

ԱՐԹՈՒՐ ՇԱՀՆԱԶԱՐՅԱՆ

**ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԽԱԶԱՐՎԵՍՏԸ
ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ
ՀԱՄԱԿԱՐԳՈՒՄ**

Հատոր երկրորդ

ՁԱՅՆԵՂԱՆԱԿՆԵՐ



ԵՐԵՎԱՆ 2016

ISBN 978-1-944512-02-6
© Ա. Շահնազարյան, 2016

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՀԱՄԱՌՈՏ ԱԿՆԱՐԿ.....	5
------------------------------	---

ՄԱՍ Ա

ՁԱՅՆԵՂԱՆԱԿՆԵՐԻ ՎԵՐԱԲԵՐՅԱԼ ԿԱՏԱՐՎԱԾ ԳՐԱՌՈՒՄՆԵՐԸ, ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՆ ՈՒ ԱՆԴՐԱԴԱՐՁՆԵՐԸ.....	9
---	---

ՄԱՍ Բ

ՄԵԿ ՁԱՅՆԵՂԱՆԱԿԻ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅԱՆ ՕՐԻՆԱԿ	17
1. Դկ ձայնեղանակը՝ ըստ եկեղեցական բանավոր ավանդույթի.....	17
2. Դկ ձայնեղանակի կառույցը ժողովրդական երգերում	23
3. Դկ ձայնեղանակի կառույցը՝ ըստ 18-19-րդ դարերի վկայությունների.....	29
4. Տարբեր երաժշտագետների կազմած ձայնաշարերի համեմատությունը	30
5. Ձայնեղանակների ձայնաշարերը՝ կազմված բանավոր ավանդույթի հիման վրա (ըստ Ռ. Աթայանի և Ն. Թահմիզյանի)	35

ՄԱՍ Գ

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ	39
1. Ճեմարանական տարիներ (1888 թվականի տետրը)	39
2. Մոտ 1994-1904 թվականներ.....	41
3. Ստեղծագործական վերջին տարիներ (ձայնեղանակների աստիճանական համակարգի վերականգնման փորձերը)	47

ՄԱՍ Դ

ԳՐԻԳՈՐ ԳԱՊԱՍԱՔԱԼՅԱՆԻ ՆԵՐԿԱՅԱՅՐԱԾ ՀԱՄԱԿԱՐԳԻ ԲԱՅԱՀԱՅՏՈՒՄՆ ՈՒ ՎԵՐԾԱՆՈՒՄԸ.....	63
1. Ձայնաշարը 7 լուսատուների համեմատությամբ և ձայների փոխհարաբերությունը	63
2. «Մեթոտոսները» (ձայնեղանակներով վարժություններ).....	65
3. «Մեթոտոսների» վերծանությունը	66
4. Բուն և կողմ ձայների աստիճանական հարաբերությունը (առաջին համակարգ)	69
5. Բուն և կողմ ձայների աստիճանական հարաբերության ուղիղ համակարգը (երկրորդ համակարգ)	71
6. Ձայների երկու համակարգերը «ճախարակների» միջոցով ներկայացնելը	74
7. Հայկական, հունական և արևելյան ձայների համեմատությունը (զուգահեռները)	78
8. Գծ-ի խնդրի լուծումը	82
9. Ամփոփում	87
10. Գկ-ի համապատասխանության խնդիրը.....	88

11. Ընդհանուր ծայնաշարը.....	97
12. Ութ Ձայների վերականգնված հնգունակները (ըստ Գապասաքալյանի).....	102

ՄԱՍ Ե

ՀՈՒՆԱԿԱՆ, ԼԱՏԻՆԱԿԱՆ ԵՎ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՈՒԹՁԱՅՆԻ ՀԱՄԵՄԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ	105
1. Հունական «Քրիզանդերի» ձեռագիրը (պապադիկեն)	105
2. Հունական սկսվածքները՝ ըստ Գապասաքալյանի	108
3. Լատինական համակարգը	111
4. Հունական, լատինական, հայկական ձայնեղանակների հնգունակների համեմատությունը.....	113

ՄԱՍ Զ

ՁԱՅՆԵՂԱՆԱԿՆԵՐԻ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ ՔԱՌԱԼԱՐ ՇՂԹԱՅՈՒՄ	115
1. Բանավոր ավանդույթով փոխանցված ձայնեղանակները քառալար շղթայում	115
2. Բանավոր պահպանվածի և աստիճանական համակարգի համեմատությունը.....	117

ՄԱՍ Է

1. Վերականգնված միջնադարյան համակարգը քառալար շղթայում	121
2. Հետագայում առաջացած փոփոխությունները.....	126

ՄԱՍ Ը

1. Բացառիկ համակարգը	140
2. Չորս ձայների զուգահեռները միջնադարյան բնափիլիսոփայական համակարգում	147
3. Ձայների (4, 7, 12 ձայներ) զուգահեռները հնագույն բնափիլիսոփայական համակարգում	150

ՄԱՍ Թ

ԽԱՁԱԳՐՎԱԾ ՍԿՍՎԱԾՔՆԵՐԸ.....	151
ՄԱՏԵՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ	161
ԱՐԹՈՒՐ ՇԱՀՆԱԶԱՐՅԱՆԻ ԻՆՔՆԱԿԵՆՍԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ.....	164

ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՀԱՄԱՌՈՏ ԱԿՆԱՐԿ

301 թվականին Հայաստանում քրիստոնեությունը հռչակվում է պետական կրոն:

Հայոց հեթանոսական արվեստն աստիճանաբար թափանցում է քրիստոնեության մեջ: Առաջին քրիստոնեական տաճարները կառուցվում են կործանված հեթանոսական տաճարների հիմքերի վրա: Քրմական դասի զգալի մասը քրիստոնեություն է ընդունում և շարունակում ծառայել իբրև եկեղեցու սպասավոր:

Գրիգոր Լուսավորիչը, որ կրթություն էր ստացել Հունաստանում, Կեսարիայից իր հետ բերեց օտարազգի հոգևորականների, ովքեր դարձան հայ եկեղեցու պաշտոնյաներ: Նրանց պարտադրանքով դպրոցներում ուսուցումը, եկեղեցիներում ծեսերն ու արարողությունները կատարվում էին հունարեն և ասորերեն: Ժողովուրդը ոչինչ չէր հասկանում օտար լեզվով կատարվող երգերից, ուստի անգիր էր անում հայերեն թարգմանված աղոթքները և երգում մայրենի եղանակներով՝ հայոց հին եղանակներով: Մեկ դար հայ եկեղեցին հաղորդակցվեց հունականի ու ասորականի վրա հիմնված քրիստոնեական երգեցողությանը:

5-րդ դարում Մեսրոպ Մաշտոցն ստեղծեց հայոց գիրը: Մաշտոցի և Հայոց կաթողիկոս Սահակ Պարթևի ջանքերով թարգմանվում է Սուրբ Գիրքը, եկեղեցական ծիսակարգը: Մաշտոցն ու Սահակ Պարթևը երգեցողության հիմքում դնում են հայոց հին, ավանդական եղանակները: Մաշտոցն անձամբ շրջում է Հայաստանի գավառներում՝ ամենուրեք հիմնելով դպրոցներ և ուսուցանելով թե՛ գրերը, թե՛ երգերը: Եվ աստիճանաբար թարգմանվում ու ձևավորվում են Պատարագամատույցը, Սաղմոսարանը, Ժամագիրքը և երգվում հայերեն:

Եկեղեցում Ավետարանն ընթերցվում էր հատուկ արվեստով՝ ասերգի ձևով, որ բխում էր գրաբարի շեշտադրությունից և հնչերանգից: Պատմիչների վկայությամբ՝ թարգմանությունից հետո ամենուր երգում էին սաղմոսներ ու Ծննդյան երգերը: Մեսրոպ Մաշտոցն ու Սահակ Պարթևը հորինում են ինքնուրույն երգեր: Մաշտոցի անունով պահպանվել է 129 շարական, Սահակ Պարթևի անունով՝ շուրջ 60 շարական՝ իրենց եղանակներով հանդերձ:

Կոմիտասը գրում է. «5-րդ դարում գրերի գյուտը, Սուրբ Գրքի թարգմանությունը հոգևոր երգեր առաջ բերին: Հետզհետե զարգացավ եկեղեցական պաշտամունքն ու ժամերգությունը: Հանդես եկան մի շարք երգիչներ, հորինեցին շարականներ, ճառեր, ներբողներ՝ եկեղեցական, տերունական և սրբոց տոների նշանակությունը ժողովրդին բացատրելու նպատակով:

... Սաղմոսերգությունը տեղի տվեց շարականի եղանակներին:

... Շարականի եղանակներից հետո կամաց-կամաց հանդես եկան տաղերի, գանձերի, ավետիսների և այլ հոգևոր երգերի տեսակներ՝ հանդիսավոր ժամերգության պահանջից:

Սոքա ևս ներբողներ են, միայն ժողովուրդն էր երգում: Սոքա ժամանակի ընթացքում այնքան բազմացան և ճյուղավորվեցին, որ յուրաքանչյուր եկեղեցական տոն հատուկ տաղն ուներ: Սոցանից առանձին-առանձին ժողովածու կազմեցավ՝ Տաղարան, Գանձարան, Երգարան անունով:

Սոցա սկզբնավորությունը պետք է որոնենք նույնիսկ 5-րդ դարում, որովհետև ավանդությամբ մեր ձեռքն են հասել տաղեր, մեղեդիներ, ծննդյան ավետիսներ Մ. Խորենացու անունով: Այս կարելի է երկու կերպ բացատրել: Նախ՝ եթե նոքա նորանն ևս չլինեին, քանի որ լեզվի ոճն աղավաղված է դարերի ընթացքում, այնուամենայնիվ նորան ընծայելն իսկ ապացույց է 5-րդ դարից սկիզբն առնելուն կամ թե չէ, պետք է ընդունենք, որ ամեն մի նոր բան, գրերի գյուտից և Ս. Գրքի թարգմանությունից հետո, ժողովուրդը վերագրում է 5-րդ դարու սուրբ հայրերին»:

5-րդ դարից մինչև 10-րդ դարը Հայաստանում հիմնվում են նշանավոր դպրեվանքեր, որտեղ մյուս գիտությունների հետ մեկտեղ ուսուցանվում է նաև երաժշտություն: Նշանավոր երաժիշտ-փիլիսոփաների կողմից ստեղծվում են հարյուրավոր երգեր, մշակվում է երաժշտության տեսության և գեղագիտության ամբողջական համակարգ: Ստեղծվում են երաժշտական գանազան ծիսամատյաններ: Երգերի եղանակների, երաժշտության գրանցման համար իբրև միջոց օգտագործվում է խազագրությունը: Խազերի կիրառման վկայություններ հանդիպում են 9-րդ դարից ի վեր, ինչը դեռևս չի նշանակում, թե 9-րդ դարից առաջ չէին կարող խազեր լինել:

Խազագրությունը հետզհետե բարդացավ և ճոխացավ. աստիճանաբար խազավորվեցին ծիսամատյանները: Խազավորվեցին թե՛ ավանդական երգերը, թե՛ նոր ստեղծվածները: 12-րդ դարից սկսվում է խազագրության արվեստի նոր վերելքը, որն անկում է ապրում 15-րդ դարում: Անկման պատ-

ճառներն էին խազերի չափազանց բարդացումն ու հոծությունը, գաղտնի գիտություն համարվելն ու քչերին մատչելի լինելը, նաև քաղաքական ծանր կացությունը. քոչվոր ցեղերի կործանարար ասպատակություններն աստիճանաբար քայքայեցին Հայաստանը՝ աննպաստ պայմաններ ստեղծելով ուսումնական ու ծիսական առօրյայի համար: Արդեն 17-18-րդ դարերում խազերը համարվում էին անընթեռնելի: Մշակութային ավանդական շատ կապեր վաղուց խզվել էին, և գրեթե անհնար էր արդեն դրանք վերականգնել:

Եկեղեցական երգերը փոխանցվում էին բանավոր: Այդ ամենը, ինչպես նաև որոշ հոգևորականների կամայականությունները (երգեցողության առումով) պատճառ դարձան հոգևոր երգերի զգալի մասի աղավաղման: 19-րդ դարում հայ եկեղեցական երգը ներկայացվում էր վեց տարբեր ոճերով՝ ա) **Էջմիածնի**, բ) **Նոր Զուղայի** (հնդկահայոց), գ) **Երուսաղեմի**, դ) **Կոստանդնուպոլսի**, ե) **Վենետիկի**, զ) **Վիեննայի**: Եղածը կորստից փրկելու նպատակով ստեղծվեց նոտագրության նոր համակարգ: Դրա միջոցով ավանդապահ հայ երաժիշտները գրի առան և կորստից ու հետագա աղավաղումից փրկեցին **Շարակնոցը, Ժամագիրքը, Պատարագամատույցը** և առանձին երգեր՝ **տաղեր, մեղեդիներ**:

19-րդ դարի վերջին մեր եկեղեցական երաժշտության մեջ խառնվել էին ավանդական ու խեղաթյուրված երգերը. հին շրջանում ասորականը, հունականը, բյուզանդականը, նոր շրջանում՝ պարսկականը, արաբականը, ընդհանուր տաճկականը ձուլվել էին հայկականին, և պետք էր մի մարգարե, որ դարերի ավերակներից վերակերտեր հայ երաժշտությունը: Այդ մարդը Կոմիտասն էր: Կոմիտասը գյուղերից ընտրությամբ գրառեց մի քանի հազար երգ (նաև հոգևոր երգեր): Նա հայ երաժշտության վրայից մաքրեց անցյալի ժանգն ու օտար ազդեցությունները՝ նախապես սովորելով ու ճանաչելով օտարը: Լինելով արևելցի երաժիշտ և քաջ գիտենալով արևելյան երաժշտությունը՝ Կոմիտասը գերազանցապես յուրացրեց նաև եվրոպական երաժշտության ձեռքբերումները: Հմտացավ համաշխարհային խազաբանության մեջ, կատարեց խոշորագույն գիտական հետազոտություններ: Խորությամբ ուսումնասիրեց տարբեր ժողովուրդների երաժշտությունը, ինչպես՝ **ասորական, բյուզանդական, հունական, հին հնդկական, հրեական, լատինական, պարսկական, արաբական, քրդական**: Իր համերգ-դասախոսություններով աշխարհին ծանոթացրեց հայ ժողովրդական և եկեղեցական երգ-երաժշտությանը: Եղավ նաև հայ ամենամեծ երգիչն ու կոմպոզիտորը, խմբավարն ու ուսուցիչը: Կոմիտասը քսան տարուց ավելի ճգնեց հարյուրավոր ձեռագիր մատյանների վրա, գտավ հայոց հին խազերի բանալին և սկսեց կարդալ **պարզ** եղանակները:

1915 թվականին՝ Հայոց մեծ եղեռնի տարիներին Կոմիտասի ձեռագրերի մի մասը ոչնչացավ, մի մասը սփռվեց աշխարհի տարբեր երկրներում: Հայկական վանքերի հետ հրի ու սրի մատնվեցին հազարավոր գրչագիր մատյաններ:

Այսօր Հայաստանի ձեռագրապահոցում՝ Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարանում, պահվում են մոտ 15 հազար գրչագիր մատյաններ և պատառիկներ, որոնք հարուստ նյութ են պարունակում: Երաժշտական-ծիսական հարյուրավոր մատյաններ խազավորված են: 290-ից ավելի պատարագամատույցները, մոտ 300 ժամագրքերը, 350 շարակնոցները, տասնյակ տաղարաններն ու գանձարանները, մանրուսման գրքերը և այլ ծիսական մատյաններ պահպանում են հայոց եկեղեցական դարավոր երաժշտությունը: Նույնպիսի ձեռագրեր պահվում են նաև Երուսաղեմում, Վենետիկում, Վիեննայում և այլ ձեռագրապահոցներում ու տարբեր մարդկանց մոտ:

ՁԱՅՆԵՂԱՆԱԿՆԵՐԻ ՎԵՐԱԲԵՐՅԱԼ ԿԱՏԱՐՎԱԾ ԳՐԱՌՈՒՄՆԵՐԸ, ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՆ ՈՒ ԱՆԴՐԱԴԱՐՁՆԵՐԸ

1. Հայ միջնադարյան եկեղեցական երաժշտության ծայնեղանակների համակարգը մեզ է հասել բանավոր ավանդույթով՝ «սկսվածքների» միջոցով: Ապա երաժշտագետները այդ սկսվածքների հիման վրա փորձել են կազմել համապատասխան ծայնեղանակների ելևէջները (ծայնաշարերը), նշել են ծայնեղանակների սկսող, դիմող, հանգչող և վերջավորող ծայները, կատարել են համեմատություններ և այլն: (Հունական միջնադարյան երաժշտա-տեսական մի անանուն գրչության համաձայն՝ սկսվածքը համապատասխան ծայնեղանակի հատակագիծն է):

2. Հայկական սկսվածքների օրինակներ են պահպանված հայ միջնադարյան նոտագրությամբ՝ «խազերով», սակայն այդ խազագրությունը որոշ

¹ Տնտեսյանը գրում է. «Երգեր ուսուցանելու համար կերևի թե մեր նախնիք ալ կգործածեին նախապես սկսվածներ ուսուցանելու դրությունը, որ կգործածվի մինչև ցայսօր. աշակերտը նախ և առաջ ծայներու սկսվածները ուսնելով իբր ելևէջ՝ կտպավորվին ասոնք իրեն հիշողությանը մեջ, որով երգերու եղանակները դյուրավ կըմբռնե. հետ ժամանակաց երբ ասոնցմով երգ մը կսկսի, անոր եղանակին ելևէջը կնորոգի յուր հիշողությանը մեջ, երգին ձևն ու դաշնակն ալ խազերու օգնությամբ և ականջալուր հիշողությամբ կգտնե, և ըստ այնմ կրնա երգել գրեթե ամեն ընթացիկ երգեր...» [32]:

Կոմիտաս. «Յուրաքանչյուր ծայն ունի իր սեփական *սկսվածքը*, որը պարունակում է այդ ծայնի մեղեդու (եղանակի) ուրվագիծը: *Սկսվածքներին* հարմարեցված են սաղմոսների տեքստեր: Սկզբում դարապետը երգում է *սկսվածքը՝ ծայնը* հաղորդելու համար: *Սկսվածքները* մեղեդին ճանաչելու (հիշեցնելու) միջոց են միայն: *Սկսվածքին* անմիջապես հաջորդում է նույն ծայնով եկեղեցական երգը, որը շարունակում են երգիչները» [19, էջ 28-29]:

տարբերություն ունի եկեղեցական օրհներգությունների (մասնավորապես՝ շարականների) խազագրության ոճի համեմատ:

3. Խազերը կարդալու բանալիները կորցնելուց հետո, բանավոր ավանդույթից սկսվածքները եվրոպական նոտագրությամբ առաջինը գրանցել է եվրոպացի գիտնական Շրոդերը [47]: Նա դրանք գրառել է Ամստերդամի հայկական եկեղեցու հոգևորականից և տպագրել է 1711 թվականին:

4. 1800 թվականի սկզբին սկսվածքները գրի է առել Վիլտոն: Նա դրանք գրառել է Կահիրեի հայկական եկեղեցու դպրապետից՝ նշելով, որ վերջինս շարականը երգել է խազերով: Այն հրատարակվել է 1809 թվականին [50]:

5. Հայերը բանավոր ավանդույթից սկսվածքները գրառեցին (հայկական նոր նոտագրությամբ) և հրատարակեցին 1875 թվականին²: Հայկական նոր նոտագրությամբ գրառվեցին նաև եկեղեցական բազմաթիվ երգեր (շարականներ, ժամերգություն, պատարագի երգեր և այլն), և գրառված սկսվածքները հիմնականում արտացոլում էին բանավոր պահպանված երգերի պատկերը («հատակագիծը»): Եկեղեցական երգերը գրանցող **Ն. Թաշճյանը** գրեց ծայնագրության դասագիրք և շարադրեց ծայնեղանակների իր տեսությունը [16]:

6. Վերոնշյալ երաժշտագետներից իր տեսակով, յուրահատկությամբ առանձնանում է միջնադարյան երաժշտական ավանդույթները կրող վերջին ներկայացուցիչը՝ Գրիգոր Գապասաքալյանը (1740-1818): Գապասաքալյանը ինչ-որ բան գիտեր խազերի մասին և իր աշխատություններում անդրադարձել է նաև ծայնեղանակների համակարգին: Գապասաքալյանի գրքերը տպագրվել են 1794 և 1803 թվականներին՝ իր կենդանության օրոք, իսկ ներկա նյութին անմիջականորեն առնչվող աշխատություններից մեկը, որ կոչվում է «Գիրք ութից ծայնից», գրվել է 1805 թվականին, և դրանից տպագրվել են հատվածներ միայն 1895 թվականին [6], իսկ ամբողջական ձեռագիրը կորել է Հայոց ցեղասպանության տարիներին:

7. Ծայնեղանակների համակարգը խորությամբ ուսումնասիրեց Կոմիտասը: Նա դեռևս Ճեմարանում ուսանելու տարիներին (1888 թ.) արդեն իր համար կազմել էր ծայնեղանակների մի ուղեցույց (դեռևս անտիպ է) [22], որտեղ բերված են ծայնեղանակներից յուրաքանչյուրի սկսող, դիմող, հանգչող ծայները, «պտույտը» ծայների վրա, վերջածայնը, «ելևէջը» (ծայնաշարը), վերջավորության ձևերը, վարժություն, ապա մի համապատասխան շարականի օրինակ: Կոմիտասը նաև իր գրառած առաջին ժողովրդական երգերի վրա երբեմն նշում էր ծայնեղանակը:

² 1873 թվականին Գևորգ Մեծագործ կաթողիկոսը հրավիրեց նաև Կովկասի բոլոր հայ երաժշտագետ տիրացուներին և քահանաներին: Ժողով գումարելով՝ երգել էր տալիս յուրաքանչյուր շարական, ինքն էլ երգում էր նրանց հետ, որովհետև լավ երաժիշտ էր: Այդպիսով որոշելով ամենից հարազատ եղանակը՝ հրամայում էր Թաշճյանին գրի առնել:

1894 թվականին Կոմիտասը հրատարակում է իր «Հայոց եկեղեցական եղանակները» ուսումնասիրությունը: Այն սկսում է այսպես. «Պատմությունը գրեթե լռում է, ոչինչ չի հաղորդում հայոց եկեղեցական հին եղանակների մասին»: Սակայն գրում է նաև. «Շարականների եղանակները պարտադիր և գործածության մեջ սահմանափակ լինելով չեն փոխվել ըստ էության...», իսկ հաջորդ գլխում նշում է. «...մեր եղանակների լոկ անուններն ու անհայտ խազերն են մնացել ձեռագրերի մեջ: Միայն դոցա հիմնական եղանակները պահվել են Շարականների մեջ՝ Ութն ձայն» [18]: Ապա Կոմիտասը բերում է հայկական ութ ձայների անվանումները (չորս բուն ձայն, չորս կողմ ձայն)՝ համեմատելով պարսկա-արաբական եղանակների հետ (բյուզանդական երաժշտության ուշ շրջանում էլ համեմատում էին բյուզանդական ութ ձայները արևելյան եղանակների հետ): Այդ ուսումնասիրության մեջ Կոմիտասն այդպես էլ նոտաներով չի շարադրում ու նկարագրում ձայնեղանակները: Այնուամենայնիվ Կոմիտասն սկսել է շարադրել և հավանաբար կիսատ է թողել, քանի որ դեռ հարցականներ կային (այս մասին կխոսենք համապատասխան տեղում), և պահպանվել է այդ նյութի գերմաներեն տարբերակը. դա հատված է, որտեղ մանրամասնորեն նկարագրված են Առաջին, Առաջին կողմ և Երկրորդ ձայնեղանակները, կիսատ է Երկրորդ կողմի նկարագրությունը, և չկա շարունակություն (հաջորդիվ նշել է եկեղեցական և ժողովրդական երաժշտության վերաբերյալ գրվելիք աշխատության ծրագրի վերնագրերը) [19]: Պարզ է, որ այն գրվում էր իբրև մեկ այլ ուսումնասիրության շարունակություն. 1899 թվականին Կոմիտասը Գերմանիայում հրատարակում է «Հայ եկեղեցական երաժշտություն» ուսումնասիրությունը եկեղեցական թվերգի (ասերգության) վերաբերյալ, որտեղ գրում է. «Սաղմոսերգությունների եղանակի կառուցվածքի մասին մանրամասնությամբ կխոսենք ութ ձայնի մեջ, որովհետև նրանք ութ ձայնի եղանակով են երգվում» [18]: Կոմիտասը 1901 թվականին Նիկողայոս Տիգրանյանին գրում է. «Այժմ պատրաստ է տպագրության և կտպվի Փարիզում «Հայոց եկեղեցական ութ ձայնեղանակները, նոցա դարձվածքները և ստեղիները»: Սակայն այդպես էլ Կոմիտասը «ութ ձայնեղանակները» նկարագրող աշխատություն չի տպագրում ոչ Փարիզում, ոչ էլ Գերմանիայում («Միջազգային երաժշտական ընկերությունը» միշտ պատրաստ էր հրատարակելու ձայնեղանակների վերաբերյալ Կոմիտասի ուսումնասիրությունները, սակայն Կոմիտասը նման բան չուղարկեց Գերմանիա): Ձայնեղանակների միջնադարյան հին համակարգը վերականգնելուն ուղղված Կոմիտասի փորձերը առաջին անգամ իմ կողմից հրատարակվել են 2001 թվականին [29], և դրանք, ինչպես կտեսնենք հետո, օգնում են պարզելու կարևորագույն և առանցքային խնդիրներ:

8. 1914 թվականին լույս է տեսնում ձայնեղանակների մասին Սպիրիդոն Մելիքյանի ուսումնասիրությունը [26]: Նա փորձում է ապացուցել, որ հայկական ձայնեղանակները հունական-բյուզանդական լադերի օրինակով և նմանությամբ են կազմվել: Նա բերում է, իր վկայությամբ, Օսկար Ֆլայշերի

ներկայացրած բյուզանդական ութ Ձայների ծայնաշարերը (չորս հիմնական, չորս պլազա) և դրանք փորձում է համեմատել հայկական ձայնեղանակների հետ (իր խոսքով՝ Թաշճյանի գրանցած երգերի համաձայն): Այս մասին դեռ կխոսենք: Սպիրիդոն Մելիքյանը զարմանալիորեն այս հարցերի կապակցությամբ չի հիշատակում իր ուսուցչին՝ Կոմիտասին. միթե իրեն այդքան հետաքրքրող հարցը չէր քննարկել Կոմիտասի հետ, չէ որ իր վերոնշյալ ուսումնասիրության տպագրությունից առաջ՝ 1913 թվականին, հանդիպել էր Կոմիտասին (Կոմիտասն ինքն էր գնացել նրանց տուն), և կարծում ենք՝ եթե նման քննարկում եղած լիներ, ապա գոնե տարիներ հետո Սպիրիդոն Մելիքյանը ինչ-որ տեղեկություն կտար այդ ուղղությամբ կատարած Կոմիտասի աշխատանքի մասին:

9. 1958 թվականին հրատարակվեց Քրիստափոր Քուշնարյովի գիրքը

(ռուսերեն) հայ երաժշտության տեսական հարցերի մասին [35]: Հայ երաժշտագիտության մեջ արմատավորվել է մի սխալ կարծիք, թե Քուշնարյովը երաժշտագիտական ուսումնասիրություն է գրել հայկական եկեղեցական ձայնեղանակների մասին: Քուշնարյովը, յուրովի վերլուծելով հայ ժողովրդական երաժշտության լադերը, երբեմն դրանք համեմատում է վաղուց հայտնի՝ բանավոր փոխանցված ձայնեղանակների որոշ օրինակների հետ և միայն մի տեղում տալիս է եկեղեցական ութ ձայնեղանակների վերաբերյալ մի կիսատ ու պարզունակ «աղյուսակ», որն էլ այսպես կոչված «ուսումնասիրության» արդյունքն է³: Եթե որևէ երաժշտագետ, ով նախապես չգիտի բանավոր պահպանված ձայնեղանակները, անգիր անի Քուշնարյովի գիրքը, ապա չի կարող պատկերացում կազմել նույնիսկ վաղուց հայտնի՝ բանավոր պահպանված ձայնեղանակների մասին: Իսկ ձայնեղանակների վերականգնման կամ աստիճանակարգության մասին ընդհանրապես խոսք լինել չի կարող: Տարօրինակ է, որ տարբեր երաժշտագետներ համառորեն հղում են կատարում Քուշնարյովի աշխատությանը՝ նշելով, թե իբր ձայնեղանակների համակարգը խորությամբ կամ ամբողջությամբ ուսումնասիրված և ներկայացված է այնտեղ (թյուրիմացության մեջ են գցում ընթերցողին, դրանով «հարցը

³ Ահա այդ «աղյուսակը» [35, էջ 535].

1-ին Ձայն	/a Լ առանց երկրորդական հենակետի
1-ին կողմ Ձայն	/a Լ երկրորդական հենակետով տեղեկային տոնի վրա
2-րդ Ձայն	g երկրորդական հենակետով կլինտային տոնի վրա
2-րդ կողմ Ձայն	g երկրորդ. հեն. կվարտային և սեքստային տոնի վրա
3-րդ Ձայն	G – c կրկնակի
3-րդ կողմ Ձայն	g երկրորդ. հեն. տեղեկային տոնի վրա
4-րդ Ձայն	g երկրորդ. հեն. կվարտային տոնի վրա
4-րդ կողմ Ձայն	g երկրորդ. հեն. տեղեկային տոնի վրա

Լ-լրկրիական տոնիկայով տոնայնություն: Ընդգծվածները – էռլական տոնիկայով տոնայնություն: Մնացյալը – մաժոր տոնիկայով տոնայնություն: Նույն կերպ ներկայացնում է Ձայների դարձվածքները:

փակում են» և «անցնում առաջ»), այնինչ ոչ միայն «խորությամբ» (առավել ևս՝ «ամբողջությամբ») ուսումնասիրված չէ այնտեղ, այլև **ընդհանրապես** ուսումնասիրված չէ «այնտեղ»: Եվ տարիներ շարունակ երաժշտագետները հանդես են եկել իբրև Քուշնարյովի մեկնիչներ, սակայն նրանք, երաժշտագիտության հետ կապ չունեցող զգացմունքային գովեստից և տեղի-անտեղի մեջբերումներ կատարելուց բացի, Քուշնարյովի «մեկնություն» չեն տվել, ինչի պատճառն էլ, տրամաբանության համաձայն, այն է, որ իրականում իրենք էլ չեն հասկացել Քուշնարյովի «տեսությունը»: Եվ նսեմացնում են այդ գրքի արժեքը, երբ դրան վերագրում են չեղած բաներ: Այդուհանդերձ Քուշնարյովի գիրքը (ի տարբերություն իր հետնորդների) զուտ երաժշտագիտական աշխատություն է, և դրանից հետո հայ երաժշտագիտությունը հիմնականում ընթացավ պատմաբանասիրական ճանապարհով, ինչը, իհարկե, շատ կարևոր է, բայց հեռու է բավարար լինելուց: Անշուշտ Քուշնարյովն ունի արժեքավոր դիտարկումներ, որոնց մի մասին անդրադարձել եմ ներկա աշխատության մեջ:

10. 1959 թվականին լույս տեսավ Ռոբերտ Աթայանի «Հայկական խազային նոտագրություն» աշխատությունը [2], որտեղ հեղինակը նոտաներով տալիս է իր կողմից ձևակերպված ութ ծայնեղանակների (չորս բուն, չորս կողմ), դրանց դարձվածքների և ստեղծ եղանակների հնչյունաշարերը՝ նշելով դիմող և վերջավորող ծայնները: Այս մասին գրում է. «Վերը բերված են տասը ծայնների և նրանց «դարձվածքների» լադերի հնչյունաշարերը և գլխավոր լադային-ֆունկցիոնալ աստիճանները վերցրած Թաշճյանի Շարակնոցի մեջ ընդգրկված երգերից և փոխադրված հավասարաչափ տեմպերացված սիստեմի...»: 1959 թվականին Աթայանի ներկայացրած այս հնչյունաշարերից հետո, տարիներ շարունակ հայ երաժշտագիտության մեջ նոտաներով ձևակերպված որևէ նոր բան չի շրջանառվել (բացի մեկ-երկու անհաջող փորձերից), մինչև որ 2001 թվականին ես հրատարակեցի Կոմիտասի՝ խնդրին առնչվող անտիպ ձեռագրերի հիմնական մասը [29]:

11. Հայ միջնադարյան երաժշտության ուսումնասիրության ասպարեզում հսկայական գործ է կատարել Նիկողոս Թահմիզյանը: Նրա աշխատությունները լայնորեն ընդգրկում են միջնադարյան երաժշտությանն առնչվող բոլոր թեմաները (երաժշտատեսական խնդիրներ, ծիսակարգեր, գեղագիտություն, հեղինակների ճշգրտում, կենսագրականներ, ժողովրդական երաժշտություն, կոմիտասագիտություն, երաժշտության պատմություն, միջնադարյան ձեռագրերից նոր տեքստերի բացահայտում և հրապարակում, թարգմանություն և այլն), և իհարկե Թահմիզյանը վերլուծում է ծայնեղանակների վերաբերյալ պատմական, գեղագիտական, ծիսակարգային և այլ խնդիրները, լադերի հարցում մյուսների նման անտեղի հղումներ է կատարում Քուշնարյովի «սիստեմին», բայց երբ հարկ է լինում բերել օրինակներ (այսինքն՝ երբ պետք է ծայնեղանակների ծայնաշարերը ուղղակի տալ նոտաներով), ապա որևէ նոր բան չի առաջարկում, այլ ներկայացնում է միայն Ռ. Աթայանի ձևակերպումները՝

հիմնականում որոշ տեղերում պակասեցնելով կամ ավելացնելով մեկ-երկու երկրորդական ծայներ՝ պտույտներին վերաբերող:

Ոչ Քուշնարյովը, ոչ Աթայանը և ոչ էլ Թահմիզյանը այդպես էլ չնկարագրեցին, չիրապարակեցին ծայնեղանակներին առնչվող Կոմիտասի անտիպ ձեռագրերը:

12. Հետաքրքիր աշխատանք է կատարել ֆրանսիացի երաժշտագետ Բեռնարդ Օուֆերը: Նա միմյանց հետ է համեմատել տարբեր աղբյուրներից վերցված ծայնեղանակների օրինակները (սկսվածքների կամ հնչյունաշարերի տեսքով) [39]: Այդ օրինակների աղբյուրներն են՝ Շրոդեր, Վիլտոտ, կաթոլիկ Մխիթարյան միաբանության ավանդույթ (Դայան, Բիանչինի), Աթայան (Թաշճյանի գրանցումների հիմքով), Թահմիզյան (նույնն է), Սերկոյան⁴: Օուֆերն իր կազմած աղյուսակների միջոցով ներկայացնում է յուրաքանչյուր օրինակի ծայնաշարը (տվյալ ծայնեղանակի)՝ նշելով ծայնեղանակների դիմող և վերջավորող ծայները, համեմատության արդյունքում ցույց տալով հիմնական ընդհանրություններն ու տարբերությունները: Սակայն այս գործում կան թերություններ. Օուֆերը, գուցե ցանկանալով ստանալ ավելի շատ համապատասխանություններ, երբեմն սկսող ծայնը ներկայացնում է որպես դիմող ծայն:

13. 1989-ին ես արդեն սևագիր վիճակով շարադրել էի խազաբանության վերաբերյալ մի ամբողջական, մեծածավալ մենագրություն (**Արթուր Շահնազարյան** «Միջնադարյան խազարվեստը հայ մշակույթի համակարգում»)՝ հինգ հատորով (1. Առոգանություն, 2. Տաղաչափություն, 3. Զայնեղանակներ, 4. Խազեր, 5. Վերծանություն): 1990 թ. հրատարակվեց 1-ին հատորը (820 էջ) [28], և Խորհրդային Միության փլուզումից հետո այդպես էլ հնարավոր չեղավ կրկին կազմել և հրատարակել մյուս հատորները: Իսկ 1-ին հատորից մնացին միայն գրախանութներին բաժանված կամ վաճառված օրինակները, քանի որ ԱՄՆ-ում գտնվելուս շրջանում պահեստում պահպանվող տպաքանակը ձմռանը այրել էին վառարաններում (այդ տարիներին Հայաստանում էլեկտրաէներգիա և ջեռուցում չկար):

1990 թ. լույս տեսավ իմ մեկ այլ՝ «Է ԱՐԱՐ» մշակութաբանական 1600-էջանոց աշխատության խիստ կրճատված տարբերակը (120 էջ), որտեղ աղյուսակներով տրված էր նաև ծայնեղանակների աստիճանական հին համակարգը:

Եվ միայն 2011-ին հնարավոր եղավ հրատարակել այդ գիրքն ամբողջությամբ (1600 էջը հրատարակվեց մեկ մեծադիր գրքով՝ Ա4 ֆորմատով – 750 էջ) [31], որտեղ մեր մշակույթի մյուս տեսակների հետ ընդհանուր մշակութաբանական համակարգում ներկայացրել եմ նաև երաժշտության հին «տեսությունը», քննել, վերլուծել և վերականգնել եմ ծայնեղանակների թե միջնադար-

⁴ Զայնեղանակներին անդրադարձել է նաև Նշան Սերկոյանը [39]: Նա առանց վերլուծությունների, ուղղակի ներկայացնում է ծայների սկսվածքները (նաև շարականների օրինակներ)՝ նախապես տալով (ըստ իրեն) տվյալ ծայնեղանակի հնչյունաշարը՝ վարից վեր ընթացքով, որտեղ առկա են նաև ծայնեղանակի փոփոխվող ծայները (դիեզ կամ բեկար անցումները):

րայան, թե հնագույն համակարգը բնափիլիսոփայական համատեքստում՝ որպես մշակութաբանական տիեզերակարգի միավոր (այս մասին տե՛ս սույն աշխատության **Մաս Ը-ում**):

Մինչ այդ՝ 2001 թվականին, խազաբանության վերաբերյալ վերոհիշյալ հատորներից առանձնացրի Կոմիտասի կատարած աշխատանքին վերաբերող մասը, կազմեցի առանձին գիրք (մանրամասն մեկնաբանություններով և պարզաբանումներով) և արքեպիսկոպոս Մեսրոպ Աշճյանի խորհրդով և հովանավորությամբ հրատարակեցի նույն թվականին (350 էջ) [29]: Այստեղ նաև ներկայացրել եմ ծայնեղանակներին առնչվող միջնադարյան բնափիլիսոփայական համակարգերի վերաբերյալ կատարած իմ ուսումնասիրությունը: Ինչպես Կոմիտասի անտիպ երաժշտագիտական նյութերի վերաբերյալ տիրում էր անտեղյակություն ու լռություն, այդպես էլ շարունակվեց լռությունը այդ նյութերի հրապարակումից հետո, և նույնիսկ իմ կողմից հրատարակած այդ նյութերի մեծ մասը այլոք վերահրատարակեցին տարիներ հետո՝ նշումներով, թե իբր հրատարակվում են առաջին անգամ:

14. 2013 թվականին լույս տեսավ Աննա Արևշատյանի «Զայնեղանակների մասին ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում» արժեքավոր գիրքը [3]: Այս աշխատության նպատակը չի եղել զուտ երաժշտագիտական վերլուծությունը, ուստի այստեղ ևս, իբրև միակ օրինակ, առանց որևէ բացատրության, «Հայկական ութ ծայնի եղանակները» նշումով տրված են միայն Ռ. Աթայանի կազմած ծայնաշարերը:

15. Ուշադրություն. Աթայանը գրում է. «Կոմիտասը նոր-հայկական նոտագրությունը գործածելիս միշտ նկատի է ունեցել դրա դիատոնիկ շարքի համապատասխանությունը *ռե-ից* սկսվող միքսոլիդիական մաժոր շարքին: Այլ կերպ ասած՝ *փուշը* ընդունել է որպես *ռե*, *վերնախաղը՝ ֆա-դիեզ*, *ներքնախաղը՝ սի*, *պարուկը՝ դո* և այլն» [21. հատ. 9 էջ 27]: Այս բացատրում է, որ Սպ. Մելիքյանի «Թեթև ձեռքով» կիրառություն է ստացել նույն ծայնաշարի մեկ տոն ցած նոտագրությունը, այսինքն՝ *փուշը* ընդունվել է որպես *դո* (նոր հայկական յոթ նշանները «թարգմանված»՝ c, d, e, f, g, a, b): Այդ հարաբերությամբ է Սպ. Մելիքյանը հրատարակել Կոմիտասի «Ազգագրական ժողովածուն», որից հետո նույն հարաբերությամբ են փոխադրվել ժողովրդական և հոգևոր երգերը, տեսական աշխատություններում բերված օրինակները և այլն: Այս աշխատության մեջ նույնպես օրինակները բերված են այդ հարաբերությամբ (շեղումները նշված են): Եվ քանի որ կան օրինակներ, որտեղ հայկական «ծայները» համեմատվում են արևելյան «ծայների» հետ, ապա համապատասխանաբար արևելյան ծայնաշարը ևս պայմանականորեն տրված է մեկ տոն ցած (օրինակ՝ *ռաստը* g-ի փոխարեն տրված է՝ f, որի համեմատ էլ համապատասխանաբար տրված են նաև մյուս ծայնաստիճանները): Այսինքն՝ ծայնաշարը մնում է նույնը, պարզապես տրվում է մեկ տոն ցած «տոնայնությունում»: Այս բանը միշտ պետք է հիշել ներկա աշխատությունը կարդալիս:

ՄԵԿ ՁԱՅՆԵՂԱՆԱԿԻ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅԱՆ ՕՐԻՆԱԿ

Վերոհիշյալ նյութերի հետ կապված խնդիրները պարզաբանելու համար նախ ներկայացնենք մեկ ձայնեղանակի քննության օրինակ:

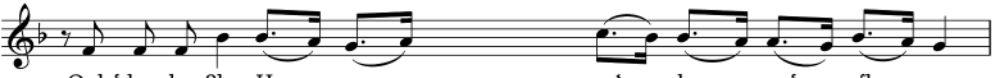
1. ԴԿ (ՉՈՐՐՈՐԴ ԿՈՂՄ) ՁԱՅՆԵՂԱՆԱԿԸ՝ ԸՍՏ ԵԿԵՂԵՑԱԿԱՆ ԲԱՆԱՎՈՐ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹԻ

«Ձայնագրեալ շարական»-ի սկզբում նախ տրված են ձայնեղանակների սկսվածքները [24]. այսինքն՝ տվյալ ձայնեղանակում ընթացող մեղեդու տիպական օրինակները:

ԴԿ-ի սկսվածքներից ամենածավալունը «Հարցն» է, քանի որ «Հարցի» խոսքի նախադասությունը ամենաերկարն է: Եվ մնացյալ սկսվածքների մեղեդիները այդ նույն «Հարցի» մասն են կազմում. նայած թե որքան է տվյալ սկսվածքի խոսքի ծավալը, այդքան էլ կազմում է մեղեդու ծավալը: Այստեղ սկսվածքը բաղկացած է երկու երաժշտական նախադասությունից՝ ա) և բ): Յուրաքանչյուրն իր հերթին ունի երկու մաս՝ ա) 1. 2., բ) 1. 2.

օրհնակ 1

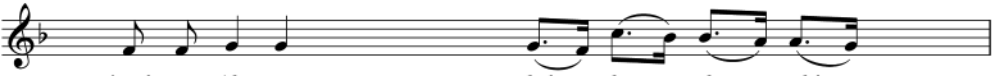
1. ^{ա1}  ^{ա2} 
 Օրհ-նեալ ես Տէր Աս - տու - - - ած - հար - ցըն - մե - րոց:

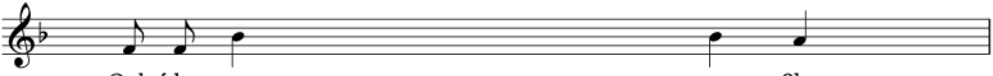
2. 
 Օրհ նեալ ես Տէր Աս - տու - - - ած - հար - ցըն - մե - րոց:

3. 
 Օրհ-նե - ցեք ըզ - Տէր յերկ - նից:—

4. 
 Օրհ-նե - ցեք ման - կունք ըզ - Տէր:

5. 
 Տէր թա - գա - տր - եաց-զվա-յել - չու - թինն ըզ - գե - ցաւ:

6. 
 Համ-բար - ձի զաչս իմ ի - ւե - րինս:—

7. 
 Օրհ-նեւ - ցուք ըզ - Տէր:

8. 
 Օրհ նեալ ես Տէր Աստ - ուած հար - ցըն - մե - րոց:—

1.
 Օրհ - նեալ_____ փա -ռա-ւոր - եալ_ ա - նուն քո յա - լի - տեան:_____

2.
 Օրհ-նեալ_____ փա-ռա-ւոր-եալ ա - նուն քո յա - լի - տեան:_____

3.
 Օրհ-նե - ցեք_____ ըզ-նա ի բար - ձանց:_____

4.
 Օրհ - նե - ցեք_____ ըզ-նա ի բար - ձանց:_____

5.

6.
 ուս-տի ե - կես - ցէ ինձ օգ - նու - թիւն:_____

7.
 զի փա -ռօք_____ է փա-ռա-ւոր - եալ:_____

8.
 Օրհ - նեալ_____ փա -ռա -ւոր-եալ ա - նուն քո_____ յա - լի - տեան:_____

Ահա, ինչպես երևում է, 1-ին տողը («Հարցը») ամենաերկարն է, իսկ ամենակարճն է 5-րդ տողը, որ միայն բաղկացած է ա) մասից: Օրինակ՝ 7-րդ տողի նախադասությունը քանի որ կարճ է, ապա համեմատաբար «կարճվել է» երաժշտական նախադասությունը, այսինքն՝ ամբողջական երաժշտական նախադասության առանձին մասերից է կազմվել: 6-րդ տողը Դկ-ի այն տեսակն է, երբ սկսվում է ցածից, իսկ շարունակությունը նույնն է (ցածից սկսող Դկ-ը միջնադարում համարվել է Դկ-ի հիմնական տեսակը. տե՛ս Մաս Է):

Հաջորդ օրինակի առաջին տողը թիվ 1 օրինակի եղանակավորումն է, նույն երաժշտական նախադասությունը ավելի զարդուլորուն է:

օրինակ 2

ա 1

ա 2

1. Օրհ-նեալ ես Տէր Աստ - ուած հար - ցըն մե - րոց

2. Օրհ - նեալ ես Տէր Աս - տու - ած հար - ցըն մե - րոց

3.

4. Օրհ-նեալ ես Տէր Աս-տուած հար ցըն - մե - րոց

5. Փառք Հօր եւ Որդ - լոյ եւ Հոգ - լոյն Սրբ - րոյ

6. Փառք Հօր եւ Որդ - լոյ

7. Փառք Հօր եւ Որդ - լոյ եւ Հոգ - լոյն Սրբ - րոյ

8. Այժմ եւ միշտ եւ յա - լի - տեանս

21

3-րդ տողում տրված է ա) մասի կմախքը, որպեսզի պարզ երևա ընթացքը: 2-րդ տողը 3-րդ տողի (կմախքի) եղանակավորումն է, իսկ 1-ին տողը՝ 2-րդ տողի եղանակավորումն է:

Այսպիսով, եթե առանձնացնենք սկսվածքների պարզ կառույցը, կմախքը, ապա կստանանք հետևյալ պատկերը.

