

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ

ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ ԼԻԼԻԹ ԱԼԵՔՍԱՆԻ

**ՈՒԹՁԱՅՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ ՀԱՅ ՀՈԳԵՎՈՐ
ԵՐԳԱՐՎԵՍՏԻ ՄԽԻԹԱՐՅԱՆ ԵՐԳՎԱԾՔՈՒՄ**

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ

ԺԷ.00.02 – «Երաժշտական արվեստ» մասնագիտությամբ
արվեստագիտության թեկնածուի գիտական
աստիճանի հայցման համար

գիտական ղեկավար՝
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆ.
Մ.Ռ. Նավոյան

Երևան – 2018

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՌԱՋԱԲԱՆ	3
ԳԼՈՒԽ Ա	
ՀԱՅ ՀՈԳԵՎՈՐ ԵՐԳԱՐՎԵՍՏ. ՄԽԻԹԱՐՅԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹ	
ա) ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԱԿՆԱՐԿ	9
բ) ՄԽԻԹԱՐՅԱՆ ՄԻԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ՄԽԻԹԱՐՅԱՆ ՀՈԳԵՎՈՐ ԵՐԳՎԱԾՔԸ	15
գ) ՄԽԻԹԱՐՅԱՆ ՇԱՐԱԿՆՈՑԻ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԱՅԻՆ ՆԿԱՐԱԳԻՐԸ	25
ԳԼՈՒԽ Բ	
ՈՒԹՁԱՅՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԻ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ ՄԽԻԹԱՐՅԱՆ ԵՐԳՎԱԾՔՈՒՄ	
ա) ՄԽԻԹԱՐՅԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹԻ ՍԿՍՎԱԾՔՆԵՐ	35
բ) ՈՒԹՁԱՅՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ ՄԽԻԹԱՐՅԱՆ ԵՐԳՎԱԾՔԻ ՇԱՐԱԿԱՆՆԵՐՈՒՄ	56
գ) «ԴԱՐՁՎԱԾՔ» ՁԱՅՆԵՂԱՆԱԿՆԵՐ	93
դ) ՍՏԵՂԻ ՁԱՅՆԵՂԱՆԱԿՆԵՐ	116
ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ	125
ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՈՒՆ	127
ՀԱՎԵԼՎԱԾՆԵՐ	
1. ՍԿՍՎԱԾՔՆԵՐ	135
2. ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՎԱԾ ՇԱՐԱԿԱՆՆԵՐԻ ԱՅԲԲԵՆԱԿԱՆ ՑԱՆԿ	154
3. ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՎԱԾ ՇԱՐԱԿԱՆՆԵՐԻ ՀԱՄԱՀԱՎԱՔ ԹՎԱՅԻՆ ԱՂՅՈՒՍԱԿ (CD)	
4. ՇԱՐԱԿԱՆՆԵՐԻ ՈՒԹՁԱՅՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԻ ՁԱՅՆԱԿԱՐԳԱՅԻՆ ՀՆՁՅՈՒՆԱՇԱՐԵՐԻ ԱՄԲՈՂՋԱԿԱՆ ԱՂՅՈՒՍԱԿ	197
5. ՏԻՊԱԿԱՆ ՄԵՂԵԴԻԱԿԱՆ ԴԱՐՁՎԱԾՔՆԵՐ	199
6. ՎԵՆԵՏԻԿՅԱՆ ԵՎ ԷՋՄԻԱԾՆԱԿԱՆ ՇԱՐԱԿՆՈՑՆԵՐՈՒՄ ԱՄՓՈՓՎԱԾ ԿԱՐԳԵՐԻ ՀԱՄԵՄԱՏԱԿԱՆ ԱՂՅՈՒՍԱԿ	221

ԱՌԱՋԱԲԱՆ

XVI-XIX դարերի ընթացքում հայ հոգևոր երգը, ժողովրդական և ժողովրդապրոֆեսիոնալ արվեստների հետ միասին, դարձել է բանավոր փոխանցման ու կենցաղավարման նյութ¹: XVII-XVIIIդդ. հայ մշակույթը հիմնականում զարգացել է բուն Հայաստանից դուրս: Շահ-Աբասի արշավանքներից հետո հայկական մշակութային կենտրոններ են դարձել Թիֆլիսը, Կոստանդնուպոլիսը, Նոր Զուղան, Վենետիկը և այլ հայկական գաղթօջախներ:

XVIII-XIXդդ. սահմանագծին վերոնշյալ վայրերում հայ հոգևոր երգարվեստն առաջացրել հինգ հիմնական ավանդական երգվածքներ (Էջմիածնի, Երուսաղեմի, Կ.Պոլսի, Նոր Զուղայի, Վենետիկի), որոնցից հայ միջնադարյան ավանդույթին առավել մոտ է համարվել էջմիածնականը²:

1813թ. պոլսահայ իրականության մեջ ստեղծվել է հայկական նոր նոտագրությունը կամ ձայնագրության Լիմոնճյան համակարգը³: Այդ համակարգով 1870-ականներին Կ.Պոլսից հրավիրված Նիկողայոս Թաշճյանն Էջմիածնում ձայնագրել և հրատարակել է հայ եկեղեցու մի շարք երաժշտաժիսական մատյաններ: Միաժամանակ, XIXդ. երկրորդ կեսին և XX դարասկզբին հոգևոր երաժշտական նյութի գրանցումներ կատարվել են այլ երգվածքներում ևս՝ Կոստանդնուպոլսում, Երուսաղեմում, Նոր Զուղայում, նաև՝ Վենետիկի Մխիթարյան միաբանությունում⁴:

Հայ հոգևոր երգի մխիթարյան երգվածքը վերը նշված հինգ հիմնական երգվածքներից մեկն է: Այս երգվածքի ուսումնասիրությունն ինքնին մեծ նշանակություն

¹ **Նավոյան Մ.**, Շարականների մխիթարյան երգվածքի մի քանի բնութագրերի շուրջ, *Հայ արվեստի հարցեր*, հտ. 2, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2009, էջ 117-123:

² **Թահմիզյան Ն.**, *Մակար Եկմալյան, կյանքն ու ստեղծագործությունը*, Երևան, «Սովետական գրող», 1981, էջ 65-66:

³ Պոլսահայ իրականության կյանքն այդ շրջանում նկարագրել է Արիստակես Հիսարլյանը (**Հիսարլեան Ա.**, *Պատմություն հայ ձայնագրության և կենսագրությունք երաժիշտ ազգայնոց 1768-1909*, Կոստանդնուպոլիս, 1914):

⁴ Այստեղ և հետագայում «Մխիթարյան միաբանություն» ձևակերպման մեջ «Մխիթարյանը» համարում ենք հատուկ անուն՝ միաբանության անվանում: Այլ դեպքերում՝ երգվածքը, տարբերակը բնորոշելիս բառը կկիրառենք որպես ածական (տե՛ս *Հայկական սովետական հանրագիտարան*, հտ. 7, խմբ.՝ Վ. Համբարձումյան, Երևան, Հայ սովետական հանրագիտարանի հրատ., 1981, էջ 635-637):

ունի հայ հոգևոր երաժշտական մշակույթի ուսումնասիրման, հոգևոր երաժշտական մտածողության առանձնահատկությունների հստակեցման տեսանկյունից:

Հայ կաթոլիկների Մխիթարյան միաբանությունը հիմնադրվել է 1701թ. Կ.Պոլսում, հետո վերջնականապես հաստատվել Վենետիկի Սուրբ Ղազար կղզում: Նույն դարի երկրորդ կեսին՝ 1772թ. այն ճյուղավորվել է, և Մխիթարյանների նոր միաբանություն է հաստատվել նաև Վիեննայում: Մինչև XXI դարի սկիզբ այս երկու մխիթարյան ավանդույթները զարգացել են իրարից զգալիորեն առանձնացած:

Հսկայական է Մխիթարյանների դերը XVIII-XIXդ. հայ մշակույթի և հայագիտության զարգացման պատմության մեջ: Մշակույթի տարբեր ճյուղերը զարգացնելուն առընթեր՝ միաբանները նաև խնամքով պահպանել ու զարգացրել են հայ հոգևոր երգի իրենց երգվածքը, որն այսօր էլ կենցաղավարում է և հայ հոգևոր երգարվեստի հետաքրքիր էջերից մեկն է հանդիսանում:

Հայ արդի միջնադարագիտության հիմնական խնդիրներից մեկը հայ հոգևոր երգարվեստի Ութձայն համակարգը ուսումնասիրելն է: Վերջինս, որպես միջնադարյան քրիստոնեական երաժշտական մշակույթներին հատուկ առանցքային երևույթ, խիստ կարևոր դեր ունի նաև հայ հոգևոր երգի միջնադարյան ավանդույթն ուսումնասիրելու գործում: Ութձայն համակարգը երաժշտատեսական բանաձևումների կանոնական համակարգ է, որը հայ միջնադարյան մասնագիտացված հոգևոր երաժշտության թե՛ տեսական հիմքի, թե՛ մեղեդիական դարձվածաբանության, մեղեդու գրանցման առանձնահատկությունների, և թե՛ ստեղծագործական ու կատարողական մեթոդների ուսումնասիրության հիմնական բանալին է: Մեկ այլ, ոչ պակաս կարևոր խնդիրներից է հայ հոգևոր երաժշտության՝ վերը նշված ավանդական երգվածքների համակարգված ուսումնասիրությունը: Այս գերխնդրի մի բաղադրիչ մասն է մեր աշխատանքի թեման՝ նվիրված Մխիթարյան միաբանության ավանդական երգվածքը կանոնակարգող Ութձայն համակարգի ուսումնասիրությանը:

Մխիթարյան միաբանությունը բազմիցս արժանացել է տարբեր տիպի անդրադարձների: Դրանց մեծամասնությունը նվիրված է միաբանության գործունեությանը ու հայ մշակույթի զարգացման բնագավառում Մխիթարյանների

դերին ու նշանակությանը⁵: Մխիթարյան ավանդույթները կրող մի երաժիշտ՝ Խաչիկ Բ. Տետեյան անունով, երկհատոր ուսումնասիրություն է նվիրել հայ եկեղեցական երաժշտությանն առհասարակ, ինչպես նաև ծավալուն անդրադարձ կատարել Ութնայն համակարգին⁶: Սակայն նրա աշխատության երկրորդ հատորի ներածության մեջ կարդում ենք, որ հեղինակին հայտնի են հայ շարականերգության միայն էջմիածնական ու պոլսական գրառումները⁷: Ժամանակակից երաժշտագիտության մեջ Մխիթարյան միաբանությունում կենցաղավարող հոգևոր երգվածքին անդրադարձել է երաժշտագետ Ա. Վարդումյանը⁸, նաև՝ խնդրին անդրադառնում է սփյուռքահայ երաժշտագետ, խմբավար Հայկ Յուրյուճյանը⁹:

Ոլորտում կատարած ուսումնասիրությունները ցույց տվեցին, որ, չնայած արդեն կատարված աշխատությունների քանակին, հայ հոգևոր երաժշտության մխիթարյան ավանդույթի Ութնայն համակարգը ուշադրության կենտրոնում չի դրվել: Մեր ուսումնասիրության հիմնական խնդիրը և գիտական նորույթը հենց Ութնայն համակարգի տարբեր դրսևորումների դիտարկումն ու դասակարգումն է մխիթարյան երգվածքի շրջանակներում: Աշխատանքում առաջին անգամ ուսումնասիրության նյութ են դարձել Ս. Ղազար կղզու Շարակնոցների երգային միավորները, դրանց կառուցվածքային, և, որ ամենակարևորն է, ձայնեղանակային բնութագիրը: Խնդիր

⁵ **Ակինեան Ն.**, *Ակնարկ մը Վիեննական Մխիթարեաններու գրական գործունեութեան վրա*, Վիեննա, Մխիթարեան տպ., 1912, **Եարտըմեան Տ.**, *Մխիթարեաններու նպաստը հայ մշակույթին եւ հայագիտութեան*, Լոս Անճըլես, Մխիթարեան հր. 1987, **Տայեան Ղ.**, *Մայր դիւան Մխիթարեանց Վենետիկոյ ի Ս. Ղազար 1707-1773 ի ծագմանէ ուխտիս մինչեւ ցրաժանումն Թրեսսեան հարց*, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1930, **Օրմանյան Մ.**, *Ազգապատում*, հտ. Բ, Կոստանդնուպոլիս, հրատ. Վ. եւ Հ. Ներսէսեան, 1914, **Յովհաննէսեան Վ.**, *Երազներու կղզին Սուրբ Ղազար*, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1974, **Ահարոնեան Ա.**, *Մխիթարեան միաբանութիւն: 200-ամեայ յորելեանի առիթով*, Թիֆլիս, տպ. Մ. Մարտիրոսյանցի, 1901, **Տէր-Մովսեսեան Ա.**, *Հայ մշակոյթի պատմութեան մէջ Մխիթար Սեբաստացիի լուսաւոր դէմքը*, Փարիզ, 1955, **Պզտիկեան Յ.**, *Մխիթարի եւ Մխիթարեանների նպաստը հայ մշակոյթին*, Երևան, Զանգակ-97, 2001: Մխիթարյաններին և իրենց նպաստավոր գործունեությանը նվիրված աշխատությունների ցուցակը կարելի է երկար շարունակել:

⁶ **Տէտեան Խ.**, *Ընթացք հայ եկեղեցական երաժշտութեան*. Գիրք առաջին, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1957, և Գիրք երկրորդ, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1958:

⁷ Նույն տեղում, Գիրք երկրորդ, էջ 11:

⁸ Նրա աշխատություններն ավելի մանրամասն կհիշատակվեն ատենախոսության երկրորդ գլխում:

⁹ **Utadjian H.**, *Les Pères mékhitaristes vénitiens et la musique sacrée arménienne: les grandes figures et leur héritage. Jubilé de l'ordre des Pères mékhitaristes. Tricentenaire de la maison mère, l'Abbaye de Saint-Lazare 1717-2017*, Sources d'Arménie, Lyon, 2017, pp.145-155.

ենք դրել սահմանելու Ութնայն համակարգը՝ իր բուն, «դարձվածք» և ստեղի¹⁰ ձայնեղանակներով, դրանց վերլուծությամբ, համեմատությամբ էջմիածնական ավանդույթում կենցաղավարող համարժեքների հետ: Կարևոր խնդիրներից է նաև ձայնեղանակների երաժշտալեզվական առանձնահատկությունների դուրսբերումը՝ տիպական մեղեդիական դարձվածքների միջոցով¹¹: «Դարձվածք» եզրը ասենախոսության մեջ գործի ենք դնում երկու իմաստով՝ «դարձվածք»՝ չակերտների մեջ, որպես ձայնեղանակի տեսակ (ԱՁ «դարձվածք», ԱԿ «դարձվածք» և այլն) և մեղեդիական դարձվածք, որպես շարականների երաժշտական լեզվի բաղկացուցիչ մաս:

Ութնայն համակարգն ուսումնասիրելու տեսանկյունից առավել նպատակահարմար եկեղեցական երաժշտաժիսական մատյանը համարվում է Շարակնոցը, քանի որ XV-ից XVIII դարն ընկած բարդ ժամանակաշրջանի ընթացքում շարականները կարողացել են գոյատևել համեմատաբար անփոփոխ տեսքով¹²: Այսպիսով, մեր ուշադրության կենտրոնում են Մխիթարյան միաբանության երաժշտապետ Հ. Ղևոնդ վրդ. Տայյանի կողմից 1954-1966 թվականներին լույս տեսած Շարակնոցի հատորները: Դրանք ընդգրկում են եկեղեցական տարեշրջանի շարականների գրեթե ողջ զանգվածը: 1120 շարականից բաղկացած երաժշտական այս նյութը հրատարակված է եվրոպական նոտագրությամբ ու լատինատառ տառադարձությամբ: Շարակնոցի առաջին, ինչպես նաև նախատեսվող իննից տասներկուերորդ հատորները մնացել են անտիպ: Ութնայն համակարգի ձայնեղանակների ձայնակարգային բնութագրերի՝ էջմիածնական համարժեքների հետ համեմատական վերլուծության աղբյուր են հանդիսացել հայ ականավոր երաժշտագետների՝ Քրիստափոր Կուշնարյանի, Ռոբերտ Աթայանի, Նիկողոս

¹⁰ Ստեղի ձայնեղանակներին անդրադառնալու առաջին փորձը (**Հարությունյան Լ.**, «Ստեղի» տիպի ձայնեղանակների շուրջ, *Երաժշտական Հայաստան*, թիվ 2(47), Երևան, ԵՊԿ հրատ., 2014, էջ 2-5) վերանայել ու լրացրել ենք նորահայտ ստեղի ձայնեղանակներով:

¹¹ Այս երևույթին խիստ կարևորություն են տվել Քրիստափոր Կուշնարյանը (տե՛ս **Кушнарев Х.**, *Вопросы истории и теории армянской монодической музыки*, Ленинград, гос. муз. издание, 1958, стр. 40), Ռոբերտ Աթայանը (**Աթայան Ռ.**, *Հայկական խազային նոտագրություն*, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1959, էջ 160) և Նիկողոս Թահմիզյանը (**Тагмизян Н.**, *Теория музыки в древней Армении*, Ереван, изд. Арм. ССР АН, 1977, стр. 164):

¹² **Սողոմոն աւագ սրկ. Սողոմոնեան**, Հայոց եկեղեցական եղանակները, *Կոմիդրաս Վարդապետ, Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ*, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, Երեւան, 2007, Գիրք Բ, էջ 62, **Тагмизян Н.**, *ук. соч.*, стр. 240.

Թահմիզյանի, Աննա Արևշատյանի՝ Ութձայն համակարգին նվիրված դիտարկումները¹³: Այս աշխատանքն առաջին քայլն է դեպի մխիթարյան երգվածքի Ութձայն համակարգի լիակատար հստակեցում, սահմանում ու դասակարգում: Հետագայում հարկ կա ուսումնասիրելու ինչպես ավելի վաղ շրջանի¹⁴ գրառումներ, այնպես նաև Մխիթարյան Մայրավանքում մինչ այժմ կենցաղավարող երգչական ավանդույթի կենդանի հնչող նյութը և դրա հետ մեկտեղ՝ Մխիթարյանների շարականների և դրանց սկսվածքների վանկաչափական կառույցը: Բացի այդ, շեշտում ենք, որ ատենախոսությունն անդրադառնում է Մխիթարյան միաբանության միայն վենետիկյան ճյուղի երգվածքի շարականներին¹⁵:

Ատենախոսությունը բաղկացած է Առաջաբանից, երկու գլուխներից, եզրակացություններից, Օգտագործված գրականության ցանկից և վեց Հավելվածներից: Առաջին գլուխն ունի երեք ենթագլուխ: Առաջինը պատմական ակնարկ է, որը ներկայացնում է Ութձայն համակարգի ձևավորման ու զարգացման հիմնական փուլերը, երկրորդը՝ Մխիթարյան միաբանության հակիրճ պատմությունը, Մխիթարյանների դերը հայ մշակույթի ոլորտում: Երրորդ ենթագլուխը ներկայացնում է Մխիթարյան միաբանության Շարակնոցի հատորները՝ դրանց կառուցվածքը, առանձնահատկությունները, նմանություններն ու տարբերությունները էջմիածնական Շարակնոցի համեմատ: Երկրորդ գլուխը նվիրված է Ութձայն համակարգի զանազան դրսևորումներին: Գլուխը բաժանված է չորս ենթագլուխների. ա) առաջին անգամ գիտական շրջանառության մեջ են դրվում մխիթարյան ավանդույթի սկսվածքները, դիտարկվում է սկսվածքների ձայնեղանակը և լրացվում Շարակնոցից դուրս բերված նմուշներով, բ) դուրս են բերվում ութ բուն ձայնեղանակները՝ իրենց ձայնակարգային բնութագրով, ինչպես նաև տիպական մեղեդիական դարձվածքները, գ) դուրս են

¹³ **Кушнарев Х.**, *Вопросы истории и теории армянской монодической музыки*, **Աթայան Ռ.**, *Հայկական խազային նորագրություն*, **Тагмизян Н.**, *Теория музыки в древней Армении*, և **Արևշատյան Ա.**, *Հայ միջնադարյան «Ձայնից» մեկնություններ*, «Կոմիտաս» հրատ., Երևան, 2003, **նույնի՝** Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2013:

¹⁴ Հ. Ղևոնդ վրդ. Տայյանի շարականային գրառումները, փաստորեն, կարելի է համարել նշվածներից ամենաուշ շրջանում հրատարակվածը: Որպես վաղ շրջան նշենք իտալացի մաեստրո, Մուրատ-Ռաֆայելյան դպրոցի երաժշտության ուսուցիչ Պիետրո Բիանկինիի շարականային գրառումները (տե՛ս Ատենախոսության 24-րդ էջը, տողատակ 62):

¹⁵ Այդ պատճառով մխիթարյան երգվածքը, շարականի կամ ձայնեղանակի տարբերակները անվանում ենք նաև վենետիկյան, իսկ գրառումները՝ Ղևոնդ Տայյանի անունով՝ տայյանական:

բերվում «դարձվածք» ձայնեղանակները՝ իրենց հնչյունաշարով, բնութագրով, տիպական մեղեդիական դարձվածքներով (թվով յոթ ձայնեղանակ) և դ) անդրադարձ է կատարվում ստեղի ձայնեղանակներին (թվով երեք ստեղի եղանակ)՝ համեմատելով դրանք էջմիածնական Շարակնոցում հանդիպող ստեղիների հետ: Մեր աշխատանքի վեց հավելվածներում ընդգրկել ենք Շարակնոցի հատորների՝ մեր ուսումնասիրությունների առավել շոշափելի արդյունքները. 1) վենետիկյան ավանդույթի սկսվածքների անտիպ տետրակի թվայնացված տարբերակը, 2) ուսումնասիրված շարականների այբբենական ցանկը, 3) շարականների համահավաք աղյուսակը՝ էլեկտրոնային տեսքով (CD), 4) մխիթարյան ավանդույթի Ութձայն համակարգի ձայնակարգային հնչյունաշարերի ամբողջական աղյուսակը, 5) ձայնեղանակները բնութագրող տիպական մեղեդիական դարձվածքները, 6) վենետիկյան և էջմիածնական Շարակնոցներում ամփոփված կարգերի համեմատական աղյուսակը:

Հայ հոգևոր երաժշտության տարբեր տեղային ավանդույթների հանգամանալից ուսումնասիրությունը թույլ կտա գտնել մի երգվածքից մյուսը կրկնվող հիմնական երևույթներն ու օրինաչափությունները: Դրանք էլ կօգնեն հասկանալ հայկական Ութձայն համակարգի առավել խորքային դրսևորումները: Բացի այդ, Ութձայն համակարգի ձայնակարգային ու երաժշտական լեզվամտածողության առանձնահատկությունների ուսումնասիրությունը կարող է էական քայլ լինել դեպի հայ միջնադարյան ձայնագրության կորսված համակարգի՝ խազագրության ընթերցման եղանակի բացահայտումը:

ԳԼՈՒԽ Ա

ՀԱՅ ՀՈԳԵՎՈՐ ԵՐԳԱՐՎԵՍՏ. ՄԽԻԹԱՐՅԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹ

Ա. ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԱԿՆԱՐԿ

Հայ հոգևոր ինքնություն երաժշտաբանաստեղծական արվեստը սկսել է ձևավորվել IV-V դդ., և դրա զարգացման պատմությունն ընդգրկում է շուրջ հազար տարի: Հայկական առաջին ինքնություն հոգևոր երգերի հանդես գալը նշանավորեց հայ շարականերգության սկիզբը, որպես հայ մասնագիտացված երաժշտարվեստ: Բացի դրանից, այդ ժամանակաշրջանում հաստատվեցին հայ շարականերգության ոճական հիմնական բաղադրիչները՝ կերպարային արտահայտչական ոլորտները, բանաստեղծական տեքստի մշակման հնարքները, երգեցողության հիմնական տիպերը (Ծանր, Չափաւոր, Միջակ, Յորդոր), ինչպես նաև խոսքի հնչյունավորման տեսակները՝ մեղեդիական ոճերը (վանկային, ներվանկային, զարդոլորուն, խառը): Հոգևոր երգի հնչյունավորման տեսակն ընտրվում էր ըստ տվյալ երգի կիրառության (առօրյա, տոնական և այլն): Հայ ծիսական հիմնական մատյաններից մեկի՝ Հայսմավուրքի նախաբանում նշված են առաջին հայ հոգևոր երգերի հեղինակների՝ Սուրբ Մեսրոպ Մաշտոցի, Սուրբ Սահակ Ա Պարթևի, Սուրբ Մովսես Խորենացու, Սուրբ Հովհանն Ա Մանդակունու անունները: Մասնավորապես, Սուրբ Սահակ Ա Պարթևին է վերագրվում նաև հայ հոգևոր երաժշտության Ութձայն համակարգի հաստատումը և առաջին կանոնակարգումը: «Արարին և երգս շարականաց և կարգեցին եղանակս, զորս քաժանեաց ի միմեանց՝ սուրբ հայրապետն հոգելի Տէր Իսահակ Պարթևն»¹⁶:

Հայ երաժշտության մեջ ձայնն իրենից ներկայացնում է մեղեդու մի տեսակ, որին հատուկ է որոշակի ձայնակարգ (լադ) կամ ձայնակարգերի մի խումբ, որոշակի երաժշտական թեմատիզմ ու մեղեդու ծավալման հաստատուն ձևեր:

Ութձայն համակարգը կարելի է համարել հայ երաժշտատեսական մտքի զարգացման հիմնաքարերից մեկը: Հայ հոգևոր երաժշտության մեջ Ութձայնի ներդրումն ու կանոնացումը մի նոր քայլ հանդիսացավ հոգևոր և աշխարհիկ երաժշտության միջև գոյություն ունեցող մշտական պայքարի մեջ: Այդ քայլի նպատակն

¹⁶ Յայսմավուրք, Կ.Պոլիս, տպ. Գրիգոր Մարգվանեցու, 1730, էջ ՀԴ:

էր՝ մեկ ընդհանուր համակարգի բերել ու եկեղեցական դոգմայի ենթարկել հոգևոր երգեցողությունն ու նվազագույնի հասցնել աշխարհիկ և, առհասարակ, այլ երաժշտության հետ փոխներթափանցումները: Երաժշտագետ Աննա Արևշատյանի ձևակերպմամբ՝ «միջնադարյան արվեստը զարգացել է «նույնության» էսթետիկայի սկզբունքով», իսկ Ութնայնը դարձել է հոգևոր երգարվեստի «ունիվերսալ կատեգորիա»¹⁷:

Հայ միջնադարյան գրվածքները, որոնք առնչվում են Ութնայն համակարգի որոշ առանձնահատկություններին, կոչվել են «Ձայնից մեկնություններ»: Դրանց ուսումնասիրությունն ու համեմատությունը թույլ է տալիս եզրակացություններ անել հայ միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստում բյուրեղացած Ութնայն համակարգի զարգացման փուլերի մասին: «Ձայնից մեկնությունների» հեղինակների թվում են Սուրբ Մովսես Քերթոզահայրը (Vդ.), Ստեփանոս Սյունեցին (VIIIդ.), Անանիա Նարեկացին (Xդ.), Սուրբ Գրիգոր Տաթևացին (XIV-XVդ.), Թովմա Մեծփեցին (XVդ.) և ուրիշներ:

Հայ երաժշտատեսական մտքի կարկառուն ներկայացուցիչները հայկական Ութնայն համակարգի զարգացման պատմությունը դիտարկում են տարբեր կերպ՝ երկու կամ երեք փուլերով: Կոմիտաս Վարդապետը, ինչպես նաև Ա. Արևշատյանը, ելնելով նշված «Ձայնից մեկնություններից», առանձնացնում են Ութնայնի զարգացման երեք փուլ: Իսկ Ն. Թահմիզյանն իր աշխատության մեջ խոսում է Ութնայնի զարգացման երկու փուլերի մասին¹⁸: Չնայած այս կարծես թե սկզբունքային տարբերությանը, փուլերի ժամանակային սահմանները համընկնում են. Աթայանի ու Թահմիզյանի առաջին և երկրորդ փուլը համընկնում են Կոմիտաս Վարդապետի և Արևշատյանի երկրորդ և երրորդ փուլերին և արտացոլում են հայ հոգևոր երգերի առաջին կանոնակարգման փորձերից մինչև XIII-XIV դդ.:

Իսկ ահա Ութնայնի առաջացման ու զարգացման առաջին փուլը կապվում է հեթանոսական և վաղ քրիստոնեական ժամանակներին:

¹⁷ **Արևշատյան Ա.**, *Հայ միջնադարյան «Ձայնից» մեկնություններ*, Երևան, «Կոմիտաս» հրատ., 2003, էջ 14-15: Նաև՝ Արևշատյանի «Ութնայն» հոդվածը «Քրիստոնյա Հայաստան» հանրագիտարանում (տե՛ս *Քրիստոնյա Հայաստան*, Երևան, Հայկական հանրագիտարանի գլխավոր խմբագրություն, 2002, էջ 1030-1031:

¹⁸ **Тагмизян Н.**, *Теория музыки в древней Армении*, стр. 46-50:

Այսպես, ստորև դիտարկենք յուրաքանչյուր փուլն առանձին:

Հեթանոսական շրջանում սահմանված ծայնային համակարգը կապվում էր երկնային լուսատուների, բնության չորս տարերքների, կենդանական աշխարհի մասին պատկերացումների հետ:

8 (4+4) թիվն, առհասարակ, խորհրդանշական է եղել երաժշտության դասակարգման համար, և երևում է դեռևս Պլատոնի «Տիմեոս» աշխատության մեջ: Այսպես, որոշ ականավոր ուսումնասիրողներ կարծում են, որ ծայնային համակարգը Հայաստանում սկսել է կենցաղավարել դեռևս հեթանոսական ժամանակներից՝ պաշտամունքային (տաճարային), ժողովրդական և աշխարհիկ-ժողովրդապրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ ու յուրացվել է հետագայում եկեղեցու կողմից: Հեթանոսական ժամանակներից հիշատակություններ կան չորս հիմնական ծայների մասին, որոնց թիվը կապված էր զանազան միստիկ գաղափարների հետ (բնության չորս տարրերը՝ հող, ջուր, օդ, կրակ):

Մ.թ. IVդ. Երուսաղեմում արմատավորվում է Մեծ Զատիկի 8¹⁹ օրերից յուրաքանչյուրին վերաբերող օրհներգություններն օրվա հատուկ եղանակով երգելու ավանդույթը, իսկ հետագայում այն տեղափոխվում է Սիրիա և Հայաստան: IVդ. սկսում է ձևավորվել նաև լատինական եկեղեցու Ութձայնը, որի փոխառնությունը վերագրվում է Ամբրոսիոս Մեդիոլանացուն ու Գրիգորիոս Ա Պապին (գրիգորյան Ութձայն): Ի տարբերություն տեղային ուրիշ ավանդույթների (Բյուզանդիա, Սիրիա), Vդ. Սուրբ Սահակ Պարթևը ներմուծեց 4 Ձայն, 4 Կողմ և 2 Ստեղծի եղանակներ: «10 ձայն՝ 10 արարումների թվով՝ երկինք և երկնային արարածներ, հող և հողեղեններ, ծովեր և ծովայիններ, օդ և թռչողներ, հրեշտակներ և մարդիկ»²⁰: Նաև 10-ը կապվում է 10 պատվիրանների, Դավիթ թագավորի սաղմոսարանի 10 լարերի հետ (1+2+3+4=10): Սակայն, ի տարբերություն լատինական ու բյուզանդական եկեղեցական երաժշտությունը սխեմատիզացնող Ութձայնին, հայկական երաժշտության մեջ, ըստ պահպանված երգային նմուշների, Ութձայնը իր բաղադրյալների նույնափսի փոխհարաբերություն չբերեց: Հայկական Կողմ ձայնեղանակները (ըստ Սպ.

¹⁹ Քրիստոնյա Հայաստան, էջ 346-348, Արևշատյան Ա., նշվ. աշխ., էջ 9:

²⁰ Արևշատյան Ա., նշվ. աշխ., էջ 13-17:

Մելիքյանի՝ ածանցյալ ձայները²¹), միայն անունով են ածանցյալ, իսկ ըստ էության բոլորովին ինքնուրույն են, նույնքան ավտենտիկ, որքան բուն ձայները: Ասվածը վերաբերում է նաև ստեղծիչներին, մի քանի դարձվածքներին և հետագայում առաջ եկած մի շարք այլ ձայնակարգերին, որոնք վկայում են հայ հոգևոր երաժշտության ձայնակարգային հիմքի զարգացման ու բազմազան ճյուղավորումների մասին: Դիտարկումները ցույց են տվել, որ Ութձայն, այնուամենայնիվ, սերտորեն կապված է հայկական աշխարհիկ երաժշտական պրակտիկայի հետ:

Հայկական Ութձայնի զարգացման երկրորդ (կամ, որոշ գիտնականների կարծիքով՝ առաջին) փուլը կապված է Հունաբան դպրոցի, հատկապես, Ստեփանոս Սյունեցու և Ութձայնի նոր դասակարգման հետ:

Առաջին հայ հոգևոր երգերը՝ կցուրդները, կազմված էին 3 կամ 3x3 տնից, բոլոր տները երգվում էին միևնույն եղանակով: «Երեքական տներից բաղկացած լինելը սուրբ Երրորդություն նշանակէ, իսկ միևնույն եղանակով երգելը՝ 3 Անձն, Մի Աստվածություն լինելուն»²²: Ձայնային համակարգը պարտադիր ուսումնասիրվում էր եկեղեցական գործիչների կողմից՝ բուն եկեղեցական երգերը սովորելուց առաջ: Ըստ Ն. Թահմիզյանի՝ «լինելով, ըստ էության, ազգային երաժշտատեսական մտքի արգասիք և բազմադարյան երաժշտական ավանդույթների հակիրճ արտահայտություն, Ութձայն համակարգը հայ երաժշտության պատմության ողջ ընթացքում եղել է ինչպես գործնական հետաքրքրություն ունեցող երաժիշտների, այնպես էլ տեսաբան երաժիշտների ուշադրության կենտրոնում»²³: Պրակտիկ գործունեության համար Ութձայն համակարգը հանդիսանում էր հայ հոգևոր երաժշտությանը լիարժեք տիրապետելու հիմնական բանալին: Այդ իսկ պատճառով երաժիշտ-տեսաբանները մշտապես աշխատել են Ութձայնի ձևավորման, սահմանման և բանավոր ու գրավոր կերպով փոխանցման ուղղությամբ:

Ըստ Կիրակոս Գանձակեցու և Վարդան Արևելցու՝ VIIդ. հոգևոր երգերն այնքան բազմազան են դարձել, որ Հայաստանի մի տարածաշրջանում մյուսի երգերը չեն

²¹ Մելիքեան Սպ., *Յունական ազդեցութիւնը հայ երաժշտութեան տեսականի վերայ*, Թիֆլիս, տպ. Էսպերանտո, 1914, էջ 43:

²² Կոմիտաս, Հայոց եկեղեցական եղանակները, *Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ*, Երևան, Հայպետհրատ, 1941, էջ 109:

²³ Тагмизян Н., *указ. соч.*, стр. 160.

իմացել: Ուստի և կարիք է եղել կարգավորություն մտցնելու եկեղեցական երգեցողության մեջ: Հոգևոր երգերի կանոնացման առաջին փորձերից մեկը կատարել է Շիրակի Դպրեվանքի (Կարմիր վանքի) առաջնորդ Բարսեղ Ճոնը (VIIդ.), որի անունով էլ կոչվում է Ճոնընտիր Շարակնոցը: Սակայն հիմնական կանոնացման աշխատանքը և Ութձայնի կարգավորումը կատարել է Ստեփանոս Սյունեցին (VII-VIIIդդ.): Ստ. Սյունեցու ժամանակաշրջանում կանոնացումը, Ութձայնի գործնական ներդրումը և ըստ դրա հոգևոր երաժշտության կարգավորումը համաքրիստոնեական երևույթ էր: Աթենքում և այլ գիտամշակութային կենտրոններում կատարելագործվելու շնորհիվ, Ստեփանոս Սյունեցին քաջատեղյակ էր արևելաքրիստոնեական երաժշտության ու ծիսագիտության բոլոր խնդիրներին: Մ. արդեն գրվել է Ստ. Սյունեցու վարքը, որը մեզ հասել է միայն վերախմբագրություններով՝ Կիրակոս Գանձակեցու (1203-1271թթ.), Մխիթար Այրիվանեցու (XIIIդ. երկրորդ կես) և Ստ. Օրբելյանի (1250-1305թթ.) հեղինակությամբ²⁴: Վերջինս նշում է, որ Ստ. Սյունեցին դասակարգել է Հարության Ավագ Օրհնությունները՝ տասական երգ, ըստ ութ ձայների:

Դեռևս VIIIդ. Ստեփանոս Սյունեցու անվան հետ է կապվում նաև հոգևոր երաժշտության գրանցման համակարգի առաջացումը, որի նշանները (նամերը) կոչվեցին խազեր: Համարվում է, որ այս փուլում սկսեցին ձևավորվել նաև «դարձվածք» տիպի ձայնեղանակները: Հայկական Ութձայնի զարգացման պատմության երկրորդ փուլի ավարտն ընդունված է համարել IX դարը:

Իսկ վերջին փուլը համարվում են X-XIVդդ., երբ արդեն հնչյունաշարերի բյուրեղացած համակարգն ընդլայնվում ու ճյուղավորվում է՝ Ութձայնի սահմաններից դուրս եկող, հաճախ ինքնուրույն, ստեղծատիպ, զարտուղի և դարձվածքանման ձայնեղանակներով: Մասնավորապես, X-XIIIդդ. համարվում է հայ հոգևոր երգի պատմության մեծ վերելքի ժամանակաշրջան (հայ մշակույթի այսպես կոչված «Արծաթե դար»²⁵): Այս ժամանակ բուն Հայաստանին զուգահեռ մշակույթի

²⁴ Կիրակոս Գանձակեցի, *Պատմություն հայոց*, աշխ. Կ.Ա. Մելիք-Օհանջանյանի, Երևան, ԳԱ հրատ, 1961, էջ 74; Յովսեփեանց Գ., *Մխիթար Այրիվանեցի: Նորագիտ արձանագրություն եւ երկեր*, Երուսաղեմ, տպ. Ս. Յակոբեանց, 1931, էջ 17-23; Օրբելյան Ստ., *Պատմություն տանն Միսական*, Մոսկվա, տպ. Լազարյան ճեմարանի, 1861:

²⁵ Թահմիզյան Ն., *Երաժշտությունը Հայկական Կիլիկիայում*, Երևան, ՀՍՍՀ «Գիտելիք» ընկերություն, 1989, էջ 27: Այս մշակութային վերելքը Ղևոնդ Ալիշանը կապում է մեծամասամբ Սուրբ Ներսես

կենտրոններ են գործում նաև Կիլիկյան Հայաստանի վանքերում (Սիս, Լամբրոն, Սկևռա ևն): Այնտեղ մեծ զարգացում է ապրում ինչպես գործնական երաժշտությունը՝ երգասացությունը²⁶, այնպես էլ երաժշտատեսական միտքը:

Մոտ երկու դար ընդմիջումից հետո, Մ. Կ. վերսկսվում է շարականների ստեղծագործությունը: Հիմնվելով երաժշտական պրակտիկայի առաջընթացի վրա, զարգանում է նաև երաժշտության տեսությունը, որն իր մեջ ընդգրկում է հոգևոր երգերի, եղանակների, խազերի մասին բազմաթիվ աշխատություններ: XI դարից սկսած՝ դրանք միավորվեցին մի տեղ և կոչվեցին «Մանրուսումն»: Հետագայում Մանրուսման գիտությունը կատարելագործվել և լայն տարածում է ստացել: XII դարում Սուրբ Ներսես Շնորհալին Մանրուսման տիրապետումը դարձրել է քահանայության գլխավոր նախապայմաններից մեկը:

Մանրուսման գրքերը կոչվել են նաև Խազգրքեր, որոնք, երգերի ժողովածուներ լինելով, նաև դասագրքերի, ձեռնարկների դեր են կատարել: Մանրուսման երգերն իրենցից ներկայացնում են եկեղեցական միևնույն տեքստով գրված և ըստ ձայների ու ստեղիների դասավորված ավելի քան 160 երգերի շարք²⁷: Ուստի, կարելի է ենթադրել, որ այդ պայմանական միևնույն տեքստը Մանրուսման մեջ էական նշանակություն չի ունեցել: Մանրուսման եղանակները լուսանցքում բնութագրվել են աշխարհիկ կյանքի զանազան դրսևորումներ նշանակող բառերով (արծիվ, երկաթ, դարբին, գուսան, մշեցի, մեղու, հոռոմ և այլն²⁸): Ըստ Ռ. Աթայանի, ելնելով այդ բառերից, կարելի է ասել, որ Մանրուսման երգերում լայնորեն ներկայացված են նաև ժողովրդական երաժշտության տարրեր²⁹:

XII դարից, ըստ Ռ. Աթայանի, տեղի է ունենում Շարակնոցի ու պատարագի երգեցողությունների կոնսերվացիա, և հետագայում հայ հոգևոր ծեսի և ծիսական մատյանների մեջ ոչինչ չի ավելանում և գրեթե ոչինչ չի փոխվում³⁰:

Շնորհալու գործունեության հետ: Տե՛ս *Շնորհալի եւ պարագայ իւր*, գրեց **Ալիշան Ղ.**, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1873, էջ 368:

²⁶ Միջնադարյան երաժշտական ավանդույթում «երգասացություն» երկույթն իր մեջ ներառում էր և՛ երգաստեղծություն, և՛ կատարողական արվեստ:

²⁷ **Արևշատյան Ա.**, Մանրուսման եղանակների անվանումների նշանակության մասին, *Մանրուսում*, միջազգային երաժշտագիտական տարեգիրք, հտ. Ա, Երևան, «Ասողիկ» հրատ., 2002, էջ 187-203:

²⁸ **Կոմիտաս**, *Հոգևածներ յեվ ուսումնասիրություններ*, էջ 116-120, 121-125:

²⁹ **Աթայան Ռ.**, *Հայկական խազային նուրագրություն*, էջ 83:

³⁰ *Նույն աշխ.*, էջ 93:

Նույն ժամանակաշրջանի հետ է կապված նաև տաղերի տարածումը և տաղարանների առաջացումը: Իրենց առաջացման պահից սկսած (Մ.Ս.)՝ նկատվում է տաղերի միտումը՝ խախտելու Ութնայն համակարգի սահմանները և հասնելու «ազատ մեղեդիական մտածողության» (եզրն՝ ըստ Մ. Նավոյանի³¹):

Եվ այսպես, վերոնշյալ երեք փուլերից հետո, որոշակի կարծրացման պայմաններում, հայկական Ութնայն համակարգը շարունակում է գոյատևել գործնական երաժշտության ոլորտում, հիմնականում բանավոր ավանդույթով:

Բ. ՄԽԻԹԱՐՅԱՆ ՄԻԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ՄԽԻԹԱՐՅԱՆ ԵՐԳՎԱԾՔԸ

Ըստ Ն. Թահմիզյանի տեսակետի՝ XVIII-XIXդդ. հայ շարականերգությունը բաժանվել է հինգ ավանդական երգվածքների (դպրոցների), որոնք զարգացել են պատմական ու քաղաքական տարբեր հանգամանքներով առաջացած հայ մշակույթի հինգ տարբեր գաղթօջախներում՝ Էջմիածնում, Կոստանդնուպոլսում, Երուսաղեմում, Նոր Զուղայում ու Վենետիկում³²: Սրանց մեջ Էջմիածնական տարբերակը համարվում է միջնադարյան հոգևոր երգեցողության ավանդույթին առավել մոտ³³:

Վենետիկի Մխիթարյան հայաձեռն միաբանությունում կենցաղավարող հոգևոր երգվածքի պատմությունը ուղիղ առնչվում է Միաբանության ստեղծման ու գործունեության պատմության հետ:

XVII-XVIIIդդ. հայ մշակույթը հիմնականում զարգացել է բուն Հայաստանից դուրս: Շահ-Աբասի արշավանքներից հետո հայկական մշակութային կենտրոններ են դարձել Թիֆլիսը, Կոստանդնուպոլիսը, Նոր Զուղան, Վենետիկը և այլ հայկական գաղթօջախներ:

1664թ. Ամստերդամում Ոսկան Երևանցին տպագրել է առաջին ձայնագրյալ խազագիր Շարակնոցը, իսկ ավելի ուշ տպագրել նաև Սաղմոսարաններ, Ժամագրքեր, Խորհրդատետրեր, որոնք միտված են եղել հայ եկեղեցական ծեսը միակերպ դարձնելուն:

³¹ Նավոյան Մ., *Տաղերի ժանրի ծագումնաբանությունը և ազատ մեղեդիական մտածողության դրսևորումը հայկական միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստում*, Երևան, «Արճեշ», 2001, էջ 79:

³² Թահմիզյան Ն., *Մակար Եկմայան, կյանքն ու ստեղծագործությունը*, էջ 65-66:

³³ Тагмизян Н., *Теория музыки в древней Армении*, стр. 8.

