափակող վանկին համապատասխանող երկար + փաթուր բաղադրյալ նշանը՝ խազ, որ չի հանդիպում բուն Դձ շարականներում (տես օր. 9է)³³։ Դձ երկրորդ դարձվածքը ունի ալտեռացված հնչյուններ, որոնք երևան են գալիս մեղեդու մեջտեղի մասում (ոե բեմոլ, մի բեկար, սոլ դիեզ. համապատասխան հատվածներում մեղեդու մեջ կարծես ներթափանցում են Բկ-«դարձվածքի» և Աձ-ի տարրերը)։ Խազային պատկերը աչքի է ընկնում երկու բեկկորձ խազերից բաղկացած մի քանի բաղադրյալ նշաններով (օր. 9ը)³⁴։ Դձ-դարձվածքները, հավանաբար, ունեն մոր ծագում, տարածված են 12—13-րդ դարերի հեղինակների շարականներում։

2որրորդ կողմ կամ Վերջ ձայն (Դկ)։ Այդ ձայնեղանակի որոշ ստորաբաժանումները դարձյալ կապված են վանկական տաղաչափության զարգացման ընթացքում առաջացած, բոլոր երկրորդ կիսատողերի (երբեմն՝ կրկներգի բացառությամբ) վանկային ծավալի հաստատունությամբ բնութագրվող տաղաչափական ձևերի հետ։ Մեկ անգամ ևս ընդգծենք, որ մասն ձևերը Ծարակնոցում լայն տարածում են ստացել հատկապես սկսած Ն. Ծնորհալուց։ Դրանցից մեկի՝ 7 վանկանի երկրորդ կիսատողերով ոտանավորի ուղիքով է պայմանավորված Դկ յուրօրինակ տարբերակի կառուցվածքը (տես օր. 10ա)³⁵, ուր երկրորդ և չորրորդ, հաստատուն ծավալ ունեցող անդամներին համապատասխանող բանաձևերը կազմված են մույնատիպ ելևէջներից, ոչ էական տարբերակումներով, մինչդեռ առաջին և երրորդ, վանկային ծավալի առումով փոփոխական անդամների ելևէջային բովանդակությունը տարբեր է։ Երգի մյուս տներում (ինչպես նաև Դկ մույն տարատեսակին պատկանող մյուս երգերում) երկրորդ և չորրորդ անդամները մընում են անփոփոխ, մինչդեռ առաջինը և երրորդը՝ ընդլայնվում կամ կրճատվում են, մայած վանկային ծավալի տատանումների։ Խազային պատկերը աչքի է ընկնում միմյանց հաջորդող փուշ-սուղ-փուշ (1—2 կետով) նշաններով յուրաքանչյուր տան սկզբում և ծնկներ խազը պարունակող բաղադրյալ նշանով՝ բնագրի երրորդ անդամի վերջին վանկի վրա։ 10ա օրինակում մեջքերված Աստվածածնի վերափոխման 2-րդ օրվա կանոնի Օրհնության առաջին կեսի կողքին, մույն մեղեդիական տիպի են պատկանում ս. Գրիգոր Լուսավորչի կանոնի Տեր երկնիցը, Պենտեկոստեի 4-րդ օրվա կանոնի Ողորմյան, ս. Հովհաննես Մկրտչի ծննդյան կանոնի Ծաշուն, ս. Սահակ Պարթևի հիշատակին նվիրված Մանկունքը (բոլորի հեղինակն է Ն. Ծնորհալին), Զատիկի կանոնի Ողորմյան (Ն. Լամբրոնացի) և այլն, ինչպես նաև Աստվածահայտնության առաջին օրվա կանոնի ճանաչված «Խորհուրդ մեծ» Օրհնությունը (հատկապես՝ դրա 4—6-րդ տները), որի ծագման ժամանակի մասին մենք արդեն առիթ ենք ունեցել մեր կարծիքը հայտնելու³⁶։

Տաղաչափական մոր ձևերի հետ կապված Դկ տարատեսակներից է նաև 10բ օրինակում բերված եղանակը³⁷։ Այս անգամ գործ ունենք վեց վանկանի 2-րդ կիսատողերով ոտանավորի հետ (ընդհանուր ուղիքով խախտող կրկներգի բացառությամբ։ Պետք է նշել, որ ուղիքը երբեմն խախտվում է նաև պատահական հինգ վանկանի անդամների առաջ գալու հետևանքով,