օրինակ 3



օրինակ 4



Թիվ 4. օրինակի 1-ում տրված են սկսվածքի ա) և բ) մասերը:

Թիվ 4. օրինակի 2-ը այն տարբերակն է, որը սկսվում է ցածի ձայներից:

Թիվ 4. օրինակի 3-ը սկսվածքի ա) մասի հանդիպող ամենաերկար տեսակն է:

Այսպիսով, 19-րդ դարում բանավոր պահպանված բոլոր ԴԿ սկսվածքների համագումարը տեսնում ենք մի քանի տողում: Երաժշտի համար ձայների ընթացքը և սկսվածքի կառույցը պարզ տեսանելի է, ուստի այլ մեկնաբանության կարիք չկա:

2. ԴԿ ՁԱՅՆԵՂԱՆԱԿԻ ԿԱՌՈՒՅՑԸ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐՈՒՄ

Եկեղեցական ԴԿ սկսվածքների նույն կառույցը գտնում ենք ԴԿ ծայն-
եղանակին համապատասխան ժողովրդական երգերում: Եկեղեցական երգի
համեմատությամբ ժողովրդականի տարբերությունը հիմնականում լինում է
եղանակի տաղաչափության մեջ, քանի որ, օրինակ, ժողովրդական երգը
կարող է լինել պարերգ կամ կատակերգ և այլն:

Եկեղեցական սկսվածքում տեսանք, որ Դկ-ը բաղկացած է երկու մասից՝ ա. և բ., իսկ դրանցից յուրաքանչյուրն էլ իր հերթին ունի երկու մաս՝ ա (1, 2), բ (1, 2): Ժողովրդական երգը հիմնականում արտահայտում է այդ մասերից մեկը կամ երկուսը: Հազվադեպ է արտահայտում ավելի ամբողջականը, քանի որ դրա համար ժողովրդական մեղեդին բավական ծավալուն պետք է լինի:

Մենք այս բաժնում բերել ենք ԴԿ-ում ընթացող ժողովրդական երգերի օրինակներ: Պարզ երևում է, որ դրանց մի մասի աստիճանական կմախքը ներկայացնում է հետևյալ պատկերը.

որիւսկ 5



Սա ճայնեղանակի մի մասն է (օրինակ՝ ա-ի 1-ինը կամ 2-րդը): Այս մասից են կազմված մեր բերած երգերից հետևյալ օրինակները՝ թիվ 9, 10, 11, 20, 21, 22, 25:

Հաջորդ օրինակը (կմախքի) երկու մաս ունի՝ ա. և բ., ա-ն վերջանում է f-ով, բ-ն վերջանում է g-ով:

որիւմ 6



Այս օրինակին համապատասխան են մեր բերած երգերից հետևյալները.
թիվ 12, 14, 15, 16, 18, 19, 23, 24. 1-ին տողը, 26, 27:

Իսկ առավել երկար օրինակ է թիվ 9-ը, որի կմախքը (ձայների ընթացքը) հետևյալն է.

օրինակ 7



ԴԿ շարականների և ժողովրդական երգերի մի մեծ քանակ սկսվում է ցածից (ֆ-ից և ց-ից), և կարծես դիմողը սու է: Այդ ցածի ընթացքը խազավոր շարականների սկզբում նշված է «սուղ» և «թաշտ» խազերով $\bigcirc \bigcirc - - - \smile$, և կարծես սկզբում դիմող ձայնը ց-ն է:

Սա շատ տարածված է հատկապես Վասպուրականի հարսանյաց երգերում: Եվ այս սկիզբն ունի վեհափառ ու վեհ բնավորություն: Նման սկիզբով կան նաև հրաշալի պարեղանակներ: Այդ ընթացքը հետևյալն է.

օրինակ 8



Դ-ի այս տեսակին են պատկանում մեր բերած ժողովրդական երգերի հետևյալ օրինակները. թիվ 10, 12, 13, 14, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27:

Ձայնեղանակի առումով քննելով այս օրինակները՝ մենք ցույց ենք տալիս եղանակի կմախքի ընթացքը, կառույցը:

օրինակ 9



օրինակ 10



օրինակ 11



օրինակ 12



օրինակ 13



օրհնակ 14



օրհնակ 15

Չափավոր. Moderato

Դկ

Բամ - բակ եմ ցա - նել դո - գա, նա, նա, նա, նա, նա,
Մի յար եմ սի - բել թա - գա, նա, նա, նա, նա, նա:

օրհնակ 16

[Արագ. Vivo]

Հոյ, նար, ջա - նրմ նար, հոյ, հոյ, նար, ջա - նրմ նար:
Հոյ, նար, ջա - նրմ նար, հոյ, հոյ, նար, հոյ, նար, հոյ, նար:
Հոյ, նար, հոյ, ջա - նրմ, հոյ, նար, հոյ, նար, ջան, հոյ, նար:
Մեկ պըզ - տը - տիկ խա - յի - կըմ կեր,
Ա - նա - պա - տա - վանք կը - մը - ներ:
Հոյ, նար, ջա - նրմ նար, հոյ, հոյ, նար, ջա - նրմ նար:

օրհնակ 17

Միջակ. Allegro moderato

Դկ

Ա - բե - վին տես ու աստ - դե - բին,
աղ - ջի, դու Աստ - վա - ծըդ սի - բես,
շուրջ գը - նա - ցող աղ - ջիկ - նե - բին.
դար - ձուր - ե - բե - սըդ մեզ ի տես:

օրինակ 18

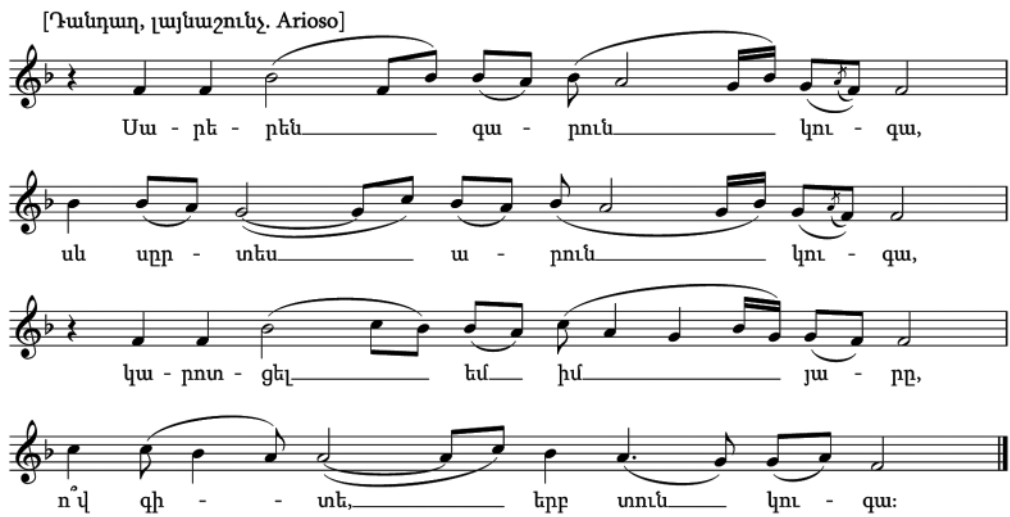
[Արագավուն. Veloce]



Մեկ պըզ - տը - կեկ. խա - յի - կ'մ կեր, հոյ - նար, ջա - նըմ նար,
վե - րեն վա - րագ ուլ - կա - րա - ծեր, հոյ - նար, վախ, ջա - նըմ նար,
պեռ - պիկ ոտ - նով փուշ կը քա - դեր, հոյ - նար, վախ, ջա - նըմ նար:

օրինակ 19

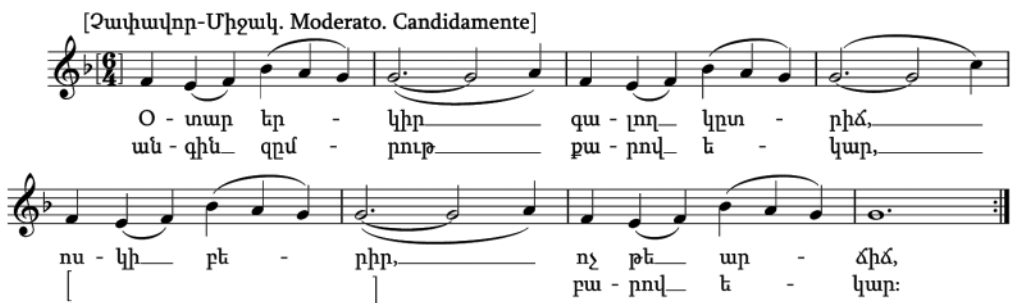
[Դանդաղ, լայնաշունչ. Arioso]



Սա - րե - րեն գա - րուն կու - գա,
սև սըր - տես ա - րուն կու - գա,
կա - րոտ - ցել եմ իմ յա - րը,
ն'վ գի - տե, երբ տուն կու - գա:

օրինակ 20

[Զափավոր-Միջակ. Moderato. Candidamente]



Օ - տար եր - կիր գա - լող - կըտ - րիճ,
ան - գին զըմ րուք քա - րով ե - կար,
nu - կի րե - րիր, ոչ թե ար - ճիճ,
բա - րով ե - կար:

O-տար եր-կիր գա-լող կըտ-րիճ, օյ, նա-րըմ, նա-րըմ, նա-րըմ,
 օյ, նա-րըմ, նա-րըմ, նա-րըմ, օյ, քոյ - նա յա րըմ:

օրինակ 21

[Գնայուն. Andante, con moto]

Մայ - րամ. գը-նաց դուռն ի հէ - րին, ա - վե - տիս,
 քյա - մակն ե - գար խա - չա - քյա-րին, ա - վե - տիս:

օրինակ 22

[Զափավոր-Միջակ. Moderato]

Ե - րե - վան բաղ եմ ա - րել,
 ջի - գյա - րըս դաղ եմ ա - րել:
 Բաց խուր-ջի-նըդ, տո՛ւր դա - նա - կըդ, խըն- ձոր կի - սեմ,
 տամ յա - րիս դի - լիմ, դի - լիմ, դի - լիմ, դի - լիմ:

օրինակ 23

[Հանդարտ. Sostenuto]

Մեր թա - գա - վո - րին ի՞նչ կու պի - տեր,
 որ թա - գը շուտ գեր: Սուրբ Եր - րոր - դու - թյուն
 [Կիսատ]
 հաջ - մե կայ - ներ, որ թա - գը շուտ գեր,

օրինակ 24

[Ծանր. Grave]

Մեր թա - օա - վո - րին ի՞նչ կը - պի - տեր,
որ թա - օիկ շուտ - գեր, շուտ ու մոտ [գեր],
որ թա - օի - կը հետ տուն գեր,

օրինակ 25

[Գնայուն. Andante]

Ալ ձին նա - լըն ի՞նչ կա - նե,
սի - րու - նը խալն ի՞նչ կա - նե,
նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ,

օրինակ 26

[Ծանր, ազատ չափով. Grave, tempo rubato]

Թագ - վոր, բա - րով, հա - օա՛ր բա - րով,
դուն վարդ ես կա - նաչ տե - րե - վով,
էջ - մի - ա - ծին օա - րն օրհ - նե
մեկ Աս - տը - ծու գո - րու - թե - նով:

[Անշտապ. Tranquillo]



Ձայնեղանակի առումով քննելով այս օրինակները՝ մենք ցույց ենք տալիս եղանակի կմախքի ընթացքը, կառույցը:

3. ԴԿ ՁԱՅՆԵՂԱՆԱԿԻ ԿԱՌՈՒՅՑԸ՝ ԸՍՏ 18-19-ՐԴ ԴԱՐԵՐԻ ՎԿԱՅՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ

Հայկական եկեղեցական սկսվածքները եվրոպական նոտագրությամբ գրառելու առաջին փորձն արել է գերմանացի գիտնական Շրոդերը: Նա դրանք գրառել է Ամստերդամի հայկական եկեղեցու հոգևորականից և հրատարակել 1711 թվականին: Շրոդերը եվրոպական նոտագրությամբ տալիս է բոլոր ութ ձայնեղանակների սկսվածքները: Այդ նոտագրությունից երևում է, որ նոտագրողը պրոֆեսիոնալ երաժիշտ չէ: Մենք Շրոդերի նոտագրությունը տալիս ենք երկու անգամ «արագ». անիմաստ $\frac{4}{4}$ նոտաները փոխարինել ենք $\frac{2}{4}$ -ով և այլն: Ահա Շրոդերի օրինակը ԴԿ սկսվածքի.

օրինակ 28



Հայ երաժշտությունից տեղյակ երաժիշտը կնկատի, որ այստեղ gis-ը, անշուշտ, կամ նոտագրողի սխալն է, կամ հոգևորականը երգելիս «տոնից ընկել է»: Ընդհանրապես բոլոր ձայնեղանակների գրառածը ուշադիր նայելիս երևում է, որ հոգևորականը նախանձելի լսողություն չի ունեցել, իսկ նոտագրողն էլ՝ բավարար վարպետություն: Երևում է նաև, որ նոտագրողը կարծես հոգևորականից խնդրել է երգել դանդաղ ու հատ-հատ, որպեսզի կարողանա նոտագրել: Եթե gis-ը ուղղենք, ապա կլինի այսպես.

օրինակ 29



Այսպիսով, սա նույն ԴԿ-ն է, ինչպես այն հասել էր բանավոր փոխանցմամբ Թաշճյանին:

Հաջորդ օրինակը Վիլոտոյի գրառածն է: Վիլոտոն այն հրատարակել է 1809 թվականին, այսինքն՝ Շրոդերից մոտ 100 տարի հետո:

Վիլոտոյի բերած օրինակը ավանդական ԴԿ-ն է:

օրինակ 30



Ահա այս սկսվածքը Վիլոտոն գրառել է Կահիրեի հայկական եկեղեցու դպրապետից, ով ըստ Վիլոտոյի, շարականները երգել է խազերից: Եվ այս օրինակի ծայնների ընթացքը նույնն է, ինչոր մեր բերած թիվ 1. օրինակում է:

Պարզության և համեմատության համար տալիս ենք վերոհիշյալ օրինակները իրար տակ.

օրինակ 31

Թաշճյան 1874 թ.

Վիլոտո 1809 թ.

Շրոդեր 1711 թ.

օրինակ 32

խազեր Աւրհեսցուք ըզ տր զի փառօք է փառաւոր եալ : դկ

Այսպիսով, ինչպես տեսնում ենք, բերված ԴԿ-ի օրինակների ծայնաշարը հնգյակի սահմանում է (f g a b c'), (եթե սկսվածքի ցածում հանդիպում է e, ապա դա նույն սկսող f-ի համեմատ երկրորդական ծայն է):

4. ՏԱՐԲԵՐ ԵՐԱԺՇՏԱԳԵՏՆԵՐԻ ԿԱԶՄԱԾ ԶԱՅՆԱՇԱՐԵՐԻ ՀԱՄԵՄԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ահա սկսվածքի և համապատասխան երգերի կառույցի համար են ծայնաշարեր կազմել (նշելով դիմող և վերջավորող ծայնները) Թաշճյանը, Կոմիտասը, Սպիրիդոն Մելիքյանը, Աթայանը, Թահմիզյանը:

Հաջորդիվ տալիս ենք տարբեր երաժշտագետների կողմից Դկ-ը ներկայացնող օրինակներ.

1. Կոմիտաս (վաղ շրջանի ուսանողական տետրից) [22], 2. Սպ. Մելիքյան,
3. Աթայան, 4. Թահմիզյան, 5. Սերկոյան, 6. Օուֆեր:

1. Կոմիտաս

(Ճեմարանում ուսանելու ժամանակ՝ 1888 թվականի տետրը [22]).

Ելևէջ.

օրինակ 33



Դկ եղանակը սկսում է b և g-ով, երբ չափավոր է: Երբ նա ծանր է. սկսում է c' և g-ով:

Դիմում է b-ին, հանգչում է f և g ձայների վրա և

օրինակ 34



ձայների վրա պտույտ անելով՝ վերջանում է g:

օրինակ 35

Վերջին վերջավորություն



օրինակ 36

Վարժություն. Դկ. Չափավոր.



Այս եղանակից են «Ոսկե մատնիք մատներիդ»

օրինակ 37

[Զափավոր. Andante. Commosso]

Ոսկե մատ - նիք մատ-նե-րիս, շող - քըն ըն-կավ ե - րե-սիս:

Աք-լոր, շու - տով մի կան - ջիր, ան - քուն կա -

նես իմ յա - րիս:

2. Սպ. Մելիքյան

Բուն Դկ-ը գրված է բյուզանդական հիպոմիքսոլիդիական գամմայով՝

օրինակ 38

Դկ.

1)

ընդհանուր ձայնածավալն է

օրինակ 39

2)

կրկնվող ձայնն է [այսինքն՝ դիմող] b.

կես վերջավորությունը՝ g, երբեմն f.

տան վերջավորությունը g

վերջին վերջավորությունը ցածի c. (այս վերջին վերջավորությունը

իրոք դարձվածքինն է, ավանդույթը շփոթել է, պետք է վերջանար g).

գործածական քառյակն է f g a b.

3. Ռ. Աթայան

օրինակ 40

Դկ.

դ.ձ.

T

Աթայանի օրինակում նշված է՝ դիմող ձայնը՝ b, վերջավորողը՝ g:

4. Ն. Թահմիզյան

օրինակ 41



Այստեղ Աթայանի օրինակի համեմատ պակասեցված է սկսող ձայներից e-ն, ավելացված է 2-րդ b-ի տևողությունը և f-ն (վերջավորող ձայնից առաջ):

Դիմող ձայնն է b, հանգչողը՝ b կամ f, վերջավորողը՝ g:

5. Սերկոյան

օրինակ 42



Չի նշում դիմող կամ վերջավորող ձայները:

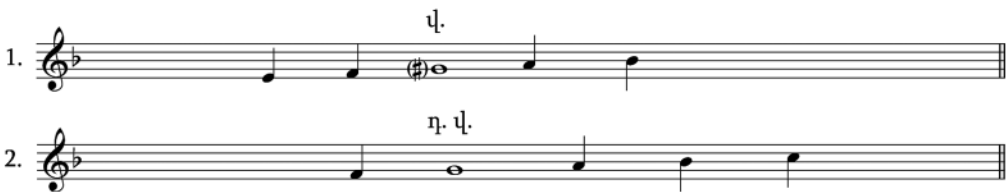
6. Օուֆիերի կատարած ամփոփումը⁵.

Ստորև բերված համեմատության մեջ նշված, բայց բաց է թողնված Թահմիզյանի օրինակը (երևի Աթայանի օրինակի հետ ունեցած նմանության պատճառով):

Համեմատել է. 1.Շրոդեր, 2.Վիլսոն, 3.Բիանչինի, 4.Դայան, 5.Աթայան, 6.Սերկոյան:

Օուֆիերի համեմատությանը մենք ավելացնում ենք նաև՝ 7.Կոմիտաս (Ճեմարանական շրջանի վաղ օրինակը 1888 թ.) և՝ 8.Սպ. Մելիքյան (1914 թվականի օրինակը):

օրինակ 43



⁵ Այս պարզ բանը, որ մենք իրար տակ տվել ենք նոտային օրինակներով, Օուֆիերը շատ է բարդացրել ներկայացնելու ձևի առումով. նա կազմել է մի աղյուսակ, որտեղ վերևում տալիս է հորիզոնական ձայնաշար, իսկ զուգահեռ, քառյակ ցած, ուրիշ «տոնայնության» մեջ տալիս է յուրաքանչյուր հեղինակի բերած օրինակի հնչյունաշարը: Եվ բացի այդ, դեռ պետք է նկատի առնել, որ այստեղ նշված դիմող կամ բեմոլ նշանները վերաբերում են նաև վերը բերված հնչյունաշարին (որտեղ դրանք չեն նշված) և այլն: Այդ նույն բանը մենք շատ պարզ շարադրել ենք հնգագծի վրա, որպեսզի ընթերցողը չխճճվի Օուֆիերի աղյուսակի մեջ:

Այստեղ պետք է ուղղել Օուրթերի սխալները: Նշված բոլոր օրինակներում Օուրթերը դիմող ձայնը (նա անվանում է՝ dominant) նշել է g-ը (նույնիսկ Աթայանի օրինակում դիմող ձայնը նշել է g, երբ ինքը՝ Աթայանը նշել է b):

Վերագրյալ համեմատության մեջ մեր կողմից ավելացված Սպ. Մելիքյանի օրինակում՝ վերջին վերջավորություն համարվող ներքևի ձայների մասին Սպ. Մելիքյանը գրում է, որ c-ով վերջավորումը «իրոք դարձվածքին է, ավանդությունը շփոթել է, պետք է վերջանար g»:

Նույնը վերաբերում է Կոմիտասի 1888 թվականի օրինակին, որտեղ իբրև վերջին վերջավորություն բերված է f e des c անցումը, որ հատուկ է Դկ ձայն դարձվածքին, և Կոմիտասի նույն տետրում գլխավոր Դկ դարձվածքի օրինակում վերջին վերջավորությունը նույն կերպ է՝ վերջանում է c-ով, միայն թե այստեղ էլ գրված է, թե Դկ դարձվածքի դիմող ձայնը b-ն է, երբ նույն տեղում տրված վարժություն-օրինակում դիմողը g է (վարժությունը Թաշճյանի գրանցած «Նորահրաշ պսակաւոր» հայտնի շարականն է):

Ռոբերտ Աթայանի մոտ Դկ դարձվածքի դիմող ձայնը, Թաշճյանի գրանցած երգերի համաձայն, ճիշտ է նշված. Դկ դարձվածքի դիմող ձայնը՝ g, վերջավորողը՝ f, և ապա փակագծում նշել է վերջին վերջավորության բանաձևի ձայները՝ f e des c և՝ վերջին վերջավորության ձայնը՝ c:

օրինակ 44

5. ՁԱՅՆԵՂԱՆԱԿՆԵՐԻ ՁԱՅՆԱՇԱՐԵՐԸ՝ ԿԱԶՄՎԱԾ ԲԱՆԱԿՈՐ
ԱՎԱՆԴՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄԱՆ ՎՐԱ
(ԸՍՏ Ռ. ԱԹԱՅԱՆԻ և Ն. ԹԱՀՄԻԶՅԱՆԻ)

օրինակ 45

Աթայան
Աձ. T

դ.ձ.

Աձ. դ. T

դ.ձ.

Ակ. T T

դ.ձ.

Ակ. դ. T T

դ.ձ.

Բձ. T

դ.ձ.

Բձ. դ. T

դ.ձ.

Բկ. T

դ.ձ.

Գձ. T

դ.ձ.

Գձ. դ. T

դ.ձ.

Գկ. T

դ.ձ.

Գկ. դ. T

դ.ձ.

Դձ. T
 Դձ.

Դձ. Դ. I T
 Դձ.

Դձ. Դ. II T
 Դձ.

Դձ. Դ. III T
 Դձ.

ԴԿ. T
 Դձ.

ԴԿ. Դ. T T
 Դձ.

ԴԿ. ստեղծի I T

ԴԿ. ստեղծի II

ԴԿ. ստեղծի III T

T

Թահմիզյան

Աձ.



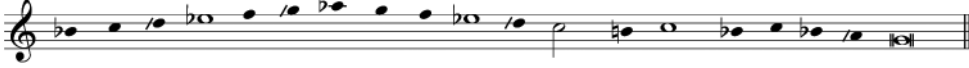
Ակ.



Բձ.



Բկ.



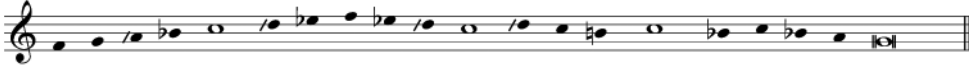
Գձ.



Գկ.



Դձ.



Դկ.



Աձ. դ.



Ակ. դ.



Բձ. դ.



Գձ. դ.



Գկ. դ.





ՄԱՍ Գ

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Ձայնեղանակներին առնչվող Կոմիտասի կատարած աշխատանքը կարելի է պայմանականորեն բաժանել երեք փուլի.

1. Ճեմարանական տարիներ (1888 թվականի տետրը)
2. Մոտ 1894-1904 թվականներ
3. Ստեղծագործական վերջին տարիներ (մինչև 1914 թ.)

1. ՃԵՄԱՐԱՆԱԿԱՆ ՏԱՐԻՆԵՐ

1888 թվականին կազմված տետրը (անտիպ) [22].

Աձ.	Ակ.
1) սկսվող a և f	1) c' և a
2) դիմող a	2) c'
3) հանգչող f	3) a
4) իջնելիս՝ gis, բարձրանալիս՝ g	4) gis միայն վերջավորությունից մի քանի բախում առաջ
Բձ.	Բկ (բերում ենք քառյակ ցած)
1) d' և c', g	1) b և g (չափավոր եղանակները սկ. g և d)
2) d'	2) b
3) g	3) d
4) դեպի f' բարձրանալիս՝ e' f'-ից իջնելիս՝ es'	4) վերջում վերջանում է fis-ով g-ի վրա

Գձ.	Գկ.
1) c' և g	1) b և g
2) c'	2) b
3) g հանգչող, պտույտից հետո վերջը՝ c'	3) b և g
4) կան մի քանի եղանակներ, պատահում է գործ են ածվում e' և a'' ձայները (հավասար է դարձվածքներին	4) վերջին վերջավորությունում g-ից 2-3 բախում առաջ fis
Դձ.	Դկ.
1) c' և g	1) b և g (չափավոր), c' և g (ծանր)
2) c'	2) b
3) g	3) f և g
4) պտույտից հետո վերջանում է հ-ով c' կամ վերջանում է g-ով	4) վերջին վերջավորությունը

օրինակ 47

Աձ. ելևեջ

պտույտ և ձայնաձավալ

դ. վ.

Ակ.

կամ

Բձ.

Բկ.

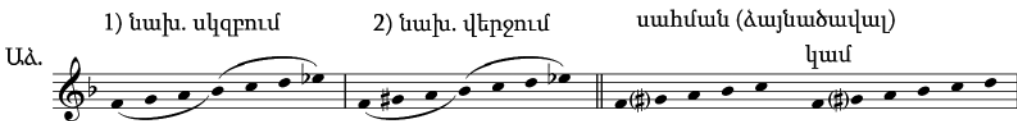


2. ՄՈՏ 1894-1904 ԹՎԱԿԱՆՆԵՐ (գերմաներեն գրվածը) [19. էջ 26-44].

Կոմիտասը նշում է ձայների ֆունկցիաները՝ թե որ ձայնը որ քառունակին է պատկանում.

Աձ. Եղանակի 1-ին մաս	2-րդ մաս
1) սկզբնավորող f, a, b	1) f, g, a, b, c'
2) դիմող a (1-ին քառունակի այս տերցիան ընկալվում է որպես մեղեդու հիմնական հնչյուն և հիշեցնում է e f gis a քառունակի կվարտան)	2) a (երբեմն g)
3) հանգչող f [սակայն Կոմիտասի բերած սկսվածքում b-է]	3) վերջավորող gis-ով a

օրինակ 48



Ակ. (ունի երկու տարբերակ)

1) f, a, c'	1) f, a, b, c'
2) c' (1-ին տարբ.), a (2-րդ տարբ.)	2)
3) կիսահանգածն a	3) կիսահանգածն
4) 1-ին տարբերակի քառունակ f gis a b 2-րդ տարբերակի քառունակ a b c' d'	4) վերջավորող a (համարում է Ակ-ի զարտուղության 1-ին քառունակի g a b c' սեկունդան' a)

օրինակ 49



Բձ. 1-ին մաս	2-րդ մաս
1) սկսող - 1-տուն - g, b, d', 2-տուն- c'	1) g, b, c', d'
2) դիմող d' (երկու տարբերակն էլ)	2) 1-ին տարբ. d', 2-րդ տարբերակը b
3) հանգչող b (եթե մեղեդին եռամաս է՝ 2-րդ տարբերակը հանգչում է g)	3) g (կիսահանգածն և վերջավորող)
4) 1-ին տարբ. քառունակներն են հիմնական c' d' e' f', es' d' c' b f g a b 2-րդ տարբ. քառունակն է հիմնական es' d' c' b	4) 2-րդ տարբ. հիմնական քառունակը

օրինակ 50



Բկ. 1-ին մաս	2-րդ մաս
1) սկսող d, f, g, b, c'	1) c (այն դեպքում, երբ մեղեդին հանգչում է d-ով), f, g, a, b, c', երբեմն՝ d'
2) դիմող b	2) b
3) հանգչող f կամ d	3) 1-ին և վերջին վերջավորող g (սա կվարտան է մաժոր d e fis g քառունակի)

օրինակ 51



Եվ այստեղից բացակայում է շարունակությունը:

Խազերի վերծանության ճանապարհին Կոմիտասը զուգահեռ պետք է վերանայեր ծայնեղանակների համակարգը: Խազերի ելևէջները, ծայները իրենց հատուկ նշանակությունը ստանում են տվյալ ծայնեղանակում, և խազավոր երգից առաջ նախ նշվում է ծայնեղանակը:

Ինչպես տեսանք, վերը բերված օրինակներում Կոմիտասը ծայնեղանակների ծայնաշարերը ներկայացնում է քառալար շղթայով: Նա այս եզրակացությանը հանգեց երկրորդ փուլում, քանի որ ճեմարանական տարիներին չի գրում այդ մասին, իր կազմած ծայնեղանակների տետրում քառալար շղթա չի բերում: Հետագայում Կոմիտասը բացատրեց քառալարի համակարգը՝ շեշտելով, որ առաջինը ինքն է նկատել, որ հայ երաժշտությունը հիմնված է քառալարի համակարգի վրա:

Կոմիտաս. «Մեր եկեղեցական եղանակները ոչ մեկն էլ ելևէջ չունին [նկատի ունի եվրոպական ծայնաշարի կարգը], այլ կազմված են քառյակների դրությամբ: Բացատրենք:

Հայտնի է, որ բոլոր ազգերն ալ երգեցին, ապա նվագեցին. առաջ երգեցողությունը, հետո նվագածությունը առաջ եկավ. առաջ կարողացան ծայնաստիճանը որոշել, զանազանել, ապա նվագարանի վերա հաստատեցին: Հայտնի է նույնպես, որ հունաց սկզբնական նվագարանը քառալար քնարն էր (lira). լարում էին աստիճանաբար, և՛ այսպես. Ա և Բ լարերի ծայնամիջոցն էր կես, Բ-Գ և Գ-Դ-ինը մի-մի ամբողջ ծայն. ուրեմն Ա՝ Բ1 Գ1 Դ. Այս ծայների հաջորդականությունը նոքա քառալար (թեթրաքորդոս) էին կոչում: Ահա այս գործիքի վրա էր նվագում Օրփեոսը, և որպես մեր նախնիք էլ գրում են. «Մինչեւ ի քարանց անգամ զգալ զխրախտամուղնս ծայնից ամենայն կենդանաց»:

Ժամանակի ընթացքում ավելացավ մի երկրորդ քառալար, բայց այնպես, որ առաջինի վերջին լարը՝ Դ-ն, միանգամայն Ա լար էր երկրորդի համար. ուրեմն այսպես՝ $U\frac{1}{2} F1 G1 = U\frac{1}{2} F1 G1 G$, որ հավասար է յոթն ձայնից բաղկացած մի երգի, ուստի գործիքն էլ յոթնալար էր կոչվում: Այս յոթնյակն ութնյակի վերածելու համար ոչ թե վերից, այլ վարից էին մի լար պնդում, որովհետև, եթե վերիցն ավելացնեին, պետք է հաջորդեր երեք ամբողջ ձայնամիջոց՝ եռաձայն (tritonus), որն իբր՝ ոչ եղանակավոր է, քառալարի դրության հակառակ խիստ արգելվում էր: ...Յուրաքանչյուր նախորդ քառալարի վերջին լարը պետք է միևնույն ժամանակ հետնորդի հիմնաձայնը լինի: Ուրեմն կստանանք ոչ թե ելևէջ արդի մտքով, այլ քառյակների մի շղթա:

Քառյակների դրությամբ են հորինված և մեր թե ժողովրդական, թե եկեղեցական եղանակները, որոնք քույր-եղբայր են՝ նույն կազմությունն ունին: Քառյակների դրության չենթարկվողներն օտարամուտ են: (Քառյակների դրությունն առաջին անգամ մենք ենք նկատել մեր եկեղեցական և ժողովրդական երաժշտության մեջ. մանրամասնությունը մտադիր ենք մի առանձին ուսումնասիրությամբ հրատարակել):

...Մեր յոթնյակը բաղկացած է երկու dur քառյակից..., որ ձայնանիշերով այսպես է պատկերանում.

օրինակ 52



...Մեր և մյուս արևելյան եղանակների զանազանությունն այն է, որ նոր քառյակի տարածությունը մեծացնում ու փոքրացնում են, մենք առնում ենք մի պարզ քառյակ և նորա պարունակած ձայնամիջոցներն ենք փոխում կիսաձայնական դրությամբ. պարսիկ, տաճիկ և արաբ երաժշտության մեջ գործածում են նույնիսկ անգործնական ու անմիտ $\frac{1}{3}$, 1,4 ձայներ անգամ» [18. էջ 91-93]:

Կոմիտաս. «Հայկական եկեղեցական և ժողովրդական երաժշտությունը հիմնված է ոչ թե եվրոպական ութնյակի սիստեմի վրա, այլ քառալարի սիստեմի վրա՝ այնպես որ նախորդ քառալարի վերջին ձայնը դառնում է հաջորդի առաջին ձայնը: Հայ երաժշտության տիրող քառյակը մաժոր քառյակն է, որի սկզբի և վերջին ձայները անփոփոխ են մնում, մինչդեռ միջինները փոփոխվում են.

օրինակ 53



Այս վեց քառյակների զանազան համակցություններից կազմված են հայկական բոլոր եղանակները» [18. էջ 120]:

Կոմիտասը ձայնեղանակների սկսող, դիմող, հանգչող, վերջավորող, շեշտող ձայներն ու գործածվող քառունակի տեսակները ներկայացնում է նաև իրար տակ: Սակայն, եթե նախորդ շարադրության մեջ չէր շարունակել Բկ-ից հետո, ապա այստեղ էլ չի շարունակում Գձ-ից հետո: Այստեղ էլ Կոմիտասը տալիս է Ակ-ի երկու տեսակ, Բձ-ի երկու տեսակ, Բկ-ի երկու տեսակ [29]:

օրինակ 54

UA. սկսում է դիմ. հանգչ. դիմող տ. վերջ եղ. վերջ շեշտ եղ. քառաշար

ALW.

ALP.

FAW.

FAP.

FLW.

FLP.

GA.

f' es' d' c' c' b a g

f' es' d' c' c' h as g

Ինչպես արդեն ասացինք, այս փուլում Կոմիտասը նշում էր նաև ձայների ֆունկցիաները (օրինակ՝ Բկ-ի վերջին վերջավորող g-ը համարում է կվարտան՝ մաժոր d e fis g քառունակի) և մեկ այլ տեղ դասակարգել է դիմող և վերջին վերջի ձայները՝ նշելով, թե յուրաքանչյուր դիմող ձայնը քառունակի որ աստիճանին է վերաբերում, և դրանով իմանում ենք, թե սովյալ դեպքում որ քառունակը նկատի ունի (օրինակ՝ եթե Աձ-ի դիմողը a-ն է և եղյակն է, ապա քառունակն է f g(is) a b, եթե Ակ-ինը երկյակն է (c'), ապա քառունակն է՝ b c' d' es', կամ եթե Գձ-ի դիմողը քառյակն է և c'-ն է, ապա քառունակն է

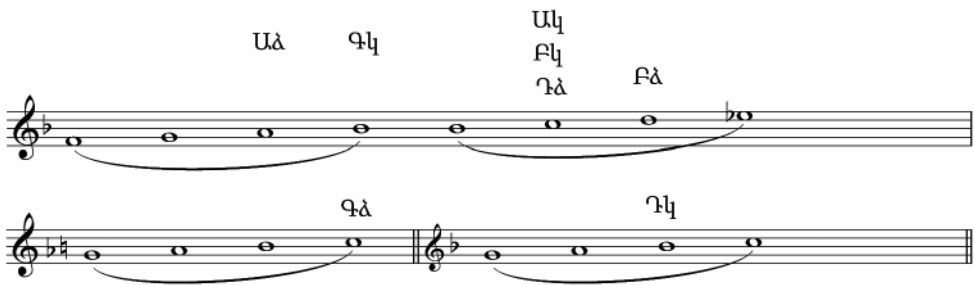
g as h c' և այլն): Նաև այստեղ նշված է Բկ-ի երկրորդ տեսակը, որի դիմող ձայնն է c' կամ կվարտա ցած՝ g (իսկ Բկ-ի առաջին տեսակի դիմողն է es' կամ կվարտա ցած՝ b):

օրինակ 55

	դիմող	վերջին վերջ
ԱԶ.	եռյակ - a	a
ԱԿ.	երկյակ - c'	d
ԲԶ.	եռյակ - d'	d g
ԲԿ.	երկյակ - c'	g c'
ԳԶ.	քառյակ - c'	g d
ԳԿ.	քառյակ - b	g g
ԴԶ.	երկյակ - c'	g
ԴԿ.	քառյակ - c'	

Պարզության համար նույնը տալիս ենք նոտաներով (դիմող ձայնի վերը նշված է համապատասխան ձայնեղանակը):

օրինակ 56



Այս փուլում Կոմիտասը յուրացնում էր գիտնականների ձեռքբերումները՝ կապված ձայնեղանակների համաքրիստոնեական համակարգի հետ:

Հունական կամ բյուզանդական հնչյունաշարերը ներկայացվում էին ոչ միայն նևմերի, այլև հունական տառերի միջոցով, քանի որ այդ տառերը միաժամանակ համարվում էին երաժշտական նշաններ և ձայնաստիճանի ցուցիչներ [45. էջ 5]: Նույնիսկ հայտնաբերվեցին մարմարի վրա հունական տառերի միջոցով «գրանցված» երգեր, և երաժշտագետները հույս ունեին դրանց միջոցով պարզել հնչյունաշարերի հետ կապված հարցեր, սակայն վերծանությունների արդյունքը հիասթափեցրեց ոմանց, ինչպես նաև՝

հայտնի երաժշտագետ Օսկար Ֆլայշերին, քանի որ վերծանված նմուշները որևէ գեղարվեստական արժեք կամ նույնիսկ երաժշտական տրամաբանություն չունեն (կամ էլ վերծանություններն էին սխալ) [40. էջ 54]: Հենց ճիշտ Ֆլայշերի հրատարակած հոդվածի շրջանում Կոմիտասը Բեռլինում ավարտեց Շմիդտի մասնավոր կոնսերվատորիան (1899) և նույն թվականին էլ դարձավ նորաստեղծ Միջազգային երաժշտական ընկերության անդամ, որը ղեկավարում էր Օսկար Ֆլայշերը: Այս կազմակերպությունը հայտնի է դառնում ողջ Եվրոպայում, և նրա առաջին բանախոսներից է եղել Կոմիտասը: Այնպես որ, Կոմիտասը ոչ թե եվրոպական երաժշտագիտական ձեռքբերումներով հետաքրքրվողներից էր, այլ «ներսի մարդ էր», գործուն անդամներից էր և տեղեկություններ էր տալիս ոչ միայն հայ երաժշտության, այլև ընդհանրապես արևելյան երաժշտության վերաբերյալ, և ինքն էլ տեղյակ էր համաքրիստոնեական երաժշտությանն առնչվող ուսումնասիրություններին:

3. ԱՏԵՂՈՍԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՎԵՐՋԻՆ ՏԱՐԻՆԵՐ

1. Կոմիտասի երրորդ փուլի աշխատանքի յուրահատկությունն այն է, որ նա փորձում է ձայնեղանակներին տալ աստիճանական հարաբերություն, այսինքն՝ ձայնաշարի յուրաքանչյուր աստիճանից հերթականությամբ սկսում է մեկ ձայնեղանակի ձայնաշար (օրինակ՝ c-ից սկսում է Աձ-ի ձայնաշարը, d-ից՝ Բձ-ի, e-ից՝ Գձ-ի, f-ից՝ Դձ-ի): Ի վերջո Կոմիտասը պետք է հանգեր այս «բանաձևին» և պետք է կատարեր փորձեր, որովհետև համաքրիստոնեական երաժշտական համակարգում ձայնեղանակների կամ լադերի հնչյունաշարերը միմյանց հաջորդում են աստիճանական հարաբերությամբ: Այդպես էր հին հունականում, այդպես էր բյուզանդական համակարգում, այդպես էր լատինական (գրիգորյան երգեցողության) ավանդույթում և, ի վերջո, աստիճանական է համարում հայկական ձայնեղանակների հնչյունաշարերի կամ Ձայների հաջորդականությունը Գրիգոր Գապասաքալյանը: Եթե Հունաստանում, հետո էլ համաքրիստոնեական ավանդույթում ընդունված էր 4 հիմնական և 4 պլագալ Ձայների համակարգ, և եթե հայկական միջնադարյան համակարգում Ձայները բաժանում են 4 բուն և 4 կողմ Ձայների, էլ ինչու հենց հայկականը պետք է բացառություն լինի և մյուսների նման աստիճանական հարաբերություն չունենա. չէ որ այդ 4 բուն և 4 կողմ Ձայների բաժանումը ձևականորեն չի արվել Հայաստանում: Աստիճանակարգության ապացույցներից մեկն էլ այն է, որ չորս բուն ձայնեղանակները հերթականությամբ համեմատվում են չորս տարերքների հետ (հող, ջուր, օդ, հուր), որոնք միմյանց հարաբերում են աստիճանական բարձրությամբ: Ինչպես արդեն ասել ենք, հայկական ձայնեղանակների ձայնաշարերը բյուզանդականի հետ փորձել է համեմատել և ընդհանրություններ է փնտրել Սպ. Մելիքյանը: Այս աշխատանքը խիստ քննադատել է Ռոբերտ Աթայանը: Իր քննադատությամբ Աթայանը նաև պաշտպանում է ազգային երաժշտությունը մի բանից, որից ոչ մի «վտանգ» չկա, նա անարդարացիորեն ոչ մի դրական

բան չի տեսնում Սպ. Մելիքյանի աշխատանքում, մինչդեռ, անկախ ամեն բանից, Սպ. Մելիքյանը հասկացել է, որ հայկական ծայնեղանակների ծայնաշարերը միջնադարյան ավանդույթի համաձայն պետք է միմյանց համեմատ ունենան աստիճանական հարաբերություն, և կատարել է անխուսափելի համեմատություն: Եվ դրանով չի ոտնահարվում ազգային երաժշտության ինքնատիպությունը, հենց այն պարզ պատճառով, որ ծայնաշարը դեռևս չի որոշում ազգային երաժշտության ինքնատիպությունը, ավելին՝ նույնիսկ ծայնաշարի վրա նշվող դիմող և վերջավորող ծայներն էլ չեն որոշում այդ բանը. օրինակ՝ լատինական դպրոցի համակարգում առաջին ծայնեղանակի ծայնաշարի դիմող և վերջավորող ծայների միջև գոյացած գլխավոր հնգյակն է՝ $g a b c' d'$, դիմող ծայնն է d' , վերջավորողը՝ g , և դա նույնն է, ինչ հայկական երկրորդ ծայնեղանակում, և այս նույն ծայնաշարով, նույն դիմող ու վերջավորող ծայներով, բացի եկեղեցականից, կան նաև տարբեր ազգերի բազմաթիվ երգեր: Սպ. Մելիքյանի աշխատանքը արդարացիորեն արժևորել են երաժշտագետներ Կարինե Խուդաբաշյանը և Աննա Արևշատյանը⁶:

Այդ տարիներին մասնագետները բուռն քննարկում էին հունական, բյուզանդական Ձայների աստիճանակարգության խնդիրները, վերլուծում էին ընդհանուր ծայնաշարը, բուն և կողմ Ձայների ծայնաշարերը ներկայացնում էին սկսելով նույն նոտայից, ապա նույնը տալիս էին աստիճանական բարձրությամբ, և եթե արդյունքում պարզվում էին ծայնաշարերի խնդիրները, ապա չէին հստակեցվում դիմող և վերջավորող ծայների խնդիրները [45. էջ 1-16]: Քննարկում էին նաև տաղաչափության հարցերը [45. էջ. 21-33]: Կոմիտասը, անշուշտ, տեղյակ էր այս աղբյուրներին և գիտակցում էր, որ հայկական միջնադարյան ծայնեղանակները պետք է եղած լինեն աստիճանական համակարգով: Խազերի վերծանությանն ուղղված երկարամյա աշխատանքներից հետո, Կոմիտասն ի վերջո պետք է փորձեր լուծել ծայնեղանակների աստիճանակարգության խնդիրը: Նա, հետևելով եվրոպացի գիտնականների փորձերին, փորձեր էր կատարում բյուզանդական նմերի վերծանության ուղղությամբ: Խազերի և լադերի հնչյունաշարերի կապի վերաբերյալ փորձերի մասին Ռ. Աթայանը գրում է. «Այս հարցը, ըստ երևույթին, ծագել է բյուզանդական ծայնագրության Ֆլայշեր-դիմանյան մեկնաբանության նկատմամբ Կոմիտասի կողմից հանդես բերված քննադատական վերաբերմունքի հետևանքով: Կոմիտասն աշխատել է բացատրել, թե ինչու միևնույն ինտերվալային քայլը նշանակելու համար բյուզանդական ծայնագրության մեջ գոյություն ունեն

⁶ «Սպ. Մելիքյանի «Յունական ազդեցությունը հայ երաժշտության տեսականի վերայ» աշխատությունը խորհրդային շրջանում ենթարկվել է բավական լուրջ քննադատության, հատկապես՝ Ռ. Աթայանի կողմից: Քննադատների թվում բացառություն են կազմել Քրիստափոր Քուշնարյանը, որը, քննադատելով հանդերձ, այնուամենայնիվ անդրադարձել է այդ աշխատության դրական կողմերին, և վերջին տարիներին՝ Կարինե Խուդաբաշյանը, որը Սպիրիդոն Մելիքյանին նվիրված ակնարկում փորձել է կետ առ կետ վերաբնութագրել երաժշտագետի վաստակը: ...Մեր կարծիքով, Սպ. Մելիքյանի տվյալ աշխատության հիմնական արժանիքն այն է, որ նա առաջինն է 20-րդ դարի հայ երաժշտագետներից, ով հարցին մոտեցել է համեմատական երաժշտագիտական դիրքերից» [3. էջ 39]:

մի քանի տարբեր նշաններ: Կոմիտասի ձեռագրերում եղած օրինակները ցույց են տալիս, որ նա փորձել է այդ նշաններից յուրաքանչյուրը կապել լադի որոշակի աստիճանի հետ: Այսպես օրինակ՝ իր գրություններից մեկում Կոմիտասն առաջ է բերում բարձրացող սեկունդա ցույց տվող բյուզանդական վեց տարբեր նշանների հետևյալ բացատրությունը....», օրինակը մեջբերելուց հետո շարունակում է. «...այսինքն՝ վեց նշանից յուրաքանչյուրին հատկացնում է հնչյունաշարի մի որոշակի աստիճան: Նույնպիսի փորձեր, ավելի լայն մասշտաբով, Կոմիտասը կատարել է նաև Գապասաքայյանի սիստեմի և հայկական խազերի նկատմամբ» [2. էջ 147-148]: Նման փորձի հանդիպում ենք 1909 թվականին հրատարակված Ռիմանի գրքում. նոտաներով բերված ծայնաշարը (օկտավա) նշված է բյուզանդական նևմերով, այսինքն՝ նշաններից յուրաքանչյուրին հատկացված է հնչյունաշարի մի որոշակի աստիճան [45. էջ 5-6]:

2. Հետաքրքիր է, որ Սպ. Մելիքյանի վերոհիշյալ աշխատության հրատարակման նույն տարում՝ 1914 թվականին, Կոմիտասը հրապարակում է իր վերջին հոդվածը՝ «Բժշկություն երաժշտությամբ» [17], որտեղ վերլուծության վերջում բերում է չորս տարերքներին (հող, ջուր, օդ, հուր) համապատասխանող ծայնաշարերը: Իսկ ինչպես գիտենք միջնադարյան ձեռագրերից, չորս տարերքներին են համապատասխանում չորս բուն ծայնեղանակները: Եվ Կոմիտասը չորս ծայնաշարերը սկսում է նույն նոտայից, սակայն երբ նույն ծայնաշարերը նույն տոների հարաբերությամբ շարում ենք հերթականությամբ՝ միմյանց նկատմամբ աստիճանական բարձրությամբ, ապա տեսնում ենք, որ իրականում աստիճանական հարաբերություն ունեն: Ահա հետևյալ օրինակներից առաջինը Կոմիտասի ներկայացրածն է, երկրորդը նույնի աստիճանական հերթականությունն է (պահպանված է ծայնաշարերի տոների նույն հարաբերությունը): Պարզության համար երկու օրինակում էլ նշել ենք կիսատոների տեղերը:

օրինակ 57

The image displays four musical staves, each representing a different scale. Above the staves are two main sections labeled 'I' and 'II'. Each staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The scales are labeled on the left as IV ձ., III ձ., II ձ., and I ձ. On the right, they are labeled with their corresponding elements: հուր, օդ, ջուր, and հող. Each staff contains two measures of music, separated by a double bar line. Above the notes, there are '1/2' markers indicating semitone intervals. The notes are as follows:

- IV ձ. (հուր):** Measure I: C4, D4, E4, F#4. Measure II: G4, A4, B4, C5.
- III ձ. (օդ):** Measure I: C4, B3, Bb3, A3. Measure II: G3, F3, E3, D3.
- II ձ. (ջուր):** Measure I: C4, B3, Bb3, A3. Measure II: G3, F3, E3, D3.
- I ձ. (հող):** Measure I: C4, D4, E4, F#4. Measure II: G4, A4, B4, C5.