XVIIIդ. գիտամշակութային, հասարակական գործիչներից երևելի տեղ են զբաղեցրել Գրիգոր Գապասաքալյանը, Թամբուրի Հարութինը, Խաչատուր Էրզրումցին, Մխիթար Սեբաստացին ու Սիմեոն Ա Երևանցին: Վերջինիս կաթողիկոսության տարիներին (1763-1780) նոր վերելք է ապրել դեռևս IV դարում Սուրբ Գրիգոր Ա Լուսավորչի օրոք հիմնված Էջմիածնի դպրոցը³⁴:

Այս ժամանակի՝ «Վերանորոգության շրջանի» գործիչներից Խաչատուր Էրզրումցին ու Մխիթար Սեբաստացին հայ հոգևոր երաժշտության ապագան տեսնում էին եվրոպական ձայնագրության համակարգի, եվրոպական երաժշտական տարրերի ներմուծման ու միաժամանակ հայկական ծեսի պահպանման պայմաններում³⁵:

Մխիթար Սեբաստացին (Պետրոսյան) ծնվել է 1676թ. փետրվարի 7-ին՝ Արևմտյան Հայաստանի Սեբաստիա քաղաքում: Ուսումը ստացել է Սեբաստիայի Սուրբ Նշան վանքում: 1690-ականներին սովորել է Էջմիածնի, ապա՝ Սևանի և Կարինի վանքերում: Այդ ժամանակ հասարակական և կրոնական կյանքը խիստ անբարենպաստ պայմաններ էր ստեղծել երիտասարդ Սեբաստացու ինչպես կրթության, այնպես էլ ինքնադրսևորման համար: Այդ պատճառով 1693թ. ուսման նպատակով նա մեկնել է Հալեպ: Այնտեղ Մխիթար Սեբաստացին մտերմացել է Հիսուսյան կաթոլիկ միաբանների (ճիզվիտներ) և, մասնավորապես, Անտոն քահանայի հետ: Շուտով Մխիթար Սեբաստացին ընդունել է կաթոլիկ դավանանքը, բայց և պահպանել իր ազգային ինքնությունն ու մտածողությունը: Այդ պահից սկսած՝ տարբեր վայրերում նա հայ եկեղեցականների կողմից ենթարկվել է հալածանքների, սակայն իր

³⁴ Ի դեպ, Սիմեոն Երևանցու աշակերտը՝ Էջմիածնից Պոլիս եկած Թեոդորոս ավագ սարկավագը եղել է Գևորգ Դ Քերեստեճյան (Գևորգ Դ Կոստանդնուպոլսեցի) Ամենայն Հայոց կաթողիկոսի ուսուցիչը: Ինչպես հայտնի է, Գևորգ Դ կաթողիկոսի երգածից էլ Ն. Թաշճյանը գրանցել է հայ հոգևոր երգվածքի Էջմիածնական տարբերակը (տե՛ս **Նավոյան Մ.**, Սիմեոն Ա Երևանցին եւ ԺԸ-ԺԹ դարերի հայ երաժշտական հայ մշակույթի խնդիրները, *Էջմիածին*, Վաղարշապատ, տպ. Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնի, 2010, թիվ ԺԲ, էջ 104-108): **Նավոյան Մ.**, Շարականների մխիթարյան երգվածքի մի քանի բնութագրերի շուրջ, *Հայ արվեստի հարցեր*, հտ. 2, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2009, էջ 117-123:

Բացի այդ, Գևորգ Դ կաթողիկոսի ջանքերով 1874թ. վերոնշյալ Էջմիածնի դպրոցի հիմքի վրա ստեղծվել է Գևորգյան ճեմարանը (տե՛ս **Վարդանյան Մ.**, Վերաբացվեց Գևորգյան ճեմարանը, *Էջմիածին*, Վաղարշապատ, տպ. Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնի, 1997, թիվ 8-9, էջ 41-47):

³⁵ Այս պատմական ժամանակաշրջանի մասին տեղեկություններ ենք ստանում Արշակ Չոպանյանի, Մաղաքիա Օրմանյանի, Լեոյի աշխատություններից (հղումները տե՛ս ստորև): Վերանորոգության շրջանին անդրադարձել է նաև երաժշտագետ Անի Մուշեղյանը (տե՛ս **Մուշեղյան Ա.**, *Հայ երաժշտագրության մեր հիմնական միջոցները XVIIIդ.*, մագիստրոսի դիպլոմային աշխատանք, Երևան, 2011):

գործունեության շնորհիվ մեծ ժողովրդականություն է վայելել հասարակության շրջանում: Այնուամենայնիվ, 1696թ., երկարատև դեգերումներից հետո, Սեբաստիայի Ս. Նշան վանքում մայիսի 17-ին ստացել է վարդապետի կոչում: 1701թ. սեպտեմբերի 8-ին Կոստանդնուպոլսում՝ Բերայի³⁶ Վեղարավորների (կապուչինների) վանատանը, Մխիթար Սեբաստացին և նրա շուրջ համախմբված հինգ երիտասարդ (Հ. Եղիա Կ.Պոլսեցի, Հ. Հովհաննես Սեբաստացի, Եղբայր Ազարիա Կ.Պոլսեցի, Եղբայր Գաբրիել Կարնեցի, Եղբայր Միքայել Սեբաստացի)³⁷ հիմնել են իրենց միաբանությունը³⁸: Շուտով Կոստանդնուպոլսի հայ առաքելական և կաթոլիկ համայնքների միջև հարաբերությունները լարվել են: Պոլսի Եփրեմ Ղափանցի պատրիարքը՝ հայտնի որպես լատինամետ հոգևորականների ռեսերիմ թշնամի, դիմել է ոստիկանության աջակցությանը՝ ձերբակալելու և մահապատժի ենթարկելու Հռոմի կաթոլիկ եկեղեցու համակիրներին, այդ թվում նաև Մխիթար Սեբաստացուն, Խաչատուր Էրզրումցուն և ուրիշների³⁹:

Հետապնդումների հետևանքնով միաբանությունն իր աշակերտներով գաղտնի տեղափոխվել է Հունաստանի Մորեայի (Պելոպոնես) շրջանի Մեթոն բերդաքաղաք, որը ենթարկվում էր Վենետիկի իշխանությանը:

1705թ. Միաբանությունում գումարվում է ժողով, որի ընթացքում մշակվում է Միաբանության Կանոնադրության նախագիծը: Այն հիմնված էր Բենեդիկտյան միաբանության հայրերի կանոնադրության վրա և քաղված էր սուրբ Անտոն Աբբայի վարքի կանոններից, նաև այլ հոգևոր հայրերի խրատներից, վկայագրերից և տեղական իշխանների հանձնարարականներից: Ժողովից հետո Մխիթար Սեբաստացին իր աշակերտներին՝ Հայր Եղիային և Հայր Հովհաննեսին է հանձնում Հռոմի Կղեմես XI Պապին (գահակալության տարիները՝ 1700-1721) ու Հավատքի տարածման կուսակալ, կարդինալ Կարլո Ագոստինո Ֆաբրիոնին (1651-1727) ուղղված նամակները, մշակված կանոնադրության նախագիծը և ուղարկում նրանց Հռոմ: 1705թ. սեպտեմբերին աշակերտները հասնում են Հռոմ, որտեղ արժանանում են Հավատքի

³⁶ Կոստանդնուպոլսի կենտրոնական թաղամասերից մեկն է, այժմ կոչվում է Բեյոջլու:

³⁷ **Զոպանյան Ա.**, *Երկեր*, Երևան, «Սովետական գրող», 1988, էջ 365:

³⁸ Մխիթար Սեբաստացու կենսագրության ու գործունեության մասին կարդում ենք նաև Լեոյի մոտ (**Լեո**, *Երկերի ժողովածու*, հտ. Գ, գիրք երկրորդ, 1973, էջ 482-511):

³⁹ **Օրմանյան Մ.**, *Ազգապատում*, հտ. Բ, Կոստանդնուպոլիս, հրատ. Վ. եւ Հ. Ներսեսեան, 1914, էջ 668-669:

տարածման կուսակալ, կարդինալ Զուգեպպե Սակրիպանտեի (1642-1727), այնուհետև՝ Պապի ընդունելությանը: Վերջինս կրոնական Հավատաստիյուն ժողովին է ներկայացնում Մխիթար Սեբաստացու՝ «Հայ կաթողիկե վանականների հիմնադրած Սուրբ Անտոն արքայի Միաբանությունը» հաստատելու մասին խնդրագիրը: Հավատաստիյուն ժողովը Մխիթարին առաջարկում է ընտրել Սուրբ Բարսեղի, Սուրբ Օգոստինոսի կամ Սուրբ Բենեդիկտոսի կանոններից մեկը: Ընտրվում են Սուրբ Բենեդիկտոսի կանոնները և 1711թ. մայիսի 12-ին կանոնադրությունը նորից ներկայացվում է Հռոմի Պապի հաստատմանը:

1714թ. Վենետիկի Սենատը Մխիթարյաններին մշտական բնակության իրավունքով շնորհում է Սուրբ Ղազար կղզին, որտեղ Մխիթարյան միաբանները հաստատվել են սեպտեմբերի 8-ին՝ Միաբանության՝ Կոստանդնուպոլսում հիմնադրվելու 13-րդ տարեդարձի օրը:

1717թ. Կղեմես XI Պապը հաստատում է Սուրբ Անտոն Անապատականի դրույթներին հիմնված միաբանության կանոնադրությունը և Մխիթար Սեբաստացուն շնորհում արքահոր տիտղոսը:

Մխիթար Սեբաստացու ջանքերով 1724-1740թթ. կառուցվում է Սուրբ Ղազար կղզու Մայրավանքը՝ գրադարանով և սեղանատնով:

Մխիթար Սեբաստացին վախճանվել է 1749թ. ապրիլի 27-ին և թաղվել Սուրբ Ղազար կղզու Մայրավանքի Ավագ խորանի առջև: Նրա գերեզմանը դարձել է ուխտատեղի⁴⁰:

Մխիթար Սեբաստացու մահվանից հետո Միաբանությունը վերանվանվել է արքահոր անունով: 1772թ. Մխիթարյան միաբանության մի ճյուղ, կանոնադրական հարցերի շուրջ ծագած տարաձայնությունների պատճառով, առանձնացել ու հաստատվել է նախ՝ Ավստրիայի Տրիեստ քաղաքում, այնուհետև՝ Վիեննայում⁴¹: Ընդհուպ մինչև XXI դարի սկիզբ Միաբանության այս երկու ճյուղերը զարգացել և իրենց գործունեությունն են ծավալել իրարից անկախ:

⁴⁰ Թորոսեան Յ., Վարք Մխիթարայ արքայի Սեբաստացուց, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1932:

⁴¹ Մխիթարյան միաբանության ավստրիական ճյուղի մասին տե՛ս Ակիսեան Ն., Ակնարկ մը Վիեննական Մխիթարեաններու գրական գործունեության վրա, Վիեննա, Մխիթարեան տպ., 1912:

Մխիթարյաններն իրենց գոյության ողջ ընթացքում մեծ դեր են ունեցել հայ մշակույթի ու հայագիտության պատմության մեջ⁴²:

XVIIIդ. հայ մշակույթի, այսպես կոչված՝ զարթոնքի (Վերանորոգության, Կլասիցիզմի) ժամանակաշրջանում Վենետիկի Մխիթարյան Մայրավանքը դառնում է հայկական ամենակենսունակ գիտամշակութային կենտրոնը: Այդ մասին են վկայում պատմաբան Լեոն⁴³, գրող, բանասեր Արշակ Չոպանյանը⁴⁴, լեզվաբան Հրաչյա Աճառյանը⁴⁵, երաժշտագետ Նիկողոս Թահմիզյանը⁴⁶ և ուրիշներ: Վերանորոգության դարաշրջանը երբեմն կոչվում է նաև «Մխիթարյան դար»⁴⁷:

Միաբանության բարձր հեղինակության մասին է վկայում մի փաստ ևս. 1810թ. Նապոլեոն Առաջինը, ծանոթանալով միաբանների գործունեությանը, կայսերական հատուկ հրամանագրով Վենետիկի Մխիթարյան Մայրավանքը հռչակում է Ակադեմիական Հաստատություն, և այդ կոչման շնորհիվ վերջինս կարողանում է խուսափել Իտալիայի եկեղեցիների ու վանքերի ոչնչացման մասին օրենքից:

Մխիթարյան միաբանության գործունեության ծրագիրը մշակվել է Աբբահոր սաների կողմից ու բաժանվել հետևյալ ոլորտների.

1. հայ դասական (վաղ միջնադարյան) կրոնական ու պատմական երկերի հրատարակություն,
2. հայ ժողովրդի պատմության հանրահռչակմանն ու տարածմանն ուղղված աշխատանքներ,
3. լեզվական վերանորոգմանը, հատկապես հայերենի քերականության վերակառուցմանն ուղղված աշխատանքներ,
4. թարգմանական ծավալուն աշխատանքներ,
5. կրթական բժախնդիր գործունեություն:

⁴² **Եարտըմյան Տ.**, *Մխիթարեաններու նպաստը հայ մշակույթին եւ հայագիտութեան*, Լոս Անջելես, Մխիթարեան հր. 1987:

⁴³ **Լեոն**, նշվ. աշխ. էջ 492-503:

⁴⁴ **Չոպանյան Ա.**, նշվ. աշխ., էջ 354-381:

⁴⁵ **Աճառյան Հ.**, *Հայոց անձնանունների բառարան*, հտ. Գ, Երևան, Պետ. համալսարանի հրատ., 1946, էջ 389-391:

⁴⁶ **Թահմիզյան Ն.**, Մխիթար Սեբաստացին եւ Վերանորոգութեան Շարժումը Հայ Հոգեւոր Երգարուեստում, *Բազմավեպ*, թիվ 1-2, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1977, էջ 205-214:

⁴⁷ **Լեոն**, նշվ. աշխ., էջ 495:

1733թ. Մխիթար Սեբաստացին հրատարակել է հայերեն «Աստվածաշունչը»՝ հարստացնելով 1645թ. Փարիզում յոթ տարբեր լեզուներով տպագրված Աստվածաշնչի հետ համեմատություններով ու անհրաժեշտ լրացումներով⁴⁸:

Մխիթար Սեբաստացու գործունեության կարևորագույն արդյունքներից է Հայկազյան բառարանը: Հայկական բառարանագիտության մեջ այն համարվում է առաջին լիարժեք հայերեն բառարանը: Մխիթար Աբբան և իր աշակերտները սկսել են աշխատել այս բացատրական բառարանի վրա դեռևս 1727 թվականից և ավարտին են հասցրել այն 1745-ին: Այդ հիմքի վրա 1836-1837թթ. Գաբրիել Ավետիքյանը, Մկրտիչ Ավգերյանն ու Խաչատուր Սյուրմեյանը Վենետիկում հրատարակել են «Նոր Բառագիրք Հայկազեան լեզուի» երկհատոր բառարանը⁴⁹: Այն մինչև այսօր համարվում է հայ բառարանագրության արժեքավոր գործերից մեկը և չի կորցրել իր արդիականությունը: Բառարանում տեղ են գտել մինչև այդ թվականները հայ մատենագրության մեջ գործածված գրաբարյան բառերի բացատրությունները, ստուգաբանությունը:

Վենետիկի տպարանը գործում է սկսած 1789 թվականից: Այդ ընթացքում Սուրբ Ղազար կղզու հրատարակչությունից դուրս է եկել հայ դասականների երկերի ժողովածուն՝ 125 հատոր, գրաբարով: Միաբանության տպագրած գրքերի ցանկում առկա են նաև հունահռոմեական մատենագրության թարգմանություններ, որոնց թվում են Պլուտարքոսի «Զուգակշիռները»՝ վեց հատորով, Քսենոփոնի «Կիրոսի խրատու պատմութիւնքը», Մարկոս Ավրելիոսի ճառերը, Հոմերոսի «Իլիականը» ու «Ոդիսականը»: Իրականացվել են նաև թարգմանություններ, որոնց բնագրերը չեն պահպանվել: 1800-ականների կեսերին Մխիթարյանները տպագրել են դրանք՝ ներառելով նաև լատիներեն թարգմանությունը, ինչով մեծ հետաքրքրություն են առաջացրել եվրոպական մշակույթի ու գիտության ասպարեզում:

Մխիթարյան տպարանի գործունեությունը նշանավորվում է նաև պարբերական մամուլի հրատարակությամբ: Հայ հասարակական-մշակութային կյանքում առավել կարևոր դեր է կատարել 1843թ-ից լույս տեսնող «Բազմավէպը»: Այս ամսագրի հետ

⁴⁸ *Աստվածաշունչ*, հրատ. Մխիթար Սեբաստացու, Վենետիկ, տպ. Անտոնի Պոթթոլի, 1733:

⁴⁹ *Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի*, հտ. Ա (Ա-Կ), Ի Վենետիկ, Ի տպարանի Սրբոյն Ղազարու, 1836; հտ. Բ (Հ-Ֆ), Ի Վենետիկ, Ի տպարանի Սրբոյն Ղազարու, 1837:

համագործակցում էին Ղևոնդ Ալիշանը, Գարեգին Զարպիանայանը, Հովհաննես Զոհրապյանը և ուրիշներ: «Բազմավէպի» առաջին խմբագիրը եղել է Հովհաննես Այվազովսկու եղբայրը՝ Գաբրիել Այվազովսկին (Այվազյան): Ամսագիրը լայն տեղ է հատկացրել պատմությանը, աշխարհագրությանը, բնագիտությանը, հնագիտությանը, տեղագրությանը, առևտրին, գյուտերին և այլն: «Բազմավէպում» են հրատարակվել բանասիրությանը և գիտական այլ ոլորտներին վերաբերող բազմաթիվ հոդվածներ: Հետագայում՝ 1887-ից, Վիեննայում սկսում է հրատարակվել նաև «Հանդէս ամսօրեայ» ամսագիրը:

Մխիթարյան միաբանությունը հայտնի է նաև իր հարուստ ձեռագրատնով, որի լրացման համար տարբեր տարիներին կազմակերպվել են գիտարշավներ դեպի Հայաստան: Այսպես, 1750 թվականից մինչև դարի վերջ ձեռագրերի քանակը 250-ից հասել է 900-ի, XIX դարում՝ 1200-ի, իսկ այսօր Մխիթարյան ձեռագրատունը հպարտանում է իր 5000 արժեքավոր ձեռագրերով, իսկ տպագիր գրականության ֆոնդն ընդգրկում է շուրջ 100000 միավոր: Վենետիկի և Վիեննայի մատենադարանները⁵⁰ մեծ կարևորություն ունեն հայկական մատենագրության պահպանման ասպարեզում՝ Երևանի Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարանի և Երուսաղեմի Սրբոց Հակոբյանց վանքի ձեռագրերի հավաքածուների հետ մեկտեղ:

Մխիթարյան միաբանության կրթական ծավալուն գործունեության արդյունքում բազմաթիվ վարժարաններ են ստեղծվել աշխարհի հայաշատ տարբեր վայրերում: 1736 թվականից մինչև մեր օրերը գոյություն է ունեցել շուրջ 30 Մխիթարյան վարժարան: Մեծ համբավ ունեին Վենետիկի Մուրատ-Ռաֆայելյան ու Փարիզի Մուրադյան վարժարանները: Սակայն ներկայումս գործում են Մխիթարյան վարժարանի՝ Բուենոս Այրեսի, Հալեպի, Բեյրութի, Ստամբուլի, Փարիզի, Երևանի և Լոս Անջելեսի մասնաճյուղերը:

Մխիթարյան միաբանության վարժարաններում են ուսանել և աշխատել Միքայել Զամչյանը, Ղևոնդ Ալիշանը, Ծերենցը (Հովսեփ Շիշմանյան), Մկրտիչ Պեշկևաշյանը, Թովմաս Թերզյանը, Դանիել Վարուժանը, Արփիար Արփիարյանը, Պետրոս Ադամյանը, Վահրամ Փափազյանը, Հովհաննես Չեքիջյանը, ինչպես նաև Զորջ

⁵⁰ Վիեննայի մատենադարանում պահվում է շուրջ 2600 գրչագիր մատյան:

Բայրոնը, Վալտեր Սկոտը, Ալֆրեդ դը Մյուսեն, Ստենդալը (Մարի-Անրի Բեյլ) և ուրիշներ:

Ընդունված է համարել, որ Մխիթարյան միաբանության Վենետիկի ու Վիեննայի բաժանումով միաբանությունը չտուժեց, այլ, ինչպես ասում է Արշակ Չոպանյանը, *«Հնարավոր կը դառնար հայացումը Եվրոպայի գլխավոր մշակույթներուն՝ իտալական և գերմանական: Շնորհիվ այդ բաժանումին, հայը բեղմնավորվեցավ իտալական գեղագիտությամբ և գերմանական քննադատությամբ»*⁵¹:

2000թ. տեղի է ունենում Վենետիկի և Վիեննայի Մխիթարյան միաբանությունների միավորումը: Միավորումից հետո՝ 2000թ. հուլիսի 10-21-ին, Սուրբ Ղազարի Մայրավանքում գումարվում է արտակարգ ժողով, որի ժամանակ Վենետիկի և Վիեննայի միաբանները որոշում են ստեղծել Մխիթարյան միացյալ միաբանություն՝ մեկ կենտրոնական վարչությունով:

Բացի գիտության ու մշակույթի տարբեր ասպարեզների զարգացմանը նպաստելուց՝ Մխիթարյան միաբանության եկեղեցին պահպանել է ինչպես ծիսական արարողակարգի, այնպես էլ հայ շարականերգության ավանդույթի սեփական տարբերակը: Մխիթարյան միաբանությունը, լինելով կաթոլիկ միաբանություն, հայածես, հայալեզու և հիմնված հայկական ավանդույթների վրա, եթե եկեղեցական դավանաբանական առումով տարբեր է, ապա հոգևոր-մշակութային առումով Հայ Եկեղեցու ծիսաբանության ծիրի մեջ է: Այս է պատճառը, որ մխիթարյան հոգևոր երգային ժառանգությունը հանդիսանում է Հայ Առաքելական Սուրբ Եկեղեցու հիմներգային ժառանգության կարևոր ճյուղերից մեկը:

Նիկողոս Թահմիզյանի կարծիքով, վենետիկյան երգվածքն իր նշանակությամբ միջին տեղում է գտնվում Էջմիածնի ու Կ.Պոլսի երգվածքների և Նոր Զուղայի ու Երուսաղեմի երգվածքների միջև⁵², սակայն երաժշտագետի՝ երգվածքների այս հպանցիկ որակավորուման հիմքը մեզ պարզ չէ:

* * *

⁵¹ **Չոպանյան Ա.**, *Երկեր*, էջ 376:

⁵² **Թահմիզյան Ն.**, Մխիթար Սեբաստացին եւ վերանորոգութեան շարժումը հայ հոգևոր երգարուեստում, *Բազմավէպ*, թիվ 1-2, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1977, էջ 208-209:

XIX դարի վերջից հայկական գաղթօջախներում սկիզբ է առնում հայ հոգևոր երաժշտության վերստին նորովի գրառման գործունեության մեծ ալիքը: 1870-ականների սկզբին Կոստանդնուպոլսում երաժիշտ-տեսաբան Եղիա Տնտեսյանը հայկական նոր ձայնագրությամբ (Լիմոնճյանի համակարգ) գրառել է պոլսահայ հոգևոր երգվածքի նմուշները⁵³: Կոստանդնուպոլսի երգվածքի կարևոր և ինքնուրույն ճյուղն է հանդիսանում արմաշական ավանդույթը, որը պահպանվել է Համբարձում Չերչյանի արժեքավոր գրառումների միջոցով⁵⁴: Քիչ ավելի ուշ, Գևորգ IV կաթողիկոսի կողմից Պոլսից հրավիրված Նիկողայոս Թաշճյանն այդ նույն համակարգով⁵⁵ էջմիածնում գրառել ու հրատարակել է մի շարք հայ երաժշտաձիսական մատյաններ, մասնավորապես՝ Շարակնոցը⁵⁶, Ժամագիրքը⁵⁷ և Սուրբ Պատարագը⁵⁸:

XIX-XXդդ. երաժշտագետ Էմի Աբգարի ջանքերով գրառվել է հայ հոգևոր երաժշտության Նոր Զուղայի երգվածքը⁵⁹: XX դարասկզբից սկսած՝ Երուսաղեմում

⁵³ **Տնտեսյան Ե.**, *Շարական ձայնագրեալ*, Իսթանպուլ, գրաձուլարան և գրաշարատուն Յակոբ Ծարունեան, 1934:

⁵⁴ Հայ հոգևոր երաժշտության արմաշական ավանդույթի վերաբերյալ տե՛ս **Մուրադեան Պ., Մուշեղեան Ա., Արմաշի դպրեվանքը (Մաս I)**, Արմաշի դպրեվանքի երաժշտական աւանդոյթները, Երևան, «Գանձասար» աստվածաբանական կենտրոն, 1998, էջ 155-258: Տե՛ս նաև **Ա. Մուշեղյանի՝ Համբարձում Չերչյանը և Արմաշի դպրեվանքի երաժշտական ավանդույթները**, արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսություն, Երևան, 2005: Այս երգվածքին անդրադարձել է նաև Նանե Միսակյանն իր աշխատանքներում: Տե՛ս **Միսակյան Ն.**, Հայ հոգևոր երգվածքի արմաշական ավանդույթը, *Երաժշտական Հայաստան*, թիվ 2 (47), Երևան, 2014, էջ 11-13, **նույնի՝** Ութնայն համակարգի դիտարկումներ ըստ մաշտոցյան Մատենադարանի արմաշական երկու ձեռագրերի, *Կոմիտասը և միջնադարյան երաժշտական մշակույթը*, Գիտական հոդվածներ, Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատարակչություն, 2016, էջ 262-281:

⁵⁵ Նիկողայոս Թաշճյանը հայկական կարևորագույն երաժշտաձիսական մատյանները հրատարակելուն զուգընթաց կրթական ու կիրառական նպատակով լույս ընծայեց նաև հայկական եկեղեցական ձայնագրության (կամ նոր հայկական ձայնագրության) իր դասագիրքը (**Թաշճեան Ն., Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան հայոց**, Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, 1874):

⁵⁶ *Ձայնագրեալ շարական հոգևոր երգոց*, Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, 1875:

⁵⁷ *Երգք ձայնագրեալք ի ժամագրոց Հայաստանեայց Առաքելական Ս. Եկեղեցւոյ*, Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, 1877:

⁵⁸ *Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի*, Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, Ա տպ., 1874, Բ տպ. 1878:

⁵⁹ Այս երգվածքին նվիրված հիմնարար ու լիակատար երաժշտագիտական ուսումնասիրություն է կատարել միջնադարագետ Գայանե Ամիրադյանը: Տե՛ս **Ամիրադյան Գ.**, *Ութնայն համակարգը հայ հոգևոր երգարվեստի Նոր Զուղայի կամ հնդկահայոց երգվածքում*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2016:

կատարվել են հոգևոր երգերի արժեքավոր գրանցումներ⁶⁰, Վենետիկի Մխիթարյան միաբանությունում ևս, XXդ. առաջին կեսին ձայնագրվել է շարականների գրեթե ողջ համալիրը՝ յոթ հատորով⁶¹: Այդ գործում հարկավոր է նշել Հայր Ղևոնդ վարդապետ Տայյանի անունը:

Ղևոնդ Տայյանը Վենետիկի Մայրավանքի երաժշտապետն էր: Ծնվել է 1884թ. հուլիսի 30-ին, Սեբաստիայի վիլայեթի համանուն գավառի Պարտիզակ գյուղում: 1890-ից ուսանել է Վենետիկի Մխիթարյան միաբանությունում: Պատանի տարիներից աչքի է ընկել երգեցողության ձիրքով և հետաքրքրությամբ երաժշտության պատմության ու տեսության հանդեպ: 1911-1914 թվականներին Հռոմում ուսումնասիրել է գրիգորյան երգեցողություն և երաժշտական հնագրություն: Այնուհետև նվիրվել է հայ հոգևոր երաժշտության հետազոտմանը, իտալական և գերմանական հանրագիտարաններում և զանազան միջազգային համաժողովներում այդ նյութի շուրջ հանդես է եկել հոդվածներով ու հաղորդումներով:

Երկար տարիներ զբաղվել է մանկավարժությամբ, 1921-1927թթ. եղել է «Բազմավեպի» խմբագիրը: 1916-1941թթ. ընկած ժամանակահատվածում Հ. Ղևոնդ վրդ. Տայյանը եվրոպական նոտագրությամբ գրի է առել և 1954-ից սկսած հատոր առ հատոր հրապարակել է շարականների՝ Սուրբ Ղազար կղզում բանավոր ավանդույթով պահպանված եղանակները: Ակզբնաղբյուր համարվում են Մխիթար Սեբաստացու

⁶⁰ Հայ հոգևոր երաժշտության երուսաղեմյան երգվածքի գրանցումները երեք փուլերի բաժանելով՝ ներկայացրել է Աստղիկ Մարտիրոսյանն իր ուսումնասիրություններում: Տե՛ս **Մարտիրոսյան Ա.**, Հայ հոգևոր երգարվեստի երուսաղեմյան երգվածքը և Լևոն Չիլինկիրյանի գործունեությունը, *Կոմիտասը և ավանդական երաժշտական մշակույթը*, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի տարեգիրք, հտ. Բ, Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատ., 2017, էջ 232-248:

⁶¹ **Հ.Ղ. վ. Տայեան**, *Շարական Հայաստանեայց եկեղեցւոյ*, հտ. Ա-Ը, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1954-1966 (այսուհետ՝ *Շարական Հայաստանեայց եկեղեցւոյ*): Հայտնի են նաև իտալացի մանեստրո, Մուրատ-Ռաֆայելյան դպրոցի երաժշտության ուսուցիչ Պիետրո Բիանկինիի՝ տասնչորս շարականների ձայնագրությունները (եվրոպական նոտագրությամբ) և դրանց բազմաձայն մշակումները: Տե՛ս *Les chants liturgiques de l'église arménienne* (Հայ եկեղեցու Պապարագի երգերը), Venise, 1877, էջ 228: Այդ շարականներից են, մասնավորապես, «Ուրախացիր եկեղեցի», «Զանճառելի զլոյս աստուածութեանն», «Պարգեատուն ամենեցուն» և այլն: Ըստ Եղիա Տնտեսյանի, Պիետրո Բիանկինին շարականների գրանցումներ կատարել է դեռևս մինչև 1862 թ. (տե՛ս **Տնտեսեան Ե.**, *Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց ս. եկեղեցւոյ եւ հավելուած բովանդակութիւն երգոց ըստ ուրն ձայնից*, Բ տպագր., Իսթանպուլ, տպ. Յ. Ասատուրեան որդիք, 1933, էջ 1):

ավանդած եղանակները, որոնք նա 1791-1792թթ. սովորել է Էջմիածնում և Հայաստանի այլ վանքերում⁶²:

Տայյանը հեղինակել է նաև «Հայ արդի ծայնագրութիւնը եւ Հայր Մինաս Բժշկեան» (1927), «Եղիշէի չորս եղանակները հնագոյն գրչագրի մը մեջ» (1911), «Կոմիտաս վարդապետ» (1936) և այլ աշխատություններ, աշխարհիկ և հոգևոր երգեր⁶³:

Հայր Ղևոնդ վրդ. Տայյանի մահվան կապակցությամբ հրատարակված ցավակցական նամակում Ռ. Աթայանը գրում է՝ «...ափսոս այն քանի համար, որ ես անձամբ չկարողացայ իրեն տեսնել եւ խօսել հայ երաժշտութեան հեղափոխական շարժումների մասին»⁶⁴:

Գ. ՄԽԻԹԱՐՅԱՆ ՇԱՐԱԿՆՈՑԻ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԱՅԻՆ ՆԿԱՐԱԳԻՐԸ

Ութձայն համակարգի հստակեցման առումով, որպես դիտարկումների աղբյուր՝ Շարակնոցի ընտրությունը նախընտրելի է, քանի որ այստեղ, ի տարբերություն մեզ հասանելի այլ ծիսամատյանների (Պատարագ, Ժամագիրք և այլն), բոլոր ընդգրկված երգային միավորներն ունեն ստույգ ձայնեղանակային նշում:

Այս գլխում, որպես շարականերգության մանրամասն դիտարկման առաջին փուլ, համեմատական վերլուծության մեթոդով կներկայացնենք մխիթարյան շարականերգության հիմնական ծիսամատյանի՝ Շարակնոցի կառուցվածքաբանական

⁶² **Տայեան Ղ.**, *Մխիթար Աբրահայր երաժիշտ (իր շարադրած երգերով հանդերձ)*, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1954, էջ 23:

⁶³ **Տայեան Ղ.**, Հայ արդի ծայնագրութիւնը եւ Հայր Մինաս Բժշկեան, *Գեղունի*, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1927, էջ 58-63, **նույնի՝** *Եղիշէի չորս յեղանակներ հնագոյն գրչագրի մը մեջ*, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1911, **նույնի՝** *Մայր դիւան Մխիթարեանց Վենետիկոյ ի Ս. Ղազար 1707-1773 ի ծագմանէ ուխտիս մինչեւ ցրածանումն Թրեստեան հարց*, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1930, **նույնի՝** *Կոմիտաս Վարդապետ (ուսումնասիրական տեսութիւն)*, Վենետիկ, Մխիթարեան տպ., 1936: Կենսագրական տեղեկությունները վերցված են նաև Ռ. **Աթայանի** հոդվածից: Տե՛ս *Հայկական սովետական հանրագիտարան*, հտ. 11, խմբ.՝ Վ. Համբարձումյան, Երևան, Հայ սովետական հանրագիտարան հրատ., 1984, էջ 558:

⁶⁴ Ցուակցական նամակներ Հ. Ղևոնդ Վ. Տայեանի մահուան առիթով, ուղղուած առ Արք. Գերպժ. Հմայեակ Վարդ. Կէտիկեան, ընդհ. արքահայր Մխիթարեան միաբանութեան, *Բազմավէպ*, թիւ 1-4, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1969, էջ. 80-85: Բացի Ռոբերտ Աթայանից, ցավակցական նամակներ են ուղարկել նաև Արսինե Տայյանը, Հրանտ Մալոյանը, հայագգի կարդինալներ, Երուսաղեմի Եղիշե պատրիարքը, ինչպես նաև Վազգեն Ա Ամենայն Հայոց Կաթողիկոսը:

հատկանիշները, առանձնահատկությունները՝ համեմատելով դրանք էջմիածնի՝ Ն. Թաշճյանի կողմից ձայնագրված Շարակնոցի հետ:

Շարակնոցի մխիթարյան տարբերակին, ինչպես արդեն առաջաբանում ասացինք, անդրադարձել է «Մատենադարան» Մ. Մաշտոցի անվան հին ձեռագրերի գիտահետազոտական ինստիտուտի աշխատակից, երաժշտագետ Արփի Վարդումյանն իր հոդվածներում⁶⁵:

Մխիթարյան միաբանության հոգևոր երգվածքը սկզբնական շրջանում կենցաղավարել է բանավոր ավանդույթով: Երգեցողության պատասխանատվությունը կոչվել են դասապետներ: Առաջին դասապետը եղել է հենց Մխիթար Աբբահայրը⁶⁶: XX դարի սկզբից Միաբանության մեկ այլ դասապետ Հ. Ղևոնդ վրդ. Տայյանը եվրոպական ձայնագրությամբ գրառել է ողջ տարեշրջանի շարականերգությունը: Արդյունքում հրատարակվել է մխիթարյան Շարակնոցը՝ յոթ ծավալուն հատորներից բաղկացած: Հատորներն իրենց հերթին բաժանված են պրակների: Սա առաջին և ամենաակնառու տարբերությունն է Շարակնոցի՝ տայյանական և թաշճյանական գրառումների միջև, քանի որ էջմիածնական Շարակնոցը լույս է տեսել մեկ հատորով:

Շարակնոցի հատորները հրատարակվել են ոչ հաջորդաբար: Առաջինը լույս է տեսել Շարակնոցի Դ հատորը (1-12 պրակ)՝ 1954թ.⁶⁷: Այն ընդգրկում է Ղազարի Հարության, Ծաղկազարդի Կիրակիի, Ծաղկազարդի Երեկոյի Դռնբացեքի⁶⁸, Ավագ Շաբաթվա և Մեծ Զատիկի կարգերը:

⁶⁵ Վարդումյան Ա., Ուշ միջնադարեան հոգեւոր երաժշտութեան Վենետիկի դպրոցն ըստ Հայր Ղեւոնդ վրդ. Տայեանի Ձայնագրեալ Շարականի, Մաս Ա., *Բազմավէպ*, թիւ 1-4, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 2005, էջ 379-393, **նույնի՝** Ուշ միջնադարեան հոգեւոր երաժշտութեան Վենետիկի դպրոցն ըստ Հայր Ղեւոնդ վրդ. Տայեանի Ձայնագրեալ Շարականի, Մաս Բ., *Բազմավէպ*, թիւ 1-4, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 2006, էջ 534-551: Նշենք նաև վերջերս երաժշտագետի ելույթը Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության 300-ամյակին նվիրված միջազգային գիտաժողովին՝ «Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության անդամ Հ. Ղ. Տայյանի «Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ» բազմահատոր շարակնոցի անտիպ Ա. Հատորը» թեմայով (Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, 2017):

⁶⁶ «Աբբահայր» կոչումը Մխիթար Սեբաստացուն բնութագրելիս գրում ենք մեծատառով, քանի որ այս դեպքում վանական կոչումը դարձել է անվան բաղկացուցիչ մաս (ինչպես, օրինակ, Հովհաննես Սարկավագ, Կոմիտաս Վարդապետ և այլն): Այլ դեպքերում «աբբահայր» գրում ենք փոքրատառով (տե՛ս *Հայկական սովետական հանրագիտարան*, հտ. 1, խմբ.՝ Վ. Համբարձումյան, Երևան, Հայ սովետական հանրագիտարանի հրատ., 1974, էջ 16):

⁶⁷ *Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ*, հտ. Դ, պրակ 1-12, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1954:

⁶⁸ Ծաղկազարդի Կիրակիի երեկոյան ժամերգությունը կոչվում է «Դռնբացեք» կամ «Դռնբաց» (Տե՛ս *Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի*, էջ 641), որովհետև եկեղեցական թափորը աղոթքով դուրս է գալիս, եկեղեցու դուռը փակվում է: Միայն քահանայի գավազանի երեք զարկից և «Բաց մեզ Տէր զդուռն ողորմութեան» երգը երգելուց հետո այն կրկին բացվում է (*Երգք ձայնագրեալք ի ժամագրոց*, էջ 420,

Հաջորդը լույս է տեսել Ե հատորը (1-10 պրակ)⁶⁹: Այն սկսվում է Ղևոնդ Տայյանի ուղերձով⁷⁰: Հատորի մեծ մասը կազմում են Հարության Ավագ Օրհնությունները: Միանգամից նշենք, որ էջմիածնական Շարակնոցում Հարության Ավագ Օրհնությունները զետեղված են ամենավերջում⁷¹:

Հ. Ղ. Տայյանի Շարակնոցի Ե Հատորից հետո 1960-ից 1966թթ. հաջորդաբար լույս են տեսել Շարակնոցի Բ, Գ, Զ և Է, Ը հատորները: Վերջին երկուսը՝ միասին. ներքին պրակների ու էջադրման առումով Է և Ը հատորները մեկ գիրք են կազմում:

Ղ. Տայյանի գրառումների Ա հատորն անտիպ վիճակում գտնվում է Վենետիկի ձեռագրատանը: Ըստ մխիթարյան միաբան Հայր Սերովբե Չամուռլյանի, ինչպես նաև Ա. Վարդումյանի, Ա հատորն իր մեջ պարունակում է երաժշտատեսական ուսումնասիրություններ ու ժամագրքի երգեր: Այս մասին տեղեկանում ենք նաև Ռ. Աթայանի՝ Հայր Ղևոնդ Տայյանի մահվան կապակցությամբ ցավակցական նամակից⁷²: Կարծում ենք, որ այս հատորը մեծ դեր կարող է ունենալ մխիթարյան երգվածքում Ութձայն համակարգին առնչվող տարբեր հարցերի հստակեցման համար: Թ-ԺԲ (9-12) չիրատարակված հատորների վերաբերյալ երաժշտագետ Ա. Վարդումյանը նշում է, որ ըստ որոշ կարծիքների՝ ոչ թե չորս, այլ մեկ՝ իններորդ հատորն է մնացել անտիպ: Սակայն առավել հիմնավոր ենք համարում հենց Հայր Ղևոնդ Տայյանի նշած հատորների քանակը: Ծրագրվող հատորների ընդհանուր քանակն, ըստ Վարդումյանի, կարելի է գտնել հատոր Դ-ի սկզբում զետեղված «Ազդ»-ում, ուր նախ քացատրվում է հատորների հրատարակության հերթականությունը, այնուհետև նշվում

տե՛ս նաև ժամագրքի փոխադրությունը եվրոպական ծայնագրության՝ *Երգք ծայնագրեալք ի ժամագրոց Հայաստանեայց Առաքելական Ս. Եկեղեցւոյ*, Երևան, «Մշակութային վերածնունդ», 2017, էջ 837): Ի դեպ, «Բաղ մեզ Տէր զդուռն ողորմութեան» ժամագրքի երգը գրանցված է տայյանական Շարակնոցի Դ հատորում՝ երեք տարբերակով (*Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ*, հտ. Դ, էջ 64-77)

⁶⁹ *Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ*, հտ. Ե, պրակ 1-10, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1957:

⁷⁰ Տե՛ս Ատենախոսության 29-30 էջերը:

⁷¹ Ավագ Օրհնությունների և Օրհնություն շարականների մասին առավել մանրամասն տե՛ս **Օրմանեան Մ.**, *Ծիսական բառարան*, Անթիլիաս, տպ. Կաթողիկոսութեան Հայոց Մեծի Տանն Կիլիկիոյ, 1979, էջ 257-263: Նաև՝ **Նավոյան Մ.**, Հայ հիմներգության ձևավորման մեկ ասպեկտի շուրջ, *Հայ արվեստի հարցեր*, հտ. 3, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Արվ. ինստ. հրատ., 2010, էջ 482-487: **Նույնի՝** «Օրհնություն» շարականի ծագումնաբանության շուրջ, *Մանրուսում*, հտ. 2, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., Երևան, էջ 69-100:

⁷² «Բազմավեպ», թիվ 1-3, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1969, էջ 81:

դրանց ընդհանուր քանակը: Տեղին ենք համարում մեջբերելու Ղևոնդ Տայյանի ցուցումները պարունակող այդ հատվածը⁷³.