³³ Զայնագրյալ Ծարական, էջ 18։

³⁴ Զայնագրյալ Ծարական, էջ 40—41։

³⁵ Զայնագրյալ Ծարական, էջ 748։

³⁶ Հակոբյան Լ., Հայկական շարականների տաղաչափությունը, էջ 75—76։

³⁷ Զայնագրյալ Ծարական, էջ 752։

Նոտային օրինակ 9

21 Ար քո քն-կար սրբաբանան պատկը ևս քիչ համարեմ ա-ւան-դե-ցեմ. զոր ոչ պար-հե-լով ես-բանս-
 արդ - ժիշկն ետալովմար պարզել ես-լա-կե-ցեմ ըն-դուն-կարքն մե-թալե յա-հու. զանո-ր-ոյ
 շտրիսն մեզ քեզ ես-լա-կեմ ընդառնարքն քոյ պար-կե-րս-կայ
 Ի Լեկանքն ա-ռա-գի քո քեզ բազմա-մեղի ո-ղոր-մես
 7 Տեսնալ ընդկն մահու լու-ծան և դժոխքս արտալ դո-ղա-յին որ ընդ մահ յա-հու
 ծանուցող մահ
 1 Իրաւաբան ծագելով լույսի Բոս-պոս որ Ի մեջ ԼԵ-ծին զբարեպաշտ ընդ ա-ւան
 ողոր-մես մեզ ևս-քո-նան.
 6 Ի յերկնից երև-եալ երևան յաշտութան, աչ-եր հեթանոսի ծագեալ լայն ո-ղորմե-թեան
 4 Լեկակիցեալ Լուսնան, ակն ընդարձակութան Ի եր-դոյ արդ-մեք ընդարեւ ա-ռա-գին զարեւ և պահել
 յանպարտ Ի կեանք ի պարագանէ հրաւաւ եր քո քեզ ընդ-ծն մահու Ի մե-թալեցեալ
 Ինչ Ե-իք անդրին և Ի հոգաբայիս. և այն ա-ղա-լնեմ արեղծող ա-մե-նից ըն-կալ և հանգ
 զիտածարեալ հո-գիս. երբն ա-ւրել եան լուսնիցն իո-րանս ուր ժողովք են ար-բոյ. Ի իրաւաբան
 հոգով հե-ղու-թեան յնկ-կայ Բա-րու-թիւնան
 5 Իրաւաբար կանաչ Լուսնան, հոգիք Լեւ-դա-նա-բար. Ի ընդարձակ յաշտութե. Ի ծերեղեան մահ-ա-մու, զարեւ դաւ քի
 Իրաւաւորի. Լա-ր-բան զկեանքս արեւն մեթոյ ընդ ա-ւ-ԼԵ-րին. զԵրեմիայի ընդ արեւն և յաշտութեան:
 Ընդ արեւն երեւալ մահկանայն սարք ա-ւա-լա-նան. Լորտալ աղեղնիք հոգ-ւոյն ևս-պա-նայ. օրն-նե-
 9 Գեջ զիտակեցեալ յա-ւաք երեւոյթեան սրբ-բառ-այ կու-սեմ յոր օրն-նե-յաւի յա-նի-ժիշկ ևս քիչ ելեալ:

ինչպես 10բ օրինակի երրորդ ֆրագի 2-րդ կետում: Նույն երգի հետագա տներում մման պատահական խախտումներ այլևս չեն հանդիպում): Բոլոր զույգ, հաստատուն անդամները դարձյալ համապատասխանեցվում են մույնատիպ մեղեդիական բանաձևերի, իսկ բոլոր կենտ, փոփոխական անդամների երաժշտությունը տարբեր է: Դկ տվյալ տարատեսակը մույնպես պատկանում է Ն. Ծնորհալու մախասիրվածների թվին (Աստվածածնի վերափոխման 2-րդ օրվա կանոնի, Վարդավառի 3-րդ օրվա կանոնի, ս. Ղևոնդյանց կանոնի Ողորմյա մասերը): Իբրև հատկանշական խազ հանդես է գալիս կրկնակի բութ + երկար բաղադրյալ խազը կրկներգի առաջին վանկի վրա:

Ն. Ծնորհալու ստեղծագործության մեջ լայն տարածում ստացած Դկ ավելի զարդարում տարբերակներից է Որոտման որդիների կանոնի Օրհնությունը (օր. 10գ³⁸. հմմտ. մաս Աստվածածնի վերափոխման 2-րդ օրվա կանոնի Օրհնության Դ—Ջ տները, Քրիստոսի 72 աշակերտների կանոնի Օրհնությունը, ս. Ստեփաննոս Ուլնեցուն մկրված շարականը և այլն): Այստեղ տաղաչափական հիմքը ազատ է (միշտ է, երբեմն դիտվում է ձգտում դեպի զույգ կիսատողերի հինգ վանկանի ծավալ), իբրև հատկանշական խազ հանդես է գալիս երկար + վերնախաղ բաղադրյալ մշանը բանաստեղծական բնագրի երրորդ ֆրագի առաջին ուժեղ վանկի վրա: Դկ զարդարում «շնորհալիական» տարատեսակներից պետք է հիշատակել մասն ա. Գրիգոր Լուսավորչի կանոնի Հարցը (օր. 10դ³⁹), Վարդավառի 3-րդ օրվա կանոնի Տեր երկնիցը (օր. 10ե⁴⁰), Աստվածածնի վերափոխման 2-րդ օրվա Հարցն ու Տեր երկնիցը, ս. Ղևոնդյանց կանոնի Հարցը (այդ բոլոր շարականները մույնատիպ են, ունեն ընդհանուր մեղեդիական բանաձևեր և մման են միմյանց խազերի տեսակետից). մի շարք այլ զարդարում եղանակներ այս կստ' այն չափով հարում են Դկ «ստեղծանքին» (տես ստորև):

Դկ դարձվածքը հայտնի է երեք հիմնական տարբերակներով: Առաջինը՝ ս. Հովսիսիմյանց կանոնի ճանաչված «Անձինք մըուիրեալք» Օրհնությունը (հեղինակ՝ Կոմիտաս Աղեցեցի, 7-րդ դար, տես օր. 10գ⁴¹ Օրհնության առաջին տունը) գրված է շեշտական տաղաչափությամբ (բնագրի յուրաքանչյուր «կիսատողը» պարունակում է 2 ուժեղ վանկ, անկախ վանկերի ընդհանուր քանակից: Դա զուտ շեշտական տաղաչափության միակ մըմուշն է ամբողջ Ծարակնոցում): Երկրորդն օգտագործված է մույն Հովսիսիմյանց կանոնի Համբարձի մասում, ս. Ղևոնդյանց կանոնի Մանկունքում (հեղինակ՝ Հովհաննես Սարկավազ Իմաստասեր, 11—12-րդ դարեր), ու ս. Վարդանանց կանոնի Օրհնությունում (հեղինակ՝ Ն. Ծնորհալի): Նշված երգերը գրված են ոչ թե շեշտական, այլ վանկական տաղաչափությամբ. ըստ այդմ եղանակի բանաձևային կազմի մեջ մտցվում են որոշ փոփոխություններ (տես օր. 10է⁴²): Նշենք, որ Հովհաննես Սարկավագի մուշներում վանկական տաղաչափությունը դեռևս լիովին կայունացած չէ. առանձին անդամների ծավալը տատանվում է 6 և 8 վանկերի միջև՝

Անըսկիզբըն բանն Աստուած / որ վասըն մեր համբեր մահու. (7+8)

³⁸ Ձայնագրյալ Ծարական, էջ 335:

³⁹ Ձայնագրյալ Ծարական, էջ 335:

⁴⁰ Ձայնագրյալ Ծարական, էջ 730:

⁴¹ Ձայնագրյալ Ծարական, էջ 690:

⁴² Ձայնագրյալ Ծարական, էջ 702:

- Բառնալով ըզդատակնիք / անիծիցն առ ի մէնջ. (7+6)
 Գերապանձ մաքրութեամբ / ըզմարդիկ վերագրեաց. (6+6)
 Խաչակից իւր և վըկայք / կամաւոր մահուամբն իրեանց: (7+7)
 Դիմամարտ գոլով սըրբոցն / ընդ կոապարիշտ պաշտամունսն (7+7)
 Երջանիկ ճակատամարտք / յայտնեցան անպարտելիք. (7+7)
 Զի զԱստուած բոլորից / տիրաբար սիրեցին. (6+6)
 Էակցին Հօր հետեւեալ / ստացան ըզթագըն պարծանաց: (7+8)
 (և այլն)

Ինչ վերաբերում է Ն. Ծնորհալու նույնատիպ երգին, ապա այստեղ 7 և 8 վանկանի անդամների կանոնավոր հերթագայության սկզբունքը իրագործված է ավելի հետևողական կերպով (նիշտ է, ռիթմը երբեմն փոքր-ինչ խախտվում է պատահական 6 վանկանի անդամների առաջ գալու հետևանքով⁴³։

- 1) Նորահրաշ պըսակաւոր / և զօրագլուխ առաքինեաց. (7+8)
 Վառեցար զինու հոգւոյն / արիաբար ընդդէմ մահու, (7+8)
 Վարդան քաջ նահատակ / որ վանեցեր ըզթըշմամին. (6+8)
 Վարդագոյն արեամբըդ քո / պըսակեցեր զեկեղեցի: (7+8)
- 2) Երկնաւոր թագաւորին / զինու յաղթեալ պատերազմին. (7+8)
 Խոհական իմաստութեամբ / խոհեմացեալ անճառապէս. (7+8)
 Խորէն խորհըրդական / և ծանուցեալ անուն բարի (6+8)
 Խաչելոյն վըկայ եղեալ / հեղմամբ արեան պըսակեցաւ: (7+8)
- 3) Րենճական լուսով լըցեալ / արիացեալն քաջըն Արտակ. (7+8)
 Թաթաւեալ ի կարմրութիւն / բոսորային բըղխեալ աղբերն. (7+8)
 Զփըրկականն ըմպեալ զբաժակ / և մըկըրտեալ արեամբն իւրով. (7+8)
 Դասակցեալ ընդ անմարմնոցն / երրորդութեան երգել ըզփառաւ: (7+7)
 (և այլն)

Հովհաննէս Սարկավագի և Ն. Ծնորհալու նույնատիպ օրհներգերի միջև դիտվող մասն փոխհարաբերությունը վկայում է այն առաջընթացի մասին, որն ապրեց տաղաչափության արվեստը տվյալ երկու վարպետներին իրարից բաժանող ժամանակահատվածի ընթացքում: Նշենք նաև, որ Դկ դարձվածքի ինչպես առաջին, այնպես էլ երկրորդ տարբերակը ներկայացնող օրհներգերը գրված են ակրոստիքոսի սկզբունքով՝ առանձին տների կամ տողերի սկզբնական տառերը շարվում են այբբենական կարգով, իսկ Ն. Ծնորհալու երգի դեպքում՝ կազմում են «Ներսէսի երգ» բառերը: Դկ դարձվածքի երրորդ տարբերակը մեղեդիական բովանդակության առումով քիչ է տարբերվում նախորդներից. այն պարզապես համապատասխանում է ազատ տաղաչափությամբ գրված ոտանավորների և ունի ավելի բարդ խազային պատկեր, յուրօրինակ զարդարուն ճշաններով (տես օր. 10ը՝ հատված Քրիստոսի 72 աշակերտների կանոնի Ողորմյա մասի⁴⁴. հմմտ. նաև Հարության շարքի «Վառըն մերոյ փըրկութեան» Ողորմյան): Իբրև Դկ տառատեսակներից մեկը հանդես է գալիս նաև զարդարուն խազերով հարուստ բավական տարօրինակ մի օրհներգ (Աստվածահայտության 4-րդ օրվա կանոնի Ողորմյա, տես օր. 10բ⁴⁵), որ փաստորեն բուն Գձ է:

⁴³ Ձայնագրյալ Ծարական, էջ 890—891:

⁴⁴ Ձայնագրյալ Ծարական, էջ 172:

⁴⁵ Ձայնագրյալ Ծարական, էջ 87:

Վերջապես, Դկ ձայնեղանակն ունի այսպես կոչված ստեղի տարատեսակներ, որոնք առանձնանում են արտակարգ զարդարում մեղեդիական ու մույնպիսի զարդարում ու թանձր խազային ֆակտորայով (որպես հատկանշական մոտիվ տես օր. 10ժ՝ Պահոց Ողորմյաններից մեկի սկզբնական հատվածը⁴⁶: Հմմտ. նաև մույնպիսի հարուստ ֆակտորայով աչքի ընկնող Բկ-ստեղիները, օր. 8թ. Ժ): Ստեղի եղանակները ընթանում են բանաստեղծական թիմքից լիովին անկախ. այդ իսկ պատճառով ավանդական երաժշտական տեսությունը դրանք չի դիտում իբրև ութ-ձայն համակարգի իրավահավասար բաղադրամասեր:

Ըստ Ե. Տնտեսյանի, գոյություն ունեն չորս Դկ-ստեղի եղանակներ⁴⁷: Առաջին տարատեսակի են պատկանում «Առաքելաք Աստուծոյ» (Կանոն Քրիստոսի 72 աշակերտների), «Լուսապըսակացն» (Կանոն Սեբաստիայի 40 մանուկների), «Լերիմք ամենայն այսօր ցնծան» (Կանոն Վարդավառի 3-րդ օրվա), «Որ արփիափրաշ» (Կանոն ս. Պետրոս և Պողոս առաքյալների), «Պարունակեալ» (Կանոն խաչի 8-րդ օրվա) և մի շարք այլ օրհներգերը: Այդ տարատեսակը ձայնաշարի առումով մնան է բուն Դկ ձայնեղանակին: Երկրորդ տարատեսակը ներկայացված է, ի միջի այլոց, Պահոց, «Զարիուրեալ դողացաւ» Ողորմյայով, Հովնան մարգարեի կանոնի «Ողորմութեանց բաշխող» օրհներգով և այլ մոտիվներով. դրա ձայնաշարը պարունակում է Դկ դարձվածքի համար բնորոշ ցածր «ոռ բեմոլ»—«մի բեկար» մեծացրած սեկունդա ինտերվալը: Երրորդ ստեղին (որի ձայնաշարը մույնպես մոտ է Դկ դարձվածքի ձայնաշարին), ներկայացված է Հովնան մարգարեի կանոնի մի քանի հատվածներով («Կանխեալ Հովնանու», «Ծագեալ առաւօտ», «Յովնան մարգարէն»), Ղազարի Հարության կանոնի «Յիսուս միածին» Մանկունքով, Բեթղեհեմի ս. մանկանց կանոնի «Երանելի սուրբ մանկունք» երգով: Վերջապես, Դկ չորրորդ ստեղի երգերից պետք է հիշատակել Որոտման որդիների կանոնի «Որ յանըստուներ» և Հովհան Ոսկեբերանին նվիրված «Որ յանըսկիզբն ի Հօրէ» Մանկունքները: Մի քանի եղանակներ, ըստ Տնտեսյանի, 3-րդ և 4-րդ ստեղիների խառնուրդ են: Իհարկե, ստեղի եղանակների ճշող մեծամասնությունն ունի ուշ ծագում, ստեղծված է Ն. Ծոփրիալու և հայկական Վերածնության այլ վարպետների կողմից, այդ դարաշրջանին հատուկ մեծակերտ-զարդարարական ոճով՝ ոճ, որի ազդեցությունը ներթափանցում է մույնիսկ խիստ կանոնական, ստեղծագործական նորարարությունների նկատմամբ օրգանապես անըմբռնողունակ երաժշտական արվեստի ոլորտը: Այսպիսով, 12—13-րդ դարերում կանոնական ութ-ձայնը աստիճանաբար կորցնում է ստեղծագործողների մախաձեռնությունը սանձահարող հիմնական ուժի նշանակությունը. դրա հետևանքով Ծարակնոցի համար նոր երգեր ստեղծելը, վերջին հաշվով, դառնում է անիմաստ: 13-րդ դարից հետո նոր շարականներ այլևս չեն գրվում, իսկ հոգևոր երգաստեղծության արվեստի պահանջները շարունակում են բավարարվել ոչ կանոնական ժանրերի՝ տաղերի և գանձերի հաշվին:

⁴⁶ Զայնագրյալ Ծարական, էջ 886:

⁴⁷ Տնտեսյան Ե., նշված աշխատությունը, էջ 70—71:

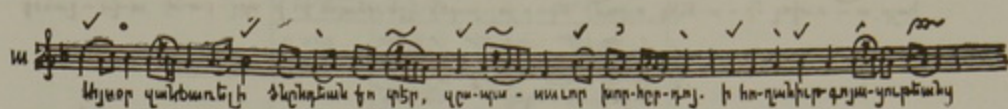
Վերջապես, Դկ ձայնեղանակն ունի այսպես կոչված ստեղի տարատեսակներ, որոնք առանձնանում են արտակարգ զարդարում մեղեդիական ու մույնպիսի զարդարում ու թանձր խազային ֆակտորայով (որպես հատկանշական մոտիվ տես օր. 10⁶՝ Պահոց Ողորմյաններից մեկի սկզբնական հատվածը⁴⁶: Հմմտ. նաև մույնպիսի հարուստ ֆակտորայով աչքի ընկնող Բկ-ստեղիները, օր. 8թ. Ժ): Ստեղի եղանակները ընթանում են բանաստեղծական թիմբից լիովին անկախ. այդ իսկ պատճառով ավանդական երաժշտական տեսությունը դրանք չի դիտում իբրև ութ-ձայն համակարգի իրավահավասար բաղադրամասեր:

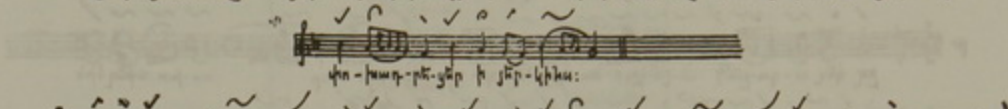
Ըստ Ե. Տնտեսյանի, գոյություն ունեն չորս Դկ-ստեղի եղանակներ⁴⁷: Առաջին տարատեսակի են պատկանում «Առաքելաք Աստուծոյ» (Կանոն Քրիստոսի 72 աշակերտների), «Լուսապըսակացն» (Կանոն Սեբաստիայի 40 մանուկների), «Լերիմք ամենայն այսօր ցնծան» (Կանոն Վարդավառի 3-րդ օրվա), «Որ արփիափրաշ» (Կանոն ս. Պետրոս և Պողոս առաքյալների), «Պարունակեալ» (Կանոն խաչի 8-րդ օրվա) և մի շարք այլ օրհներգերը: Այդ տարատեսակը ձայնաշարի առումով մնան է բուն Դկ ձայնեղանակին: Երկրորդ տարատեսակը ներկայացված է, ի միջի այլոց, Պահոց, «Զարիսուրեալ դողացաւ» Ողորմյայով, Հովնան մարգարեի կանոնի «Ողորմութեանց բաշխող» օրհներգով և այլ մոտիվներով. դրա ձայնաշարը պարունակում է Դկ դարձվածքի համար բնորոշ ցածր «ոռ բեմոլ»—«մի բեկար» մեծացրած սեկունդա ինտերվալը: Երրորդ ստեղին (որի ձայնաշարը մույնպես մոտ է Դկ դարձվածքի ձայնաշարին), ներկայացված է Հովնան մարգարեի կանոնի մի քանի հատվածներով («Կանխեալ Հովնանու», «Ծագեալ առաւօտ», «Յովնան մարգարէն»), Ղազարի Հարության կանոնի «Յիսուս միածին» Մանկունքով, Բեթղեհեմի ս. մանկանց կանոնի «Երանելի սուրբ մանկունք» երգով: Վերջապես, Դկ չորրորդ ստեղի երգերից պետք է հիշատակել Որոտման որդիների կանոնի «Որ յանըստուներ» և Հովհան Ոսկեբերանին նվիրված «Որ յանըսկիզբն ի Հօրէ» Մանկունքները: Մի քանի եղանակներ, ըստ Տնտեսյանի, 3-րդ և 4-րդ ստեղիների խառնուրդ են: Իհարկե, ստեղի եղանակների ճշող մեծամասնությունն ունի ուշ ծագում, ստեղծված է Ն. Ծոփրիալու և հայկական Վերածնության այլ վարպետների կողմից, այդ դարաշրջանին հատուկ մեծակերտ-զարդարարական ոճով՝ ոճ, որի ազդեցությունը ներթափանցում է մույնիսկ խիստ կանոնական, ստեղծագործական նորարարությունների նկատմամբ օրգանապես անըմբռնողունակ երաժշտական արվեստի ոլորտը: Այսպիսով, 12—13-րդ դարերում կանոնական ութ-ձայնը աստիճանաբար կորցնում է ստեղծագործողների մախաձեռնությունը սանձահարող թիմնական ուժի նշանակությունը. դրա հետևանքով Ծարակնոցի համար նոր երգեր ստեղծելը, վերջին հաշվով, դառնում է անիմաստ: 13-րդ դարից հետո նոր շարականներ այլևս չեն գրվում, իսկ հոգևոր երգաստեղծության արվեստի պահանջները շարունակում են բավարարվել ոչ կանոնական ժանրերի՝ տաղերի և գանձերի հաշվին:

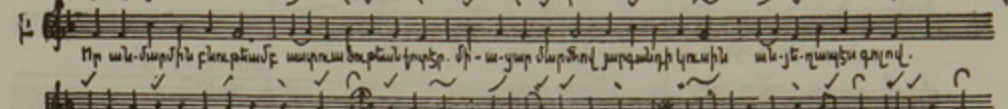
⁴⁶ Զայնագրյալ Ծարական, էջ 886:

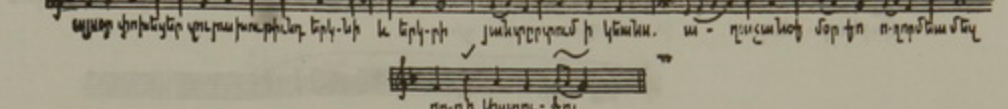
⁴⁷ Տնտեսյան Ե., նշված աշխատությունը, էջ 70—71:

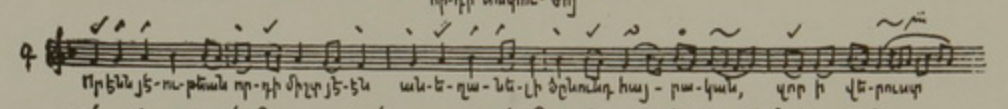
Նոտային օրինակ 10

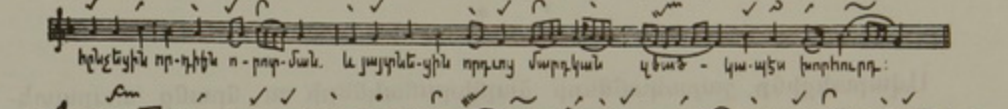

 Խյսոր զանաւուն ի ձերեան քո զէր, զաւա - սաւոր խոր-երդոյ. ի եռ-դանիւր գոյա-յութեանց
 փո - խադ - րե-ցեր ի յեր-կինս:

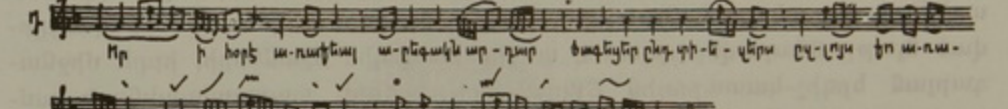

 Որ աւ-մարմին բնութեամբ սաղաւաթեան փոքր, մի - ա-յար մարմնով յարգանքի կռաին աւ-յե-դապէս գոյով.
 արար փոխեցր զուրախութիւնը երկ-նի և երկ-րի յանդրարում ի կեանս. ա - դուսանոյ մեր քո ուղղման մեկ
 որդի Աստու - թոյ

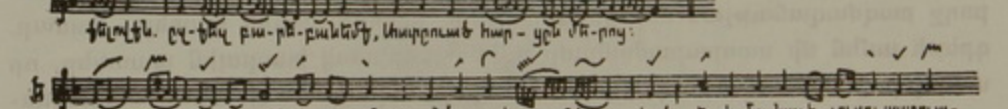

 Մրէն յե-ռ-բնան որդի միշտ յե-նն աւ-ե-դա - նե-ի ձրեանդ հայ - րա - կան, զոր ի վե-րուսդ
 հնչեցին որդիին ո - րոր-ման. և յայրեն-ցին որդոյ մարդկան զմեծ - կաւէս խորիւրդ:

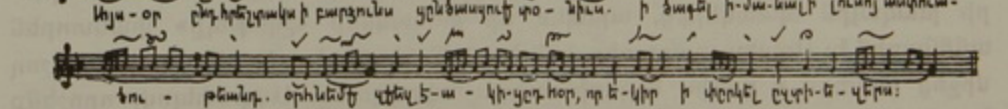

 Որ ի հորէ ա-նախնայ ա-րեգակնաւոր դար ծագեցր ընդ փի-ե - վերս ԸՎ-ՄԵ ին ա-ռա-
 թնովն. ԸՎ-ԹԱՎ ԲԱ-ՐԵ-ԲԱՆԵՆԾ, Աստուած հար - ցն մե-րոյ:

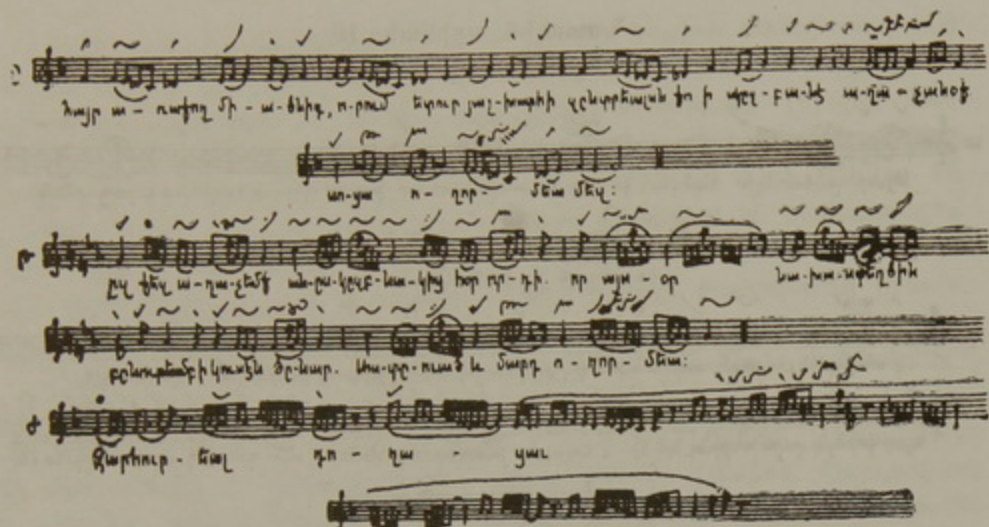

 Խյս - օր ընդհանրակի բարդունս ցնծապով քո - նն. ի ծագել ի-մա-նաւի լուսոյ սարսա-
 թու - բնանդ. օրինեմք զեկ 5-ա - կի-յեր-հօր, որ ե-կիր ի փորձել ԸՎ-ՓԻ-ե - վերս:


 Լեզիկն նո-ուի-րնա - լըք սի-րոյն Գրիգորի. երկնա-ւոր Լա-հայակն և կուսանք ի-մասրունք.


 ի պարծա - նա չնր բարձրացեալ քո-նէ մարմնիս զբարեբոն իւ - րով:


 Երկնիկ - բն բանաստեղծ, որ ծագեցր արեւմտեան. բառնալով ԸՎ-արարկն ա-նի-նիս առ ի մէկ.


 Գերազանէ մարդութեան ընդարձակ վերաբնայ. իւրեւ մ. - կանաւոր մարման իւրեանց:



*
*
*

Ավարտեցինք շարականների ձայնեղանակների ու նրանց տարատեսակների դասակարգմանը նվիրված մեր համատոտ ակնարկը⁴⁸: Ծարադըրված նյութը հնարավորություն է տալիս խազային նշանների, իբրև միջնադարյան երգիչ-կատարողին Ծարակնոցի երգերի տարատեսակների ամբողջ բազմազանության մեջ կողմնորոշելու միջոցի մասին դատելու համար. գրեթե ամեն մի ստորաբաժանումը ունի յուրօրինակ խազային պատկեր, որ պարզորոշ կերպով տարբերվում է տվյալ ձայնեղանակի մյուս տեսակների խազային պատկերից, այնպես որ տեսակներ «շփոթելը» փաստորեն անհնարին է: Որպես լրացուցիչ, իսկ երբեմն նույնիսկ գլխավոր կողմնորոշող միջոց հանդես է գալիս երգերի տաղաչափությունը: Ամփոփելով, որոշենք եղանակների ու նրանց ստորաբաժանումների ընդհանուր թիվը: 8 գլխավոր եղանակների կողքին առանձնանում է 32 ստորաբաժանում (Աձ-դարձվածքի 2 տեսակ, «բուն» Ակ, որն իրականում Ակ-դարձվածք է, Բձ 4 տեսակ, Բձ-դարձվածք, Բկ 4 տեսակ, Բկ երկու ստեղի, Գձ-դարձվածք, Գկ-դարձվածք, բուն Դձ 3 տեսակ, Դձ երկու դարձվածք, բուն Դկ 4 տեսակ, Դկ-դարձվածքի 3 տեսակ, Դկ 4 ստեղի): Այդ թվին կարելի է ավելացնել նաև 4 եղանակ, որոնց ինքնուրույն լինելը այս կամ այն պատճառներով թվում է տարակուսելի (տես մեր ՅԷ, ՅԷ, ՅԳ և 10թ նոտային օրինակները): Այսպիսով, տարատեսակների ընդհանուր քանակը տատանվում է քառասունի և քառասունչորսի միջև, այսինքն՝ փաստորեն համընկնում է Կոմիտասի կողմից նշված (տես սույն հոդվածի սկիզբը) թվի հետ:

⁴⁸ Այստեղ անտեսված են որոշ նվագ նշանակություն ունեցող եղանակներ, ինչպես, օրինակ, Հարության շարքի «Ընդ կանաչսն ի յղաբերսն» Տեր երկնիցի տարօրինակ 3-րդ տունը (Ջայնագրյալ Ծարական, էջ 456):

Հավելված

1/8	1/4	2/4
o առջ	✓ լեւոյ	~ երկար
	✓ թուր	✓ սուր
	✓ փուշ	✓ թուր
	o դորակ	✓ պարույկ
	o ճունկ	ju վերնախաղ
	o խունե	✓ ներքնախաղ
	~ թաշտ	f բենկորե
		o ճնկներ
		✓ պարկ
		o փաթուղ

Հիմնական խազերի աղյուսակ