Կոմիտասն այդ հոդվածում գրում է. «Թե ինչպիսի շենք և օրենք ունին այս ձայնաշարերի վերա հիմնված եղանակները, մեր հոդվածի սահմանեն դուրս է այդ նկարագրելը»: Սակայն, ինչպես կոտեսենք հետո, այս նույն ձայնաշարերի նմանությամբ և սկզբունքով (միայն ավելացված է վերի *մի բեմոլը*՝ es') աստիճանական հաջորդությամբ բերում է չորս բուն Ձայները՝ նշելով «շենք ու օրենքին» վերաբերող դիմող և վերջավորող ձայները:

Այսպիսով, 1913 թվականին Սպ. Մելիքյանը հունական ձայնեղանակները համեմատում էր հայկականի հետ, իսկ Կոմիտասը 1914 թվականին հրատարակում է քնարի 4 լարերին համապատասխանող 4 ձայնաշարերը՝ վկայակոչելով հույն Նիկոմաքոսին [17. էջ 242-246]: Սակայն հենց այդ ժամանակ Եվրոպայի գիտնականները վստահ չէին իրենց պարզաբանումների ճշմարտացիության մեջ, և երբեմն հուսահատ խոստովանում էին, որ հնարավոր չէ պարզել, թե «ինչ են հունական լադերը» [38. էջ 83], քանի որ պրպտումներն ի վերջո հանգեցնում էին փակուղու: Այդ խնդիրներին տեղյակ էր Կոմիտասը և Սպ. Մելիքյանի նման չէր շտապում համեմատություններ կատարելու գործում, այլ փորձում էր նախ պարզաբանել հայկական աղբյուրները: Ի դեպ, Սպ. Մելիքյանը ավելի մոտ կլինեի խնդիրների լուծմանը, եթե ուշադրություն դարձներ Գրիգոր Գապասաքալյանի վկայությանը և հունական 1-ին Ձայնը համեմատեր ոչ թե հայկական 1-ին Ձայնի (ԱՁ) հետ, այլ՝ 2-րդ Ձայնի (Բձ):

Կոմիտասը քառունակի և քնարի լարերի կապի մասին առաջին անգամ գրել է 1898-ին [18], իսկ վերջին անգամ՝ 1914-ին [17]: Առաջին անգամ խոսում է օրփեոսյան 4-լարանի քնարի և դրանից առաջացած յոթնյակի մասին, երկրորդ անգամ խոսում է միջնադարյան հայկական ձեռագրում քննարկվող 4-լարանի քնարի մասին, ապա իր կողմից մեջբերում է 4 լարերին համապատասխանող 4 ձայնաշարերը և իբրև ձայնաշարերի աղբյուր վկայակոչում է հույն Նիկոմաքոսին: Այսինքն՝ երկու դեպքում էլ Կոմիտասը վկայակոչում է հունական ավանդույթը: Առաջին դեպքում (օրփեոսյան քնարի մասին խոսելիս) քնարի չորս լարերի լարվածքը կազմում է քառունակ ($\frac{1}{2}$, 1, 1 հարաբերությամբ), իսկ երկրորդ դեպքում կվարտ-կվինտային լարվածքն է (c-f-g-c'): Այս երկրորդ լարվածքը մանրամասն քննության է ենթարկել Ն. Թահմիզյանը [13. էջ 111-144]: Նա գրում է. «Պիտի նշել, որ քննարկվող երևույթի տեսական իմաստավորումից շատ առաջ, ժողովուրդների, մասնավորապես հունաց երաժշտական կյանքում լայնորեն կիրառվելիս են եղել ներդաշնակության հենքի տիպի լարվածք ունեցող լարային գործիքներ. սկզբում՝ անկոթ, ապա՝ կոթավոր: Հայտնի է, օրինակ, որ «մինչօրփեոսյան» (անկոթ) քնարի հնագույն լարվածքը c-f-g-c' հարաբերությունն է ներկայացրել իրենից: Ուստի պարզ է, որ ներդաշնակության հենքը հնագույն մտածողների տեսական վերացական հետախուզության արգասիքը չէր, այլ արտածված էր գեղարվեստական փորձից» [13. էջ 112]: Ապա գրում է, որ e-a-h-e' հենքի վրա է գոյացել հունական դորիական լադի (վարընթաց) ձայնաշարը (e'-ից e): Թահմիզյանը շատ ճիշտ նշում է.

«Անշուշտ, լադային ծայնաշարերը միշտ էլ այս կամ այն չափով արտացոլել են տարբեր ժողովուրդների երաժշտության ազգային առանձնահատկությունները: Բայց դրանք (ծայնաշարերը) իրենցում առկա՝ հնչականորեն կայուն հարաբերությունների տեսակետից աչքի են ընկնում նաև համընդհանուր նշանակություն ունեցող կողմերով: Իրոք, ութնյակի, հնգյակի և հատկապես քառյակի կայուն հարաբերությունները կազմակերպող դեր են խաղացել լադային ծայնաշարերի գոյացման մեջ, բոլոր ժողովուրդների երաժշտական կյանքում» [13. էջ 113]: Հունական լադերի վերականգնմանն ուղղված զանազան փորձերից բացի՝ կարծիք կար, որ հին նվագարանների վերականգնման աշխատանքները նույնպես կօգնեն պարզաբանելու լադերի հետ կապված խնդիրները [48. էջ 404]: Թահմիզյանը նշում է, որ, գիտնականների կարծիքով, ներդաշնակության հենքն առաջացել է ընդհանրապես մարդկային խոսակցական լեզվում գոյություն ունեցող կվարտկվինտային հարաբերության հիման վրա, ավելին՝ «ութնյակի, հնգյակի և քառյակի ծայնամիջոցները դիտողությունների առարկա են հանդիսացել նաև Հին Արևելքի քաղաքակիրթ մի շարք ժողովուրդների (այդ թվում՝ եգիպտացիների, բաբելացիների, հնդիկների, չինացիների) կյանքում» [13. էջ 113]: Ինչպես նաև այն բխում է հնդեվրոպական ցեղերի երաժշտական փորձից, և կարծիք կա, որ ներդաշնակության հենքը, ինչպես և այլ «արիական ծայնաշարեր» հունական երաժշտության կողմից ժառանգված են եղել պատրաստի վիճակում [13. էջ 114]: Հիշատակվում է նաև «...հին հնդիկների կողմից դեկլամացիայի նվագակցության համար օգտագործված և e-a-h-e՝ լարվածքն ունեցող քառալար մի գործիք» [13. էջ 114]:

Այսպիսով, Թահմիզյանը, ներդաշնակության նույն հենքը բերելով հնդեվրոպական արմատից մինչև Բաբելոն, Եգիպտոս, Հունաստան և այլն, անդրադառնում է Հայաստանում քրիստոնեական շրջանում քննարկվող նույն հարցին՝ գրելով. «Անցնելով նախ հայկական վաղ միջնադարին՝ նշենք, որ այստեղ քննարկվող հարցը շոշափված է հին հայկական ինքնուրույն և թարգմանական գրականության առնվազն հետևյալ երկերում՝ Դավիթ Անհաղթի «Սահմանք իմաստասիրության» երկում, Փիլոն Ալեքսանդրացու՝ հայ հին թարգմանությամբ պահպանված գործերում և Պլատոնի «Տիմեոս»-ում, որը նույնպես հայերեն թարգմանված է եղել 5-րդ դարում» [13. էջ 114]: Եվ վերլուծում է ներդաշնակության հենքն արտահայտող թվաբանական եզրերը, որ անվանված են՝ «մակեռակ», «մակքառակ», «կիսաբոլոր», «կրկնապատիկ»: Այս նույն բանը այլ ձևերով փորձել է պարզաբանել Կոմիտասը [19. էջ 429-430]:

Առողջանության միավորների (բութ, թավ, սոսկ, սուր) և քնարի 4 լարերի ու ներդաշնակության հենքի միասնությունը արձագանքն է շատ ավելի հին ավանդույթի, և դրա ապացույցներից մեկն այն է, որ կվարտ-կվինտային ներդաշնակության հենքի առաջացումը իսկապես սերտ կապ է ունեցել խոսքի, առողջանության, արտասանության հետ [28. էջ 367-370]:

Գրիգոր Տաթևացին առոգանությունը նույնիսկ կապում է ծայնեղանակների հետ՝ գրելով, որ Ավետարանը պետք է կարդալ Առաջին ծայնեղանակում (Աձ), առաքյալների գրքերը՝ Երկրորդ ծայնեղանակում (Բձ), մարգարեների գրվածքները՝ Երրորդում (Գձ), իսկ ներբողները՝ Չորրորդում (Դձ) [28. էջ 610]:

Միջնադարյան և ավելի հին աղբյուրներում հին «տեսաբանները» դրանց կապը բացատրում են երբեմն առասպելաբանորեն, երբեմն ժամանակի գիտության լեզվով և բացատրում են շատ ավելի մանրամասն՝ սկսելով բնության երևույթների ծայներից, անցնելով կենդանական ծայներին, ապա անդրադառնալով մարդկային (բանական) խոսակցական հնչյուններին և դրանցից կազմվող ծայնաձավալներին, ծայնաշարերին, ծայնեղանակներին [12. էջ 135-166]:

Աթայանը լուրջ ուշադրություն չդարձրեց այն փաստի վրա, որ Կոմիտասն իր գործունեության վերջին տարիներին փորձում էր վերականգնել հայկական ծայնեղանակների աստիճանական համակարգը: Այդ մասին միայն ակնարկում է Աթայանը՝ գրելով. «Իսազերի և լադային հնչյունաշարերի աստիճանների կապի ուսումնասիրության ընթացքում Կոմիտասն անհրաժեշտություն է զգացել որոշակի սիստեմի բերել հայկական լադերի հնչյունաշարերը: Այս ուղղությամբ ևս մի շարք փորձեր է կատարել» [2. էջ 148]:

3. Այսպիսով, Կոմիտասը նույնպես կատարում էր փորձեր՝ ծայնեղանակների աստիճանակարգության առումով: Ստորև բերված օրինակում Կոմիտասը չորս բուն ծայնեղանակների հնչյունաշարերը դասավորել է աստիճանական կարգով և նշել է վերջավորող ծայները (թե այստեղ ինչու է Գձ-ի քառալարը առանց մեծացված սեկունդայի, կբացատրենք համապատասխան տեղում): Յուրաքանչյուր ծայնաշար սկսում է մեկ աստիճանից, և յուրաքանչյուր ծայնաշար բաղկացած է վեց աստիճանից:

օրինակ 58



4. Այս փուլում Կոմիտասի մոտ հանդիպում ենք մեկ այլ նորության ևս. Աձ-ի դիմող ծայնը նշված է ոչ թե a, այլ c' (այսինքն՝ «Ձայնագրեալ շարական»-ի Ակ-ի նման): Սա ունի իր բացատրությունը: Կոմիտասն իր ուսումնասիրությունների երկրորդ փուլում (երբ դեռևս ամենքի նման Աձ-ի դիմող ծայնը նշում էր a-ն) գրում է Աձ-ն ու Ակ-ը իրար հետ շփոթելու մասին: Կոմիտաս. «Այս աշխատության մեջ նկարագրված տաճկահայերի *Առաջին ծայնը* Ամենայն Հայոց Հայրապետ և կաթողիկոս Գևորգ Չորրորդը 1875 թվականից ներմուծել է Ռուսահայաստանում և Պարսկահայաստանում, որը և տարածվել է այնտեղ: Այդ *Առաջին ծայնը* մեծ նմանություն ունի ռուսահայերի և պարսկահայերի *Առաջին կողմի* հետ, որը համեմատելի է նաև տաճկահայերի *Առաջին կողմի*

երկրորդ տարբերակի հետ. վերջինիս առաջին տարբերակը՝ մեղեդու ավելի ընդլայնված կառուցմամբ, ռուսահայերի և պարսկահայերի *Առաջին ձայնն է*» [19]: Այսպիսով ասում է, որ արևմտահայերի Աձ-ը (դիմողը՝ a) նման է արևելահայերի Ակ-ին (նույնպես դիմողը՝ a), որն էլ նման է արևմտահայերի Ակ-ի երկրորդ տարբերակին, իսկ արևմտահայերի Ակ-ի առաջին տարբերակը (դիմողը՝ c') արևելահայերի Աձ-ն է (նույնպես դիմողը՝ c'): Կոմիտասը մեղեդու օրինակի վերը նշել է. «Առաջին ձայն = Առաջին կողմ (առաջին տարբերակ), և բերված Աձ օրինակի դիմող ձայնն էլ c' - է:

Ահա թե ինչու Կոմիտասը ձայնեղանակների հարաբերության մեջ օրինաչափություն գտնելու ճանապարհին ի վերջո փորձում է Աձ-ի դիմող ձայնը համարել ոչ թե a, այլ c':

Ի դեպ՝ բանավոր պահպանված, թե սկսվածքներում, թե շարականներում կան օրինակներ [25. էջ 7, 24. էջ 11], որտեղ Ակ-ի դիմող ձայնը ոչ թե c' - է (ինչպես ընդունված է), այլ a - է.

օրինակ 59

Ակ

Օփ - նեալ ես Տէր Աս - տուած հար - ցըն մե - րոց,
օրհ - նեալ փա-ռա - տր - եալ ա - նուն Քո յա - վիտ - եան:

Ակ

Համ - բար - ձի գաջս իմ ի լե - բինս
ուս - տի ե - կես - ցե ինձ օգ - նու - թին:

Բացի այդ, պարզվում է, որ Գևորգ Չորրորդ կաթողիկոսի և Թաշճյանի կողմից Արևելահայաստան ներմուծված և համընդհանուր կարգ դարձած Աձ-ը (a դիմող ձայնով) արևմտահայերի մոտ էլ հին կամ կայուն ավանդույթից չի գալիս, քանի որ 1800 թվականի սկզբին Պոլսում գործող Գրիգոր Գապասաքալյանի բերած Աձ-ը նման է արևելահայերի Աձ-ին (դիմող ձայնը c' - է. տե՛ս Մաս Դ-ում): Այս շփոթությունն ունեցել է լուրջ հիմքեր և այլ համակարգի արդյունք է (տե՛ս Մաս Ը):

Կոմիտասը, շարունակելով փնտրել օրինաչափություններ, կազմում է նաև հետևյալ օրինակը.

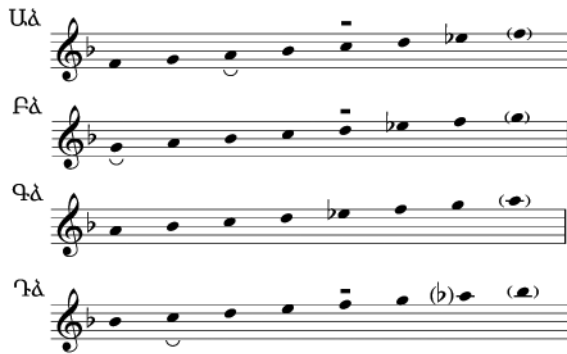
Վերջ վերջի	Վերջ վերջի
ԱՁ. a (g [դարձ.?.])	ԱԿ. d
ԲՁ. g	ԲԿ. g
ԳՁ. g	ԳԿ. g
ԴՁ. g	ԴԿ. c
Տան վերջ	Տան վերջ
ԱՁ. a	ԱԿ. a
ԲՁ. g	ԲԿ. c'
ԳՁ. c'	ԳԿ. g
ԴՁ. c'	ԴԿ. g
Դիմող	Դիմող
ԱՁ. c'	ԱԿ. a
ԲՁ. d'	ԲԿ. b (es')
ԳՁ. c'	ԳԿ. b
ԴՁ. c'	ԴԿ. b

Այստեղ Աձ-ի դիմող ծայնը նույնպես c' - է, և ծայների մեջ երևում է ակնհայտ օրինաչափություն, ինչը պարզության համար Կոմիտասը տալիս է նաև այսպես.

[Դիմող ծայները.- Ա. Շ.]

d'	c'	b	a
ԲՁ.	ԱՁ.	ԲԿ.	ԱԿ.
	ԳՁ.	ԳԿ.	
	ԴՁ.	ԴԿ.	

Հաջորդ օրինակում նույնպես յուրաքանչյուր ծայնեղանակի հնչյունաշարը սկսում է հաջորդական աստիճանից: Ձայնաշարը բաղկացած է ութ աստիճանից (վերջին ձայնաստիճանը առնված է փակագծերի մեջ, այսինքն՝ նաև յոթնյակ է): Այստեղ նշված են դիմող և վերջավորող ծայները: Ահա այստեղ էլ Աձ-ի դիմող ծայնը a-ի փոխարեն c' - է, իսկ վերջավորողը՝ a (այսինքն՝ տարածված Ակ-ի նման):

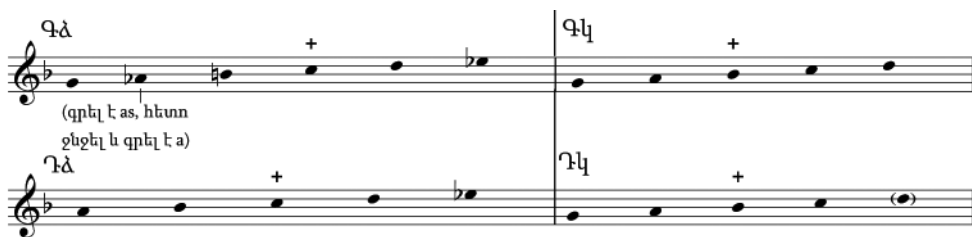


5. Այսպիսով արձանագրենք, որ այս փուլում ունենք.

1. Աստիճանական հարաբերությամբ (միմյանց հաջորդող) չորս բուն ձայնեղանակներ
2. Չորս բուն ձայնեղանակների դիմող և վերջավորող ձայներ
3. Աձ-ի վերականգնված տեսակը՝ դիմող ձայնը՝ c՝

6. Անցնենք առաջ: Հաջորդ օրինակը շատ կարևոր է, քանի որ այստեղ հանդիպում ենք մի նոր բանի՝ «միջակ» ձայնի ներկայությանը: «Միջակը» ձայնաշարի կենտրոնում գտնվող ձայնն է: Այս միջին ձայնի մասին խոսվում է Սպ. Մելիքյանի թարգմանած հունական պապադիկեում՝ մագաղաթյա ձեռագրում, և որից հասկացվում է, որ միջին ձայնը հինգ ձայնից բաղկացած ձայնաշարի հնգունակի մեջտեղի ձայնն է: Եվ ահա Կոմիտասի ձեռագրերում հանդիպում է օրինակ, որտեղ չորս բուն ձայնեղանակներին համապատասխան չորս ձայնաշարից յուրաքանչյուրը բաղկացած է հինգ ձայնից, նշված է նաև մեջտեղի «միջակ» ձայնը, և իբրև մեջտեղի ձայն ընդունված է դիմող ձայնը: Միայն թե այստեղ դեռևս չուղղված Աձ-ն ու Ակ-ն է ներկայացված (ինչպես վերը ցույց տվեցինք՝ Կոմիտասը մեկ այլ տեղ ուղղել է այդ շփոթությունը, և դեռ այլ օրինակ էլ ցույց կտանք): Բացի այդ, այս օրինակում ձայնաշարերը աստիճանական հարաբերություն չունեն: Եվ այնուամենայնիվ, այս օրինակը բերում ենք «միջակ» ձայնի և հնգունակի գաղափարի համար (իսկ հետո կտեսնենք, որ հենց այս նույն բանը Կոմիտասը կիրառել է աստիճանական հարաբերության մեջ և Աձ-ն էլ նշել է ուղղված c՝ դիմող ձայնով):





Հաջորդ օրինակում Կոմիտասն արդեն հնգունակները տալիս է աստիճանական հարաբերությամբ՝ նշելով Աձ-ի, Բձ-ի, Գձ-ի վերջավորող ձայները (Դձ-ինը նշված չէ): Կից՝ զուգահեռ բերում է բուն հնգունակի սահմաններն անցնող քառունակներ, որոնք գործածվում են տվյալ ձայնեղանակում: Սա նշանակում է, որ ձայնեղանակի գործառույթներից երեք կարևոր բաղադրիչները՝ սկսող, դիմող, վերջավորող ձայները, գտնվում են հնգունակի սահմանում (ցույց կտանք հետո), իսկ ձայնեղանակի ծավալը կարող է ավելի մեծ լինել (ինչպես երևում են քառունակներում):

օրինակ 64



Հաջորդ օրինակում ձայնեղանակների հնգունակները ձևակերպել է մեկ ձայնաշարով, և այստեղ երևում է հնգունակների աստիճանական հարաբերությունը:

Եղանակների ընթացքը

ՄԱ

u. h. u. u. ղ. u. 2. 2.

ղ. վ. վ. ղ.

ՄԱ

ՄԼ

ԲԱ

ԲԼ

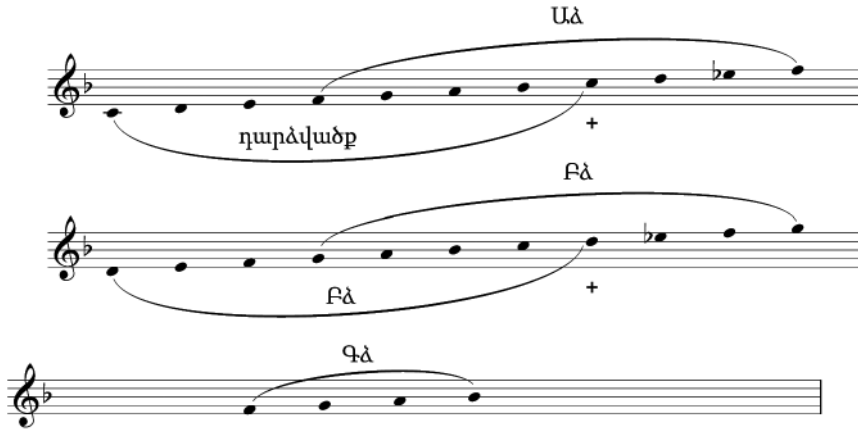
ՄԱ ԳԱ

ԲԱ ԴԱ

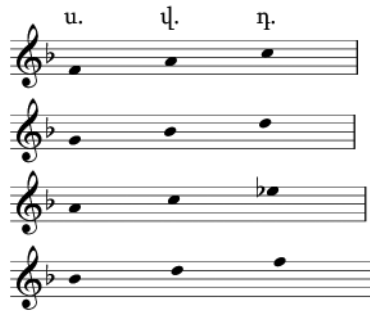
ՄԱ ԲԱ ԳԱ ԴԱ

ԲԱ ԳԱ ԴԱ

Հաջորդ օրինակում Կոմիտասը տալիս է ՄԱ-ի, ԲԱ-ի և նրանց դարձվածքների ձայնաշարերը՝ չնշելով դիմող ձայները, իսկ կողքը դրել է մեզ հետաքրքրողը՝ հնգյակի սահմանում չորս բուն ձայնեղանակների սկսող, վերջավորող և դիմող ձայները:



Ահա կից տվել է այս ձևակերպումը (ինչպես տեսնում ենք՝ մեջտեղում վերջավորող ձայնն է)։



(վերի օրինակում՝ ս= սկսող, վ=վերջավորող, դ=դիմող)

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

7. Այսպիսով, եթե այս մասն ամփոփենք, ապա կստանանք հետևյալ պատկերը։

1. Չորս բուն ձայնեղանակները (Աձ, Բձ, Գձ, Դձ) դասակարգված են աստիճանական հարաբերությամբ։
2. Աձ-ի դիմող ձայնն է c' (հիշյալ ձայնաշարում)։
3. Սկսող, դիմող, վերջավորող ձայները գտնվում են հնգյակի սահմանում։
4. Հնգյակի սահմաններից դուրս կարող են լինել ձայնեղանակի մյուս ձայները, ներառյալ շեշտը, քառունակների ձայները և այլն։

Պարզության համար այս ամենը ներկայացնենք հնգագծով.

օրինակ 70

Uձ u. վ. դ.
 Բձ u. վ. դ.
 Գձ u. վ. դ.
 Դձ u. վ. դ.

8. Այստեղ պետք է ճշտենք ևս մեկ հարց. Կոմիտասի դիվանում պահպանվել է մի նյութ, որը գրվել է 1914 թվականին: Դա Փարիզի միջազգային համաժողովում Կոմիտասի կարդացած դասախոսության ֆրանսերեն թարգմանությունն է: Այստեղ արդեն Կոմիտասը ներկայացնում է ոչ թե վեց տեսակի, այլ ինը տեսակի քառունակներ (վերջին երեքը հատուկ են նվագական երաժշտությանը), և կարևորն այն է, որ, ի տարբերություն նախորդ օրինակների, դրանք տրված են ոչ թե վարից վեր ընթացքով, այլ **վերից վար՝ իջնող ընթացքով**: Ահա այդ հատվածը.

«Հայ գեղջուկները երգում կամ նվագում են 9 տեսակի քառունակների միջոցով, որոնք բաժանվում են երեք խմբի, և որոնցից յուրաքանչյուրն էլ ունի երեք տեսակ: Առաջին և երկրորդ խմբի տեսակները որպես սահման ունեն մաքուր քառյակը, մինչդեռ երրորդ խմբի տեսակները, որպես սահման, ունեն փոքրացված քառյակը: Ահա 9 քառունակները իրենց 9 տեսակի խմբավորումներով.

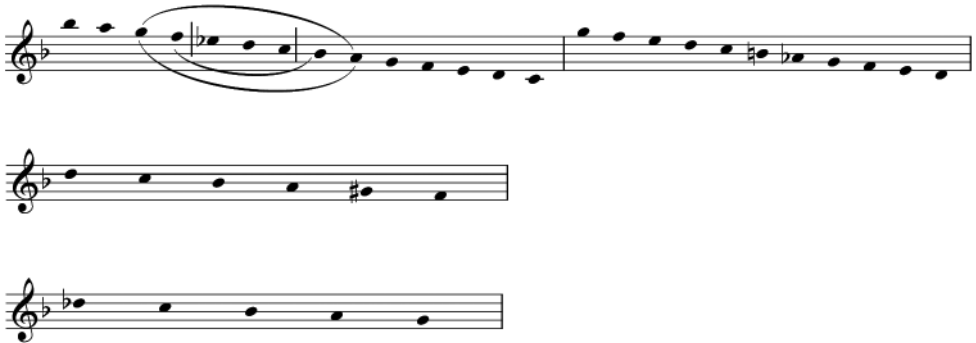
օրինակ 71

I II III

Ըստ քառունակների շղթայման՝ այս գեղջկական մեղեդիներն ունեն երկու տեսակի կառուցվածք՝ պարզ և բարդ: Պարզ մեղեդիներն ստեղծվում են միայն ըստ որևէ քառունակի միակ ձևի, իսկ բարդերն ստեղծվում են նման կամ տարբեր այնպիսի շղթայմամբ, որ նախորդ քառունակի չորրորդ ձայնը դառնում է հաջորդ քառունակի առաջինը՝ կազմելով այսպիսով մի ձայնաշար փոքր յոթնյակի սահմանում, որը և կազմում է հայ երաժշտության հիմքը:

Անջատ քառունակների շղթայումը, որ գոյություն ունի եվրոպական օկտավայում՝ մեղեդիներ կազմելու համար, խորթ է հայ երաժշտության ոգուն: Բայց եթե այն երբեմն հանդիպում է, ապա դա նշանակում է, որ դրանից օգտվել են որպես միջնորդի (շեղում) և որպես արագ իջնող պասսաժի նշան» [29]: Նույն նյութի մեջ կան ձայնաշարերի օրինակներ՝ կրկին վարընթաց ձևով (առաջին ձայնաշարում առանձնացված է նաև հնգունակը, հետո՝ յոթնյակը).

օրինակ 72



Սա քառունակների վերաբերյալ պահպանված Կոմիտասի վերջին խոսքն է, իսկ առաջին անգամ քառունակների մասին Կոմիտասը գրեց Բեռլինում (1898-ին, երբ ուսանող էր), Եկմալյանի «Պատարագի» քննադատության առիթով [18. էջ 91-93]: Կոմիտասը միջնադարյան երաժշտության (կամ ընդհանրապես հայ երաժշտության) հիմքերը պարզելու համար առանձնակի կարևորություն էր տալիս քառունակներին (նույնիսկ խազերի վերծանության «բանալին» կապում էր քառունակի հետ՝ գրելով. «Խազերի նշանակությունը չափումը քառունակներով. և նոցա ձայնաստիճանը պահում է կիսաձայնի դրությունը» [29. էջ 275-279]): Եվ քառունակը (տետրախորդը) ամենամեծ նշանակությունն ուներ նաև անտիկ երաժշտության համակարգում, այն համարվում էր ամեն մի երաժշտության նախանյութն ու նախահիմքը [43. էջ 65, 125]: Արիստոկսենը քննադատում էր ներդաշնակության (հարմոնիայի) համակարգի ներկայացուցիչներին այն բանի համար, որ նրանք իրենց տեսական դրույթները կառուցել են օկտավային ձայնաշարի հիմքի վրա՝ չըմբռնելով տետրախորդի լադային տրամաբանությունը [34. էջ 202]: Սրանից Ե. Գերցմանը եզրակացնում է, որ Արիստոկսենը հիմնվում է ոչ թե «կատարյալ համակարգի» յոթձայնի հատվածի վրա, այլ յուրաքանչյուր տոնայնության

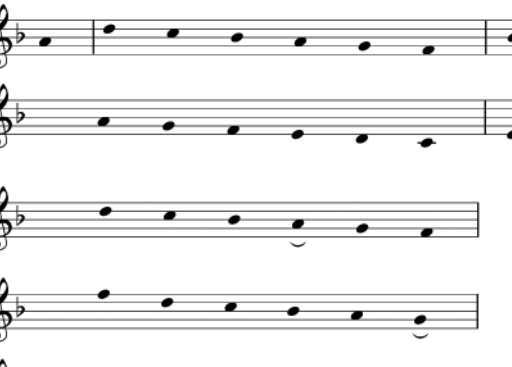
Վարընթաց ճայնաշարերի ենք հանդիպում նաև Կոմիտասի խազաբանական փորձերում [19].

Վերից վար կենտրոն

ՄԱ

[ՄԱ]

[ԲԱ]

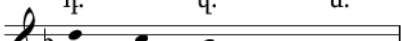


որիմակ 74

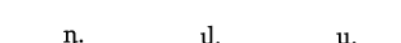
Uā ŋ. ʋ. u.



Fā ŋ. ʋ. u.



Qā ŋ. ʋ. u.



Ŧā ŋ. ʋ. u.



9. Այսպիսով, Կոմիտասի կատարած աշխատանքը մանրակրկիտ վերլուծելուց հետո տեսնում ենք, որ դեռևս մնում են հետևյալ հարցերը կամ խնդիրները.

1. Գձ-ի հնչյունաշարը նման ձևով չի համապատասխանում բանավոր ավանդությամբ փոխանցված (նաև հայ ժողովրդական երաժշտությանը հատուկ) Գձ-ին, քանի որ բացակայում է մեծացված սեկունդան:

2. Կոմիտասը չի բերում նման օրինաչափություն կողմ Ձայների վերաբերյալ:

3. Այսպիսի համակարգի կամ ձևակերպման դեպքում ինչպես է լուծվում քառալար շղթայի սկզբունքը:

Եվ էլի մնում են ուրիշ հարցեր, որոնց կանդրադառնանք ընթացքում:

Ահա այս և այլ հարցերի պատասխանելու համար մենք նախ և առաջ պետք է վերծանենք և բացահայտենք Գրիգոր Գապասաքալյանի բերած համակարգը (ձայնեղանակներին վերաբերող), որը ներկայացնում ենք հաջորդ՝ Դ մասում:

**ԳՐԻԳՈՐ ԳԱՊԱՍԱՔԱԼՅԱՆԻ ՆԵՐԿԱՅԱՑՐԱԾ ՀԱՄԱԿԱՐԳԻ
ԲԱՑԱՀԱՅՏՈՒՄՆ ՈՒ ՎԵՐԾԱՆՈՒՄԸ**

**1. ՁԱՅՆԱՇԱՐԸ 7 ԼՈՒՍԱՏՈՒՆԵՐԻ ՀԱՄԵՄԱՏՈՒԹՅԱՄԲ ԵՎ
ՁԱՅՆԵՐԻ ՓՈԽՀԱՐԱՐԵՐՈՒԹՅՈՒՆԸ**

Հատված Գապասաքայյանի «Գիրք ութից ծայնից» աշխատությունից [6].

«*դկ Լուսին Ռասար ծայնիւ ցածուստ վերառեալ.*

գկ Փայլածուն Տիւկեահ՝ երգոյն ման առեալ.

ակ Լուսբեր՝ Արև՝ Սեկեահ եւ Չարկեահ,

դձ լինին համաձայն առ իրար բաշխեալ.

աձ

Հրատ Լուսնթագ՝ Նեա, Հուսեյնի.

բձ

աձ Երեալ Էվիճ ծայն է գովելի

Անմոլարք են տեսք՝ աչաց հայելի

Յորոց ուսանիմք՝ ծայնս յոգն առնելի»:

Վերծանություն

օրինակ 75

(Այստեղ վերջում սխալ է *աձ* նշումը, պետք է լինի *ակ*. տե՛ս՝ ստորև բացատրությունը):

Բացատրենք, թե ինչու է առաջանում այս հերթականությունը: Ըստ Գապասաքայանի բուն ձայները բարձրանում են, իսկ կողմերը՝ իջնում.

բուն ձայները՝ Աձ, Բձ, Գձ, Դձ.

կողմերը՝ Ակ, Գկ, Դկ, Բկ.

Ինչպես տեսնում ենք, կողմերը բերվում են այլ հերթականությամբ, այսինքն՝ ստացվում է այսպես.

օրինակ 76

Հետաքրքիր է, որ Խաչատուր Աբովյանը մեր եկեղեցական ձայնեղանակները ներկայացնում է նման հաջորդականությամբ՝ Աձ, Բկ, Բձ, Դկ, Գձ, Վառ-Գկ, Դձ և Վերջ [1. էջ 105] (այստեղ «Վերջ» ասելով նկատի ունի Ակ-ը, քանի որ մնում է միայն Ակ-ը): Ուրեմն կողմերը նույններպ են իրար հարաբերում, ինչպես Գապասաքայանն է բերում՝ Ակ, Գկ, Դկ, Բկ [29. էջ 152]:

Գապասաքայանի այս սկզբունքն առաջինը նկատել է Կոմիտասը: Նրա ձեռագրերում հանդիպում ենք այս օրինակին (Կոմիտասի մոտ ուղղված չէ վերջին ձայնի սխալը՝ *աձ-էվիճ*, որ պետք է լինի՝ *ակ* կամ *գձ*):

օրինակ 77

Այսպիսով, արդեն հասկանալով Գապասաքայանի այս սկզբունքը (բուն ձայները բարձրանում են, կողմերը՝ իջնում)՝ կարող ենք անցնել հաջորդ խնդրի լուծմանը:

2. «ՄԵԹՈՏՈՍՆԵՐ» (ԶԱՅՆԵՂԱՆԱԿՆԵՐՈՎ ՎԱՐԺՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ)

Գապասաքայանն իր նույն աշխատության մեջ գրել է չորս բուն և չորս կողմ ձայների վարժությունները: Ինքը դրանք հունականի օրինակով անվանում է «Մեթոտոս»: Այս մեթոտոսները ձայնավարժություններ են, որոնց միջոցով երաժիշտը հմտանում է ձայնեղանակների յուրացման գործում: Ինչպես արդեն ասել ենք, «Գիրք ութից ձայնից» աշխատության ձեռագիրը կորած է, և այդ ձեռագրի հրատարակված հատվածում հրատարակիչը՝ Տրդատ Պալյանը, նպատակ ունենալով տալ ձեռագրի նկարագրությունը, ցավոք, միայն ներկայացրել է Աձ, Ակ, Բձ, Բկ ձայների մեթոտոսները (Բձ-ն ու Բկ-ն ոչ լրիվ)՝ նաև նշելով, որ ձեռագրում կան բոլոր ութ ձայնի մեթոտոսները: Տարիներ շարունակ ահա այս ամբողջական ձեռագիրն էր ցանկանում ձեռք բերել Կոմիտասը, բայց Պալյանը այդպես էլ չուղարկեց այն Կոմիտասին, և ձեռագիրը կորավ Հայոց մեծ եղեռնի տարիներին:

Գապասաքայան. «Հարց. Զինչ է երաժշտականության Մեթոտոս.

Պատասխան. Է բազմահնար եւ յոգնագիւտ իմաստութիւնն երաժշտական՝ որով մտածի զթիւ ի հնչմունս ըստ փիլիսոփային, որ ի ձեռն աստիճանացն ձայնից իմանին զանազան յեղափոխութիւնք եղանակաց» [4. էջ 31]:

Գապասաքայանը մեթոտոսները ներկայացնում է վերոհիշյալ սկզբունքով. բուն ձայները ցույց են տալիս աստիճանական բարձրանալը, իսկ կողմերը՝ իջնելը, և այս միջոցով, կարելի է ասել, «նոտագրում է» մեթոտոսները՝ ձայնեղանակներին առնչվող վարժությունները: Եվ այդ վարժության վերձանության միջոցով մենք կարող ենք պատկերացում կազմել տվյալ ձայնեղանակի մասին:

Ահա այդ մեթոտոսները (հրատարակված հատվածից) [6].

«ԲՈՒՆ ԶԱՅՆԻՅ ՄԵԹՈՏՈՍՆԵՐՆ

Մեթոտոս առաջին. [ԱՁ]

աձ. բկ աձ աձ բկ ակ գկ դկ բձ գձ դձ աձ:

բկ. աձ բկ ակ դձ ակ դձ աձ:

բձ գձ դձ աձ բձ գձ դձ աձ:

բկ ակ գկ դկ բձ դկ բկ աձ:

բկ ակ դձ ակ դձ աձ բկ ակ:

գկ գձ գկ դկ բձ գձ գկ գձ:

դձ ակ գկ գձ գկ դկ բկ ակ գկ:

Մեթոտոս երկրորդ. [ԲՁ]

բձ. դկ բձ դկ բձ դկ բձ գձ դձ ակ գկ գձ գկ:

գձ դկ գկ բձ դկ բձ դկ բձ դկ և այլն.»:

Ապա՝ ձեռագրից հատվածներ հրատարակող Պալյանը գրում է. «Այս կերպով չորս բուն ձայներուն, որ են՝ Աձ, Բձ, Գձ, Դձ, մի առ մի Մեթոտոսներն ամբողջ շարելեն ետև՝ յուրաքանչյուրին նկարագիրը կուտա հետևյալ ոտանավորով» (այս ոտանավորի մասին կխոսենք տեղում): Եվ այսպիսով, այս մասում հրատարակիչը, բաց թողնելով Գձ-ի և Դձ-ի մեթոտոսները, հատված է մեջբերում միայն Ակ-ի և Բկ-ի մեթոտոսներից (քանի որ չորս բուն ձայներից հետո Ակ-ը հինգերորդն է, իսկ Բկ-ը՝ վեցերորդը, ուստի այդպես էլ նշված է):

«ԿՈՂՄԱՆՑ ՄԵԹՈՏՈՍՆԵՐՆ

Մեթոտոս հինգերորդ. [ԱԿ]

ակ. դձ ակ դձ ակ գկ դկ բձ գձ.

դձ ակ դձ ակ գկ դձ ակ գկ դկ բձ գձ:

դձ ակ դձ ակ դձ ակ բկ աձ բկ:

ակ. դձ ակ դձ ակ դձ աձ բկ աձ բկ:

ակ. դձ ակ դձ ակ գկ դկ բձ գձ.

դձ աձ դձ [սխալ է] ակ դձ ակ գկ դկ բձ գձ:

Մեթոտոս վեցերորդ. [ԲԿ]

բկ. ակ դձ ակ դձ աձ բկ ակ դձ:

ակ դձ ակ դձ աձ բկ ակ դձ:

ակ դձ ակ դձ աձ եւ այլն.»:

Եվ այդպես էլ չի մեջբերում մյուս ձայնեղանակների մեթոտոսները: Բացի այդ՝ կիսատ է ներկայացրել նաև Բձ-ի և Բկ-ի մեթոտոսները՝ գրելով «և այլն»:

3. «ՄԵԹՈՏՈՍՆԵՐԻ» ՎԵՐԾԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Գապասաքալյանը մեթոտոսների ձայների վրա խազեր է նշանակել՝ նույն սկզբունքով. օրինակ, Աձ-ի մեթոտոսում իջնող ձայների՝ կողմերի վրա «երկար» խազն է (—), բարձրացողների՝ բուն ձայների վրա՝ «ուրրակ» է (↗), իսկ Բձ-ում իջնողների վրա «փուշ» է (✓), բարձրացողների վրա՝ «բենկորձ» (Բ), Ակ-ում իջնողների վրա «երկար» է, բարձրացողների վրա՝ «բենկորձ», Բկ-ում իջնողների վրա «փուշ» է, բարձրացողների վրա՝ «բենկորձ», և երբեմն վերջավորություններում գործածում է կետավոր երկարը (ـ): Այսինքն՝ իբրև իջնող գործածում է «երկար», «փուշ», իսկ իբրև բարձրացող՝

Առանց իջնող կամ ելնող խազերի օգնության էլ՝ նշված բուն (բարձրացող) և կողմ (իջնող) ձայների ընթացքի սկզբունքով ստանում ենք մեթոտոսների վերծանությունը և կարող ենք այն ներկայացնել եվրոպական նոտագրությամբ: Ընթերցողը վերծանությունը ստուգելու կամ ըմբռնելու համար կարող է վերծանված օրինակները համեմատել վերծանության սկզբունքի հետ, որ նախապես ցույց ենք տվել: Վերծանության մեջ տվյալ ձայնեղանակի դիմող ձայնը պարզության համար երբեմն նշել ենք ամբողջ նոտայով: Նոտաների վրա նշված են արդեն բերված մեթոտոսների համապատասխան ձայները (աձ, բձ և այլն): Օրինակ՝ Գապասաքալյանը Աձ-ի համար, ինչպես տեսանք, նշում է ձայնը՝ «նևա» (ձայնաշարում c' – ն է), այսինքն՝ սա արևելահայերի Աձ-ի դիմող ձայնն է, որը, ինչպես պարզվում է նաև Գապասաքալյանի միջոցով, նույնկերպ է եղել նաև արևմտահայերի մոտ (այս մասին արդեն խոսել ենք): Այսպիսով, ստորև առաջին անգամ տալիս ենք Գապասաքալյանի բերած մեթոտոսների վերծանությունը:

$$\mathbf{U}\hat{\mathbf{a}} \text{ (U}\hat{\lambda} = c', \text{ U}\hat{\eta} = a)$$

67

բձ

1)

2)

Ակ

1)

2)

3)

4)

5)

6)

Բկ

1)

2)

3)

4. ԲՈՒՆ և ԿՈՂՄ ՁԱՅՆԵՐԻ ԱՍՏԻՃԱՆԱԿԱՆ ՀԱՐԱԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆԸ (ԱՌԱՋԻՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ)

Ինչպես տեսնում ենք մեթոտոսներից, Աձ-ի դիմող ձայնը c' – է, Բձ-ինը՝ d' . այսինքն՝ սա այն է, ինչ արդեն գիտեինք և մեր աշխատության նախորդ մասում ցույց ենք տվել չորս բուն ձայների աստիճանակարգը: Բայց ահա այս մեթոտոսներում մենք տեսնում ենք նաև Ակ-ի և Բկ-ի դիմող ձայները՝ Ակ-ի դիմողը՝ a , Բկ-ի դիմողը՝ b : Անմիջապես միտք է ծագում, որ որևէ կողմ ձայնի դիմող ձայնը համանուն բուն ձայնի դիմող ձայնից գտնվում է տերցիա ցած: Այսպես.

դիմող – Աձ c' – Ակ a

Բձ d' – Բկ b

Այս տրամաբանությամբ պետք է շարունակվի այսպես.

Գձ e' – Գկ c'

Դձ f' – Դկ d'

Սակայն նման համակարգ կամ սկզբունք ընդունելուց առաջ, մենք պետք է լուծենք ևս մեկ խնդիր. վերը բերված համակարգի դեպքում բոլոր դիմող ձայները պետք է հերթականությամբ բարձրանան.