«Ընդ առաջ երթալով շարերու փափաքին՝ առանց նկատելու հատորներու շարքի կանոնաւոր յաջորդականութիւն մը՝ կը սկսինք հրատարակել ՇԱՐԱԿԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆԵԱՅՑ ԵԿԵՂԵՑԻՈՅ» ՀԱՏՈՐ Դ. Իրաւացի էր այս փափաքը, որովհետեւ ասոր պարունակութիւնը Սուրբ Ղազարու աւանդութեամբ 1) Մխիթար Աբբաօր վերագրուած եղանակներ ըլլալէ զաւր, (նոյնը հասկնալ նաեւ ամէն հատորի երգերուն համար), կը ներկայացնէ 2) յարկապէս Աւագ Շաբաթը, ամէն հայ եկեղեցիի գործածական հատորը, որ կը բովանդակէ Քրիստոսի փրկագործութեան Խորհուրդին շուրջ բոլորուած Եօթնեկի զմայլելի շարականները, որոնցմէ չ'ուզեր զրկուիլ հայ եկեղեցասէր ժողովուրդը: 3) Ան կը հիւրասիրէ նաեւ իբրեւ եղանակի տարբերակ՝ Հայ Արդի Ձայնագրութեան հնարիչ Պապա Համբարձում Լիմոնճեանի վերագրուած եղանակներէն մեկ քանին, ինչպէս Օրհնութիւն, Հարց եւ Համբարձի Աւագ Ուրբաթը⁷⁴. մեծարժէք գոհարներ՝ որոնք կու գան այժմ յաւերժանալու ներկայ հատորին մէջ: Պարտք կը համարինք հաղորդել, որ Շարականիս 12 հատորներու գործածութեան ապէն՝ փափաքողը կրնայ հաւասարապէս հետեւիլ երաժշտական գրականութեան մէջ զարդ ընկալեալ կիսաձայնէն («կիսատոն» իմաստով – Լ.Հ.) զաւր, (եւ այն ալ առանց որ եւ է շփոթութեան) – լարաւոր գործիքներու համար մեր կողմէ հնարուած Քառորդ ձայնի դրութեան, որ գնահատուած է համբաւաւոր երաժիշտներու եւ Պեպական երաժշտանոցներու կողմէ, ու դասուած՝ քառորդձայնային զանազան դրութիւններու շարքին մէջ՝ մասնաւոր յիշատակութեամբ:

Այսպէս արեւելեան եղանակ մը փոխանակ մերձաւորագոյնին՝ պիտի ստանայ կատարելագոյն ձեւ մը:

Վերջին դրութեամբ կան նոյնիսկ այսօր յատուկ դաշնակներ (*harmonium*), ինչպէս իտալացի անուանի *Բնախօս Փրոֆ. Silvestro Baglioni*-ի «*Enarmonium*»-ը⁷⁵. ուրիշ

⁷³ Վարդումեան Ա., Ուշ միջնադարեան հոգեւոր երաժշտութեան Վենետիկի դպրոցն ըստ Հայր Ղեւոնդ վրդ. Տայեանի Ձայնագրեալ Շարականի, Մաս Ա., էջ. 384:

⁷⁴ Խոսքը Շարակնոցի չորրորդ հատորում երկու տարբերակով հանդիպող, համապատասխանաբար, «Արծաթասիրոյթամբ», «Իջէր երկնից» և «Եկայք հաւատացեալք» շարականների մասին է: Ի դեպ, «Եկայք հաւատացեալք» Համբարձին միակ նմուշն է ողջ մխիթարյան Շարակնոցում, որը գրանցվել է «ԴՁ ստեղի» ձայնեղանակային նշումով: Այդ մասին տե՛ս ատենախոսության գլուխ Բ, էջ 123:

⁷⁵ Խոսքը հատուկ՝ քառորդտոնային տեմպերացիա ունեցող դաշնամուրի մասին է:

մըն ալ տեսած ենք Եգիպտոսին մէջ: Շապ յստակ եւ զգալի է զանազանութիւնը եղանակին՝ սովորական դաշնակին եւ քառորդ ծայնային դրութեամբ օժտուածին միջեւ: Հ. Ղ. Տ.»:

Յավոք, այս գրվածքի վավերականության ապացույցը չունենք. մեր ատենախոսության համար ուսումնասիրության նյութ ծառայող Շարակնոցի օրինակում (Դ հատորում) մենք չգտանք վերը հիշատակված «Ազդը»⁷⁶:

Փոխարենը, մեր ձեռքի տակ գտնվող Շարակնոցների Ե հատորի սկզբում գտանք մեկ այլ «ԱԶԴ».

«Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ ՇԱՐԱԿԱՆ-ի Դ. Հատորէն վերջ, հրատարակութեան տեսակէտով, երկրորդը կը վիճակի այս Ե. Հատորին:

Ամէն Հայ Եկեղեցի, ուր սովորութիւն կայ շաբաթուան մէջ գէթ մէկ անգամ ժամերգութիւն կատարելու՝ զայն վերապահած է մասնաւորապէս տարուան բոլոր կիրակի օրերուն:

Արդ, ներկայ Ե. Հատորն է, որ կը բովանդակէ՝ 10 պրակներու մէջ՝ Զատիկի Առաջին շաբաթուան Օրհնութիւններուն հետ նաեւ Ութ Զայն Աւագ Օրհնութիւնները, Յարութեան Համբարձիւնները եւ Յինանց Հարցերը:

Այս առթիւ միանգամ ընդ միշտ յայտարարենք, որ (իրաւացի բացառութեամբ Դ. Հատորին) թէ՛ նախորդ եւ թէ՛ յաջորդ Հատորներուն մէջ Օրհնութիւնները պիտի հրատարակուին առանց Քաղուածներուն, որոնք յետոյ կարգին հատորով լոյս պիտի տեսնեն:

Հ. Ղ. Տ.»⁷⁷:

Հատկանշական է, որ Շարակնոցի տայյանական տարբերակում, ի տարբերություն թաշնյանական Շաչակնոցի, բացակայում են շարականների Սկսվածքները, «Փառք» և «Այժմ» հատվածները⁷⁸: Դրանք, մեր ենթադրությամբ, պիտի զետեղված լինեին Ա հատորում, սակայն պարզվեց, որ սկսվածքներն առանձին տետրակներով ներքին օգտագործման նպատակով շրջանառվել են միաբանությունում

⁷⁶ Մեր ուսումնասիրած հատորները պահվում են «Մատենադարան» Մեսրոպ Մաշտոցի անվան հին ձեռագրերի գիտահետազոտական ինստիտուտի գրադարանում:

⁷⁷ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Ե:

⁷⁸ «Փառք» և «Այժմ» հատվածները խիստ հազվադեպ գրառված են հենց շարականի ընթացքում: Տե՛ս, օրինակ, «Ըզբեզ աղաչեմք անսկզբնակից» Ողորմյա շարականում (Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Բ, էջ 138):

և կոչվել Բանալիք: Դրանք առաջին անգամ գիտական շրջանառության մեջ ենք դնում՝ տեղադրելով մեր ատենախոսության հավելվածում:

Սկզբնական շրջանում սկսվածքների այդ տեսորակներն ընդօրինակվել են ձեռագիր կերպով, այնուհետև նաև՝ պատճենահանվել: Այնուամենայնիվ, մխիթարյան Շարակնոցում երգերից առաջ երբեմն գրառվում են այն սկսվածքները, որոնք տարբերվում են տիպական նմուշներից: Այդպիսի սկսվածքները դուրս ենք բերել ու ներկայացրել ատենախոսության հաջորդ գլխում:

Մխիթարյան Շարակնոցի յուրաքանչյուր հատորի տիտղոսաթերթին հաջորդում է հայերենի տառադարձության՝ իրենց՝ Մխիթարյանների սկզբունքն արտահայտող աղյուսակը, ինչպես նաև ալտերացիայի նշանների՝ «Սիստեմ Տայյան» կոչվող ցուցակը: Մխիթարյան Շարակնոցը գրառված է եվրոպական նոտագրությամբ, տեմպային նշումները տրված են բացառապես իտալերեն եզրերով և մեղեդու ընթացքը տակտավորված է: Այդուհանդերձ Հ. Ղ. Տայյանն իր «Սիստեմ Տայյանի» միջոցով ջանացել է շարականները ձայնագրելիս պահպանել հայկական Ութձայն համակարգի հնչյունաշարերի առանձնահատկությունները: Մասնավորապես, ասվածը վերաբերում է հնչյունաշարի քառորդ-տոնային բաժանումների գրառմանը:

Ինչպես հայտնի է, Հայկական Եկեղեցական ձայնագրության միջոցով կարելի է որոշ չափով գրանցել մեղեդու քառորդ-տոնային ելևէջները: Իսկ տայյանական գրառումներում հանդիպում ենք ժամանակակից եվրոպական երաժշտության մեջ գոյություն չունեցող, բայց և եվրոպական նոտագրման համակարգին արտաքինապես մոտ միկրոխորոմատիկ ալտերացիայի (Հ. Ղ. Տայյանի ձևակերպմամբ՝ «Պոլիքրոմատիզմոյի») նշանների⁷⁹:

⁷⁹ Նշանների այս համակարգը Հ. Ղ. վրդ. Տայյանը սկսել է գործածել 1918 թվականից: Այս մասին ավելի մանրամասն տե՛ս **Տայեան Ղ.**, Հայ երաժշտութիւնը եւ քառորդ ձայնի դրութիւնը, *Գեղունի*, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1947, էջ 62-66:

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՆՇԱՆՆԵՐՆ ԵՒ ԻՐԵՆՑ ԱՐԺԷՔՆԵՐԸ

Les signes musicaux et leurs valeurs

#	= Մոնէզիս	— Monesis		+ $\frac{1}{4}$
##	= Տիէզիս	— Diesis.		+ $\frac{2}{4}$
###	= Թրիէզիս	— Triesis		+ $\frac{3}{4}$
♭	= Պէմոլլէդդոյ	— Bémolette		- $\frac{1}{4}$
♭	= Պէմոլլէ	— Bémol		- $\frac{2}{4}$
♭♭	= Պէմոլլոնէ	— Bémolon		- $\frac{3}{4}$

«Սիստեմ Տայյանի» ալտերացիայի նշանները (բացի «Տիէզիս» ու «Պէմոլլէ» նշանից, ինչպես նաև, բեկարից) դրվում են կա՛մ շարականի տների, կա՛մ հնգագծերի սկզբում՝ բանալու մոտ, կա՛մ էլ հնչյունի վերևում: Օրինակներ՝



Այս նշանների գործածությունը թույլ է տալիս խուսափել հայկական Ութձայն և եվրոպական մաժոր-մինոր համակարգերի համահավասարեցումից: Քառորդտոների երևույթին, առհասարակ, Ղևոնդ Տայյանն անդրադարձել է իր հրապարակումներից մեկում⁸⁰: Այնտեղ նշվում է նաև, որ Տայյանը ծրագրում է հրատարակել հայ եկեղեցական Ութձայնի նոր դասագիրք⁸¹: Յավրք, տեղեկություն չունենք, թե իր նախագիծը որքանո՞վ է իրականացրել Տայյանը: Այն, Շարակնոցի առաջին հատորի հետ մեկտեղ, խիստ կարևոր նյութ կհանդիսանար՝ XX դարի առաջին կեսին Մխիթարյան միաբանությունում կենցաղավարող երաժշտատեսական մտքի դրսևորումներին ծանոթանալու համար:

Հետաքրքրական է, որ մխիթարյան Շարակնոցում ձայնեղանակի ալտերացիայի նշանները դրվում են ողջ շարականի կամ շարականի տների սկզբում, իսկ հետագայում տողերի սկզբում հաճախ պահպանվում է միայն եվրոպական տոնայնական համակարգին հատուկ նշանների խումբը:

⁸⁰ **Տայեան Ղ.**, «Եկայք հաւատացեալք», Նախագիտելիք, *Բազմավէպ*, թիւ 9-10, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1933, էջ 465-475:

⁸¹ Նույն տեղում, էջ 468:



Սա Մխիթարյանների՝ հայկական և արևմտաեվրոպական մտածողությունների միջև միջանկյալ վիճակի ևս մեկ ցուցիչ է։ Այդ առումով հատկանշական է նաև, որ Ութայնի ձայնեղանակները մխիթարյան Շարակնոցի իտալերեն բացատրության մեջ հանդես են գալիս ոչ թե չորս Ձայն (Mode) և չորս Կողմ (Side Mode) եղանակների, այլ 1-8 ձայնեղանակների տեսքով (1-8^e Mode)։

Մխիթարյան Շարակնոցի հատորներում հաճախ այս կամ այն կարգի համապատասխան շարականը տրվում է հղման տեսքով։ Այդ երևույթը մասնավորապես հանդիպում է Մեծ Պահքի լուր օրերի, ինչպես նաև Հարության հարցնակարգերում։ Առաջին դեպքում հարցնակարգերից առաջ կազմված են Պահոց Օրհնությունների կարգեր, որոնց միավորները հարցնակարգերում հղվում են որպես Ողորմյա շարական։ Մինչդեռ, էջմիածնական Շարակնոցում ճիշտ հակառակն է՝ ապաշխարության հարցնակարգերի Ողորմյա շարականն է հղվում և երգվում է որպես Օրհնութիւն⁸²։ Իսկ Հարության հարցնակարգերի դեպքում միևնույն պատկերը Մխիթարյանների մոտ կրկնվում է, սակայն այստեղ գործ ունենք Համբարձի շարականների շարքերի հետ, որոնց միավորները հարցնակարգերում հղվում են որպես Տեր Հերկնից։

Էջմիածնական Շարակնոցում նման շարականային հղումներ հանդիպում են մասնավորապես Մեծացուցե շարականների համար⁸³։

Բացի այդ, կառուցվածքային տարբերություններ անշուշտ կան, շարականների կարգերի հերթականությունը միշտ չէ, որ համընկնում է երկու Շարակնոցներում։

⁸² **Օրմանեան Մ.**, նշվ. աշխ., էջ 262, նաև՝ **Նավոյան Մ.**, Անանիա Շիրակացու Հարության հարցնակարգերը հայ հիմներգության զարգացման համատեքստում, ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն, Գիտական աշխատություններ, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ, 2006, էջ 58-90։

⁸³ Պատճառն այն է, որ Մեծացուցե շարականը վաղ միջնադարյան ավանդույթում երգվել է միայն Յուզաբերից կարգում (տե՛ս **Պողարեան Ն.**, *Ծիսագիտութիւն*, Նիւ Եորք, «Թագուհի Թամսըն» հիմնադրամի հրատ., 1990, էջ 15), ուստի դրանք քանակությունը լրացնելու նպատակով, հաճախ այլ շարականներ հղվում են և երգվում որպես Մեծացուցե։ Հիմա Մեծացուցե տիպի շարական երգվում է ամեն օր։

Հաճախ տարբերվում են նաև կարգերի անվանումները (օրինակ, հաճախ Սրբերի կանոնների անվան մեջ մխիթարյան հատորներում Սուրբ բառը բացակայում է. այս մի տարբերությունը գուցե կարելի է բացատրել Մխիթարյան միաբանության դավանաբանական առանձնահատկությամբ):

Վերոնշյալ առանձնահատկություններն առավել հանգամանալից դարձնելու նպատակով, որպես կատարված ուսումնասիրության շոշափելի արդյունք, մեր ատենախոսության հավելվածում ներկայացնում ենք նաև մեր կազմած տախտակը, որը ցույց է տալիս երկու Շարակնոցների բովանդակային սխեման՝ համեմատության նպատակով կողք կողքի դրված: Ինչպես տեսնում ենք Հավելվածում 6-ում ներկայացված աղյուսակից, էջմիածնական Շարակնոցի վերջում տեղ գտած 14 կարգերը մխիթարյան Շարակնոցում բացակայում են: Հավանաբար, դրանք պիտի զետեղված լինեին վերը նշված Թ – ԺԲ անտիպ հատորներում:

Ընդհանուր առմամբ, Շարակնոցներն ընդգրկում են 1120 գրառված նմուշ⁸⁴: «Օրհնութին» (259), «Հարց» (192), «Մեծացուցէ» (171), «Ողորմեա» (139), «Տէր Յերկնից» (127), «Մանկունք» (53), «Ճաշու» (6), «Համբարձի» (88) նշումով շարականներից բացի, հանդիպում են նաև «Մանկունք եւ Համբարձի» (8), «Շարական» (17), «Հետեւակ շարական» (5), «Կցորդ» (1), «Եղանակ ծանր» (2) նշումներով և առանց որևէ տիպային նշանակումով (52) շարականներ:

Մեծացուցե և Ճաշու շարականների քանակը ևս բնորոշում է Մխիթարյան երգվածքի ծիսաբանական առանձնահատկությունները: Միևնույն շարականները, որոնք այստեղ բերված են որպես «Մեծացուցէ», էջմիածնական Շարակնոցում հանդես են գալիս որպես «Ճաշու»: Բացի այդ, բազմաթիվ կարգերում, որտեղ, էջմիածնական տարբերակում, «Մեծացուցեն» բաց է թողնված, վենետիկյան տարբերակում պարտադիր առկա է: Հաճախ այդ շարականային նմուշները կրկնակի գրառված են՝ յոթ հատորներից յուրաքանչյուրում արտացոլվելու և կարգերը լրացնելու նպատակով: Վերոնշյալ 1120 շարականի ուսումնասիրությունը ցույց տվեց, որ դրանցից շուրջ 130-ը կրկնվում են: Երբեմն շարականը կրկնակի գրառված է անգամ միևնույն

⁸⁴ Ըստ Ն. Պողարյանի, շարականների ընդհանուր քանակը կազմում է 996: Տե՛ս **Պողարեան Ն., նշվ. աշխ.**, էջ 29: Մեր դուրս բերած շարականների քանակի այս տարբերությունը պայմանավորված է հատորից հատոր անցնող շարականների կրկնությամբ, նաև՝ զանազան աղիթներով միևնույն շարականի մեղեդիական տարբերակների առկայությամբ:

հատորի շրջանակներում՝ տարբեր կարգերում, օրինակ՝ «ԶՔեզ Աստուածածին աղբիւր» Մեծացուցէ ԴԿ շարականը: Այն կարելի է գտնել մխիթարյան Շարականոցի Գ հատորում՝ մեկ, և Զ հատորում՝ երկու անգամ⁸⁵: Այն, փաստորեն, երգվում է և՛ Մեծ Պահքի Վեցերորդ շաբաթվա հարցնակարգերից մեկում, և՛ Պենտեկոստեի Չորրորդ օրվա, և՛ Սրբոց Հռիփսիմեանց կարգերում: Մեծացուցե շարականները կարող են նույնիսկ կրկնվել ութ անգամ: «Աստուածածին երկնային» ԳԶ Մեծացուցեն տեղ է գտել Ստեփանոս Նախավկայի, Մեծ Պահքի լուր օրերի, Ավագ Չորեքշաբթի օրվա, Ավագ Շաբաթ օրվա, Աշխարհամատրան Կիրակիի, Սուրբ Հարության, Պենտեկոստեի Յոթերորդ օրվա, Հովհաննես Մկրտչի կարգերում⁸⁶:

Սակայն պատահում է նաև, որ շարականների վերնագիրը⁸⁷, ձայնեղանակը և անգամ բանաստեղծական տեքստը կրկնվում են, սակայն մեղեդին միանգամայն այլ է: Օրինակ՝ «Այսօր խնդրի պատուական» ԲԶ շարականը Գյուտ Խաչի կարգում գրանցված է որպես Ողորմյա և կրկնվում է նույն կարգում ևս մեկ անգամ՝ որպես Մանկունք⁸⁸: Նման օրինակները բավականին շատ են:

Եվ վերջապես, կան շարականներ, որոնք գրանցված են իրենց այլ մեղեդիական տարբերակով: Օրինակ՝ «Այսօր անճառ» կամ «Իջէր յերկնից» Ավագ Ուրբաթ օրվա շարականները⁸⁹:

⁸⁵ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Գ, էջ 456, հտ. Զ, էջ 48, 200:

⁸⁶ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Բ, էջ 306, հտ. Գ, 277, հտ. Դ, էջ 172 և 352, հտ. Ե, էջ 254 և 353, հտ. Զ, էջ 78 և 125:

⁸⁷ Տայանական շարականոցում, ի տարբերություն թաշնյանական տարբերակի, գրեթե բոլոր շարականները վերնագրված են: Վերնագիրը կրկնում է սկզբնատողի առաջին բառերը:

⁸⁸ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Է, էջ 228 և 236:

⁸⁹ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Դ, էջ 234 և 236, հտ. Դ, էջ 261 և 284:

ԳԼՈՒԽ Բ

ՈՒԹՁԱՅՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԻ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

ՄԽԻԹԱՐՅԱՆ ԵՐԳՎԱԾՔՈՒՄ

Ա. ՄԽԻԹԱՐՅԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹԻ ՍԿՍՎԱԾՔՆԵՐԸ

Մեր աշխատության հիմնական գիտական նորույթն արտացոլված է երկրորդ գլխում: Այստեղ դիտարկել ենք մխիթարյան ավանդույթի սկսվածքներն առանձին՝ որպես առանձին աղբյուրի նյութ, այնուհետև Շարակնոցներում արտացոլված Ութձայն համակգի բուն, «դարձվածք» և ստեղծի ձայնեղանակները՝ առանձին անդրադարձներով: Ութձայն համակարգը վերլուծող երաժշտատեսական աշխատություն հայ հոգևոր երգարվեստի մխիթարյան ճյուղի վերաբերյալ՝ չենք հանդիպել:

Սկսվածքը ձայնեղանակի հակիրճ տարբերակն է, որը երգվում է յուրաքանչյուր շարականից առաջ՝ Աստվածաշնչից քաղված, տվյալ շարականային տիպին հատուկ համապատասխան տեքստով:

Ըստ Ռ. Աթայանի՝ սկսվածքները հիմնականում գործնական կիրառություն են ունեցել պաշտոներգության մեջ և անգամ չեն գրառվել, «*իրենց հեշտության պատճառով*»⁹⁰: Սկսվածքների առաջին գրանցված օրինակներ հանդիպում ենք ուշ շրջանի խազագիր ձեռագրերում (XVI-XVII դարեր): Սկսվածքների կարևորագույն գրանցումներն են Եղիա Տնտեսյանի⁹¹ (հակիրճ) և Նիկողայոս Թաշճյանի⁹² (ընդլայն, բաժանված ըստ տիպերի և տեմպերի)⁹³ շնորհիվ պահպանված նմուշները:

Մխիթարյան միաբանության երգվածքում սկսվածքները գրանցված են առանձին տետրակով՝ զուտ ներքին գործածության համար և արտագրությունների միջոցով

⁹⁰ Աթայան Ռ., Հայկական խազային նոտագրություն, էջ 117:

⁹¹ Տնտեսյան Ե., Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց ս. Եկեղեցւոյ եւ հավելւած բովանդակութիւն երգոց ըստ ութն ձայնից, Հավելված, էջ 1-10:

⁹² Ձայնագրեալ շարական հոգևոր երգոց, Վաղարշապատ, 1875, էջ 9-24:

⁹³ Տեմպային նշումն ուղիղ կերպով առնչվում է հոգևոր երգեցողության լեզվաոճային (վանկային, ներվանկային, զարդոլորուն) առանձնահատկությունների հետ:

պահպանվում են ու փոխանցվում սերնդեսերունդ: Մեր ուսումնասիրության նյութը Վենետիկի Սուրբ Ղազար կղզում 1957 թվականին արտագրված սկսվածքների ձեռագիր տետրակն է: Հայտնի չէ, թե մեզ հասանելի տետրակը ում գրառածն է, սակայն գրառման ժամանակը համընկնում է Հայր Ղ. Տայյանի գործունեության տարիների, ինչպես նաև Շարակնոցների հրատարակման տարեթվերի հետ: Բացի այդ, գրառման սկզբունքը լիովին համապատասխանում է տպագիր Շարակնոցների սկզբունքին՝ մասնավորապես, մեղեդու տակտավորումը, տեմպային նշումներն ու ալտերացիայի նշանները:

Հետևաբար, վստահ կարող ենք ասել, որ գրառումը պատկանում է կամ Ղ. Տայյանին, կամ էլ նրա սկզբունքները կրող այլ երաժշտի: Բացի այդ, խնդրո առարկա տետրակի գրառումները հաճախ համընկնում են տայյանական Շարակնոցի հատորներում ժամանակ առ ժամանակ երևացող սկսվածքների և դրանց առանձին կտորների հետ: Այս մասին՝ քիչ ավելի ուշ: Բացի այդ, Շարակնոցների մանրամասն ուսումնասիրությունը թույլ տվեց դուրս բերել սկսվածքների տեսակներ (10 սկսվածք) կամ դրանց հատվածներ (11 հատված), որոնք բացակայում են ձեռագիր տարբերակում կամ տարբերվում են Սկսվածքների տետրակի գրառումներից: Այդ նմուշները ևս կփորձենք վերլուծել, համեմատել, և կավելացնենք մեր հավելվածում՝ որպես լիիրավ սկսվածքներ: Սակայն 1957թ. ձեռագիր տետրակի ամբողջականությունը չխախտելու նպատակով, մեր ավելացրած նմուշները կվերցնենք քառակուսի փակագծերի մեջ:

Ութձայն համակարգն առավել հստակ պատկերացնելու նպատակով՝ վերլուծություններից ստացված արդյունքները համեմատելու ենք էջմիածնական երգվածքի միևնույն երևույթների հետ: Մինչ այդ, հակիրճ անդրադառնանք սկսվածքների էությանն ու նշանակությանը:

Ըստ Ն. Թահմիզյանի՝ սկսվածքների նշանակությունները հետևյալն են.

1. Գիտական: Ներկայացնում է Ութձայն համակարգի հակիրճ մոդելավորումը:

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

3. Գործնական: Անցում են ապահովում սաղմոսերգությունից կամ երգեցողության այլ ժանրից դեպի շարականը⁹⁴:

Շարականների, հետևաբար նաև սկսվածքների հիմնական տիպերը ութն են.

Օրհնութիւն, «*Օրհնեսցուք զՏէր, զի փառօք է փառաւորեալ*» (Մովսեսի երգը, Ելից, ԺԵ, 1): Այս տիպի շարականները երգվում են գիշերային ժամերգության ընթացքում:

Հարց, «*Օրհնեալ ես Տէր Աստուած հարցն մերոց, օրհնեալ փառաւորեալ անուն Քո յաւիտեան*» (Դան., Գ, 26): Այս և հաջորդ չորս շարականային տիպերը կատարվում են առավոտյան ժամերգությանը:

Մեծացուցէ, «*Մեծացուցէ անձն իմ զՏէր եւ ցնծացէ հոգի իմ Աստուծով փրկչաւ իմով*» (Ղուկ., Ա, 46-47)⁹⁵:

Ողորմեա, «*Ողորմեա ինձ Աստուած ըստ մեծի ողորմութեան Քում, ըստ բազում գթութեան Քում, քաւեա զանօրէնութիւնս իմ*» (Սաղմ., Ծ, 3)⁹⁶:

Տէր յերկնից, «*Օրհնեցէք զՏէր յերկնից, օրհնեցէք զՆա ի բարձանց*» (Սաղմ., ՃԽԸ, 1):

Մանկունք, «*Օրհնեցէք մանկունք զՏէր եւ օրհնեցէք զանունն Տեառն*» (Սաղմ., ՃԺԲ, 1):

Ճաշու: Այս անունով սկսվածքները թվով չորսն. են՝ հիմնված 92, 114 և 116-րդ սաղմոսների վրա և երգվում են ըստ կիրառության. «*Տէր թագաւորեաց զվայելչութիւն զգեցաւ*» (Սաղմ., ՂԲ, 1), «*Սիրեցի զի լուիցէ Տէր զձայն աղօթից իմոց*» (Սաղմ., ՃԺԴ, 1) «*Գովեա Երուսաղէմ զՏէր*» (Սաղմ., ՃԽԷ, 1), «*Օրհնեցէք զՏէր ամենայն ազիւնք*» (Սաղմ., ՃԺԶ, 1): Սովորաբար, որպէս Ճաշու սկսվածք, կատարվում է նաև Մեծացուցեի սկսվածքը՝ Սուրբ Կույս Մարիամ Աստվածածնին նվիրված տոներին:

Համբարձի, «*Համբարձի զաչս իմ ի լերինս, ուստի եկեսցէ ինձ օգնութիւն*» (Սաղմ., ՃԻ, 1): Այս տիպի շարականները կատարվում են երեկոյան ժամերգության ընթացքում:

⁹⁴ **Н. Тагмизян**, *Теория музыки в древней Армении*, с. 170.

⁹⁵ Մեծացուծն սկսվածքը կոչվում է նաև Աստվածածնի երգ:

⁹⁶ Ողորմյա տիպի շարականները նվիրված են ապաշխարության թեմային:

Ութձայնի ուսումնասիրությանը սկսվածքների միջոցով հանդիպում ենք Ն. Թահմիզյանի մոտ: Նա վերցրել է մի տիպի սկսվածք՝ Մեծացուցե սկսվածքը, և դիտարկել դրա շարահյուսական տարբեր ձայնեղանակներում⁹⁷: Սակայն ենթադրում ենք, որ այդպիսի մոտեցումը ձայնեղանակի մեղեդիական զարգացման վերաբերյալ միակողմանի եզրահանգումներ կառաջացնի:

Ուսումնասիրությունը ցույց տվեց, որ այս դեպքում հարկավոր է դիտարկել բոլոր շարականային տիպերի սկսվածքները՝ առավել հանգամանալից եզրակացություններ անելու համար: Մխիթարյան երգվածքի տարբեր շարականային տիպերի սկսվածքները միևնույն ձայնեղանակում առաջին հայացքից ծավալվում են միմյանց նման, սակայն հանդիպում ենք լեզվի դարձվածքաբանական առանձնահատկությունների, մասնավորապես, «Ճաշու» և «Մեծացուցե» սկսվածքների դեպքում: Մխիթարյան «Ողորմեա» սկսվածքն էջմիածնական երգվածքից տարբերվում է տեքստային առումով. բացակայում է բանաստեղծական տեքստի միջին մասը⁹⁸:

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

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



⁹⁷ **Н. Тагмизян**, *Теория музыки в древней Армении*, с. 171-175. Հեղինակը դիտարկել է նաև Օրինության, Հարցի և Մանկունքի սկսվածքները՝ ԱԿ «դարձվածք», ԴԿ ստեղի, ԲՁ «դարձվածք» և ԳՁ «դարձվածք», տե՛ս նույն տեղում, էջ 175-176:

⁹⁸ Մխիթարյան սկսվածքի բանաստեղծական տեքստն է. «Ողորմեա ինձ Աստուած, քաւեա զանօրէնութիւնս իմ»: Նման երևույթ հանդիպում ենք թաշնյանական Շարակնոցի ԴԿ սկսվածքներում (տե՛ս *Ձայնագրեալ շարական հոգևոր երգոց*, էջ 23): Ի դեպ, ըստ երաժշտագետ Նանե Միսակյանի, միևնույն երևույթը հանդիպում ենք նաև հայ հոգևոր երգարվեստի արմաշական ավանդույթում:

Սկսող մեղեդիական դարձվածք ընդունված է համարել սկսող հնչյունից մեղեդիական անցումը դեպի դիմող ձայն, սակայն հաճախ ձայնեղանակի դիմող ձայնն իրեն դրսևորում է ավելի ուշ. մեր դեպքում՝ կիսակադանսից (հանգչող դարձվածքից) սկսած⁹⁹: Ձայնեղանակի հանգչող դարձվածքին հաջորդում է սկսող դարձվածքին խիստ նման մեկը, ինչն առավել ցայտուն է դարձնում հանգչող դարձվածքի ֆունկցիան:

Սկսվածքներում ներկայացված են նաև Ութձայն համակարգի «դարձվածք» ձայնեղանակները¹⁰⁰, սակայն՝ միայն վերջավորող հատվածի տիրույթում: Այստեղ յուրաքանչյուր սկսվածքի վերջում ընդամենը բերվում է վերջավորող մեղեդիական մի հատված՝ «դարձվածք» ձայնեղանակային նշումով:

Էջմիածնական Շարակնոցում սկսվածքները ներկայացված են հիմնականում երկու տարբերակով՝ Չափավոր (կամ Միջակ, երբեմն՝ Հորդոր) և Ծանր: Ի տարբերություն դրանց, մխիթարյան սկսվածքները ներկայացված են միայն մեկ տեմպային տարբերակով (Andante Moderato¹⁰¹), ուստի համեմատության համար ընտրել ենք թաշճյանական Շարակնոցի համապատասխան տեմպով կատարվող սկսվածքը:

Այժմ անդրադառնանք յուրաքանչյուր ձայնեղանակի դրսևորմանը վենետիկյան երգվածքի սկսվածքներում, ինչպես նաև զուգահեռ բերենք դրանց՝ էջմիածնական տարբերակի հետ համեմատության արդյունքը: Ութձայն համակարգի ուսումնասիրությունը ներկայացնելուց առաջ հարկ ենք համարում նշել, որ ձայնեղանակների ձայնակարգային բնութագիրը տալիս ենք ըստ վերջավորող ձայնի և դրա շուրջ կառուցված հնչյունաշարի:

ԱԶ

Ձայնեղանակը ծավալվում է սեկունդային հիմքով ձայնակարգում, որը կազմված է իոնական տրիխորդի և փոյուզիական տետրախորդի միակցումից: Հնչյունաշարը յուրահատուկ է իր ներքին միկրոտոնային համակարգով: Ներքևի ձգտող տոնը

⁹⁹ Հավանաբար, այս երևույթը կարելի է բացատրել սկսվածքների սահմանափակ ծավալով: Այն թույլ չի տալիս մեղեդուն բավարար չափով զարգանալ:

¹⁰⁰ Դրան խիստ կարևորություն ենք տալիս, քանի որ ո՛չ էջմիածնական, ո՛չ Մխիթարյան միաբանության Շարակնոցներում ձայնեղանակային ցուցիչի հետ չի նշվում՝ «դարձվածք» է ձայնեղանակը, թե ոչ:

¹⁰¹ Տեմպային եզրերի հայկական համարժեքներն են. Andante – Չափավոր, Moderato – Միջակ և այլն: Տե՛ս **Աթայան Ռ.**, *Ձեռնարկ հայկական ձայնագրության*, Երևան, Հայպետհրատ, 1950, էջ 34: Նաև՝ **Բաղդասարյան Ա.**, *Հայկական նոյրագրության ձեռնարկ*, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2010, էջ 46:

քառորդ տոնով բարձր է, ինչը որոշ չափով արձագանքում է էջմիածնական ԱՁ-ի հնչյունաշարում երբեմն ալտերացվող (գործածվող) ներքևի ձգտող տոնին: Քառորդ տոնով բարձր է նաև ձայնեղանակի վերևի մեդիանտան (երրորդ աստիճանը): Նման բան չենք հանդիպում էջմիածնական երգվածքի ԱՁ-ում: Ձայնեղանակի երկրորդ աստիճանը կատարում է դիմող և հանգչող ձայնի գործառույթ¹⁰²: Միևնույն երևույթը նկատվում է նաև թաշճյանական Շարակնոցի սկսվածքներում¹⁰³:



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



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



¹⁰² Ամիրադյան Գ., Ութձայն համակարգը հայ հոգևոր երգարվեստի Նոր Զուղայի կամ հնդկահայոց երգվածքում, էջ 51:

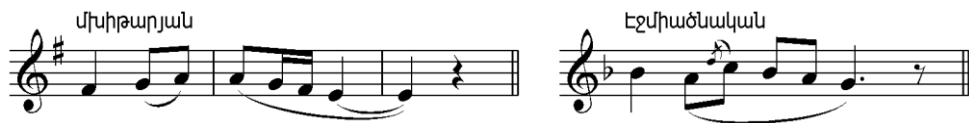
¹⁰³ Այստեղ և հետագայում այս կամ այն ձայնեղանակի հնչյունաշարը նկարագրող երաժշտական օրինակներում երկու քառորդ տևողությամբ նոտայով ցուցադրված է ձայնեղանակի դիմող ձայնը, իսկ ամբողջ (չորս քառորդ տևողությամբ) նոտայով՝ վերջավորող ձայնը: Հետագայում կանդրադառնանք նաև ձայնեղանակի վերջին վերջավորող հնչյուններին, որոնք, ձայնեղանակում երևալու դեպքում, երաժշտական օրինակներում արտահայտված են բրևիս (ութ քառորդ տևողությամբ) նոտայով:

Վերջավորող մեղեդիական դարձվածքները շրջագարդում են վերջավորող ծայնը:



Ինչպես վերը նշեցինք, սկսվածքների ձեռագիր տետրակում «դարձվածք» ծայնեղանակների սկսվածքները ներկայացված են միայն վերջավորող մեղեդիական ֆրագի սահմաններում: ԱՁ «դարձվածքը» նման դրսևորում ունի Ղ. Տայյանի և Ն. Թաշճյանի գրառումներում: Համընկնում է վերջավորող ծայնը, ինչպես նաև, որոշ ճափով, դրա շուրջ կառուցվող մեղեդիական դարձվածքը: Ձայնակարգի հիմքի մասին ասել դժվարանում ենք, քանի որ այդ հիմքը բացահայտող բավարար մեղեդիական դարձվածքներ սկսվածքներում չունենք:

Ահա ԱՁ «դարձվածքի» վերջավորող մեղեդիական հատվածները:

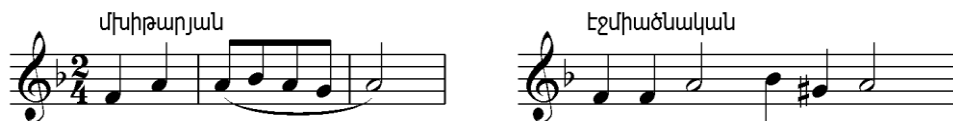


ԱԿ

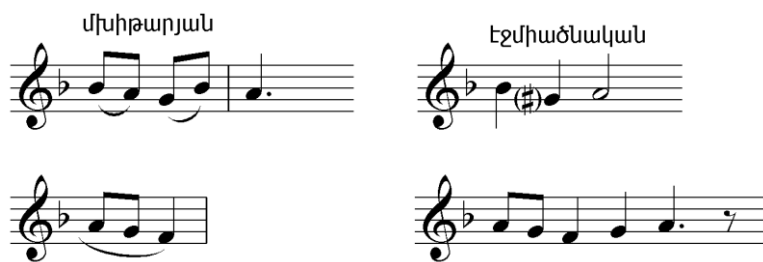
Մխիթարյան ավանդույթի շարականերգության մեջ հանդիպում ենք ծայնեղանակներ, որոնց մեղեդին ծավալվում է հիմնականում հնչյունաշարի հիպո-ոլորտում: Հետևաբար՝ դիմող ծայնն էլ, որպես ձայնակարգի օժանդակ հենակետ, հանդես է գալիս վերջավորող ծայնից ներքև: Այսպիսի օրինակ է սկսվածքներում դրսևորվող ԱԿ ծայնեղանակը: Այն կարելի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



Երկու երգվածքների միջև որոշակի նմանություն կարելի է գտնել սկսող մեղեդիական դարձվածքների մեջ: Ասվածը վերաբերում է գրառված հնչյունների ձայնաբարձրությանն ու սկսող դարձվածքներում առկա տերցիային քայլին: Մխիթարյան տարբերակում դա քայլ է դեպի դիմող ձայնը, իսկ Էջմիածնականում՝ դեպի վերջավորող ձայնը:



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



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



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



ԲՁ

Մխիթարյան ավանդույթի սկսվածքներում արտացոլվող ԲՁ ձայնեղանակը գրեթե ամբողջովին կրկնում է էջմիածնական սկսվածքների ԲՁ-ն: Այստեղ ունենք կվինտային հիմքով էոլական-դորիական ձայնակարգ: Ձայնեղանակի մխիթարյան տարբերակը գրառված է էջմիածնականից կվարտա ներքև:



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



ԲՁ ձայնեղանակի երկու տարբերակների սկսվածքներում բացակայում է հիպո-հատվածը: Հնչում են փոքրիկ դիժմական տարբերակմամբ:



Տայյանական Շարակնոցի Դ հատորում հանդիպեցինք ԲՁ ձայնեղանակի սկսվածքի ամբողջական երկու գրառման: Առաջինը գտնվում է Ավագ Երկուշաբթի օրվա «Ալելուիա, ալելուիա: Այսօր ընդ զօրս» Մանկունք շարականից առաջ¹⁰⁴: Ահա սկսվածքն ամբողջությամբ.

«Ալելուիա, ալելուիա: Այսօր ընդ զօրս», սկսվածք¹⁰⁵.

Andante sostenuto

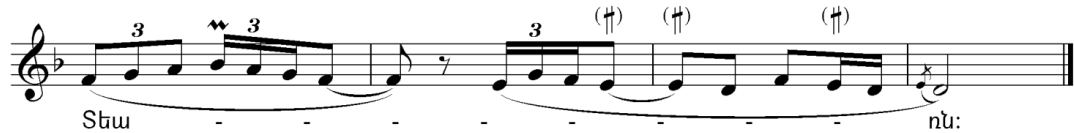


¹⁰⁴ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Դ, էջ 115:

¹⁰⁵ Նոտաների շարվածքն անելիս պահպանել ենք բնագրի տեսքը:



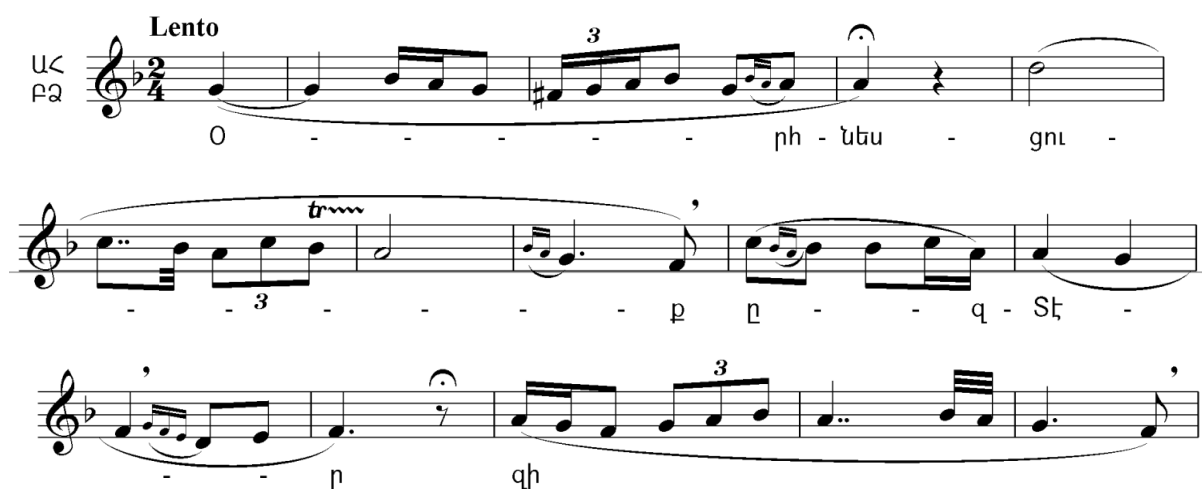
(Հարունակություն)



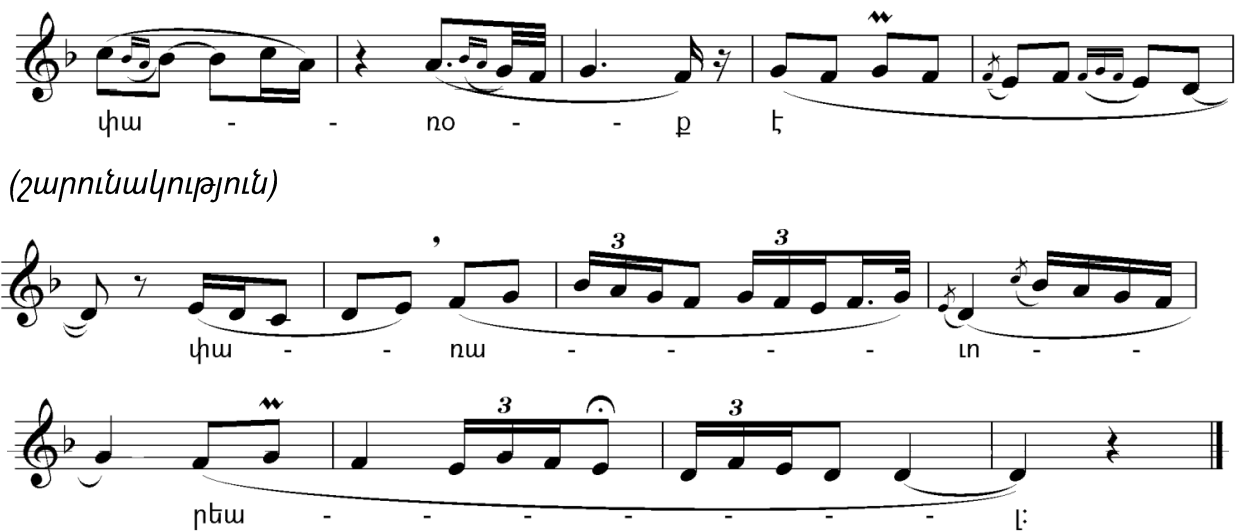
Ի տարբերություն մեր աշխատանքի հավելվածում ներկայացվող համարժեք նմուշի, այս տարբերակը գրված է զարդուրդուն մեղեդիական ոճով, հնչյունաշարը ավելի լայն է: Փոքր-ինչ տարբերվում է նաև կատարման տեմպը՝ կապված մեղեդիական ոճի փոփոխության հետ: Ինտոնացիոն առումով նման են սկսող և վերջավորող մեղեդիական դարձվածքները: Սակայն առաջին իսկ հայացքից վերջավորող մեղեդիական դարձվածքում կարող ենք տեսնել ձայնեղանակի վերևի ձգտող տոնի՝ քառորդ տոնով դեպի վեր ավտերացիան: Հենց այդ հնչյունի նման ավտերացիան բնորոշ է ԱԶ ձայնեղանակին:

Բացի Մանկունք շարականի սկսվածքից, տալյանական Շարակնոցի նույն Դ հատորում գտել ենք նաև Օրհնութին շարականի մի սկսվածք: Այն նախորդում է Ավագ Ուրբաթ օրվա «Արձաթասիրութեամբ» շարականի երկրորդ տարբերակին¹⁰⁶:

«Արձաթասիրութեամբ», սկսվածք.



¹⁰⁶ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Դ, էջ 273:



Մեր կողմից դուրս բերված առաջին սկսվածքի համեմատ այս մեկը բավականին տարբերվում է իր մեղեդիական նկարագրով, հնչյունաշարը չի զարգանում ըստ ԲՁ ձայնեղանակի օրինաչափությունների: Կատարման տեմպը ևս խիստ տարբեր է: Սակայն վերջավորող ձայնն ու դրա շուրջ ծավալվող մեղեդիական դարձվածքը ԲՁ-ում են: Համընկնում է նաև դիմող ձայնը:

Վենետիկյան Շարակնոցի հատորներում երբեմն կարող ենք տեսնել նաև շարականի սկզբում հանդես եկող սկսվածքի վերջին հատվածը: Այսպես, Շարակնոցի Բ հատորում, Թեոդոս թագավորի կարգի «Աստուած փրկիչ մեր» Ողորմյան սկսվում է այսպիսի փոքրիկ անցումով.



Այն տարբերվում է Սկսվածքների տեսրակում գրանցված ԲՁ Ողորմեայի սկսվածքի վերջավորող հատվածից, սակայն տարբերությունը վարիանտային է. ներկայացված վերջավորող մեղեդին խիստ հատուկ է ԲՁ ձայնեղանակին:

ԲԿ

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



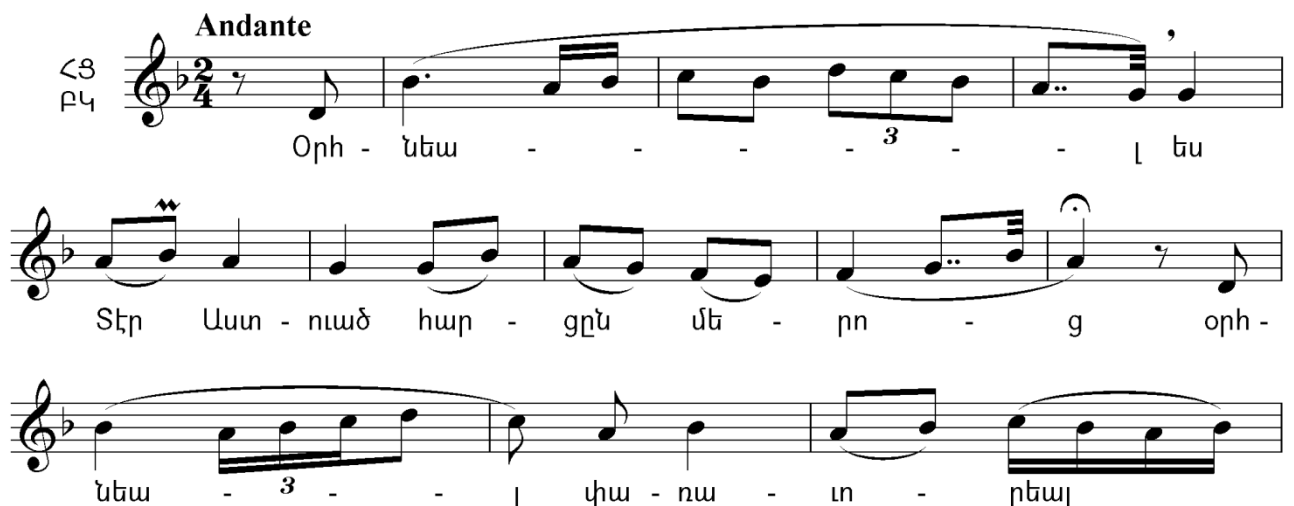
Մխիթարյան ԲԿ սկսվածքների սկսող դարձվածքները պարտադիր կերպով պարունակում են փոքր սեքստա թռիչք՝ սկսող ձայնից դեպի դիմող ձայնը: Հետաքրքիր է, որ նման թռիչք հանդիպեցինք Էջմիածնական սկսվածքներից միայն մեկում՝ «Հարց» տիպի սկսվածքում՝ միևնույն ֆունկցիոնալ նշանակությամբ (թռիչք դեպի ձայնակարգի դիմող ձայնը):



Նշելի է նաև, որ երկու ավանդույթների դեպքում էլ ներկայացված չեն ԲԿ ձայնեղանակի «Համբարձի» սկսվածքները: Սա, իհարկե, չի նշանակում, որ տվյալ ձայնեղանակում շարադրված «Համբարձի» շարականներ չկան¹⁰⁷:

Բացի սկսվածքների տեսրակից, ԲԿ ևս մեկ սկսվածք գտանք նաև Շարակնոցի Գ հատորում: Այն նախորդում է Մեծ Պահքի Երրորդ Կիրակի օրվա կարգի «Որ տիրականդ» Հարց շարականին¹⁰⁸:

«Որ տիրականդ», սկսվածք.



¹⁰⁷Հ. Ղևոնդ վրդ. Տայյանի գրառած Շարակնոցի (*Շարական հայաստանեայց եկեղեցւոյ*, Վենետիկ, Ս. Ղազար) հատորներից Գ (1963, էջ 234), Դ (1954, էջ 49), Ե (1957, էջ 295, 296, 297, 299, 300), Զ (1965, էջ 13), Ը (1966, էջ 377) հատորներում կարելի է գտնել ԲԿ ձայնեղանակային ցուցիչով ընդհանուր առմամբ 10 Համբարձի շարական:

¹⁰⁸ Շարական Հայաստանեայց եկեղեցւոյ, հտ. Գ, էջ 159:



Համեմատելով 1957թ. օրինակի հետ, նախ տեսնում ենք, որ տարբեր են կատարման տեմպն ու մեղեդիական ոճը, սկսվածքի վերջում հանդես է գալիս ձայնեղանակի ձայնակարգի ներքևի ձգտող տոնի դեպի վեր ալտերացիան: Այս երևույթը չենք հանդիպում տետրակի և ոչ մի սկսվածքում, սակայն երբեմն այն դրսևորվում է շարականների մեջ: Տարբերություններից անցնելով նմանություններին, կտեսնենք, որ մեղեդու զարգացումը լիովին համընկնում է ԲԿ ձայնեղանակի օրինաչափություններին: Նորից առկա է բոլոր սկսվածքներում հանդես եկող վերընթաց սեքստա թռիչքը դեպի դիմող ձայնը, պահպանված են նաև հանգչող ու վերջավորող ձայները:

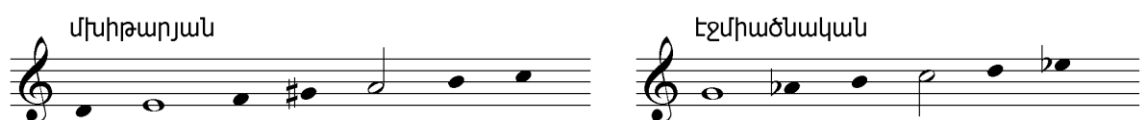
Շարակնոցում երեք անգամ գրանցված է Ողորմյա սկսվածքի վերջավորող հատվածը՝ Մեծ Պահքի Երրորդ Կիրակի օրվա կարգի «Որ խոնարհեցար», Հարության հարցնակարգերի «Որ ի յերկնից» և «Որ իջեր յերկնից բանդ» շարականներից առաջ¹⁰⁹:



Այս փոքրիկ կտորը ևս շարադրված է ԲԿ ձայնեղանակի բոլոր հատկանիշների համաձայն և տետրակում գրանցված սկսվածքի վարիանտային (տարբերակային) կրկնությունն է:

ԳՁ

Էջմիածնական երգվածքի ԳՁ ձայնեղանակը ճանաչելի է իր երկակի ձայնակարգով: Այդպիսին դրսևորվում է նաև մխիթարյան սկսվածքներում հանդես եկող ԳՁ ձայնեղանակում՝ հնչյունների բարձրության տեղեկա տարբերությամբ:



¹⁰⁹ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Գ, էջ 166, հտ. Ե, էջ 307 և 319:

Ձայնակարգի երկակիությունն ընդգծված է նրանով, որ դրա հիմքը կազմող երկու հնչյուններն էլ հավասարապես կատարում են դիմող ձայնի դերը: Հիմնական տարբերություն կարելի է վերևի ձգտող տոնը, որը, երբեմն, բնական հնչյունաշարի համեմատ, հանդես է գալիս կես տոն բարձր (գրառված ֆա դիեզ հնչյունով): Մեղեդիական շարժման առումով ձայնեղանակի երկու երգվածքները նման են, սակայն ճշգրիտ համապատասխանություններ չունեն:



Տայյանական Շարակնոցի Դ հատորում գրանցված է ԳՁ սկսվածքի ևս մեկ օրինակ, որն ամբողջովին տարբերվում է սկսվածքների տեսորակի իր համարժեքից: Այն նախորդում է Ավագ Ուրբաթ օրվա երկրորդ կարգի «Իջեր յերկնից» Հարց շարականին¹¹⁰:

«Իջեր յերկնից», սկսվածք.

Lento

ՀՅ
ԳՁ

Օրհ - նեա - - - - -

- - - - - Լ Ե - - - - - ՍԷ - - - - - ր Ա - - - - - ստ -

ուա - - - - - ծ հա - - - - - ր - - - - - ցը - - - - - ն

մե - - - - - րոց օրհ - նեա - - - - -

¹¹⁰ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, Խո. Դ, էջ 284:

փա-ռա

ւո - րեա - լ ա

նու - ն քո

(շարունակություն)

յա - ի

տեա - ն:

Մխիթարյան ավանդույթի սկսվածքներից ոչ մեկը տետրակում ծանր տեմպով չի գրանցված, ուստի այս օրինակը, նաև ԲԶ-ի Հարցի սկսվածքը («Արծաթասիրութեամբ»), տե՛ս նաև ԴԿ-ի Ողորմեայի սկսվածքը («Ձարհուրեալ») կարևոր լրացում է պատկերն ամբողջացնելու համար: «Իջեր յերկնից» շարականի բերված սկսվածքը, թեև խիստ ծավալուն է, պարունակում է ոչ հատուկ թռիչքներ (օկտավա, այնուհետև կվարտա, «օրհնեալ փառաւորեալ» հատվածի սկզբում), մեղեդու զարգացմամբ ու ֆունկցիոնալ աստիճաններով ամբողջովին մնում է ԳՁ ձայնեղանակի ծիրի մեջ: Իսկ սկսվածքի 27-րդ տակտում հանդիպող միկրոալտերացիայի նշանի՝ տրիեզիսի առկայությունը հակված ենք բացատրել ոչ թե շեղումով դեպի այլ ձայնեղանակ կամ ԳՁ-ի այլ ճյուղավորում, այլ Հ. Ղևոնդ վրդ. Տայյանի կողմից՝ բանավոր ավանդույթն առավել ճշգրիտ գրանցելու փորձ:

ԳԿ

ԳԿ ձայնեղանակի ձայնակարգը կարելի է բնութագրել որպես տերցիային հիմքով էռլական տետրախորդ՝ մեկ հնչյունով արտահայտված հիպո-հատվածով: Առաջին հայացքից երևում է երկու տարբերակների չորրորդ աստիճանների

տարբերությունը՝ էջմիածնական ԳԿ-ում ձայնակարգի չորրորդ աստիճանը քառորդ տոնով ցածր է, իսկ մխիթարյան տարբերակում նման դրսևորում չունենք: Այնուամենայնիվ, մխիթարյան և էջմիածնական երգվածքներում թե՛ մեղեդիական և թե՛ ձայնակարգի ֆունկցիոնալ աստիճանային առումով ԳԿ ձայնեղանակը շարականների սկսվածքների բոլոր տիպերում կայուն է դրսևորվում:



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



Միակ շփոթությունը կամ խնդիրը առաջացնում է միկրոալտերացիայի նշանը՝ բեմոլեւտոն, որն ըստ Ղ. Տայյանի նշումների, նշանակում է տրված հնչյունի իջեցում քառորդ տոնով: Այս դեպքում դա արտահայտված է դիմող ձայնով, որը գրանցված է որպես սի բեմոլ՝ բանալու մոտ հավելյալ դրված բեմոլեւտոյով: Միկրոալտերացիայի նշանի՝ բանալու մոտ փակագծերում գտնվելն է առաջացնում այս շփոթությունը, քանի որ պարզ չէ, թե երբ է ձայնեղանակի դիմող ձայնը հնչում որպես սի բեմոլ, իսկ երբ՝ սի բեմոլեւտո: Այս խնդրի հստակեցմանը կարող է նպաստել ԳԿ շարականների հնչող նմուշների ուսումնասիրությունն ու համեմատությունը գրառված տարբերակների հետ: Հիշեցնենք, որ էջմիածնական ԳԿ-ում դիմող ձայնն է վերջավորող ձայնի տերցիային հնչյունը¹¹¹:

ԴՁ

ԴՁ ձայնեղանակը ծավալվում է դեպի ներքև տերցիային հիմքով հիպոփոյուզիական-լոկրիական ձայնակարգում: Առավել զարգացած է վերջինիս հիպո-ոլորտը: Մխիթարյան երգվածքի ԴՁ-ն իր հնչյունաշարով բավականին նման է էջմիածնական տարբերակին՝ ձայնաբարձրության փոքր տերցիա ներքև

¹¹¹ Այն գրանցվում է պարույկ կիսվեր հնչյունով:

փոխադրումով: Սակայն այդ հնչյունաշարի ձայնակարգային իմաստավորումը բոլորովին այլ է՝ ձայնակարգային հիմքի տարբերության պատճառով: Հայ երաժշտագիտության մեջ ընդունված ցուցակներում էջմիածնական երգվածքի ԴՁ-ում (վերջին վերջավորող ձայնի առկայությամբ) ունենք կվարտային հիմք, իսկ էջմիածնական սկսվածքներում վերջավորող ու դիմող ձայները հանդես են գալիս միևնույն հնչյունի տեսքով: Մխիթարյան ԴՁ-ն սկսվածքներում ունի տերցիային հիմք:



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



Շարակնոցի Ե հատորում Հարության հարցնակարգերում «Ողորմեա մեզ Աստուած» շարականը¹¹² սկսվում է սկսվածքի փոքրիկ պատառիկով: Այդ հատվածը այստեղ առանձին ցույց չենք տա, քանի որ լիովին համընկնում է 1957թ. սկսվածքների տետրակի գրառմանը: Երկու գրառումների համընկնումը համարում ենք վերոնշյալ տետրակի հավաստիության ևս մեկ ապացույց:

ԴԿ

ԴԿ-ի ձայնակարգը կարելի է բնութագրել որպես տերցիային հիմքով, իոնական և էոլական կառույցների միակցություն՝ հիպո հատվածում բաց թողնված («օդային») ներքևի չորրորդ աստիճանով: Ի տարբերություն էջմիածնական ԴԿ-ի՝ մխիթարյան տարբերակը ծավալվում է բավական լայն, ընդարձակ հնչյունաշարում:



¹¹² Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Ե, էջ 436:

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

Շարակնոցի Գ հատորում՝ Մեծ Պահքի Վեցերորդ Ուրբաթ օրվա հարցնակարգում, «Ջարհուրեալ» Ողորմեա շարականից առաջ¹¹³ կարող ենք տեսնել ԴԿ «դարձվածք» ձայնեղանակում ծավալվող սկսվածքի:

«Ջարհուրեալ», սկսվածք.

Lento non troppo

Ո - - դոր - մեա ի 3 - նձ
Ա - ստ - ուած քա - ւեա զա - -
-նօ - - րէ - նու - - թիւ - նս իմ:

Վերջավորող ձայնի վերևի մեղիանտայի՝ դեպի ներքև ալտերացիան տեղեկացնում է «դարձվածք» ձայնեղանակի մասին: Սակայն այն չի երևում սկսվածքի ողջ ընթացքում: «Դարձվածք» ձայնեղանակին հարում է նաև վերջավորող ձայնը, որը տարբերվում է մխիթարյան ԴԿ-ի վերջավորող ձայնից:

Շարակնոցի հատորներում ամենից հաճախ հանդիպում ենք դեպի ԴԿ «դարձվածք» տանող սկսվածքի վերջավորող հատվածների գրանցմանը (վեց անգամ): Դրանցից երկուսը լրիվ համընկնում են ձեռագիր տետրակի սկսվածքներին¹¹⁴: Մյուս երկուսը նույնական են իրար, բայց տարբեր՝ իրենց ձեռագիր համարժեքներից:

Moderato

...նու - թիւ - նս ի - մ:

¹¹³ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Գ, էջ 483:

¹¹⁴ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Զ, էջ 205 և 207:

Դրանք երկուսն էլ նախորդում են Ողորմյա տիպի (Քրիստոսի յոթանասուներկու աշակերտների կարգի «Հայր առաքող» և Հարության հարցնակարգերից «Վասն մերոյ») շարականներին¹¹⁵:

ԴԿ ձայնեղանակի ևս երկու վերջավորող կտորները հետևյալն են.



Սրանցից առաջինը նախորդում է Հարության հարցնակարգերի «Ողորմեա ինձ... Որ ի Հօրէ» Ողորմեային¹¹⁶ և ավարտվում է բուն ԴԿ ձայնեղանակում, իսկ մյուսը՝ տանում է «դարձվածք» ձայնեղանակի ոլորտ¹¹⁷:

Ինչպես մխիթարյան, այնպես էլ էջմիածնական սկսվածքներում, բացի «դարձվածք» ձայնեղանակներից, ներկայացված է նաև ԴԿ ստեղծի ձայնեղանակը: Եվ եթե «դարձվածքների» դեպքում ունենք հակիրճ վերջավորող կտորները, ապա այս դեպքում տեսնում ենք ստեղծի ամբողջական սկսվածքը: Մինչ ԴԿ ստեղծի սկսվածքները ներկայացնելը՝ նշենք, որ Շարակնոցի Դ հատորում գետեղված է նաև «ԴՁ ստեղծի» նշումով շարական¹¹⁸: Խոսքը նախորդ գլխում արդեն հիշատակված Ավագ Ուրբաթ օրվա «Եկայք հաւատացեալք» Համբարձի շարականի մասին է: Այն գրանցված է իր սկսվածքով հանդերձ:

«Եկայք հաւատացեալք», սկսվածք.

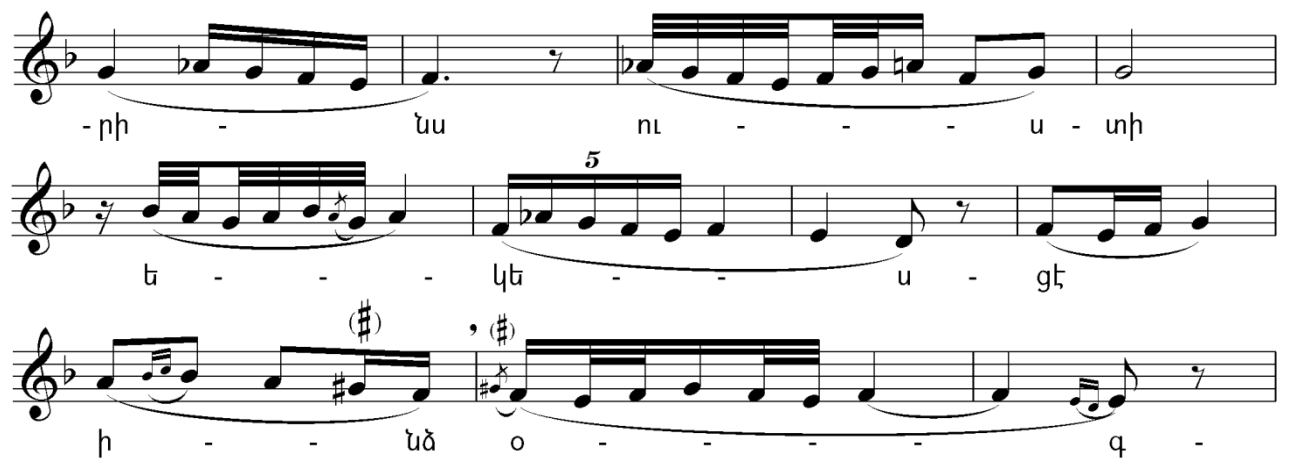


¹¹⁵ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Բ, էջ 403, հտ. Ե, էջ 547:

¹¹⁶ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Ե, էջ 536:

¹¹⁷ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Զ, էջ 179:

¹¹⁸ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Դ, էջ 311:



(շարունակություն)



ԴՁ ստեղի ծայնեղանակի բնութագրմանը կանդրադառնանք մեր աշխատության հաջորդ գլխում:

Եվ վերջում ներկայացնենք ԴԿ ստեղի ծայնեղանակում ծավալվող սկսվածքները: ԴԿ ստեղի ծայնեղանակին կանդրադառնանք մեր աշխատության՝ ստեղիներին նվիրված մասում: Այստեղ կներկայացնենք այն սկսվածքները, որոնք գտել ենք Շարակնոցի հատորներում: Դրանցից մեկը՝ Ավագ Շաբաթ օրվա «Յովսէփ» Մանկունքի¹¹⁹ սկսվածքը գրեթե ամբողջությամբ համընկնում է ձեռագիր տետրակի իր համարժեքին¹²⁰: Մյուս տարբերակը գրանցված է երկու անգամ՝ Հովհաննես Մարգարեի կարգի «Որ զանճառելի» և Մեծ Պահքի Վեցերորդ Ուրբաթ օրվա կարգի «Օրինեալ Տէր... Վասն Աբրահամու» Հարց շարականներից առաջ¹²¹:

«Որ զանճառելի», «Օրինեալ Տէր... Վասն Աբրահամու», սկսվածք.

¹¹⁹ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Դ, էջ 360:

¹²⁰ 1957թ. թվագրված սկսվածքների ձեռագիր տետրակը պարունակում է ԴԿ ստեղի ծայնեղանակի Մանկունք և Համբարձի սկսվածքներ:

¹²¹ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Բ, էջ 412, հտ. Գ, էջ 475:

Lento non troppo

ՀՅ
ԴԿ ՍՏ.

Օրհ - նեալ ես Տէր Աստ - ուա - ծ

հա - - - ր - ցը - - ն մե - -

- րո - ց

օրհ - նեա - - - - -

(շարունակութիւն)

- - լ փա - ուա - - - - -

- լ ա - - - - նու - ն քո

յա - - լի - տեան:

Հարց տիպի ԴԿ ստեղծի սկսվածք չկա ձեռագիր տետրակում: Հենց դրանով էլ արժեքավոր է այս տարբերակը: Համեմատելիս տեսնում ենք, որ ձայնակարգը և վերջավորող մեղեդիական դարձվածքը նույնն են:

Բացի Հարց շարականի սկսվածքից, գտել ենք նաև Տեր Հերկնից տիպի սկսվածք՝ Մեծ Պահքի Վեցերորդ Ուրբաթ օրվա կարգի «Զառաւօտու» շարականից առաջ¹²²:

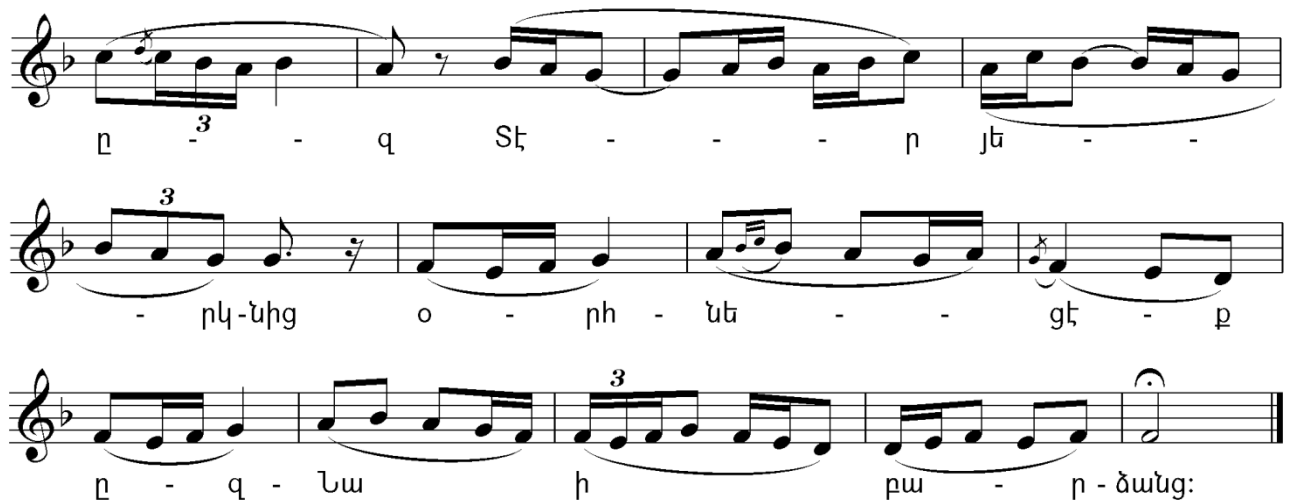
«Հառաւօրու», սկսվածք.

Lento non troppo

S
ԴԿ US.

0 - - - ըհ - նե - գէ - - ք

¹²² Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Գ, էջ 487:



Սկսվածքի այս տարբերակը ևս նման է ձեռագիր տարբերակներին:

Այսպիսով, տեսական քննության արդյունքում սկսվածքները բաժանել ենք երկու խմբի.

1) Մխիթարյան և էջմիածնական երգվածքներում տարբեր ծայնակարգային առանձնահատկություններ դրսևորող ծայնեղանակներ: Մասնավորապես, ասվածը վերաբերում է ծայնակարգի հիմքին (վերջավորող և դիմող ծայների ինտերվալային փոխհարաբերությանը) և ֆունկցիոնալ աստիճաններին: Այդ խմբում ընդգրկված են ԱԿ և ԴՁ ծայնեղանակները:

2) Երկու երգվածքներում նման ծայնակարգային նկարագիր ունեցող ծայնեղանակներ: Դրանք են՝ ԱՁ, ԲՁ, ԲԿ, ԳՁ, ԳԿ և ԴԿ ծայնեղանակները:

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

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

Բ. ՈՒԹՁԱՅՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ ՄԽԻԹԱՐՅԱՆ ԵՐԳՎԱԾՔԻ ՇԱՐԱԿԱՆՆԵՐՈՒՄ

Հ. Ղևոնդ վրդ. Տայյանի գրառած Շարակնոցների յոթ ծավալուն հատորներում կողմնորոշվելու, համեմատական վերլուծություններ իրականացնելու գործընթացն իրականանալի դարձնելու նպատակով նախ հարկավոր էր այդ ողջ զանգվածը մանրամասն հաշվառման ենթարկել: Այդ խնդիրը լուծել ենք շարականների համահավաք թվային աղյուսակի ստեղծման միջոցով: Աղյուսակում մեկ առ մեկ լրացրել ենք շարականի անունը, տիպը, ձայնեղանակային նշումը Շարակնոցում, շարականի կարգը, Շարակնոցի հատորը, պրակը, էջը՝ որտեղ գտնվում է այն, ինչպես նաև այն հատուկ նշումները, որոնք հանդիպում ենք այս կամ այն հոգևոր երգին կից:

Նման աշխատություն հրատարակվել է 2013թ.¹²³: Այնտեղ կատարվել է Վենետիկի (1907), Երուսաղեմի (1936) և Անթիլիասի (1997) ձայնքաղ Շարակնոցների համահավաք հաշվառում, այստեղ ևս նշված է շարականի էջը, ձայնեղանակը, կարգը և այլն:

Սակայն մեր կազմած աղյուսակի անհրաժեշտությունը տեսնում ենք որպես *թվային* ցանկի: Այն թույլ է տալիս ազատ որոնում կատարել, գտել, խմբավորել, դասակարգել Շարակնոցներում գտնվող 1120 միավորներն ըստ ցանկացած կատեգորիայի, լինի դա շարականի տիպը, ձայնեղանակը թե հատորը, և արագ համեմատություններ կատարել, օրինաչափություններ դուրս բերել: Աղյուսակը գտնվում է աշխատանքային վիճակում. բաց է հետագա խմբագրումների համար և թույլ կտա հաշվառել նաև գալիք հետազոտությունների արդյունքները՝ ներմուծելով նաև տեղեկություններ հոգևոր երգեցողության այլ ավանդույթներից:

Վերլուծություններ անելիս կիրառել ենք հետևյալ մեթոդաբանությունը. նախ՝ հաշվառել ենք Շարակնոցների երաժշտական նյութը: Յուրաքանչյուր շարականի հիման վրա հստակեցրել ենք ձայնեղանակի հնչյունաշարը, ձայնակարգը, ֆունկցիոնալ աստիճանները, ինչպես նաև տիպական մեղեդիական դարձվածքները: Դրանք են՝ *սկսող, հանգչող և վերջավորող մեղեդիական հանգույցները*: Ուշադրություն ենք դարձրել նաև մեղեդու ծավալման ընթացքում հանդիպող թռիչքներին, դրանց ֆունկցիոնալ նշանակությանն ու կիրառման տեղին: Այս ամբողջը թույլ է տալիս

¹²³ **Թորիկեան Ժ.**, *Վենետիկի (1907) եւ Երուսաղեմի (1936) - Անթիլիասի (1997) Շարակնոցներու շարականների սկզբնաբոլորներու ցուցակ*, Երևան, Actual Art, 2013:

ճանաչելի դարձնել ձայնեղանակն իր տարբեր դրսևորումներով, տարբեր երգաոճերում (վանկային, ներվանկային, զարդոլորուն):

Ութձայն համակարգի ձայնակարգային բնութագրի սահմանումն արվում է հնչյունաշարի և դրա աստիճանների ֆունկցիոնալ փոխհարաբերակցության հիման վրա: Աշխատանքում դասակարգման ենք ենթարկել բուն ութ ձայնեղանակները: Առանձին մասով փորձել ենք անդրադառնալ «դարձվածք» ձայնեղանակների բնութագրությանը, այնուհետև՝ ստեղծ ձայնեղանակներին: Նկատի ունենալով, որ մեր կողմից դիտարկվող նյութի գրառումը հնչյունաբարձրության առումով հարաբերական է, մեզ համար առաջնային նշանակություն են ձեռք բերում ձայնեղանակների ձայնակարգի ներքին կառուցվածքն ու ֆունկցիոնալ փոխհարաբերությունները: Այդ իսկ պատճառով ձայնեղանակների ձայնակարգային բնութագրերը տալիս ենք ըստ վերջավորող ձայնի և դրա շուրջ կառուցված հնչյունաշարի: Հնչյունաշարի աստիճանները որոշարկելու ենք ըստ իրենց ֆունկցիոնալ նշանակության՝ *ձայնակարգի վերջավորող ձայնի համեմատ իրենց դիրքի*¹²⁴: Բացի հնչյունների ֆունկցիոնալ անվանումներից, դրանք բնութագրում ենք նաև համարակալելով՝ վերջավորող ձայնի համեմատ: Մեր նախորդ ուսումնասիրությունների ընթացքում աստիճանների համարակալումը սկսել ենք ներկայացված հնչյունաշարի ստորին հնչյունից: Սակայն, քանի որ այս դիտարկումները կատարվում են հետագա համեմատությունների նպատակով՝ հայ հոգևոր երգարվեստի այլ ավանդական տարբերակների հետ, ուստի աստիճանները հնչյունաշարի ստորին հնչյունից սկսած համարակալելը համարում ենք խնդրահարույց, քանի որ յուրաքանչյուր ձայնեղանակ այս կամ այն դեպքում կարող է ներկայացված լինել իր հնչյունաշարի տարբեր ծավալներով: Աստիճանների համարակալման մեկնակետն ամեն անգամ, առավել ևս այս կամ այն ավանդական երգվածքում կարող է տարբեր լինել:

Ձայնեղանակների ձայնակարգը հակված ենք բնութագրել ըստ վերջինիս բաղկացուցիչների որոշարկման (տրիխորդներ, տետրախորդներ, պենտախորդներ և այլն): Վերջավորող ձայնը համարելով ձայնակարգի կենտրոն՝ դրանով իսկ

¹²⁴ Օժանդակ հենակետ (դիմող ձայն), վերևի և ներքևի ձգտող տոներ, վերևի և ներքևի մեղիանտաներ և այլն: Աստիճանների ֆունկցիոնալ նշանակության սկզբունքը քաղել ենք Քր. Կուշնարյանի հիմնարար աշխատությունից: Տե՛ս **Кушнарев Х.**, *Вопросы истории и теории армянской монодической музыки*, Ленинград, гос. муз. издание, 1958.