Աձ- c' , Բձ- d' , Գձ- e' , Դձ- f'

Ակ- a , Բկ- b , Գկ- c' , Դկ- d'

Սակայն Գապասաքայանը վերը բերված նյութերում ձայների հերթականությունը այդպես չի ներկայացնում, այլ շարում է այսպես. բուն ձայները բարձրանում են հերթով՝ Աձ, Բձ, Գձ, Դձ, իսկ կողմերը իջնում են ոչ թե հերթով՝ ալ, բկ, գկ, դկ, այլ՝ ալ, գկ, դկ, բկ .

օրինակ 79



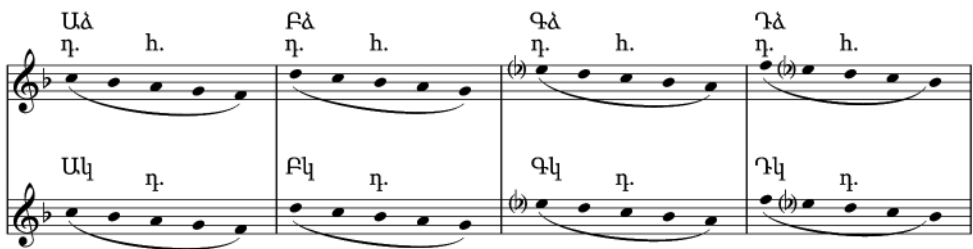
Կոմիտասը զանազան փորձեր է կատարել՝ պարզելու համար այս հերթականության իմաստը: Մտածել է, որ Գապասաքայանը կողմերը վերջացնում է Բկ-ով գուցե նրա համար, որ Բկ-ը կոչվում է «Ավագ ձայն» և այլն [29 էջ 167]:

Անկախ այն բանից, թե Գապասաքայանը ինչու է կողմերին տալիս նման հերթականություն, այդ «համակարգը» մեզ օգնեց, որպեսզի փաստենք չորս բուն ձայների աստիճանական հերթականության սկզբունքը, որպեսզի վերծանենք մեթոտոսները և տեսնենք կողմ ձայների վերոհիշյալ օրինաչափությունը՝ դրանով նաև պատկերացում կազմելով, թե ըստ Գապասաքայանի ինչպես են միմյանց հարաբերում բուն և կողմ ձայները: Նկատենք, որ Աձ և

Բձ բուն ձայնեղանակների դիմող ձայների համեմատ Ակ և Բկ ձայնեղանակների դիմող ձայների տեղոցիա ներքև գտնվելը հաստատվում է ոչ միայն մեթոտոսների վերծանումով, այլև բանավոր ավանդույթով փոխանցված օրինակներով, քանի որ այստեղ էլ Աձ-ի դիմողը իրականում c' -է (ինչպես ցույց տվեցինք նախորդ մասում), Բձ-ի դիմողը d' – է, Ակ-ի դիմողը a – է (սա էլ ենք ցույց տվել նախորդ մասում), Բկ-ի դիմողը b – է: Ուրեմն սա սկզբունք է, և հարց է ծագում, թե ինչու այս սկզբունքը չպիտի պահպանված լինի հաջորդաբար՝ Գձ-Գկ, Դձ-Դկ ձայնեղանակների նկատմամբ նաև: Մեթոտոսների վերծանությունը պարզում է ևս մեկ խնդիր՝ Աձ-ի և Ակ-ի մեթոտոսում տեսնում ենք, որ հիմնականում ձայները պատվում են հնգյակի սահմանում ($c'-f$), Աձ-ի դիմողը c' , Ակ-ի դիմողը՝ a , (Ակ-ի դիմող a -ից վեր իր շեշտերն են): Այսինքն՝ և Աձ-ի, և Ակ-ի հնգյակի սահմանում նույն ձայնաշարն է՝ $c' b a g f$. ուղղակի բուն ձայնի (Աձ-ի) դիմող ձայնը հնգունակի վերևի ձայնն է (c'), իսկ կողմի (Ակ-ի) դիմողը նույն հնգունակի կենտրոնի ձայնն է (a):

Նախքան առաջ անցնելը, այս աշխատության նախորդ՝ Մաս Գ-ի վերջում տրված ամփոփմանը միացնենք նաև այս մասում կողմերի վերաբերյալ ստացված արդյունքը: Կստանանք հետևյալ պատկերը.

օրինակ 80



Գկ-ի և Դկ-ի դրությունը, ինչպես նաև նման համապատասխանությունը պետք է կրկին ապացուցել. արդյոք բուն և կողմ ձայները միմյանց զուգահեռ են, արդյոք երկուսի բուն և կողմ ձայների ձայնաշարերն էլ միակերպ և զուգահեռ բարձրանում են, այսպես.

Աձ Բձ Գձ Դձ

Ակ Բկ Գկ Դկ

Իսկ Գապասաքայանի տված կողմ ձայների այս հերթականությունը՝

Աձ Բձ Գձ Դձ

Բկ Դկ Գկ Ակ (բուն ձայները բարձրանում են, կողմերը՝ Ակ-ից իջնում), երբեք նշված չէ միջնադարյան ձեռագրերում:

5. ԲՈՒՆ և ԿՈՂՄ ՁԱՅՆԵՐԻ ԱՍՏԻՃԱՆԱԿԱՆ ՀԱՐԱԲԵՐՈՒԹՅԱՆ ՈՒՂԻՂ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ (ԵՐԿՐՈՐԴ ՀԱՄԱԿԱՐԳ)

Եվ ահա մեր ուշադրությունը գրավեց մի փաստ, որը նույնպես հայ երաժշտագիտության մեջ չի քննարկվել: Պարզվում է, որ Գապասաքալյանն իր կենդանության օրոք հրատարակած իր գրքերից մեկում բերում է բուն և կողմ ծայների հենց այնպիսի դասավորություն և հարաբերություն, ինչպիսին ցույց տվեցինք նախորդ օրինակում, այսինքն բուն և կողմ ծայները դասավորվում են զուգահեռ բարձրությամբ:

Գապասաքալյանի «Գիրք ութից ծայնից»-ի իբրև նկարագրություն հրատարակված հատվածում նշված է 9-րդ գլխի միայն վերնագիրը՝ «Յաղագս հեզման ծայնից», և ոչինչ մեջբերված չէ (հաջորդը «Յաղագս Մեթոտուսի երաժշտականի» գլուխն է, որն արդեն քննել ենք): Մինչ մեզ հետաքրքրող աղբյուրին անդրադառնալը մեջբերենք նույն վերնագրով ևս մեկ գրություն. «Յաղագս հեզման ծայնից» գլուխ հանդիպում է նաև Գապասաքալյանի «Համառոտութիւն երաժշտականի գիտութեան» [15] աշխատության մեջ (անտիպ էր մինչև 1973 թվականը): Այստեղ հարց ու պատասխանից հետո կրկին իր մեթոդով բերում է մի ծայնավարժություն: Ահա այդ հատվածը.

«Հրց.-Զինչ է հեզումն ծայնից:

Պտ.- Է այն, որ ի ձեռն նորին՝ վերելութին և ստորիջելութին չափի ծայնից, իբր քանակաւ:

Հրց. – Որպիսի կերպիւ չափին ծայնք:

Պտ. – Ըսկիզբն առնու ի մի ծայնէն, և յառաջ երթայ ի բաղդատեցեալն, կամ ի կարգի եղեալն ի ծայն:

Հրց. – Որպիսի եղանակաւ հեզին ծայնքն:

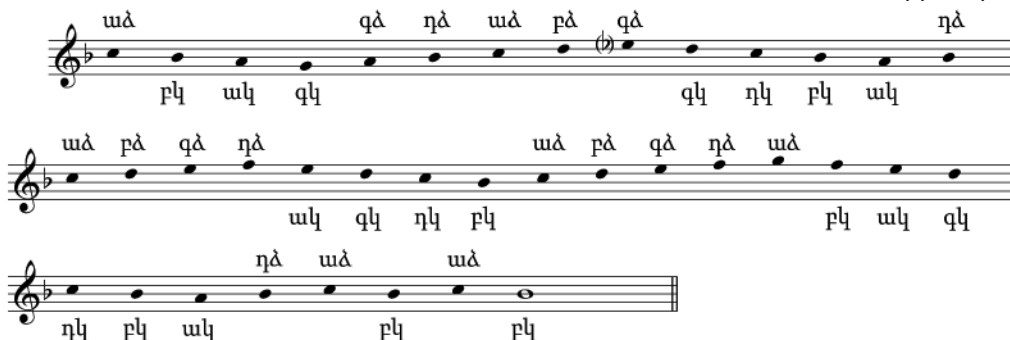
Պտ. – Ըստ այսմ եղանակի.

աձ, բկ, ալ, գկ, զձ, դձ, աձ, բձ, գձ, գկ, դկ, բկ, ալ, դձ, աձ, բձ, գձ, դձ, ալ, գկ, դկ, բկ, աձ, բձ, գձ,

դձ, աձ, բկ, ալ, գկ, դկ, բկ, ալ, դձ, աձ, բկ, աձ, բկ:

Ահա այս «հեզման» վարժության վերծանությունը.

օրինակ 81



Ինչպես տեսնում ենք, այս «հեգման» վարժության ծայները ուղղակի բարձրանում և իջնում են՝ երկի երգչի ծայնը մարզելու համար, իսկ մեթոտոսը վերաբերում է տվյալ ծայնեղանակին: Սակայն այս «հեգման» դեպքում էլ կողմ ծայների հերթականությունը նախորդների նման է՝ ակ գկ դկ բկ: Եվ այդ պատճառով Կոմիտասը բավականին խճճվել է (դա երևում է կատարած փորձերից), մինչև պարզել է որոշ բաներ:

Բայց ահա հիշյալ նույն «Յաղագս հեգման ծայնից» վերնագրով գլուխը մեզ կրկին հանդիպում է Գապասաքայանի կենդանության օրոք՝ 1803 թվականին հրատարակված «Գիրք երաժշտականի» գրքում [4], և ով զարմանք... այստեղ նույնպես տրված է ծայնավարժություն, սակայն և բուն և կողմ ծայները միմյանց հարաբերում են զուգահեռաբար, հերթականությամբ, այսպես.

Աձ Բձ Գձ Դձ

Ակ Բկ Գկ Դկ.

Իսկ իջնել-բարձրանալու սկզբունքը նույնն է. բուն ծայները բարձրանում են, կողմերը՝ իջնում: Ահա այդ հատվածը.

«Յաղագս հեգման ծայնիցն.

Հրց. – Զինչ է հեգումն ծայնից.

Պատ. – Է այն, որ ուսուցանէ զվերելեղութիւն և զըստոր իջելութիւն ծայնիցն իբր քանակաւ, որոց սկզբունքն է ի մի աստիճանի հնչմանն ծայնի. ըստ ծիսոյ երգչացն բանիբունից ընթացեալ ի լրումն հասուցանեն զեղանակս յոգնակերպս ի ձեռն գործեացն չափելոյ. որպես ունին տրամաբանքն, նոյնպէս և ունին երաժիշտքն եղանակք ինչ ենթադատելոյ զերգս ծայնիցն և խազից. Որք են սոքա.

[աձ] [դկ] [գկ] [բկ] [ակ] [բձ] [գձ] [դձ]

օրինեսցուք. գովեսցուք. Բարձր ակելուիայ.յափտեան. գովեցէք. օրինեցէք. ըզ տէր:⁷
արասցուք.

Եվ սոքոք լինին հեգենոց ծայնք՝ և խազքն, որպես ունին յոյնքն անանէս և այլն. տես զհեգումն այսպես.

աձ դկ գկ բկ ակ բձ գձ դձ

աձ դկ գկ բկ ակ բձ գձ դձ

աձ դկ աձ դկ գկ բկ ակ դկ

աձ բձ գձ դձ աձ դկ աձ դկ

գկ դձ գկ բկ գձ բկ ակ բձ

ակ դկ աձ բձ գձ դձ գկ բկ

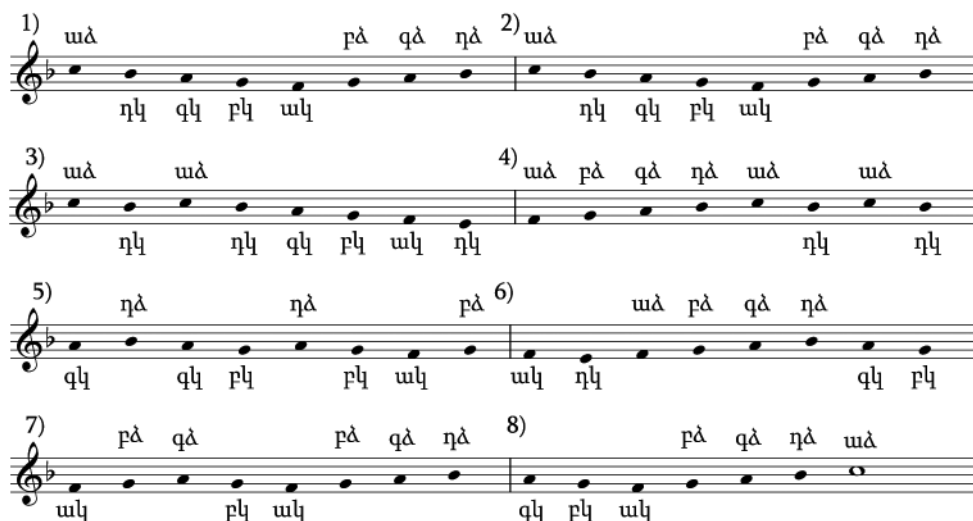
⁷ «Օրինեսցուք. գովեսցուք» և մյուս բառերի վերը մենք նշել ենք համապատասխան ծայները, քանի որ Գապասաքայանը յուրաքանչյուր բառին հատկացնում է մեկ ծայնեղանակ և մեկ ծայն:

ակ բձ գձ բկ ակ բձ գձ դձ
գկ բկ ակ բձ գձ դձ աձ:

Ահա զսկըզբունս յա ձեն [աձ-են] առեալ եղանակէ ձայնիւ հնչմանց ասե-
լով. օրհնեսցուք, գովեսցուք, բարձր արասցուք և այլն»:

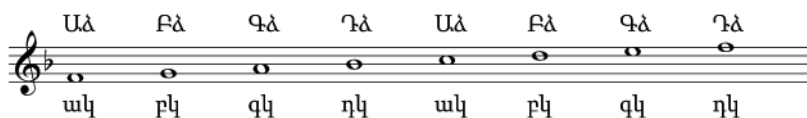
Ահա, անկախ վերծանությունից, երևում է կողմ ձայների հերթականությունը. եթե Գապասաքայանի սկզբունքի համաձայն կողմերը իջնում են, ապա այստեղ բերված դկ գկ բկ ակ շարքի որևէ ձայնից հերթականության դեպքում կողմերը բուն ձայների նման, ակ-ից սկսած, դասավորված են հաջորդաբար՝ աստիճանական բարձրությամբ՝ ցածից վեր՝ ակ բկ գկ դկ: Պարզության հա-
մար տալիս ենք վերը բերվածի վերծանությունը՝ աձ-ն ընդունելով շ՝:

օրինակ 82



Ահա այստեղ տեսնում ենք, որ որ բուն Ձայնն ու իր կողմ Ձայնը ունեն ընդ-
հանուր ձայն (երկուսի ձայնը նույնն է): Սկզբունքը սա է.

օրինակ 83



Նայելով այս համակարգին կարող ենք կրկին հետևել վերծանված «հեզ-
ման» ընթացքին՝ պարզ տեսնելու համար սկզբունքը:

Ահա այս դասավորությունը տալիս է մեզ հետաքրքրող խնդրի լուծման
բանալին: Քանի որ այստեղ ընդհանուր է բուն Ձայնի և իր կողմ Ձայնի
ձայնը, ուրեմն նույն ձայնից պետք է մեկնարկի բուն Ձայնի և իր կողմ
Ձայնի ձայնաշարը: Այսինքն սա համընկնում է մինչ այժմ ներկայացված
համակարգին, այսպես.

The musical score consists of four staves, each representing a different voice part. The staves are labeled on the left as Դձ (Tenor 1), Գձ (Tenor 2), Բձ (Alto), and Աձ (Bass). The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains two measures, and the second system also contains two measures. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals (sharps and flats).

6. ՁԱՅՆԵՐԻ ԵՐԿՈՒ ՀԱՄԱԿԱՐԳԵՐԸ «ՃԱԽԱՐԱԿՆԵՐԻ» ՄԻՋՈՑՈՎ ՆԵՐԿԱՅԱՑՆԵԼԸ

Այսպիսով, ի վերջո տեսնում ենք, որ Գապասաքայանն իր տարբեր աշխատություններում մեթոտոսները, հեգման վարժությունները, ծայնեղանակների հարաբերությունները և այլն ներկայացնելիս կիրառում է երկու համակարգ: Պայմանականորեն ասած՝ առաջին համակարգը այսպիսին է (բուն Ձայները պետք է նայել ձախից աջ, կողմերը՝ աջից ձախ)։

աձ բձ գձ դձ աձ բձ գձ դձ

բկ դկ գկ ալ բկ դկ գկ ալ

Երկրորդ համակարգում այսպես է.

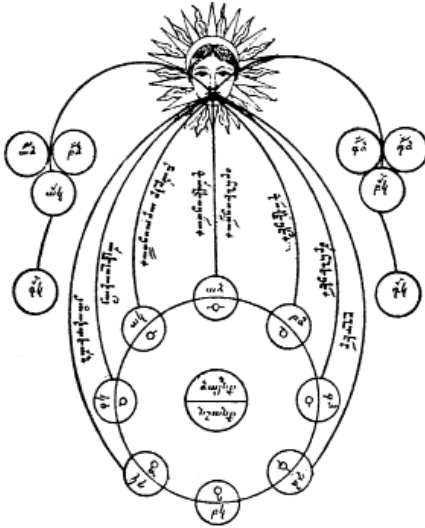
աձ բձ գձ դձ

ալ բկ գկ դկ

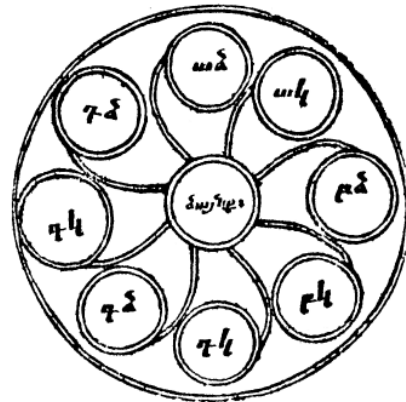
Երկու դեպքում էլ, եթե դրանց միջոցով վարժություն է «նոտագրվում», ապա բուն ձայնը բարձրանում է, կողմ ձայնը իջնում է (արդեն ցույց ենք տվել օրինակներով)։

Եվ այս երկու համակարգերը Գապասաքայանը ներկայացնում է նաև զանազան «ճախարակներով», և եթե երաժիշտը պարզաձ չլինի վերոհիշյալ երկու պարզ համակարգերը, ապա կխճճվի այդ ճախարակների մեջ՝ սկզբունք փնտրելով։ Հաջորդիվ բերում ենք այդ ճախարակները (համարակալել ենք՝ 1 [6], 2 [5. էջ 201], 3 [5. էջ 239], 4 [4. էջ 141], 5 [5. էջ 200])։

Առաջին համակարգին վերաբերող ճախարակներն են՝ թիվ 1, թիվ 2:



Ճախարակ 1



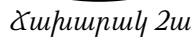
Ճախարակ 2

Թիվ 1 ճախարակում տեսնում ենք, որ և ողկույզների պես կախված Ձայները, և դրանց տակ բերված անիվի վրա շարված Ձայները հետևյալ դասավորությունն ունեն. բուն Ձայները դասավորված են վերևում՝ ծախից աջ, ցածում՝ ժամացույցի սլաքի ուղղությամբ, իսկ կողմ Ձայները դասավորված են ժամացույցի սլաքի հակառակ ուղղությամբ, այսինքն՝ ըստ առաջին համակարգի հաջորդականության՝ ակ գկ դկ բկ: Պարզ լինելու համար կրկին տալիս ենք նոտաներով.

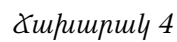
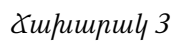
օրինակ 85

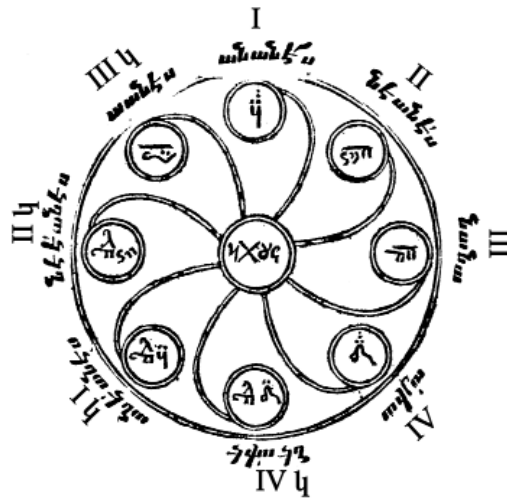


Ինչպես տեսնում ենք թեպետ թիվ 2 ճախարակում կողմ Ձայները ժամացույցի սլաքի հակառակ ուղղությամբ իրար են հաջորդում նույնկերպ (ակ գկ դկ բկ), սակայն դրանք դասավորված են տեղ-տեղ բուն Ձայների արանքում (շրջանագծում՝ աճ ակ բճ բկ դճ գկ դճ): Այս բանը հստակ պատկերացնելու համար հետևենք այս առաջին համակարգը ցույց տվող՝ նոտաներով բերված ձայնաշարի օրինակին. տեսնում ենք, որ իրար տակ են գտնվում (այսինքն՝ նույն ձայնն ունեն) հետևյալները՝ աճ-դկ, բճ-գկ, գճ-ակ, դճ-բկ, և եթե թիվ 2 ճախարակի կամ շրջանի մեջ այս զույգ Ձայների միջև ուղիղ գիծ տանենք, ապա կստանանք հետևյալ պատկերը.



Երկրորդ համակարգին վերաբերող ճախարակներն են՝ թիվ 3, թիվ 4, թիվ 5(վերջինս վերաբերում է հունական Ձայներին):





Ճախարակ 5

Այստեղ բուն և կողմ Ձայները դասավորված են մեկ ուղղությամբ (ժամացույցի սլաքի ուղղությամբ): Պարզության համար տալիս ենք նոտային օրինակով (ընդգծված ցույց ենք տվել թիվ 4 և թիվ 5 (հունական) ճախարակի Ձայների հերթականությունը, որտեղ երևում է, որ կողմ Ձայներն իջնում են հետադարձ կարգով, միաժամանակ համանուն բուն և կողմ Ձայները միմյանց նկատմամբ դասավորված են զուգահեռ):

օրինակ 86



Թիվ 5-ը հունական Ձայների ճախարակն է, և մենք պարզության համար հունարենի վերևում նշել ենք հունականի հիմնական (բուն) և պլագալ (կողմ) Ձայները: Ինչպես տեսնում ենք, թիվ 5 (հունական) և թիվ 4 (հայկական) ճախարակում Ձայները նույն հերթականությամբ են դասավորված: Երկուսի մոտ էլ յուրաքանչյուր բուն և կողմ Ձայներն ունեն ընդհանուր ձայն, որից սկսելու է ձայնաշարը:

Հունական պապադիկեի համաձայն՝ հենց այդպես էլ հարաբերում են միմյանց հիմնական (բուն) և պլագալ (կողմ) Ձայները, այսինքն՝ դասավորված են միմյանց զուգահեռ (այն, որ պլագալ Ձայնը գտնվում է նաև կվինտա ներքև, սկզբունքորեն նույնն է, ինչոր նույն ձայնը. տես թեկուզ մեր բերած նոտային օրինակում):

Իսկ թիվ 3 օրինակում Գապասաքայանը ձայները նշել է նաև պարսկերեն անվանումներով, այսինքն՝ պարսկական «նոտաներով». Աձ - f, Բձ - g, Գձ - a, Դձ - b, որ, ինչպես ցույց ենք տվել, նույնն է ինչ-որ՝ Աձ - c', Բձ - d', Գձ - e',

Դձ – Բ՛: Իսկ կողմերի վրա ձայնաստիճան չի նշել, որովհետև ձայնաշարերը նույնն են, ինչ բուն Ձայներինը:

Թիվ 1 ճախարակի օրինակում տեսնում ենք, որ Ձայների տակ դրված են նշաններ. դրանք ձայնեղանակների ցուցիչներ են: Բյուզանդական ձայնեղանակներն ունեն իրենց նշանները: Այդ նշանները հանդիպում են նաև աստղաբաշխության մեջ: Դրանք ցույց են տալիս աստիճանակարգություն, և յոթ լուսատուների նշանները նույնպես ցույց են տալիս լուսատուների աստիճանակարգությունը: Դժվար է ասել, թե այդ նշանները որքան հին են, քանի որ դրանք հանդիպում են հազարմյակների հնություն ունեցող հնագիտական նյութերում, հայկական ժայռապատկերներում և այլուր: Այդ նշանների մի մասը գործածվել է նաև հայկական խազագրության մեջ: Հունա-բյուզանդական այդ նշանները հետևյալն են [36. էջ 71].

1-ին Ձայն.....	Ձ	1-ին կողմ	Ձ [մաս Դ. 12 ա]
2-րդ Ձայն	Ջ	2-րդ կողմ.....	Փ
3-րդ Ձայն	Փ	3-րդ կողմ	Ք
4-րդ Ձայն	Ք	4-րդ կողմ.....	Ք

Ձայնեղանակներին վերաբերող այդ նշանները, որ նաև գործածվում են բյուզանդական նկարչության մեջ, ձայնեղանակների աստիճանակարգությունը ցույց տալուց բացի, մասնագետների կարծիքով, նկարչության մեջ նշում են նաև (իրենց տարատեսակներով) բարձրություն և ցածրություն, եվրոպական նոտագրության լեզվով ասած՝ իբրև բարձրացնող դիեզի և իջեցնող բեմոլի ցուցիչներ [49. ք. 40], ինչպես նաև նշանակում են որոշակի ձայներ («նոտաներ»), որ համապատասխանում են հունական «տառային նոտագրությանը» [49. ք. 43]: Դրանց վերագրվում է նաև երաժշտական բանաձևի արտահայտություն և այլն [49. ք. 45]: Վերծանված բյուզանդական երգերում դրանք վերծանված են իբրև ալտերացիա [49. ք. 86]: Եվ, որ շատ կարևոր է մեզ համար, 2-րդ ձայնեղանակի նշանով (Ջ) նշված է մեծացված սեկունդան [49. ք. 90-92]. 2-րդ Ձայնը համարվում է հայկական 3-րդ Ձայնի՝ Գձ-ի զուգահեռը, իսկ Գձ-ի ձայնաշարում նույնպես առկա է մեծացված սեկունդան:

7. ՀԱՅԿԱԿԱՆ, ՀՈՒՆԱԿԱՆ և ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ՁԱՅՆԵՐԻ ՀԱՄԵՄԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ (ԶՈՒԳԱՀԵՌՆԵՐԸ)

Այսպիսով, կրկին հիշեցնենք, որ երկրորդ համակարգը մեզ տալիս է խնդրի լուծման բանալին, այն է՝ յուրաքանչյուր բուն Ձայնը և կողմ Ձայնը ունեն ընդհանուր ձայն (նոտա), և այդ ընդհանուր ձայնից է մեկնում ձայնաշարը: Բուն Ձայնի դիմող ձայնը հենց այդ ընդհանուր ձայնն է (այսինքն՝ որից մեկնում է ձայնաշարը), իսկ կողմ Ձայնի դիմող ձայնը տեղից ցած է, այսինքն՝ հնգունակի մեջտեղի ձայնն է (տե՛ս օրինակ 84):

Հիշեցնենք, որ ծայնաշարի և նույնիսկ դիմող ու վերջավորող ծայների առկայությունը դեռևս բավարար չէ՝ որևէ ազգային երաժշտության ինքնատիպությունը ընդգծելու համար, քանի որ նույնանման ծայնաշարեր՝ նույն դիմող և վերջավորող ծայներով, ունեն տարբեր ազգեր, կամ դրանք առկա են նաև տարբեր եկեղեցական ավանդույթներում: Ուստի Գապասաքայանն էլ չի խուսափում հայկական և հունական Ձայները համեմատելուց: Օրինակ, նա ասում է, որ հայկական Բձ-ը (Երկրորդ ծայնը) հույների Առաջին ծայնն է և այլն, և այսպիսով՝ իմանում ենք նաև, թե, ըստ Գապասաքայանի, ինչպիսին է հունական Առաջին ծայնեղանակի ծայնաշարը, դիմող և վերջավորող ծայները (պարզվում է նաև, որ դա նույնն է՝ ինչ գրիգորյան-լատինական երգեցողության համակարգում Առաջին ծայնեղանակը):

Մեթոտոսների քննության տեղում նշեցինք, որ «Գիրք ութից ծայնից» ձեռագրից հատվածներ մեջբերող Պալյանը գրում է հետևյալը. «Այս կերպով չորս բուն ծայներուն, որ են Աձ, Բձ, Գձ, Դձ, մի առ մի Մեթոտոսներն ամբողջ շարելեն ետև՝ յուրաքանչյուրին նկարագիրն կուտա հետևյալ ոտանավորով», և մեջբերում է այդ ոտանավորը, որտեղ տրվում է հայկական և հունական չորս բուն (հիմնական) ծայների համեմատությունները: Այսպես.

«Ձայնն առաջին՝ ասի **Նէվա**,
 որ ըստ Յունացն՝ է **Այիա**.
 Յորմէ լինին՝ երգք գոյնզգոյն,
 որոյ իմաստն՝ է գերակայ:
 Ձայնըն երկրորդ՝ է **Հիսեյնի**,
 որ ըստ Յունաց՝ **Քրօդօս** լըսի.
 Յորս զանազան՝ գոն աստիճանք,
 որով պէսպէս՝ երգք յօրինի:
 Ձայնըն երրորդ՝ **Իւզգալ Հիճագ**,
 որ ըստ Յունացն՝ **Նէանէս** խազ.
 Յորմէ հոսին՝ նիւթք այլևայլ,
 որովք լինին՝ երգք աննըւազ:
 Ձայնն չորրորդ՝ **Չարկեահ** լըսի,
 որ ըստ Յունացն՝ **Նանա** ասի.
 Որ է քաղցրիկ յեղանակս,
 զի միշտ չափով՝ կշռով երգի»:

Հունական ծայներն են.

Առաջին ծայն - բրողոս - անանես
 Երկրորդ ծայն - դեֆդերոս - նեանես
 Երրորդ ծայն - դրիդոս - նանա
 Չորրորդ ծայն - դեդարդոս - այիա

Հայկականի հետ համեմատում է այսպես (նաև տալիս է արևելյան ծայների անունները)։

հայկական	հունական	արևելյան
Աձ - c'	4-րդ Ձայն	նևա
Բձ - d'	1-ին Ձայն	հուսեյնի
Գձ - e'	2-րդ Ձայն	Հյուզգալ Հիճազ
Դձ - b (նույնն է ինչ՝ f')	3-րդ Ձայն	չարկյահ

Դձ – ի և հունական 3-րդ Ձայնի համեմատության մեջ նշվող ընդհանուր ծայնը կարող է լինել b կամ f' : Այս համեմատությունը պարզ պատկերացնելու համար կարգը տալիս ենք նոտային օրինակով.

օրինակ 87

Հայկական, հունական և գրիգորյան (լատինական) համակարգերի համեմատությունը շարադրել ենք Մաս Ե-ում:

Իսկ այս աշխատության նախորդ մասը (Մաս Գ) ամփոփելիս բերեցինք հետևյալ կարգը.

օրինակ 74

Ապա նշեցինք, որ Կոմիտասի կատարած աշխատանքը մանրակրկիտ վերլուծելուց հետո, մնում են հետևյալ հարցերը կամ խնդիրները.

1) Գձ-ի հնչյունաշարը նման ձևով չի համապատասխանում բանավոր ավանդությանը փոխանցված (նաև հայ ժողովրդական երաժշտությանը հատուկ) Գձ-ին, քանի որ բացակայում է մեծացված սեկունդան:

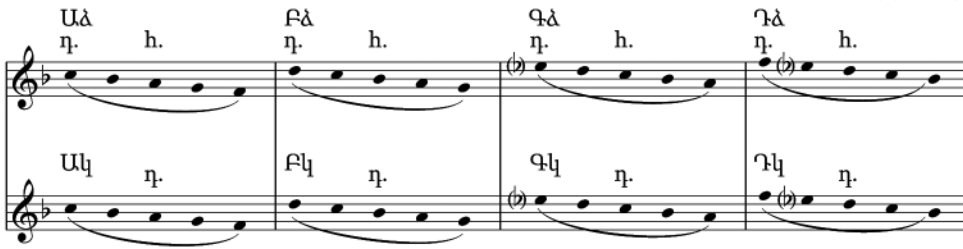
2) Կոմիտասը չի բերում նման օրինաչափություն կողմ Ձայների վերաբերյալ:

3) Այսպիսի համակարգի կամ ձևակերպման դեպքում ինչպես է լուծվում քառալար շղթայի սկզբունքը:

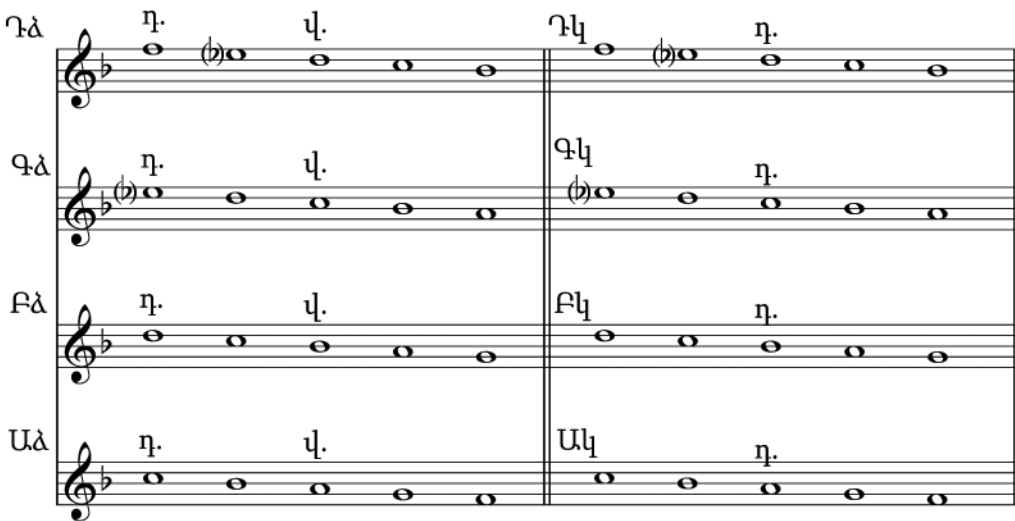
Ապա ասացինք, որ այս հարցերին պատասխանելու համար, մենք նախ և առաջ պետք է վերծանենք և բացահայտենք Գրիգոր Գապասաքալյանի բերած համակարգը (ձայնեղանակներին վերաբերող):

Գապասաքալյանը մեզ օգնեց պարզելու վերոհիշյալ հարցերից թիվ 2-ը. այսինքն՝ պարզեցինք նույն օրինաչափությունները նաև կողմ Ձայների կապակցությամբ, և դա կրկին տալիս ենք նոտային օրինակով. [օր. 80, 84]

օրինակ 80



օրինակ 84



Իսկ այժմ պատասխանենք մյուս՝ թիվ 1 հարցին. այն է՝

1) Գծ-ի հնչյունաշարը նման ձևով ($e' d' c' b a$) չի համապատասխանում բանավոր ավանդաբար փոխանցված (նաև հայ ժողովրդական երաժշտությանը հատուկ) Գծ-ին, քանի որ բացակայում է մեծացված սեկունդան (և նման է Գկ-ին):

8. ԳԶ-Ի ԽՆԴՐԻ ԼՈՒԾՈՒՄԸ

Կոմիտասն իր փորձերում անընդհատ «բախվում էր» Գծ-ի խնդրին. մի տեղում նա, չորս բուն ձայնեղանակների ձայնաշարերը բերելով, նշում է դիմող և վերջավորող ձայները, բացի Գծ-ից [29. էջ 156], այլ տեղում սկսում է շարադրել ձայնեղանակների տեսությունը և հենց հասնում է Գծ-ին, կանգ է առնում [19. էջ 7-44], կամ կազմում է Ած-ի և իր դարձվածքի, Բծ-ի և իր դարձվածքի ընդհանուր ձայնաշարերը, բայց հասնելով Գծ-ին՝ գրում է մի քանի նոտա ու չի շարունակում [29. էջ 164], կամ՝ մի տեղ բերում է Գծ-ը դիատոնիկ ձայնաշարով, այլ տեղ՝ մեծացված սեկունդայով, մեկ ուրիշ տեղ՝ սեկունդան մեծացնող ալտերացիայի նշանը փակագծի մեջ առնելով [29. էջ 153] և այլն: Կարծես թե ճակատագրի բերումով Պալյանը մեջբերում է Գապասաքալյանի ներկայացրած մեթոտոսներից Ած, Ակ, Բծ, Բկ օրինակները, և հենց գալիս է Գծ-ի հերթը, դադարում է շարունակությունը մեջբերել:

Գծ-ի խնդիրը բարդանում է, երբ ձայնեղանակների ձայնաշարերը, օրենքի համաձայն, միմյանց հանդեպ աստիճանակարգով են դասավորվում: Բուն և կողմ ձայների հարաբերությունը, դասավորությունն ու կարգը հնգունակում ներկայացնելով հանդերձ՝ նշեցինք, որ Գծ-ի նման հնչյունաշարը (օրինաչափության համաձայն՝ $e' d' c' b a$ – դիմողը՝ e') չի համապատասխանում ավանդաբար մեզ փոխանցված Գծ-ին, որն ունի մեծացված սեկունդա և իր դիմող ձայնից հաշված՝ ունի հետևյալ հնգունակը. $c' h as g f$ (դիմողը՝ c' , վերջավորողը՝ g): Ի դեպ, Կոմիտասը Գապասաքալյանի համակարգը պարզաբանելիս ընդհանուր ձայնաշարում ($f g a b c' d' e'$) յոթերորդ ձայնը նշում է es' , ինչը ճիշտ չէ: Կոմիտասը դա անում է, որպեսզի ստանա իր ուզած յոթնյակը, որն էլ պիտի բաղկացած լինի քառալար շղթայից՝ կենտրոնում ունենալով b ձայնը, սակայն իրականում Գապասաքալյանի մոտ ոչ թե es' է, այլ՝ e' , որովհետև բուն Ձայները (աձ, բձ, գձ, դձ) և f -ից, և c' -ից ունեն ձայների նույն հարաբերությունը. այսպես՝ f -ից՝ Ած – f , Բծ – g , Գծ – a , Դծ – b , իսկ c' – ից՝ Ած – c' , Բծ – d' , Գծ – e' , Դծ – f' : Այսինքն՝ հերթով ունեն այս տոները՝ 1, 1, $\frac{1}{2}$: Իսկ եթե $c' d' e' f'$ քառալարի փոխարեն լինի es' -ով ($c' d' es' f'$), ապա ցածում $f g a b$ – ի փոխարեն պետք է լինի $f g as b$: Կրկնում ենք՝ Կոմիտասը, նշելով es' , ցանկանում էր ստանալ միանման քառալարերից բաղկացած շղթա ($f g a b + b c' d' es'$), ուստի ձայնաշար կազմելիս Գապասաքալյանի բերած «էվիճը» (e') նշում է es' -ով: Այնինչ Կոմիտասը այլ տեղում ճիշտ է նշել «էվիճը». օրինակ՝ Գապասաքալյանի ներկայացրած յոթ լուսատուների և ձայների

համեմատության օրինակում ձայնաշարի վերի յոթերորդ ձայնը (Գապասաքայանը նշել է՝ «էվիճ») Կոմիտասը ճիշտ գրել է՝ e' և ապա նույնի տակը նաև գրել է՝ es' [29. էջ 152]: Եվ հենց ներքևում նշած այդ es' – ից գծով միացրել է իր ուզած քառալար շղթան: Այսինքն՝ ճիշտ վերծանում է Գապասաքայանի բերած այդ ձայնաշարը, բայց իր կողմից փոխում է վերջին ձայնը, որպեսզի ստանա քառալար շղթա: Ահա այդ օրինակը.

«քառալարեր շարք Աձ – c, Բձ – d, Գձ – e, Դձ – f

յոթնյակը	Դկ.	Գկ.	Ակ.	Դձ.	Աձ.	Բձ.	Աձ.
	f	g	a	b	c'	d'	e'
							es'»:

Արդեն ասել ենք, որ վերջին «աձ» նշումը սխալ է, պետք է լինի ակ կամ գձ: Ինչ վերաբերում է էվիճին (e'), տեսնում ենք, որ Կոմիտասը սկզբում ճիշտ է գրել, վերը, «քառալարեր շարք»-ում քառունակով ճիշտ տվել է յուրաքանչյուրի ձայնը և ճիշտ նշված է Գձ-ը՝ e':

Կոմիտասը, Գապասաքայանի բերած Ձայների ճախարակը վերլուծելիս էվիճը նույնպես գրել է ճիշտ՝ միայն e': Բայց խնդիրն այն է, որ Կոմիտասը ի վերջո Ձայները աստիճանական բարձրությամբ և հնգունակներով ներկայացնելով, e' – ի փոխարեն գրում է es': Այս e' – ի և es' – ի խնդիրը, որ այսպես մտահոգել է Կոմիտասին, պարզապես առկա է շարականների երգեցողության մեջ. հիմնականում՝ երբ Ձայները բարձրանում են դեպի f', գործածվում է e' –ն, իսկ իջնելիս՝ es'(դա հատկապես ցայտուն է Բձ շարականներում):

Այսպիսով, քանի որ 7-րդ ձայնը e' է, ապա ձայնաշարում առաջանում է միջնադարում անցանկալի համարվող (եթե ոչ՝ արգելված) «տրիտոնը» (միմյանց հաջորդող երեք տոները). Գձ – e' d' c' b a (1, 1, 1, 1/2): Ահա այս տրիտոնը վերացնելու կամ հաղթահարելու համար ձայնաշարում «փոփոխություն է եղել»: Այդ փոփոխությունը ինչպիսին էլ լինի, պետք է լինի օրենքի համաձայն. դիմող ձայնը պետք է լինի հնգունակի վերին ձայնը, որից մեկնում է ձայնաշարը, այսինքն՝ e' –ն:

Այստեղ միջանկյալ տանք բանավոր ավանդույթով փոխանցված Գձ-ը, որի դիմող ձայնից մեկնող հնգունակը այսպես է՝ c' h as g f, դիմող ձայնն է c', դիմող ձանից վեր շեշտերն են՝ d', es':

օրինակ 88



Հատված Գձ-ի սկսվածքից.

օրինակ 89



Ահա, դիմող ձայնը (c') հարմոնիկ քառալարի (c' h as g) առաջին ձայնն է (վերևից հաշված):

Գապասաքայանը հիշատակված ոտանավորում հայկական Գձ-ը համեմատում է (հունականից բացի) նաև արաբա-պարսկական եղանակների ձայնաշարերի հետ, որպեսզի այդ միջոցով պատկերացում տա հայկական Գձ-ի ձայնաշարի, ինչպես նաև դիմող ձայնի մասին: Նա գրում է. «Ձայնն երրորդ՝ **հուզալ Հիճազ**, որ ըստ Յունացն՝ **Նէանէս** խազ...»: Այս հատվածը մեջբերող Պալյանը ծանոթագրության մեջ նշում է. «Իմա Հիւզզամ, որ ըստ արաբ... սուր. յոյնք ամէն Բուն ձայները կը համարին սուր, իսկ Կողմնակները՝ ծանր...»: Այսինքն Պալյանը ծանոթագրությամբ ուղղում է, որ Գապասաքայանի գրած «հուզալ»-ը «Հիւզզամ»-ն է: Առաջին հայացքից թվում է՝ ճիշտ է Պալյանը, սակայն դա այդպես չէ: Հենց Գապասաքայանի ժամանակ Կոստանդնուպոլսում տարածված արևելյան ընդհանուր եղանակներից «Յուզզալը» ունի ճիշտ Գձ-ի ձայնաշարը, իսկ դիմող ձայնն էլ հարմոնիկ քառունակի վերին՝ առաջին ձայնից մեկ աստիճան վեր է: Իսկ Կոստանդնուպոլսում տարածված «Հիճազը», նույնպես ունի Գձ-ի ձայնաշարը, բայց, ի տարբերություն «Յուզզալի», նրա դիմող ձայնը հարմոնիկ քառունակի վերին՝ առաջին ձայնն է, այսինքն մեզ հայտնի Գձ-ի նման: Ի դեպ, Կոմիտասը նույնպես Գձ-ը համեմատել է (իբրև գուգահեռ) Հիջազի հետ [19. էջ 65]: Գապասաքայանը Գձ-ի հետ համեմատելիս նախ նշում է «Յուզզալը», հետո՝ «Հիճազը»: Ահա այդ օրինակները. (45. p. 74-75):

օրինակ 90



օրինակ 91



Այսինքն՝ ավելի լայն Գձ-ի դեպքում այս երկու ձևերն էլ կարող են հաջորդաբար կիրառվել:

1) Այսպիսով Գապասաքայանը Գձ-ի համար բերում է՝ սեկյահ-ա, էվիճ-ե': Այսինքն՝ ընդհանուր ձայնաշարում Գձ-ի հնգյակ ձայնամիջոցն է a – e':

2) Եվ Գձ-ի ձայնաշարը նույնացնում է համեմատաբար «Յուզգալ Հիճագի» հետ:

3) Այսպիսով, եթե Յուզգալը և Հիճագը միասին տեղադրենք a – e' հնգյալում, ապա կստանանք հետևյալը.

օրինակ 92



4) Գապասաքայանը տալիս է Գձ-ի այս տեսակը. սկզբում դիմող ձայնն է e', ապա՝ d':

Ահա տվյալ ձայնամիջոցի սահմանում Հիճագը ճիշտ զուգահեռն է բանավոր ավանդույթով փոխանցված («Ձայնագրեալ շարական»-ի) Գձ-ի: Սակայն նշված ձայնամիջոցից դուրս Հիճագի դիմող ձայնից՝ d' -ից երկու աստիճան վեր գտնվող շեշտը չի համապատասխանում Գձ-ի շեշտին, քանի որ Հիճագի ձայնաշարում e' -ից վեր fis – է, իսկ Գձ-ի դեպքում պետք է լինի՝ f': Արևելյան եղանակներից ճիշտ Գձ-ի նման է Հյումայունը, որը չի բերում Գապասաքայանը:

Ինչևէ, Գապասաքայանը բերում է Գձ-ի երկու տեսակ. առաջինը՝ դիմող ձայնը a-ից կվինտա վեր (կամ հարմոնիկ քառունակից մեկ աստիճան բարձր), երկրորդը՝ դիմող ձայնը a-ից կվարտա վեր (կամ հարմոնիկ քառունակի վերին՝ 4-րդ ձայնը):

Այժմ կարող ենք տալ տրիտոնը հաղթահարված Գձ-ի տեսակը (ըստ Գապասաքայանի) հետևյալ կերպ.

օրինակ 93



Հնգունակի մեկ աստիճանի ավտերացիայով հաղթահարվել է տրիտոնը, և ձայնաշարն էլ մնացել է «ընդհանուր» ձայնաշարի համակարգում, սակայն առաջանում է դիմող ձայնի խնդիրը. այս դեպքում դիմող ձայնը դուրս է հարմոնիկ քառունակից. քառունակի առաջին աստիճանից (վերևից հաշված) մեկ աստիճան բարձր է (եթե քառունակն է՝ c' h as g, ապա դիմողը d' – է, կամ՝ եթե քառունակն է՝ d' cis' b a, ապա դիմողը e' – է): Փաստորեն դիմող ձայնը «իր տեղում» չէ: Հարց է ծագում՝ արդյոք Գձ-ի ձայնաշարում նման դիմող ձայնով երգեր կան: Այդ հարցի պատասխանը գտնում ենք հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ, ավելին՝ ավանդական և հին նմուշի մեջ՝ Կոմիտասի գրառած «Կալի երգում»: Ահա այստեղ դիմող ձայնը հարմոնիկ քառալարից դուրս է՝

հայտնի Գձ-ի դիմող ծայնից մեկ աստիճան բարձր է: Ներկայացվող օրինակներից առաջինը Կոմիտասի գրառած երգն է, երկրորդը նույն երգն է՝ վերցված խմբերգի համար մշակված օրինակից (մեկ տոն վեր), որտեղ տաղաչափությունը Կոմիտասն այլ կերպ է ձևակերպել:

օրինակ 94



օրինակ 95



Կոմիտասը միացրել է իրար երկու աշխատանքային երգեր (կալերգ և սայլերգ) և մեր բերած օրինակից առաջ և հետո միացրել է հատվածներ, որոնք հայտնի Գձ-ի տեսակն են (այսինքն՝ դիմող ծայնը հարմոնիկ քառունակի վերին՝ առաջին ծայնն է), այսինքն՝ Կոմիտասը այս երկու տեսակ Գձ-ները միացրել է իրար՝ մեջտեղում դնելով վերը ներկայացված այս «նոր» Գձ-ը, որը, անշուշտ, հին եղանակի տեսակ է: Այստեղից կարող ենք եզրակացնել, որ եթե

Գծ-ի մի երգ համեմատաբար լայն է ու երկար, ապա նույն երգում կարող է հաջորդաբար գործածվել Գծ-ի երկու դիմող ձայնն էլ: Ճիշտ այդպես է նաև Կոմիտասի գրառած հանրահայտ «Կռունկ» երգը (այն միջնադարյան երգ է. բառերը հանդիպում են միջնադարյան ձեռագրերում). «Կռունկի» առաջին մասում դիմող ձայնը հարմոնիկ քառունակից մեկ տոն վեր է, իսկ երկրորդ մասի դիմող ձայնը մեզ հայտնի Գծ-ի նման է («Կռունկ»-ի այս յուրահատկությունը նկատել է նաև Քուշնարյովը [35. էջ 529]): Այս նույն երևույթը տեսնում ենք նաև այլ ձայնեղանակներում. օրինակ՝ Բծ-ի դիմող ձայնը d' - է, բայց թե ժողովրդական, թե եկեղեցական երգերում Բծ-ի ավելի ծավալուն տարբերակներում, երբ մեղեդին d' դիմող ձայնից աստիճանաբար շարժվում է դեպի հանգչող կամ վերջավորող ձայնը, ապա այդ ընթացքում միջանկյալ դիմող ձայն է դառնում նաև հիմնական դիմող ձայնից (d') մեկ աստիճան ցած գտնվող c' -ն:

Համեմայն դեպս, Գծ-ի ձայնաշարում ներկայացված տարբերակներից որն էլ լինի, մի բան պարզ է. միջնադարյան տեսության համաձայն՝ հիշյալ համակարգում դիմող ձայնը սկսվելու է e' -ից ($e' - a$ -ի սահմանում գործածվող հնգունակում):

9. ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Այսպիսով պատասխանեցինք նաև մեր նշած հարցերից թիվ 1-ին, և այժմ կարող ենք կրկին բերել ութ ձայնեղանակների հարաբերությունը, որտեղ այս անգամ Գծ-ում հաղթահարված է տրիտոնը (խաչով նշված է դիմող ձայնը, իսկ h -ն նշանակում է՝ հանգչող ձայն)։

օրինակ 96



Քննության արդյունքում պարզեցինք, որ անջատ քառունակների և ձայնաշարերի աստիճանական փոխհարաբերության համակարգում բանավոր փոխանցված ձայնեղանակների հնգունակներին միանգամայն

համապատասխանել են Աձ, Ակ, Բձ, Բկ ձայնեղանակները, և մեզ մնում է քննել ու բացատրել Գկ, Դձ և Դկ ձայնեղանակների համապատասխանության խնդիրը:

Ինչպես տեսնում ենք, այս մնացյալ երեք ձայնեղանակների հնգունակներում նույնպես առկա է տրիտոնը:

Կրկին ներկայացնում ենք անջատ քառունակները.

օրինակ 97



10. ԳԿ-Ի ՀԱՄԱՊԱՏԱՍԽԱՆՈՒԹՅԱՆ ԽՆԴԻՐԸ

Ինչպես տեսանք, Գկ-ին համընկած ձայնաշարում առաջացել է նույն տրիտոնի խնդիրը (ինչպես և Գձ-ի դեպքում էր), և այն պետք է հաղթահարվի: Սակայն մինչ այդ պետք է տեսնել, թե ինչպիսին է բանավոր ավանդույթով փոխանցված Գկ-ը, ինչ խնդիրներ կան չպարզաբանված և այլն: Գկ-ը Երրորդ կողմ ձայն կոչվելուց բացի, ունի այլ անվանում ևս՝ «Վառ ձայն»: Ութ ձայնեղանակներից երեքն ունեն անվանում՝ Գկ-Վառ ձայն, Բկ-Ավագ ձայն, Դկ-Վերջ ձայն: Պարզ է, որ Դկ-ը Վերջ ձայն է կոչվում, քանի որ վերջինն է՝ ութերորդը: Ավագ ձայնի մասին կխոսենք համապատասխան տեղում: Սակայն Գկ-ում (Երրորդ կողմում) ընթացող մեղեդիների բնույթը դժվար է համապատասխանեցնել «վառ» իմաստին, և, ամեն դեպքում, անհնար է չնկատել այն փաստը, որ հունական Ութձայնի շարքում միայն Երրորդ կողմ ձայնն ունի հավելյալ անվանում, և այն կոչվում է «Վառիս», կրճատված՝ «Վառ», հունարեն գրությամբ՝ «βαρύς»: Գապասաքայանը նույնպես հունական Երրորդ կողմի անունը հայերեն գրում է «վառիս» [5. էջ 194], և Սպ. Մելիքյանը նույնպես գրում է «վառիս» [26. էջ 38], նաև գրում է՝ «բարիս» [26. էջ 38], այսինքն β-ն կարդում է վ կամ բ: **Հունարենում** «βαρύς»-ը նշանակում է «ծանր», և Սպ. Մելիքյանն էլ նշում է, որ Գապասաքայանը հունական Երրորդ կողմը թարգմանել է՝ «ծանր»: Գապասաքայանը գրում է. «Այլև՝ առաջնոյ ձայնի մէջն՝ **ծանր** ձայն է, երկրորդի մէջն չորրորդ կողմն ձայն է և ըստ կարգի [5. էջ 211]: Այս միջին («մէջն») ձայնի մասին խոսել ենք. այն հնգունակի մեջտեղի ձայնն է, և Գապասաքայանն ասում է, որ **ծանրը** (Երրորդ կողմը՝ «Վառիս»-ը) Առաջին ձայնեղանակի ձայնաշարի (հնգունակի) մեջտեղի ձայնն է: «Ծանր» ձայն նշանակում է ցածր ձայն (ոչ թե ձայնութի, այլ ձայնաստիճանի առումով):

Ութ ձայնեղանակներից ամենախրթին ու բազմակողմանի դրսևորումներ ունեցողը Գկ (Վառ) ձայնեղանակն է:

Անմիջապես առաջանում են հետևյալ հարցերն ու խնդիրները.

1. Հայկական Երրորդ կողմը և հունական Երրորդ կողմն ունեն միևնույն անունը (հայերեն՝ «Վառ», հունարեն՝ «βαρ» - «Վառ»), սակայն հայերենում «վառ» նշանակում է «պայծառ», «վառել» իմաստն էլ ունի, իսկ հունարենում այն նշանակում է «ծանր» (ցածր): Ուստի կամ այն ուղղակի վերցվել է հունարենից, կամ բառացի վերցնելով՝ միաժամանակ «ստացել են» հայերեն իմաստ, կամ՝ հնուց եկած եղանակի մի անուն, որ կոչվել է «Վառ», հարմարեցրել են ճիշտ Երրորդ կողմին (հունականի օրնակով), կամ այլ կերպ է եղել: Սակայն դժվար է սոսկ պատահականություն համարել հայկական և հունական համակարգում չորս բուն և չորս կողմ Ձայների առկայության դեպքում երկուսի մոտ էլ Երրորդ կողմի նույնանուն լինելը: Կամ՝ ինչու է այն ծանր համարվում, ինչու է ցածր ձայնաստիճանով, և որն է այդ ցածր ձայնաստիճանը և այլն:

2. Գապասաքայանը իր հրատարակած գրքում (5. էջ 194-195) բերում է հայկական և հունական Ձայների «բաղդատական» անվանումները, որտեղ հունական Երրորդ կողմը գրում է «վառիս», իսկ հայկական Երրորդ կողմը՝ «վառ ձայն»: Սակայն, այլ տեղում՝ արդեն մեր կողմից քննված ոտանավորում, Գապասաքայանը տալիս է հետևյալ համեմատությունը.

հայկական	հունական
Աձ - c'	4-րդ Ձայն
Բձ - d'	1-ին Ձայն
Գձ - e'	2-րդ Ձայն
Դձ - b (նույնն է ինչ՝ f')	3-րդ Ձայն

Գձ-ի զուգահեռն է համարում հունական ոչ թե Երրորդ, այլ Երկրորդ ձայնը: Իսկ կողմ Ձայները, ցավոք, չի համեմատել, և միշտ կողմերը չի համեմատում. կարծում ենք՝ պատճառն այն է, որ բուն և կողմ Ձայների ձայնաշարը նույնն է (ցույց ենք տվել օրինակներով):

3. Հարց է նաև, թե որն է բանավոր փոխանցված Գկ-ը:

4. Որն է հունա-բյուզանդական Երրորդ կողմը («Վառիսը»):

Կամ՝ եթե Գապասաքայանը գրում է, որ Գձ-ի զուգահեռը հունական Երկրորդ ձայնն է, ապա արդյոք կարելի է ենթադրել, որ Գկ-ի զուգահեռն էլ պետք է լինի հունական Երկրորդ կողմը և այլն:

Այժմ փորձենք պատասխանել այս և այլ հարցերի:

Բանավոր ավանդույթով պահպանված Գկ ձայնեղանակը

Բանավոր ավանդույթով մեզ փոխանցված Գկ-ը ամենաշփոթելին է ութ ձայնեղանակներից, քանի որ Գկ համարվող ձայնեղանակների տեսակները կան:

Սկսենք Շարակնոցից: Թաշճյանի ձայնագրած շարականների իրողության հիման վրա է Ռ. Աթայանը կազմել ձայնաշարեր՝ նշելով դիմող և վերջավորող

ծայները: Նախ՝ առաջին հայացքից, այդ ծայնաշարերին նայելով, տեսնում ենք, որ «տեսքով» գրեթե նույնն են Գկ, ԲԿ, Ակ դարձվածք և Դկ ծայնեղանակները: Ստորև իրար տակ ներկայացնում ենք Աթայանի և Թահմիզյանի ձևակերպումները (գրեթե միմյանցից չտարբերվող. Թահմիզյանը գծիկով նշում է նաև ծայնաշարի ցածր ծայները): Բկ-ը տվել ենք քառյակ ցած, որպեսզի պարզ լինի համեմատությունը:

օրինակ 98

Ահա սա է ներկայացվել հայ և օտար երաժշտագետներին: Միայն թե դժվար է այսկերպ օտար երաժշտագետին համոզել, թե նույն դիմող ու վերջավորող ծայներով ու նույն ծայնաշարերով այս օրինակները վերաբերում են տարբեր ծայնեղանակների:

Ինչպես տեսնում ենք, հիմնական տարբերությունը fis-ի առկայությունն է Բկ-ում և Ակդ-ում, սակայն այդ տարբերությունն էլ է վերանում, քանի որ Թաշճյանի ժամանակաշրջանում Եղիա Տնտեսյանի կողմից գրառված Գկ շարականի օրինակում նույնպես առկա է fis-ը:

օրինակ 99



Ավելին՝ Վիլտտոյի կողմից գրառված և 1809 թ. հրատարակված Գկ-ի սկսվածքի վերջում կրկին առկա է *fis*-ը.

օրինակ 100



Թահմիգյանը նշել է ցածր ձայները, ինչը իբրև թե առկա է հայ եկեղեցական երգեցողության մեջ. ըստ այդմ մաժոր քառունակի 3-րդ աստիճանը ցածր է, բերված ձայնաշարերի հիմքում առկա է քառալար շղթան, ուստի ցածր է *a*-ն և *d*'-ն: Սակայն կա երկու բացառություն. միայն Բձ-ում *b c' d'es'* քառալարի 3-րդ աստիճանը ցածր նշված չէ (այն Բձ-ի դիմող ձայնն է), և բացառություն է կազմում Գկ-ը, որտեղ ցածր է նշված *b c'd'es'* քառալարի ոչ թե *d*'-ն, այլ *c*'-ն: Բոլոր ութ ձայների մեջ նման բացառությունը, որտեղ կա «օրենքից» դուրս այլ ցածր ձայն, որ երրորդ աստիճանը չէ քառունակի, նույնիսկ հուշում է, թե արդյոք այս պատճառով չէ և հունականի օրինակով երրորդ կողմը համարվել **ծանր**, այսինքն՝ ցածր: Սակայն անջատ քառունակի համակարգում Գկ-ի ձայնաշարը (ինչպես և՛ Գձ-ինը) սկսում է քառունակի երրորդ աստիճանից, որն էլ ցածր է համարվում (ի դեպ, ձայնաշարում մաժոր քառունակների երրորդ աստիճանը ցածր համարվելը, որ նշվում են Քուշնարյովի, Թահմիգյանի և այլոց կողմից, ոչ մի հիմք չունի, դա ուղղակի վերցված է ընդհանուր «արևելյան» ձայնաշարի ավանդույթից): Ինչևէ, շարունակենք տեսնել Գկ-ի այլ դրսևորումներ:

Ի դեպ, Թաշճյանի բերած սկսվածքի 1-ին մասում ձայնն ավելի շատ մնում է *g*-ի վրա, քան դիմող ձայն համարվող *b*-ի վրա. այնպիսի տպավորություն է ստեղծվում, որ սկսվածքի 1-ին մասի դիմողը *g*- է, և 2-րդ մասում է դիմողը *b* (ինչպես ցույց կտանք հետո, այս բանը ավելի շատ համապատասխանում է հին Դկ-ին): Ահա այդ սկսվածքը.

օրինակ 101



Բառերի վանկերի քանակի համաձայն կրճատվում կամ երկարում է երաժշտական նախադասությունը, և կարծես թե հիմքում վերելքն ու վայրէջքն է.

օրինակ 102



1809 թվականին Վիլոտոյի գրառած Գկ-ի օրինակն իր հիմքով ցույց է տալիս, որ 60 տարի հետո Թաշճյանի և Տնտեսյանի կողմից գրառված Գկ-ի օրինակները գրեթե փոփոխության չեն ենթարկվել (այստեղ խնդիրը ցածր համարվող c' -ի մեջ է): Ասացինք՝ հիմքով նույնն են, քանի որ Վիլոտոյի օրինակում կան միջանկյալ անցումներ, որ փակագծի մեջ ենք առել հիմքերը ցույց տալու համար:

օրինակ 103



Վիլոտոյի օրինակում տեսնում ենք $a s g f e$ ելևէջը, որը հատուկ է Դկ դարձվածքին, իսկ Գկ-ի այլ օրինակներում նման անցում չի հանդիպում:

Գկ-ի մեկ այլ տեսակի հանդիպում ենք Ժամագրքի երգերի մեջ: Ահա այդ օրինակը.

օրինակ 104



Ահա այստեղ էլ ցածր ձայնը քառունակի 4-րդ աստիճանն է, ինչը բացառիկ բան է: Ժամագրքից բերված օրինակին որոշ չափով նման է Շրոդերի կողմից գրառված և 1711 թ. հրատարակած Գկ-ի սկսվածքը (այն նաև նման է Ակ-ին կամ Աձ-ին)։

օրինակ 105



Այսքանով չի ավարտվում Գկ-ի «տեսականին»:

Կոմիտասն իր «առաջին շրջանում» գրառած ժողովրդական երգերի սկզբում երբեմն նշում էր ձայնեղանակը, և այդ նմուշներում հանդիպում ենք մեծացված սեկունդայով Գկ-ի հետևյալ տեսակին.

օրինակ 106

Գկ

Հանդարտ. Tranquillo

Հո՛վ, հո՛վ, հովն ըն - կավ,
 Նախապես եղել է՝
 սըր - տիս խըն - դում ծովն ըն - կավ:

Գկ

Հանդարտ. Tranquillo

Հո՛վ, հո՛վ, հովն ըն - կավ,
 սըր - տիս խըն - դում ծովն ըն - կավ:

[Քնքուշ. Andante dolce]

Գկ

Քե՛ լեր, — gn - լեր՝ — իմ — յա - րը, ա - րե՛վի տա - կին
քե՛ - լեր, — gn - լեր՝ — իմ — յա - րը:

[Հանդարտ. Tranquillo]

Գկ

Հո՛ վ, — հո՛ վ, — հովն ըն - կավ, —
ջուխ - տակ շա - մամ — ծովն ըն - կավ:

Գկ

[Հանդարտ. Tranquillo]

Գկ

Հո՛ վ, — հո՛ վ, — հովն ըն - կավ, —
ջուխ - տակ շա - մամ — ծովն ըն - կավ:

Գկ

Մեծացված սեկունդայով Գկ-ը հանդիպում է նաև Ակնա երգերում, ինչպես նաև երգի նվագակցությունում: Ահա նվագակցության օրինակ, որտեղ Կոմիտասը նշել է Գկ.

օրինակ 107

Գկ

կամ քառյակ ցած



Կոմիտասը Գկ նշել է նաև այլ ձայնաշար ունեցող ժողովրդական երգերում, որոնք ավելի մոտ են շարականների օրինակներին.

օրինակ 108



Այս ամենին ավելացնենք նաև, որ Կոմիտասն իր «Հայոց եկեղեցական եղանակները» հոդվածում, հայկական ձայնեղանակների և արաբա-պարսկական եղանակների անունները համեմատելով, Գկ-ը համեմատում է «Սապահ»-ի հետ՝ գրելով. «Գկ. Վառ ձայն – Սապահ»:

«Սապահի» ձայնաշարը հետևյալն է.

օրինակ 109



Սա է «Սապահի» քառունակը, բայց երբ շարունակվում է ձայնաշարը, ապա հաջորդ ձայնի հետ կազմվում է մեծացված սեկունդա: Այսպես.

օրինակ 110



Պարզ է, որ ըստ Գապասաքայանի, կարգը հետևյալն է.

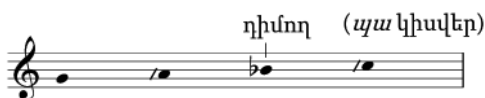
- 1) Նույնանուն բուն և կողմ ձայնեղանակների հնգունակները նույնն են:
- 2) Բոլոր դեպքերում հնգունակի ծայրի ձայները (հնգյակ կազմող) անփոփոխ են, և նույն սկզբունքը վերաբերում է նաև Գծ-ին և Գկ-ին:
- 3) Գծ-ի հնգյակն է a-e', ուրեմն նաև Գկ-ի հնգյակն է a-e':
- 4) Գապասաքայանի բերած ընդհանուր ձայնաշարում a-ից e' առաջանում

է տրիտոն (a b c' d' e'), և այդ հնգունակի մեջտեղի ձայնն է c', այսինքն՝ c' -ն է գկ-ի դիմող ձայնը (Գձ-ի դիմողից տերցիա ցածր):

5) Գձ-ի հնգունակը ըստ Գապասաքայանի ստացվում է այսպես՝ e' d' cis' b a, և դրանով Գապասաքայանը «խախտում է» իր իսկ ներկայացրած ընդհանուր ձայնաշարը, և այդ խախտումով հաղթահարվում է տրիտոնը (սա փաստ է, քանի որ տալիս է Գձ-ի զուգահեռ արևելյան եղանակի անունը՝ «խզգալ հիճագ»: Այսինքն՝ ըստ Գապասաքայանի, հայկական Գձ-ի հետ նվազագույնը ունեն նույն հնգունակը և նույն դիմող ձայնը):

6) Եվ քանի որ a-e' հնգյակի մեջտեղի ձայնը, c'-ն, Գկ-ի դիմող ձայնն է, ապա այդ դիմող ձայնից, հաղթահարված տրիտոնով, միայն համընկնում է բանավոր պահպանված Գկ-ի օրինակներից մեծացված սեկունդայով տեսակը. տես թիվ 106, 107 օրինակները, որոնց արևելյան զուգահեռն է «սապահը»: Ի դեպ, հետաքրքիր է, որ, Լիմոնճյանի նոտագրության համաձայն, Գկ-ի մյուս տեսակն էլ («Ձայնագրեալ շարական»-ում) կարելի է համարել մեծացված սեկունդայով, քանի որ, եթե ուղղակի կարդանք (հենց ըստ Կոմիտասի կազմած դասագրքի համաձայն), ապա b-ից «կիսվերը» ոչ թե կեստոնից պակաս՝ ցածր c'-ն է, այլ ուղղակի h-ն է, որն էլ հենց ces'-ն է [18. էջ 178]: Այս կերպ Թաշճյանի գրանցմամբ հիմնական համարվող Գկ-ի ձայնաշարը ոչ թե կլինի այսպես.

օրինակ 111



այլ կլինի «պա» կիսվեր-ով, այսինքն՝ կաստացվի մեծացված սեկունդա.

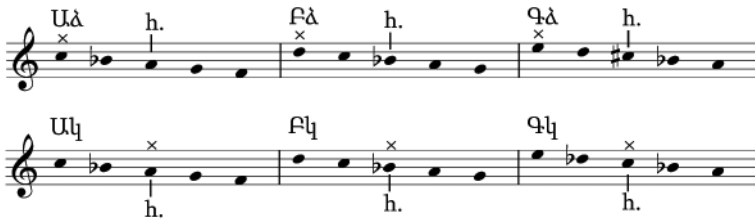
օրինակ 112



Սակայն բացահայտորեն գրանցվելով այսպես, բանավոր ավանդույթով փոխանցվել է, որ պետք է երգել ցածր c', և Լիմոնճյանի համակարգով գրանցված այդ h-ն (որն էլ բանավոր կասկածելի «պայմանավորվածության» համաձայն համարվում է c') եվրոպական նոտագրության փոխված հրատարակված շարականներում նշված է ուղղակի c', երբեմն դրվում է նաև ցածր ցույց տվող գծիկով նշանը:

Սակայն ժամագրքում էլ հանդիպում ենք մի երգի (հանրահայտ «Առաւօտ լուսոյ» երգը [8. էջ 45]), որտեղ կա Գկ նշումը, և դիմող ձայնը ոչ թե b-ն է, այլ ցածր c'-ն:

Ինչևէ, մենք առաջին անգամ բացահայտում ենք Գապասաքայանի իմացած համակարգը, և, քայլ առ քայլ առաջ շարժվելով՝ կարող ենք համակարգում ավելացնել նաև Գձ և Գկ Ձայների կարգը (ըստ Գապասաքայանի):

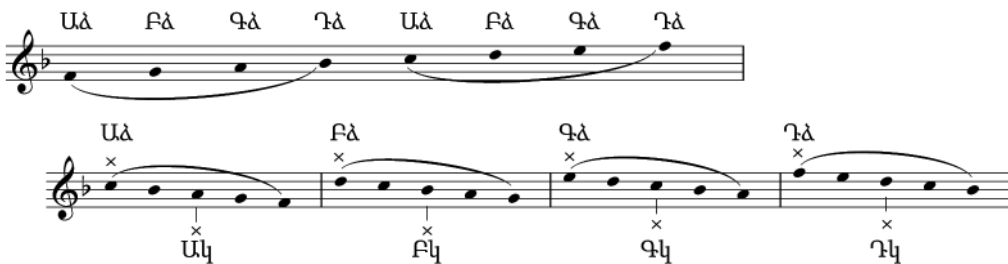


Այստեղ պետք է կատարել մի հավելում. ըստ Գապասաքայանի նույնա-
նուն բուն և կողմ ձայնեղանակների հնգունակները նույնն են, ուստի Գձ-ի և
Գկ-ի համար ընդհանուր հնգունակը կլինի՝ e' des' c' b a, այսինքն Գապասա-
քայանի համար մեծացված սեկունդայով Գձ-ի դիմող ձայնը փոփոխական
է, և այն իսկապես փոփոխական է եղել [տես Մաս 2, Մաս Է]:

11. ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ՁԱՅՆԱՇԱՐԸ

Որպեսզի պարզենք հայ եկեղեցական ձայնեղանակների խնդիրները,
պետք է հնարավորինս քննենք որևէ վկայություն՝ աշխատելով բաց չթողնել
«մանրուքները»: Օրինակ, թվում է, թե պարզեցինք Գապասաքայանի նկա-
րագրած «տեսությանն» առնչվող բոլոր հիմնական հարցերը, սակայն դեռ
մնում են առանցքային հարցեր, առանց որոնց անհնար է առաջ շարժվել և
ներկայացնել բոլոր ութ ձայնեղանակների (հատկապես մնացյալ՝ Գձ, Գկ,
Դձ, Դկ ձայների) ճիշտ ձայնաշարերը, և հատկապես պահպանել կարգը,
այսինքն՝ աստիճանական հարաբերության օրենքը:

Այսպիսով տեսնում ենք, որ Աձ-ի և Բձ-ի նման, աստիճանաբար բարձրա-
նալով, Դձ-ի ձայնաշարում (ինչպես նաև՝ նույնի կողմ ձայնում) առաջանում է
տրիտոն, քանի որ Գապասաքայանի բերած ձայնաշարը ենթադրում է երկու
անջատ (ոչ շղթայված) միանման քառունակ.



Այդ տրիտոնը հատուկ չէ հայ ժողովրդական և եկեղեցական երաժշ-
տությանը, այն նաև, մեղմ ասած, ցանկալի չէր միջնադարյան եկեղեցա-
կան կարգում (ավելի ճիշտ՝ արգելված էր, ինչպես նշում է նաև Կոմիտասը
[18. էջ 92]): Սակայն պարզվում է, որ Գապասաքայանը հենց այդպես

աստիճանաբար չի ներկայացնում ծայները. նա «խուսափել է» տրիտոնից: Եվ պարզվում է, որ քառունակների «այնքան էլ» անջատ համակարգ չէ նրա բերածը, քանի որ եթե լինեին միանման անջատ քառունակներ, ապա f-ից ցած գտնվող միանման քառունակը պետք է լիներ es d c b, և նույն սկզբունքով կունենայինք ծայների միանման շարք (սա կարծես թե տրամաբանական է, քանի որ յուրաքանչյուր ծայնից հնգունակով վեր կամ վար ընթանալիս կստանայինք նույն ծայնաշարը), այսինքն՝ պետք է լիներ այսպես.

օրինակ 115



Այս դեպքում որևէ Ձայնի և նրանից վեր գտնվող նույն Ձայնի ծայնամիջոցը հնգյակն է, և այդ հնգյակների մեջ կլինեն նույնանման ծայնաշարեր, օրինակ՝

օրինակ 116



Եվ այսպիսի համակարգում Դձ-ը կամ Դկ-ը կլինի այսպես (տրիտոներով).

օրինակ 117



Նման տրիտոն չկա ոչ հայ եկեղեցական, ոչ էլ հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ: Հայ երաժշտության համակարգում հակառակն է՝ ցածում e- է, իսկ վերևում es՝ է, քանի որ հիմքը քառալար շղթան է (ոչ թե անջատ քառունակներ են).

օրինակ 118



Եվ ահա պարզվում է, որ Գապասաքայանի բերած տեսության մեջ ներքևի քառունակը միանման-անջատ քառունակ չէ, քանի որ նման դեպքում

(միանմանի դեպքում) f-ից ցած պետք է լիներ es, այնինչ, պարզվում է, f-ից ցած e- է նշում Գապասաքայանը⁸:

Այդ բանն իմանում ենք, երբ նա ձայները բերում է պարսկ-արաբական համանուններով, և մինչ այժմ բերված օրինակներում (այստեղ նշել է պարսկա-արաբական անվանումը) ամենաբարձրը եղել է «էվիճը» (e'), իսկ ցածրը՝ մինչև f-ը («եկկյահ» կամ «ռաստ»), և իմանալու համար, թե նա ընդհանուր ձայնաշարում f-ից ցած ինչ ձայն նկատի ունի (es, թե՛ e), պետք է գտնենք այլ օրինակ: Եվ այդ օրինակը մեզ հանդիպում է Գապասաքայանի «Համառոտություն երաժշտականի գիտության» աշխատության մեջ: Մինչ այդ տալիս ենք արևելյան անուններին համապատասխան ձայնաշարը, որպեսզի ընթերցողի համար ավելի հստակ ու տեսանելի լինեն համեմատությունները: Ինչպես արդեն ասվել է (տես էջ 15), մենք «ռաստը» պայմանականորեն ընդունում ենք մեկ տոն ներքև (f) և ըստ այդմ համապատասխանաբար տալիս ենք մյուսները (այսինքն ողջ ձայնաշարը մեկ տոն վեր նույն բանն է. ձայնաստիճանների միջև նույն փոխհարաբերությունն է).

մուհայեր - g'	(դձ)
կերդան (թիզ ռաստ) - f'	
էվիճ - e'	(զձ)
աջեն - es	---
հուսեյնի - d'	ԲՁ
նևա - c'	ԱՁ
չարգյահ - b	ԴՁ
սեկյահ - a	ԳՁ
տուկյահ - g	ԲՁ
եկկյահ (ռաստ) - f	ԱՁ
արաք - e	(դձ)
աշրան (մեղմ հուսեյնի) - d	(զձ)
եգյահ (յակա) - c	(բձ)
----- h	(աձ)

⁸ Եթե Գապասաքայանն իր գիտելիքը ներկայացնելու փորձով, ապա մի քանի էջի սահմանում ամեն ինչ պարզ կլինի, և հատորյակներ չէր գրի: Սակայն Գապասաքայանը 19-րդ դարասկզբին դեռևս միջնադարյան մտածողության տեր «երաժիշտ-փիլիսոփա» լինելով, պարզ չի բացատրում որևէ բան, ասես ընթերցողին խնդիրներ է առաջադրում և հաճույքով մեջբերումներ է անում միջնադարյան հեղինակներից այն մասին, որ նման բաները ըմբռնելու համար պետք է լինել քաջահմուտ, իմաստուն և այլն: Հենց Գապասաքայանի ժամանակներում, հետքյուզանդական շրջանի երաժշտական ավանդույթը գոյատևում էր Ռումինական եկեղեցում. ստեղծված երգերը գրանցվում էին հին և նոր բյուզանդական նշաններով,

Գապասաքայանը չորս բուն Ձայները ներկայացնելիս տալիս է միայն հետևյալ անունները.

1) ճախարակում (տես թիվ 3 ճախարակը).

ԱՁ - «եկետահ» (f), ԲՁ - «տուկետահ» (g), ԳՁ - «սէկետահ» (a), ԴՁ - «չարկետահ» (b):

2) Իսկ ոտանավորում այսպես է.

ԱՁ - «նևա» (c'), ԲՁ - «յիսէյնի» (d'), ԳՁ - «իւզզալ հիճազ», ԴՁ - «չարկետահ» (b):

Գապասաքայանը ոտանավորում և այլ տեղում Ձայների անունները սկսելով ԱՁ - նևայից (1-ին աստիճան - c'), բարձրանում է ԲՁ - (2-րդ աստիճան - d'), ապա՝ ԳՁ (3-րդ աստիճան), և տրամաբանության համաձայն, երբ ոտանավորում թվարկելիս պետք է բարձրանար դեպի վեր՝ 4-րդ աստիճան - f', չի բարձրանում, այլ նշում է ներքևի քառունակի (f g a b) 4-րդ աստիճանը - b («չարկետահ»): Այսինքն՝ թե ցածի քառունակում Ձայները թվարկելիս, թե վերին քառունակում թվարկելիս Գապասաքայանը ԴՁ-ը տալիս է որպես առաջին քառունակի 4-րդ աստիճանը - b: Պարզ լինելու համար կրկին տալիս ենք նոտաներով (փակագծում այն Ձայներն են, որոնց, զուտ ձայնեղանակի վերաբերմամբ, չի նշում արևելյան անուններով):

օրինակ 119



Երկու դեպքում էլ Դձ-ին չարկյահ (b) ձայնը հատկացնելու պատճառն այն է, որ վերի քառունակի f'-ից վարընթաց հնգունակում առաջանում է տրիտոն (f' e' d' c' b), իսկ b-ից վարընթաց հնգունակում չի գոյանում տրիտոն, քանի որ պարզվում է՝ Գապասաքայանը f-ից ցած նկատի ունի ոչ թե es, այլ՝ e (կլի-նի՝ b a g f e, որտեղ չկա տրիտոն), այսինքն՝ նա f-ից ցած նկատի չունի ևս մեկ անջատ միանման քառունակ (որի դեպքում f-ից ցած կլիներ es), և այդ բանը փաստվում է Գապասաքայանի վերոհիշյալ՝ «Համառոտութիւն երաժշտականի գիտութեան» [15] աշխատության մեջ (թիվ 183 հարց ու պատասխան).

հանդես էին գալիս նոր երաժիշտներ, ովքեր, սովորելով Կոստանդնուպոլսում, շարունակելով բյուզանդական ավանդույթները 18-րդ դարում, նաև կատարում էին նորարարություններ: Նրանցից էր, օրինակ, Դիոնիսիոս Թաթինոսը (1777-1821): Իսկ այդ շրջանում Գապասաքայանն ապրում և գործում էր Կոստանդնուպոլսում: Եվ 19-րդ դարում պահպանված համաքրիստոնեական երաժշտության նմուշների, ինչպես նաև ձայնեղանակների ծավալուն համեմատության գործը դեռ առջևում է [41. էջ 201-225]:

«Հրց. Ձայնիցն որպիսի կերպիւ երգին երգք:

Պտ. Պարտ է իմաստասիրել զձայնիցն եղանակաց ըզշարն, որ ի ներքոյ փերտեյիցն է:

Հրց. Որպէս վերաբերին նոքա ի փերտէյսն:

Պտ. աձ – օրինեսցուք – նևա.

գովեսցէք – բձ – յիւսէյնի.

օրինեսցէք – գձ – սէկեահ կամ էվիճ.

ըզտէր – դձ – թիզ ռաստ կամ կերտանիէ. մահուռ.

բարձր արարէք – ալ – սէկեահ [կամ էվիճ]

ալէլուիա – գլ – յիւսէյնի.

յաւիտեան – դլ – նևա.

գովեսցուք – բլ – չարկեահ.

բարձր արարէք – ալ – սէկեահ.

ալէլուիա – գլ – տիւկեահ.

յաւիտեան – դլ – ռաստ.

գովեսցուք – բլ – մեղմ սէկեահ կամ արագ.

բարձր արարէք – ալ – մեղմ յիւսէյնի կամ աշիրան.

ըզտէր – դձ – արագ և այլն ըստ կարգի դարձեալ ելանէ մինչև ի թիզ յիւսէյնի, որ ի նմանէն այլ ոչ գոյ բարձր փերտէ և եղանակ»:

Ստացվում է հետևյալ ձայնաշարը, որտեղ f-ից ներքև նշել է e (ոչ թե es).

օրինակ 120



Ծանոթագրությունում նոտաներով ներկայացրել է Ն. Թահմիզյանը [15]:

Կոմիտասի կատարած խազաբանական փորձերի առնչությամբ Ռ. Աթայանը գրում է. «...մի շարք խազերի գործածությունից դատելով, մենք գալիս ենք այն եզրակացության, որ վերջիններիս նշանակության և լադի աստիճանների կապի հարցը նույնպես օրինական և կարևոր է: Այդ մասին է վկայում նաև այն երևույթը, որ ուշ ժամանակվա որոշ ձեռագիր աղբյուրներում «արևելյան» հնչյունաշարի աստիճանները նշանակված են խազերով» [2. էջ. 148]: Եվ Աթայանը չի նշում, թե որտեղ են հանդիպում «ուշ ժամանակվա» նման ձեռագրերը: Չէ որ դա նշանակում է, որ խազերը տրված են «նոտաներով», քանի որ արևելյան հնչյունաշարի աստիճանները հայտնի են:

Հակոբ Հովհաննիսյանը, չնշելով աղբյուրը, գրում է. «Հայկական լադերը իրենց կառուցվածքով պարսկականի հետ են շաղկապված և ստացել են հետևյալ պատկերը. Աձ – c, Բձ – d, Գձ – e, Դձ – f, Ալ – g, Բլ – a, Գլ – h,

Դկ – c'» [23]: Ձայնեղանակների աստիճանական համակարգը ոչ միայն համաքրիստոնեական էր, այն եղել է նաև «արևելյան» երաժշտության մեջ: Այնպես որ Հովհաննիսյանը մոտ է եղել ճշմարտությանը, քանի որ հանգել էր ձայնեղանակների աստիճանական համակարգի գաղափարին, բայց հայտարարությունից այն կողմ չի անցնում: Ես նշել եմ, որ դա հնագույն տիեզերակարգին համապատասխանողը չէր հայկական համակարգում, այլ կիրառվել է միջնադարում [29. էջ 218]:

12. ՈՒԹ ՁԱՅՆԵՐԻ ՎԵՐԱԿԱՆԳՆՎԱԾ ՀՆԳՈՒՆԱԿՆԵՐԸ (ԸՍՏ ԳԱՊԱՍԱՔԱԼՅԱՆԻ)

Այսպիսով կարող ենք այժմ միասին տալ (ըստ Գապասաքալյանի) Աձ, Ակ, Բձ, Բկ, Գձ, Գկ, Դձ, Դկ ձայնեղանակների հնգունակները.

օրինակ 121

սա ձայնաշարն է.

աձ բձ գձ դձ

1-ին աստիճան 2-րդ աստիճան 3-րդ աստիճան 4-րդ աստիճան

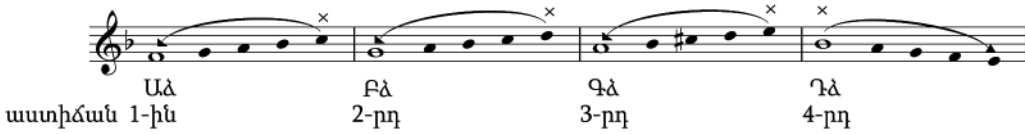
Աձ h. Բձ h. Գձ h. Դձ h.

Ակ x Բկ x Գկ x Դկ x

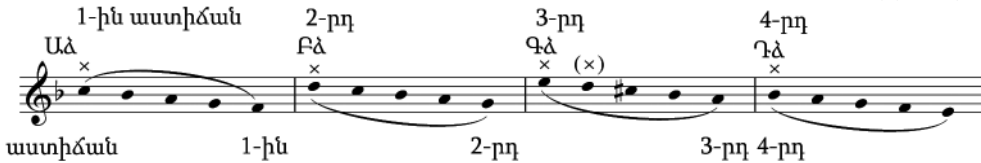
աձ աձ Բձ Բձ Գձ Դձ

աստիճան 1-ին 2-րդ 3-րդ 4-րդ

Փաստորեն Գապասաքալյանը, երբ բերում է Աձ-f (եկյահ), Բձ – g (տուկյահ), գձ – a (սեկյահ) և Դձ – b (չարկյահ), նկատի ունի հետևյալ ուղղությամբ ձայնաշարերը.



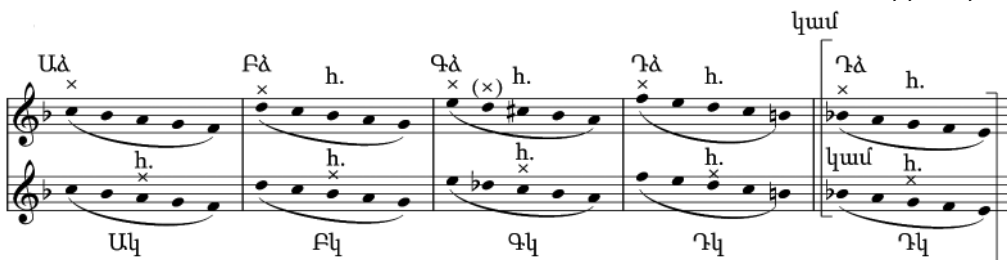
Իսկ երբ նշում է Աձ – c' (նևա), Բձ – d' (հուսեյնի), Գձ – (Յուզգալ Հիճագ) և Դձ – b (չարկյահ), նկատի ունի հետևյալ կերպը (նույնն է ստացվում, ինչ նախորդ օրինակն էր)։



Այսպիսով, Աձ – f – ից դեպի ցած իջնելով ($f e d c$) չենք ստանա Գապասաքալյանի իմացած Աձ-ի ձայնաշարը, այլ միայն Աձ – c' (նևա)– ից իջնելով ենք ստանում Աձ-ի ձայնաշարը։ Կամ՝ g – ից դեպի ցած չենք ստանա Բձ-ի ձայնաշարը, այլ միայն d' – ից իջնելիս կստանանք Բձ-ի ձայնաշարը։ Այդ պատճառով էլ Գապասաքալյանը, երբ նշում է Աձ – f – եկկյահ, նկատի ունի f – ից c' բարձրացող ձայնաշարը, իսկ երբ նշում է Աձ – c' (նևա), ապա նկատի ունի c' – ից f իջնող ձայնաշարը և այլն, ուստի ձայնեղանակները ներկայացնելիս նա նշում է հենց այդ ձայները։ Իսկ ձայնաշարերի ձայները (ոչ ձայնեղանակների աստիճանական հարաբերության հիմնական ձայները) ներկայացնելիս որպես «նոտագրության» համակարգ՝ բարձրանալ-իջնելու կամ «հեզելու» համար, գործածում է ձայնեղանակների ցուցիչները։ Բարձրանալիս՝ աձ, բձ, գձ, դձ, աձ, բձ և այլն, իսկ կողմերով՝ նշում է իջնելը (արդեն ցույց ենք տվել մեթոտոսներում, «հեզման» վարժություններում, յոթ լուսատուների համապատասխան ձայնաշարում, «փերտեյիցն» երգելու համար և այլն)։

Եվ եթե ցանկանանք Դձ-ը ներկայացնել «վերևում», այսինքն՝ c' – Աձ, d' – Բձ, e' – Գձ և ապա՝ f' – Դձ (որպես շարունակություն), ապա f' – ից պետք է տալ ձայնաշարը՝ ցածում նշելով ոչ թե b , այլ՝ h (այն հաղթահարում է տրիտոնը)։

Եվ այսպիսով Դձ-ը և Դկ-ը ձայների աստիճանական համակարգում կլինի այսպես (խաչանիշ = դիմող ձայն, հ. = հանգչող ձայն)։



Արդեն անդրադարձել ենք, որ այս բացահայտված համակարգում Աձ, Ակ, Բձ, ԲԿ ձայնեղանակների թե հնգունակները, թե դիմող և թե հանգչող ձայները կատարելապես համապատասխանում են բանավոր ավանդույթով փոխանցված օրինակներին: Մենք այս աշխատության Մաս Է-ում բացատրել ենք, թե վերականգնված Դձ և Դկ ձայնեղանակների ձայնաշարն ու հանգչող ձայները որքանով են համապատասխանում բանավոր փոխանցված օրինակներին: Իսկ այստեղ միայն նշենք, որ Գապասաքայանի բերած համակարգում Դկ-ը «դուրս է եկել» բանավոր ավանդությամբ փոխանցված Դկ դարձվածքը՝ դիմող ձայնը՝ ց, հնգունակը՝ b a g f e: Եվ հենց այս էլ ճիշտ Դկ-ն է (ոչ թե դարձվածքն է): Մենք տվեցինք Դկ-ի քննությունը՝ b դիմող և ց վերջավորող ձայնով, սակայն նաև ցույց տվեցինք, որ ժողովրդական, հատկապես ծիսական երգերում հենց դիմող ձայնը ց-ով Դկ-ն է հանդես գալիս (տես օր. 23):

Սակայն ամենագլխավոր փաստը, որ Դկ-ի դիմող ձայնը հնում եղել է հենց Գապասաքայանի բերած համակարգի համաձայն (ց-ը), վկայում են խազավոր ձեռագրերը: Դկ շարականների մեծ մասը սկսվում է «սուղ» և ապա «թաշտ» խազերի բանաձևով (տես օր. 8), և Կոմիտասն էլ այն վերծանել է ոչ թե f f – b (b դիմող ձայնով), այլ վերծանել է՝ f f – ց, այսպես.

օրինակ 125



Բացի այդ, ինչպես տեսանք Գկ-ի առնչությամբ, բանավոր պահպանված շարականներում b դիմող ձայնով, ց վերջավորող ձայնով և նույն ձայնաշարով ներկայանում են Ակդ-ը, Բկ-ը, Գկ-ը, Դկ-ը: Իսկ աստիճանական համակարգի համաձայն՝ չի կարող Դկ-ի դիմող ձայնը լինել b, քանի որ ըստ օրենքի կողմ Ձայնի դիմող ձայնից տերցիա վեր պետք է լինի նրա բուն ձայնը: Այսինքն՝ եթե Դկ-ի դիմողը լինի b, ապա Դձ-ի դիմողը պետք է լինի տերցիա վեր՝ d', իսկ d'-ն ոչ թե Դձ-ի, այլ Բձ-ի դիմող ձայնն է: Ուստի Դկ-ը ց դիմող ձայնով ճշգրտորեն աստիճանական համակարգի մեջ է (f g a b քառալարում), և քառալարի չորրորդ աստիճանը Դձ-ն է, իսկ Դձ-ի դիմող ձայնից (b) տերցիա ցած Դկ-ի դիմող ձայնն է (ց)՝ ճիշտ այնպիսի հարաբերությամբ ինչպիսին է Աձ-Ակ, Բձ-Բկ, Գձ-Գկ հարաբերությունը: Պետք է եզրակացնել, որ Աձ-ի և Ակ-ի նման միմյանց հետ շփոթվել են նաև Դկ-ը և Դկ դարձվածքը:

ՀՈՒՆԱԿԱՆ, ԼԱՏԻՆԱԿԱՆ ԵՎ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՈՒԹՁԱՅՆԻ ՀԱՄԵՄԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

1. ՀՈՒՆԱԿԱՆ «ՔՐԻՋԱՆԴԵՐԻ» ՁԵՌԱԳԻՐԸ (ՊԱՊԱԴԻԿԵՆ)

Այս պապադիկետում շարադրված է հունական բուն և կողմ Ձայների աստիճանական հարաբերությունը [26]:

Որպեսզի ընթերցողի համար հստակ լինի բացատրությունը, մենք նախ կտանք այդ համակարգը նոտաներով, ապա՝ պապադիկեի տեքստի բացատրությունը, որպեսզի ընթացքում հնարավոր լինի համեմատել նոտաների հետ:

օրինակ 126

(այիա)	(անանես)	(նեանես)	(նանա e)	(այիա)	1	2	3	4	(անանես)	(նեանես)	(նանա)	(այիա)
4պ	1պ	2պ	3պ	4պ	(1պ)	(2պ)	(3պ)	(IVա)	(անեանես)	(նեանես)	(աանես)	(նեայիե)
նեայիե	անեանես	նեանես	աանես	նեայիե	(անեանես)	(նեանես)	(աանես)	(նեայիե)	(անեանես)	(նեանես)	(աանես)	(նեայիե)

1. ՁԱՅՆԵՐԻ ԱՆՈՒՆՆԵՐԸ

Պապադիկեում նախ բերվում են Ձայների անունները.