ձայնակարգը կբաժանենք բաղկացուցիչ մասերի: Դիմող ձայնն, անշուշտ, նույնպես կարևոր տեղ ունի ձայնեղանակներում, սակայն դիմող ձայնով չենք բաժանում ձայնակարգը, քանի որ ձայնեղանակը կարող է դրսևորվել մեկից ավելի դիմող ձայներով (երբեմն նույնիսկ մեկ շարականի սահմաններում): Այսինքն, այդ դեպքում միևնույն ձայնեղանակը կարելի կլինի մասնատել (Քր. Կուշնարյանի ձևակերպմամբ՝ «օղակների» բաժանել¹²⁵) տարբեր կերպ՝ ելնելով դիմող ձայնի դիրքից: Այս տարբերությունը հետագա շփոթություններ կառաջացնի: Տետրաֆտորդները բնութագրում ենք ըստ դրանց հնչյունաշարի աստիճանների հարաբերակցության: Շրջանցել ենք Քր. Կուշնարյանի մեթոդն, ըստ որի, օրինակ, բնական հնչյունաշարը բաղկացած է միքսոլիդիական, էոլական ու լոկրիական աստիճաններից, իսկ դրանցից շարադրվող տետրաֆտորդները կոչվում են աստիճանի անունով¹²⁶:

Այսպես, ձայնեղանակների ձայնակարգային հստակեցումը մեր վերլուծության առաջին խնդիրն էր: Երկրորդ, բայց ոչ սակավ կարևոր նպատակը շարականների երաժշտալեզվական հիմքը հանդիսացող տիպական մեղեդիական դարձվածքների դուրսբերումն է: Դրանք, երբեմն նույնիսկ ձայնակարգային սահմանումից առավել հստակ բնութագրում են ձայնեղանակը: Տարբեր ձայնեղանակներ կարող են միևնույն ձայնակարգային բնութագիրն ունենալ, սակայն մեղեդու զարգացման միանգամայն տարբեր օրինաչափություններ:

Ինչպես արդեն նախորդ գլխում ասել ենք, տայյանական գրառումներում շարականների մեղեդին (ի տարբերություն թաշճյանական օրինակների) տակտավորված է, սակայն տակտավորման սկզբունքը հիմնականում գալիս է հոգևոր երգերի բանաստեղծական տեքստի շեշտադրումներից: Միևնույն տիպական մեղեդիական դարձվածքները կարող են հանդես գալ տարբեր տակտավորմամբ՝ տեղադրված տակտի ուժեղ կամ թույլ մասում: Սակայն մեր դասակարգումներում հակված ենք այդ մեղեդիական դարձվածքները նույնացնել: Բանն այն է, որ հայ հոգևոր մոնոդիան առհասարակ տակտավորման ենթակա երգարվեստ չէ, ուստի եթե խնդրո առարկա մխիթարյան գրառումներից հանենք տակտերի գծերը, հոգևոր երգը

¹²⁵ Кушнарев Х., *ук. соч.*, стр. 357.

¹²⁶ Там же, стр. 323-326.

ոչինչ չի կորցնի: Մեղեդու ներքին բաժանումն ու շեշտադրումները լիովին կապված են բանաստեղծական տեքստի զարգացման օրինաչափությունների հետ:

Տայյանական և թաշճյանական գրառումների մեկ այլ ակնառու տարբերությունը հնչյունների տևողությունների ընտրությունն է: Տայյանական Շարակնոցում դրանք կիսով չափ փոքրացված են: Եթե էջմիածնական երգվածքում վանկային մեղեդիական ոճով երգվող շարականի հիմնական ռիթմական միավորը կետն է (քառորդ տևողությամբ հնչյունը), ապա մխիթարյան տարբերակներում՝ ութերորդականը:

Մխիթարյան շարականներում կատարված են նաև երգեցողության կերպը հստակեցնող նշումներ՝ ըստ մեղեդիական երգաոճի. զարդոլորուն մեղեդիական նկարագիր ունեցող այս կամ այն ծավալի հատվածներն ընդգծված են *solo* (*մենակատար*) նշումով, այնուհետև վանկային կամ ներվանկային մեղեդիական ոճին վերադառնալիս մեղեդու վերևում նշվում է *tutti* (*խմբով*), ինչպես որ ընդունված էր հայ եկեղեցական ավանդույթում:

Սկսող մեղեդիական դարձվածքները բնութագրելիս հարկ է նկատի ունենալ, որ երբեմն շարականներին կից՝ սկզբից ներկայացված է իրենց համապատասխան սկսվածքի վերջավորող մեղեդիական դարձվածքը կամ դրա վերջին մասը: Հավանաբար, դա բացատրվում է սկսվածքից դեպի շարական կատարվող անցման տարբերությամբ¹²⁷:

Ինչ վերաբերում է հանգչող մեղեդիական դարձվածքներին, ապա դրանք երբեմն կարող են առհասարակ բացակայել: Երբ շարականի տունը շատ փոքր ծավալ ունի, հանգչող մեղեդիական դարձվածքը չի երևում. սկսող դարձվածքին հաջորդում է միջանկյալ մի փոքրիկ հատված, որը հանգեցնում է մեղեդին վերջավորող մեղեդիական դարձվածքին: Կամ էլ տեղի է ունենում հակառակը: Շարականներում հաճախ (հատկապես առավել ծավալուն տներով օրինակներում) տունը բաժանվում է երկուսից ավելի ներքին հատվածների: Այդ դեպքում հանգչող մեղեդիական դարձվածքը հանդես է գալիս մի քանի անգամ (երկու կամ երեք), երբեմն էլ գործածվում են տարբեր հանգչող մեղեդիական դարձվածքներ: Այսինքն, ձայնեղանակների միջանկյալ կամ հանգչող մեղեդիական դարձվածքների

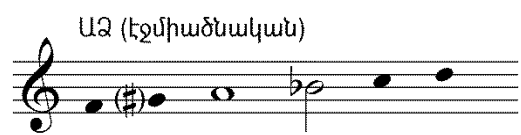
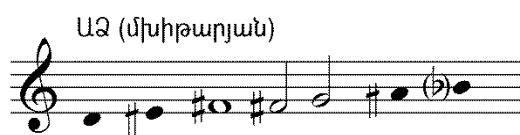
¹²⁷ Օրինակ՝ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Ե, էջ 319:

անկայունությունը պայմանավորված է շարականների տեքստի տաղաչափական և մեղեդու կառուցվածաբանական առանձնահատկություններով¹²⁸:

Վերջավորող դարձվածքների մասին խոսելիս հարկ է նկատել, որ մեծ քանակությամբ շարականների դեպքում վերջին տան ավարտին մեղեդին ծավալվում է բոլորովին այլ նկարագրով: Վերջին մեկ կամ մի քանի վանկի եղանակավորումը թողնված է բանավոր ավանդույթին և նշված է «և այլն» բառերով: Նման երևույթ նկատելի է նաև էջմիածնի ավանդույթի գրառումներում, ուստի, կարող ենք ենթադրել, որ երբեմն հնարավոր վերջին վերջավորող ձայները նույնպես արձանագրված չեն: Այսինքն, որպես վերջավորող ձայն, դիտարկել ենք շարականների տներն ավարտող ձայները և որպես ավարտող դարձվածքներ՝ դրանց շուրջ ծավալվող մեղեդիական դարձվածքները:

ԱԶ

Տայյանական Շարակնոցի հատորներում զետեղված է «ԱԶ» ցուցիչով արյուր քսաներկու շարական: Ձայնեղանակը ծավալվում է սեկունդային հիմքով ձայնակարգում, սակայն երբեմն դիմող և վերջավորող ձայները նույնանում են՝ առաջացնելով պրիմա հիմք¹²⁹: Ձայնակարգի հնչյունաշարը կազմված է բարձր երկրորդ աստիճանով իոնական տրիխորդի և բարձր երրորդ աստիճան ունեցող փոյուզիական տետրախորդի միակցումից: Քրիստափոր Կուշնարյանն այս տիպի ձայնակարգը որակել է որպես հիպոփոյուզիական՝ ներքևի բարձր ձգտող տոնով¹³⁰: Միևնույն ժամանակ, շարականների էջմիածնական տարբերակների ԱԶ ձայնեղանակը կառուցված է իոնական տրիխորդի և փոյուզիական տետրախորդի միակցումից:



¹²⁸ Die armenische Kirchenmusik von Komitas Wardapet Keworkian, II. Das Achttons-system der Armenier. B. Das Singen, **Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ**, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, գիրք Բ, Երևան, «Սարգիս Խաչենց-Փրինթինգ», 2007, էջ 28, 38:

¹²⁹ Հմմտ. **Թաշճեան Ն.**, *Դասագիրք եկեղական ձայնագրութեան հայոց*, էջ 24:

¹³⁰ **Кушнарев Х.**, *ук. соч.*, стр. 377:

Երբեմն, շատ հազվադեպ, հանդիպում ենք վերջավորող ծայնի չորրորդ աստիճանի ակտերացիայի՝ դեպի ներքև¹³¹: Հնչյունաշարը յուրահատուկ է իր ներքին միկրոտոնային համակարգով: Թեև թաշճյանական գրառումներում հարաբերական տեմպերացիայի և դրա միկրոտոնային համալիրը ամբողջությամբ դիտարկելու հնարավորություն չի ընձեռվում, այդուհանդերձ, որոշ տարրեր կարելի է դուրս բերել: Մխիթարյան ավանդույթում այդ գործընթացն իրականացնում ենք վերոնշյալ «Սիստեմ Տայյանի» միջոցով:

ԱՁ ծայնեղանակի վերջավորող ծայնի ներքևի ձգտող տոնը բնականից քառորդ տոնով բարձր է, ինչը որոշ չափով արձագանքում է էջմիածնական ԱՁ-ի համապատասխան ֆունկցիոնալ աստիճանին, որն էջմիածնական տարբերակում ևս երբեմն ակտերացվում (գործածվող հնչյունն) է: Շարականոցի հատորներում երկու անգամ հանդիպում է նաև վերոնշյալ ներքևի ձգտող տոնի ակտերացիան՝ կես տոն վերև¹³²: Այս երևույթը չենք արտացոլել ծայնեղանակն արտահայտող օրինակում, քանի որ չենք համարում, որ այն բնորոշում է ԱՁ ծայնեղանակը:

Քառորդ տոնով բարձր է նաև վերջավորող ծայնի վերևի մեդիանտան (երրորդ աստիճանը): Նման բան չենք հանդիպում էջմիածնական երգվածքի ԱՁ-ում:

Ձայնեղանակի դիմող ծայնը վերևի ձգտող տոնն է, սակայն հաճախ նույն նշանակությամբ հանդես է գալիս նաև վերջավորող ծայնը: Սա խիստ հատուկ երևույթ է ԱՁ ծայնեղանակի համար՝ և՛ տայյանական, և՛ թաշճյանական գրառումներում:

Հանգչող (կիսակադանսային) հնչյունը արտահայտված է մերթ ծայնակարգի ներքևի մեդիանտայով, մերթ վերևի ձգտող տոնով (որը միաժամանակ կարող է նաև դիմող ծայն լինել): Գործածվող ծայնի ֆունկցիան կատարում է ծայնակարգի վերջավորող ծայնի վերևի չորրորդ աստիճանը:

Տայյանական գրառումներում ԱՁ ծայնեղանակը Ութծայն համակարգի առավել կայուն դրսևորվող և ամենաճանաչելի ծայնեղանակներից մեկն է: Այդ ճանաչելիությունն ապահովում են գրառումներում բանալու մոտ դրված նշանները:

¹³¹ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Բ, էջ 195, 264, հտ. Գ, էջ 21, 39, հտ. Դ, էջ 369: Ինչպես նաև հտ. Ե, էջ 30, 34, 148: Սրանցից երեքը հանդիպում են բուն ԱՁ ծայնեղանակում ծավալվող շարականներում, երեքը՝ ԱՁ «դարձվածք» շարականներում, իսկ երկուսը՝ ԱՁ և ԱՁ «դարձվածքի» փոփոխական դրսևորումներ պարունակող շարականներում:

¹³² Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Գ, էջ 21, հտ. Ե, էջ 30:

Առ սկսող մեղեդիական դարձվածքներ.

1. 2. 3. 4.
5. 6. 7.
8. 9. 10.
11. 12. 13. 14.
15. 16. 17.

(շարունակություն)

18. 19. 20. 21.
22. 23. 24.
25. 26. 27.
28. 29. 30. 31.
32. 33.

Մեղեդին առավել հաճախ սկիզբ է առնում ձայնակարգի վերջավորող ձայնի ներքևի մեղիանտայից, այնուհետև հատկանշական կվարտա վերև թռիչքով կամ աստիճանական վերընթաց քայլերով հանգում է շարականի դիմող ձայնին: Այսինքն, պայմանականորեն, ներքևի մեղիանտան կարող ենք կոչել նաև սկսող (առաջնորդող) հնչյուն: Այս դրվագը, փաստորեն, ձայնեղանակի սկսող դարձվածքն է (օրինակներ 11, 13, 16, 18, 27, 30): Շարականներում թիվ 11 օրինակը քանակական առումով ավելի

հաճախ է հանդիպում, քան մյուս բոլոր սկսող մեղեդիական դարձվածքները միասին վերցրած: Ավելի սակավ հանդիպում են սկսող դարձվածքներ, որոնք գրառված են հենց դիմող ձայնից (օրինակներ 12, 14, 15, 22, 23, 24, 25, 31, 32):

Քանի որ ձայնեղանակի հանգչող ձայնը երբեմն նույնական է սկսող հնչյունի հետ, այդ դեպքում հանգչող դարձվածքը հիմնականում սահուն վարընթաց քայլերով դիմող ձայնի ոլորտից հանգում է հանգչող ձայնին (օրինակներ 1, 2, 6, 8, 9):

Առ հանգչող մեղեդիական դարձվածքներ.



Երբեմն, հանգչող ձայնն իր տեղը զիջում է դիմող ձայնին, և կիսակադանսային մեղեդիական դարձվածքն այդպես էլ մնում է դիմող ձայնի ոլորտում (օրինակներ 3, 4, 7, 10, 11):

Առ ձայնեղանակի վերջավորող տիպական մեղեդիական դարձվածքները մեղեդիական առումով նման են իրար, և տարբերությունները վարիանտային բնույթի են¹³³: Վերջավորող դարձվածքները կառուցվում են վերջավորող ձայնի շրջագարդումից:

Առ վերջավորող դարձվածքներ.



¹³³ Տե՛ս տիպական դարձվածքների ամբողջական ցուցակը՝ Հավելված , էջ 197:



ԱԿ

Մխիթարյան Շարակնոցում ընդգրկված է այս ձայնեղանակում ծավալվող հարյուր տաս երգային նմուշ: ԱԿ ձայնեղանակի բնութագիրը էապես տարբերվում է իր բնութագրից՝ Մխիթարյան երգվածքի սկսվածքներում: Շարականներում այն դրսևորվում է որպես տերցիային, որը կազմվում է էոլական պենտախորդի և փոյուզիական տետրախորդի միակցումից:

Վերջավորող ձայնը, որը սկսվածքներում հազվադեպ էր հանդես գալիս, ամրապնդում է իր տեղը, իսկ որպես դիմող ձայն հանդես է գալիս տերցիային տոնը: Բավականին հազվադեպ, դիմող ձայնի գործառույթն անցնում է վերևի ձգտող տոնին: Այս երևույթը նկատելի է նաև էջմիածնական տարբերակում:



Միայն մեկ դեպքում, ձայնեղանակում հանդիպում է նաև վերջին վերջավորող հնչյուն՝ վերջավորող ձայնից կվարտա ներքև ընկած՝ Սուրբ Տապանակի կարգի «Որ ի սկզբանէ» Մանկունքում¹³⁴: Մի դեպքում էլ՝ Մարտիրոսաց հարցնակարգերում «ԶՅիշատակ սրբոց» Ողորմյա շարականն ավարտվում է մեր սահմանած վերջավորող ձայնից կվինտա ներքև¹³⁵: Բացի այն երկու դեպքերից, ԱԿ բոլոր շարականներն ավարտվում են «և այլն» նշումով, ուստի, վերը նշված դեպքերում հանդես եկող հնչյունները կարող ենք համարել վերջին վերջավորող ձայնի տարբերակներ: Երկրորդ դեպքի վերջավորող ձայնը համընկնում է ընդունված աղյուսակներում նշվող և՛ ԱԿ-ի, և՛ ԱԿ «դարձվածքի» վերջին վերջավորող ձայնի հետ:

¹³⁴ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Զ, էջ 227:

¹³⁵ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Ը, էջ 346:

Հանգչող ձայնն արտահայտվում է գրեթե հավասար հաճախականությամբ վերջավորող հնչյունի, ներքևի ձգտող տոնի կամ ներքևի չորրորդ աստիճանի միջոցով:

Մխիթարյան և էջմիածնական ձայնեղանակների էական տարբերություններից մեկը ներքևի ձգտող տոնն է, որը տայյանական գրառումներում երևում է բնական տեսքով, իսկ թաշճյանական տարբերակներում՝ ձայնակարգի գործածվող հնչյունն է:

Առհասարակ, «ԱԿ» ձայնեղանակային ցուցիչով շարականներում չհանդիպեցինք ոչ մի խրոմատիկ ավտերացիայի: Մեր սահմանած վերջավորող ձայնը մշտապես կայուն է եղել և երբևէ չի արտահայտվել մեկ այլ հնչյունով (բացառությամբ վերևում նկարագրված երկու դեպքերի): Մեղեդու զարգացումը ձայնակարգային առումով կայուն է, ոչ մի այլ երանգ կամ ձայնակարգային կառույց չենք հանդիպել: Այս երևույթը որոշակի խնդիրներ է առաջացնում ԱԿ «դարձվածք» ձայնեղանակը դուրս բերելու գործում: Ինչպես արդեն ասել ենք, ԱԿ «դարձվածքն» արտացոլված է մխիթարյան ավանդույթի սկսվածքների տեսրակում, սակայն այնտեղ երևացող վերջավորող ձայնը շարականներում հանդիպել է միայն որպես հանգչող դարձվածքը եզրափակող հնչյուն: Նշենք նաև, որ նույն սկսվածքներում բուն ԱԿ-ի վերջավորող հնչյունը (մեր սահմանած վերջավորող ձայնի վերևի ձգտող տոնը) շարականներում այնքան էլ ակտիվ չի դրսևորվում և ավելի հաճախ անցողիկ հնչյունի դեր է կատարում:

ԱԿ ձայնեղանակի սկսող մեղեդիական դարձվածքները խիստ բազմազան են դրանք հիմնականում ցույց են տալիս մեղեդու անցումը վերջավորող ձայնից դեպի օժանդակ հենակետ: Սակայն այդ անցումը կարող է արտահայտվել տասնյակ ձևերով:

ԱԿ սկսող մեղեդիական դարձվածքներ.



11. 12. 13.

14. 15. 16. 17.

18. 19. 20. 21.

22. 23. 24.

25. 26. 27.

(շարունակութիւն)

28. 29. 30.

31. 32. 33. 34.

35. 36. 37. 38.

39. 40. 41.

42. 43. 44.

45. 46. 47. 48.

49. 50. 51. 52.

Մեղեդու սկսող հնչյունը համեմատաբար ավելի հաճախ դրսևորվում է վերջավորող ձայնի ներքևի մեղիանտայով: Սակայն սա զուտ պայմանական դրույթ է: Սկսող մեղեդիական դարձվածքները կարող են գրանցված լինել վերջավորող ձայնի թե՛ ներքևի և թե՛ ձգտող տոնից, ինչպես նաև դիմող ձայնից կամ հենց վերջավորող ձայնից: Որպես բնորոշ ինտոնացիա, կարող ենք առանձնացնել *ներքևի մեղիանտա – վերջավորող ձայն – դիմող ձայն* տերցիային հաջորդականությունը, որը հաճախ հարստացված է անցողիկ, օժանդակ ու թռիչքային օժանդակ հնչյուններով (օրինակներ 5, 11, 12, 14, 15, 16, 21, 27, 39, 41, 42, 48, 49, 50, 52): Ըստ այս հաջորդականության՝ երևի թե կարելի է լսողական մակարդակով առանձնացնել ԱԿ ձայնեղանակը: Բացի այդ, նշենք մի հետաքրքիր երևույթ ևս: ԱԿ ձայնեղանակի սկսող մեղեդիական դարձվածքներում կա մեկը (օրինակ 37), որը հատուկ է Հարց շարականների «Գործք» հատվածի կամ գործատան մեծամասնությամբ: Ավելին, այդ սկսող մեղեդիական դարձվածքը հանդիպում է միայն գործատներում՝ դրանով իսկ ցայտուն դարձնելով շարականի այդ հատվածի սկիզբը:

Հանգչող մեղեդիական դարձվածքներն ավելի կայուն են դրսևորվում:

ԱԿ հանգչող մեղեդիական դարձվածքներ.

The image displays 23 numbered musical examples of AC (Hanging) melodic patterns in G major (one sharp). The notation is as follows:

- 1.** G4-A4-B4-A4-G4 (quarter notes)
- 2.** G4-A4-B4-A4-G4 (quarter notes)
- 3.** G4-A4-B4-A4-G4 (quarter notes)
- 4.** G4-A4-B4-A4-G4 (quarter notes)
- 5.** G4-A4-B4-A4-G4 (quarter notes)
- 6.** G4-A4-B4-A4-G4 (quarter notes)
- 7.** G4-A4-B4-A4-G4 (quarter notes)
- 8.** G4-A4-B4-A4-G4 (quarter notes)
- 9.** G4-A4-B4-A4-G4 (quarter notes)
- 10.** G4-A4-B4-A4-G4 (quarter notes)
- 11.** G4-A4-B4-A4-G4 (quarter notes)
- 12.** G4-A4-B4-A4-G4 (quarter notes)
- 13.** G4-A4-B4-A4-G4 (quarter notes)
- 14.** G4-A4-B4-A4-G4 (quarter notes)
- 15.** G4-A4-B4-A4-G4 (quarter notes)
- 16.** G4-A4-B4-A4-G4 (quarter notes)
- 17.** G4-A4-B4-A4-G4 (quarter notes)
- 18.** G4-A4-B4-A4-G4 (quarter notes)
- 19.** G4-A4-B4-A4-G4 (quarter notes)
- 20.** G4-A4-B4-A4-G4 (quarter notes)
- 21.** G4-A4-B4-A4-G4 (quarter notes)
- 22.** G4-A4-B4-A4-G4 (quarter notes)
- 23.** G4-A4-B4-A4-G4 (quarter notes)

Առավել հաճախ են հանդիպում վերջավորող ձայնով կամ դրա ներքևի չորրորդ աստիճանով ավարտվող կտորները: Երբեմն ներքևի չորրորդ աստիճանին մեղեդին հանգում է վարընթաց կվարտա թռիչքով (օրինակներ 2, 3, 23): Համեմատաբար ավելի սակավ են հանդիպում վերջավորող ձայնի ներքևի ձգտող տոնով ավարտվող հանգչող մեղեդիական դարձվածքները (օրինակներ 4, 6, 13, 14, 15, 16, 17): Սակայն շարականների ճնշող մեծամասնությունը պարունակում է 8, 9 և 11-րդ հանգչող մեղեդիական դարձվածքները:

ԱԿ ձայնեղանակի մխիթարյան տարբերակի վերջավորող մեղեդիական դարձվածքները ևս կայուն են:

ԱԿ վերջավորող մեղեդիական դարձվածքներ¹³⁶.

(շարունակություն)

Այստեղ մեղեդին սահուն քայլերով գալիս հանգում է վերջավորող ձայնին: Վերևում նկարագրած երկու դեպքում (օրինակներ 9, 11) մեղեդու զարգացման ոլորտը միանգամից տեղափոխվում է վերջավորող ձայնից դեպի վերջին վերջավորողը: Սակայն ԱԿ ձայնեղանակի առավել տիպական վերջավորող մեղեդիական դարձվածքները համարում ենք 1, 4, 5 և 6 օրինակները:

ԲՁ

Առավել կայուն դրսևորվող ձայնեղանակներից մեկն է: Շարակնոցում զետեղված է ԲՁ շարականների հարյուր տասնութ նմուշ: ԲՁ ձայնեղանակի հիպո-ոլորտն

¹³⁶ Նոտային օրինակներում վերջին վերջավորող դարձվածքները կրճատ նշել ենք՝ «վ.վ.»:

առհասարակ թույլ է արտահայտված և՛ վենետիկյան, և՛ էջմիածնական երգվածքներում (առավելագույնը մեկ հնչյունով): Ձայնակարգային առումով, կվինտային, հազվադեպ՝ կվարտային հիմքով էոլական-դորիական կառույց է: Քր. Կուշնարյանն այն բնութագրում է որպես էոլական պենտախորդի ու լոկրիական տետրախորդի միակցություն¹³⁷:

Վերջավորող ձայնը գտնվում է ձայնակարգի հիմքում, դիմող ձայնի ֆունկցիան կատարում է վերևի հինգերորդ աստիճանը: Սա հատկանշական է և՛ միսիթարյան, և՛ էջմիածնական տարբերակների համար:



Հանգչող ձայնն արտահայտված է ձայնակարգի վերևի մեդիանտայով, հազվադեպ՝ այդ ֆունկցիան կատարում են նաև դիմող կամ վերջավորող ձայնը:

Երկու տարբերակներում ակնհայտ է նաև ձայնեղանակի ուրույն երանգն ապահովող գործածվող ձայնը՝ վեցերորդ աստիճանը՝ ինչպես ֆունկցիոնալ, այնպես էլ մեղեդիական առումով: Հենց այս աստիճանի գործածման ընթացքում ի հայտ եկող մեղեդիական դարձվածքներն էլ առաջին իսկ հայացքից ճանաչելի են դարձնում ԲՁ ձայնեղանակը: Եզակի դեպքում (Ավագ Երկուշաբթի օրվա կարգի «Անեղն» Օրհնությունում)¹³⁸ ձայնեղանակի վեցերորդ աստիճանի ավտերացիան չի դրսևորվում շարականի ընթացքում: Այսուհանդերձ, ձայնակարգի կվինտային հիմքը պահպանվում է, ուստի, այն չենք շփոթում այլ ձայնեղանակի հետ:

Այսպիսով, ԲՁ ձայնեղանակի տայյանական ու թաշճյանական գրառումների հիմնական տարբերությունը հնչյունաշարերի գրանցված ձայնաբարձրությունների մաքուր կվարտա տարբերությունն է: Վերոնշյալ հարյուր տասնութ շարականներից միայն երեքն են, որ ունեն «ԲՁ» ձայնեղանակային նշումը, սակայն տարբերվում են իրենց հնչյունաշարով: Դրանց մասին՝ ավելի ուշ:

¹³⁷ Кушнарев Х., ук. соч., стр. 370:

¹³⁸ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Դ, էջ 89:

Մխիթարյան ԲԶ ձայնեղանակի սկսող մեղեդիական դարձվածքները առաջին հայացքից բազմազան են, սակայն ուշադիր նայելով կհասկանանք, որ դրանցից շատերը մեկը մյուսի վարիանտային կրկնությունն են:

ԲԶ սկսող մեղեդիական դարձվածքներ.

(շարունակություն)

Դրանց թվում կան առավել հաճախ (օրինակներ 1, 8, 9, 14, 15) և առավել հազվադեպ (օրինակների 10, 13, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 31) հանդիպող տարբերակներ: Վանկային մեղեդիական ոճով զարգացող շարականներում սկսող դարձվածքները հաճախ պարունակում են կվարտա վերև թռիչք ձայնակարգի վերջավորող ձայնից դեպի վերևի չորրորդ աստիճանը: Իսկ ավելի հաճախ, մեղեդին վերջավորող ձայնի չորրորդ աստիճանից սահուն քայլերով ու շրջազարդումներով ընթանում է դեպի ձայնակարգի յոթերորդ աստիճանը՝ դեպի դիմող ձայնը հետագա լուծումով: Երբեմն մի սկսող դարձվածքին կարող է միանալ մյուսը: Կա նաև մի տարբերակ, որը հանդես է գալիս միայն մեկ անգամ՝ Մեծ Պահքի Վեցերորդ Կիրակի օրվա կարգի «Աստուածածին անհարսնացեալ» շարականում¹³⁹: Հետաքրքիր է նաև, որ ԲԶ ձայնեղանակում ևս հանդիպում ենք մի սկսող դարձվածքի, որը դրսևորվում է բացառապես Հարց շարականների «Գործք» հատվածի սկզբում: Այստեղ է միայն, որ հանդիպում ենք դիմող ձայնից տերցիա անցում դեպի իր վերևի մեղիանտան (օրինակ 17):

Հանգչող մեղեդիական դարձվածքները բավականին կայուն են: Դրանք կարելի է բաժանել երեք խմբի:

ԲԶ հանգչող մեղեդիական դարձվածքներ.



¹³⁹ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Գ, էջ 438:



Առաջին և ամենահաճախ հանդիպող խումբը կազմում են այն մեղեդիական դարձվածքները, որոնք շրջազարդում են ձայնակարգի վերևի մեղիանտան (օրինակներ 1, 2, 4, 6, 7, 10, 18, 19, 20, 21): Երկրորդ խումբը վարընթաց շարժումով հանգում է վերջավորող ձայնին (օրինակներ 8, 12, 16): Երրորդ՝ համեմատաբար ավելի հազվադեպ դրսևորվող դարձվածքների խումբը շրջազարդում է դիմող ձայնը (օրինակներ 3, 5, 9, 11, 13, 14, 15): Այն, փաստորեն, այս դեպքում կատարում է նաև հանգչող ձայնի գործառույթը: Վերը նշված օրինակներից ամենակայուն դրսևորումը ստանում են 6 և 12 օրինակները:

Վերջավորող և վերջին վերջավորող մեղեդիական դարձվածքների համակարգը լավագույնս արտահայտված է ԲՁ ձայնեղանակում:

ԲՁ վերջավորող մեղեդիական դարձվածքներ.

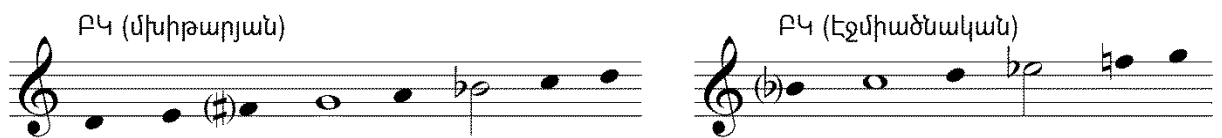


Շարականների զգալի մասում տները ավարտվում են վերջավորող (օրինակներ 2, 3), իսկ ամբողջ շարականը՝ վերջին վերջավորող մեղեդիական դարձվածքով (օրինակներ 1, 4, 5, 6): Կան շարականներ, որոնց և՛ տները, և՛ ամբողջ շարականը ավարտվում են վերջին վերջավորող հնչյունով, և հակառակը՝ հանդես է գալիս միայն վերջավորող հնչյունը: Ինչպես այլ ձայնեղանակներում, ԲՁ-ում հորինված շարականների բացարձակ մեծամասնությունները ևս ավարտվում է «և այլն» նշումով:

ԲՁ ձայնեղանակի վերջավորող դարձվածքներից առավել հաճախ են հանդիպում 1, 2 և 4 օրինակները, իսկ 3 և 5՝ խիստ հազվադեպ:

P4

Մխիթարյան Շարակնոցում կարելի է գտնել հարյուր հինգ «ԲԿ» ցուցիչով շարական: Ձայնեղանակի ծայնակարգը կարելի է բնորոշել որպես էոլական տետրախորդի և էոլական պենտախորդի միակցություն:



Ձայնեղանակի տերցիային հիմքը խափուսիկ նմանություն է ստեղծում երկու տարբերակների միջև: Մխիթարյան երգվածքում գերակշռում է վերջավորող հնչյունը, և աստիճանների ձգողականությունն ամբողջովին ուղղված է դեպի այն: Իսկ էջմիածնական երգվածքում՝ հիմնականում մեղեդին ծավալվում է դիմող ձայնի շուրջ: Տարբերություն կարելի է համարել նաև մխիթարյան տարբերակում գործածվող ձայնի (ներքևի ձգտող տոնի)՝ խիստ հազվադեպ հանդես գալը՝ այն էլ միայն վերջավորող մեղեդիական դարձվածքի սահմաններում: Հարյուր հինգ «ԲԿ» ցուցիչով շարականներից միայն հինգն (Մեծ Պահքի Երրորդ Կիրակի օրվա կարգի «Որ տիրականդ» Հարցը, Ծաղկազարդի Կիրակի օրվա կարգի «Ուրախ լեր... ի գալստեան» Հարցի երկու տարբերակները, «Զքրիստոս թագաւորն» Տեր Հերկնիցը և Ավագ Ուրբաթ օրվա երրորդ կարգի «Խաչի Քո Քրիստոս» շարականում¹⁴⁰) է ավարտվում այդ կերպ¹⁴¹: էջմիածնական ԲԿ-ում գործածվող ձայնը ևս արտահայտված է ներքևի ձգտող տոնով և ավելի հաճախ է դրսևորվում:

Բացի վերջավորող և դիմող ծայնից, երկու տարբերակներում համընկնում է նաև հանգչող ծայնը՝ արտահայտված երբեմն վերևի ձգտող տոնով, երբեմն էլ ծայնակարգի վերջավորող ծայնով: Սակայն որպես հանգչող հնչյուն՝ մխիթարյան տարբերակում հանդիպում ենք վերջավորող ծայնի վերևի մեղիանտան, ներքևի ձգտող տոնը, ինչպես նաև ներքևի չորրորդ աստիճանը:

ԲԿ ձայնեղանակի սկսող մեղեդիական դարձվածքների խիստ բազմազան են:

¹⁴⁰ Այն տալլանական Շարակնոցում հստակ տիպային նշում չունի:

¹⁴¹ Ճարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Գ, էջ 159, հտ. Դ, էջ 44, 46, 58 և 302:

ԲԿ սկսող մեղեդիական դարձվածքներ.

1. 2. 3. 4.

5. 6. 7. 8.

9. 10. 11. 12.

13. 14. 15. 16.

17. 18. 19. 20.

(շարունակություն)

21. 22. 23. 24.

25. 26. 27.

28. 29. 30.

31. 32. 33. 34.

35. 36. 37. 38.

39. 40. 41.



Դժվար է հստակ առանձնացնել առավել կայուն ու հազվադեպ հանդիպող օրինակները: Ընդհանուր առմամբ, սկսող դարձվածքները ներկայացնում են մեղեդու վերընթաց անցումը դեպի դիմող ձայնը: Հաճախ այդ անցումը կատարվում է կվարտա (օրինակներ 2, 8, 16, 38, 39), կվինտա (օրինակներ 10, 18, 30, 33), անգամ՝ սեքստա (օրինակներ 15, 23, 31, 32, 42, 43) թռիչքով: Վերջինը հատկապես բնորոշ է ԲԿ ձայնեղանակի համար և հանդիպում է բոլոր ԲԿ սկսվածքներում¹⁴²: Սակայն հարկ ենք համարում նշել, որ սեքստա վեր թռիչքով սկսող մեղեդիական դարձվածքն առավել հաճախ հանդես է գալիս ավելի զարդուլորուն մեղեդիով շարականներում: Սկսող մեղեդիական դարձվածքներից առավել կայուն են 10, 11, 17, 21 դարձվածքները: Դրանք առավել հաճախ են հանդիպում ԲԿ շարականներում: Կան նաև այնպիսի դարձվածքներ, որոնք հազվադեպ են հանդիպում (օրինակներ 2, 6, 13, 27):

ԲԿ ձայնեղանակի սկսող մեղեդիական դարձվածքների մասին խոսելիս նույնպես, ինչպես նախորդ ձայնեղանակներում, կարելի է նշել մեկը, որը հանդես է գալիս միայն Հարց շարականների «Գործք» կտորներում (օրինակ 28):

ԲԿ ձայնեղանակի հանգչող մեղեդիական դարձվածքները նույնպես բազմազան են:

ԲԿ հանգչող մեղեդիական դարձվածքներ.



¹⁴² Տե՛ս Հավելված 1, էջ 140-141:

13. 14. 15. 16.

17. 18. 19. 20. 21.

22. 23. 24. 25.

26. 27. 28. 29. 6

30. 31. 32. 33.

34. 35. 36. 37.

(շարունակություն)

38. 39.

Համեմատաբար ավելի կայուն են դրսևորվում ձայնեղանակի վերջավորող ձայնը (օրինակներ 3, 7, 11, 20, 21, 27, 34, 39) կամ երկրորդ աստիճանը (օրինակներ 1, 2, 4, 6, 8, 9, 10, 12, 13, 16, 18, 23, 24, 25, 26, 31, 36) շրջազարդող հանգչող մեղեդիական դարձվածքները: Սակայն այս բազմազանության մեջ հանդիպում ենք համեմատաբար կայուն դարձվածքներ՝ հանգչող ներքևի չորրորդ աստիճանի վրա (օրինակներ 17, 33, 37, 38), ինչպես նաև շատ հազվադեպ հանդիպող մեղեդիական դարձվածքներ՝ հանգչող ձայնեղանակի վերևի մեղիանտայի, այսինքն, դիմող ձայնի վրա (օրինակներ 5, 19, 30):

ԲԿ ձայնեղանակի ամենակայուն մեղեդիական դրսևորումը կարող ենք համարել վերջավորող դարձվածքը: Այն ներկայացված է մի քանի տարբերակով:

ԲԿ վերջավորող մեղեդիական դարձվածքներ.



Մեր դիտարկած հարյուր հինգ շարականից յոթ տարբերակում միայն հանդիպեցինք վերջնաձայնի՝ ալտերացված ներքևի ձգտող տոնի առկայությանը (օրինակներ 8, 11), ինչն այդքան հատուկ է ԲԿ ձայնեղանակի էջմիածնական տարբերակին: Ունենք նաև վերջին վերջավորող հատվածներ՝ այսինքն մեղեդիական դարձվածքներ, որոնք եզրափակել են ողջ շարականը՝ «և այլն» նշումի փոխարեն (օրինակներ 10, 14):

ԳԶ

Հավանաբար ամենից ճանաչելի ձայնեղանակը իր կառուցվածքը հիմնականում պահպանել է մխիթարյան շարականերգության մեջ: Ձայնակարգային հիմքը հարմոնիկ տեսրախորդն է: Սա կրկնում է էջմիածնական երգվածքի ԳԶ-ի հիմնական բնութագիրը: Հնչյունաշարի ձայնաբարձրությունը գրանցված է էջմիածնականից փոքր տերցիա ներքև: Ձայնակարգի հիմնական տեսրախորդն ունի փոքր հիպո-հատված, որն արտահայտված է ներքևի ձգտող տոնով: Էջմիածնական Ութձայն համակարգի տեսական բնութագրից գիտենք, որ ձայնեղանակի վերջավորող ձայնը համընկնում է ձայնակարգի վերոնշյալ հարմոնիկ տեսրախորդի ներքևի հնչյունին: Նման երևույթ հանդիպում ենք նաև մխիթարյան սկսվածքներում: Սակայն տայյանական շարականներում, ինչպես և էջմիածնական շարականներում պատկերն այլ է:

Ձայնեղանակի ծավալման ողջ ընթացքում բացարձակ հեգեմոն դերում է գտնվում հիմնական տետրախորդի գագաթի աստիճանը՝ արտահայտված լյա հնչյունով: Մեր ուսումնասիրած հայրուր հիսուներկու շարականներում գրեթե միշտ դիմող ձայնը կատարում է նաև վերջավորող ձայնի գործառույթը:



Ընդ որում, այդ հնչյունն իրավամբ վերջավորող ձայն անվանելու համար հաշվի ենք առել նաև շարականների ամենավերջում «և այլն» նշումը: Մեր դիտարկած հայրուր հիսուներկու ԳՁ շարականներից տասնվեցն այդ նշումը չունեն, այսինքն, այդ դեպքերում շարականն ավարտող հնչյունը կարելի է համարել վերջին վերջավորող ձայն: 16 դեպքերից միայն մեկում է, որ շարականն ավարտվում է հարմոնիկ տետրախորդի ներքևի հնչյունով¹⁴³: Ի դեպ, սա այն երեք շարականներից մեկն է, որոնք վերագրվում են Համբարձում Լիմոնճյանին և Շարակնոցում ներկայացված են որպես զուտ մխիթարյան երգվածքին հատուկ և միայն այնտեղ կենցաղավարող տարբերակ:

Այս ամենը հաշվի առնելով, հարկ է նշել, որ ԳՁ շարականներում ձայնակարգի երկակի ձգողականությունը պահպանվում է. սկսվածքների վերջավորող ձայնը շարականներում գրեթե միշտ կատարում է հանգչող ձայնի դերը՝ առավել հստակ բաժանելով շարականների տները երկու կամ ավելի մասերի:

Մխիթարյան և էջմիածնական ԳՁ ձայնակարգերի հիմնական տարբերությունը հնչյունաշարում հանդիպող ալտերացիաներն են. այստեղ գործածվող ձայն կարելի է համարել ձայնակարգի վերևի մեդիանտան: Շարականների եզրափակող դրվագներում երբեմն կես տոնով բարձրացվում է նաև ներքևի մեդիանտան: Նման դրսևորումները հատուկ են նաև շարականների էջմիածնական տարբերակներին (երբ վերջավորող ձայնը հանդիսանում է ձայնակարգի հիմքը կազմող հարմոնիկ տետրախորդի գագաթը: Տե՛ս վերը բերված ԳՁ-ի էջմիածնական ձայնակարգային հնչյունաշարը):

¹⁴³ «Իջեր յերկնից» Հարց շարականը՝ Ավագ Ուրբաթ օրվա երկրորդ կարգից, տե՛ս *Շարական Հայաստանեայց եկեղեցւոյ*, հտ. Դ, էջ 296:

ԳՁ-ի սկսող մեղեդիական դարձվածքների մեծամասնությունը ծավալվում է վերընթաց շարժումով՝ հիմքային տետրախորդի ստորին հնչյունից կամ դրա ներքևի հնչյունից դեպի դիմող ձայնը:

ԳՁ սկսող մեղեդիական դարձվածքներ.