Առաջին ձայն - անանէս	դորիական
Երկրորդ ձայն - նէանէս	լիդիական
Երրորդ ձայն - նանա	փոռուգիական
Չորրորդ ձայն - հագիա (կամ՝ այիա)	միքսոլիդիական
Առաջին կողմ - անէանէս	հիպոդորիական
Երկրորդ կողմ - նէանէս	հիպոլիդիական
Երրորդ կողմ - ասանէս «βάρυς»	հիպոփոռուգիական
Չորրորդ կողմ - նէագիէ (կամ՝ նէայիէ)	հիպոմիքսոլիդիական

2. ՄԻՋԻՆ ՁԱՅՆ

Առաջին ձայնը՝ իբրև միջին ձայն, ունի երրորդը [նշում են, որ պետք է լի-նի՝ երրորդ կողմը].

Երկրորդը՝ իբրև միջին ձայն, ունի չորրորդ կողմը.

Երրորդը՝ առաջին կողմը.

Չորրորդը՝ երկրորդ կողմը

Առաջին կողմը՝ երրորդ ձայնը.

Երկրորդ կողմը՝ չորրորդ ձայնը.

Բարիուսը (Երրորդ կողմը) առաջին ձայնը.

Չորրորդ կողմը՝ երրորդ ձայնը.

Հետևենք՝ համեմատելով նոտաների հետ (Մաս 2. օր 1), և կտեսնենք, որ այդպես էլ կա միջին ձայնը, և այն այստեղ հուշում է, որ ձայնեղանակի հիմ-նական ձայնաշարը համարվում է հնգունակը.

օրինակ 127
և այլն:

2-րդ ձայն 2-րդ ձայն 1 2 3 4 1 2 3

4-րդ կողմ 1 կ 2 կ 3 կ 4 կ 1 կ 2 կ

3. ՁԱՅՆԵՐԻ ԱՍՏԻՃԱՆԱԿԱՆ ՀԱՐԱԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ապա սկսում է ձայների հարաբերության բացատրությունը: Բուն ձայները բարձրանում են, կողմ ձայները՝ իջնում: Բացատրում է այսպես.

Եթե 1-ին ձայնից մեկ աստիճան ցած իջնես՝ կգտնես 4-րդ կողմը.

4-րդ կողմից մեկ աստիճան ցած կգտնես 3-րդը [ուղղում են՝ 3-րդ կողմը].

մեկ աստիճան էլ ցած՝ 2-րդ կողմը.

2-րդ կողմից մեկ աստիճան ցած՝ 1-ին կողմը.

իսկ 2-րդ կողմից մեկ աստիճան բարձրանա՝ կգտնես 3-րդ ձայնը.

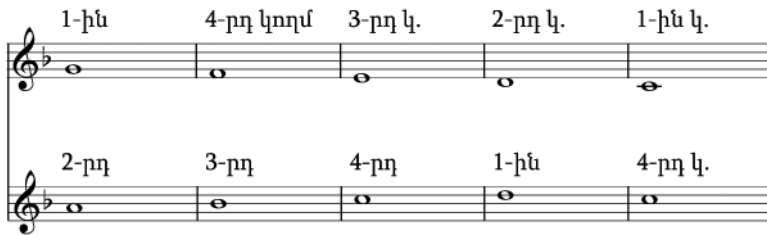
մեկ աստիճան էլ բարձրանա՝ կգտնես 4-րդ ձայնը.

իսկ սրանից (4-րդ ձայնից) մեկ աստիճան էլ բարձրանա՝ էլի 1-ին ձայնը կգտնես.

սրանից էլ (1-ին ձայնից) մեկ աստիճան ցած իջնես՝ կգտնես 4-րդ կողմը:

Այս պարզ բանը տալիս ենք նոտաներով.

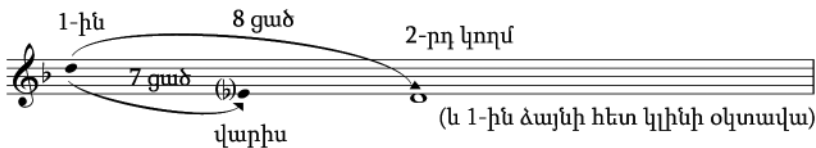
օրինակ 128



4. Ապա գրում է. «Իմացիր և այն, որ եթե մի որևէ ձայնից մեկ աստիճան ցած իջնես, ձայնի փոփոխություն կառաջանա, և եթե մեկ աստիճան այդ իջած ձայնից, որով երգում էիր, նորից վեր բարձրանաս, կգտնես էլի առաջվա ձայնը: Այսպես են իրար հարաբերում ութ ձայնն էլ»:

5. Ապա շարունակում է. «Այս ևս գիտցիր, որ եթե առաջին ձայնից հինգ աստիճան (վեցյակ) իջնես, կգտնես չորրորդ կողմը, եթե վեց (յոթնյակ)՝ կգտնես բարիուսը. իսկ եթե յոթ (ութնյակ)՝ կգտնես երկրորդ կողմը, որը նույնահնչյուն է յոթ աստիճան (օկտավա) հեռու լինելու պատճառով նույն առաջին ձայնի հետ: Այսպես կլինի, եթե նույնիսկ 100 ձայն իջնես և էլի կրկին բարձրանաս»:

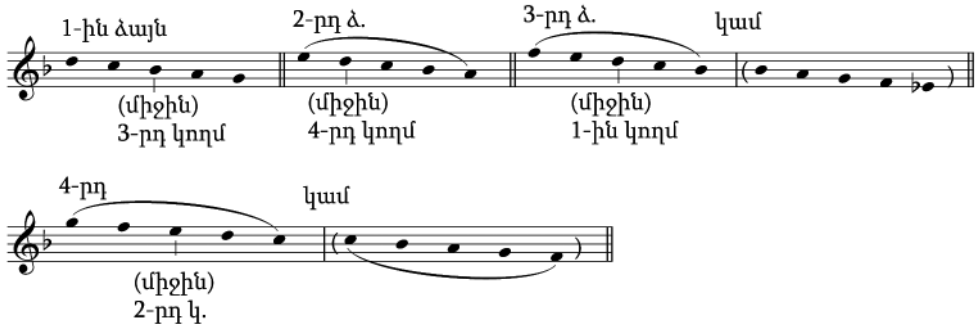
օրինակ 129



Չի նշվում կիսատոնը: Այժմ մեզ համար (սույն մեր խնդրի համար) դա չէ կարևորը: Կարևորը ձայների համակարգն է, փոխհարաբերությունը՝ աստիճանական դասավորությունը: Համենայն դեպս նշվում է, որ 1-ին ձայնը դորիական է, և եթե հին հունական, ավանդական դորիականը կարգի համաձայն ընդունենք վերից վար՝



ապա հնգունակ չորս բուն Ձայները իրար կհարաբերեն այսպես.



[Հիշենք, Գապասաքայանն էլ է ասում, որ հունական 1-ին Ձայնի միջին ձայնը 3-րդ կողմն է՝ «ծանր ձայն է»]:

6. Ինչպես տեսնում ենք, հունական 1-ին Ձայնի հնգունակը (հնգաստիճան ձայնաշարը) ճիշտ հայկական 2-րդ Ձայնի (Բձ) հնգաստիճան ձայնաշարն է: Գապասաքայանն էլ ճիշտ է համեմատել (հայկական Բձ – հունական 1-ին Ձայն), իսկ հունական 2-րդ Ձայնը, ինչպես տեսնում ենք, հայկականի հետ տարբերություն ունի. առկա է տրիտոնը, որն էլ «հաղթահարված է» հայկական համապատասխան Ձայնում. դա մեծացված սեկունդայով Գձ-ն է (երրորդ Ձայնը) և այլն:

«Քրիզանդերի» պապադփկեի նման, նույն համակարգն է ներկայացնում մեկ այլ ձեռագիր (բյուզանդական Սինադինի քերականության մեջ. codex Petropolitanus graecus 498, fol 7v-10, cep. 16 B.): Կրկին բացատրում է, որ ձայներով բարձրանալիս կամ իջնելիս որ ձայնը կգտնի:

2. ՀՈՒՆԱԿԱՆ ՍԿՍՎԱԾՔՆԵՐԸ՝ ԸՍՏ ԳԱՊԱՍԱՔԱԼՅԱՆԻ

Ի վերջո, Գապասաքայանի մոտ հանդիպում ենք ևս մեկ կարևոր նյութ: «Գրքոյկ, որ կոչի նուագարան» աշխատության մեջ (5. էջ 196-197) բերում է հունական «սկսվածքները»: Եթե հայկական Ձայների «մեթոտոսները» նա «նոտագրում էր» բուն և կողմ ձայների միջոցով, ապա հունական «սկսվածքների» կարճ օրինակները «նոտագրում է»՝ յուրաքանչյուր ձայնաստիճանի համար տալով համապատասխան Ձայնի հունարեն անվանումը: Ահա այդ էջը.

անանէս . նէայիէ . աանէս .
 նէէանէս . անէանէս . նէանէս .
 նանա . այիա . անանէս .
 նէանէս . անէանէս . նէայիէ
 աանէս . նէէանէս . նանա .
 այիա . անանէս .
 նէանէս . նանա . նէէանէս .
 անէանէս . նէայիէ . աանէս .
 196 այ

այիա .
 անանէս . նէանէս . նանա .
 այիա . աանէս . նէէանէս
 անէանէս .
 նէայիէ . անանէս . նէանէս
 նանա . այիա . աանէս .
 նէայիէ . աանէս . նէէանէս
 անէանէս . նէայիէ . անանէս
 197 ԼՆա

Այս պարզ բանը ոչ ոք չի փորձել վերծանել, և առաջին անգամ տալիս ենք վերծանությունը: Որպեսզի հեշտ լինի հասկանալ «սկսվածքների» վերծանության սկզբունքը կամ՝ տեսնել համեմատությունը, կրկին տալիս ենք հունական ծայները ծայնաշարում՝ իրենց համապատասխան անվանումներով:

օրինակ 132

նէայիէ — 4պ
 անէանէս — 1պ
 նէէանէս — 2պ
 աանէս — 3պ
 նէայիէ — 4պ
 (անէանէս) — 1
 (նէէանէս) — 2
 (աանէս) — 3
 (նէայիէ) — 4
 (անէանէս) — 1
 (նէէանէս) — (2)
 (աանէս) — (3)
 (նէայիէ) — (4)

Ահա Գապասաքայանի բերած չորս Ձայների «սկսվածքները».

1. անանէս. նէայիէ. աանէս. նէէանէս. անէանէս. նէանէս. նանա. այիա. նանէս. նէանէս. անանէս. նէայիէ. աանէս. նէէանէս. նանա. այիա.

անանէս:

2. նէանէս. նանա. նէէանէս. անէանէս. նէայիէ. աանէս. այիա:

3. անանէս. նէանէս. նանա. այիա. աանէս. նէէանէս. անէանէս:

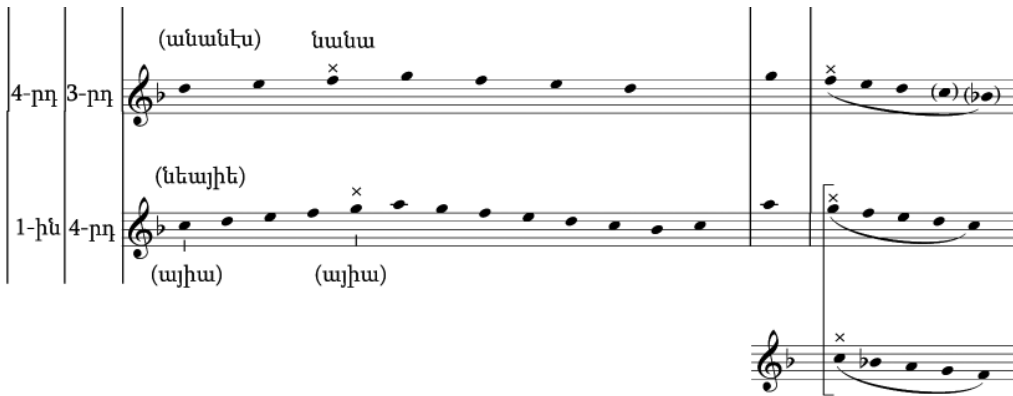
4. նէայիէ. անանէս. նէանէս. նանա. այիա. անանէս. նէայիէ. աանէս. նէէանէս. անէանէս. նէայիէ. անանէս:

Ահա, պարզապես անունների կողքին դնելով համապատասխան ձայնը, սկսելով 1-ին Ձայնից (ըստ Գապասաքայանի՝ հայկական Բձ-ի զուգահեռն է)՝ d'-ից՝ կստանանք հունական չորս բուն Ձայների «սկսվածքների» կարճ օրինակները (ըստ Գապասաքայանի).

օրինակ 133

անանէս

1.



«Սկսվածքները» բերելուց հետո Գապասաքայլանը գրում է. «Ահա այսպիսի սկսուածովք դասասացք նոցին, որպէս թէ ոլորելով զոսա ընդ ասացուածովքն ըստ արարողութեան ծիսի. Կրթեն զնորակիրթ ծայնաւորասէր դասառօղքն. զի սոքա յիրաւի կրթողք և վարժողք են իբր զնորահասսն. որ նախ քան բարձր սկսելոյն, մեղմ և հանդարտիկ սկսեն ծայնիւ. և ապա դուն ինչ յառաջ երթեալ բարձրանայ. որպէս թէ՛ աստիճան քան զաստիճան ելանելով, իբր ի շափղ կրթելոց վերաբերէ զանկիրթսն. նոյն ելևէջս բն. Բայց սկսուածք նոցա ոչ է նման մերոյն. այլ նախ սկսեն Բրօդօսեն, ապա իջանեն՝ Բլայիօս դու դէդարդուն. և այլոցն հանդարտօրէն սկսել՝ յետոյ երթեալ յառաջ վերանայ ծայն, կարի յոյժ բարձր որչափ կարն քո վերտանի առ ի բարձրացուցանել: Աստէն դիցուք զօրինակն գաղափարին, ընդ ծայնիւ սկսուածոց՝ և ըզ մերն հետ նմին դէմ յանդիման, յորոց ունիմք օրինակ վայելչայարմար նկարեալ ձևօք աղիւսակք. առաջի կայդ տես՝ և սկսեա այսպէս»: Ապա բերում է հունական և հայկական ծայների ճախարակներ, որոնք արդեն ներկայացրել ենք (5. էջ 198-201):

3. ԼԱՏԻՆԱԿԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳ

Ձայնեղանակների ծայնաստիճանների աստիճանական հարաբերությունը, հնգունակների սահմանում դիմող և վերջավորող ձայները և այլն նույն սկզբունքով (հունական համակարգի նմանությամբ) մուտք են գործել կաթոլիկ եկեղեցի: Անիմաստ է այստեղ մեջբերել այդ «գործընթացի» հետ կապված, երաժշտագիտության մեջ հայտնի պատմությունները: Լատինական համակարգում կողմ (պլազա) Ձայնի ձայնաշարը գտնվում է բուն Ձայնի ձայնաշարից կվարտա ցած, սակայն ձայնաշարի մեջ գտնվող հնգունակը ընդհանուր է՝ նույնն է որևէ կողմ և բուն Ձայնի համար. Օրինակ՝ 1-ին բուն Ձայնի և 1-ին կողմ Ձայնի հնգունակն է՝ a g f e d (կամ, որ նույնն է՝ d' c' b a g): Դիմող ձայների օրենքը նույնն է, ինչ հայկականում է, այսինքն՝ բուն Ձայնի դիմողը հնգունակի վերևի ձայնն է, իսկ կողմ Ձայնի դիմողը բուն Ձայնի դիմողից տեղիցա ցած է կամ որ նույնն է՝ հնգունակի միջին (մեջտեղի) ձայնն է:

Ահա այդ համակարգը.

ԼԱՏԻՆԱԿԱՆ
«Գրիգորյան»

նույնը քառյակ վեր

(1) 1

(2) 1l.

(3) 2

(4) 2l.

(5) 3

(6) 3l.

(7) 4

(8) 4l.

(9)

(10)

(11)

(12)

4. ՀՈՒՆԱԿԱՆ, ԼԱՏԻՆԱԿԱՆ, ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՁԱՅՆԵՂԱՆԱԿՆԵՐԻ ՀՆԳՈՒՆԱԿՆԵՐԻ ՀԱՄԵՄԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ինչպես տեսնում ենք, Ձայների աստիճանական կառույցը, հնգունակի և դիմող ձայների հետ կապված կառույցը ընդհանուր է (հնգունակների նկարագրի համաձայն), և թե հունական, թե հայկական, թե լատինական համակարգում սկզբունքորեն առկա է նույն կառույցը⁹: Կամ ավելի ճիշտ՝ երեք «դպրոցներում էլ» գործում է նույն համակարգը: Եվ այժմ կարող ենք տալ այդ միանման համակարգերի համեմատությունը: Հիշենք, որ հնգունակներին առնչվող ընդհանուր ձայնաշարում հայկական Ձայները սկսվում են մեկ աստիճան ցածից (համեմատ հունականի և լատինական Ձայների), և տվյալ դեպքում հայկական Աձ-ը «մաժոր է»: Օրինակ՝ հունական կամ լատինական 1-ին Ձայնի հնգունակը համապատասխանում է հայկական Բձ-ի (2-րդ Ձայնի) հնգունակին և այլն:

Հաջորդիվ իրար կողքի, զուգահեռաբար ներկայացնում ենք հունական, լատինական, հայկական համակարգերը:

⁹ Ն. Թահմիզյան. «Սկզբնական շրջանում ութ-ձայնի տեսական նախնական հիմունքներն այս կամ այն չափով ընդհանուր են եղել քրիստոնյա ժողովուրդների համար: Ժամանակի ընթացքում, սակայն, նախ առանձնանում են՝ արևմտյան և արևելյան քրիստոնյա մշակույթներին հատուկ ութ-ձայները թե տեսականորեն, և թե, մանավանդ, գործնականում: 7-րդ դարի սկզբներին Գրիգորիս Առաջին Պապը վերակարգավորում է արևմտյան պաշտոներգությունը և հաստատում «գրիգորյան» երգեցողությունը՝ ըստ ութ-ձայնի նոր խմբագրության: Արևելքում Սեվերիոս Անտիոքացու կարգավորած՝ հոգևոր ինքնուրույն երգերի հատվածին վերաբերող ութ-ձայնի համակարգը վերակարգավորում է Հովհան Դամասկացին (7-8-րդ դարերում նաև արևելյան, մասնավորապես պարսկա-արաբական երաժշտության մեջ բյուրեղանում է ութ-ձայնի ուրույն մի համակարգ...): Դամասկացու իրագործած այդ խմբագրությանը հատուկ ընդհանուր դրույթներ, ինչպես և 13-14-րդ դարերում բյուզանդական ութ-ձայնի տեսական իմաստավորման հետ կապված գաղափարներ, առհասարակ տարածված են եղել քրիստոնյա Արևելքում: Եվ սակայն առավել ուշագրավն այստեղ ութ-ձայնի ազգային տարբեր համակարգերի կազմավորումն ու հաստատումն է, որ հանդիսացել է պաշտոներգությունը ազգային լեզուներով ու երաժշտական ազգային ձևավորմամբ կատարելու անմիջական արդյունքը» [14]:

1 հունական լատինական վ. 2 հայկական

1 կ. 2 3 4

2 կ. 3 կ. 4 կ.

3 կամ 6 կամ 7 կամ 8

The image displays a musical score for 136 examples, organized into a grid. The grid has 8 rows and 4 columns. The first column contains the example number (1, 1 կ., 2, 2 կ., 3, 3 կ., 4, 4 կ.). The second column contains the scale name in Armenian (հունական, լատինական, հայկական). The third column contains the scale name in Latin (v., 2, 3, 4). The fourth column contains the scale name in Greek (1, 2, 3, 4). The scales are written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The scales are: 1. հունական (Dorian), 1 կ. լատինական (Dorian), 2. հայկական (Dorian), 2 կ. լատինական (Dorian), 3. կամ (Dorian), 3 կ. կամ (Dorian), 4. կամ (Dorian), 4 կ. կամ (Dorian). The scales are written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The scales are: 1. հունական (Dorian), 1 կ. լատինական (Dorian), 2. հայկական (Dorian), 2 կ. լատինական (Dorian), 3. կամ (Dorian), 3 կ. կամ (Dorian), 4. կամ (Dorian), 4 կ. կամ (Dorian).

ՄԱՍ Զ

ՁԱՅՆԵՂԱՆԱԿՆԵՐԻ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ ՔԱՌԱԼԱՐ ՇՐԹԱՅՈՒՄ

1. ԲԱՆԱՎՈՐ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՈՎ ՓՈԽԱՆՑՎԱԾ ՁԱՅՆԵՂԱՆԱԿՆԵՐԸ ՔԱՌԱԼԱՐ ՇՐԹԱՅՈՒՄ

1. Կոմիտասն առաջինը ապացուցեց, որ հայ ժողովրդական և եկեղեցական երաժշտությունը հիմնված է քառալար շրթայի վրա: Եվ այդ պատճառով էլ նա Գապասաքայանի օրինակներում փոփոխություն էր կատարում. անջատ քառունակների ձայնաշարը փոխարինում էր քառալար շրթայով, ուստի ձայնաշարում e' –ն փոխարինում էր es' –ով:

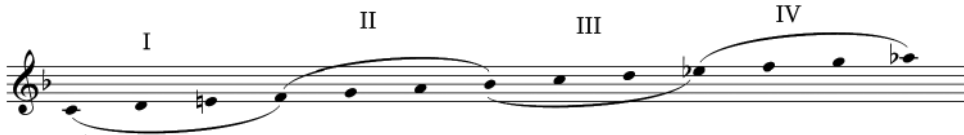
Ահա Գապասաքայանի օրինակը.

օրինակ 137



Ահավասիկ քառալար շրթան.

օրինակ 138



Գապասաքայանի բերած ձայնեղանակների ձայնաշարերը ճիշտ են «աշխատում» հնգունակի սահմաններում: Գապասաքայանը մեզ փոխանցել է

հայկական ձայնեղանակների կարգը հենց հնգունակների սահմաններով, իսկ երբ փորձենք, օրինակ, Աձ-ի հնգունակից վեր բարձրանալ՝ դեպի Աձ-ի շեշտերը (դիմող ձանից վեր գտնվող), ապա կխախտվի հայ երաժշտության օրենքը, քանի որ վերևի քառունակում դիմող ձայնից վեր es'-ի փոխարեն կլինի e': Ճիշտը սա է.

օրինակ 139



Եվ եթե այնուամենայնիվ հանդիպում է e' (օրինակ՝ Բձ-ում), ապա դա, ըստ Կոմիտասի, կամ համարվում է շեղում (այսինքն՝ ժամանակավոր մտնում է շեղ քառունակ՝ c' d' e' f', որը հետո կրկին վերադառնում է քառալար շղթա՝ es' d' c' b), կամ էլ համարվում է, որ ընդմիջում է քառալար շղթայի 1-ին քառունակը (c d e f) մեկ օկտավա վեր: Հունական մեծ-ընդհանուր՝ «կատարյալ» կոչվող ձայնաշարն իր մեջ պարունակում էր երկու յոթնյակ, որոնցից յուրաքանչյուրը բաղկացած էր երկու քառունակից, որոնք շղթայաձև միացած էին իրար, սակայն յոթնյակներն իրար միացած չէին շղթայաձև. H-a-ին հաջորդում էր մեկ օտավա վեր h-a, և երբ երկու յոթնյակները միացվում էին շղթայաձև (a-b-c'-d' քառունակի միջոցով), ապա h-ը դառնում էր b: Այսպիսով վերին a-h-c'-d'-e'-f 'g'-a յոթնյակին «զուգահեռ գործում էր» a-b-c'-d' քառունակը [36. էջ 13-14]:

2. Հստակ պատկերացնելու համար ներկայացնենք հայ ժողովրդական և բանավոր փոխանցված եկեղեցական ութ ձայնեղանակների քառալար շղթաները:

օրինակ 140



օրինակ 141



Երրորդ շղթա



Այս շղթաներին հատուկ են հետևյալ ձայնեղանակները.

Առաջին շղթա. Աձ, Ակ, Բձ (ունի նաև շեղ քառունակ), Բկ, Գկ(ցածր c' -ով տեսակը), Դձ, Դկ.

Երկրորդ շղթա. Գձ, Գկ(մեծացված սեկունդայով տեսակը).

Երրորդ շղթա. Դձ-ի վերջին մասը:

Ինչպես տեսնում ենք Դձ-ում երկու շղթան էլ հանդիպում են, քանի որ Դձ-ը ունի նաև հ-ը:

Գործածվում են նաև 6 տեսակի քառունակներ, որոնք կիրառվում են վերոհիշյալ շղթաներում.



4-րդ քառունակը հատուկ է Աձ-ին, Ակ-ին.

5-րդը՝ Գձ-ին, Գկ-ի մեծացված սեկունդայով տեսակին.

6-րդը՝ Դկ-ի այլ տեսակին (հիմնականում հանդիպում է շարականների բանավոր ավանդույթում, և որտեղ գրված ces' -ը երգում են ոչ թե մաքուր ces' , այլ ցածր c' , նույնիսկ՝ մաքուր c'):

Իսկ 1-ին, 2-րդ, 3-րդ քառունակները գործածում են նաև Աձ, Ակ, Բձ, Բկ, Դձ, Դկ ձայնեղանակները (Գձ-ը և Գկ-ը դուրս են այս շարքից):

2. ԲԱՆԱՎՈՐ ՊԱՀՊԱՆՎԱԾԻ և ԱՍՏԻՃԱՆԱԿԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԻ ՀԱՄԵՄԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

1. Այժմ առանձին-առանձին ներկայացնենք բանավոր ավանդույթով պահպանված ձայնեղանակների կառույցն ու համապատասխանությունը աստիճանական համակարգին: Ոպեսզի պարզ լինի համեմատությունը, տալիս ենք բանավոր պահպանված ձայնեղանակներից յուրաքանչյուրի ձայնաշարում առկա հնգունակը, դիմող ձայնն ու շեշտերը (նույն հարաբերությամբ, ինչպես երգվել է բանավոր ավանդույթով): Եվ զուգահեռաբար ներկայացնում ենք ձայների աստիճանական համակարգը քառալար շղթայի համակարգում:

Բանավոր փոխանցվածը | աստիճանական համակարգը

2շշտ դ.

1) 2) հետո վեր. 3) տեղափոխված (Պկ = Պձ)

1) 2) քառ. վեր. 3) տեղափոխված (Պկ = Պձ)

2շշտ քառ. վեր

2շք քառունակ կամ 1-ին քառունակը օկտավա վեր

հին Ղկ.

Ինչպես տեսնում ենք, բանավոր պահպանված Աձ, Ակ, Բձ, Բկ Ձայների հնգունակները լիովին համապատասխանում են աստիճանական հարաբերության միջնադարյան համակարգին: Քառավար շրթայում Աձ-ի և Ակ-ի

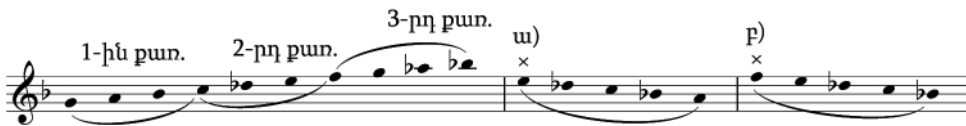
հնգունակի վերին ձայնը (c') 1-ին շղթայում 3-րդ քառունակի 2-րդ աստիճանն է, իսկ Բձ-ի և Բկ-ի հնգունակի վերին ձայնը (d') 1-ին շղթայում 3-րդ քառունակի 3-րդ աստիճանն է: Խնդիրներ են ծագում, երբ հասնում ենք (աստիճանական համակարգում) քառունակի հաջորդ՝ 4-րդ աստիճանին՝ Գձ-ին, քանի որ հարց է ծագում, թե Գձ-ի հնգունակը քառունակի 4-րդ աստիճանի es'-ից է սկսվելու, թե այլ շղթայի e'-ից:

2. Բանավոր պահպանված համակարգում կվարտա ներքև՝ շղթայի b ձայնը Գձ-ում չկա, այլ կա մեծացված սեկունդան (h-as), և այստեղ փոխվում է շղթան. 1-ին շղթայից մեկ աստիճան վեր հանդես է գալիս 2-րդ շղթան (տես օրինակները):

Իսկ աստիճանական համակարգում (այսինքն՝ Բձ-ին հաջորդող՝ Բձ-ից վեր Գձ-ում) Բձ-ին բարձրությամբ հաջորդող Գձ-ի մեծացված սեկունդան կլինի՝ e'-des', իսկ նոր շղթան կլինի նույն 2-րդ շղթան կվարտա վեր.

օրինակ 145

Երկրորդ շղթա



Ինչ է տեղի ունենում, երբ Գապասաքալյանի բերած համակարգը տեղափոխում ենք Գձ-ի քառալար շղթա (2-րդ շղթան). դիմող ձայնը ա) տարբերակում լինում է e' (հարմոնիկ քառունակի 3-րդ աստիճանը), կամ դիմող ձայնը լինում է բ) տարբերակը, դիմողը՝ f' (հարմոնիկ քառունակի 4-րդ աստիճանը), և այս բ) տարբերակն է առկա բանավոր փոխանցված շարականներում:

Իսկ Գապասաքալյանի համակարգում Գձ-ի դիմող ձայնը (Գձ-ի դիմող ձայնը e' – a հնգունակի սահմանում) հարմոնիկ քառունակից մեկ տոն վեր էր (հնգունակը՝ e' d' cis' b a, հարմոնիկ քառունակը՝ d' cis' b a, դիմողը կամ հնգունակի վերին ձայնը՝ e'), և քառալար շղթայի համակարգում (g – c' – f') դիմողը կլինե՝ g', ինչը ընդունելի չէ, որովհետև շղթայի համակարգում խախտվում է Ձայների աստիճանական բարձրության հարաբերության սկզբունքը (Բձ-ի d'-ին Գձ-ի e'-ի փոխարեն կհաջորդի Գձ-ի g'-ը):

Արդեն ասել եմ, որ Կոմիտասը ձայնեղանակների առումով նշում էր ձայների ֆունկցիաները քառունակում (թե որ տեսակ քառունակի որ աստիճանն է):

Ահա, Աձ-ի դիմող ձայնը (կամ հնգունակի վերին ձայնը) քառունակի 2-րդ աստիճանն է (1-ին շղթայի 3-րդ քառունակի 2-րդ աստիճանը՝ c'): Հաջորդը՝ Բձ-ի դիմողը, նույն քառունակի 3-րդ աստիճանն է (d'): Իսկ հաջորդ Ձայնը՝ Գձ-ը, պետք է լինե՝ քառունակի հաջորդ՝ 4-րդ աստիճանը, սակայն այստեղ (e'-des' մեծացված սեկունդայի պատճառով) 1-ին շղթան փոխվում է և փոխվում է մեկ աստիճան վեր (c-f-b-es'-as' 1-ին շղթան «փոխարինվում է» 2-րդ շղթայով՝ d-g-c'-f'), և փաստորեն քառունակի 4-րդ ձայնը լինում է f' :

Այսինքն՝ ձայների ֆունկցիոնալ սկզբունքի համաձայն՝ նույն ձայնը կարող է ունենալ տարբեր ֆունկցիաներ, ինչպես այս դեպքում է: Այսպիսով, իբրև որևէ քառունակի աստիճան ստացվում է հետևյալը.

Աձ – դիմող – քառունակի 2-րդ աստիճան (c') – 1-ին շղթա.

Բձ – դիմող – քառունակի 3-րդ աստիճան (d') – 1-ին շղթա.

Գձ – դիմող – քառունակի 4-րդ աստիճան (f') – 2-րդ շղթա.

Եվ պարզ է, որ քառալար շղթայի համակարգում 4-րդ աստիճանին հաջորդում է 2-րդ աստիճանը (որևէ քառունակի 4-րդ աստիճանը միաժամանակ դառնում է 1-ին աստիճան հաջորդ քառունակի համար), և լինում է այսպես՝

Դձ – դիմող – քառունակի 2-րդ աստիճան (f') – 1-ին շղթա:

Այսպիսով, թեպետ Գձ-ի և Դձ-ի դիմող ձայնը f' – է (կամ հնգունակի վերին ձայնը), բայց Գձ-ի համար f'–ը քառունակի 4-րդ աստիճանն է, իսկ Դձ-ի համար քառունակի հաջորդ՝այսինքն 4-րդից հետո եկող, 2-րդ աստիճանն է:

Սակայն, եթե միջնադարում եղել է նման բան, որ նույն ձայնը քառունակի տարբեր աստիճան համարվի, ապա դա պետք է որ հետագայում առաջացած լինի, քանի որ թե հին հունական, թե լատինական համակարգում, թե Գապասաքալյանի վկայությամբ, միևնույն է, բոլոր դեպքերում Ձայները միմյանց հաջորդում են աստիճանական կարգով՝ **ուղղակիորեն**: Եվ սկզբնական համակարգում պետք է եղած լինի հենց այդպես: Եվ եթե Աձ-ը c' – է, Դձ-ը d' – է, ապա Գձ-ը պետք է լինի es' կամ e': Իսկ ինչպես ցույց տվեցինք, բանավոր ավանդույթում Գձ-ը «ճղում է» քառալար 1-ին շղթան՝ h-as մեծացված սեկունդայի պատճառով (b-ն «դառնում է» h), **իսկ ձայների աստիճանական համակարգում քառալար շղթայի es'-ի փոխարեն լինում է e' (քանի որ 1-ին շղթայից մեկ տոն վեր առաջանում է g-c'-f' 2-րդ շղթան, և մեծացված սեկունդան դառնում է՝ e' - des')**:

Այսպիսով, քառալար շղթայում (g – c' – f') հնգունակը պետք է լինի՝ Գձ=e' –ից (e' des' c' b a), իսկ Գկ-ի դիմող ձայնն էլ, օրենքի համաձայն, պետք է լինի Գձ-ի դիմողից տերցիա ցած՝ հնգունակի մեջտեղի ձայնը (c'): Եվ, օրենքի համաձայն, բուն և կողմ Ձայնի հնգունակը նույնն է:

1. ՎԵՐԱԿԱՆԳԵՎԱԾ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ ՔԱՌԱԼԱՐ
ՇՂԹԱՅՈՒՄ

1.

օրինակ 146

2-րդ քառույնակ կամ
1-ին քառալարը 8 վեր

Սձ Բձ Գձ Դձ Սձ Բձ Գձ Դձ

I
2-րդա

Սձ

Բձ

Գձ

Դձ

II
2-րդա

III
2-րդա

IV
2-րդա

V
2-րդա

Գձ

Դձ p)

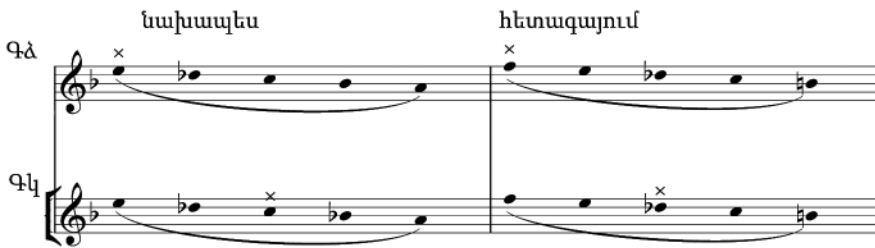
Հիշեցնենք, որ բուն և կողմ Ձայնի հնգունակը նույնն է:

Յուրաքանչյուր հնգունակի մեջտեղի ձայնը (նույնն է թե՛ բուն Ձայնի դիմող ձայնից տեղցիա ցած ձայնը) կողմ Ձայնի դիմող ձայնն է (դիմող. Ակ – a, Բկ – b, Գկ – c', Դկ – d'):

2. Բերված նոտային օրինակում Գձ-ի մյուս տարբերակի դիմող ձայնը (f') փակագծի մեջ է առնված (դա բանավոր ավանդույթով փոխանցվածն է, և այն մեկ աստիճան բարձր է նախնականից): Ինչպես արդեն ցույց ենք տվել, հայկական Գձ-ի զուգահեռն է հունական կամ լատինական 2-րդ Ձայնը, և (ուշադրություն) հետաքրքիր է, որ լատինական 2-րդ Ձայնի դիմող ձայնը հետագայում մեկ աստիճան (կես տոն) բարձրացել է (օրինակ՝ նախնականը՝ դիմող – h, վերջավորող – e, հետագայում փոխվել է՝ դիմող – c', վերջավորող – e): Նույն երևույթը տեսնում ենք հայկականում.

ա) Գձ-ի դիմողը նախապես՝ e', հետագայում դիմողը՝ f', բ) իսկ Գկ-ի դիմողը նախապես՝ c', հետագայում՝ des': Պարզության համար տալիս ենք նոտային օրինակը.

օրինակ 147



Ի դեպ, նույն ձայնաշարն ունի բյուզանդական 2-րդ Ձայնը և 2-րդ կողմ Ձայնը.

օրինակ 148



Ինչ վերաբերում է հայկական, հունական, լատինական Ձայների հարաբերություններին, ապա հայկականն սկսվում է մեկ աստիճան ցածից, և ուստի հարաբերությունը լինում է այսպես (արդեն ցույց ենք տվել)։

հույն. լատին.	Ձայն-	1-ին	2-րդ	3-րդ	4-րդ	1-ին	2-րդ	3-րդ	և այլն
հայկական		Աձ	Բձ	Գձ	Դձ	Աձ	Բձ	Գձ	և այլն

Այն իրողությունը, որ եկեղեցում արմատավորվեց Ութձայնի սկզբունքը, և այդ Ձայների համեմատ սկսվեցին խազագրվել երգերը, դեռևս չի նշանակում, թե Ութձայնը ուսուցանում էին՝ բացատրելով քառալար շղթայի համակարգը։ Մի կողմից ընդունվել է համաքրիստոնեական աստիճանական համակարգը, մյուս կողմից այն հարմարեցվել է ազգային առանձնահատկություններին (այդ առանձնահատկությունների մեջ է մտնում նաև հին աստիճանական համակարգը)։ Միջնադարում երաժշտության, մասնավորապես Ութձայնի գործնական ուսուցումը, իհարկե, չէր ընթանում բարդ երաժշտագիտության կանոններով։ Միջնադարում ընդամենը երգեցողության վարժությունների միջոցով անգիր էին անում ձայնեղանակների ձայնաշարերը, ինչպես նաև երգում էին ընդհանուր մեծ ձայնաշարը, սովորում տվյալ ձայնեղանակի դիմող, հանգչող ձայները, շեշտաձայնը։ Ապա սովորում էին սկսվածքները, այսինքն՝ ձայնեղանակների հիմքով ստեղծված տիպական եղանակները։ Եվ բոլոր տվյալների համաձայն՝ հայկական Ութձայնը եղել է ահա այսպես։

օրինակ 149

Աձ, Ալ, Բձ, Բլ, Դձ, Դլ

I

II

III

Աձ

Ալ

Բձ

Բլ

Դձ

Դլ

Դլ

Քառալար շղթաները բերել ենք՝ ցույց տալու համար, թե որ ձայնեղանակը որ շղթային է պատկանում: Բերված ձայնաշարերը բարձր են՝ գործնականում երգելու համար (ամենքին մատչելի չեն), քանի որ Աձ-ի դիմող ձայնը բերված է c'-ն («նևա»), և գործնականում նույնը հեշտ է երգել ավելի հարմար ձայնաստիճանից՝ կվարտա ցած, ուստի նույնը ներկայացնում են կվարտա ցած:

օրինակ 150

1)

I 

II 

III 

Աձ 

ԱԼ 

Բձ 

ԲԼ 

Գձ 

ԳԼ 



Բուն Ձայնի դիմող ձայնից տերցիա ցած հանգչող ձայնն է, և այդ հանգչող ձայնը «դառնում է» համանուն կողմ Ձայնի դիմող ձայնը: Օրինակ՝ եթե Աձ-ի դիմողն է c' , հանգչողն է տերցիա ցած՝ a , որը (a -ն) Ակ-ի դիմող ձայնն է:

Ամենակարևորը՝ տիրապետող ձայնը նախ դիմող ձայնն է, ապա հանգչողն է, որն ավելի կարևոր է, քան վերջավորողը կամ վերջին վերջավորողը: Եվ օրենքը սա է. բուն Ձայնի հանգչող ձայնը գտնվում է դիմող ձայնից տերցիա ցած, և բացի այդ՝ հանգչող կամ վերջավորող ձայնը կարող է լինել նաև նույն դիմող ձայնը: Վերջավորող ձայնը կամ վերջին վերջավորող ձայնը բոլոր ձայնեղանակների համար մի ընդհանուր օրինաչափություն չունի: Օրինակ՝ եթե Բձ-ի դիմողը d' -ն է, ապա հանգչողն է՝ b (տերցիա ցած), սակայն վերջավորողը կարող է լինել և դիմողը (d'), և (ավելի հաճախ է հանդիպում) կվինտա ցած ձայնը՝ g -ը (բուն Ձայնի դիմողից կվինտա ցած վերջավորող ձայնը ընդհանուր օրենք է լատինական համակարգում): Իսկ Աձ-ի վերջավորող և հանգչող ձայնը նույնն է (դիմողից տերցիա ցած, և երբեք չի վերջանում դիմողից կվարտա ցած): Դձ-ի հանգչող ձայնը, օրենքի համաձայն, դիմողից տերցիա ցած ձայնն է կամ նույն դիմող ձայնն է, իսկ վերջին ձայնը կամ վերջին վերջավորող ձայնը կարող է լինել g -ը (բանավոր պահպանված օրինակներում **հիմնականում** g -ն է): Կողմ Ձայների վերջաձայներն ավելի օրինաչափ են: Ակ-ի և հանգչողը, և վերջավորողը նույն դիմող ձայնն է: Բկ-ի հանգչողը կամ նույն դիմող ձայնն է, կամ դիմողից տերցիա ցած ձայնն է, Գկ-ի հանգչողը և վերջավորողը նույն դիմող ձայնն է (ավելի քիչ՝ դիմողից տերցիա ցած), Դկ-ի հանգչող և վերջավորող ձայնը նույն դիմող ձայնն է (առաջին և հիմնական դիմողը՝ ցածից):

2. ՀԵՏԱԳԱՅՈՒՄ ԱՌԱՋԱՅԱԾ ՓՈՓՈԽՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

1. Աձ-ը և Ակ-ը փոխադարձաբար շփոթել են միմյանց հետ. Ակ-ը համարվել է Աձ, իսկ Աձ-ը համարվել է Ակ:

2. Աձ-ի և Ակ-ի շփոթությունից բացի հանդիպում են Աձ-ի կամ Ակ-ի բացառիկ օրինակներ, որտեղ նույնիսկ հանդիպում է տրիտոնը, քանի որ անջատ քառունակներ են հաջորդում իրար (ձայնաշարը՝ $f a b c' d' e' f'$, դիմողը՝ c'). դրանցից են Կոմիտասի գրառած «Հայր մեր»-ը [20], «Այսօր ձայնն հայրա-

կան» հորդորակը [21. հատ. 8]: Սակայն հանդիպում են նաև հատուկենտ օրինակներ, որտեղ դիմող ձայները ճշգրիտ համապատասխանում են միջ-նադակյան Աձ-ին և Ակ-ին:

3. Բձ-ը իր կառույցով չի փոխվել, հիմնականում մնացել է նույնը: Այս բանը հատուկ նշում է Կոմիտասը խազերի վերծանության առիթով. «Իսկական փորձերն սկսա Բձ-ով, զի հիմնաձայներն այստեղ անաղարտ էին մնացել հին և նոր ոճերի մեջ» [29. էջ 7]:

Բանավոր պահպանված Բձ-ի մասին Քուշնարյովը նշում է, որ Բձ-ի *g* – *d'* հիմքը ծագել է *g* – *c'*-ից, և որ սկզբում դիմողը եղել է *c'*-ն, հետո առաջացել է *d'*-ն: Ապա գրում է, որ ձայնեղանակային երաժշտության պայմաններում լադի ներսում առաջանում են այլ լադի տարրեր, և հին լադից առաջանում են նոր լադեր և այլն [35. էջ 483, 487-489]: Ընդհանրապես Քուշնարյովի վերլուծությունների արդյունքում ի հայտ եկող մասնավոր «օրենքներն» ու «բացառությունները» այնքան շատ են, որ իր կողմից կարգ կամ օրենք համարվողը դադարում է այդպիսին լինելուց: Դրա գլխավոր պատճառներից մեկն այն է, որ նա չի նկատում ընդհանուր օրինաչափությունը, և հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ գոյություն ունեցող ընդհանուր և միաժամանակ պարզ օրինաչափությանը ենթարկվող մասնավոր երևույթը համարում է օրինաչափություն: Վերոնշյալ երևույթի պարզ օրինաչափությունը ես ներկայացրել եմ «Խազերի կոմիտասյան վերծանության հայտնությունը» գրքում [29]: Այնտեղ, եկեղեցական երգերին զուգահեռ, Կոմիտասի գրառած ժողովրդական երգերի օրինակներով ներկայացրել եմ Բձ երգերի կազմությունը՝ ելևէջը, ընթացքը, կմախքի տեսակը, սկսող ձայնը, շեշտաձայնը, վերջավորող ձայնը: Այդ քննության արդյունքում տեսնում ենք, որ մեկից ավելի նախադասություն պարունակող երգերի մեծ մասի առաջին նախադասության վերջավորող ձայնն է *c'*, երկրորդին՝ *g*: Որպես առաջին նախադասության վերջ՝ հազվադեպ հանդիպում է *b* կամ *d'*: Դա Բձ-ի մի տեսակ է, որովհետև եկեղեցական երգերի համար Կոմիտասը նշում է Բձ-ում դիմող ձայնը *d'*, վերջը՝ *b* կամ *g*: Կոմիտասի նշումներում կան Բձ-ի հետևյալ ձևերը.

դիմող	վերջ
<i>d'</i>	<i>b, g</i> (կամ <i>c'</i> եթե քառունակն է <i>c' d' e' f'</i>)
<i>d'</i>	<i>d' g</i>
<i>d'</i>	<i>g, g</i>

Ինչպես նաև առանձին աղյուսակում Բձ-ի մասը տալիս է երկու տարբերակով (սկ = սկսող. դ = դիմող, հ = հանգչող, տ. վ. = տան վերջ).

Բձ ա սկ. տուն
դ. հ. դ. տ. վ. եդ. վ. շեշտ եդ. քառաշար

Երկրորդը հայտնի տեսակն է Բձ-ի, որտեղ կա $c' d' e' f'$ շեղ քառունակը (առաջինում չկա):

Ընդհանրապես նման բոլոր նրբությունները արդյունք են հետևյալ օրինա-
չափության. բոլոր ձայնեղանակներում հնչող երգերը (փոքր, միջակ կամ մեծ
հատվածներով հանդերձ) բաղկացած են դիմող, հանգչող կամ վերջավորող
ձայների տեսակների միացություններից, և դա շատ պարզ է: Ահա այդ ձևե-
րը, որոնցից բաղկացած են երգերը (այս ձևերի բոլոր օրինակները կան Կո-
միտասի գրառած ժողովրդական երգերում): Սկզբում նշված է դիմող ձայնը,
ապա՝ վերջավորողը:

ա. 1. դ. վ. 2. 3. 4. 5.

բ. 1. 2. 3. 4. 5.

գ. 1. 2. 3. 4.

դ. 1.

Այստեղ ձայնաշարում կարող են լինել տարբեր քառունակներ, ինչպես Դձ-ում $c' - g$ քառյակում կարող է լինել $c' b a g$, և Գձ-ի $c' - g$ քառյակում առկա է մեծացված սեկունդան՝ $c' h$ as g :

Համեմատաբար ավելի բարդ եղանակները բաղկացած են սրանց միացումներից. օրինակ՝ «Արորն ասաց տատրակ հավքուն» երգի մեջ կա գ.3-ը ($b-g$) 7 ա.5-ը ($d'-g$): Կամ օրինակ՝ Կոմիտասի երկրորդ «Ազգագրական ժողովածուի» [Երևան, 1950] հ. 8 և հ. 86 երգերը բաղկացած են հետևյալ ձևերից.

օրինակ 153



Այսպիսով, Բձ-ը (իր պարզ օրինակներով կարող է լինել մի քանի ձայնից բաղկացած՝ դիմող ու վերջ ձայն ունենալով միայն d' -ն) ավելի ծավալուն կամ այլ ձևերի դեպքում (երբ դիմողն է d' , իսկ վերջը՝ g) իր մեջ կարող է ներառել նաև, օրինակ, Դձ-ը կամ Աձ-ը:

Բձ-ում ընթացող երգի երկրորդ մասում արդեն դիմող ձայնը, որպես անցիկ դիմող ձայն, դառնում է c' -ն, իսկ d' -ն դառնում է շեշտը: Նույնիսկ կա օրինակ, որ սկսվում է Աձ-ով (կամ հետո շփոթված Ակ համարվող Ձայնով) և նոր անցնում է Բձ-ի.

օրինակ 154



Սա բաղկացած է մեր բերած՝ բ.3, ա.3 և բ.4 ձևերից:

Հիշյալ ժողովածուի հ. 47 երգը բաղկացած է հետևյալ ընթացքից՝ $d'-b$, $c'-a$, $b-g$: Այստեղ իբրև անցողիկ է Աձ-ը (հետագայում համարված՝ Ակ).

օրինակ 155



Եղանակների մեջ «անցիկ» ձևով հիշյալ ներթափանցումների մասին այլ-ևայլ նշումներ է արել Կոմիտասը. օրինակ՝ «Թագա մածուն եմ մերել» երգի համար նշել է, որ «եղանակի դիմող ձայնն է d' , վերջը՝ g », իսկ «անցիկները»՝ 1-ին դիմողը d' , վերջը՝ b , 2-րդ դիմող՝ c' , վերջը՝ a , 3-րդ դիմող՝ b , վերջը՝ g :

4. Բկ-ը չի փոխվել ըստ էության և հիմնականում համընկնում է միջնադարյան համակարգին: Փոփոխված կարելի է համարել Բկ-ի այն տեսակը, որի դիմող ձայնը ոչ թե կարգի համաձայն մաժոր քառունակի չորրորդ աստիճանն է, այլ

մեկ տոն բարձր է (օրինակ՝ b-ի փոխարեն c'-է): Այդպիսի օրինակները քիչ են, և «Ձայնագրեալ շարական»-ում դրանցից է «Փարաւոն հանդերձ» շարականը (դիմողը՝ c' կամ, եթե քառյակ վեր է, դիմողը՝ f'): Կոմիտասը այդ նույն շարականը խազերից վերծանելիս, դիմող ձայնը ճիշտ է նշել (b) [29]: Նաև պետք է փոփոխություն համարել Բկ-ի հանդիպող այն օրինակները, որոնց հանգչող ձայնը դիմողից իջնում է սեկստա ցած, և միայն վերջին ձայնն է իջնում դիմողից տեղից ցած:

5. Գծ-ի դիմող ձայնը հետագայում «բարձրացել է» կես տոն վեր՝ նմանվելով ժողովրդական երգերին: Նույն երևույթը տեղի է ունեցել լատինական համակարգում: Իմ կարծիքով, կես տոն վեր «բարձրացել է» նաև Գծ-ի արևելյան զուգահեռ ձայնեղանակի՝ «Հիճազի» դիմող ձայնը, քանի որ արևելյան ձայնաշարում «հիճազ» կոչվող ձայնաստիճանից կես տոն վեր գտնվում է համանուն «Հիճազ» կոչվող ձայնեղանակի (մուղամի) դիմող ձայնը, այնինչ, օրենքի համաձայն, դիմողը պետք է լիներ հենց «հիճազ» կոչվող ձայնաստիճանը (ինչպես օրինակ՝ «հուսելնի» ձայնաստիճանի և «Հուսելնի» ձայնեղանակի դեպքում է):

Ձայների միջնադարյան աստիճանական համակարգի օրենքին համապատասխանող Գծ-ի նախնական տեսակը գրեթե չի հանդիպում բանավոր պահպանված օրինակներում: Պատարագի «Քրիստոս ի մէջ մեր յայտնեցաւ»-ի առաջին մասը Գկ է, իսկ երկրորդ մասը նախնական Գծ-ն է (դիմողը՝ e', հնգունակը՝ e' des' c' b a): Հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ էլ գրեթե չի հանդիպում Գծ-ի այս տեսակը: Նման Գծ է հանդիպում նաև Կոմիտասի գրառած և մշակած «Մշո շորոր» պարերի շարքում՝ «Քոչարի» պարեղանակի տարբերակով [21. հատ. 6 էջ 42], կրկին պարեղանակի առաջին մասը Գկ է, երկրորդ մասը նախնական Գծ-ն է և այլն: Այս Գծ-ի նման է նաև Կոմիտասի գրառած «Զար զընգը» պարերգը, որի վրա հատուկ ուշադրություն է դարձրել Քուշնարյովը՝ այն համարելով հնագույն և բացառիկ նմուշ (35. էջ 66):

Այնուամենայնիվ, մեր կարծիքով, միշտ չէ, որ պահպանվել է երաժշտական տեսության դոգմատիկ օրենքը: Եթե եկեղեցին գործածել է այդ Գծ-ը, ապա այն հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ տարածված չի եղել, և եթե այդ Գծ-ով երգեն մի առույգ պարերգ, ապա այն բոլորովին այլ բնույթ կունենա, յուրահատուկ հզորության գույն կարտահայտի, իսկ այլ դեպքում այն ավելի աղաչական բնույթ ունի, գուցե և լալիքի նման է, և դժվար է ասել՝ միջնադարյան ձեռագրերում հանդիպող Գծ-ի բնորոշումներից մեկը, թե այն «իգական աղաչողութիւն ունի» [11], որքանով է համապատասխանում իրականությանը: Համենայն դեպս փաստը ցույց է տալիս, որ եկեղեցում ի վերջո իշխել է ժողովրդական երաժշտության մեջ գերակայող Գծ-ի տեսակը (նրա դիմող ձայնը նախնականից կես տոն վեր է), որն ավելի պայծառ է իր բնութթով: Իսկ Պատարագի «Ընտրեալդ Աստուծոյ» երգում մեծացված սեկունդայնով Գծ-ին հաջորդում է Գծ-ի առանց մեծացված սեկունդայի տեսակը, որտեղ առկա է տրիտոնը (h a g f e), դիմողը՝ h, վերջավորողը՝ e, և սա հազվագյուտ օրինակ է (դիմող ձայները նշված են)։

Գձ

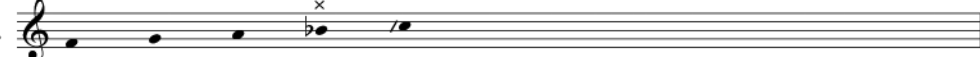
ա) 

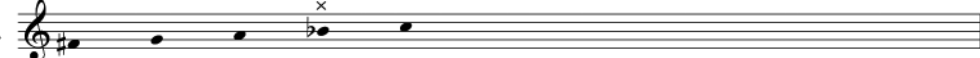
նը - մա - նեալ - Ա - հա - րո - նի
 և Մով - սէ - սի մար - գա - րէ - ին,
 քայ-նըմ որ ըզ - գե - ստոյն - էր - յօ - րի - նող
 գոր Ա - հա - րոն - միշտ - ըզ - գե - նայր:

Համենայն դեպս, եթե սաղմոսերգության մեջ կա նման Գկ-ը (e' des' c' b a, դիմողը՝ c') [28. էջ 634-654], ուրեմն և Գկ-ի դիմող ձայնից տերցիա վեր պետք է եղած լինի նաև իր բուն ձայնը՝ e' դիմող ձայնով Գձ-ը (իսկ այդ Գկ-ը հետագայում սխալմամբ համարվել է Ակ-ի կամ Ակ դարձվածքի մի տեսակ):

6. Հայկական միջնադարյան համակարգի բացահայտման շնորհիվ վերջապես պարզ է դառնում նաև, թե ինչու են առաջացել **Գկ**-ի այդքան տարատեսակներ:

Բանավոր ավանդությամբ մեզ են փոխանցվել Գկ-ի հետևյալ տեսակները.

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

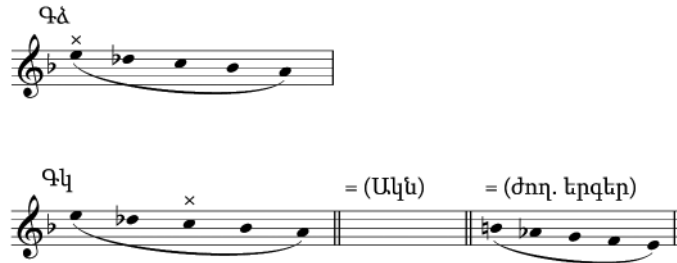
6. 

7. 

1. Շարականներն են (Թաշճյանի գրանցածը)
2. Վիլոտոյի և Տնտեսյանի գրառումների համաձայն
3. Ժամագրքից՝ «Առաւօտ լուսոյ» երգն է (Թաշճյանի գրանցմամբ)
4. Ժամագրքից է (Թաշճյանի գրանցմամբ)
5. Շրոդերի գրառած օրինակի հիմքն է
6. Կոմիտասի գրառած ժողովրդական երգերի համաձայն
7. Կոմիտասի գրառած Ակնա երգերի համաձայն

Այսպիսով, թիվ 6.7. օրինակները (ժողովրդական երգերի) համապատասխանում են միջնադարյան նախնական համակարգին.

օրինակ 158



Թիվ 1 (առանց fis'-ի) և թիվ 2 օրինակները համապատասխանում են միջնադարյան վերափոխված համակարգին (դիմող ձայնը՝ մեկ աստիճան վեր), ինչպես նաև համապատասխանում է բյուզանդական 2-րդ կողմ Ձայնին.

օրինակ 159



Բյուզանդական 2-րդ կողմ ձայնեղանակը (ինչպես նաև մյուս Ձայները) միանշանակ չէ, քանի որ բյուզանդական Ձայները, ընդունված կարգի համաձայն, բաժանված են տեսակների՝ դիատոնիկ, էնհարմոնիկ, խրոմատիկ: Եվ երբ գիտնականների կողմից բերվում են ձայնաշարերը (այն էլ՝ ոչ աստիճանական հարաբերությամբ) և հատուկ չի նշվում դիմող ձայնի տեղը, ապա տվյալ ձայնաշարը գրեթե կորցնում է իր իմաստը, քանի որ նույն ձայնաշարում դիմող ձայնը տարբեր տեղեր դնելով՝ կստանանք տարբեր լադեր [42]:

Թիվ 3-ը համապատասխանել է լատինական համակարգի 2-րդ կողմին.

օրինակ 160

Իսկ թիվ 4-ը և 5-ը համապատասխանել են լատինական 3-րդ կողմին:

Կոմիտասը Ձայների աստիճանական համակարգի համաձայն հնգունակները հերթով ներկայացնելիս, սկսելով c' -ից (Աձ), ապա՝ d' (Բձ), հաջորդը՝ Գձ-ը բերում է es' (քառալար շղթայի համակարգում) և տալիս է Գձ-ի հետևյալ հնգունակը՝ $es' d' c' b a$ (օր. 70, 74): Հենց Գձ-ի հարցում էլ միշտ կանգ է առել Կոմիտասը: Գձ-ի համար նման հնգունակ բերելով՝ արդյոք Կոմիտասը կասկածել է, թե հնարավոր է՝ Աձ-ի և Ակ-ի նման Գձ-ն ու Գկ-ը ևս տեղերը փոխած լինեն: Այսպես.

օրինակ 161

Այս դեպքում Գձ-ը նման է բանավոր պահպանված շարականների Գկ-ին, իսկ Գկ-ը ճիշտ բանավոր պահպանված շարականների Գձ-ն է: Բայց մենք ոչ մի փաստ կամ վկայություն չունենք նման տեղափոխության մասին, մինչդեռ Աձ-ի և Ակ-ի տեղափոխության վերաբերյալ ունեինք անհերքելի վկայություններ:

Գկ-ի «Վառ» անվանման մասին Հայկազյան բառարանում [27] կարդում ենք. «**Վառ** – ա. Որպէս բառն յն, [յունարէն], «βαρύς» **Gravis**. Այսինքն ծանր. Մի յոթ ձայնից շարականի, այն է երրորդ կողմն. *Իսկ կողմն նորին՝ բերկրալից ձայն,

որ եւ **վառ** իսկ կոչէ, այսինքն խիստ ծայն.... *Օրն էր կիրակէի, և ծայնն ի վառի ծայն էր. *Ուռհ*»:

Ինչպէս տեսանք, հայկական Երրորդ կողմի՝ Գծ-ի զուգահեռն է հունական, լատինական և բյուզանդական 2-րդ կողմը (ոչ թե՝ 3-րդ կողմը): Իսկ լատինական և հունական 3-րդ կողմին՝ ծանրին (վարիուսին կամ ցածրին), համապատասխանում է հայկական Չորրորդ կողմը (Վերջ ծայնը): Ուստի եթե նույնիսկ հայկական Երրորդ կողմը (Վառ ծայնը) անվանվել է այդպէս՝ հունականի նմանությամբ, ապա այն հունականի 3-րդ կողմը չէ (ծայնաշարի կամ հնգունակի առումով): Կարելի է կարծել, թե այդպէս է անվանվել սոսկ հունարեն բառի նմանությամբ, գուցե այն պատճառով, որ հնգունակի d'-ն «փոխվել և իջել է» des'-ի, բայց չէ որ Գծ-ի հնգունակն էլ նույնն է, սակայն «Վառ» չի կոչվում: Կամ պետք է կարծել, որ Գկ-ը հենց հայերեն «վառ» իմաստն ունի: Հայերենում «վառ» բառը տարբեր նշանակություններ ունի՝ «զարդարել», «պճնել», «պայծառ», «սպառնալ», «արծարծանել», «լուցանել, բորբոքել զհուր», «բորբոքումն», «տոչորումն» և այլն [27. էջ 784]: Ի դեպ, Մովսէս Քերթովը Գկ-ը բնորոշում է որպէս «բերկրալից ծայն». «բերկրալից ծայն, որ եւ վառ կոչէ, այսինքն խիստ ծայն» [11]: Եվ բերված «խիստ» բառի իմաստներից են նաև առոգանության միավորներից սուրը և շեշտը. «խիստ»-«աշտեայ»-շեշտ: Ուստի նշանակում է ոչ թե ցածր, այլ բարձր: Եվ այդ «բարձրը» կարող է համարվել հնգունակի վերին ծայնը, որը քառալար շղթայում ոչ թե es' -է, այլ բարձր է՝ e' -է, քանի որ, ինչպէս բացատրել ենք, փոխվել է շղթան, որը նախորդ շղթայից մեկ աստիճան բարձր է: Սակայն կրկին հարց է ծագում. բայց չէ որ Գծ-ի հնգունակն էլ նույնն է, բայց անվանում չունի: «Ցածր» իմաստը կարող է համապատասխանել բանավոր ավանդույթով փոխանցված այն Գկ-ին, որի դիմող ծայնը des' -է (հնգունակը՝ f' e' des' c' b), այսինքն՝ հենց իջեցված աստիճանն է, և այս Գկ-ի համապատասխան բուն Ձայնը (Գծ-ը) բանավոր պահպանված Գծ-ն է, որի դիմող ծայնը des'-ից տեքցիա վեր f'-ն է (հնգունակը՝ f' e' des' c' b): Բայց սա այն նախնական Գծ-ը չէ (այն գրեթե չի հանդիպում ժողովրդական երգերում):

Իմ կարծիքով Գկ-ին այս «Վառ» անվանումը փոխանցվել է շատ ավելի հին ավանդույթից և վերաբերում է նախաքրիստոնեական շրջանին (կապված է տարերքների, լուսատուների, կենդանակերպերի հետ), և այս հարցը դուրս է ներկա քննարկումներից (այդ հարցերը քննել, պարզաբանել և ներկայացրել եմ իմ մեկ այլ՝ «Է ԱՐԱՐ» աշխատության մեջ): Ցույց եմ տվել, որ այն «Վառ» է կոչվում, քանի որ յոթ լուսատուներից Հրատ (Մարս) մոլորակի զուգահեռ Ձայնն է, իսկ Հրատին վերագրվել է «վառել» իմաստը և այլն:

7. Դծ-ի մեջ գործածվել է երկու ձայնաշար (երկու քառալար շղթա): Միջնադարում հիմնականը համարվել է Դծ-ի այն ձայնաշարը, որտեղ Դծ-ի դիմող ծայնը մաժոր քառունակի (g a h c') 4-րդ ձայնաստիճանն է (c'), իսկ

հետագայում հիմնական ձայնաշարը համարվել է մյուսը, որտեղ Դձ-ի դիմող ձայնը քառունակի (b c' d' es') 2-րդ աստիճանն է:

Այսպիսով, ինչպես տեսանք, Դձ-ը ունի երկու քառալար շղթա և ըստ այդմ՝ երկու հնգունակ:

օրինակ 162



Առաջինը նաև Գապասաքայանի բերածն է, երկրորդն առաջանում է f' -ից հիմնական քառալար շղթայում: Դձ-ի դիմող ձայնն է՝ f', հանգչողը՝ d':

Այժմ տեսնենք, թե Դձ-ի միջնադարյան այս կարգին որքանով են համապատասխանում Դձ-ի բանավոր պահպանված օրինակները, որոնք բերվում են քառյակ ցած (այսինքն՝ f' -ի փոխարեն դիմող ձայնը ընդունում ենք՝ c'): Բանավոր պահպանված շարականների հիման վրա Դձ-ը հետևյալ կերպ են ներկայացրել Աթայանը և Թահմիզյանը (ընդհատվող գծիկներով նշել են հնգունակները)։

օրինակ 163

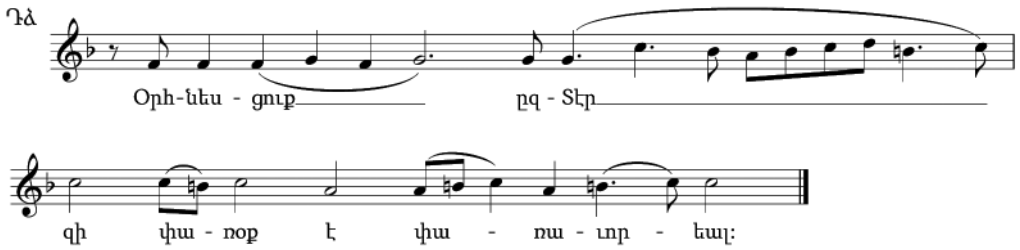


Թահմիզյանը, ի տարբերություն Աթայանի, բացի վերջին վերջավորող ձայնից (g), նշել է նաև հանգչող ձայնը՝ c', որը նաև դիմող ձայնն է: Ի դեպ, Թաշճյանի մոտ ոչ թե ծանր, այլ միջակ սկսվածքների վերջին ձայնը c' է: Այստեղ վերջին մասի h-ն է միայն ակնարկում մյուս քառալար շղթայի մասին: Երկու քառալար շղթաների համաձայն երկու տեսակի հնգունակներն են.

օրինակ 164



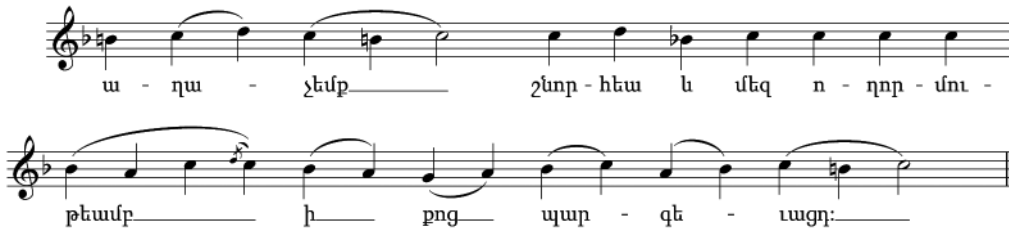
Իսկ ահա 1710 թվականին Շրոդերի հրատարակած Դձ-ի սկսվածքի օրինակում (ուշադրություն) առկա է նաև a-h-c' անցումը, և սկսվածքում (հակառակ Թաշճյանի օրինակների) մեկ վանկի վրա է միայն հանդիպում b-ը, իսկ h-ն հանդիպում է չորս տարբեր վանկերի վրա:



Այսինքն՝ Շրոդերի գրառած օրինակն ավելի է համապատասխանում միջնադարյան համակարգին, որտեղ Դձ-ի հիմնական քառունակը մաժոր քառունակն է, քառունակի վերին ձայնն էլ դիմող ձայնն է։ Այսպիսով, Շրոդերի օրինակում բացահայտ առկա է $g a h c'$ քառունակը։ Բանավոր ավանդույթում այս բանը պահպանվել է Դձ դարձվածքում։ Կոմիտասը 1888 թ. իր տետրում տալիս է Դձ դարձվածքի վեց տեսակ, և 6-րդը համարում է գլխավորը՝ գրելով, որ դրա դիմող ձայնն է b -ը, որն էլ $f g a b$ մաժոր քառունակի վերին ձայնն է։ Գապասաքայանը Դձ-ը նույնպես բերում է մաժոր քառունակով, և ինքն էլ գիտի, որ Դձ-ը երկու ձայնաշար կարող է ունենալ, քանի որ նա հատուկ անդրադառնում է Դձ-ին. վկայակոչում է Առաքել Սյունեցուն (14-15 դդ.)՝ բացատրելու համար, որ նույն ձայնեղանակում տարբեր տեսակի եղանակներ են հանդիպում։ Գապասաքայան. «Այլ կերպիւ երգի ի Խաչի կանոնին Ի նորահրաշ նաւակատիսն. այլ կերպիւ Երանելի աստուածաւէր սուրբ դշխոյն և այլք։ Որպէս ասէ ևս մեկնիչն Ներգինացոյն, թէ ի մի ձայնումն զանազան գոն եղանակք որպէս ի **դձ**. այլ է այն, որ ասի Առաքելոյ աղանոյ. և այլ է այն, որ Ի վերայ բխեալ գաւազանին. և այլ է որ Երկնայնոց հոգեղինացն. Նոր Սիոն ծնեալն և այլք. ուրեմն պարտ է գիտել, թէ բազումն շարունակի ձայնս ի վերայ հիման միոյ այլ և այլ կերպիւ. զի սուրբ հարքն մեր յոգունս են ընթացեալ ի սոյն շափղս, թէ ի շարականս, թէ ի մեղեդիս, թէ ի տաղս» [4. էջ 111-112]։ Եվ ահա Դձ-ի հիշյալ առաջին օրինակը՝ «Առաքելոյ աղանոյ» շարականն է [24. էջ 615], որը Թաշճյանի գրառած Շարակնոցում նման է միջնադարյան Դձ-ին, քանի որ շարականի հենց սկզբում, ի տարբերություն բազմաթիվ Դձ շարականների, դիմող ձայնը b է (այսինքն՝ մաժոր $f g a b$ քառունակի չորրորդ՝ վերին ձայնն է)։

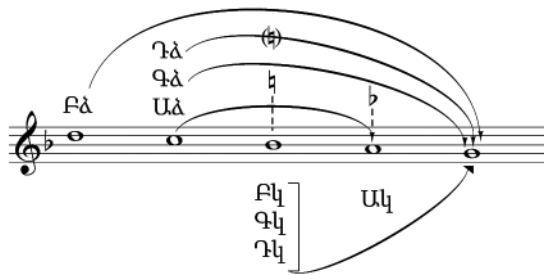


Գապասաքայանի նշած մյուս օրինակը «Որ ի վերայ գաւազանին» շարականն է [24. էջ 632], և սա Թաշճյանի Շարակնոցում հազվագյուտ օրինակներից է, քանի որ b -ը հանդիպում է շարականի կրկնակի ոչ թե վերջում, այլ սկզբում։

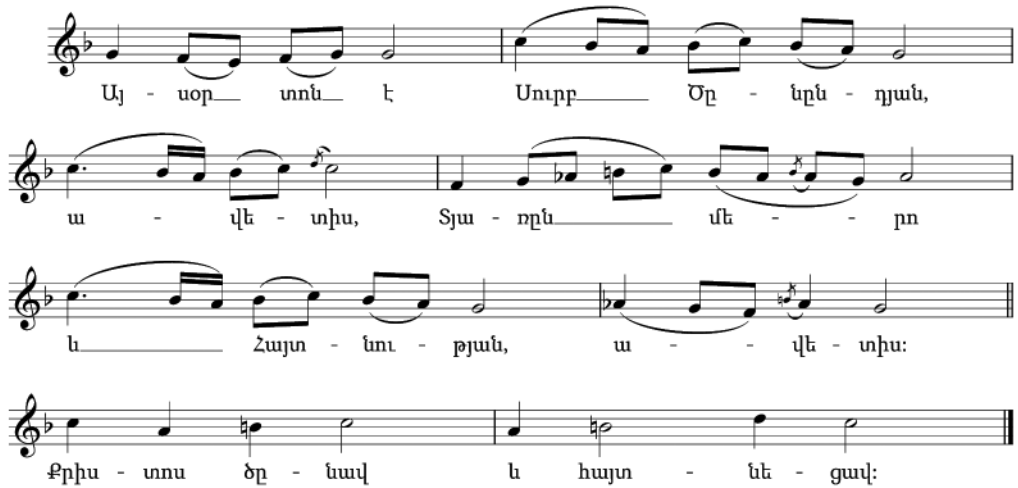


8. Դկ-ի մաժոր քառունակը մնացել է նույնը: Միջնադարում (աստիճանական համակարգում) Դկ-ի հիմնական դիմող ձայնը համարվել է մաժոր քառունակի 2-րդ աստիճանը (եթե քառունակն է՝ c' d' e' f', ապա դիմողն է d', կամ՝ եթե քառունակն է g a h c', ապա դիմողն է՝ a): Իսկ հետագայում հիմնական դիմող ձայնը համարվել է քառունակի 4-րդ աստիճանը (f g a b քառունակի b-ը): Սակայն կան բանավոր պահպանված Դկ-ի օրինակներ, որ նման են միջնադարյան Դկ-ին: Նաև միջնադարյան Դկ-ը հետագայում համարվել է Դկ դարձվածքը, քանի որ Դկ դարձվածքի դիմող ձայնը քառունակի 2-րդ աստիճանն է:

9. Գլխավոր փոփոխություններից մեկն էլ այն է, որ հետագայում աստիճանաբար վերացել է ձայնեղանակների աստիճանական համակարգը, այսինքն՝ աստիճանական հարաբերությունը: Դրանք «մոտեցել են» իրար և հնարավորինս «տեղավորվել են» մեկ ձայնաշարի մեջ: Բացի Գձ-ից և Գկ-ից, մնացյալ ձայնեղանակները դիտվել են մեկ ձայնաշարի մեջ: Այսպես.



Ժողովրդական երգերում հանդիպում են օրինակներ, որտեղ տարբեր ձայնաշարեր ունեցող ձայնեղանակները մեկտեղված են «իրար մոտ» մեկ երգում: Ստորև բերված օրինակում սկիզբը հին Դկ-ն է, հետո Գձ-ն է, ապա հին Դձ-ն է, բայց դրանք միջնադարյան աստիճանական համակարգով չեն, այլ «իրար ավելի մոտ են»:



Բյուզանդական երաժշտական նմանի վերծանության օրինակներում ծայնեղանակների աստիճանական հարաբերությունը «լողում է». հստակությունը կորչում է, և միշտ չէ, որ գործնականում պահվում է աստիճանակարգությունը ծայնեղանակների միջև: Երբեմն աստիճանակարգությունը ավելի հստակ երևում է չորս բուն Ձայների դեպքում, սակայն կողմերի դեպքում խախտվում է դիմող ձայների հստակությունը (կամ էլ վերծանություններն են վիճելի) [37. էջ 77]: 17-18-րդ դարերում Ութձայնի աստիճանական համակարգն արդեն փոփոխված էր, ծայնեղանակները «մոտեցել էին իրար», տարբեր ծայնեղանակների դիմող ձայները գտնվում էին ընդհանուր ձայնաշարի նույն աստիճանի վրա (հին օրենքի համաձայն՝ պետք է գտնվեին տարբեր աստիճանների վրա): Այդ բանը նույն ժամանակաշրջանում տեղի ունեցավ նաև այն եկեղեցիներում, որոնք շատ ավելի ուշ էին ընդունել Ութձայնի համակարգը: Օրինակ՝ 17-19-րդ դարերում ռուսական եկեղեցիներում արդեն վերացել էր Ութձայնի աստիճանական հարաբերությունը, և դրա պատճառը նաև ժողովրդական երաժշտության ազդեցությունն էր [33. էջ 85-91]:

10. Բանավոր պահպանված շարականների և միջնադարյան աստիճանական համակարգի հանգչող և վերջավորող ձայների համեմատությունը

Բանավոր պահպանված երգերում, ի տարբերություն միջնադարյան աստիճանական համակարգի, բացի Աձ, Ակ, Բձ, Բկ Ձայներից, մնացյալը աստիճանական համակարգի համեմատ երգում են ցածր ռեգիստրում, քանի որ բարձր է համարվում ձայնի համար, և գրանցվել են կվարտա կամ կվինտա ցած (աստիճանական համակարգի համեմատ): Ինչպես տեսանք վերը բերված օրինակում (օր. 169), ելևէջը հ-ի միջոցով վերջանում է c'-ի վրա (դիմող

ծայնի վրա): Ընդհանրապես բանավոր պահպանված շարականներում բուն ծայները հանգչում կամ վերջանում են թե դիմող ծայներով, թե դիմող ծայնից տերցիա կամ կվարտա ցած ծայներով: Այսպես.

Դիմող կամ վերջավորող ծայներ

d' - Բձ, c' - Աձ, Գձ, Դձ

a - Ակ, b - Բկ, Գկ, Դկ

Հանգչող կամ վերջավորող - դիմող ծայներից տերցիա ցած

b - Բձ, a - Աձ

g - Բկ, Գկ, Դկ

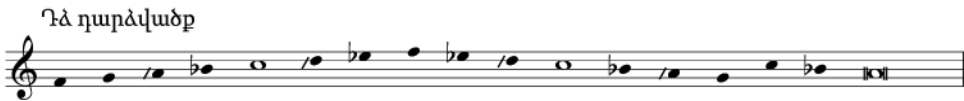
Հանգչող կամ վերջավորող - դիմող ծայնից կվարտա ցած

g - Գձ, Դձ

Համեմատության համար հիշեցնենք, որ միջնադարյան աստիճանական համակարգում բուն ծայները հանգչում են դիմող ծայնից տերցիա ցած, իսկ կողմերը հանգչում են դիմող ծայնի վրա: Բանավոր Գձ-ը վերջանում է կվարտա ցած, որովհետև այն նախնական տարբերակը չէ (դիմող ծայնը c' է), իսկ նախնական տարբերակի դիմող ծայնը h է, ուստի նախնական Գձ-ը վերջանում է դիմողից տերցիա ցած՝ g-ով:

Իսկ Դձ-ի դիմող ծայնից ոչ թե կվարտա ցած, այլ տերցիա ցած վերջավորություններ տեսնում ենք բանավոր պահպանված շարականների հետևյալ օրինակներում. «Որ առաքեցեր զՅովնան քարոզել» - Դձ [24. էջ 187], «Աստուածածին գերագոյն քերովբեից» - Դձ [24. էջ 302. Միջակ], «Երկնաւոր փեսայ» - Դձ - հանգչող ծայնը՝ a [24. էջ 603] և այլն: Եվ դիմող ծայնից տերցիա ցած վերջավորությունը առկա է Դձ դարձվածքում (Չափավոր կամ Միջակ օրինակներում). դիմող ծայնը c' է, վերջը՝ a. ծայնաշարում այսպես է բերում նաև Թահմիզյանը.

օրինակ 170



1. ԲԱՅԱՌԻԿ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ

1. Ձայների հունական, լատինական և հայկական եկեղեցական համակարգերում բուն Ձայները միմյանց նկատմամբ դասավորված են աստիճանական բարձրությամբ, և աստիճանական բարձրությամբ են դասավորված նաև դիմող ձայները, իսկ կողմ Ձայնի դիմող ձայնը բուն Ձայնի դիմող ձայնից ցած է գտնվում և այլն (այդ ամենն արդեն բացատրել ենք և ներկայացրել նոտաներով): Սակայն կա մի վկայություն, որի համաձայն՝ հայկական եկեղեցում այս համակարգից բացի եղել է (դժվար է ասել՝ գործել է) նաև մեկ այլ համակարգ, որը վերաբերել է նույն ձայնեղանակներին:

Խաչատուր Էրզրումցին 17-րդ դարավերջին գրում է ձայնեղանակների մասին՝ նկարագրելով հենց այդ համակարգը [10]: Ըստ Խաչատուր Էրզրումցու՝ Ձայները աստիճանական կարգով բարձրանում են հետևյալ հաջորդականությամբ՝ Աձ, Ակ, Բձ, Բկ, Գձ, Գկ, Դձ, Դկ (այսինքն՝ Ակ-ը բարձր է Աձ-ից, Բձ-ը՝ Ակ-ից, Բկ-ը բարձր է Բձ-ից, և այսպես բարձրանում են մինչև Դկ): Ստորև ներկայացնում ենք Խաչատուր Էրզրումցու գրածը՝ կրճատումներով (պարզության համար սկզբում նշել ենք Ձայնը)։

Աձ - «Եւ նա, որ առաջին դնի. առաջի ձայն յարանուանի.

Եւ է, որ ցածագունեղ է. այն, որ խոշորագունեղ է...

Ակ - Եւ նա, որ երկրորդ եղանի. առաջին կողմն յարանուանի.

Այս քան զառաջին բարձրանայ. և ի միասին նրբանայ...

Բձ - Եւ նա, որ երրորդ գտանի. երկրորդ ձայն անուանակոչի.

Եւ սա քան զերկրորդ բարձրանա. ի միասին անուշանայ...

Բկ - Եւ նա, որ չորրորդ եղանի. աւագ կողմն անուանակոչի.

Եւ սա քան զերրորդ բարձրանայ. այս է, առավել վերանայ...

Ճ - Եւ նա, որ հինգերորդ լինի. երրորդ ծայն անուանակոչի.

Այս քան զչորրորդ բարձրանայ. ի միասին բարականայ...

Գկ - Եւ նա, որ վեցերորդ լինի. է, որ վառ անուանակոչի.

Քան զհինգերորդ բարձրանայ. և առաւել անուշանայ...

Դձ - Եւ նա եօթներորդ լինի. չորրորդ ծայն անուանակոչի.

Քան զվեցերորդ բարձրանայ. ի միասին նա կակղանայ...

Դկ - Եւ նա, որ ութերորդ լինի. է, որ վերջ անուանակոչի.

Քան զեօթներորդն վերանայ. և սա առաւել սլանայ...»:

Հետաքրքիր է, որ Խաչատուր Էրզրումցին նախապես եղել է Հայ առաքելական եկեղեցու հոգևորական, հետո դարձել է կաթոլիկ, այն էլ՝ նշանավոր կաթոլիկ: Նա հեղինակ է գիտական, աստվածաբանական մեծադիր հատորների: Եվ զարմանալի է, որ Խաչատուր Էրզրումցին բերում է Ձայների մեկ այլ աստիճանական համակարգ, որն սկզբունքորեն հակասում է ոչ միայն կաթոլիկ եկեղեցու համակարգին, այլև մյուս համակարգերին: Եվ նման համակարգ չի հանդիպում մեկ ուրիշ եկեղեցական ավանդույթում: Պարզ է, որ այդ համակարգը նրան փոխանցվել է հայկական միջավայրից, քանի որ օտար միջավայրում չկա նման համակարգ, և Էրզրումցին խոսում է հենց հայկական Ձայների մասին: Փորձենք «ստուգել» այդ համակարգը՝ դասավորելով Ձայները ըստ բարձրության նման հերթականությամբ, տալով յուրաքանչյուր Ձայնի համապատասխան հնգունակ-ձայնաշարը և նշելով դիմող ձայնը: Իբրև ընդհանուր ձայնաշարի ուղեցույց կարող ենք ընտրել Բձ-ի ձայնաշարը՝ d' c' b a g կամ a g f e d: Առաջին դեպքում, d'-ից հերթականությամբ բարձրանալով, վերջին Ձայնը (Դկ) շատ բարձր կլինի, ուստի ընտրում ենք երկրորդը, որը նույնն է՝ քառյակ ցած (Բձ – a g f e d, դիմող ձայնը՝ a):

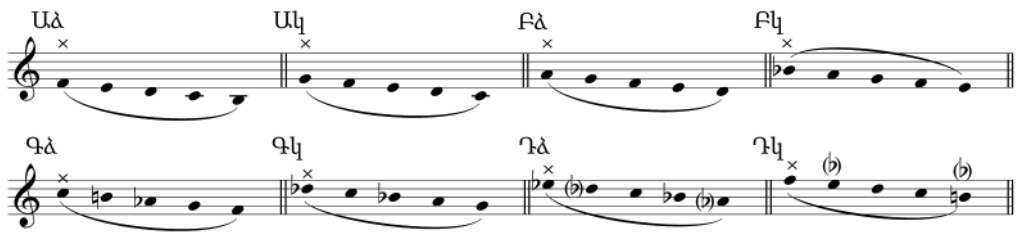
օրինակ 171

քառալար շղթա

II

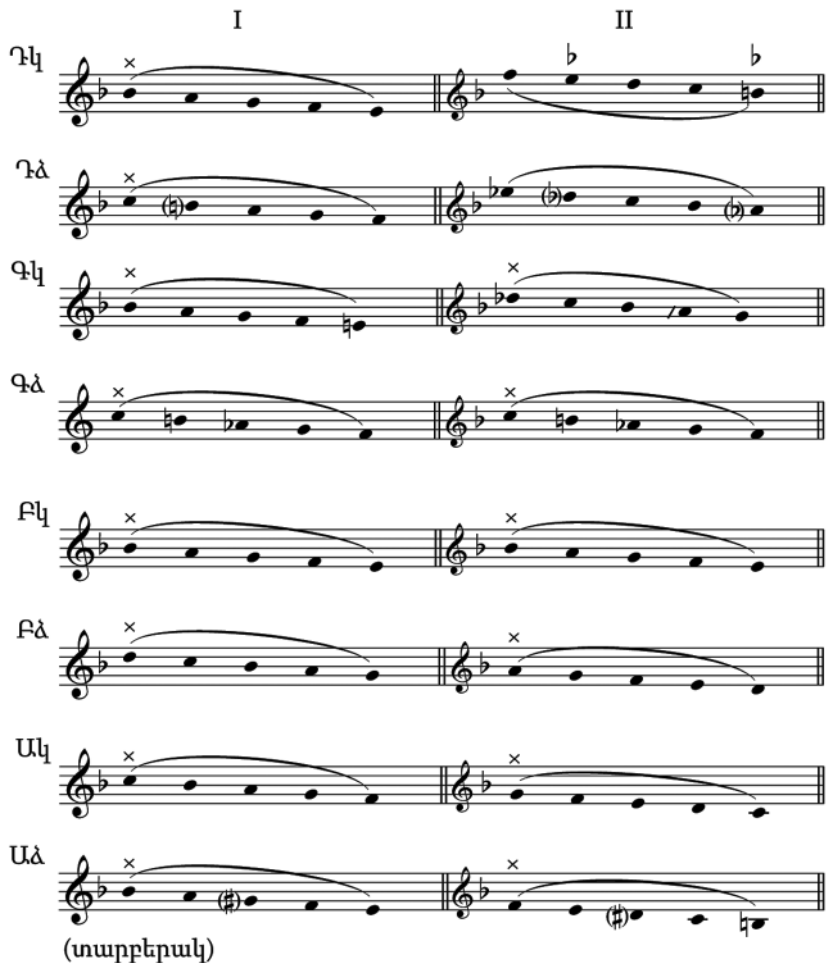
III

Սձ Սկ Բձ Բկ Գձ Գկ Դձ Դկ



Նման համակարգում հնգունակները ավելի շատ համապատասխանում են Թաշճյանի գրանցումներին՝ «Ձայնագրեալ շարական»-ին (այսինքն՝ բանավոր պահպանված շարականներին): Համեմատության համար ներկայացնում ենք կողք-կողքի. 1-ին – Թաշճյանի գրանցածի համաձայն, 2-րդ – Խաչատուր Էրզրումցու բերած համակարգի սկզբունքով մեր վերականգնածը).

օրինակ 172



Այս համեմատությունից երևում է հետևյալը.

Աձ - «Ձայնագրեալ շարական»-ում առկա է նման դիմող ձայնով Աձ-ի սկսվածք, այսինքն՝ մաժոր քառունակով և դիմողը՝ քառունակի վերին ձայնով.

օրինակ 173

դիմող b



Ակ - «Ձայնագրեալ շարական»-ի Ակ-ն է (այսինքն՝ այն Ակ-ն է, որը շփոթել են Աձ-ի հետ):

Բձ - Ճիշտ նույնն է, ինչ «Ձայնագրեալ շարական»-ում է և միջնադարյան համակարգում:

Բկ - Նույնն է, ինչ «Ձայնագրեալ շարական»-ում է և միջնադարյան համակարգում:

Գձ - Նույնն է, ինչ «Ձայնագրեալ շարական»-ում է և՛ միջնադարյան համակարգի 2-րդ տարբերակը:

Գկ - Այստեղ, եթե չնշեինք des'-ը (նաև դիմող ձայնն է), ապա ձայնաշարը չէր համապատասխանի Գկ-ի և ոչ մի տարբերակին, և այս դեպքում ձայնաշարը լինում է «ցածրացրած» ձայնով, և այս դեպքում Գկ-ի «վառ» անվանումը համընկնում է հունականի 3-րդ կողմ Ձայնի անվանմանը՝ «վառիս»-ին, որ նշանակում է «ծանր» (ցածր) ձայն: Վերից վար ձայնաշարն էլ (հնգունակի) «Սապահի» նման է ($\frac{1}{2}$, 1, $\frac{1}{2}$, 1): «Ձայնագրեալ շարական»-ում Գկ-ի հնգունակը վերից վար (հաշված՝ դիմող ձայնից) այսպես է. $\frac{1}{2}$, 1, 1, $\frac{1}{2}$: Սկիզբը նույնն է, տերցիա ցած գտնվող վերջավորող ձայնը նույնն է:

Դձ - Նույնն է, ինչ «Ձայնագրեալ շարական»-ում է և միջնադարյան համակարգում:

Դկ - Նույնն է, ինչ «Ձայնագրեալ շարական»-ում է՝ b a g f e հնգունակում դիմող ձայնը b-ն է, և տարբեր է միջնադարյան համակարգից (միջնադարյան համակարգում Դկ-ի մյուս տարբերակն է հիմնականը, որտեղ b a g f e հնգունակում դիմող ձայնն է g):

2. Հետաքրքիր է, որ Խաչատուր Էրզրումցու կողմից ձայնաստիճանների բնորոշումները համընկնում են հնգունակների ոչ թե վերին, այլ ցածի ձայներին (կիսատոնը հուշող բնորոշումն ընդգծել ենք).

Ձայն	վերին	ցածի	տոն	բնորոշում
Դկ	f'	b	1	առավել սլանա
Դձ	es'	as	½	կակղանա
Գկ	des'	g	1	առավել անուշանա
Գձ	c'	f	½	բարականա
Բկ	b	e	1	առավել վերանա
Բձ	a	d	1	անուշանա
Ակ	g	c	½	նրբանա
Աձ	f	h		ցածագունեղ, խոշորագունեղ

Սա նշանակում է, որ Էրզրումցին¹⁰ Ձայները հաշվում է ցածի ձայնից դեպի վեր, և միշտ հնգունակի վերին ձայնը դիմողն է: Եթե նույնիսկ Էրզրումցին նկատի ունի ձայնաշարի յուրաքանչյուր ձայնից մեկնող ութնյակ, ապա, միևնույն է, դիմող ձայնը հինգերորդն է:

Ինչ վերաբերում է as-ին, այն՝ իբրև հնգունակի ցածի ձայն, հանդիպում է միայն Դձ-ում, և ինչպես «Ձայնագրեալ շարական»-ի Դձ-ում է, հնգունակի ցածի վերջին ձայնը մեկ տոն է (միջնադարյան համակարգում, Դձ-ը ևս ունի երկու քառալար շղթա, շղթաներից մեկի դեպքում հնգունակի ցածի վերջին ձայնը կես տոն է (f' e' d' c' h'), մյուսի դեպքում մեկ ամբողջ տոն է. (f' es' d' c' b):

3. Հայ առաքելական եկեղեցու ընդունածը սկզբունքորեն եղել է այն աստիճանական համակարգը, որի նմանը գործել է նաև հունական և լատինական եկեղեցիներում: Եվ դա իբրև անշարժ դոգմա չի մնացել, ենթարկվել է ժողովրդական, այսինքն ազգային երաժշտական լեզվի կանոններին: Այդ համակարգը քարացած չի մնացել նաև հունական և լատինական միջավայրում:

Ձայների ութի բաժանումը գալիս է չորսի կրկնապատկումից, և առանձին ութի համակարգը բնորոշ չի եղել հայ մշակույթին: Չորսի համակարգը հին է,

¹⁰ Ինչպես տեսնում ենք, Խաչատուր Էրզրումցին, ապրելով Գապասաքայանից առաջ, «հետ չի մնում» նրանից իբրև միջնադարյան մտածող (դեռ ինքը համարվում էր կաթոլիկ «առաջադեմ» մտածող, ժամանակակից մարդ, հայերին եվրոպական արժեքներին ծանոթացնող), քանի որ այդ թվականներին նա պարզապես կարող էր ձայնաշարը ներկայացնել եվրոպական նոտագրությամբ՝ այդքան գրելու և խնդիր առաջադրելու փոխարեն: Եվ թեպետ հայերը նաև Եվրոպայում ունեին մշակութային կենտրոններ և այնպիսի խոշոր գիտական կենտրոն, ինչպիսին էր նշանավոր Մխիթարյան միաբանությունը Իտալիայի Սուրբ Ղազար կղզում, այնուամենայնիվ, նրանք ուղղակի հրաժարվեցին նոտագրել ձայնեղանակները, և առաջին նոտագրողները (լավ թե վատ) եղան եվրոպացիները:

քանի որ այն համեմատվում է չորս տարերքների հետ, բայց չորսից ածանցյալ չորս կողմերի գումարումը քրիստոնեական շրջանում, մասնավորապես՝ 7-րդ դարում, համեմատաբար նոր համակարգ է, քանի որ ավելի հին համակարգի համաձայն չորսին հաջորդում է ոչ թե ութը, այլ յոթը (ոչ ածանցյալ), ապա՝ տասներկուսը: Հին աշխարհում ամեն բան «արտացոլում էր» Աշխարհի պատկերը, որի միավորներից էին 4 տարերքները, 7 լուսատուները, 12 կենդանակերպերը, դրանց զուգահեռ ծայները, գույները և այլն: Եվ այդ ամենն արտահայտվում էր ծեսի, տոմարի, երաժշտության, բանահյուսության, ճարտարապետության և այլնի մեջ: Այնպես որ բոլորը զուգահեռներ էին մեկ միասնական համակարգում, քանի որ կառույցը, սկզբունքը մեկն էր: Մեր խնդրի առումով հին համակարգում 4 Ձայնը համապատասխանում է 4 տարերքներին (հող, ջուր, օդ, հուր), 7 ձայնը՝ 7 լուսատուներին (Լուսին, Երևակ, Փայլածու, Արև, Լուսաստղ, Հրատ, Արեգակ), և այդ 7 ձայներից յուրաքանչյուրից մեկնել է մեկ հնչյունաշար, այդ հնչյունաշարերի համաձայն էլ եղել են համապատասխան եղանակներ և այլն: Այդ յոթ թվի համապատասխան արձագանքները պահպանվել են նաև միջնադարյան նյութերում. նախապես քերականներն ընդունում էին 7 ձայնավոր, հետագայում ավելացրին արհեստականորեն ևս մեկը և համարեցին, թե ութ ձայնավորները համապատասխանում են ութ ձայնեղանակներին՝ «ըստ ութիցն եղանակաց» (15. 30-39 հարց ու պատասխան), և այդ առթիվ վկայակոչվում է Դավիթ Անհաղթին (5-րդ դար), սակայն ութ ձայնավոր ստանալու համար ավելացվում է օ-ն, որը ներմուծվել է Դավիթ Անհաղթից դարեր հետո: Կամ ութ Ձայները մի կերպ հարմարեցրին շաբաթվա յոթ օրերերին, այնինչ յոթ օրվան պետք է համապատասխանի յոթ Ձայն: Իսկ ընդհանրապես տիեզերակարգում այս յոթ թվի «ներկայությունը» հազարամյակների պատմություն ունի, և այլն:

Հին աշխարհի «երաժշտական տեսությունը» (ինչպիսին ընկալել են հազարամյակներ առաջ) գրեթե փոփոխության չի ենթարկվել մինչև միջնադար, և այն ոչ միայն նույնությամբ փոխանցվել է ուսուցչից աշակերտին, այլև գրավոր ավանդույթի դեպքում էլ դարեր շարունակ արտագրվել են նույն տեքստերը: Եվ հետագայում էլ Արիստոտելից (մ.թ.ա. 4-րդ դ.) մինչև Բոեցիա (5-րդ դարավերջ) անտիկ երաժշտության տեսությունը նույնն է մնացել, և գրավոր տեքստերը շատ ավելի հին են իրենց բովանդակությամբ, քան այդ տեքստերի գրված ժամանակաշրջանը [44. էջ 1465-1466]:

4. Խաչատուր Էրզրումցու վկայակոչած համակարգում Ձայների հերթականության այդ ձևը ցույց է տալիս, որ բաժանումները բուն և կողմ Ձայների պայմանական են և չնայած բերվող անվանումներին (բուն և կողմ)՝ մյուս համակարգի նման հիմնական և ածանցյալ չեն, այլ «իրավահավասար են»:

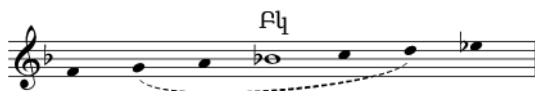
5. Ինչպիսի ձայնաշար էլ որ լինի, այն կարող է վերաբերել չորս թվից ավելի միավորներին, այսինքն՝ յոթ լուսատուներին: Եվ այդ բանը (այլևայլ փաստերի հետ մեկտեղ) նույնպես մեզ օգնել է վերականգնելու համար նախաքրիստոնեական համակարգը [31]: Ճիշտ է, Խաչատուր Էրզրումցին թվարկում է

ութ Ձայները, բայց դրանցից յոթը աստիճանական բարձրությամբ համապատասխանում են յոթ ձայներին, ուստի և համապատասխանում են յոթ լուսատուներին, և «բուն» և «կողմ» անվանումները պայմանական են. իրականում յոթ ձայներից գլխավոր ձայնը, հայկական համակարգի համաձայն, գտնվում է կենտրոնում, և կենտրոնի ձայնը բարձրությամբ 4-րդ ձայնն է ու աստիճանական համակարգում համապատասխանում է Բկ-ին (Աձ-1, Ակ-2, Բձ-3, Բկ-4 և այլն): Այս հին համակարգի արձագանքն է հենց այն, որ Բկ-ը անվանվում է «Աւագ ձայն», և եկեղեցին ոչ թե բուն, այլ բուն Ձայնի «աձանց-յալ» համարվող կողմ Ձայնին չէր մեծարի «Աւագ» կոչումով, եթե չլիներ ավելի հին ու հիմնավոր ավանդույթը: Բացի այդ, մեր ներկայացրած բոլոր համակարգերում էլ Բկ-ի դիմող ձայնը մեր բերած ձայնաշարի 7 աստիճաններից (օրինակ՝ f g a b c' d' es') միշտ կենտրոնի ձայնն է (b)՝ թե «Ձայնագրեալ շարական»-ում, թե Գապասաքայանի բերած 1-ին համակարգում, թե 2-րդ համակարգում, թե իմ կողմից վերականգնված միջնադարյան համակարգում, թե նաև 7 լուսատուներին համապատասխանող ավելի հին համակարգում: Բոլոր դեպքերում Բկ-ը «Ավագ է» ոչ թե նրա համար, որ այն Երկրորդ կողմ Ձայնն է, այլ՝ որ բոլոր դեպքերում այն «ընկնում է» կամ «գտնվում է» յոթնյակի չորրորդ աստիճանի վրա և դառնում է յոթնյակի կենտրոնի Ձայնը: Ի դեպ, կարող է հարց առաջանալ՝ միջնադարյան համակարգում Դձ-ի դիմող ձայնը նույնպես 4-րդ աստիճանի նույն ձայնն է (b), հապա ինչու չի անվանվել Ավագ: Ամենաքիչը կա երկու պատասխան.

ա) Բկ-ի «առավելությունը» Դձ-ի համեմատ այն է, որ Բկ-ը համապատասխանում է կենտրոնի ձայնին ոչ միայն միջնադարյան համակարգում, այլև ավելի հին համակարգում (7 լուսատուների համակարգում), որտեղ Ձայները բերվում են Աձ, Ակ, Բձ, Բկ և այլն հերթականությամբ, բարձրությամբ և պայմանականորեն են կոչվում բուն և կողմ Ձայններ:

բ) Միջնադարյան համակարգում ոչ միայն Բկ-ի դիմող ձայնն է յոթնյակի կենտրոնում, այլև Բկ-ի հնգունակն էլ է գտնվում քառալար շրթայի գլխավոր յոթնյակի կենտրոնում.

օրինակ 174



Իսկ Դձ-ի միայն դիմող ձայնն է կենտրոնում (b), իսկ հնգյակը միայն ցածի քառունակին է վերաբերում (b a g f e):

6. 4 տարերքների, 7 լուսատուների, 12 կենդանակերպերի և Ձայների համապատասխանության հարցերը (Ձայները Աշխարհի պատկերի համակարգում) մանրամասն ուսումնասիրել և ներկայացրել են իմ մեծածավալ այլ աշխատության մեջ [31: Պատկերացում տալու և քննարկվող նյութը ավելի ամբողջական ներկայացնելու համար համառոտ տալիս են իմ ուսումնասի-

րության արդյունքը (փաստերին, աղբյուրներին, վերլուծություններին կարող եք ծանոթանալ վերոհիշյալ աշխատության մեջ):

2. ՉՈՐՍ ԶԱՅՆԵՐԻ ԶՈՒԳԱՀԵՌՆԵՐԸ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԲՆԱՓԻԼԻՍՈՓԱՅԱԿԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳՈՒՄ

Բաբելոնում, հին Հնդկաստանում, Չինաստանում, Հունաստանում մշակույթի տեսակները ներկայացնում էին իբրև փոխկապակցված համակարգ, տիեզերակարգի մի մաս: Հայաստանում էլ նույնկերպ էր սկզբունքը, և չի եղել առանձին երաժշտական գիտություն, երաժշտությունը մասն էր տիեզերակարգի: Հայկական միջնադարյան համակարգը պարունակում է հակասություններ, քանզի այն շատ ավելի մի հին համակարգի ձևափոխված տեսակն է: Ընդհանրապես, եթե մի շարք միջնադարյան վկայություններ նշված դիրքերի համաձայն պարզ կերպով ներկայացնենք միատեղ՝ աղյուսակի տեսքով, ապա կունենանք դեռևս մի նախնական, ոչ ամբողջական, որոշ հակասություններ պարունակող համակարգ՝ մանրամասն քննության կարոտ: Առաջին աղյուսակով ներկայացնում ենք միայն չորս բուն ծայնեղանակների բնորոշումները, համեմատություններն ու զուգահեռ միավորները՝ որպես չորսի համակարգ: Առանց այդ էլ այս ոչ ամբողջական համակարգում կան հակասություններ, ինչպես օրինակ, ծայների, հայերենի հնչյունների (տառերի), տարերքների, քնարի լարերի հարցում: Մի տեղ այբուբենը բաժանվում է Ա-ից մինչև Ք՝ հերթականությամբ չորս սյունակների (յուրաքանչյուրում՝ ինը տառ)՝ համապատասխան չորս տարերքների, և ըստ այդմ որոշ թավ կոչվող հնչյուններ հայտնվում են նաև Հուր և Օդ տարերքներում՝ համապատասխանելով քնարի սոսկ կամ սուր լարերին, իսկ մեկ այլ տեղ (օրինակ՝ քերականների մոտ) բացատրվում է, որ թավ հնչյուններից ելնելով դեպի սուր հնչյունները՝ պետք է ստանանք համապատասխանություն՝ դրանց և քնարի բութ, թավ, սոսկ, սուր լարերի ու համապատասխան տարերքների միջև: Այսինքն՝ թավ Թ հնչյունը չի կարող համապատասխանել քնարի սուր լարին, այն պետք է համապատասխանի կամ թավ, կամ բութ լարին և այլն:

Հաղ	Ջար	Օդ	Հար	տարերք
Աճ	ԲՃ	ԳՃ	ԴՃ	ճայմնդամակ
արագին	երկրորդ	երրորդ	չորրորդ	լար
բութ (բամբ)	բաւ	սակ	սար (գիւ)	լարի ամուր
C	d	e	f	ճայն
բութ	բաւ	սակ	սար	ստոգանութիւն
1. C 2 C i S	3. d	5. e	6. f	կիսամայմեր
Ը	Ի	Ե	Վ	ճայմատր
Է				
Ը				
ստորակէտ	միջակէտ	վերնակէտ	վերնակէտ	բարձրամայն (թաւ եւ ստակ)
բութ անկիւն	ուղիղ անկիւն	սար անկիւն	սար անկիւն	միջակ բարձրամայն
C	f	g	C	տրոնոթիւն
մակեռակ	մակեռակ	կիսաբոլոր	երկաթակ	երկրաչափութիւն
Աշուն	Չմնտ	Գարուն	Ամառ	ճայն (տարբերակ)
սեւ (սպիտակ)	սպիտակ (ծիրանի)	խառը (կապոյտ)	դեղին	թուարամոթիւն
չոր եւ ցուրտ	ցուրտ եւ գէջ	գէջ եւ ջերմ	ջերմ եւ չոր	(մերթաշնակութիւն)
ցուրտ	գէջ	ջերմ	չոր	տարբերակ
ճանր (Տրից ծանր)	դիւրիւն (Օրից ծանր)	թեթիւ (Հրից ծանր)	հեռաւոր	տարբերակ յիթր
ցած	թոյլ	ամուր	պիլակ	լարտածք
անաւ մաթնը որ փայծեղն է	սպիտակն՝ որ է մաղան ի բոլոր մարմինն եւ կամ յերկանունքն	կարմիրն՝ որ է արիւն	խաբտեշն՝ որ է խելն	կեմրամակն մաղծ եւ գոյն
Ը-երկամանակ	Ի-ստղ	Ե- ստղ	Վ-երկամանակ	ճայմատր եւ ամանակ
Է-երկար				
արեւմտեան	կիսիսային	արեւելեան	հարաւային	հողմ
Արեւմուտք	Հիսիս	Արեւելք	Հարաւ	կողմ
7. Կշ. 8 Կրճ. 9 Աղ.	10 Աշծ. 11 Ջր. 12 Չուկ	1 Խոյ 2 Ցուլ 3 Երկ.	4 Խնց 5 Առծ. 6 Կա.	կեմրամակերպ եւ ամիս, սեռ
արական իգական արական	իգական արական իգական	արական իգական արական	իգական արական իգական	բազաւոր ճայմատրներ
Ո	Է	Ի	Վ	

ՄԱՍ Թ

ԽԱՁԱՎՈՐ ՍԿՍՎԱԾՔՆԵՐԸ

Մաշտոցի անվան մատենադարանի ձեռագրերում հանդիպում են խազավորված սկսվածքներ: Դրանց մասին առաջին անգամ տեղեկություն է տալիս Ն. Թահմիզյանը [«Էջմիածին» ամսագիր, 1972 թ., էջ 32-34]:

Ընթերցողին ավելի պարզ ներկայացնելու համար մենք ձեռագրերից արտագրել ենք ամբողջական օրինակները:

16-րդ դարի հ. 594 ձեռագրում խազերը նոսր են նշանակված, և նույնիսկ Դկ-ի օրինակներից մեկում հանդիպում է միայն «սուղ» խազը:

Շատ ավելի հետաքրքիր են հ. 3522 ձեռագրի (1634 թ.) օրինակները: Այստեղ բացի հիմնական ձայնեղանակներից ներկայացված են նաև ստեղի ձայնեղանակներ: Առաջին հայացքից երևում է, որ սա ուշ շրջանի խազագրության համակարգ է, քանի որ խազավոր շարականներում նման ոճ չի հանդիպում: Սակայն այդպիսի օրինակները նույնպես օգնում են բացահայտելու խազագրության բարդ խնդիրները: Այստեղ խազագրությունը բավական խիտ է: Տեքստերի տեղ-տեղ կրճատումները նշված են երկու զուգահեռ գծիկներով, իսկ տառերի կրճատումները նշված են «պատի» կոչվող նշանով, և դրանք չպետք է շփոթել խազերի հետ: Շարականների խազագրության ավանդական ոճի համեմատ ամենագլխավոր տարբերությունն այն է, որ այստեղ բացակայում է «շեշտ» նշանը, փոխարենը առատորեն գործածված է «փշադարձ» կոչվող նշանը, որն էլ գրեթե բացակայում է շարականների ավանդական խազագրության մեջ: Եվ այս խազավոր սկսվածքների վերծանության գլխավոր խնդիրը կապվում է հենց «փշադարձ» նշանի պարզաբանման հետ: Կան օրինակներ, որոնց յուրաքանչյուր վանկը խազավորված է:

Հարց է ծագում՝ եթե այսպես առատորեն գործածված «փշադարձը» փոխարինում է շեշտին, ապա ինչպե՞ս է արտահայտվում դիմող ծայնը վանկերի վրա: **Խազերի մանրամասն քննությունը դուրս է սույն գրքի սահմաններից, և առանձին հատորի նյութ է: Այդուամենայնիվ այստեղ կտանք որոշ պարզաբանումներ միայն «փշադարձ» խազի վերաբերյալ:**

Խազերի ձեռագիր ցուցակներում բերվում է այս նշանը՝ և կոչվում է նաև՝ «շեշտ»: Այն ավելի հաճախ հանդիպում է առոգանության նշանների շարքում՝ նախատեսված ասերգի կամ եղանակավոր ընթերցանության համար (շատ է հանդիպում ձեռագիր Ավետարաններում) [28. էջ 451-463, 536-537]: Դա շեշտի մի տեսակ է, և այստեղ շեշտին միացված է «դիրը» կամ «բութը»: Նշանը կոչվում է նաև «փշադարձ», քանզի «փուշ» խազի (✓) դարձված՝ հակառակ ձևն ունի (↗): Կոմիտասի ձեռագրերից մեկում կարդում ենք.

«Առն ↗

Առն. առնելը. առնուելը. ստանալը. աւար. կողոպուտ. մոտը. տեղը՝ փոխանակ.

Վերնաբութ ↗

Վերնաբութ. վերին բութ

Փշադարձ ↗

Փշադարձ» [28. էջ 517]:

Առոգանության մեջ նշվում է բութի երեք անվանում՝ հավասար բութ, վերին բութ, ծանր բութ: Հավասար բութը բարձր է ծանր բութից, և Կոմիտասը, հավանական է, նաև վերոհիշյալ նշանի «վերնաբութ» անվանման համար նկատի ունի դեպի վեր ցույց տվող կից նշանը ↗, որը հուշում է, որ այդ բութը վերին բութն է կամ հավասար բութն է, ոչ թե ծանր բութը:

Կոմիտասի մեկ այլ ձեռագրում կա նաև նշանի մեկնության հետևյալ փորձը.

«↗- ոչ կարէ բարձրանալ՝ նոյն ծայնի կրկնութիւնը յաջորդ վանկի վերայ այն ժամանակ, երբ այդ վանկի ծայնն է ոչ է եղանակին բանալիին համապատասխանող ծայնը» [19. էջ 356]:

«Տերունի» նշանների շարքում այս նշանը (↗) բերված է «ոյժ» անվանումով [28. էջ 815], իսկ խազերի ցուցակներում անվանվում է նաև շեշտ. շեշտին միացած է «դիր»-ը (↗ ◌) կամ բութը (բութի տարատեսակների մասին մանրամասն տես մեր առոգանության վերաբերյալ հատորում [28. էջ 303-312, 425-430, 507-510, 515-519]):

Արհնեցուք	զոր	զի փառաւք է փառաւոր եալ . դկ
Արհնեցուք	զոր	զի փառաւք է փառաւոր եալ . դձ
Արհնեցուք	զոր	զի փառաւք է փառաւոր եալ . գկ
Արհնեցուք	զոր	զի փառաւք է փառաւոր եալ . գձ
Արհնեցուք	զոր	զի փառաւք է փառաւոր եալ . բկ
Արհնեցուք	զոր	զի փառաւք է փառաւոր եալ . բձ
Արհնեցուք	զոր	զի փառաւք է փառաւոր եալ . ակ
Արհնեցուք	զոր	զի փառաւք է փառաւոր եալ . աձ

Արհնեալ ես տր ած	հարցըն մերոց արհնեալ փառաւորեալ անուն : դկ
Արհնեալ ես տր ած	հարցըն մերոց արհնեալ փառաւորեալ անուն : դձ
Արհնեալ ես տր ած	հարցըն մերոց արհնեալ փառաւորեալ անուն : գկ
Արհնեալ ես տր ած	հարցըն մերոց արհնեալ փառաւորեալ անուն : գձ
Արհնեալ ես տր ած	հարցըն մերոց արհնեալ փառաւորեալ անուն : բկ
Արհնեալ ես տր ած	հարցըն մերոց արհնեալ փառաւորեալ անուն : բձ
Արհնեալ ես տր ած	հարցըն մերոց արհնեալ փառաւորեալ անուն : ակ
Արհնեալ ես տր ած	հարցըն մերոց արհնեալ փառաւորեալ անուն : աձ

Մաշտոցի անվան մատենադարան, ձեռագիր հ. 594, էջ 9 ա-բ:

Աւրհնէսցութեան զի փառօք է փառաւորեալ : աձ
 Աւրհնէսցութեան զի փառօք է փառաւորեալ : ալ
 Աւրհնէսցութեան զի փառօք է փառաւորեալ : բձ
 Աւրհնէսցութեան զի փառօք է փառաւորեալ : բլ
 Աւրհնէսցութեան զի փառօք է փառաւորեալ : գձ
 Աւրհնէսցութեան զի փառօք է փառաւորեալ : գլ
 Աւրհնէսցութեան զի փառօք է փառաւորեալ : դձ
 Աւրհնէսցութեան զի փառօք է փառաւորեալ : դլ

աձ

Աւրհնէալ ես տրած հարցն մերոց, արհնէալ փառաւորեալ անուն քո յաւիտեան :
 Մեծացուն՝ անձ՝ ըզ տր և ցընծաս, հոգի ան փրկչաւ իմով :
 Ողորմեա ինձ ած ըստ մեծի ող, ըստ բազ, քաւեա, զանօրէնութիւնս իմ :
 Աւրհնեցէք ըզ տր յերկի, արհ՝ ըզ նա ի բարձա՝ նց, փառ՝ ոք իւր :
 Տր թգրեաց : վայելչութի ըզգեցաւ :
 Սիրեցի զի լուիցէ : տր ըզձայն աղօթից իմոց :
 Համբարձի զաչս իմ ի լերինս ուստի եկեսցէ ինձ աւգնութի :

ակ

Արհնեալ ես տր ան հարցն մերոց. արհնեալ փառաւորեալ անուն քո յաւիտեան :
 Մեծացուցէ անձն իմ, ըզ տր և ցընծացէ ավ փրկչաւ իմով :
 Ողորմեա ինձ ան ըստ մե՛քաւեա զանօրէնութիս իմ :
 Արհնեցէք ըզ տր յերկնից, ահեցէք ըզ նա ի բարձանց :
 Արհնեցէք մանկունք ըզ տր և ահեցէք զանունըն տն :
 Տր թագաւորեաց վայելչութի ըզգեցաւ :
 Սիրեցի զի լուիցէ տր ըզձ, աղաթից իմոց :
 Համբարձի զաչս իմ ի լերինս, ուստի եկեացէ աւ :

բձ

Արհնեալ ես տր ան հարցն մերոց. արհնեալ փառաւորեալ անուն քո յաւիտեան :
 Մեծացուցէ անձն՝ ըզ տր, և ցըն՝ հոգ, ավ փրկչաւ :
 Ողորմեա ինձ ան ըստ մեծիս, քաւեա զանօրէնութիւնս իմ :
 Արհնեցէք ըզ տր յերկնից արհնեցէք ըզ նա ի բարձանց :
 Արհնեցէք մանկունք ըզ տր և արհնեցէք զան :
 Տր թագեաց վայելչութի ըզգեցաւ :
 Սիրեցի զի լուիցէ տր ըզձայն աղօթից իմոց :
 Համբարձի զաչս իմ ի լերինս ուստի եկեացէ ինձ աւգ :

Աւրհնեալ ես տր ւծ հարցըն մերոց. արհնեալ փառաւորեալ անուն քո յաւիտեան :
 Մեծացուցէ անձն իմ ըզ տր և ցընծացէ հոգի իմ ավ փըրկչաւ իմով :
 Ողորմեա ինձ. ըստ քաւեա զանօրէնութիւնս իմ :
 Աւրհնեցէք ըզ տր յերկինս՝ արհնեցէք ըզ նա ի բար :
 Աւրհնեցէք մանկունք ըզ տր և ահն զանունըն տն :
 Տր թագաւորեաց վայելչութի ըզգեցաւ :
 Միրեցի զի լուիցէ տր զձայն աղօթից իմոց :
 Համբարձի զաչս. ի լերինս ուստի եկեացէ ինձ զաւգն :

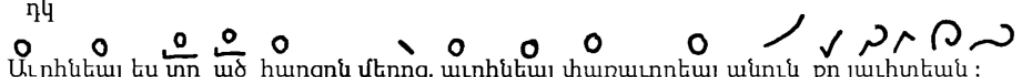
Աւրհնեալ ես տր ւծ հարցըն մերոց արհնեալ փառաւորեալ անուն քո յաւիտեան :
 Մեծացուցէ անձն իմ ըզ տր. և ցընծացէ հոգ. ավ փըրկչաւ իմով :
 Ողորմեա. ինձ ւծ քաւեա. զանօրէնութիս իմ :
 Աւրհնեցէք ըզ տր յերկնից. արհնեցէք ըզ նա ի բար :
 Աւրհնեցէք մանկունք ըզ տր և արհնեցէք զանուն :
 Տր թագաւորաց վայելչութի ըզգեցաւ :
 Միրեցի զի լուիցէ տր ըզձայն աղօթից իմոց :
 Համբարձի զաչս իմ. ուստի եկեացէ ինձ օգնութի :

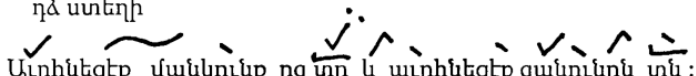
Աւրհնէալ ես տր ած հարցըն մերոց արհնէալ փառաւորեալ անուն քո յաւիտեան :
 Մեծացուցէ անձն իմ ըզ տր և ցընծացէ հոգի իմ ավ փրկչաւ իմով :
 Ռդորմեա ինձ ած՝ քաւեա զանօրէնութիս իմ :
 Արհնեցէք ըզ տր յերկինս արհնեցէք ըզ նա ի բարձանց :
 Արհնեցէք մանկունք ըզ տր և արհնեցէք զանունըն տն :
 Տր թագաւորաց վայելչութի ըզգեցաւ :
 Սիրեցի զի լուիցէ տր ըզձայն աղօթից իմոց :
 Համբարձի զաչս իմ ի լերինս ուստի եկեսցէ ինձ աւգնութիւն :

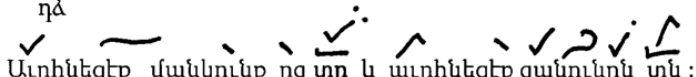
Արհնէալ ես տր ած հարցըն մերոց արհնէալ փառաւորեալ անուն քո յաւիտեան :
 Մեծացուցէ անձն իմ ըզ տր և ցընծացէ հոգի իմ ավ փրկչաւ իմով :
 Ռդորմեա ինձ ած՝ քաւեա զանօրէնութիս իմ :
 Արհնեցէք ըզ տր յերկինս արհնեցէք ըզ նա ի բարձանց :
 Արհնեցէք մանկունք ըզ տր և արհնեցէք զա՛ւ :
 Տր թագաւորեաց վայելչութիւն ըզգեցաւ :
 Սիրեցի լուիցէ տր ըզձայն աղօթից իմոց :
 Համբարձի զաչս իմ ի լերինս ուստի եկեսցէ ինձ աւգնութիւն :

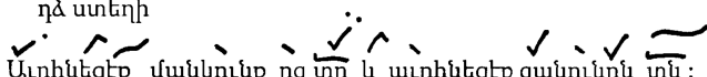
Աւրհնեալ ես տր ւծ հարցըն մերոց արհնեալ փառատրեալ անուն քո յաւիտեան :
 Մեծացուցէ անձն իմ ըզ տր և ցընծացէ հոգի իմ ավ փրկչաւ իմով :
 Ողորմեա ինձ ւծ քաւեա զանօրէնութիւնս իմ :
 Աւրհնեցէք ըզ տր յերկնից արհնեցէք ըզ նա ի բարձանց :
 Աւրհնեցէք մանկունք ըզ տր և արհնեցէք զանունըն տն :
 Տր թագրց . վայելչութի ըզգեցաւ :
 Սիրեցի զի լուիցէ տր ըզձայն աղօթից իմոց :
 Համբարձի զաչս իմ ի լերինս ուստի եկեցէ ինձ աւգնութիւն :

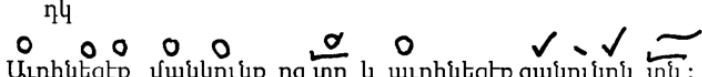
Մաշտոցի անվան մատենադարան, ձեռագիր հ. 3522, էջ 1ա- 3 ա:

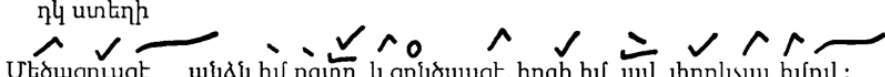
դկ

 Աւրինեալ ես տր ամ հարցըն մերոց, արինեալ փառաւորեալ անուն քո յաւիտեան :

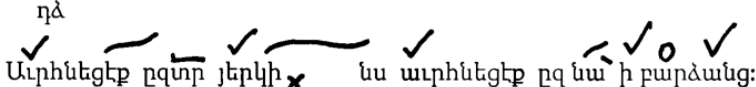
դձ ստեղի

 Աւրինեցէք մանկունք ըզ տր և արինեցէք զանունըն տն :

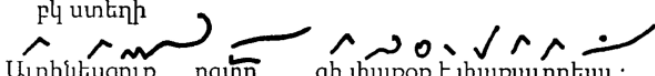
դձ

 Աւրինեցէք մանկունք ըզ տր և արինեցէք զանունըն տն :

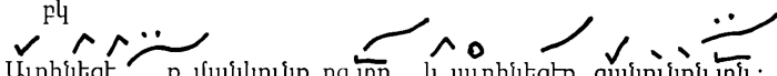
դձ ստեղի

 Աւրինեցէք մանկունք ըզ տր և արինեցէք զանունըն տն :

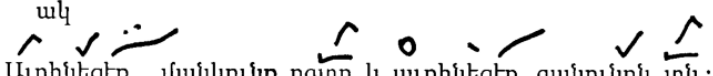
դկ

 Աւրինեցէք մանկունք ըզ տր և արինեցէք զանունըն տն :

դկ ստեղի

 Մեծացուցէ անձն իմ ըզտր և ցընծացէ, հոգի իմ ավ փըրկչաւ իմով :

դձ

 Աւրինեցէք ըզտր յերկի ջ. ևս արինեցէք ըզ նա ի բարձանց :

բկ ստեղի

 Աւրինեսցուք ըզտր զի փառօք է փառաւորեալ :

բկ

 Աւրինեցէ ք մանկունք ըզ տր և արինեցէք զանունըն տն :

ակ

 Աւրինեցէք մանկունք ըզտր և արինեցէք զանունըն տն :

Մաշտոցի անվան մատենադարան, ձեռագիր հ. 3522, էջ 1ա- 3 ա:

ՄԱՏԵՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Աբովյան Խաչատուր, Երկերի լիակատար ժողովածու (ութ հատորով), 10-րդ լրացուցիչ հատոր, ՀՍԳՀ, Երևան, 1961:
2. Աթայան Ռ., Հայկական խազային նոտագրություն, Երևան, 1959:
3. Արևշատյան Աննա, Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, 1913:
4. Գրիգոր Գապասաքալեան, Գիրք երաժշտական յորում պարունակին Հայերէն, Յունարէն, և Պարսկերէն հարցմունք՝ և պատասխանատուութիւնքն համառօտաբար, Կ. Պօլիս, 1803:
5. Գրիգոր Գապասաքալեան, Գրքոյկ որ կոչի նուագարան, Կ. Պօլիս, 1794:
6. Գրիգոր Գապասաքալեան, «Գիրք ութից ձայնից» (հատվածներ). Տրդատ Պալեան. «Հայկական երաժշտութեան նորագիտ դասագիրք մը», Հանդէս ամսօրեայ, թիւ 3, 1895. Թիւ 4, 1896:
7. Գրիգոր Գապասաքալեան, Նուագարան երաժշտական, Կ. Պօլիս, 1803:
8. Երգ ձայնագրեալք ի ժամագրոց Հայաստանեայց Ս. Եկեղեցւոյ, Վաղարշապատ, 1877:
9. Թահմիզյան Ն., Ութձայնի սկսվածքները, «Էջմիածին», հ. 3-5, 1962:
10. Թահմիզյան Ն., Խաչատուր Էրզրումցին՝ որպես հայ երաժշտության տեսաբան, ՀՍՍՀ ԳԱ. Լրաբեր, թիվ 11, 1966:
11. Թահմիզյան Ն., Մովսես Սյունեցին և նրա «Յաղագս կարգաց» գրվածքը, Լրաբեր հասարակական գիտությունների, թիվ 11, 1972:
12. Թահմիզյան Ն., Ձայնի մասին ուսմունքը հին և միջնադարյան Հայաստանում, ԲՄ, թիվ 6, 1962:
13. Թահմիզյան Ն., Ներդաշնակության հենքի մասին ուսմունքը հին և միջնադարյան Հայաստանում, Ե-ԺԵ դդ: Հայկական արվեստ, հ. 1, Երևան, 1974:

14. Թահմիզյան Ն., Ութձայնի մասին գանձարաններում, ԲՄ, Ժե, 1986: [Նաև ինձ մոտ է (Ա. Շ.) անձամբ հեղինակի՝ Ն. Թահմիզյանի կողմից ինձ փոխանցված նույն հոդվածի տարբերակը՝ հեղինակի ձեռագիր նշումներով և վերնագրված՝ «Հայկական ութ-ձայնի գանձարանային հատվածի մասին»]:
15. Թահմիզյան Ն., Գրիգոր Գապասաքայանի «Համառոտություն երաժշտականի գիտության» անտիպ աշխատությունը, ԲՄ, հ. 11, 1973. Էջ 291-334:
16. Թաշճեան Ն. Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրության, Վաղարշապատ, 1875:
17. Կոմիտաս, Բժշկություն երաժշտությամբ, Թէօդիկ, Ամենուն Տարեցոյց, Կ. Պոլիս, 1915, էջ 242-246:
18. Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ, Գիրք Ա, Երեւան 2005:
19. Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ, Գիրք Բ, Երեւան 2007:
20. Կոմիտաս Վարդապետ, Երգեցողությունք սրբոյ Պատարագի, Փարիզ, 1933:
21. Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, 1-14-րդ հատորներ, 1969-2006:
22. Կոմիտաս, «Ձայնագրություն» (1888թ.), արտագրություն է («Կոմիտասի ձեռագիր օրինակից արտագրել է Շահան Սիմոնը...», անտիպ, Չարենցի անվան գրականության թանգարան, Կոմիտասի դիվան):
23. Հովհաննիսյան Հ., Հայ երաժշտության պատմություն, ՉԱԳԹ:
24. Ձայնագրեալ Շարական հոգևոր երգոց, Վաղարշապատ, 1875:
25. Ձայնագրեալ Շարական հոգևոր երգոց, Ա հատոր, «Գանձասար» հրատ., Երևան, 1997:
26. Մելիքյան Սպ., Յունական ազդեցությունը հայ երաժշտության վերայ, Թիֆլիս, 1914:
27. Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հ. 1-ին, Վենետիկ 1866. Երևան 1979, հ. 2-րդ, Վենետիկ 1866. Երևան 1981:
28. Շահնազարյան Ա. Մ., Միջնադարյան խազարվեստը հայ մշակույթի համակարգում, հատոր 1-ին, Երևան 1990:
29. Շահնազարյան Ա. Մ., Խազերի կոմիտասյան վերծանության հայտնությունը, Երևան, 2001:
30. Շահնազարեան Ա. Մ. Շարական խազագրեալ (հայերէն, անգլերէն), Երեւան, 2013:
31. Շահնազարեան Ա. Մ., «Է ԱՐԱՐ», Երևան, 1911:

32. Տնտեսեան Ե. Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց Ս. Եկեղեցւոյ եւ յաւելուած բովանդակութիւն երգոց ըստ ուրն ծայնից. Բ տպագր. Իսթանպօլ, 1933:
33. Бражников М. Лица и фиты знаменного распева, Л., 1984.
34. Герцман Е. В. Античное музыкальное мышление, Л. 1986.
35. Кушнарев Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л. 1958.
36. Alkenston M., The Gritcol Nexus, tone-System, and Notation Early Modival Music: Oxford University, USA, 2008.
37. Cristian Troelsgaard: Byzantine Noumes: A neu introduction to the Middle Buzantine musical notation, Museum Tusculanum Press, Copenhagen, 2011.
38. Denuiston J. Some Recent Theories of the Creek Modes: Classical Quarterly, 1913, N 7.
39. Essays on Armenian Music, London, 1978.
40. Fleisher O. Sind die Reste der altgriechischen Musik noch heute Kunstlerisch wirksam?: Zeitschift der internationalen Misikgesellschaft, 1899-1900, N 1.
41. Gheorghita Nicolae: Byzantine Chant between Constantinople and the Danubian Principalites. Bucharest, 2010.
42. Giannelos Dimitri. La musique Byzantine, Collection Musique et Musicologie, L'Harmottan, 1996.
43. Gerbert M. Scriptores ecclesiatici demusica sacra potissimum, vol. 1. St. Blasien, 1784.
44. Richter L. Der Stilmandel der griechischen Musik zur Zeit der Poliskrise: Hellenische Poleis, B, 1973.
45. Riemann Hugo. Die Byzantinische notemschrift, Leipzig, 1909.
46. Reimhard K. U. Turgie, Les Traditions musicales, Berlin, 1969.
47. Schroder J. J. Thesaurus linguae Armenicae, N 7, Amstelodami, 1711.
48. Schlesinger K. The Greek Aulos. L., 1939.
49. Savas I. S., Byzantine music in Theory and in Practice, Boston, 1965
50. Villoteau Ch. Description de l'Egypte. Tom N 4, Paris, 1874.
51. Wellesz E. The Histori of Byzantine Music and Hymnography, 2-nd edition, London, 1995.

ԱՐԹՈՒՐ ՄԻՀՐԴԱՏԻ ՇԱՀՆԱԶԱՐՅԱՆ

Ծնվել է 1958թ. հուլիսի 16-ին Հայաստանի Լոռու մարզի Վահագնի գյուղում:

1986 թ. ավարտել է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի **կոմպոզիտորական, խմբավարական և երաժշտագիտական բաժինները:**

1986-1988 թթ. աշխատել է ՀՀ Մշակույթի նախարարության Ժողովրդական ստեղծագործության և կուլտ. լուս. աշխ. գիտամեթոդական կենտրոնի ազգագրության և բանահյուսության բաժնում որպես ավագ գիտաշխատող:

1988-1994 թթ. եղել է Երևանի պետական կոնսերվատորիայի Ժողովրդական ստեղծագործության կաբինետի վարիչը:

1993-1994 թթ. համերգ-դասախոսություններով հանդես է եկել ԱՄՆ-ում:

1995-1997 թթ. եղել է ՀՀ կրթության նախարարության Ծրագրամեթոդական վարչության պետը:

1998-1999 թթ. աշխատել է ՀՀ մշակույթի և սպորտի նախարարությունում որպես Ազգային մշակույթի պահպանման, զարգացման և տարածման վարչության պետ:

1985-1992 թթ., 1993-2002 թթ., 2005-2007թթ. աշխատել է «Մխիթար Սեբաստացի» կրթահամալիրում որպես երգ-երաժշտության ուսուցիչ, արվեստագիտության ուսուցիչ, ուսումնական մեթոդիկայի մասնագետ:

2016 թվականին ստանձնել է ՀՀ Մշակույթի նախարարության «Ակունք» ազգագրական համույթի գեղարվեստական ղեկավարի պաշտոնը:

Հայաստանի կոմպոզիտորների միության վարչության անդամ է:

Հրատարակել է գիտական ստվարածավալ աշխատություններ հայ միջնադարյան խազաբանության, մշակութաբանության, ազգագրության, Ժողովրդական ստեղծագործության, կրթության վերաբերյալ: Երաժշտական ստեղծագործությունների հեղինակ է: Կոմիտասագետ է:

Սկզբունքորեն հրաժարվել է որևէ տեսակի կոչումից և մրցանակներից:

Եղել է փառատոների և մրցույթների ժյուրիի նախագահ, կազմակերպել է համերգներ և երաժշտական ներկայացումներ Երևանի բոլոր պետական դահլիճներում:

Համերգ-դասախոսություններով և կրթական ծրագրերով եղել է Ռումինիայում, Հունգարիայում, ԱՄՆ-ում, Ֆրանսիայում, Գերմանիայում, Դանիայում, Նորվեգիայում:

ԱՐԹՈՒՐ ՇԱՀՆԱԶԱՐՅԱՆԻ ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Ա. ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԵԿԵՂԵՑԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ

1. «Միջնադարյան խազարվեստը հայ երաժշտական մշակույթի համակարգում». հինգ հատոր:

Հատոր 1. «Առողանություն», հրատարակված, «Հայաստան» հրատ. Երևան, 1990 թ. (820 էջ)

Հատոր 2. «Ձայնեղանակներ», ներկա հրատարակությունը, «Դրազարկ» հրատ., Երևան, 2016 թ.

Հատոր 3. «Տաղաչափություն»

Հատոր 4. «Խազեր»

Հատոր 5. «Վերծանություններ»

2. «Խազերի Կոմիտասյան վերծանության հայտնությունը», Երևան, 2000 թ., «Հայաստան» հրատ. (360 էջ)

3. Խազերից վերծանված երգերի ձայնագրություններ (ձայնագրված Սաղմոսավանքում, Երևանի պետական կամերային երգչախումբի կողմից), կից գիրքը հայերեն և անգլերեն՝ «Շարական խազագրեալ», թարգմանությունը՝ Վաչե Պարսումյանի: «Նարեկացի» հրատ., Երևան, 2013 թ. (Թարգմանիչ և ընդհանուր խմբագիր՝ դիրիժոր, երաժշտագետ Վաչե Պարսումյան):

4. 2014 թվականին «Cultural Renaissance» մշակութային կազմակերպության միջոցով կազմել է արական երգչախումբ և ձայնագրել հայ հոգևոր երաժշտության «Ոսկե ֆոնդը»՝ 60 շարական, 24 տաղ և մեղեդի (տե՛ս *armenian music.am* Ձայնադարան):

Բ. ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ

1. Ժողովրդական երգերի և պարեղանակների գրառումներ (Հայաստանի գյուղերից):

2. Հայկական թմբուկի ութմերը

3. Սրինգի նվագների գրառումներ

4. «Հայկական հարսանյաց ծեսը». 800 էջ (300-ից ավելի երաժշտական նշումներ, ծեսի նկարագրություններ)

5. Հայ ժողովրդական երաժշտության անթոլոգիա – ցուցակներ՝ բաժանված ըստ տեսակների, տեղավայրերի և այլն:

6. «Սասնա ծռեր» էպոսի ավանդական մեղեդիների հավաքագրում

7. Գյուլերում 110 պարի նկարահանում (արքեպիսկոպոս Մեսրոպ Աշճյանի պատվերով):

8. 2014 թվականին «Cultural Renaissance» մշակութային կազմակերպության ծրագրի շրջանակներում հավաքագրել է երգիչների և ձայնագրել է հայ ժողովրդական երաժշտության «Ոսկե ֆոնդը»՝ 350 երգ, 80 նվագ /այդ ամենը տեղադրված է համացանցում՝ ձայնագրություն, նոտա, մեկնաբանություն/ տես armenian.music.am Ձայնադարան:

9. «Կոմիտաս» (Կյանքը և գործը). **Երևան 2015 թ., «Ձանգակ» հրատ., 350 էջ** (գրվել և հրատարակվել է ՀՀ Մշակույթի Նախարարության պատվերով):

Գ. ՄՇԱԿՈՒԹԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. «Է Արար», կրճատ տարբերակ, «Առագաստ» հրատ., 1991 թ., **Երևան**

2. «Է Արար». ամբողջական տարբերակ (նախաքրիստոնեական հայ մշակույթը) (1400 էջ), **Երևան, 2011 թ. «Տիգրան Մեծ» հրատ.**

Դ. ԿՐԹԱԿԱՆ

1. «Երգ ու բան». **Երևան, 1989 թ.** (տնային աշխատանքային երգերը և աշխատանքի նկարագրությունները):

2. «Երգ ու հաց». հրատ. **Երևան, 1990 թ.** (հողագործի աշխ. երգերը, հացի արարման յոթ փուլերը՝ նկարագրություններով):

3. Մանկական ժողովրդական երգեր «Խնկի Ծառ», **Երևան, 1991 թ., Երևան «Ամրոց» հրատ. 2008 թ.**

4. Մանկապատանեկան ժողովրդական երգեր «Կաքավիկ» (101 երգ), **Երևան, 2008 թ., «Մխիթար Սեբաստացի» հրատ.**

5. Ծրագիր «Երգը և երաժշտությունը մանկապարտեզում», **Երևան 2001 թ., «Մխիթար Սեբաստացի» հրատ.**

6. Մանկական ժողովրդական երգեր՝ մանուկների կատարմամբ. CD (երգարանով) «Կաքավիկ» 21 երգ, **Երևան, 2007 թ.**

7. «Արև» (արևի մասին երգեր, ավանդություններ, առածներ և այլն)

8. Կրթական այլ ծրագրեր, հոդվածներ

Ե. ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԱՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Ժողովրդական երգերի մշակումներ երգչախմբի համար
2. «Զանգի» երգչախմբային պոեմ (խոսք՝ Խաչատուր Աբովյանի)
3. Վոկալ շարք ծայնի և դաշնամուրի համար
4. Կանտատ. «Եղծ աղանդոց» (ըստ Եզնիկ Կողբացու), 4 մաս
5. «Նավասարդ». նախաքրիստոնեական ծեսը (երաժշտական մեծ ներկայացում) նվագախմբի և երգչախմբի համար
6. Դաշնամուրային գործեր
7. Խմբերգեր՝ ըստ Գր. Նարեկացու պոեմի
8. «Տաղ» լարային նվագախմբի համար
9. Դաշնամուրային կվինտետ
10. Դաշնամուրային սեքստետ
11. «Սասունցի Դավիթ» օպերա-բալետ՝ 110 համարից բաղկացած, ծայնագրվել է 2008-2009 թթ.
12. Զանազան խմբերգեր
13. Ռեքվիեմ, երգչախմբի և լարային նվագախմբի համար, խոսք՝ Ռազմիկ Դավոյանի

2. Բազմաթիվ հոդվածներ, հրատարակել է Կոմիտասի անտիպ երաժշտագիտական նյութերը և այլն

Խմբագիր և սրբագրիչ՝ Լուսինե Դանիելյան
Համակարգչային նոտագրումը՝ Մարիամ Բրուսյանի
Կազմի ձևավորումը՝ Էդուարդ Հակոբյանի
Էջադրումը՝ Արուսյակ Օհանյանի