(շարունակություն)



Այդ ընթացքում շրջանցվում է ձայնեղանակին խիստ բնորոշ մեծացրած սեկունդան: Հաճախ հանդիպում ենք նաև վերընթաց կվարտա (օրինակներ 2, 3, 5, 6) կամ կվինտա թռիչքներ (օրինակներ 8, 16, 18, 20)՝ որպես սկսող ինտոնացիա:

Որոշ՝ ավելի հազվադեպ դեպքերում, դիմող (նույն ինքը՝ վերջավորող) ձայնը կատարում է նաև առաջնորդող (սկսող) հնչյունի գործառույթը (օրինակներ 7, 13, 21):

Հանգչող մեղեդիական դարձվածքներում ընդգծվում է ձայնակարգի մեծացրած սեկունդան, և մեղեդին սահուն վարընթաց շարժումով հանգում է վերջավորող ձայնի ներքևի չորրորդ աստիճանին:

ԳՁ հանգչող մեղեդիական դարձվածքներ.

1. 2. 3.

4. 5. 6.

7. 8. 9. 10.

11. 12. 13.

14. 15. 16.

17.

Այս մեղեդիական դարձվածքն (օրինակներ 5, 6, 7, 8, 9) ինտոնացիոն առումով արձագանքում է սկսվածքներում հանդես եկող վերջավորող մեղեդիական դարձվածքների հետ: Երբեմն, սակայն, հանգչող դարձվածքները նույնպես հանգում են դիմող ծայնին (օրինակներ 1, 2, 3, 4, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17): Սակայն առավել կայուն է դրսևորվում 5-րդ և 7-րդ օրինակը:

Մխիթարյան ավանդույթի ԳՁ շարականներում դրսևորվում են հետևյալ վերջավորող մեղեդիական դարձվածքները:

ԳՁ վերջավորող մեղեդիական դարձվածքներ.

1. 2. 3.

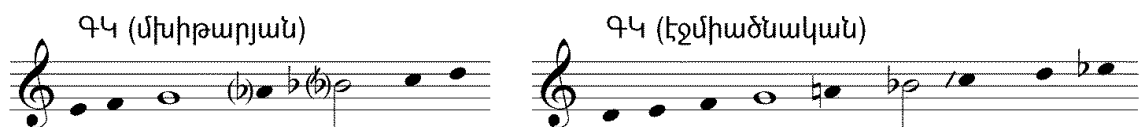
4. 5. 6.



Վերջավորող մեղեդիական դարձվածքները մեղեդու ներվանկային կամ զարդոլորուն տարբերակներում ծավալվում են վարընթաց (օրինակներ 5, 7, 9), իսկ վանկային մեղեդային ոճով շարականներում՝ վերընթաց շարժումով (օրինակներ 1, 2, 3, 4, 6): Վերջավորող մեղեդիական դարձվածքներում ներքևի մեղիանտայի բարձրացումով ի հայտ է գալիս դորիական երանգ, որը հատուկ է նաև էջմիածնական ԳԶ-ի շարականներին (օրինակ 3, 6):

ԳԿ

ԳԿ ձայնեղանակը տայյանական Շարակնոցում հանդիպող բուն ձայնեղանակներից ամենասակավ օրինակներով է ցուցադրված: Բ-Ը հատորներում գրառված է «ԳԿ» ցուցիչով ընդամենը ութսուն շարական: Ձայնեղանակը ծավալվում է բավական նեղ հնչյունաշարով: Ձայնակարգն ունի տերցիային հիմք, բաղկացած է փոյուզիական տրիտորդից ու երբեմն՝ ցած երկրորդ աստիճանով էոլական պենտախորդից: Դիմող ձայնը վերջավորող ձայնի վերևի մեղիանտան է: Վերջավորող ձայնը շարականների մեծամասնությունում կատարում է նաև հանգչող ձայնի գործառույթը:



Էջմիածնական տարբերակի ԳԿ ձայնեղանակն աչքի է ընկնում իջեցրած չորրորդ աստիճանի առկայությամբ: Մխիթարյան երգվածքում այս երևույթը բացակայում է: Հատկանշական է նաև մխիթարյան տարբերակի գործածվող ձայնը՝ ձայնակարգի վերևի ձգտող տոնը: Այն հազվադեպ է հանդես գալիս: Ավելի հաճախ այդ հնչյունի ի հայտ գալը բերում է ժամանակավոր (երկու դեպքում¹⁴⁴) կամ վերջնական շեղման՝ դեպի ԳԿ «դարձվածք» ձայնեղանակը (երեք դեպքում¹⁴⁵):

ԳԿ ձայնեղանակի մեղեդիական դարձվածքները բազմազան են, սակայն պահպանում են իրենց ինտոնացիոն հիմնական օրինաչափությունները:

¹⁴⁴ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ.Բ, էջ 309, հտ. Գ, էջ 259:

¹⁴⁵ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ.Բ, էջ 117, հտ. Ե, էջ 388, հտ. Ը, էջ 396:

ԳԿ սկսող մեղեդիական դարձվածքներ.

1. 2. 3. 4.
5. 6. 7. 8.
9. 10. 11. 12.
13. 14. 15.
16. 17. 18.

(շարունակություն)

23. 24. 25. 26. 27.
28. 29. 30.
31. 32. 33.

Մեղեդին հիմնականում զարգանում է աստիճանական քայլերով: Այսպես, սկսող մեղեդիական դարձվածքները հիմնականում վերընթաց շարժումով առաջնորդող ձայնից տանում են դեպի դիմող ձայն (օրինակներ 1, 3, 4, 7, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 25, 28, 29, 32): Պատահում են նաև կվարտա կամ կվինտա վեր թռիչքներ՝ նույնպես դեպի դիմող ձայն կամ դիմող ձայնից մի աստիճան վերև՝ հետագա վարընթաց լուծումով (օրինակներ 2, 5, 8, 9, 19, 20, 21, 22, 26, 30):

Հանգչող մեղեդիական դարձվածքների մեծ մասը մեղեդու ընթացքը տեղափոխում է վերջավորող ձայնի ոլորտ:

ԳԿ հանգչող մեղեդիական դարձվածքներ.



Հազվադեպ, հանգչող ձայնի դեր են կատարում դիմող ձայնը (օրինակներ 4, 5, 10) կամ վերջավորող ձայնի վերևի ձգտող տոնը (օրինակներ 3, 6, 8, 11, 12): Սակայն որպես հիմնական հանգչող մեղեդիական դարձվածք՝ առանձնացնում ենք 9-րդ օրինակը:

Վերջավորող մեղեդիական դարձվածքները կայուն են դրսևորվում և ծավալվում են վարընթաց աստիճանական շարժումով:

ԳԿ վերջավորող մեղեդիական դարձվածքներ.



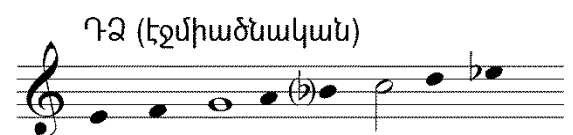
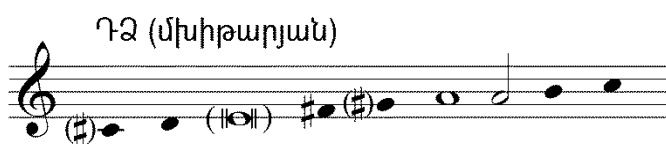
ԳԿ ձայնեղանակում ծավալվող շարականներից հինգն ավարտվում են առանց «և այլն» նշումի: Այստեղ հանդես եկող վերջին վերջավորող դարձվածքը լիովին համընկնում է տներն ավարտող մեղեդիական կառույցի վերջնաձայնի հետ: Հետևաբար, վերջավորող ու վերջին վերջավորող ձայները համընկնում են:

Շարականների մեծամասնությունն ավարտվում են լակոնիկ դարձվածքներով (օրինակներ 1, 4):

ԴՁ

«ԴՁ» ձայնեղանակային նշումով շարականները ամենամեծ թիվն են կազմում մխիթարյան Շարակնոցներում (հարյուր իննսունինը օրինակ):

Սկսվածքներում մեր դուրս բերած ԴՁ ձայնեղանակի նկարագիրը տարբերվում է շարականներում հանդես եկող ԴՁ-ից: Այստեղ դիմող և վերջավորող ձայները նույնանում են: Ինչպես և սկսվածքներում, շարականներում ևս առավել զարգացած է վերջավորող ձայնի հիպո-ոլորտը: Վերջավորող ձայնից վեր՝ մեղեդին զարգանում է հիմնականում սեկունդային քայլով, երբեմն, խիստ հազվադեպ՝ եռական տրիխորդի սահմաններում: Մեր ուսումնասիրությունների արդյունքում դուրս բերված մխիթարյան ԴՁ-ն իր հնչյունաշարով լիովին տարբեր է էջմիածնական իր համարժեքից: Եթե էջմիածնական տարբերակում գործ ունենք կվարտային հիմքով հիպոդորիական-եռական ձայնակարգի հետ, ապա մխիթարյան երգվածքի շարականներում ԴՁ-ն ծավալվում է պրիմա հիմք ունեցող ձայնակարգում, որը կազմվում է վերջավորող ձայնից դեպի վեր՝ եռական տրիխորդի, իսկ դեպի ներքև՝ լիդիական հեքսախորդի միակցումից (վերջինիս առաջին աստիճանը մեկ անգամ ավտերացվում է դեպի վեր¹⁴⁶): Էջմիածնական ԴՁ-ին հատուկ ձգողություն է հաղորդում ձայնեղանակի դիմող ձայնի ներքևի ձգտող տոնը: Այս երևույթն ընդամենը վեց անգամ է դրսևորվում շարականների տայանական գրառումներում¹⁴⁷: Մեկ անգամ ներքևի ձգտող տոնի ավտերացիան զուգակցվում է վերջավորող հնչյունից փոքր սեքստա ներքև գտնվող հնչյունի՝ դեպի վեր ավտերացիայի հետ:



Այս հնչյունը հատուկ է ԴՁ երկրորդ «դարձվածք» ձայնեղանակին, որի մասին կխոսենք քիչ ավելի ուշ: Մխիթարյան ԴՁ ձայնեղանակի հանգչող ձայնը հիմնականում

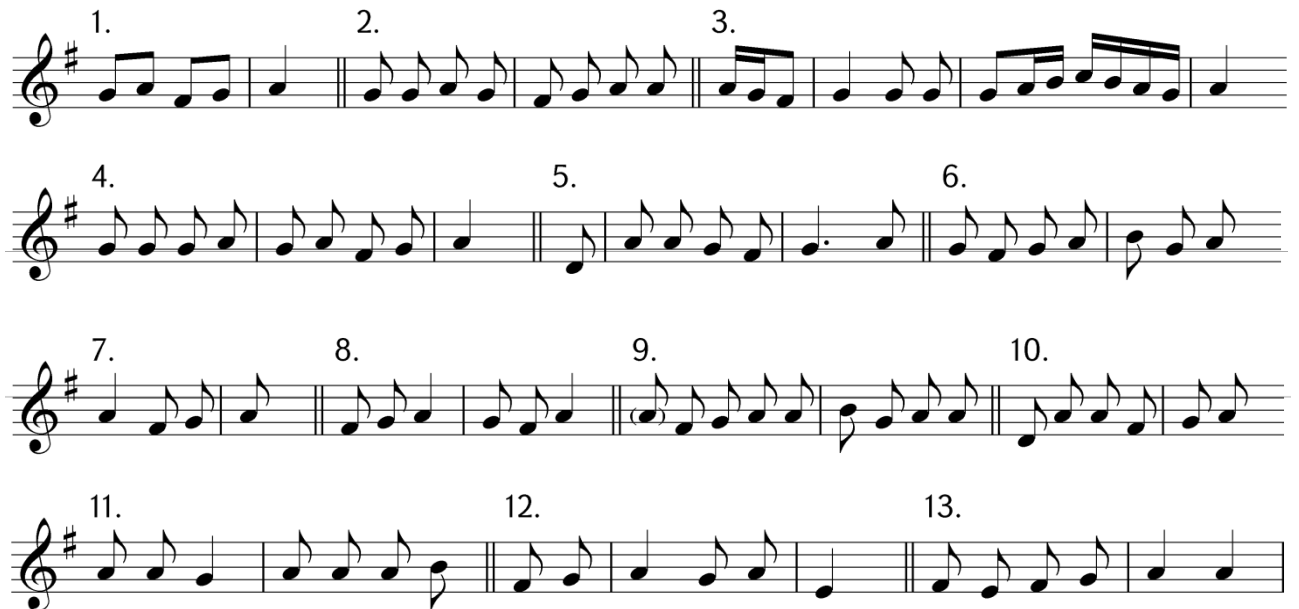
¹⁴⁶ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Ե, էջ 483:

¹⁴⁷ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Բ, էջ 28, 319 և 342, հտ. Գ, էջ 80 և 330, հտ. Դ, էջ 221:

արտահայտված է վերջավորող ձայնի ներքևի մեղիանտայով, երբեմն էլ ներքևի չորրորդ աստիճանով կամ հենց վերջավորող ձայնով:

Մեղեդիական տիպական դարձվածքների առումով ԴՁ ձայնեղանակը խիստ բազմազան է, թեև ճանաչելի է իր ձայնակարգային երանգով:

ԴՁ սկսող մեղեդիական դարձվածքներ.



(շարունակություն)





Մեղեդու ծավալման հիմնական ուղղությունը ներքևի մեղիանտայից անցումն է դեպի վերջավորող ձայնը՝ սահուն քայլերով և շրջազարդումներով (օրինակներ 8, 9, 12, 13, 16, 27):

Սկսող մեղեդիական դարձվածքներում որպես առաջնորդող ձայն կարող են հանդես գալ ձայնեղանակի գրեթե բոլոր աստիճանները: Հանդիպում են կվինտա (օրինակներ 5, 10, 15, 20, 26, 31, 37, 38, 39) վերընթաց թռիչքներ դեպի դիմող (նույն ինքը՝ վերջավորող) ձայնը:

Համեմատաբար կայուն դիրք ունի ձայնակարգի ներքևի մեղիանտան: Երբեմն այն իր կողմն է թեքում մեղեդու ձգողականությունը և իր տեղը ամրապնդում է հանգչող մեղեդիական դարձվածքներում:

ԴՁ հանգչող մեղեդիական դարձվածքներ.





(շարունակություն)

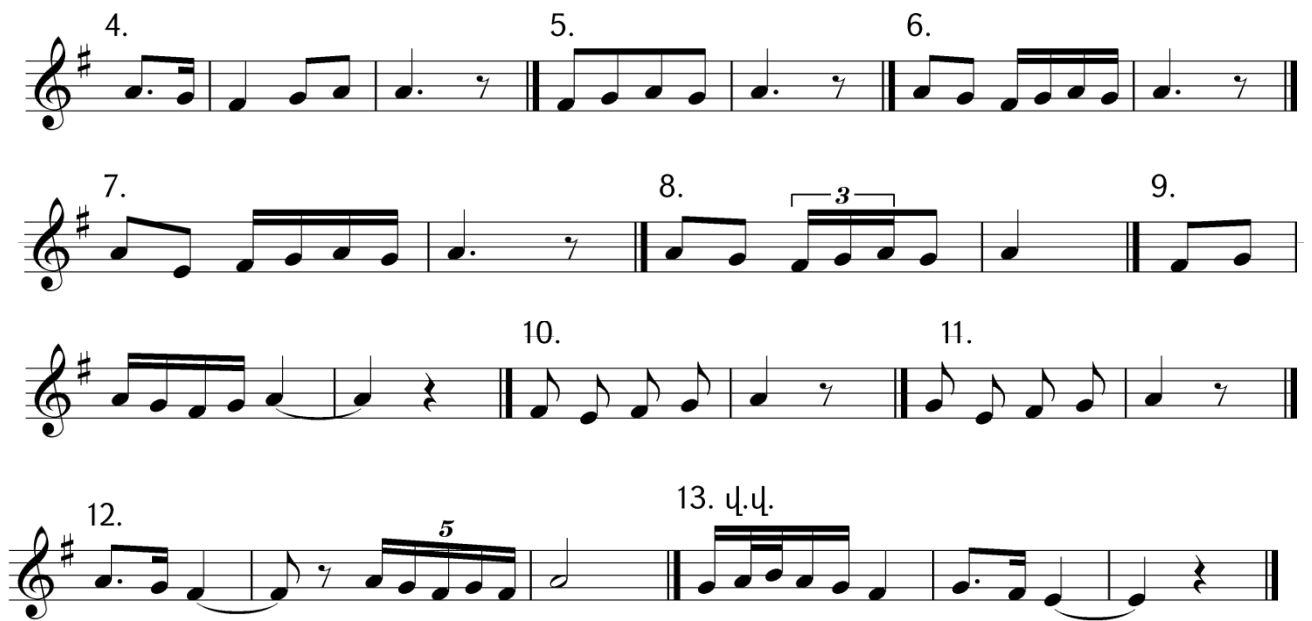


Այստեղ կարող ենք նկատել նաև, որ ներքևի չորրորդ աստիճանը (օրինակներ 4, 11, 17, 19, 21, 23, 34, 35), ինչպես նաև ներքևի ձգտող տոնը (օրինակներ 7, 8, 31, 33, 36) ևս հաճախ դրսևորվում են որպես հանգչող ձայն: Աչքի են ընկնում այն դարձվածքները, որտեղ ուղղակի կվարտա ներքև թռիչք է կատարվում դիմող ձայնից դեպի հանգչող ձայնը (օրինակներ 11, 35):

Մխիթարյան ավանդույթի ԴՁ ձայնեղանակը մեղեդիապես առավել կայուն է դրսևորվում վերջավորող դարձվածքներում: Այստեղ մեղեդին ձայնակարգի հիպո-ուրոտից սահուն քայլերի միջոցով հանգում է վերջավորող ձայնին:

ԴՁ վերջավորող մեղեդիական դարձվածքներ.





Հարկ է նշել, որ «ԴՁ» ձայնեղանակային նշումով տասնմեկ շարական ավարտվում են առանց «և այլն» նշումի: Սրանցից յոթը ծավալվում են բուն ԴՁ ձայնեղանակում: Այս յոթից վեցի վերջին վերջավորող ձայնը համընկնում է վերջավորող ձայնի հետ: Մի դեպքում վերջին վերջավորող դարձվածքը տարբերվում է տներն ավարտող մեղեդիական դարձվածքներից, սակայն հանգում է նույն՝ վերջավորող հնչյունին (օրինակ 12)¹⁴⁸: Մեկ այլ դեպքում՝ վերջին վերջավորող ձայնը դրսևորվում է վերջավորողից կվարտա ներքև (օրինակ 13)¹⁴⁹:

ԴԿ

Տայյանական Շարակնոցում «ԴԿ» ցուցիչով շարականները իրենց թվաքանակով երկրորդ տեղում են՝ ԴՁ-ից հետո (հարյուր յոթանասունուրե նմուշ): Այս ձայնեղանակը ներկայացված է բավականին լայն հնչյունաշարով: Ձայնեղանակի ձայնակարգի հնչյունաշարը կարելի է բնութագրել որպես իոնական պենտախորդի և էոլական հեքսախորդի միակցություն, որն ունի տերցիային հիմք: Էոլական պենտախորդի շրջանակներում տասներեք անգամ հանդիպում է երկրորդ աստիճանի ավտերացիան դեպի ներքև¹⁵⁰, երեք անգամ էլ՝ ձայնակարգի ցած երկրորդ աստիճանն

¹⁴⁸ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Դ, էջ 56:

¹⁴⁹ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Բ, էջ 64:

¹⁵⁰ Սա ԴԿ «դարձվածքի» ամենատեսանելի առանձնահատկություններից մեկն է:

արտահայտվում է էնհարմոնիկորեն հավասար հնչյունով, այսինքն, ձայնեղանակի վերջավորող ձայնը ավտերացվում է դեպի վեր¹⁵¹:



Ինչպես տեսնում ենք բերված օրինակից, ԴԿ ձայնեղանակը գրեթե նույնությամբ կրկնում է էջմիածնական ԴԿ-ը: Միայն հնչյունաշարը փոքր-ինչ ավելի շատ է ծավալվում հիպո-ոլորտում:

Բացի էջմիածնական համարժեքի հետ ԴԿ-ը համեմատելուց, կցանկանայինք այժմ մի պահ կանգ առնել ու ներկայացնել նաև համեմատությունը ԴԿ ձայնեղանակի՝ նույն մխիթարյան երգվածքի վերը նշված ԲԿ և ԳԿ ձայնեղանակների հետ¹⁵²: Փաստորեն, այս երեքի ձայնակարգն էլ բնորոշվում են գրեթե նույն կերպ և համընկնում են նաև ձայնակարգերի տերցիային հիմքերը, այն էլ՝ միևնույն գրանցված հնչյունաբարձրության դեպքում: Այստեղ անհրաժեշտ է ևս մեկ անգամ ընդգծել ձայնեղանակների մեղեդիական տիպական դարձվածքների կարևորությունը: Դրանց միջոցով է միայն, որ մխիթարյան Շարակնոցում (ձայնեղանակային ցուցիչի բացակայության դեպքում) կարող ենք իրարից զանազանել ԲԿ, ԳԿ և ԴԿ ձայնեղանակները:

Վերադառնանք ԴԿ-ին: Այս ձայնեղանակային ցուցիչով շարականներում հանդիպել ենք որոշակի անճշտությունների: Շարակնոցի Բ հատորում «ԴԿ» ցուցիչի տակ գտել ենք մեկ ԳԿ «դարձվածք» և մեկ ԴՁ «դարձվածք» շարական¹⁵³: Նաև՝ «ԴՁ» նշումով շարականներից մեկի վերլուծությունը ցույց տվեց, որ այն ծավալվում է ԴԿ ձայնեղանակում¹⁵⁴: Իսկ Գ հատորում կարելի է գտնել «ԴԿ» նշումով մի օրինակ, որը, սակայն, ծավալվում է ԳՁ «դարձվածքում»¹⁵⁵:

¹⁵¹ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Գ, էջ 468, հտ. Ե, էջ 494, 495:

¹⁵² ԳԿ ձայնեղանակում, ճիշտ է, առկա է դիմող ձայնի կողքին դրված բեմոլետտո նշանը, որը ցույց է տալիս հնչյունի՝ մեկ քառորդ տոնով իջեցրած լինելը: Սա աննշան կերպով փոխում է ձայնակարգի հիմքը. փոքր տերցիայից վերածում է լայն փոքր տերցիայի (ձևակերպումը Ք. Կուշնարյանինն է, տե՛ս **Кушнарев Х.**, *ук. соч.*, стр. 327-334): Սակայն, քանի որ հստակ չենք կարող ասել, թե ավտերացիայի այդ նշանը երբ և որ դեպքում է կիրառվում, ապա կարող ենք համարել, որ այն չի խախտում երեք՝ ԲԿ, ԳԿ և ԴԿ ձայնեղանակների հիմքի միանմանությունը:

¹⁵³ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Բ, էջ 168 և 205:

¹⁵⁴ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Բ, էջ 535:

¹⁵⁵ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Գ, էջ 433:

ԴԿ ձայնեղանակի սկսող մեղեդիական դարձվածքները ևս խիստ բազմազան են:

ԴԿ սկսող մեղեդիական դարձվածքներ.

1. 2. 3. 4.

5. 6. 7. 8.

9. 10.

11. 12. 13.

14. 15. 16.

(շարունակություն)

17. 18. 19.

20. 21. 22.

23. 24. 25. 26.

27. 28. 29.

Այստեղ, որպես համեմատաբար ավելի հաճախ կրկնվող մեղեդիական կորիզ, կարող ենք առանձնացնել մեղեդու սահուն կամ թռիչքով անցումը վերջավորող ձայնի

ներքևի ձգտող տոնից դեպի դիմող ձայնը (օրինակներ 1, 2, 4, 8, 9, 10, 13, 22, 23, 25):
Նույն ընթացքը երբեմն զուգորդվում է ներքևի ձգտող տոնի՝ այս կամ այն չափով
շրջազարդմամբ (օրինակ 11, 12, 14, 15, 17, 18, 21): ԴԿ ձայնեղանակում ստեղծված
Հարց շարականների մեծ մասի «Գործք» հատվածը սկսվում է թիվ 2 օրինակով:

Հանգչող ձայնը ԴԿ ձայնեղանակում արտահայտված է վերջավորող ձայնի
վերևի կամ ներքևի ձգտող տոնով:

ԴԿ հանգչող մեղեդիական դարձվածքներ.



(շարունակություն)



Առավել հաճախ հանդիպում են հանգչող դարձվածքներ, որոնք շրջազարդում են
ձայնակարգի վերևի ձգտող տոնը (օրինակներ 2, 5, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18):
Հանդիպում են նաև վարընթաց շարժումով ներքևի ձգտող տոնին հանգչող
դարձվածքները (օրինակներ 4, 7, 10, 16): Բացարձակ մեծամասնություն են կազմում 10
և 14 օրինակները: Ավելի հազվադեպ՝ հանգչող ձայնի դեր է կատարում ձայնեղանակի
վերջավորող ձայնը (օրինակներ 1, 3, 6, 9, 19):

ԴԿ ձայնեղանակի առավել կայուն դրսևորվող հատվածը, ինչպես նախորդ
ձայնեղանակներում, վերջավորող մեղեդիական դարձվածքն է:

ԴԿ վերջավորող մեղեդիական դարձվածքներ.



Այստեղ մեղեդին վարընթաց աստիճանական շարժումով ավարտվում է վերջավորող ձայնով: Իր գործածման հաճախականությամբ բացարձակ մեծամասնություն է կազմում թիվ 5 օրինակը: Բավականին հաճախ այդ աստիճանական շարժմանը նախորդում է կվարտա վեր թռիչք՝ ինչպես սկսող մեղեդիական դարձվածքներում՝ ներքևի ձգտող տոնից դեպի դիմող ձայն (օրինակ 2):

Ավելի վաղ ասել ենք այն մասին, որ Շարակնոցի հատորներում կան շարականներ՝ առանց ձայնեղանակային ցուցիչի: Դիտարկումների արդյունքում պարզեցինք, որ դրանցից երեքը¹⁵⁶ երգվում են ԴԿ ձայնեղանակում:

Գ. «ԴԱՐՁՎԱԾՔ» ՁԱՅՆԵՂԱՆԱԿՆԵՐ

Ի տարբերություն լատինական ու բյուզանդական եկեղեցական երաժշտությունը սխեմատիզացնող Ութձայնին, հայ հոգևոր երաժշտության մեջ, ըստ պահպանված երգային նմուշների, Ութձայնն իր բաղադրյալների ու ճյուղավորումների նույնպիսի փոխհարաբերություն չբերեց: Հայկական «կողմ» ձայնեղանակները միայն անունով են ածանցյալ, իսկ ըստ էության բոլորովին ինքնուրույն են, նույնքան ավտենտիկ, որքան բուն ձայները: Ասվածը վերաբերում է նաև ստեղիներին և «դարձվածք» ձայնեղանակներին:

Իր զարգացման երկարատև ժամանակաշրջանից հետո, որոշակի կարծրացման պայմաններում, հայկական Ութձայն համակարգը շարունակում է գոյատևել գործնական երաժշտության ոլորտում, հիմնականում բանավոր ավանդույթով: Մեր

¹⁵⁶ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Բ, էջ 88 և հտ. Դ, էջ 233, 365:

աշխատության այս հատվածում կներկայացնենք մխիթարյան երգվածքում արտացոլված «դարձվածք» ձայնեղանակները՝ հիմնվելով շարականերգության վերլուծության վրա:

«Դարձվածք» ձայնեղանակներն ինքնուրույն ձայնակարգային և մեղեդիական բնութագիր ունեցող ձայնեղանակներ են, թեև անունով կցվում են այս կամ այն ձայնեղանակին (ԱՁ «դարձվածք», ԱԿ «դարձվածք» և այլն):

Ռոբերտ Աթայանը ներկայացրել է «դարձվածք» ձայնեղանակների՝ բուն ձայնեղանակներից տարբերակման իր տեսակետը¹⁵⁷: «Դարձվածք» ձայնեղանակներն իրենց բուն ձայների հետ ունեն հետևյալ հարաբերությունները. ա) նոր հնչյունաշար՝ նոր վերջավորող ձայնով, բ) նույն վերջավորող ձայնը՝ նոր հնչյունաշարով, գ) նույն հնչյունաշարը՝ տարբեր վերջավորող ձայներով:

Քանի որ հայ հոգևոր երգվածքի մխիթարյան ճյուղի Ութձայն համակարգը տեսական վերլուծության երբևէ չի ենթարկվել, բոլոր դիտարկումներն ու սահմանումները տալիս ենք՝ շարականային նյութի մեր ուսումնասիրությունների հիման վրա:

Այսպես, ինչպես էջմիածնական, այնպես էլ մխիթարյան ավանդույթում «դարձվածք» ձայնեղանակները հստակ նշումով հանդես են գալիս միայն Շարակնոցների սկզբում գրառված սկսվածքներում: Դրան խիստ կարևորություն ենք տալիս, քանի որ բուն շարականների ձայնեղանակային ցուցիչի հետ չի նշվում՝ «դարձվածք» է ձայնեղանակը, թե ոչ: Սակայն նույնիսկ այստեղ «դարձվածք» ձայնեղանակները ցուցադրվում և նշվում են միայն վերջավորող հատվածի տիրույթում: Այսինքն, այստեղ յուրաքանչյուր սկսվածքի վերջում ընդամենը բերվում է վերջավորող մեղեդիական մի հատված՝ «դարձվածք» ձայնեղանակային նշումով:

Սկսվածքներին անդրադարձել ենք այս գլխի սկզբում: Կրկնենք, որ դա ձեռագիր տետրակ է՝ գրված կամ արտագրված 1957թ.: Եվ որ որոշակի հանգամանքներ հաշվի առնելով, տետրակը վստահելի աղբյուր ենք համարում «դարձվածք» եղանակների մասին տեղեկություններ ստանալու համար: Բայց և այնպես, «Դարձվածք» ձայնեղանակներն այստեղ ներկայացված են վերջավորող մեղեդիական հատվածի

¹⁵⁷ Տե՛ս Աթայան Ռ., *Հայկական խազային նուրագրություն*, էջ 160:

տեսքով միայն: Ուստի, շարականներում ձայնեղանակների շարադրանքը նմանեցնելով տետրակից մեզ ծանոթ նկարագրին, փորձել ենք առանձնացնել ԱՁ, ԴՁ և ԴԿ «դարձվածք» եղանակները: Իսկ էջմիածնական երգվածքի արդեն ուսումնասիրված Ութձայն համակարգի տախտակների հետ համեմատելով՝ վերլուծության շնորհիվ դուրս ենք բերել նաև ԲՁ, ԲԿ, ԳՁ և ԳԿ «դարձվածքները»՝ իրենց ցայտուն մեղեդիական նկարագրի շնորհիվ:

ԱՁ «դարձվածք»

ԱՁ «դարձվածք» ձայնեղանակը ճանաչելի է իր մեղեդու զարգացման սկզբից մինչև վերջ: Այն հստակ ձևակերպված է և՛ սկսվածքներում՝ վերջավորող մեղեդիական դարձվածքի ձևով, և՛ Շարակնոցներում՝ բանալու մոտ բուն ԱՁ-ին հատուկ ակտերացիայի նշանների բացակայությամբ:

ԱՁ



ԱՁ «դարձվածք»



Ինչպես երևում է օրինակից, երկու տարբերակներն էլ ունեն «ԱՁ» հայերեն և 1^{er} Mode ձայնեղանակային նշումը, սակայն տարբերվում են առաջին իսկ հայացքից՝ վերոնշյալ պատճառով:

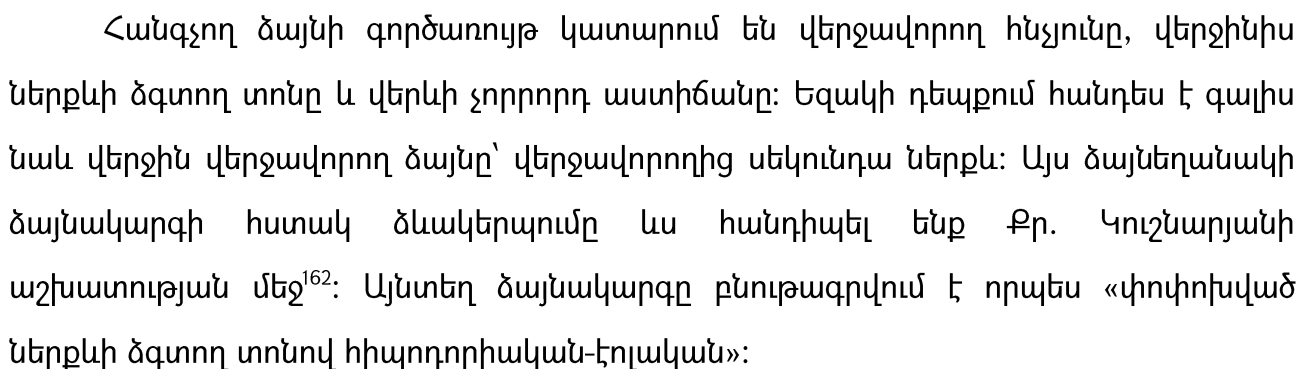
Տայյանական Շարակնոցի հատորներում գտանք քառասունինը ԱՁ «դարձվածք» ձայնեղանակ պարունակող շարականներ¹⁵⁸: Այդ թվում, կա տասներեք շարական, որտեղ մեղեդու զարգացման ընթացքում տեսնում ենք ԱՁ և ԱՁ «դարձվածք» ձայնեղանակների զուգորդում, անցում մեկից մյուսը: Դրանցից յոթը¹⁵⁹ սկսվում և ավարտվում են բուն ԱՁ ձայնեղանակում, իսկ վեցը¹⁶⁰ սկսվում են ԱՁ-ում, իսկ ավարտվում են արդեն «դարձվածքում»: Երբեմն նաև հանդիպում ենք հակառակ երևույթի. ողջ շարականը երգվում է ԱՁ «դարձվածքում» սակայն ամենավերջում՝

¹⁵⁸ Դրանցից մեկը Շարակնոցում գրառված էր առայց որևէ ձայնեղանակային նշումի: Մեր ուսումնասիրության արդյունքում երևաց, որ այդ շարականը կատարվում է ԱՁ «դարձվածք» ձայնեղանակում (տե՛ս Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Ը, էջ 447):

¹⁵⁹ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Գ, էջ 31, հտ. Դ, էջ 25 և 369, հտ. Ե, էջ 61 և 148:

¹⁶⁰ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Բ, էջ 203 և 381, հտ. Գ, էջ 54 և 64, հտ. Զ, էջ 5 և 96:

ԱԶ «դարձվածքի» ձայնակարգն ունի տերցիային կամ կվարտային հիմք և կառուցված է բարձր երրորդ աստիճանով փոյուզիական կամ իոնական տրիխորդի և էոլական հեպտախորդի միակցումից: Երբեմն էոլական կառույցը կարող է փոյուզիական կամ լոկրիական երանգներ ստանալ:



96

ԱՁ «դարձվածքի» սկսող մեղեդիական դարձվածքները հետևյալն են.

ԱՁ «դարձվածք», սկսող մեղեդիական դարձվածքներ.



Սկսող դարձվածքներում հանդիպում ենք վերընթաց կվարտային թռիչքների՝ վերջավորող ձայնից դեպի սուբդոմինանտա (օրինակներ 1, 2, 8, 9, 13, 15), ինչպես նաև կվինտային թռիչքների՝ ներքևի ձգտող տոնից դեպի նույն վերևի սուբդոմինանտան (օրինակ 6): Թռիչքների այս երկու տեսակներն էլ այնուհետև վարընթաց լուծվում են դիմող ձայնի մեջ:

ԱՁ «դարձվածք», հանգչող մեղեդիական դարձվածքներ.



Հանգչող մեղեդիական դարձվածքներում վերոնշյալ կվարտային թռիչքը հաճախ հանդես է գալիս հակառակ ուղղությամբ՝ սուբդոմինանտայից դեպի հանգչող ձայնը (օրինակներ 1, 7, 12, 14, 15): Երբեմն էլ հանգչող ձայնը շրջազարդվում է:

Վերջավորող մեղեդիական դարձվածքներն իրենց դրսևորումներով կայուն են:

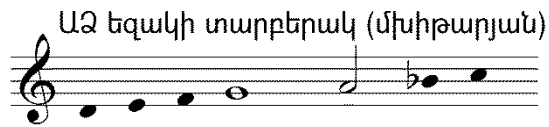
ԱՁ «դարձվածք», վերջավորող մեղեդիական դարձվածքներ.



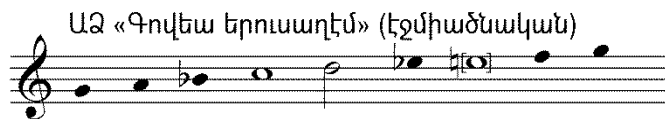
Դրանք հանդես են գալիս համեմատաբար ավելի զարդուլորուն ոճով: Մեղեդին վարընթաց քայլերով իջնում է դեպի ձայնեղանակի վերջավորող ձայնը: Որոշ դեպքերում՝ վերջավորող մեղեդիական դարձվածքը սկսվում և ավարտվում է վերջավորող ձայնով (օրինակներ 3, 6):

Ողջ Շարակնոցում կարելի է գտնել միայն մեկ օրինակ՝ բոլորովին այլ վերջավորող մեղեդիական դարձվածքով (Մարտիրոսաց հարցնակարգերի «Զինաւորն Քրիստոսի» Մանկունքում): Այստեղ տարբեր է նույնիսկ վերջավորող ձայնը: Այն գտնվում է մեր սահմանած ԱՁ «դարձվածքի» վերջավորող ձայնից սեկունդա ներքև: Քանի որ այս մեղեդիական կառույցը գտնվում է շարականի վերջում, և դրան չի հաջորդում «և այլն» նշումը, ապա այն կարող ենք անվանել վերջին վերջավորող դարձվածք (օրինակ 4): Բացի այդ, այս վերջին վերջավորող մեղեդիական դարձվածքում արտացոլված է նաև քիչ առաջ ներկայացված, հազվադեպ հանդիպող զարծածվող ձայներից մեկը՝ այստեղ արտահայտված վերջին վերջավորող հնչյունի ներքևի ձգտող տոնով:

Խոսելով եզակի դեպքերի մասին, նշենք նաև, որ տալյանական Շարակնոցի չորրորդ հատորում, Ավագ Շաբաթ օրվա կարգից հետո, «Ճաշու Գովեա Յինանց» նշումով «Գովեա Երուսաղէմ» Մանկունքը գրանցված է «ԱՁ» ցուցիչով, սակայն այդ երգային միավորի հնչյունաշարը չի համընկնում ո՛չ բուն ԱՁ-ի, ո՛չ էլ ԱՁ «դարձվածքի» հնչյունաշարին, ո՛չ էլ ձայնակարգին:



Որոշակի ճշտումներ կատարելու նպատակով նշենք, որ Էջմիածնի թաշճյանական Շարակնոցում կարող ենք գտնել «ՃԱՇՈՒ ԳՈՎԵԱՅՔ ՅԻՆԱՆՑՆ» նշումով թվով վեց «Գովեա Երուսաղէմ» շարական՝ բոլորն էլ «ԱՁ» ցուցիչով¹⁶⁵: Այնուամենայնիվ, այդ վեցից առաջինի ու երրորդի ձայնեղանակի հնչյունաշարն ու ձայնակարգը տարբերվում են ԱՁ-ի էջմիածնական սահմանված տարբերակից:



Վերը բերված օրինակում ամբողջ նոտայով նշված է երկու շարականների տներն ավարտող հնչյունը, իսկ քառակուսի փակագծերի մեջ է վերցված շարականների վերջին վերջավորող հնչյունը:

Այս և նախորդող (եզակի հանդիպող վերջին վերջավորող հնչյունի) խնդիրները թողնում ենք մեր հետագա ուսումնասիրություններին: Թերևս, դրանք հնարավոր է հստակեցնել՝ խնդրո առարկա շարականների բանավոր կատարումը կամ այլ աղբյուրների գրանցումներ (եթե այդպիսիք ապագայում գտնենք) ուսումնասիրելով:

ԲՁ «դարձվածք»

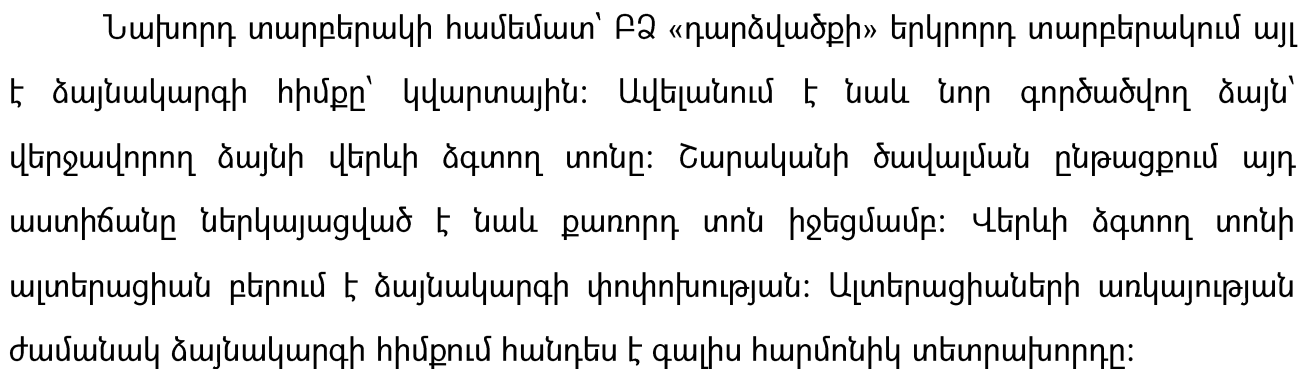
Երկրորդ Ձայն «դարձվածքը» մխիթարյան Շարակնոցում հանդիպում է երեք անգամ՝ երեքն էլ այս կամ այն չափով տարբերվող դրսևորումներով: ԲՁ «դարձվածքի» յուրաքանչյուր տարբերակ այստեղ կկոչենք ըստ իր շարականի: Առաջին տարբերակը ներկայացված է Ավագ Երկուշաբթի օրվա կարգի «Ալէլուիա, ալէլուիա: Այսօր ընդ զօրս» Մանկունք շարականում¹⁶⁶:



¹⁶⁵ Ձայնագրեալ Շարական հոգևոր երգոց, էջ 437-440:

¹⁶⁶ Այս շարականի մասին արդեն խոսել ենք՝ սկսվածքներին նվիրված բաժնում:

ԲՁ «դարձվածքի» երկրորդ տարբերակում ծավալվում է Ավագ Ուրբաթ օրվա երկրորդ կարգի «Արձաթասիրութեամբ» Օրհնությունը:



«Անթառամ ծաղիկ»

Բ2 «դարձվածք», էջմիածնական տարբերակ

¹⁶⁷ Թաշյանական Շարակնոցում «Անթառամ ծաղիկ» շարականը գրանցված է Ճաշու նշումով՝ Մեծագուգե սկսվածքով հանդերձ: Տե՛ս *Ձայնագրեալ Շարական հոգեւոր երգոց*, էջ 745:

աստիճանները կարող են հանդես գալ նաև բնական տեսքով: Ձայնեղանակի հիպո-
ոլորտում գտնվող ներքևի մեղիանտան բարձրացվում է էջմիածնական ԲՁ
«դարձվածքի» վերջում, իսկ մխիթարյան տարբերակում մշտապես ներկայացված է
բարձր վիճակում: Այդ աստիճանից օկտավա վեր գտնվող հնչյունը՝ վերջավորող ձայնի
վեցերորդ աստիճանը, էջմիածնական տարբերակում գրանցված է բնական տեսքով,
իսկ մխիթարյանում երբեմն ակտերացվում է դեպի վեր: Ընդհանուր առմամբ,
մխիթարյան ձայնեղանակի հնչյունաշարի ձայնաբարձրությունը գրանցված է
էջմիածնականից մաքուր օկտավա ներքև:

Տայյանական Շարակնոցում ներկայացված երեք ԲՁ «դարձվածք»
ձայնեղանակով շարականները երգվում են զարդոլորուն մեղեդիական ոճով: Սկսող
մեղեդիական դարձվածքները հետևյալն են:

ԲՁ «դարձվածք», սկսող մեղեդիական դարձվածքներ.

(շարունակություն)

Ինչպես արդեն նշեցինք, «Ալէլուիա, ալէլուիա: Այսօր ընդ զօրս» շարականում
միայն առաջին տունն է երգվում ԲՁ «դարձվածքում» (օրինակ 1): Օրինակ 1-ը ճանաչելի
դարձնող աստիճանական անցումը հանդես է գալիս նաև «Արծաթասիրութեամբ»
շարականում՝ սակայն որպես միջանկյալ մեղեդիական դարձվածք:
«Արծաթասիրութեամբ» շարականում սկսող մեղեդիական դարձվածքները կայուն չեն
(օրինակներ 2, 3, 4, 5, 6): Միայն օրինակ 4-ն է, որ կրկնվում է երկու անգամ:

«Անթառամ ծաղիկ» շարականի տները սկսվում են 7 և 8-րդ մեղեդիական դարձվածքներով:

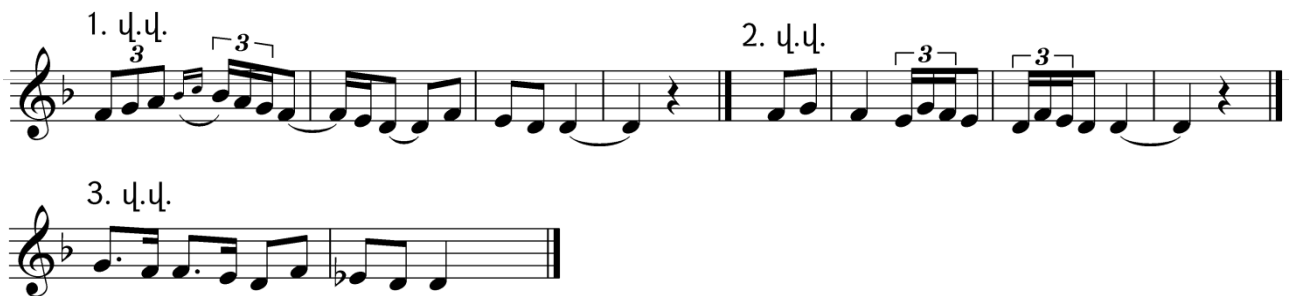
ԲՁ «դարձվածք», հանգչող մեղեդիական դարձվածքներ.



Հանգչող մեղեդիական դարձվածքներն ավելի կայուն են դրսևորվում: Ասվածը վերաբերում է հատկապես «Արծաթասիրութեամբ» շարականի հանգչող դարձվածքին (օրինակ 3):

Վերջավորող մեղեդիական դարձվածքները հանդես են գալիս և՛ որպես շարականների տներն ավարտող, և՛ որպես ողջ շարականը եզրափակող մեղեդիներ:

ԲՁ «դարձվածք», վերջավորող մեղեդիական դարձվածքներ.



Երեք դարձվածքներն էլ սահուն վարընթաց քայլերով հանգում են վերջավորող ձայնին: «Անթառամ ծաղիկ» շարականի վերջավորող մեղեդիական դարձվածքը (օրինակ 3) հանդես է գալիս նաև որպես հանգչող մեղեդիական դարձվածք:

ԲԿ «դարձվածք»

ԲԿ «դարձվածք» ձայնեղանակի սահմանում հանդիպում ենք էջմիածնական Ութձայնը նկարագրող ոչ բոլոր աղյուսակներում¹⁶⁸: Ձայնեղանակն արտացոլված չէ ոչ էջմիածնական, ոչ էլ միփթարյան ավանդույթի սկսվածքներում: Սակայն, դիտարկելով տալյանական Շարակնոցում «ԲԿ» ցուցիչով գրանցված շարականների ողջ զանգվածը,

¹⁶⁸ Ձայնեղանակը նկարագրված է Ն. Թաշճյանի և Ա. Բրուտյանի ձեռնարկներում: Տե՛ս **Թաշճեան Ն., Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան հայոց**, էջ 44-46, **Դասագիրք հայկական-եկեղեցական ձայնագրութեան**, աշխ. դպիր **Արշակ Բրտեանց**, Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, 1890, էջ 99:

հանդիպեցինք երկու շարականի, որոնց մեղեդին զարգանում է միանգամայն այլ կերպով: Դրանք տարբերվում են ինչպես բոլոր այլ ԲԿ շարականներից, այնպես էլ մեկը մյուսից: Այսպես, ԲԿ-ի այս երկու ճյուղավորումները զուտ պայմանականորեն անվանել ենք ԲԿ առաջին և երկրորդ «դարձվածք»: Առաջին «դարձվածքը» երևում է Ապաշխարության հարցնակարգերից մեկում՝ «Ամենայն արարածք» Տեր Հերկնից շարականում¹⁶⁹:

Ձայնեղանակը իր հնչյունաշարով նման է մխիթարյան ավանդույթի ԳԿ «դարձվածքին», որին կանդրադառնանք քիչ ավելի ուշ: Համեմատության համար դիտարկել ենք նույն շարականի էջմիածնական գրառումը¹⁷⁰: Այդ տարբերակի ձայնեղանակը նույնպես չի համընկնում ԲԿ-ի ընդունված սահմանումներին: «Ամենայն արարածքի» երկու տարբերակները նման են նաև ձայնակարգերի պրիմային հիմքով ու կառուցվածքով: Հնչյունաշարերի ձայնաբարձրությունները գրանցված են կվարտա տարբերությամբ: Հարկ է նշել, որ էջմիածնական տարբերակը, թեև գրառված է «ԲԿ» նշումով, երգվում է մի ձայնակարգում, որը լիովին համընկնում է ԴՁ երկրորդ «դարձվածքի» ձայնակարգին¹⁷¹:



Մեր կողմից այսպես կոչված ԲԿ երկրորդ «դարձվածքը» երևում է Ծաղկազարդի Կիրակի օրվա կարգի «Այսօր ընդ հրակերպեան» Համբարձիում¹⁷²:



ԲԿ երկրորդ «դարձվածք» ձայնեղանակի առանձնահատկությունները հանդես են գալիս աստիճանաբար: Առաջինից երրորդ տներում վերջավորող ձայնի գործառույթը կատարում է ԲԿ-ի համար սահմանված վերջավորող հնչյունը: Երկրորդ և երրորդ

¹⁶⁹ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Գ, էջ 232:

¹⁷⁰ Ձայնագրեալ Շարական, էջ 256: Ձայնակարգի վերջավորող ձայնի վերևի մեղիանտան բնականից քառորդ տոնով բարձր է, հայկական եկեղեցական ձայնագրությունից փոխադրելիս՝ երաժշտագիտության մեջ այդ ավտերացիան ընդունված է գրանցել աստղանիշով:

¹⁷¹ Աթայան Ռ., Հայկական խազային նոպագրություն, էջ 163:

¹⁷² Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Դ, էջ 49:

տներում վերջավորող մեղեդիական դարձվածքից առաջ հանդես է գալիս վերջավորող ձայնի վերևի ձգտող տոնի՝ դեպի ներքև ակտերացիան: Ձայնեղանակի հնչյունաշարը էական փոփոխություններ է կրում շարականի վերջին՝ չորրորդ տան ընթացքում: Նախ՝ մեղեդին սկսում է ծավալվել ներքևի ձգտող տոնի շուրջ, իսկ նախորդ տներն ավարտող հնչյունը ակտերացվում է դեպի վեր: Շարականն ավարտվում է տներն ավարտող հնչյունից սեկունդա ներքև: Այսինքն, ներքևի ձգտող տոնը դառնում է վերջին վերջավորող հնչյուն:

ԲԿ «դարձվածք» երկրորդ տարբերակը, փաստորեն, հանդես է գալիս առավելապես հենց չորրորդ տան սահմաններում: Բացի այդ, վերջին տունը կրկնվում է երեք անգամ և, կարծես, անցումային կտոր է հանդիսանում «Այսօր ընդ հրեական» շարականի և դրան հաջորդող երգային միավորի միջև: Նույն շարականի էջմիածնական տարբերակն¹⁷³ ուսումնասիրելիս տեսանք, որ այդ կտորը չի հաշվառվում որպես շարականի տուն և չի կրկնվում երեք անգամ: Սակայն ձայնեղանակը դուրս չի գալիս ավանդական ԲԿ-ի սահմաններից:

Մեր ուսումնասիրության այս հատվածում բերում ենք նաև վերը նկարագրված երկու շարականների մեղեդիական դարձվածքները:

ԲԿ «դարձվածք», սկսող մեղեդիական դարձվածքներ.



Այստեղ կարող ենք տեսնել ԲԿ առաջին «դարձվածքը» (օրինակներ 1, 2) և երկրորդ «դարձվածքը» (օրինակ 3) սկսող մեղեդիները:

Առաջին «դարձվածքում» ծավալվող շարականի տները ծավալով փոքր են, և հանգչող մեղեդիական դարձվածքը դրանց մեջ արտահայտված չէ: Ուստի դուրս ենք բերել երկրորդ «դարձվածքի» հանգչող մեղեդին:

ԲԿ երկրորդ «դարձվածք»
հանգչող մեղեդիական դարձվածք



¹⁷³ Ձայնագրեալ Շարական հոգետր երգոց, էջ 387:

Վերջավորող մեղեդիական կորիզներում առավել ակնառու են ներկայացված երկու ձայնեղանակները և դրանց տարբերությունը:

ԲԿ «դարձվածք», վերջավորող մեղեդիական դարձվածքներ.



Օրինակ 1-ն ավարտում է ԲԿ առաջին «դարձվածքի» տները, օրինակ 2-ը նույն ձայնեղանակի վերջին վերջավորող դարձվածքն է, իսկ օրինակ 3-ով ավարտվում է ԲԿ երկրորդ «դարձվածք» ձայնեղանակում ծավալվող կտորը:

ԳՁ «դարձվածք»

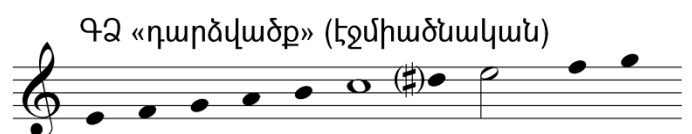
ԳՁ «դարձվածքը» ներկայացված չէ մխիթարյան ավանդույթի սկսվածքներում: Սակայն, ինչպես մխիթարյան ԱՁ «դարձվածքը», այն ևս կարելի է նկատել առաջին իսկ հայացքից՝ բանալու նշանների առկայությամբ: Այսպիսի արտաքին տարբերությամբ գտել ենք երեսունհինգ շարական:



ԳՁ և ԳՁ «դարձվածք» ձայնեղանակներն ունեն միևնույն վերջավորող ձայնը, և տարբերվող հնչյունաշարեր: Ձայնակարգի օժանդակ հենակետը «դարձվածքում» դառնում է կամ երրորդ աստիճանը, կամ էլ առաջին, նույն ինքը՝ վերջավորող ձայնը: Այս երևույթը փոխում է նաև ձայնակարգային բնութագիրը: Մխիթարյան ԳՁ «դարձվածքը» հնչողությամբ ու ձայնակարգով նման է էջմիածնական երգվածքի իր համարժեքին: Տարբեր են դրանց գործածվող ձայները: Մխիթարյան տարբերակում այդ գործառույթը կատարում են վերջավորող ձայնի վերևի (դիմող ձայնը) և ներքևի մեղիանտաները, իսկ էջմիածնական տարբերակում՝ վերջավորող ձայնի վերևի ձգտող տոնը:



ԳՁ «դարձվածք» (մխիթարյան)



ԳՁ «դարձվածք» (էջմիածնական)

Մխիթարյան ԳԶ և ԳԶ «դարձվածքի» մեղեդին բավական նման կերպով է զարգանում: Սակայն, եթե ԳԶ-ում մեղեդու ծավալման ընթացքում բազմիցս արժարժվում է վերոնշյալ մեծացրած սեկունդան, ապա ԳԶ «դարձվածքում» ձայնակարգի ներքևի մեդիանտան գրեթե չի հանդիպում շարականներում՝ ստեղծելով մեծացրած սեկունդայի միայն թվացյալ առկայություն: Այն առհասարակ բացակայում է ԳԶ «դարձվածքում»:

ԳԶ «դարձվածքի» մեղեդին մեծամասամբ ծավալվում է վերջավորող ձայնից վերև: Սկսող դարձվածքները ճանաչելի են դարձնում ձայնեղանակը:

ԳԶ «դարձվածք», սկսող մեղեդիական դարձվածքներ.

(շարունակություն)

Երաժշտական օրինակից կարելի է տեսնել, որ սկսող մեղեդիական դարձվածքները բավականին նման են իրար: 3-րդ օրինակը բացարձակ մեծամասնություն է կազմում ԳԶ «դարձվածքի» սկսող մեղեդիական դարձվածքների շարքում:

Իսկ հանգչող մեղեդիական դարձվածքներն ավարտվում են վերջավորող ձայնով: Սա ամենաակնառու տարբերությունն է մխիթարյան ԳԶ ձայնեղանակից:

ԳԶ «դարձվածք», հանգչող մեղեդիական դարձվածքներ.



Առավել կայուն են դրսևորվում 1, 3 և 4 օրինակները:

ԳՁ «դարձվածքի» վերջավորող մեղեդիական դարձվածքները բավականին նման են բուն ԳՁ-ի իրենց համարժեքներին:

ԳՁ «դարձվածք», վերջավորող մեղեդիական դարձվածքներ.



Միայն այս դեպքում ձայնեղանակի հիպո-ոլորտում մեծացրած սեկունդայի չենք հանդիպում, իսկ վերևի մեղիանտան գրեթե միշտ բարձր է (վերջավորող ձայնի հետ կազմում է մեծ տերցիա):

ԳՁ շարականների ներսում հաճախ ավելանում են solo նշումով հատվածներ՝ զարդոլորուն մեղեդիական ոճով, ԳՁ «դարձվածքին» բնորոշ հնչյունաշարով¹⁷⁴: Երբեմն նույնիսկ շարականի կեսից փոխվում են բանալու մոտ դրված նշանները: Սակայն այդ հատվածը ներդիրի կարգավիճակ է ստանում և շարականի տան ձևակառուցողական օրինաչափությունները չի խախտում:

ԳԿ «դարձվածք»

Երրորդ Կողմ եղանակը կամ այսպես կոչված Վառ Ձայնում շարադրված ութսուն շարականից երեսուներեքը մասամբ կամ ամբողջովին ծավալվում են «դարձվածք» տիպի ձայնեղանակում: Ուսումնասիրությունները ցույց են տվել, որ մխիթարյան ավանդույթի բուն ԳԿ-ը գործնականորեն համընկնում է իր էջմիածնական տարբերակի հետ, ուստի «դարձվածքը» փնտրելիս էլ առաջնորդվել ենք հայ ականավոր

¹⁷⁴ Երբեմն նույնիսկ շարականի կեսից փոխվում են բանալու նշանները: Տե՛ս *Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ*, հտ. Դ, էջ 181 և հտ. Ե, էջ 100:

երաժշտագետների կողմից արդեն իսկ ուսումնասիրված էջմիածնական երգվածքի ԳԿ դարձվածքի վրա հիմնվելով:



Համեմատելիս կարող ենք տեսնել, որ մխիթարյան տարբերակում վերջավորող ձայնի երրորդ աստիճանը երբեմն հանդես է գալիս կես տոն ցածր վիճակով: Սա «մնացորդային» տարր ենք համարում ԳԿ ձայնեղանակից¹⁷⁵: Մանավանդ որ, վերոնշյալ երեսուներեք շարականներից գրեթե բոլորը, թեկուզև երկու տակտ ծավալով, սկսվում են բուն ձայնեղանակում, հետո միայն տեղափոխվում «դարձվածքի» ոլորտ: Տեղափոխվելուց հետո էլ մեղեդիում երբեմն երևում է այդ ցածր աստիճանը՝ դրանով իսկ ժամանակավոր փոխելով ԳԿ «դարձվածքի» ձայնակարգային նկարագիրը: Այսինքն, ձայնեղանակի ձայնակարգի հիմքը կազմող տետրափսորդը հարմոնիկից վերածվում է փոյուզիականի:

Քանի որ «ԳԿ» ցուցիչով բոլոր շարականները սկսվում են բուն ձայնեղանակում և հետո միայն երբեմն տեղափոխվում են «դարձվածքի» ոլորտ, ԳԿ «դարձվածքում» հնչող սկսող մեղեդիական դարձվածքներ չունենք:

Անգամ հանգչող մեղեդիական դարձվածքները խիստ սակավաթիվ են ԳԿ «դարձվածքում»:

ԳԿ «դարձվածք», հանգչող մեղեդիական դարձվածքներ.



Տարբերակներից մեկը (օրինակ 3) հանդես է գալիս նաև որպես վերջավորող մեղեդիական դարձվածք:

ԳԿ «դարձվածք», վերջավորող մեղեդիական դարձվածքներ.



¹⁷⁵ Նույնը հանդիպում է նաև թաշճյանական ԳԿ «դարձվածք» շարականներում, որտեղ «մնացորդային» է վերջավորող ձայնի չորրորդ ցածր աստիճանը:



Ինչպես տեսնում ենք, վերջավորող մեղեդիական դարձվածքները բավականին նման են իրար: Հատկանշական են այն օրինակները, որտեղ արտահայտված է մխիթարյան ԳԿ «դարձվածքին» հատուկ ձայնակարգի փոշուգիական երանգը (օրինակներ 6, 7, 10): Շարականներից մեկը՝ Հարության հարցնակարգերից «Որ յարեարդ» Ողորմյա շարականը¹⁷⁶, ավարտվում է առանց «և այլն» նշումի: Դրա շնորհիվ կարող ենք արձանագրել ԳԿ «դարձվածքի» մեկ վերջին վերջավորող մեղեդիական դարձվածք (օրինակ 12):

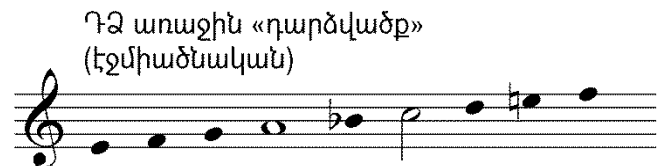
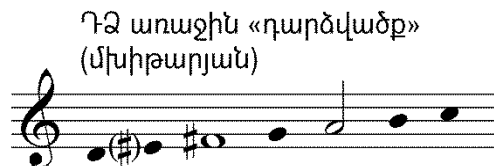
ԴՁ «դարձվածք»

ԴՁ «դարձվածքը», նույնպես, երևում է առավելապես մեղեդու վերջավորող հատվածում: Այդ հատվածը կարող ենք տեսնել մխիթարյան սկսվածքներում: Հետևաբար, շարականներում ևս «դարձվածք» ձայնեղանակի առկայությունն արձանագրում ենք՝ վերջավորող ձայնի տարբերության (փոքր տեղիքի ներքև) և դրա շուրջ ծավալվող մեղեդիական դարձվածքի առկայության պայմաններում: ԴՁ ձայնեղանակում գրված հարյուր իննսունինը շարականից քսանհինգը ծավալվում են ձայնեղանակի «դարձվածքում»: Բացի այդ, ակնառու է, որ մխիթարյան Շարակնոցի հատորներում ԴՁ «դարձվածքը» հանդես է գալիս երկու տարբերակով¹⁷⁷:

¹⁷⁶ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Ե, էջ 395:

¹⁷⁷ Ինչպես հայտնի է, էջմիածնական երգվածքում ԴՁ ձայնեղանակն ունի երեք դարձվածք (տե՛ս, Թաշճեան Ն., Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան հայոց, էջ 41, Աթայան Ռ., նշվ. աշխ., էջ 162-163):

ԴՁ «դարձվածքի» առաջին տարբերակում ամբողջությամբ ընթանում են վերոնշյալ քսանհինգ շարականներից տասներեքը: Եվս երեքը սկսվում են «դարձվածքում», սակայն ավարտվում են բուն ձայնեղանակում¹⁷⁸: Իսկ ևս երեքը՝ հակառակը, սկսվում են բուն ձայնեղանակում, հետո՝ անցնում «դարձվածքի» ոլորտ¹⁷⁹: ԴՁ առաջին «դարձվածքը» որոշ վերապահումներով կարելի է համադրել էջմիածնական ԴՁ առաջին «դարձվածքի» հետ:



Ի տարբերություն էջմիածնական տարբերակի, մխիթարյան ԴՁ «դարձվածքում» երբեմն հանդես է գալիս վերջնաձայնի ներքևի ձգտող տոնի՝ դեպի վեր ալտերացիա: Ձայնեղանակի ձայնակարգը կարելի է բնութագրել որպես տերցիային հիմքով կառույց՝ իոնական տրիխտորդի և լոկրիական պենտախտորդի միակցություն: Ձայնաձավալը համեմատաբար փոքր է էջմիածնական տարբերակից: Այստեղ, ինչպես և բուն ԴՁ ձայնեղանակում, հանգչող ձայնի ֆունկցիան խիստ անկայուն է, այն կարող են կատարել ձայնակարգի գրեթե բոլոր աստիճանները (բացի չորրորդ և հինգերորդ աստիճանից):

ԴՁ առաջին «դարձվածքի» սկսող մեղեդիական դարձվածքները բազմազան են, նաև՝ գրեթե չեն տարբերվում բուն ԴՁ-ի սկսող մեղեդիական դարձվածքներից:

ԴՁ առաջին «դարձվածք», սկսող մեղեդիական դարձվածքներ.



¹⁷⁸ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Բ, էջ 183, հտ. Ե, էջ 411, հտ. Զ, էջ 62:

¹⁷⁹ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Բ, էջ 242, հտ. Ե, էջ 554, հտ. Զ, էջ 1:



Օրինակների միջև որպես ընդհանուր գիծ կարելի է նկատել տերցիա անցումը վերջավորող ձայնից դեպի դիմող ձայն (օրինակներ 1, 4, 6, 7, 12) կամ հակառակը (օրինակ 2):

Հանգչող մեղեդիական դարձվածքների մեծամասնությունը հանգչում է հենց վերջավորող ձայնին:

ԴՁ առաջին «դարձվածք», հանգչող մեղեդիական դարձվածքներ.



(շարունակություն)



Երկրորդ տեղում է ներքևի (օրինակներ 6, 9), երրորդ՝ վերևի ձգտող տոնին հանգող (օրինակ 7) դարձվածքները:

Վերջավորող դարձվածքները որոշիչ ձայնեղանակային դրսևորումն են ԴՁ-ում: Դրանք բավականին կայուն են ու կազմվում են վերջավորող ձայնի շրջազարդման միջոցով:

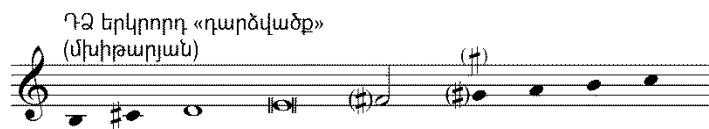
ԴՁ առաջին «դարձվածք», վերջավորող մեղեդիական դարձվածք.





Վերջավորող դարձվածքների տարբերությունները զուտ վարիանտային են:

Այսպես, ներկայացրեցինք ԴՁ «դարձվածք» ձայնեղանակում ծավալվող 19 շարական, մնացած վեցը կատարվում են ԴՁ երկրորդ «դարձվածքում»¹⁸⁰: Այս ձայնեղանակը դժվարանում ենք համեմատել էջմիածնական ԴՁ-ի այս կամ այն դրսևորման հետ:



Վերոնշյալ վեց շարականներից մեկում՝ Աստվածահայտնության ճրագալույցի կարգի «Որ դասուց» Հարց շարականում, հանդիպում ենք նաև վերջին վերջավորող ձայնի՝ վերջավորող ձայնից սեկունդա վերև գտնվող¹⁸¹: «Որ դասուց» շարականի վերջին տան ընթացքում առաջ են գալիս նոր ալտերացված հնչյուններ՝ կես տոն ցածր վերևի մեղիանտան և կես (երբեմն էլ՝ քառորդ) տոն բարձր չորրորդ աստիճանը:

ԴՁ երկրորդ «դարձվածքի» մեղեդիական բնութագիրը ևս նման է ԴՁ բուն ձայնեղանակին: Նման են նաև սկսող մեղեդիական դարձվածքները:

ԴՁ երկրորդ «դարձվածք», սկսող մեղեդիական դարձվածքներ.



¹⁸⁰ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Բ, էջ 78 և 200, հտ. Գ, էջ 396 և 401, հտ. Ե, էջ 420 և 483:

¹⁸¹ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Բ, էջ 78:

Հանգչող մեղեդիական դարձվածքները մեղեդին վարընթաց քայլերով տեղափոխում են դեպի հանգչող ձայնը:

ԴՁ երկրորդ «դարձվածք», հանգչող մեղեդիական դարձվածքներ.



Հանգչող ձայնը կարող է արտահայտված լինել ձայնեղանակի վերջավորող ձայնով, երկրորդ, երրորդ կամ հինգերորդ աստիճանով: Առավել հաճախ է հանդիպում վերջին տարբերակը (օրինակ 4):

Վերջավորող մեղեդիական դարձվածքները հետևյալն են.

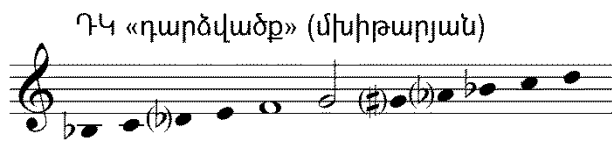
ԴՁ երկրորդ «դարձվածք», վերջավորող մեղեդիական դարձվածքներ.



Վերջին վերջավորող դարձվածքում փոխվում է ձայնեղանակի ձայնակարգային բնութագիրը: Այն ձեռք է բերում հարմոնիկ երանգ՝ նեղ մեծացրած սեկունդայով: (օրինակ 4):

ԴԿ «դարձվածք»

ԴԿ «դարձվածքը», թեև սկսվածքներում ամենափոքր ծավալով է ներկայացված, մեծ ինքնուրույնություն ունի: «ԴԿ» ցուցիչով շարականներից տասներեքը ծավալվում են վառ արտահայտված ԴԿ «դարձվածքում»: «Դարձվածքը» միանգամից կարելի է տարբերել՝ այլ վերջավորող ձայն ունենալու շնորհիվ:



Ինչպես տեսնում ենք օրինակից, ԴԿ «դարձվածքը» գրեթե ամբողջովին համընկնում է իր էջմիածնական համարժեքին: Բացառություն է կազմում ձայնեղանակի վերջին վերջավորող ձայնը¹⁸²: Տայյանական գրառումներում վերջին վերջավորող ձայնը համընկնում է տներն ավարտող ձայնին, իսկ թաշնյանական գրառումներում ընկած է վերջավորող ձայնից կվարտա ներքև: Ձայնեղանակի ձայնակարգը բնորոշվում է որպես սեկունդային հիմքով ծավալուն ձայնակարգ՝ կառուցված լիդիական (երբեմն իջեցվող երրորդ աստիճանով) պենտախորդի և իոնական (երբեմն բարձրացվող երկրորդ աստիճանով, երբեմն էլ՝ իջեցվող երրորդ աստիճանով) հեքսախորդի միակցություն: Գործածվող ձայները երկուսն են՝ ներքևի ու վերևի մեղիանտաները: Սակայն մխիթարյան երգվածքի մեկ ԴԿ «դարձվածք» շարականում (Մեծ Պահքի վեցերորդ շաբաթվա հարցնակարգերի «Օրինեալ ես Տէր Աստուած» Հարց շարականում¹⁸³) հանդիպում ենք ձայնակարգի դիմող ձայնի ավտերացիայի՝ դեպի վեր: Այս երևույթը հազվադեպ հանդիպում է բուն ԴԿ-ում:

ԴԿ «դարձվածք» ձայնեղանակի տիպական մեղեդիական դարձվածքները գրեթե հավասար չափով կայունություն են ցուցաբերում:

ԴԿ «դարձվածք», սկսող մեղեդիական դարձվածքներ.



¹⁸² Շարակնոցի հատորներում ԴԿ «դարձվածք» ձայնեղանակում գրված երեք շարական ավարտվում են առանց «և այլն» նշումի: Տե՛ս Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Բ, էջ 403, հտ. Դ, էջ 218 և հտ. Ե, էջ 547:

¹⁸³ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Գ, էջ 463:

Դրանց մեծամասնությունը մեղեդու ընթացքը տանում են դեպի դիմող ձայն (օրինակներ 4, 5, 7): Որպես առաջնորդող ձայն հանդես է գալիս ձայնակարգի վերջավորող ձայնը (օրինակներ 1, 2, 3, 5, 6, 7):

Ձայնեղանակի հանգչող ձայնը կարող է արտահայտվել դիմող, վերջավորող ձայների կամ էլ ներքևի դոմինանտայի տեսքով: Ահա դրանց շուրջ կառուցվող մեղեդիական դարձվածքները:

ԴԿ «դարձվածք», հանգչող մեղեդիական դարձվածքներ.



Առավել հաճախ, հանգչող մեղեդիական դարձվածքները վարընթաց շարժվում են դեպի ձայնակարգի վերջավորող ձայնը (օրինակներ 3, 4, 5, 8): Համեմատաբար ավելի հազվադեպ՝ դեպի դիմող ձայնը (օրինակներ 1, 2, 7): Թիվ 6 մեղեդիական դարձվածքը խիստ հատուկ է ԴԿ «դարձվածքում» ընթացող թերևս ամենահայտնի այբբենական ծայրակապերից երկուսին՝ Սուրբ Հռիփսիմեանց կարգի «Անձինք նուիրեալք» և Ավագ Ուրբաթի առաջին կարգի «Այսօր անճառ» շարականներին¹⁸⁴:

ԴԿ «դարձվածքի» վերջավորող մեղեդիներում հանդես է գալիս երկու գործածվող ձայներից միայն վերևի մեղիանտան:

ԴԿ «դարձվածք», վերջավորող մեղեդիական դարձվածքներ.



¹⁸⁴ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Դ, էջ 234 և 236, հտ. Զ, էջ 172:



Օրինակներից երեքը, ինչպես նշեցինք, վերջին վերջավորող դարձվածքներ են (օրինակներ 2, 4, 7): Երեքից երկուսը ունեն որոշակի ինտոնացիոն ընդհանրություններ, իսկ երրորդը ավելի նման է տներն ավարտող մեղեդիական դարձվածքներին (մասնավորապես՝ թիվ 3-ին):

«Դարձվածք» ձայնեղանակներին նվիրված հատվածը եզրափակելով, հարկ ենք համարում նշել, որ ԱԿ «դարձվածք» եղանակը, թեև բավականին ընդարձակորեն ներկայացված է մխիթարյան ավանդույթի սկսվածքներում, ոչ մի դրսևորումով հանդես չի գալիս Շարակնոցի հատորներում: Բոլոր «ԱԿ» ցուցիչով շարականները կայուն են իրենց վերջավորող ձայնի, մեղեդու ընթացքի առումով, ոչ մի շեղում կամ փոփոխություն չի կատարվում: Անգամ այն շարականներում¹⁸⁵, որոնք էջմիածնի թաշճյանական Շարակնոցում շարադրվում են ԱԿ «դարձվածքում», չեն պարունակում մխիթարյան սկսվածքներում արտացոլված ԱԿ «դարձվածքի» և ոչ մի նշույլ: Այնուամենայնիվ, հարցի լուծումն այս պահին թողնում ենք մեր հետագա ուսումնասիրություններին:

Դ. ՍՏԵՂԻ ԶԱՅՆԵՂԱՆԱԿՆԵՐ

Ստեղիների հիշատակումներն առատորեն հանդիպում են հայ հոգևոր երաժշտությանը վերաբերող երաժշտագիտական գրականության մեջ, սակայն այդ հիշատակումներում ստեղիները բավարար տեսական դասակարգում չեն ստանում:

Հայ հոգևոր մասնագիտացված երաժշտության պատմության առաջին իսկ էջերից հանդիպում ենք ստեղիների հիշատակությանը՝ որպես հայկական Ութնայն համակարգի բաղկացուցիչ մաս: Սուրբ Սահակ Պարթևն, արդեն իսկ V-րդ դարում, 4

¹⁸⁵ Մասնավորապես, խոսքը վերաբերում է Մեծ Պահքի լուր օրերի ԱԿ հարցնակարգերին: Տե՛ս Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Գ, էջ 104-134 և Ձայնագրեալ շարական հոգետոր երգոց, էջ 213-227:

Ձայն և 4 Կողմ եղանակների հետ մեկտեղ սահմանել է նաև 2 ստեղի ձայնեղանակներ¹⁸⁶:

Հատկանշական է, որ, սահմանված լինելով դեռևս V դարից, ստեղի ձայնեղանակներն, այդուհանդերձ, չեն հիշատակվել VIII դարում, Ստեփանոս Սյունեցու կողմից կատարված շարականների կանոնակարգման ժամանակ:

Ինչպես հայտնի է, Ստեփանոս Սյունեցին դասակարգել է Հարության Ավագ Օրհնություններն՝ ըստ ութ ձայնեղանակների: Երաժշտագետ Ռ. Աթայանը համարում է, որ նույն ժամանակափուլում էլ դասակարգվել են «դարձվածք» տիպի ձայնեղանակները¹⁸⁷: Ի տարբերություն ստեղիների, «դարձվածքները» մանրամասն ուսումնասիրություն ու դասակարգում են ստացել:

X-XVդդ. արդեն բյուրեղացված հնչյունաշարերի համակարգն ընդլայնվում, ճյուղավորվում է: Առաջանում են դասական Ութձայնի սահմաններից դուրս եկող, հաճախ ինքնուրույն, ստեղիատիպ, զարտուղի և դարձվածքանման ձայնեղանակներ: Այժմ միայն Շարակնոցի սահմաններում ձայնեղանակների քանակը մեծապես գերազանցում է նախապես սահմանված տասը թիվը: Ըստ Կոմիտասի՝ «*Շարականի գլխավոր եղանակների և սոցա ստորաբաժանումների ընդհանուր թիվն է քառասուն...*»¹⁸⁸: Այս խնդրին անդրադարձել է նաև երաժշտագետ Լևոն Հակոբյանն իր հոդվածներում¹⁸⁹:

Ժամանակակից երաժշտագիտության մեջ ստեղի ձայնեղանակների հստակ տեսական բնութագրման, Ութձայն համակարգի «դարձվածք» ձայնեղանակներից վերջնական տարբերազատման կարևորագույն խնդիր կա:

Եվ այսպես, Հայկազյան բառարանում «Ստեղի» եզրը բացատրվում է որպես «Ստեղի (շարական) իբրեւ Բազմաստեղն, բազմաճիղ, գեղգեղեալ որպէս մեղեդի. և

¹⁸⁶ Ձայնագրեալ Շարական հոգեւոր երգոց, էջ 2:

¹⁸⁷ Տե՛ս Հայկական սովետական հանրագիտարան, հտ. 12, Երևան, Հայ սովետական հանրագիտարան հրատ., 1986, էջ 199:

¹⁸⁸ Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 111:

¹⁸⁹ **Акопян Л.**, Восьмигласие как идея (на примере армянской гимнодии), *Մանրուսում* հտ. 1, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ, 2008., էջ 119-129:

Հակոբյան Լ., Շարակնոցի երգերի եղանակները և նրանց ստորաբաժանումները, *Մանրուսում* հտ. 2, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2009, էջ 109-139:

կամ ստեղծալ երգ՝ հանգստեամբ և հանդարտ նուագելի»¹⁹⁰: Ստեղն, ստեղնիկ, ըստ Հայերեն Արմատական բառարանի, նշանակում է *ճյուղավորվել, բողբոջել*¹⁹¹:

Ըստ Ա. Արևշատյանի՝ «Շարակնոցի երգասացություններում առկա են ստեղի ձայնեղանակների ավելի շատ տեսակներ ու սեռեր, քան եկեղեցու կողմից կանոնակարգված երկու ստեղի ձայնեղանակները»¹⁹²: «Ստեղի» նշում պարունակող հնագույն պահպանված խազագիր օրինակը համարվում է Երևանի Մեսրոպ Մաշտոցի անվ. հին ձեռագրերի գիտահետազոտական ինստիտուտի թ.1378 ձեռագիր պատառիկը, որն ընդգրկում է ԴԿ ստեղի «Ուրախացիր, պըսակ կուսից» շարականը՝ Մ. Բնագրից ընդօրինակված: Ըստ պահպանված նյութերի՝ ստեղի ձայնեղանակներում ընթացող շարականներն ունեն ծանր տեմպ, զարդարանքներ, բազմազան ռիթմ, ազատ զարգացող, ծորուն մեղեդիներ¹⁹³: Ինչպես տեսնում ենք, այս բնութագիրը համընկնում է Հայկազյան բառարանի ցուցումներին: Ստեղիներից յուրաքանչյուրում համադրվում կամ մոդուլացվելով միմյանց հաջորդում են տարբեր ձայնակարգային հնչյունաշարեր: Առաջին հերթին դրանով իսկ ստեղիներն առանձնանում են այլ տիպի ձայնեղանակներից: Քանի որ մոդուլացիան հայ միջնադարագիտության մեջ նշվում է «զարտուղություն» եզրով, ապա ստեղի ձայնեղանակները անկասկած որոշակի կապ են ձեռք բերում նաև այսպես կոչված «զարտուղի» եղանակների հետ: Տրամաբանական է համարել, որ ի տարբերություն ստեղիների, նման «զարտուղությունները» բացակայում են Ձայն, Կողմ ձայնեղանակներում և դրանց դարձվածքներում: Ստեղիների տեսակներին անդրադարձել է Եղիա Տնտեսյանն իր «Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց Ս. Եկեղեցւոյ» աշխատության մեջ, որտեղ նշել է ստեղիների չորս հիմնական տեսակ և մի քանի խառը, միջանկյալ և հատուկ ձևեր¹⁹⁴: Դրանք տեսական սահմանում չունեն, բայց ներկայացված են Շարակնոցից բերված օրինակներով: Գործնական անդրադարձներից կարևորում ենք նաև Նորայր արք. Պողարյանի «Ծիսագիտություն» աշխատության մեջ բերված տեղեկությունները:

¹⁹⁰ Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, էջ 743:

¹⁹¹ Աճառյան Հ., Հայերեն արմատական բառարան, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1979, էջ 271:

¹⁹² Արևշատյան Ա., Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, էջ 28: Հեղինակը նշում է նաև, որ միջնադարյան մի շարք մեկնություններում բոլոր բուն և մեկ կողմ ձայնեղանակներին համապատասխանել է ստեղի եղանակ (տե՛ս նույն տեղում, տողատակ 57):

¹⁹³ Հարությունյան Լ., «Ստեղի» տիպի ձայնեղանակների շուրջ, էջ 3:

¹⁹⁴ Տնտեսյան Ե., Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց Ս. Եկեղեցւոյ, էջ 70:

«Մանկունք շարականներու թիւն է 83, որոնցից 18 ստեղի: Համեմատությամբ բոլոր Ստեղիների թիվին, որ է 35, ասիկա շատ բարձր տոկոս մըն է»¹⁹⁵:

Մխիթարյան Շարակնոցում կարելի է գտնել «ստեղի» նշումով տասնվեց շարական: Դրանցից՝ տասներեք ԴԿ ստեղի, երկու ԲԿ ստեղի և մեկ ԴՁ ստեղի: Վերջին երկու ծայնեղանակները, հայ շարականերգության մեջ կենցաղավարելով որպես առանձին ծայնեղանակ, երաժշտագիտական գրականության աղյուսակներից բացակայում են¹⁹⁶:

Սակայն, մինչ դրանց անդրադառնալը, բերենք **ԴԿ ստեղի** ծայնեղանակի մխիթարյան տարբերակի ծայնակարգային ու մեղեդիական բնութագիրը:

Նախ, նշենք, որ տայյանական Շարակնոցի Բ, Գ, Դ, Զ և Է հատորներում գտնվող տասներեք ԴԿ ստեղի շարականներից վեցի (Պետրոս և Պողոս առաքյալների կարգի «Որ արփիահրաշ» և «Որ անպարագիրն», Որոտման Որդիների կարգի «Որ յանստուեր», Քրիստոսի յոթանասուներկու աշակերտների կարգի «Առաքեալք», Հովնան մարգարեի «Որ զանճառելի» և Ապաշխարության Վեցերորդ Ուրբաթ օրվա կարգի «Ջառաւօտու» շարականների) էջմիածնական համանունները թաշճյանական Շարակնոցում տեսնում ենք առանց «ստեղի» նշումի: Քառասնից Մանկանց կարգի «Լուսապսակացն» Մանկունքը թաշճյանական Շարակնոցում գրանցված է «ԴՁ ստեղի» նշումով¹⁹⁷: Ենթադրում ենք, որ սա կարող է վրիպակ լինել՝ հիմնվելով շարականի էջմիածնական տարբերակի մեր վերլուծության վրա: Վերլուծությունը ցույց տվեց, որ Մանկունքի ծայնեղանակը իր ծայնակարգային հիմքով լիովին համընկնում է արդեն սահմանված էջմիածնական Ութձայնի ԴԿ Առաջին ստեղիին¹⁹⁸:

ԴԿ ստեղի ծայնեղանակի հակիրճ մոդելը հանդիպում ենք դեռևս սկսվածքներում, սակայն միայն Մանկունք և Համբարձի տիպի շարականների համար¹⁹⁹: Մինչդեռ այս ծայնեղանակում գրանցված են նաև երկու Հարց (Քրիստոսի յոթանասուներկու աշակերտների կարգի «Առաքեալք» և Ապաշխարության Վեցերորդ

¹⁹⁵ Պողարեան Ն., Ծիսագիտություն, էջ 53:

¹⁹⁶ Այստեղ բերված են 4 ձայն, 4 կողմ, 8 դարձվածք և 3 ԴԿ ստեղի ծայնեղանակներ (տե՛ս Աթայան Ռ., նշվ. աշխ., էջ 162-163):

¹⁹⁷ Զայնագրեալ շարական հոգետոր երգոց, էջ 294:

¹⁹⁸ Աթայան Ռ., Հայկական խազային նուրագրություն, էջ 163:

¹⁹⁹ Տե՛ս Հավելված 1, էջ 150-151:

Ուրբաթ օրվա «Վասն Աբրահամու»²⁰⁰) և մեկ Տեր Հերկնից (Ապաշխարության Վեցերորդ Ուրբաթ օրվա կարգի «Ջառաւօտու»²⁰¹) շարական: Սրանց սկսվածքները շարադրված են շարականից առաջ: Ինչպես սկսվածքների, այնպես էլ բուն շարականների ԴԿ ստեղծի հնչյունաշարը մեծ նմանություն ունի իր էջմիածնական համարժեքի հետ:

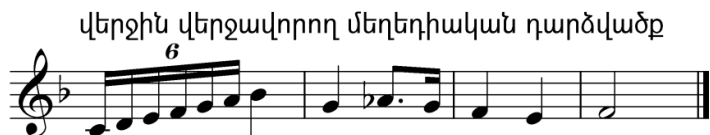




Շարականների տների վերջավորող մեղեդիական դարձվածքները երբեմն վարընթաց շարժումով ավարտվում են վերևի ձգտող տոնով, երբեմն էլ վերընթաց շարժումով գալիս են դեպի ձայնակարգի վերջավորող ձայնը: Երկրորդ տարբերակը մեզ արդեն ծանոթ է ԴԿ ստեղծի սկսվածքներից:



Գրեթե բոլոր ԴԿ ստեղծի շարականներն ավարտվում են մի վերջին վերջավորող մեղեդիական դարձվածքով, որը նույնն է տարբեր շարականներում:



Մեր աշխատանքի ընթացքում **ԲԿ ստեղծի** առաջին անգամ հանդիպեցինք Մեծ Պահքի հարցնակարգերում (Ապաշխարության «Աստուած հզօր» Հարցը²⁰²), այնուհետև՝ Վարդավառի Երրորդ օրվա կարգում («Օրհնեցէք մանկունք ընդ երկնայնոցն» Մանկունք շարականը²⁰³): Վարդավառի շարականի էջմիածնական համարժեքը պահպանված է «ԴԿ ստեղծի» նշումով, սակայն վերոնշյալ Ապաշխարության Հարցը թաշճյանական Շարակնոցում ևս նշված է որպես ԲԿ ստեղծի:

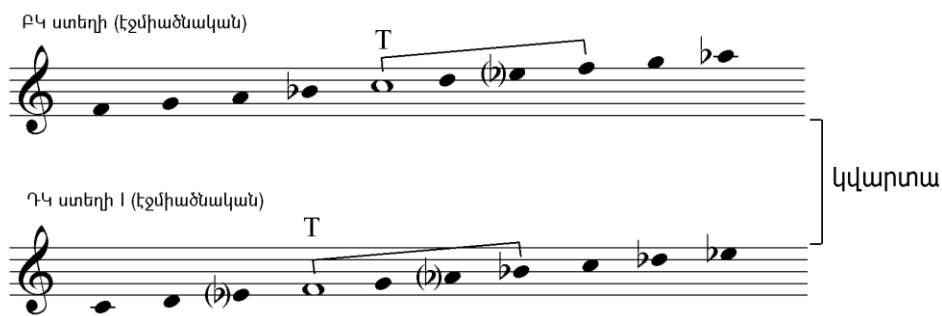
Երաժշտագիտական գրականության մեջ այդ ձայնեղանակը չգտնելով, ինքներս դուրս բերեցինք ԲԿ ստեղծի ձայնաշարը և ձայնակարգային մոդելը: Բացի այդ, տեսական հստակեցումներ կատարելու նպատակով, մեր դուրս բերած ԲԿ «ստեղծի» մոդելը չկարողացանք համեմատել նույնիսկ ԲԿ «դարձվածքի» հետ, քանի որ այն նույնպես նշված չէ վերոնշյալ գրականության մեջ:

Ռ. Աթայանն առաջ է բերում մի տեսակետ, ըստ որի՝ «ԲԿ ստեղծի ձայնեղանակը ԴԿ ստեղծի կվարդա վեր հնչող տարբերակն է: Նման ընդհանրություններ հայտնաբերվել են նաև նույն եղանակների խազագիր շարականներում, ինչից կարելի է

²⁰² Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Գ, էջ 236:

²⁰³ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Զ, էջ 258:

ենթադրել, որ սկզբնապես ԲԿ և ԴԿ ստեղիների միջև տարբերությունը միայն դրանց համեմատական բարձրության մեջ է եղել»²⁰⁴: Նշենք նաև, որ նման երևույթը՝ կվարտա տարբերությամբ կրկնվելը, կարող է կապված լինել խազարվեստի գրության ներքին օրինաչափությունների հետ: Աթայանի այս պնդումը ստուգելու նպատակով համեմատել ենք վերոնշյալ ԲԿ ստեղիի էջմիածնական մոդելը՝ Ութայանի ընդունված աղյուսակում բերված ԴԿ երեք ստեղի ձայնեղանակներից յուրաքանչյուրի հետ: Ձայնակարգային առումով՝ ԲԿ ստեղին, իրոք, համընկավ ԴԿ առաջին ստեղիի հետ՝ կվինտա տարբերությամբ:



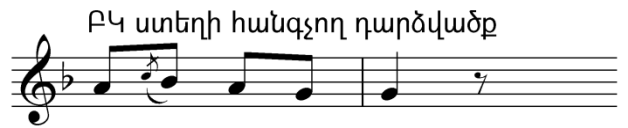
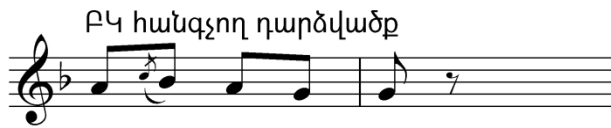
Այսինքն, անվանի երաժշտագետը, փաստորեն, կատարել է համեմատություններ՝ առանց հիմնական եղանակների թվում ԲԿ ստեղի ձայնեղանակի մասին ակնարկելու: Հավանաբար, այն ավելի կարևորված կլիներ, եթե առավել հաճախ հանդիպող երևույթ լիներ հայկական շարականերգության մեջ: Հնարավոր է նաև, որ ԲԿ ստեղին դիտարկվել է որպես ինքնուրույնություն չունեցող, ԴԿ առաջին ստեղիի կրկնություն:

Ինչ վերաբերում է նույն ձայնեղանակում շարադրված մխիթարյան ավանդույթի երկու շարականներին, ապա դրանց ձայնակարգային բնութագիրը լիովին համընկնում է ոչ թե իրենց էջմիածնական համարժեքներին, այլ հենց մխիթարյան երգվածքի ԲԿ ձայնեղանակին:



Համընկնում են նաև ձայնեղանակների տիպական մեղեդիական դարձվածքները:

²⁰⁴ Հայկական սովետական հանրագիտարան, հտ. 11, էջ 113:



Վերջում նշենք նաև, որ ԲԿ ստեղծի նշումով շարականները կատարվում են Չափավոր միջակ տեմպով (տայյանական Շարակնոցում՝ Andante Moderato), ինչն, առհասարակ, հատուկ չէ ստեղծի ձայնեղանակներում շարադրվող շարականների համար:

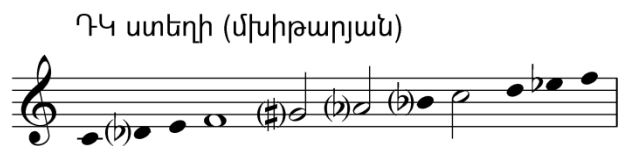
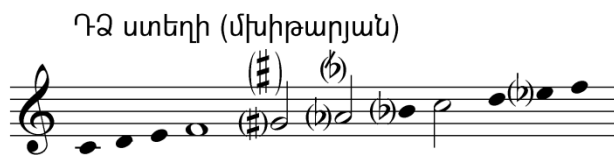
Այստեղից կարելի է հետևություն անել, որ, ի տարբերություն էջմիածնական երգվածքի ԲԿ ստեղծի, մխիթարյան երգվածքում նման ձայնեղանակային նշումը մեր աշխատանքի շրջանակներում հանդիպած դեպքերում զուտ ֆորմալ բնույթ է կրում: Այսինքն, ԲԿ ցուցիչի կողքին «ստեղծ» նշումը կամ վրիպակ է, կամ զուտ ավանդույթին տուրք տալով կատարված գրառում²⁰⁵:

Մխիթարյան Շարակնոցի մեր ուսումնասիրությունների ընթացքում **ԴՁ ստեղծի** նշումով շարականի հանդիպել ենք թվով առաջինը հրատարակված Դ հատորում²⁰⁶: Այն արտահայտված է մեկ շարականի՝ Ավագ Ուրբաթի կարգի «Եկայք հաւատացեալք» Համբարձիի տեսքով²⁰⁷: Այստեղ հաշվի առանք էջմիածնական Շարակնոցում հանդիպած ԴՁ ստեղծի դեպքը և վերլուծեցինք ձայնեղանակը՝ պատրաստ լինելով այստեղ ևս գտնել նմանություններ ԴԿ ստեղծի հետ: Նմանությունները գտանք հնչյունաշարի ծավալի, վերջավորող ու դիմող ձայների առումով:

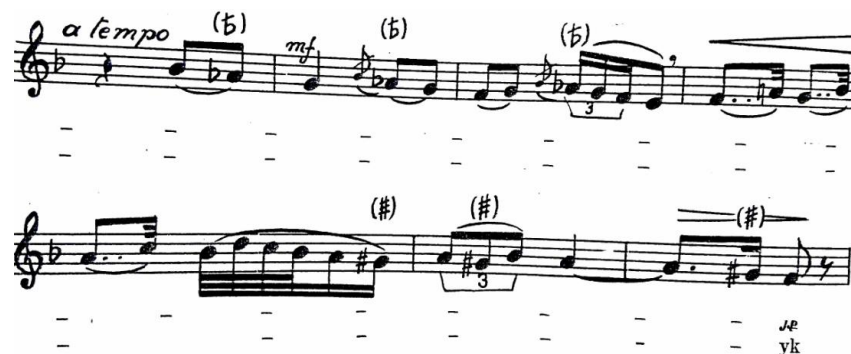
²⁰⁵ Այս առիթով նշենք, որ Մ. Նավոյանը ևս ԲԿ ստեղծին «դիտում է որպես ԲԿ-ի տիրույթ» (Նավոյան Մ., Անանիա Շիրակացու Հարության հարցնակարգերը հայ հիմներգության զարգացման համատեքստում, էջ 89): Ասվածը, փաստորեն, առավել կիրառելի է մխիթարյան երգվածքի դեպքում:

²⁰⁶ Ըստ Ռ. Աթայանի՝ ԴՁ ստեղծի երբեմն հանդիպել է խազագիր շարականներում (տե՛ս Հայկական սովետական հանրագիտարան, հտ. 11, էջ 113):

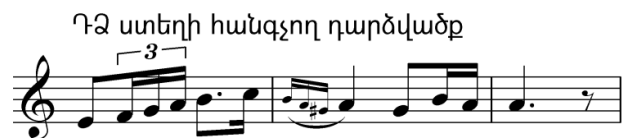
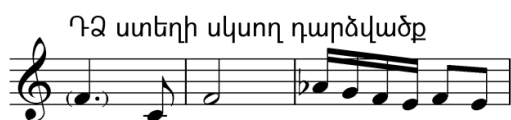
²⁰⁷ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, հտ. Դ, էջ 311:



Հատկանշական է, որ ԴՁ ստեղի ծայնեղանակում հանդիպում ենք քառորդ-տոնայինն ալտերացիայի նոր օրինակներ՝ ծայնակարգի երկրորդ աստիճանի՝ երեք քառորդ տոնով բարձրացման (սոլ տրիեզիս) և երրորդ աստիճանի՝ քառորդ տոնում իջեցման (յա բեմոլետո): Բացի այդ, այս փոփոխությունները նշված են ստույգ՝ յուրաքանչյուր փոփոխվող հնչյունի վերևում: Օրինակ՝



Մեղեդու զարգացման ինտոնացիոն օրինաչափությունների առումով համընկնում են ԴՁ և ԴԿ ստեղիների սկսող մեղեդիական դարձվածքներում հանդիպող վերընթաց կվարտա թռիչքները:



Ներկայացված հատկանիշներից ելնելով, մեզ իրավունք ենք վերապահում ասելու, որ ԴՁ ստեղի ծայնեղանակը, թեպետև ներկայացված լինելով մեկ օրինակով, նույնական չէ ԴԿ ստեղիին, և, առավել ևս, «ԴՁ ստեղի» ծայնեղանակային ցուցիչը պատահականության կամ վրիպակի հետևանքով չէ, որ հայտնվել է այս շարականի կողքին: «Եկայք հաւատացեալք» շարականին Հ. Ղևոնդ վրդ. Տայյանի անդրադարձի մասին արդեն խոսել ենք նախորդ գլխում: Այս երգի մեղեդին գրել է Համբարձում Լիմոնճյանը՝ հիմնվելով Սուրբ Սահակ Պարթևի բանաստեղծական տեքստի վրա: Մխիթարյան միաբանությունում «Եկայք հաւատացեալք» շարականի մեղեդին

պահպանված չէր, ուստի Տայյանն, այնուամենայնիվ, հարկ է համարել ընդգրկել այդ Համբարձին Շարակնոցի Դ հատորում՝ Ավագ Ուրբաթ օրվա երրորդ կարգում:

Այս համեստ անդրադարձն, իհարկե, չի կարող ընդգրկել ստեղծիչների լիակատար ուսումնասիրություն: Ստեղծի ձայնեղանակները խիստ յուրահատուկ երևույթ են հայ հոգևոր երգաստեղծության բնագավառում: Անկասկած, դրանք արժանի են հետագա հստակեցման և արդյունքում իրենց հստակ տեղի ձեռք բերման՝ հայկական Ութձայն համակարգում:

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Հայ կաթոլիկների Մխիթարյան միաբանությունը, ստեղծվելով XVIII դարասկզբին, իր գործունեությամբ մեծապես նպաստել է հայ մշակույթի զարգացմանը: Միաբանությունը նշանակալից գործունեություն է ծավալել պատմագրության, թարգմանչության, աշխարհագրության, բժշկության, գրականության, հայագիտության, արվեստների ու կրթության ասպարեզներում: Միաբանության հիմնադիր Մխիթար Սեբաստացին իր կրթությունը ստացել է Սեբաստիայի Ս. Նշան վանքում և Էջմիածնի, Սևանի վանքերում, որոշակի գործունեություն է ծավալել Կոստանդնուպոլսում, ուստի որոշ չափով կրում է Հայ Առաքելական Եկեղեցու պաշտոներգության և՛ պոլսական, և՛ էջմիածնական ավանդույթների տարրեր: Մխիթարյան միաբանությունն, ըստ իր ներկայացուցիչների, հիմնադրման օրից ի վեր, գտնվելով աշխարհագրական, ինչպես նաև մշակութային մեկուսացման պայմաններում, խնամքով պահպանել է հոգևոր երաժշտության իրենց ավանդական երգվածքը:

1. Ի տարբերություն էջմիածնականի, մխիթարյան Շարակնոցը չի պարունակում շարականների սկսվածքներ: Փոխարենը, սկսվածքները գտել ենք Մխիթարյան միաբանության հիմնական պարբերականի՝ «Բազմավեպի» այժմյան խմբագիր Հ. Սերովբե Չամուրյանի շնորհիվ՝ ձեռագիր տետրակի տեսքով: Տետրակը պարունակում է չորս ձայն, չորս կողմ, չորս «դարձվածք», մեկ ստեղի եղանակների սկսվածքներ: Հավելվածում առաջին անգամ գիտական շրջանառության մեջ ենք դնում այդ նյութը: Սկսվածքների վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ մխիթարյան ավանդույթի մեղեդիները մեծ մասամբ էջմիածնական համարժեքների վարիանտային կրկնությունն են՝ բացառությամբ ԱԿ և ԴՁ ձայնեղանակներից:
2. 1954-1966թթ. Հայր Ղևոնդ վարդապետ Տայյանի կողմից գրառված ու հրատարակված Շարակնոցի յոթ հատորների նյութը կազմող 1120 շարականի ուսումնասիրության արդյունքում առանձնացրեցինք ութ բուն ձայնեղանակներ, յոթ «դարձվածք» և երեք ստեղի: Ընդհանուր առմամբ, հարկ է նշել, որ մխիթարյան

Ութձայնը հիմնականում հարազատ է էջմիածնական տարբերակներին: Մասնավորապես, ձայնակարգի և մեղեդու զարգացման առումով միանման են ԲՁ, ԲԿ եղանակները: Համեմատաբար (որոշակի վերապահումներով) նման են երկու երգվածքների ԱՁ, ԱԿ, ԳՁ, ԳԿ և ԴԿ ձայնեղանակները: Տարբերվում է ԴՁ ձայնեղանակը: Բացի այդ, էական նմանություններ կան նաև մխիթարյան ԲԿ ու ԴԿ ձայնեղանակների միջև:

3. Մխիթարյան Ութձայնի «դարձվածք» ձայնեղանակները դուրս բերեցինք ըստ սկսվածքների հակիրճ նշումների, ինչպես նաև էջմիածնական տարբերակների հետ համեմատական վերլուծության շնորհիվ: Արդյունքում կարողացանք առանձնացնել «դարձվածք» ձայնեղանակում ստեղծված կամ դեպի «դարձվածք» այս կամ այն չափի շեղում պարունակող 160 շարական: Թաշճյանական գրառումների համեմատ՝ գրեթե նույնությամբ ձևակերպված են ԲՁ և ԳԿ «դարձվածքները», որոշակի տարածումներ կան ԱՁ, ԲԿ, ԳՁ, ԴՁ առաջին և ԴԿ «դարձվածքներում», իսկ ԴՁ երկրորդ «դարձվածքը» բացարձակ տարբերվում է իր էջմիածնական համարժեքից:
4. Աշխատանքի իրականացման ընթացքում կարողացանք առանձնացնել 16 ստեղի շարական: Դրանցից մեկը՝ ԴՁ ստեղին, չենք գտել էջմիածնական Շարակնոցում: Այս ձայնեղանակի սահմանմանը վերաբերվել ենք որոշակի վերապահումով, սակայն չենք կարող ժխտել դրա լիիրավ պատկանելությանը Մխիթարյան միաբանության երգվածքին: ԴԿ ստեղին առավել տարածված երևույթ է շարականներում և բավական ընդհանուր կետեր ունի էջմիածնական ԴԿ ստեղիի հետ: ԲԿ ստեղի եղանակը, ի տարբերություն էջմիածնական ԲԿ ստեղիի, մխիթարյան երգանմուշներում նույնական է բուն ԲԿ ձայնեղանակի հետ:

Այսպիսով, տեսական ուսումնասիրության ենթարկելով Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության հոգևոր երգեցողության ավանդույթի շարականները և դրանք դնելով էջմիածնի ավանդույթի շարականների կողքին, կարող ենք եզրակացնել, որ հայ շարականերգության մխիթարյան ճյուղն իր մեծ մասով հարազատ է մնացել էջմիածնական երգվածքին՝ բացառությամբ փոքրաքանակ ձայնեղանակային դրսևորումների: Մխիթարյան երգվածքի Ութձայնն իր ձայնակարգային ու երաժշտալեզվական առանձնահատկություններով հանդերձ, դրսևորվում է որպես

բազմազան, ճյուղավորումներով ու տարբերակումներով հարուստ համակարգ:

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Նոտային գրականություն.

1. *Երգք ձայնագրեալք ի ժամագրոց Հայաստանեայց Առաքելական Ս. Եկեղեցւոյ, Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, 1877, 450 էջ:*
2. *Երգք ձայնագրեալք ի ժամագրոց Հայաստանեայց Առաքելական Ս. Եկեղեցւոյ, Երևան, «Մշակութային վերածնունդ», 2017, 960 էջ:*
3. *Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, Երկրորդ տպագրութիւն՝ 1878, 228 էջ:*
4. *Ձայնագրեալ շարական հոգևոր երգոց, Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, 1875, 1092 էջ:*
5. **Հ. Ղ. վրդ. Տայեան**, *Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ*, հատոր Բ, պր. 1-5, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1960, 436 էջ:
6. **Հ. Ղ. վրդ. Տայեան**, *Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ*, հատոր Գ, պր. 1-6, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1963, 499 էջ:
7. **Հ. Ղ. վրդ. Տայեան**, *Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ*, հատոր Դ, պր. 1-12, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1954, 414 էջ:
8. **Հ. Ղ. վրդ. Տայեան**, *Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ*, հատոր Ե, պր. 1-10, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1957, 563 էջ:
9. **Հ. Ղ. վրդ. Տայեան**, *Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ*, հատոր Զ, պր. 1-2, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1965, 261 էջ:
10. **Հ. Ղ. վրդ. Տայեան**, *Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ*, հատոր Է, պր. 1-2, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1966, 247 էջ:
11. **Հ. Ղ. վրդ. Տայեան**, *Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ*, հատոր Ը, պր. 3, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1966, 187 էջ:
12. **Տնտեսեան Ե.**, *Շարական ձայնագրեալ, Իսթանպուլ, գրաձուլարան և գրաշարատուն Յակոբ Ծարունեան, 1934, 776 էջ:*
13. **Bianchini P.**, *Les chants liturgiques de l'église arménienne*, Venise, 1877, 226 p.

Աշխատություններ.

14. **Աթայան Ռ.**, *Հայկական խազային նոտագրություն*, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ, 1959, 286 էջ:
15. **Աթայան Ռ.**, *Ձեռնարկ հայկական ձայնագրության*, Երևան, Հայպետհրատ, 1950, 60 էջ:
16. **Աթանասյան Ն.**, *Ձեռնարկ հայ հոգևոր երաժշտության*, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2017, 104 էջ:
17. **Ալիշան Ղ.**, *Շնորհալի եւ պարագայ իւր*, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1873, 539 էջ:
18. **Ակինեան Ն.**, Ակնարկ մը Վիեննական Մխիթարեաններու գրական գործունեութեան վրա, Վիեննա, Մխիթարեան տպ., 1912, 75 էջ:
19. **Ահարոնեան Ա.**, *Մխիթարեան միաբանութիւն: 200-ամեայ յորելեանի առիթով*, Թիֆլիս, տպ. Մ. Մարտիրոսյանցի, 1901, 26 էջ:
20. **Ամիրադյան Գ.**, *Ութձայն համակարգը հայ հոգևոր երգարվեստի Նոր Զուղայի կամ հնդկահայոց երգվածքում*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2016, 529 էջ:
21. *Աստուածաշունչ*, հրատ. Մխիթար Սեբաստացու, Վենետիկ, տպ. Անտոնի Պոռթոլի, 1733, 1290 էջ:
22. **Արևշատյան Ա.**, Հայ միջնադարյան «Ձայնից» մեկնություններ, «Կոմիտաս» հրատ., Երևան, 2003, 190 էջ:
23. **Արևշատյան Ա.**, Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, Երևան. ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2013, 338 էջ:
24. **Բաղդասարյան Ա.**, *Հայկական նոտագրության ձեռնարկ*, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2010, 51 էջ:
25. **Բրտեանց Ա.**, *Դասագիրք հայկական-եկեղեցական ձայնագրութեան*, Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, 1890, 134 էջ:
26. **Եարտըմեան Տ.**, Մխիթարեաններու նպաստը հայ մշակույթին եւ հայագիտութեան, Լոս Անճրլես, Մխիթարեան հր. 1987, 68 էջ:

27. **Թահմիզյան Ն.**, *Երաժշտությունը հայկական Կիլիկիայում*, ՀՍՍՀ «Գիտելիք» ընկերություն, Երևան, 1989, 48 էջ:
28. **Թահմիզյան Ն.**, *Մակար Եկմայան, կյանքն ու ստեղծագործությունը*, Երևան, «Սովետական գրող», 1981, 116 էջ:
29. **Թաշճեան Ն.**, *Դասագիրք եկեղեցական ծայնագրութեան հայոց*, Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, 1874, 54 էջ:
30. **Թորիկեան Ժ.**, *Վենետիկի (1907) եւ Երուսաղէմի (1936) – Անթիլիասի (1997) ճարակնոցներու շարականների սկզբնապոռներու ցուցակ*, Երևան, Actual Art, 2013, 931 էջ:
31. **Թորոսեան Յովհաննէս Վ.**, Վարք Մխիթարայ արքայի Սեբաստացոց, Վենետիկ, 1932, 396 էջ:
32. **Լեո**, *Երկերի ժողովածու*, հտ. 3, գիրք երկրորդ, Երևան, «Սովետական գրող», 1973, 639 էջ:
33. **Կիրակոս Գանձակեցի**, *Պատմություն հայոց*, աշխ. Կ.Ա. Մելիք-Օհանջանյանի, Երևան, ԳԱ հրատ, 1961, 426 էջ:
34. **Կոմիտաս Վարդապետ**, *Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ*, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, գիրք Բ, Երևան, «Սարգիս Խաչենց-Փրինթինֆո», 2007, 576 էջ:
35. **Կոմիտաս**, *Հոդվածներ յեւ ուսումնասիրություններ*, Յերևան, պետական հրատարակչություն, 1941, 198 էջ:
36. **Հիսարլեան Ա.**, *Պատմութիւն հայ ծայնագրութեան և կենսագրութիւնք երաժիշտ ազգայնոց 1768-1909*, Կ.Պոլիս, տպ. Մ. Յովակիմեան, 1914, 177 էջ:
37. **Մելիքեան Սպ.**, *Յունական ազդեցութիւնը հայ երաժշտութեան տեսականի վերայ*, Թիֆլիս, տպ. Էսպերանտո, 1914, 61 էջ:
38. **Մուշեղյան Ա.**, *Համբարձում Չերչյանը և Արմաշի դպրեվանքի երաժշտական ավանդույթները*, արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսություն, Երևան, 2005:
39. **Մուշեղյան Ա.**, *Հայ երաժշտատեսական մտքի հիմնական միտումները XVIII դ. մագիստրոսի դիպլոմային աշխատանք*, Երևան, 2011:

40. **Մուրադեան Պ., Մուշեղեան Ա., Արմաշի դպրեվանքը (Մաս Բ),** Արմաշի դպրեվանքի երաժշտական ասանդոյթները, Երևան, «Գանձասար» աստվածաբանական կենտրոն, 1998, էջ 155-258:
41. Յայսմաուրք, Կ.Պոլիս, տպ. Գրիգոր Մարգվանեցու, 1730, 731 էջ:
42. **Յովհաննէսեան Վ.,** *Երազներու կղզին Սուրբ Ղազար, Վենետիկ, Ս. Ղազար,* 1974, 64 էջ:
43. **Յովսէփեանց Գ.,** *Մխիթար Այրիվանեցի: Նորագիւտ արձանագրութիւն եւ երկեր,* Երուսաղէմ, տպ. Ս. Յակոբեանց, 1931, 24 էջ:
44. **Նավոյան Մ.,** *Տաղերի ժանրի ծագումնաբանությունը և ազատ մեղեդիական մրաժողության դրսևորումը հայկական միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստում,* Երևան, «Արճեշ», 2001, 206 էջ:
45. **Չոպանյան Ա.,** *Երկեր,* Երևան, «Սովետական գրող», 1988, 872 էջ:
46. **Պզտիկյան Հ.,** *Մխիթարի եւ Մխիթարեանների նպաստը հայ մշակույթին,* Երևան, Զանգակ-97, 2001, 79 էջ:
47. **Պողարեան Ն.,** *Ծիսագիտութիւն, Նիւ Եորք, «Թագուհի Թամսըն» հիմնադրամի հրատ.,* 1990, 120 էջ:
48. **Տայեան Ղ.,** *Եղիշէի չորս յեղանակներ հնագոյն գրչագրի մը մեջ,* Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1911, 274 էջ:
49. **Տայեան Ղ.,** *Կոմիտաս Վարդապետ (ուսումնասիրական տեսութիւն),* Վենետիկ, Մխիթարեան տպ., 1936, 94 էջ:
50. **Տայեան Ղ.,** *Մայր դիւան Մխիթարեանց Վենետիկոյ ի Ս. Ղազար 1707-1773 ի ծագմանէ ուխտիս մինչեւ ցրաժանումն Թրեստեան հարց,* Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1930, 352 էջ:
51. **Տայեան Ղ.,** *Մխիթար Աբրահայր երաժիշտ (իր շարադրած երգերով հանդերձ),* Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1954, 48 էջ:
52. **Տէտեան Խ.,** *Ընթացք հայ եկեղեցական երաժշտութեան. Գիրք առաջին,* Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1957, 110 էջ:
53. **Տէտեան Խ.,** *Ընթացք հայ եկեղեցական երաժշտութեան. Գիրք երկրորդ,* Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1958, 271 էջ:

54. **Տէր-Մովսեսէան Ա.**, *Հայ մշակոյթի պատմութեան մէջ Մխիթար սեբաստացիի լուսաւոր դէմքը*, Փարիզ, 1955, 31 էջ:
55. **Տնտեսեան Ե.**, *Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց ս. Եկեղեցւոյ եւ հավելւած բովանդակութիւն երգոց ըստ ուրն ձայնից*, Բ տպագր., Իսթանպօլ, տպ. Յ. Ասատուրեան որդիք, 1933, 150 էջ:
56. **Օրմանեան Մ.**, *Ազգապատում*, հտ. Բ, Կոստանդնուպօլիս, հրատ. Վ. եւ Հ. Ներսէսեան, 1914, 1109 էջ:
57. **Օրմանեան Մ.**, *Ծիսական բառարան*, Անթիլիաս, տպ. Կաթողիկոսութեան Հայոց Մեծի Տանն Կիլիկիոյ, 1979, 192 էջ:
58. **Օրպէեան Ատ.**, *Պատմութիւն տանն Սիսական*, Մոսկվա, տպ. Լազարյան ճեմարանի, 1861, 386 էջ:
59. **Кушнарев Х.**, *Вопросы истории и теории армянской монодической музыки*, Ленинград, гос. муз. издание, 1958, 626 стр.
60. **Тагмизян Н.**, *Теория музыки в древней Армении*, Ереван, Арм. ССР АН, 1977, 320 стр.

Պարբերականներ.

61. **Արևշատյան Ա.**, Մանրուման եղանակների անվանումների նշանակության մասին, *Մանրուսում*, միջազգային երաժշտագիտական տարեգիրք, հտ. Ա, Երևան, «Ասողիկ», 2002, էջ 187-203:
62. **Թահմիզեան Ն.**, Մխիթար Սեբաստացին եւ վերանորոգութեան շարժումը հայ հոգեւոր երգարուեստում, *Բազմավէպ*, թիվ 1-2, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1977, էջ 205-214:
63. **Հակոբյան Լ.**, Շարակնոցի երգերի եղանակները և նրանց ստորաբաժանումները, *Մանրուսում*, հ. 2, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2009, էջ 109-139:
64. **Հարությունյան Լ.**, «Ստեղի» տիպի ձայնեղանակների շուրջ, *Երաժշտական Հայաստան*, թիվ 2(47), Երևան, ԵՊԿ հրատ., 2014, էջ 2-5:
65. **Մարտիրոսյան Ա.**, Հայ հոգևոր երգարվեստի երուսաղեմյան երգվածքը և Լևոն Զիլինկիրյանի գործունեությունը, *Կոմիտասը և ավանդական երաժշտական*

- մշակույթը*, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի տարեգիրք, հտ. Բ, Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատ., 2017, էջ 232-248:
66. **Միսակյան Ն.**, Հայ հոգևոր երգվածքի արմաշական ավանդույթը, *Երաժշտական Հայաստան*, թիվ 2 (47), Երևան, 2014, էջ 11-13:
 67. **Միսակյան Ն.**, Ութնյան համակարգի դիտարկումներ ըստ մաշտոցյան Մատենադարանի արմաշական երկու ձեռագրերի, *Կոմիտասը և միջնադարյան երաժշտական մշակույթը*, Գիտական հոդվածներ, Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատարակչություն, 2016, էջ 262-281:
 68. **Նավոյան Մ.**, Անանիա Շիրակացու Հարության հարցնակարգերը հայ հիմներգության զարգացման համատեքստում, ՀՀ ԳԱԱ *Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն. Գիտական աշխատություններ*, Երևան, ՀՀԳԱԱ «Գիտություն» հրատ, 2006, էջ 58-90:
 69. **Նավոյան Մ.**, «Օրհնություն» շարականի ծագումնաբանության շուրջ, *Մանրուսում*, հտ. 2, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., էջ 69-100:
 70. **Նավոյան Մ.**, Հայ հիմներգության ձևավորման մեկ ասպեկտի շուրջ, *Հայ արվեստի հարցեր*, հտ. 3, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Արվ. ինստ. հրատ., 2010, էջ 482-487:
 71. **Նավոյան Մ.**, Շարականների մխիթարյան երգվածքի մի քանի բնութագրերի շուրջ, *Հայ արվեստի հարցեր*, հտ. 2, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2009, էջ 117-123:
 72. **Նավոյան Մ.**, Սիմեոն Ա Երևանցին եւ ԺԸ-ԺԹ դարերի հայ երաժշտական հայ մշակույթի խնդիրները, *Էջմիածին*, թիվ ԺԲ, Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածին, 2010, էջ 104-108:
 73. **Վարդանյան Մ.**, Վերաբացվեց Գևորգյան ճեմարանը, *Էջմիածին*, Վաղարշապատ, տպ. Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնի, 1997, թիվ 8-9, էջ 41-47:
 74. **Վարդումյան Ա.**, Ուշ միջնադարեան հոգեւոր երաժշտութեան Վենետիկի դպրոցն ըստ Հայր Ղեւոնդ վրդ. Տայեանի Ձայնագրեալ Շարականի, Մաս Ա., *Բազմավէպ*, թիւ 1-4, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 2005, էջ 379-393:

75. **Վարդումյան Ա.**, Ուշ միջնադարեան հոգեւոր երաժշտութեան Վենետիկի դպրոցն ըստ Հայր Ղեւոնդ վրդ. Տայեանի Ձայնագրեալ Շարականի, Մաս Բ., *Բազմավէպ*, թիւ 1-4, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 2006, էջ 534-551:
76. **Տայեան Ղ.**, «Եկայք հաւատացեալք», Նախագիտելիք, *Բազմավէպ*, թիւ 9-10, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1933, էջ 465-475:
77. **Տայեան Ղ.**, Հայ արդի ձայնագրութիւնը եւ Հայր Մինաս Բժշկեան, *Գեղունի*, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1927, էջ 58-63:
78. **Տայեան Ղ.**, Հայ երաժշտութիւնը եւ քառորդ ձայնի դրութիւնը, *Գեղունի*, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1947, էջ 62-66:
79. Յաւակցական նամակներ Հ. Ղեւոնդ Վ. Տայեանի մահուան առիթով, ուղղուած առ Արք. Գերպօ. Հմայեակ Վարդ. Կէտիկեան, ընդհ. արքահայր Մխիթարեան միաբանութեան, *Բազմավէպ*, թիւ 1-4, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1969, էջ. 80-85:
80. **Акопян Л.**, Восемьгласие как идея (на примере армянской гимнодии), *Մանրուսում* հ. 1, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ, 2008., էջ 119-129:
81. **Utidjian H.**, Les Pères mékhitaristes vénitiens et la musique sacrée arménienne: les grandes figures et leur héritage. *Jubilé de l'ordre des Pères mékhitaristes. Tricentenaire de la maison mère, l'Abbaye de Saint-Lazare 1717-2017*, Sources d'Arménie, Lyon, 2017, pp.145-155.

Տեղեկատու գրականություն.

82. **Աճառյան Հ.**, *Հայերեն արմատական բառարան*, հտ. 4, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1979, 674 էջ:
83. **Աճառյան Հ.**, *Հայոց անձնանունների բառարան*, հտ. Գ, Երևան, Պետ. համալսարանի հրատ., 1946, 740 էջ:
84. *Հայկական սովետական հանրագիտարան*, հտ. 1, խմբ.՝ Վ. Համբարձումյան, Երևան, Հայ սովետական հանրագիտարանի հրատ., 1974, 720 էջ:
85. *Հայկական սովետական հանրագիտարան*, հտ. 7, խմբ.՝ Վ. Համբարձումյան, Երևան, Հայ սովետական հանրագիտարանի հրատ., 1981, 719 էջ:

86. Հայկական սովետական հանրագիտարան, հտ. 11, խմբ.՝ Վ. Համբարձումյան, Երևան, Հայ սովետական հանրագիտարան հրատ., 1984, 720 էջ:
87. Հայկական սովետական հանրագիտարան, հտ. 12, խմբ.՝ Վ. Համբարձումյան, Երևան, Հայ սովետական հանրագիտարան հրատ., 1986, 752 էջ:
88. Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, Հ. Ա (Ա-Կ), Ի Վենետիկ, Ի տպարանի Սրբոյն Ղազարու, 1836, 1140 էջ:
89. Քրիստոնյա Հայաստան հանրագիտարան, Երևան, Հայկական հանրագիտարանի գլխավոր խմբագրություն, 2002, 1076 էջ: