ՔՐԻՍՏԱՓՈՐ ՔՈՒՇՆԱՐՅԱՆ

ՀԱՅ ՄՈՆՈԴԻԿ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐ

Х. С. КУШНАРЕВ

ВОПРОСЫ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ АРМЯНСКОЙ МОНОДИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

АМРОЦ ГРУП
ЕРЕВАН, 2008

Ք. Ս. ՔՈՒՉՆԱՐՅԱՆ

ՀԱՅ ՄՈՆՈԴԻԿ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ

ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐ

365014

ԱՄՐՈՑ ԳՈՒՊ
ԵՐԵՎԱՆ, 2008

ԵՐՊԵՏԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻ
ԳՐԱԴԱՐԱՆ
БИБЛИОТЕКА
ЕРГОСКОНСЕРВАТОРИЙ

ՀՏԴ 781:78.03
ԳՄԴ 85.31
Ք 976

ՀՐԱՏԱՐԱԿՎԱԾ Է ՊԵՏԱԿԱՆ ՊԱՏՎԵՐՈՎ
ИЗДАНО ПО ГОСУДАРСТВЕННОМУ ЗАКАЗУ

ՌՈՒՍԵՐԵՆԻՑ ՀԱՅԵՐԵՆ ԹԱՐԳՄԱՆԵՑ ՄԱՐԳԱՐԻՏ ԲՐՈՒՏՅԱՆԸ
ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ԽՄԲԱԳԻՐ՝ ԱՆԱՀԻՏ ԲԱՂԴԱՍԱՐՅԱՆ
ՌՈՒՍԵՐԵՆ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅԱՆ ԽՄԲԱԳԻՐ՝ ՌՈԲԵՐՏ ԱԹԱՅԱՆ

Ք 976 **Քուշնարյան Ք. Ս.**
Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր. - Եր.: Ամրոց գրուպ, 2008.- 512 էջ:
Երաշխավորված է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոնի կողմից:

ISBN 978-99941-31-59-4 ԳՄԴ 85.31

Государственное музыкальное издательство, Ленинград, 1958г.
© «Ամրոց գրուպ», թարգմանված է հայերեն, 2008թ.

ԹԱՐԳՄԱՆՉԻ ԿՈՂՄԻՑ

Հայ մոնոդիայի ուսումնասիրման գործը
իմ պարտքն է հայ ժողովրդի, հայ մշակույթի առաջ:

Ք. Քուշնարյան[1]

Պրոֆ. Քրիստափոր Քուշնարյանի «Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր» աշխատության հայերեն թարգմանության անհրաժեշտությունը վաղուց հասունացել էր. առ այսօր հայ ընթերցողը նրա ժառանգությունից մայրենի լեզվով ունի միայն այս աշխատության պատմական մասի խիստ սեղմ հոդվածը[2]: Ի դեպ, միջազգային ճանաչման արժանացած, հատկապես արևելքի ժողովուրդների երաժշտության տեսությամբ զբաղվող գիտնականների համար սեղանի գիրք դարձած այս աշխատությունն արդեն սպասում է նաև իր անգլերեն թարգմանությանը:

Գրքի հրատարակությունը 1958-ին գիտական շրջաններում ընդունվեց իբրև մեծ իրադարձություն. հրապարակվեցին բազմաթիվ գրախոսականներ, որոնց ընդհանրացած գնահատություններն ու բարձրացված պրոբլեմները պտտվում էին հեղինակի հետևյալ ելակետային դրույթների շուրջ.

ա) Երաժշտական մշակույթն իր պատմությամբ ժողովրդի ողջ մշակույթի ու դրա պատմության մի մասն է. հետևաբար, անցել է ձևավորման ու պատմական զարգացման նույն ճանապարհը:

բ) Պատմության տվյալները հաշվի առնելով միայն հնարավոր է ստեղծել մշակույթի, տվյալ դեպքում հայ մոնոդիկ երաժշտության զարգացման պատմության գիտական ճիշտ պատկերը, տալ գեղարվեստական արժեքներին ճշգրիտ գնահատություն: Ամբողջությամբ վերցրած աշխատությունը, իր պատմության և տեսության բաժիններով, ներծծված է անշեղ ու անկողմնակալ պատմականությամբ:

գ) Հայաստանի երաժշտությունն ու երաժշտական կյանքն ազգակցական կապերով ու դրսևորման հատկանիշներով աղերսված են այն ժողովուրդների ու նրանց երաժշտական մշակույթներին, որոնց հետ գտնվել են այս կամ այն հարաբերության մեջ:

դ) Արծարծված որոշ դրույթներ դուրս են գալիս հայ մոնոդիկ երաժշտության ուսումնասիրության սահմաններից՝ ներկայացնելով ընդհանուր տեսական հետաքրքրություն:

Վերջին երկու կետերով պրոֆ. Ք. Քուշնարյանի աշխատությունը, միաժամանակ, դառնում է հիմք ու բանալի նաև այլ ժողովուրդների երաժշտության մի շարք տեսական պրոբլեմների լուծման համար:

---

[1] Ք. ՔՈՒՇՆԱՐՅԱՆ, ***Հոդվածներ, հուշեր, նյութեր,*** խմբագիր-կազմող՝ Յու. Ն. Տյուլին, Մ.-Լ., 1967, էջ 52 (ռուս.):

[2] Ք. ՔՈՒՇՆԱՐՅԱՆ, ***Հայ երաժշտությունը ծագումից մինչև XIX դարը,*** «Ակնարկ հայ երաժշտության պատմության», խմբակային աշխատություն (հեղինակներ՝ Ք. Քուշնարյան, Մ. Մուրադյան, Գ. Գյոդակյան), Երևան, 1963, էջ 9-69:

ե) Մեզ հասած ժողովրդական և եկեղեցական երաժշտության հուշարձաններում պահպանվել են հին հայերի երաժշտության կենդանի հետքեր: Այս դրույթն օգնում է պրոֆեսորին երևան բերելու խոր անցյալից սկսվող պատմական զարգացման բոլոր փուլերը, դրանց միջով անցնող ու իրար կապող անընդմեջ կարմիր թելը՝ աշխատությանը հաղորդելով նյութի արտակարգ լայն ու բազմակողմանի ընդգրկում:

զ) Ուսումնասիրությունն ուշագրավ է հայ մոնոդիկ երաժշտության տեսության (հատկապես ձայնակարգային համակարգի) վերաբերյալ պրոֆ. Ք. Քուշնարյանի մշակած ուսմունքով՝ ներկայացված մատչելի, տեսական բնույթի աշխատություններին ոչ հատուկ պարզ, երբեմն նույնիսկ գրավիչ շարադրությամբ, բացի գրքի երկրորդ բաժնի առաջին երկու գլուխներից, որի մասին նշում է նաև ինքը՝ պրոֆեսորը. «Հիշյալ գլուխները, հատկապես առաջինը, ընթերցանության համար առավել դժվարին են, քանի որ բովանդակությամբ համեմատաբար ավելի վերացականն են» (էջ 270):

Գիրքը զուրկ է անառարկելիության շեշտից, ի շահ հնարավոր ընդդիմախոսների սկզբունքային անհամաձայնությունների ու քննարկումների, իսկ թարգմանության դիրքերից՝ նաև թեթևակի ու անվնաս խմբագրման: Իբրև սկզբունք, ձգտել ենք աշխատությունն ընթերցողին հասցնել բնագրային հարազատությամբ, պահպանել գրքի դասական մակարդակը:

Այնուամենայնիվ, ի՞նչ է խմբագրվել սույն թարգմանության մեջ:

Ամենից առաջ, ըստ հնարավորին, հրաժարվել ենք այն արտահայտություններից, նախադասություններից ու բանաստեղծական բնագրերից, որոնք բերված են խորհրդային ժամանակաշրջանի իրադրության պահանջով, իբրև բռնապետության տարիների մռայլ քաղաքականության հետևանք, և այսօր միանգամայն ժամանակավրեպ են (լուսավոր ապագա, եղբայրական հանրապետություն, Մեծ Հոկտեմբեր, կոլխոզային երջանիկ կյանք և այլն): Խմբագրման աշխատանքի նման մոտեցման իրավունք է տվել մեզ նաև պրոֆ. Ք. Քուշնարյանի քաղաքական կողմնորոշումներին ու գեղագիտական հայացքներին՝ դեռևս ասպիրանտական տարիներից և հետո շարունակվող բարեկամությունից, մեր մոտիկից ծանոթ լինելը:

Պատմության հայտնի տվյալների հիմքով, այստեղ ճշտվել է *աղրբեջանական և թուրքական* բառերի օգտագործումը: Խորհրդային պատմաշրջանի համար, օրինակ, թողնվել է *աղրբեջանականն ու աղրբեջաներենը*, իսկ, ասենք XVIII դ. համար (կապված Սայաթ-Նովայի հետ)՝ *թուրքականն ու թուրքերենը*: Ուրիշ օրինակ. պրոֆեսորը աղրբեջանական «Ռաստ» մուղամին (էջ 186) վերագրում է պայծառ բնույթ: Հապավելով *աղրբեջանական* բառը, շեշտվել է մտքի կարևոր իմաստը՝ ընդհանրապես այդ մուղամի պայծառ բնույթ ունենալու իրողությունը բոլոր ժողովուրդների մոտ՝ անկախ ծագումից (որն ավելի շուտ պարսկական է):

Լուրջ առարկություն է հարուցում ծագումով պարսիկ Նիզամուն աղրբեջանական մեծագույն բանաստեղծ համարելու խնդիրը՝ այդ վիճելի հարցին այսօր ամենայն նախանձախնդրությամբ անդրադառնում են, բնականաբար, պարսիկները:

Անշուշտ, աշխատության մեջ որոշակի սրբագրության կարող էին ենթարկվել եկեղեցական երաժշտության հասցեին պրոֆ. Ք. Քուշնարյանի բացասական երանգով արված որոշ արտահայտություններ, սակայն դա չենք արել, որովհետև գրքում ժողովրդական ու եկեղեցական երաժշտության փոխհարաբերության հարցը սկզբունքորեն և հիմնովին ճիշտ է լուծված, այն է՝ առաջնայինը ժողովրդական երաժշտությունն է, որից ճյուղավորվել և որին միշտ ապավինել է եկեղեցականը: Տարբեր բևեռներում գտնվող կենսահաստատ ժողովրդական երաժշտությունն ու եկեղեցական արվեստը գոյության իրական պայմաններում երբեք իրարից անջատ կամ լրիվ ինքնապարփակ չեն եղել: Ապա՝ ոչ միայն եկեղեցին է ճնշել գուսաններին, այլ նաև հակառակը, հաճախ գուսաններն են ծաղրել եկեղեցականներին ու նրանց հիմնած սահմանակարգերը, ինչի մասին, առիթը ներկայանալիս, անկողմնակալ նշել է պրոֆեսորը (էջ 90 տողատակ և ուրիշներ):

Բնականաբար, աշխատության կենտրոնում հայտնվել են տերմինաբանական բարդ ու խրթին հարցեր: Հայ երաժշտության տեսության տերմինաբանությունը, ամբողջությամբ

վերցրած, կարոտ է լուրջ մշակման՝ նոր տերմիններ ստեղծելու, թարգմանաբար համարժեքներ գտնելու, հները վերանայելու առումներով: Պրոֆ. Քուշնարյանի աշխատությունը թարգմանելիս խնդիրը դարձավ առաջնային:

Հարկ եղավ ի մի բերել ու վերանայել ասպարեզում եղածները. պարզվեց, որ դրանցից շատերը հատակեցման կարիք ունեն. ոչ բոլոր թարգմանություններն էին հաջողված և ընդունված միանշանակ հասկացությամբ, նախապատվություն պետք էր տալ տարբեր ժամանակներում և տարբեր գրիչների կողմից կատարված այլևայլ թարգմանություններից մեկին: Հասկանալի է, որ հաջողված ճանաչված տերմինները արժանացան պատշաճ վերաբերմունքի՝ պրոֆ. Քուշնարյանի թարգմանվող աշխատության մեջ լայնորեն օգտագործվելով:

Անհրաժեշտաբար, հատուկ անդրադարձով կանգ ենք առել գրքում չորս պարագայով օգտագործված ***ձև*** բառի վրա՝ սահմանելով դրանց էությունը.

ա) ձևը որպես ***կերպ*** (արտահայտման անհատական ձև, հանկարծաբանական ձև և այլն).

բ) ձևը որպես ***կառուցվածք***, ստրուկտուրա (պարզունակ ձև, եռմասանի ձև և այլն).

գ) ձևը որպես ***կաղապար*** (տաղաչափական ձև և այլն).

դ) ձևը որպես ***երգի տեսակ***՝ ժանրին համազոր (քնարական, վիպական, հերոսական ձևեր, դեմոկրատական ձևեր, ժանրերի ու ձևերի կազմավորում, հնագույն ձևերի վերապրուկներ և այլն):

Աշխատել ենք շարադրությամբ հասնել հիշյալ նշանակություններից ամեն մեկի հստակ ձևավորմանը:

Չենք խուսափել այն օտարածին, սակայն ազգայնացված բառերի օգտագործումից, որոնք շրջանառության մեջ են և, համապատասխանաբար, զետեղված հայոց լեզվի բառարաններում (տերմին, մեթոդ, թեմա, մելոս, պրակտիկա, մոտիվ, պրոցես, կոնտեքստ, դոգմա, դրամատուրգիա և այլն): Միաժամանակ, փորձել ենք հոմանիշների օգնությամբ, ըստ հնարավորին, ազատվել դրանցից: Ընդհանրապես լայնորեն ու ազատ օգտվել ենք հոմանիշների հարստությունից: Օրինակ, երբ խոսքը վերաբերել է ***երգարվեստի*** ժանրային տեսակներին, օգտվել ենք ***երգատեսակ*** տերմինից, երբ գործիքային երաժշտությանը՝ պահպանել ***ժանրը*** և այլն:

Հայերեն համարժեք չունեցող տերմիններից հաջող թարգմանվեցին ընդամենը երկուսը՝ ***опевание – շրջագարդում*** և ***распев слога – վանկի եղանակավորում***. դրանք այսօր շրջանառության մեջ են, ընդունված:

Սրանց կողքին, աշխատության ողջ շարադրանքում, պահպանել ենք համընդհանուր ճանաչման արժանացած երաժշտագիտական մասնագիտական մի շարք տերմիններ ու բառեր (ինտերվալների և ձայնակարգերի անունները, սեկվենցիա, պոլիֆոնիա և այլն) այն հիմնավորմամբ, որ չկան դրանց թարգմանությունները կամ եթե կան՝ դեռևս չեն դիմացել ժամանակի քննությանը, չեն դրվել շրջանառության մեջ (չկա դրանց միանշանակ ընկալումը), չեն ենթարկվել հայոց լեզվի քերականական օրինաչափություններին:

Լեզվաոճական բարեհնչունության, շարադրանքի հակիրճության, բառային կրկնություններից խուսափելու նպատակներով, թարգմանության մեջ դիմել ենք բնագրին վնաս չբերող հապավումների. օրինակ՝ ***звукоряд лада с эолийской тоникой***... տողի ճշգրիտ թարգմանությունը հանգեցնում է բառերի անբարեհնչուն՝ ***էոլական հիմնաձայնով ձայնակարգի ձայնաշար*** խառնափնթորության: Որպես ելք, նման դեպքերում նախ՝ հրաժարվել ենք հիմնաձայն բառից, քանի որ ձայնակարգի հիմնաձայնն ու հնչյունաշարն տարբեր երանգ չեն կարող ունենալ (տվյալ դեպքում՝ երկուսն էլ էոլական են) և որևէ հնչյունաշարի առկայության պայմաններում հիմնաձայնի պարտադիր ներկայությունը ենթադրվում է, ապա՝ ձայնաշար տերմինը փոխարինելով իր հոմանիշ ***հնչյունաշար*** բառով, կանոնավորվել է խառնափնթորությունը՝ ***էոլական ձայնակարգի հնչյունաշարը***...:

Նույն կերպ ***ձայնակարգ*** և ***ձայնեղանակ*** տերմինները: Իրար կողք հայտնվելիս՝ հրաժարվել ենք ձայնակարգից, որովհետև հայ մոնոդիկ երաժշտության սահմաններում առկա բոլոր ճյուղերում զարգացման գործող սկզբունքը ձայնեղանակայինն է:

Ըստ անհրաժեշտության, օգտվել ենք վերաշարադրանքի ընձեռած հնարավորությունից՝ հանուն լեզվական հայեցի հնչման:

Թարգմանության ընթացքում, տողատակում արել ենք որոշ հավելումներ, պայմանավորված նորահայտ փաստերով, և անհրաժեշտ պարզաբանումներ (էջ 38, 184, 185 և այլն): Ուղղվել են նկատված վրիպակները և նշվել տողատակերում:

Այլևայլ աշխատություններից կատարված մեջբերումները ներկայացվել են երկու կերպ՝ թարգմանաբար և բնագրով: Առաջին դեպքում, երբ աշխատությունը ասպարեզում է միայն օտար լեզվով (հիմնականում՝ ռուսերեն): Թարգմանաբար են տրված նաև այն առանձին արտահայտությունները ու զանազան բնորոշումները, որոնք բերված են առանց սկզբնաղբյուրի նշման: Երկրորդ դեպքում՝ ըստ հայերեն բնագրի, երբ աշխատությունն ունի հրատարակված հայերեն և ռուսերեն տարբերակներ. այսպիսով, գրքի հեղինակը օգտվել է ռուսերեն տարբերակից, թարգմանիչը՝ հայերեն բնագրից: Բացառություն են կազմել երկու աշխատություն. մեկը պրոֆ. Վ. Չալոյանի «Հայաստանում փիլիսոփայական մտքի զարգացման հիմնական փուլերը», որը նախ տպագրվել է ռուսերեն լեզվով (1959)՝ ապա հայերենով (1975), ընդ որում՝ ընդլայնված և փոփոխված, ինչը համապատասխան հատվածների շարադրանքի նույնություն գտնելու խնդիրը բարդացնում էր՝ առաջ բերելով խմբագրական աշխատանքի անհրաժեշտություն: Մյուսը՝ Հ. Հովհաննիսյանի «Հայ երաժշտության պատմություն» ձեռագիր աշխատությունն է, որից ընթերցողին մեջբերումներ տրամադրելիս, նույնպես նախ պետք էր խմբագրել: Երկու դեպքում էլ խմբագրական նման աշխատանքը թարգմանչի պարտականություններից դուրս էր:

Պրոֆ. Քուշնարյանի աշխատության մեջ բանաստեղծությունների սկզբնաղբյուրները, ցավոք, նշված չեն: Այդ հանգամանքը մեծ պրպտումների ու դժվարությունների առաջ կանգնեցրեց թարգմանչիս: Այդուհանդերձ, դրանք գտնված են և բերված բնագրով ու սկզբնաղբյուրներով:

Վերջապես, առաջնորդվել ենք ժամանակակից պոլիգրաֆիայի պահանջներով, ի շահ շարադրանքի հակիրճության:

Մարգարիտ Քրուտյան

ՆԱԽԱԲԱՆ

Սույն ուսումնասիրության առարկան հայ մոնոդիկ[1] երաժշտությունն է, որը սկիզբ առնելով անհիշելի ժամանակներում և անցնելով զարգացման դարերի երկար ճանապարհ, շարունակում է մեր ժամանակներում կենցաղավարել բազմաձայն երաժշտության կողքին:

Ուսումնասիրման երկու հնարավոր տեսանկյուններին համապատասխան, ընթերցողի ուշադրությանը ներկայացվող այս աշխատությունը բաժանվում է երկու մասի, որոնք ներքին կապերով կապված են իրար և, միաժամանակ, մեծ չափով ինքնուրույն են:

Առաջին մասում մոնոդիկ երաժշտությունը դիտվում է որպես հայ մշակույթի պատմության դրսևորումներից մեկը: Այստեղ տրվում է մոնոդիայի զարգացման հիմնական փուլերի տեսությունը: Տեղեուտեղը, բնականաբար, երևան են գալիս մոնոդիայի հորինվածքին վերաբերող բոլոր հիմնական հարցերը: Հեղինակի մտահղացմամբ առաջին մասը պետք է դիտվի իբրև ամբողջությամբ վերցրած հայ մոնոդիկ երաժշտության ուսումնասիրման ***նախաբան:***

Երկրորդ մասը նվիրվում է հատուկ տեսական թեմայի. մշակվում է հայ երաժշտության տեսության հիմնաքարային խնդիրներից մեկը՝ ձայնակարգերի հարցը:

Հեղինակը, ըստ անհրաժեշտության, օգտագործել է իր ժամանակի՝ հայ մոնոդիայի բոլոր մատչելի ձայնագրությունները, այդ թվում՝ նաև ձեռագրեր: Դրանք գեղջկական և քաղաքային ժողովրդական երգերի գրառումներ են, ժողովրդամասնագիտացված՝ գուսանական և աշուղական երաժշտական արվեստի ստեղծագործություններ, ինչպես նաև պաշտամունքային մոնոդիաների գրառումներ:

Այդ գրառումներում հայ մոնոդիկ երաժշտության տարբեր ճյուղերի ստեղծագործությունները քանակական առումով նույնը չեն, մի հանգամանք, որը խանգարում է հետազոտողի առաջ դրված թեմայի համակողմանի ուսումնասիրմանը, լիարժեք լուսաբանմանը: Ազգագրական ժողովածուներում աշխատավոր ժողովրդի ստեղծագործությունն ամենից ավելի լիարժեք ներկայացված է գեղջուկ երգով: Վերջինիս հավաքման նկատմամբ եղած հետաքրքրությունը, որը սկիզբ է առել XIX դարի ութսունական թվականներից, շարունակվում է նաև մեր օրերում: Բավական շատ են աշուղական երգերի ձայնագրությունները, որոնց քանակը վերջին տարիներին զգալիորեն մեծացել է: Բարվոք չէ ֆոլկլորագետների կողմից ոչ միշտ հասկանալի պատճառներով արհամարհված քաղաքային ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության նմուշների վիճակը: Քաղաքային երգերը հետևողականորեն սկսվեցին գրառվել միայն XX հարյուրամյակի քառասունական թվականներից:

Վերջապես, ամենից քիչ գրի են առնվել միջնադարյան ժողովրդա-գուսանական երգերը, որոնք արագ անհետանում են ժողովրդի հիշողությունից[2]:

Պաշտամունքային մոնոդիաների ձայնագրություններ շատ կան. միայն հիմների ժողովածուն՝ հազար էջանոց Շարակնոցն (in folio) արդեն իսկ ծանրակշիռ հատոր է: Այս մեղեդիները գրառված են հայկական նոտագրությամբ[3]:

---

[1] ***Մոնոդիա*** – երաժշտական ստեղծագործություն, որի ձևավորման մեջ գերիշխողը մեղեդայնությունն է:

[2] Մատենադարանում գտնվող գուսանական երգերի խազավոր գրառումներն առայժմ մնում են անմատչելի՝ դրանց ընթերցման բանալին կորսված լինելու պատճառով:

[3] Հայկական նոտագրության համակարգի մասին տե՛ս սույն աշխատության 294-298 էջերում:

Հայ գեղջուկ երգի հիմնական հարստությունները համատեղված են ժողովրդական ստեղծագործության երկու անխոնջ հետազոտողների՝ Կոմիտասի և Սպիրիդոն Մելիքյանի ժողովրդական երաժշտությանը նվիրված աշխատություններում: Այստեղ հավաքված են հնագույն գեղջուկ երաժշտության բազմաթիվ ժանրերի՝ վիպական, ծիսական, աշխատանքային (գերազանցապես՝ երկրագործական), կենցաղային, քնարական, պարային, կատակային, մանկական և այլ ժանրի երգեր:

Առանձնապես բարձր արժեք են ներկայացնում Կոմիտասի կատարած ձայնագրությունները. երգեր հավաքելիս նա առաջնորդվել է ոչ միայն գիտաճանաչողական, այլ նաև գեղարվեստական և ստեղծագործական կարգի նկատառումներով՝ նախատեսելով ընդհանրապես ժողովրդական երաժշտության նմուշները կոմպոզիտորական ստեղծագործության մեջ կիրառելու հնարավորությունը: Կոմիտասի ժողովածուները այսօր էլ Հայաստանի կոմպոզիտորների համար թեմաների անսպառ աղբյուր են: Նրա գրառումների մեջ (կատարված XIX-XX դարերի սահմանագծում) կան մի շարք երաժշտական հուշարձաններ, որոնք հետագայում մոռացվել են ժողովրդի կողմից, ինչը ավելի է բարձրացնում դրանց հետազոտման կարևորությունը:

Սակայն, Կոմիտասի ազգագրական աշխատությունների հսկայական արժեքի հետ մեկտեղ, նրա ձայնագրություններից մի քանիսը (ոչ շատը), սույն աշխատության խնդիրների տեսանկյունից, պահանջում են զգուշավոր մոտեցում: Խոսքն այն երգերի մասին է, որոնց ձևի վերջնական խմբագրումն իր իսկ հավաքողի ստեղծագործության արդյունքն է[1]:

Կոմիտասի ազգագրական գործունեությունը շարունակեց նրա սան Սպ. Մելիքյանը, որի աշխատությունները հրատարակվել են նախահեղափոխական[2] և խորհրդային տարիներին: Սպ. Մելիքյանի ժողովածուները նույնպես բովանդակում են գեղարվեստական բարձր հատկանիշներով օժտված մի շարք նմուշներ: Բայց դրանց հիմնական արժեքը դա չէ. Սպ. Մելիքյանի աշխատություններում խտացված ձևով ներկայացված են հայկական հին մոնոդիայի ամբողջական շերտեր, ինչպես օրինակ՝ սասունցիների ու վանեցիների երաժշտության շերտերը, հին խաղերգերի շերտը և այլն:

Ինչպես կտեսնի ընթերցողը, սույն աշխատության մեջ բերված նմուշների մեծ մասը վերցված է հիշված երկու հեղինակների դասական աշխատություններից:

Ժողովրդական երգերի ժամանակակից հավաքածուներից, բովանդակությամբ մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում Վ. Սամվելյանի ժողովածուները, որոնց արժեվորումը կապվում է դրանց վերջնական խմբավորման ու հրատարակման հետ: Սակայն դա չի խանգարում նշելու Վ. Սամվելյանի աշխատություններում հին գեղջուկ աշխատանքային երգերի, ավելի վաղ շրջանում ժողովածուներում պակասող օղակի՝ հին քաղաքային երգերի, ինչպես նաև խորհրդային տարիների գեղջուկ երգերի ճանաչողական առումով արժեքավոր ձայնագրությունների առկայությունը[3]:

Աշուղական երգերի նյութերն ամենից ավելի հարուստ ներկայացված են Ա. Քո-

---

[1] Տե՛ս այս մասին էջ 160-161 և 135-ի տողատակի երրորդ ծանոթագրությունը:

[2] ***Նախահեղափոխական*** – մինչև 1917 թ. Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը (Ա. Բ.):

[3] Վ. ՍԱՄՎԵԼՅԱՆ, ***Հայ ժողովրդական երգեր*** (Սովետական շրջան) ձայնագրյալ ժողովածու, Երևան, 1961: Բովանդակում է Հայաստանի տարբեր շրջաններում (Ապարան, Մարտունի, Էջմիածին, Արտաշատ, Կիրովական /Վանաձոր/ և այլն) 1943-1953թթ. ՀԽՍՀ ԳԱ գիտաշխատողների, այդ թվում նաև իր իսկ՝ Սամվելյանի կողմից հավաքված երգերը: Դասվում է հայ ժողովրդական երաժշտության ձայնագրյալ լավագույն ժողովածուների շարքին (Ա. Բ.):

[4] Ա. ՔՈՉԱՐՅԱՆ, ***Հայ գուսանական երգեր***, ձայնագրյալ ժողովածու, Երևան, 1976: Հայ աշուղագիտության դասական նմուշներից է, ընդգրկում է Սայաթ-Նովայի, Ջիվանու, Շերամի, Հավասու և մյուս աշուղների 164 երգ, որոնցից 46-ը՝ Ա. Քոչարյանի ձայնագրությամբ (Ա. Բ.):

չարյանի մանրամասնորեն մշակված ձեռագիր ժողովածուում[4]: Այն պարունակում է ինչպես կազմողի, այնպես էլ ուրիշ երգահավաքների գրառումներ: Վերջիններիս թվում հատկապես աչքի են ընկնում մեր հարյուրամյակի սկզբի տեսաբան Ա. Բրուտյանի ձայնագրությունները, որոնք մեզ են հասցրել հին աշուղական արվեստի մի շարք հազվագյուտ նմուշներ: Ուսումնասիրող գիտնականի համար շնորհակալ նյութ կա Սայաթ-Նովայի հրատարակված ժողովածուներում, որոնցից մեկը կազմել է Ս. Բարխուդարյանը, մյուսը՝ Մ. Աղայանն ու Շ. Տալյանը:

Ճանաչողական (և գեղարվեստական) արժեքով միջնադարյան գուսանական երաժշտության բնագավառում առաջին տեղը պատկանում է Ակնա երգերի կոմիտասյան վարպետորեն կատարված գրառումներին, դրանց ժողովածուն գրեթե միակ սկզբնաղբյուրն է, որը լույս է սփռում ավատատիրական դարաշրջանի ժողովրդագուսանական երաժշտական արվեստի վրա:

Պաշտամունքային երաժշտության գոյություն ունեցող ձայնագրությունները (նկատի ունենք հայկական նոտագրությամբ գրառված նմուշները) ընդգրկում են այդ երաժշտության ձևերի ու երգատեսակների ողջ բազմազանությունը՝ սկսած հնագույն սաղմոսներից և վերջացրած զարգացած ավատատիրական դարաշրջանի ծավալուն մոնոդիաներով: Այս ձայնագրությունները կատարել է Ն. Թաշճյանը անցյալ դարի յոթանասունական թվականներին: Հայ երաժշտության մեջ իշխող կարծիքի համաձայն, Թաշճյանի և նրա գործընկերների գրառած մոնոդիաները զերծ չեն որոշ խաթարումներից, օտար ազդեցություններից:

Տվյալ հանգամանքի հետ ընդհանրապես պետք է հաշվի նստել, բայց քանի որ այդ խաթարումները վերաբերում են երաժշտության մասնավոր պարագաների, սույն աշխատության մեջ դրված խնդիրների լուծման համար էական նշանակություն չունեն:

Ստորև տրվում են որոշ նախնական բացատրություններ հետագա շարադրանքի վերաբերյալ:

«Ելևէջ» (ինտոնացիա) հասկացությունը սահմանելիս հեղինակը ելակետ է ընդունել այն դրույթը, որ երաժշտաարտահայտչական պրոցեսի կամ երաժշտական ձևի կազմավորումն իրացվում է երկու հիմնական գործոնների՝ ելևէջի և ռիթմի փոխադարձ կապով: Այդ կապում ելևէջը կողմերից մեկն է, ընդ որում, այն մեկը, որն իրացվում է ***հնչյունային*** (ձայնաբարձրությային-ձայնակարգային) հարաբերություններում: Հիշված երկու կողմերից ամեն մեկը (ելևէջը և ռիթմը – Մ. Բ.), ձևի կազմավորման մեջ ունեցած փոխկապվածությամբ հանդերձ, ենթակա է ծավալման հատուկ օրինաչափությունների և ունի իր արտահայտչական ինքնօրինակ հատկանիշները: «Ելևէջ» տերմինը, ,«ռիթմ» կամ, «ռիթմա-ելևէջ» տերմինների նման, միևնույն հիմնավորմամբ կարող է վերաբերել ինչպես երաժշտաարտահայտչական զարգացման ամբողջությանը, այնպես էլ դրա առանձին դրսևորումներին. օրինակ՝ «տվյալ մոնոդիայի ելևէջ (կամ ելևէջային լարվածք)», «տվյալ դարձվածքի ելևէջ» և այլն:

«Եռատոն» տերմինն օգտագործելիս նկատի է առնվել ***մեծացրած կվարտայով*** սահմանագծվող, կիսատոնազուրկ ձայնակարգային հնչյունաշարերի հատվածները: Միայն ա՛յդ: Փոքրացրած կվինտայի վերաբերյալ «եռատոն» տերմինը չի օգտագործվում, քանի որ այդ ինտերվալը ձայնակարգային առումով, ինչպես էլ որ լրացված լինի, եռատոն չէ:

Հեղինակը բնական ձայնակարգերի անվանումների հարցում հարում է Գլարեանի անվանակարգին: Լոկրիական ձայնակարգ ասելիս նկատի է առնվում հիմնաձայնային փոքր սեկունդայով և հիմնաձայնային փոքրացրած կվինտայով բնական մինորը, որը տարբերվում է փյուգիական մինորից իր V աստիճանի ցածր (կեստոն ցած) դիրքով:

Մի շարք դեպքերում աշխատության մեջ օգտագործվում են «մեդիանտա»,

«սուբդոմինանտա» և «դոմինանտա» տերմինները: Դրանց կիրառությունը հետապնդում է հայ մոնոդիայի ձայնակարգային աստիճանների և բազմաձայն երաժշտության ձայնակարգամեղեդիական համապատասխան դարձվածքների նմանության իրողությունն ընդգծելու նպատակը:

Աշխատության մեջ բերված մոնոդիաների ընթերցումը դյուրինացնելու նպատակով, դրանք ներկայացվում են հավասարաչափ հավասարեցված (տեմպերացված) լարվածքում: Երաժշտական՝ թե նոտային և թե տառային սխեմաները տրվում են ոչ հավասարաչափ հավասարեցված լարվածքում:

Այս կամ այն ձայնակարգային աստիճանի աննշան իջեցման համար սխեմաներում օգտագործվել է պայմանական՝ / նշանը, որը դրվում է անմիջապես նոտայի կամ տառի առաջ: Ուղղահայաց գծիկով խաչված բեմոլը նշանակում է՝ կիսաբեմոլ: Ձայնակարգի հիմնաձայնը նոտային սխեմաներում նշանակվում է brevis-ի օգնությամբ, օժանդակ հենակետերը՝ ամբողջ տևողության նոտաներով:

Տառային սխեմաներում՝ ձայնակարգային հիմնաձայնի նշանակման համապատասխան տառն առնված է ուղիղ փակագծի մեջ:

Ձայնակարգում մեծացրած սեկունդա պարունակող մի քանի երաժշտական օրինակներ արձանագրելիս, օգտագործվել է բանալիի նշանների՝ եվրոպական նոտագրության տեսանկյունից անսովոր, սակայն արևելքի ժողովուրդների մոնոդիաների գրառման համար լայնորեն օգտագործվող նշանակումը. օրինակ՝



Աշխատության մեջ երաժշտական օրինակների մեծ մասը բերվում է փոխադրությամբ (տրանսպորտով), որը դրանք իրար հետ համեմատելու ավելի հարմար հնարավորություն է տալիս: Օրինակները փոխադրելիս ընտրվել են այն ձայնակարգերը, որոնք օգտագործվում են հայկական նոտագրությամբ գրառված ձայնագրություններում. այդ ձայնակարգերում են արձանագրված, մասնավորապես, Կոմիտասի՝ ժողովրդական երգերի բոլոր ձեռագիր ժողովածուների երգերը:

Հեղինակը, մոնոդիաների որոշ օրինակներ բերելիս, առանձին դեպքերում իրավունք է վերապահել իրեն փոփոխելու դրանց գրության խմբագրական կողմը: Պաշտամունքային որոշ մոնոդիաներ մեջ են բերվում կրճատ ձևով:

Ընթերցողին խորհուրդ է տրվում աշխատության մեջ բերված մոնոդիաներն ուսումնասիրելիս դրանք ***երգել***, բայց ոչ նվագել դաշնամուրով:

Առավել հաճախ հիշատակվող հետազոտությունների անվանումները տրվում են կրճատ ձևով: Կրճատումների ցանկը բերված է գրքի վերջում:

Աշխատության մեջ ռուսերեն բերված հայերեն բանաստեղծական բնագրերի մեծ մասի թարգմանիչները բանաստեղծներ են՝ Վ. Բրյուսով, Վ. Զվյագինցևա, Ա. Կոչետկով, Կ. Լիպսկերով, Ս. Սպասսկի, Ա. Տարկովսկի և Ն. Տիխոնով:

Հեղինակը պարտքի հաճելի զգացումով իր խորին շնորհակալությունն է հայտնում ակադեմիկոս Հովսեփ Օրբելուն, պատմական գիտությունների դոկտոր Բաբկեն Առաքելյանին, երաժշտագետներ Մուշեղ Աղայանին, Մաթևոս Մուրադյանին, պատմաբան Լևոն Խաչիկյանին և կոմպոզիտոր Հովհաննես Եղիազարյանին՝ աշխատանքի ընթացքում արված արժեքավոր խորհուրդների համար: Նա իր անկեղծ երախտագիտությունն է հայտնում երաժշտագետներ Արամ Քոչարյանին և Վարդան Սամվելյանին՝ ժողովրդական երգերի իրենց չհրատարակված ձայնագրությունները սիրով տրամադրելու համար: Հեղինակը հատուկ երախտագիտությամբ է նշում երաժշտագետ Ռոբերտ Աթայանի անդավաճան մասնակցությունը՝ սույն ուսումնասիրությունն իր ավարտին հասցնելու գործում:

ԱՌԱՋԻՆ ՄԱՍ

ՀԱՅ ՄՈՆՈԴԻԱՅԻ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ՊԱՏՄԱՏԵՍԱԿԱՆ ԱԿՆԱՐԿ

(Փաստեր, եզրահանգումներ, խնդիրներ)

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Խորհրդային տարիներն առանձնանում են հայ ժողովրդի՝ իր պատմական անցյալի նկատմամբ գերաճող հետաքրքրությամբ:

Անցյալը, որ թողել է ժողովրդի գիտակցության մեջ խոր հետք, արձանագրվել հին մշակույթի բազմաթիվ հուշարձաններում, և մասամբ ուսումնասիրվել է նախահեղափոխական գիտության կողմից, խորհրդային հետազոտողներին ներկայանում է նոր լույսով: Գաղափարական նոր դիրքերից է մեկնաբանվում ժողովրդի բազմադարյան քաղաքացիական պատմությունը, նրա գիտական մտքի, գրականության ու արվեստի պատմությունը:

Հայ արվեստի պատմության տարբեր ոլորտները լուսաբանող ուսումնասիրությունների կողքին, խորհրդային տարիներին սկսում են ավելի ու ավելի նշանակալի տեղ գրավել հայ երաժշտական մշակույթի պատմությանը նվիրված աշխատությունները:

Հայաստանի երաժշտագետ-պատմաբանների ուշադրությունն ամենից առաջ ուղղվել է կոմպոզիտորական դասական երաժշտական արվեստի խնդիրներին, որն անմիջականորեն իրենով նախապատրաստեց խորհրդային ժամանակի կոմպոզիտորական արվեստի առկայությունը: Սկսում են առանձին կերպով ուսումնասիրել Ք. Կարա-Մուրզայի, Կոմիտասի, Ա. Տիգրանյանի և Ալ. Սպենդիարյանի երաժշտական արվեստը, այն վարպետների, որոնք կարողացան իրենց ստեղծագործության մեջ յուրացնել և անդրադարձնել առաջադեմ արևմտաեվրոպական ու ռուսական բազմաճայն երաժշտության գաղափարագեղագիտական հիմքերը և հորինվածքային մեթոդները՝ բազմազան ժանրերով ու բարդ ձևերով հանդերձ:

Պատմաբանների տեսադաշտից դուրս չմնաց նաև հայ մոնոդիկ երաժշտությունը, որի կերպարներում ժողովուրդը բազում դարերի ընթացքում արձանագրել էր իր առավել նվիրական զգացմունքներն ու մտքերը, երաժշտություն, որը հնչում է կենցաղում առ այսօր՝ հանդիսանալով ազգային երաժշտական լեզվի հիմքերի հիմքը:

Բացի մոնոդիկ երաժշտության զարգացման մասնավոր խնդիրների լուսաբանությամբ սահմանափակվող հետազոտություններից, խորհրդային տարիներին ասպարեզ եկան ընդհանրացնող բնույթի երկու աշխատություն: Դրանք արժանի են հատուկ ուշադրության, քանի որ այդ աշխատություններում շոշափված են հին հայկական երաժշտության առավել կարևոր խնդիրները: Այս երկու աշխատություններից ուշագրավը նախ Հ. Հովհաննիսյանի «Հայ երաժշտության պատմությունն»[1] է, որի մեծ մասի բուն նյութը նվիրված է մոնոդիայի զարգացմանը:

Հ. Հովհաննիսյանի աշխատությունը հայ մոնոդիկ երաժշտության զարգացման ընթացքի հաջորդական ու հետևողական լուսաբանման առաջին փորձն է: Այստեղ

---

[1] Հ. ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ, ***Հայ երաժշտության պատմություն***, ձեռագիր, Երևան, 1935: Աշխատությունը Լենինգրադի (Սանկտ-Պետերբուրգ) Թատրոնի և երաժշտության գիտահետազոտական ինստիտուտի պատվերով 1939-ին թարգմանվել է ռուսերեն, թարգմանիչ՝ Մ. Ա. Գևորգյան: Հայերեն և ռուսերեն ձեռագրերը պահվում են Ե. Չարենցի անվ. Գրականության և արվեստի պետական թանգարանի (այսուհետև՝ ԳԱԹ – Մ. Բ.) երաժշտական բաժնում:

առաջ են քաշված պատմատեսական բնույթի անկյունաքարային մի շարք խնդիրներ, որոնց հարցադրումն արդեն իսկ վկայում է հեղինակի հետազոտական դիրքորոշումների ճշտությունը: Հետևելով Կոմիտասին, նա իր եզրահանգումների համար ելակետ է համարում հետևյալը. հայ երաժշտական արվեստը հայ ժողովրդի ինքնատիպ մշակույթի անքակտելի և ուրույն մասն է: Հեղինակը, դարձյալ հետևելով Կոմիտասին, ճիշտ է դնում ժողովրդական երաժշտական արվեստի և եկեղեցական երաժշտության հարաբերության խնդիրը՝ առաջինը համարելով աղբյուր երկրորդի համար: Նա հիմնականում ճիշտ է ուրվագծում մոնոդիկ ձևերի զարգացման ընթացքը և այլն: Աշխատությունը բովանդակում է մի շարք դիպուկ դիտողություններ և ավելի մասնավոր բնույթի ընդհանրացումներ:

Իր խնդիրները հեղինակն ուսումնասիրում է պատմական լայն միջավայրի շրջանակներում, ընդ այդմ դիմելով համոզիչ զուգադրությունների այն երևույթների հետ, որոնք կան արվեստի՝ երաժշտությանը հարակից այլ բնագավառներում: Ըստ հնարավորության, նա օգտվում է միջնադարյան պատմաբանների աշխատություններից, կատարում դիպուկ մեջբերումներ:

Հ. Հովհաննիսյանի «Պատմության» թույլ կողմը երաժշտական վերլուծության համարյա իսպառ բացակայությունն է, երաժշտական աղբյուրներին չապավինելը:

Մյուս աշխատությունը, որը լուսաբանում է հայ մոնոդիկ երաժշտության զարգացման հարցեր, Սպ. Մելիքյանի «Հայ երաժշտության պատմության ուրվագիծ»-ն է[1]: «Ուրվագծի» հեղինակը նպատակ չի դնում տալ հայ մոնոդիայի հետևողական զարգացման պատկերը, բայց ուսումնասիրելով մոնոդիկ երաժշտության տարբեր ճյուղերի գոյածևերը, զուգընթաց շոշափում է նաև ծագումնաբանական հարցեր:

Ի հակադրություն Հ. Հովհաննիսյանի, «Ուրվագծի» հեղինակն իր տեսական դրույթների հիմնավորման համար շարունակ դիմում է գեղարվեստական գործնական աշխատանքի տվյալներին: Նրա վերլուծական կարգի մի շարք դիտարկումները, բնականաբար, բերում են ճիշտ եզրահանգումների: Խոսուն են հեղինակի կողմից լավ ընտրված երաժշտական օրինակները: Սրանք են «Ուրվագծի» կարևոր կողմերը:

Սակայն, միևնույն ժամանակ, «Ուրվագիծն» ունի լուրջ թերություններ, որոնց իրավացիորեն իր ժամանակ անդրադարձել է քննադատությունը: Այս թերությունները գլխավորապես ի հայտ են գալիս հեղինակի կանխակալ բնույթի որոշ սկզբունքային դրույթներում: Այսպես, հենվելով խախուտ ելակետերի, հեղինակը կասկածի տակ է առնում հայ երաժշտական մշակույթի մի շարք երևույթների ինքնատիպությունը: Սպ. Մելիքյանի կասկածամտությունը տարածվում է ոչ միայն մոնոդիկ արվեստի առանձին ժանրերի ու ձևերի վրա, այլ նաև հայ երաժշտության հին տեսության մի քանի հայեցակետերի վրա[2]: Հայ մոնոդիկ երաժշտության ձևերի ծագումնաբանական հարցերում հեղինակի թույլ տված սխալներից է բխում նաև հայ ժողովրդական և եկեղեցական երաժշտության հարաբերությունների վերաբերող հարցի ճիշտ լուսաբանումը:

Այս երկու խնդիրներով Սպ. Մելիքյանը հակադրվում է կոմիտասյան տեսակետին: Նրա սխալները կրում են սկզբունքային բնույթ. դրանք ստեղծում են հայ մոնոդիկ երաժշտության զարգացման ընթացքի մասին թյուր պատկերացում: Հեղինակի ավելի նվազ նշանակության թերություններից է հակվածությունը դեպի փուլային զարգացման (ստադիալ) տեսությունը, որ երևան է գալիս մի մասնավոր, այն է՝ հայ մոնոդիայի ձայնակարգերի ծագումնաբանական խնդրի հետ:

---

[1] ՍՊ. ՄԵԼԻՔՅԱՆ, ***Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության*** (այսուհետև՝ «Ուրվագիծ» – Մ. Բ.), Երևան, 1935:

[2] Հին տեսության նկատմամբ Սպ. Մելիքյանի ունեցած վերաբերմունքի մասին տե՛ս 266-267 էջերում:

Սպ. Մելիքյանի սկզբունքային դրույթների շուրջ Հայաստանում տեղի ունեցան լուրջ վիճաբանություններ, որոնք զգալիորեն օգնեցին երաժշտագիտության ասպարեզում հայ հին երաժշտական մշակույթի առավել էական երևույթների նկատմամբ ճիշտ տեսակետների մշակմանը:

Հ. Հովհաննիսյանի և Սպ. Մելիքյանի աշխատությունների առանձին դրույթները բազմիցս կշռադատվել են հետագա շարադրանքում:

Ընթերցողի ուշադրությանը ներկայացվող սույն աշխատության առաջին մասը հայ մոնոդիկ երաժշտության զարգացման պատմատեսական ակնարկն է: Հեղինակն այն համարում է հերթական մի օղակ (սակայն, ոչ վերջինը)՝ մոնոդիայի պատմությանը նվիրված այլ աշխատությունների շղթայում: Ակնարկում, ընդհանուր և այլ արվեստների պատմության տվյալների հիման վրա, լուսաբանության այն մակարդակով, որ ներկա ժամանակում թույլ է տալիս մատչելի փաստական նյութը, հետազոտվում է հայ մոնոդիայի զարգացման՝ մեկ դարաշրջանից մյուսն անցած ճանապարհը: Պատմական ընթացքը փուլերի բաժանելու ընդունված մեթոդի համաձայն, ակնարկը բաժանված է գլուխների, որոնցից վերջինը նվիրված է խորհրդային երաժշտական արվեստում մոնոդիայի գրաված տեղին:

Բացի հետևողական ուրվագծումից, ակնարկում հատուկ ուշադրություն է դարձված հայ մոնոդիայի պատմության և տեսության առավել նշանակալի ***խնդիրներին***. դրանց թվում են՝ հայ երաժշտական մշակույթի և Կովկասի ու Առաջավոր Արևելքի մյուս ժողովուրդների մշակույթների ծագումնաբանական կապի հարցը. հին հայկական մոնոդիկ երաժշտության դասակարգային սահմանազատության խնդիրը, պատմական զարգացման ընթացքում հայ մոնոդիայի տարբեր ճյուղերի փոխազդեցությունների պրոբլեմը, ձայնեղանակայնության (գլաս) խնդիրը, մոնոդիկ և կոմպոզիտորական բազմաձայն երաժշտության փոխհարաբերությունների հարցը և մի շարք այլ խնդիրներ: Վերջիններից մի քանիսն առաջ են բերվում իբրև նախնական հարցադրումներ:

Ակնարկում արված է հայ մոնոդիկ երաժշտության տիպական ձևերի՝ բնագրային հնչումով հաջորդական զարգացման պատկեր ստեղծելու փորձ: Այս փորձն իրականացնելիս, հեղինակը հենվում է ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության վերլուծությունից, պաշտամունքային երաժշտության հուշարձաններից և կողմնակի աղբյուրներից ստացված տվյալների վրա: Արված փորձի արդյունքները ներկայանում են հեղինակին իբրև նախնական հենք, որը փաստական նոր տվյալների կուտակմամբ պետք է ենթարկվի ճշտումների ու ձևափոխումների: Վերջիններիս անհրաժեշտությունն անպայմանորեն կծագի, երբ մինչ այժմ խազային ձայնագրություններում թաքնված ժողովրդական-մասնագիտացված և պաշտամունքային երաժշտության բազմաթիվ հուշարձաններ ընկալման ու վերլուծման համար կլինեն մատչելի:

Ակնարկում տեղ-տեղ շոշափվում է Կովկասի ժողովուրդների երաժշտական մշակույթների կապերի հարցը, սակայն դա արվում է միայն այն սահմանափակ շրջանակներում, որ թույլ է տալիս ժամանակակից երաժշտագիտության մեջ առկա նյութը: Ըստ հեղինակի, հիշյալ կապերի խնդիրը գիտության համար ունի բացառիկ կարևորություն. դրա մշակումը կօգնի ոչ միայն Կովկասի ժողովուրդների երաժշտության պատմության, այլ նաև ամբողջությամբ վերցրած նրանց մշակույթների պատմության բազմաթիվ երևույթների ճիշտ լուսաբանմանը: Նման խնդրի հաջող լուծումը, սակայն, պահանջում է նախապատրաստական մեծ աշխատանք. անհրաժեշտ է համատեղ ուսումնասիրվող երաժշտական մշակույթներից ամեն մեկի զարգացման պատմությունը ներկայացնել բավականաչափ հանգամանորեն: Այս պայմանով միայն կարելի է հասնել *գիտական առումով լիարժեք արդյունքի:*

Առաջին գլուխ

ՆԱԽԱՎԱՏԱՏԻՐԱԿԱՆ ՇՐՋԱՆ

1

ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ՏՎՅԱԼՆԵՐ ՀԻՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՄԱՍԻՆ

Հայ արվեստի, մասնավորապես երաժշտական արվեստի զարգացման ընթացքը, սկսած նրա վաղ դրսևորումներից և վերջացրած մեր օրերի բացարձակ բուռն ու ճոխ փթթումով, հայ ժողովրդի բազմադարյան բարդ պատմության անբաժանելի մասն է՝ լի անհամար փորձություններով ու իրադարձություններով, անվերջանալի պատերազմներով ու ներքին կարգի բախումներով, դրանց սրընթաց սաստկացումներով ու անկումներով և այլն: Դա կարելի է ուսումնասիրել թեկուզև ընդհանուր գծերով հայ ժողովրդի գոյության ողջ շրջանում, ճիշտ այնպես, ինչպես կարող են հետազոտվել նրա մշակույթի այլ ճյուղերի զարգացման անցած ճանապարհները: Այդ ընթացքը բնութագրվում է իր բոլոր հաջորդական օղակների ժառանգական կապով: Ժառանգականությունը պահպանվում է անկախ այն մի շարք որոշիչ տեղաշարժերից, որ եղել են ժողովրդի հասարակական-քաղաքական կյանքում, անկախ ժողովրդի և իր հետ անմիջական շփում ունեցող ուրիշ ժողովուրդների մշակույթների բազմաթիվ «հանդիպումներից», շղթայումներից ու խաչաձևումներից, կամ թե՝ նաև ներթափանցումներից:

Այս բարդ ու բազմօղակ ընթացքի առանձին հանգամանքները բնութագրվում են գեղարվեստական ձևերի՝ գրական, երաժշտական, ճարտարապետական և ուրիշ արվեստների ասպարեզ գալով և ծաղկումով, որոնք պահպանել են իրենց գեղագիտական ներգործության ուժը ներառյալ մինչև մեր օրերը: Դրանց թվում են, օրինակ, հայ արվեստի մի շարք նվաճումներ, որոնք վերաբերում են ավատատիրական վաղ և զարգացած շրջաններին: Բայց հայ գեղարվեստական ստեղծագործության պատմության մեջ վերելքի փուլերի կողքին եղել են ժամանակներ, որոնք աչքի չեն ընկել իրենց գեղարվեստական արտադրանքով. այդուհանդերձ, ուսումնասիրողի համար, որը փորձում է հետազոտել արվեստի զարգացման ողջ ընթացքը և երևան բերել դրա տարբեր փուլերի միջև եղած կապերը, այդ ժամանակները ևս էական ու հետաքրքրական են: Գիտական առումով նման էական պահ է դարերի խորքերին հասնող հայ ժողովրդի արվեստի սկզբնավորման ու նախնական զարգացման փուլը. այստեղ են դրվել հայ երաժշտական արվեստի արտահայտչամիջոցների ողջ համակարգի հիմքերը:

Հայերի երաժշտական մշակույթի և երաժշտական լեզվի (վերջինիս տակ նկատի է առնված երաժշտական արտահայտչամիջոցների համակարգը) ծագումնաբանության հարցի լուծումը կապվում է նշանակալի դժվարությունների՝ հայ երաժշտության պատմության վաղ շրջաններին անմիջականորեն վերաբերող տվյալների խիստ սակավության հետ:

Նման պայմաններում որոշակի օգնության են գալիս անուղղակի տվյալները. դրանք են՝ երաժշտագիտության հետ առնչվող բնագավառներում ձեռք բերված գիտական որոնումների արդյունքները. վերջիններից առավել արժեքավոր են հայ ժողովրդի ծագման, կյանքի ավելի վաղ շրջանի մշակույթի ձևավորման ուղիների ու պայմանների մասին եղած տվյալները՝ քաղված խորհրդային շրջանի գիտնականների աշխատություններից, ճիշտ այնպես, ինչպես և համապատասխան ժամանակաշրջանում նրա խոսակցական լեզվի ձևավորման ու զարգացման մասին տվյալները: Զգալի ծառայություն են մատուցում նաև հայ ժողովրդի նախնիների հետ շփված՝ հին աշխարհի այլ ժողո-

վուրդների երաժշտական մշակույթների զարգացման պատմությանը նվիրված հետազոտությունների արդյունքները:

Հայ ժողովրդի ծագման հարցի շուրջ ժամանակակից խորհրդային պատմագրության մեջ իշխողը նրա տեղական ծագում ունենալու տեսակետն է: Այդ տեսակետը հակադրվում է հնում հունական պատմագիրների առաջ քաշած և մինչև այժմ որոշ գիտնականների կողմից պաշտպանվող մեկնությանը, որի համաձայն հայ ժողովուրդն ունի հնդեվրոպական ծագում: Վերջինիս հարող գիտնականները, ինչպես հայտնի է, հայ ժողովրդի հայրենիքը համարել են Փոքր Ասիայի արևմտյան մարզերը, նույնիսկ Բալկանները, որտեղից ապա նրան տարել են Առաջավոր Ասիա՝ մեր թվարկությունից առաջ VI դարի սկզբներում[1]:

Հայերի տեղական ծագում ունենալու վերը նշված տեսակետը՝ հաստատված ազգաբանական, ազգագրական, լեզվաբանական և հնագիտական կարգի բազմաթիվ փաստարկներով, որոնցով այն ստանում է համոզչության մեծ ուժ, տալիս է հայ մշակույթի պատմության վաղ շրջաններից մինչև այժմ ստվերոտ կողմերի բացահայտման հնարավորություն. մասնավորապես, դա թույլ է տալիս բացատրելու, այսպես ասած հայ մշակույթի և Փոքր ու Առաջավոր Ասիայի այլ ժողովուրդների մշակույթների միջև ի սկզբանե առկա ազգակցականության փաստը:

Հայերի ծագման և պատմության քառուղիներում նրա կատարած առաջին քայլերին վերաբերող հարցին ամենից ավելի շատ ուշադրություն են դարձրել խորհրդային գիտնականները՝ ՀԽՍՀ ԳԱ իսկական անդամ Գ. Ղափանցյանը և նույն ակադեմիայի թղթակից անդամ Բ. Պիոտրովսկին[2]:

Պատմական լայն ասպարեզ դուրս գալու պահին հայ ժողովրդի սկզբնական կորիզն իրենից ներկայացրել է ցեղերի միավորում, որոնք անցել էին պատմական զարգացման որոշակի ճանապարհ և այդ ճանապարհին շփվել Փոքր ու Առաջավոր Ասիայի մի շարք զարգացած մշակույթների հետ: Այս ցեղերի հասարակական հարաբերություններում զուգորդվում էին նահապետական և պարզագույն-ստրկատիրական հասարակարգի դրսևորումները:

Գլխավոր գործոնը, որն ապահովում էր հայ ժողովրդի, նրա պետականության, մշակույթի և լեզվի ձևավորման հաջողությունը, հին արևելյան մի շարք քաղաքական մեծ միավորումների քայքայումն էր, այդ թվում Ասորեստանի, իսկ ավելի ուշ՝ նաև Ուրարտուի: Այստեղ խոսքը վերաբերում է երբեմնի հնագույն վարչաքաղաքական համակարգերի, սակայն ըստ էության իրենցից պատահական միավորումներ և քիչ կապակցված խառնակույտ խմբերին: Այս իմաստով հատուկ դեր է խաղացել մեր թվագրությունից առաջ VII դարում մեդացիների և հյուսիսից հարձակված սկյութների հարվածների տակ ընկած Ուրարտու պետության ավերումը: Ուրարտուի անկումով հայերի նախնիների համար ստեղծվում է այդ պետության տարածքում լայնորեն տարածվելու, այստեղ բնակվող ցեղերի հայացման հետագա ընթացքը խորացնելու և ուրարտական հարուստ մշակույթը յուրացնելու հնարավորություն:

Այսպիսով, հայ ժողովրդի հնագույն պատմության փուլը, որ սկսվել էր VII դարում, ավարտվում է մեր թվագրությունից առաջ II դարում: Այս ժամանակ ավարտվում է հայ-

---

[1] Բ. Պիոտրովսկու դիպուկ դիտողությամբ, անտիկ աշխարհի պատմագիրների (Հերոդոտոս, Ստրաբոն) առաջ քաշած նման տեսակետը պայմանավորված է ոչ այլ ինչով, եթե ոչ «անտիկ աշխարհի գաղութարարական գաղափարախոսությամբ» (Բ. ՊԻՈՏՐՈՎՍԿԻ, ***Հայ ժողովրդի ծագման մասին***, Երևան, 1946, էջ25, ռուս.):

[2] Գ. ՂԱՓԱՆՑՅԱՆ, ***Հայասան՝ հայերի բնօրրան***, Երևան, 1947 (ռուս.): Բ. ՊԻՈՏՐՈՎՍԿԻ, ***Հայ ժողովրդի ծագման մասին***:

ԵՐՊԵՏԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻ
ԳՐԱԴԱՐԱՆ
БИБЛИОТЕКА
ЕРГОСКОНСЕРВАТОРИЙ

կական ստրկատիրական լայնածավալ պետության՝ հնագույն պատմությունների պատկերացումով «Մեծ Հայաստանի» ձևավորումը՝ ընդհանուր միասնական լեզվով[1]:

Հիշյալ հինգ դարերի ընթացքում հայերի և Աքեմենյան Պարսկաստանի միջև հաստատվում են մշակութային ամուր կապեր. ավելի ուշ, երբ կազմավորվում է Սելևկյան պետությունը, Հայաստանում տարածվում է այսպես կոչված հելլենիստական մշա-

գույթը: Ուշագրավ մանրամասն է այնպես որ այս առանձնահատկությունը

գացման գործում խաղացին որոշակի դեր: Հելլենիստական ժամանակաշրջանում, մասնավորապես, բարենպաստ պայմաններ են ստեղծվում Առաջավոր Ասիայի տարբեր ժողովուրդների միջև մշակութային լայն կապեր սահմանվելու, նրանց մշակույթների փոխներգործության համար:

Անդրկովկասի ժողովուրդների մշակույթների ձևավորման գործում Ուրարտուի, ինչպես և Առաջավոր Ասիայի այլ ժողովուրդների հնագույն մշակույթների խաղացած դերի հսկայական նշանակության փաստը ներկայումս կասկածից դուրս է:

Առաջավոր Ասիայի արևելաստրկատիրական տիպի այլ կայսրությունների համեմատությամբ պատմական ասպարեզ գալով զգալիորեն ուշացած (Վանի թագավորությունը ստեղծվել է մ.թ.ա. XIդ. կեսերին), համեմատաբար կարճ ժամանակամիջոցում Ուրարտուն հասնում է զարգացման բարձր աստիճանի և մտնում Հին Արևելքի հզորագույն պետությունների շարքը:

Ուրարտուի տնտեսության զարգացման (բարձր զարգացած գյուղատնտեսություն, առևտուր, արհեստներ) և ռազմա-քաղաքական հզորության ուժեղացման հետ մեկտեղ ծաղկում է նաև նրա մշակույթը: Պետության զարգացման բարձրակետում նրա մշակույթը դառնում է առաջավորներից մեկը ողջ Մերձավոր Արևելքում:

Ուրարտական մշակույթի համար ամբողջությամբ վերցրած կարելի է ասել, որ այն ստեղծվել և զարգացել է խեթական (փոքրասիական) և ասորական (Առաջավոր Ասիայի) մշակույթների անմիջական փոխազդեցությամբ: Նման փոխազդեցության վկայություն են, օրինակ, ասորիներից սեպագիր գրության համակարգի փոխառման, կամ ուրարտացիների և Մերձավոր Արևելքի այլ ժողովուրդների կրոնական պաշտամունքների ազգակցականության փաստերը[3]: Մասնավորապես ուրարտական կրոնին, ինչպես և Մերձավոր Արևելքի ուրիշ կրոններին, ներառյալ եգիպտականը, բնորոշ էր մեռնող և հառնող (հարություն առնող) աստծո պաշտամունքը: Այս փաստն այստեղ արժանի է հիշատակման, քանի որ հիշյալ պաշտամունքի հետքերը, իբրև առասպելական ավանդություն, պահպանվել են հայ ժողովրդի հիշողության մեջ մինչև վերջին ժամանակներս:

---

[1] Այդ ժամանակ հայերի միասնական լեզու ունենալու փաստը վկայում է մ.թ.ա. II դարի հույն պատմագիր Ստրաբոնը:

[2] VI դ. կեսերին, մեդացիների ու պարսիկների դեմ տարած երկարատև պայքարից հետո, Հայաստանը հայտնվում է Աքեմենյան թագավորության կազմում, իբրև նրա երկու, հպատակ կուսակալ (520-330 մ.թ.ա.): Հելլենիստական Սելևկյան թագավորության կազմավորումը պատկանում է մ.թ.ա. IV դարի առաջին քառորդին: Առաջավոր Ասիայի այլ երկրների կողքին այդ թագավորության կազմի մեջ է մտնում նաև Հայաստանը:

Ինչպես հայտնի է, հելլենիստական մշակույթի առանձնահատկությունը հունահելլենական մշակույթի և արևելյան երկրների մշակույթի տարրերի զուգորդման մեջ է: Բ. Տուրաևի ճշմարտացի եզրակացության համաձայն Արևելքում հելլենականացումը կարող էր վերաբերել միայն վերնախավին... ժողովրդական զանգվածների վրա այն կարող էր ունենալ ժամանակավոր, մակերեսային ազդեցություն (Բ. ՏՈՒՐԱԵՎ, ***Հին Արևելքի պատմություն***, հ. II, Մ., 1936, էջ 28, ռուս.): Նման հետևությունների հանգել են նաև ուրիշ հեղինակներ:

[3] Հայտնի է, որ ուրարտական դիցարանի գլխավոր աստվածների մեջ զուտ ուրարտական աստվածությունների կողքին կային որոշակի թվով փոքրասիական, միտաննիական և ասորական ծագում ունեցող աստվածություններ (Բ. ՊԻՈՏՐՈՎՍԿԻ, ***Ուրարտուի պատմությունը և մշակույթը,*** Երևան, 1944, էջ 256, ռուս.):

Ուրարտական մշակույթի ամուր կապերը մերձակա ժողովուրդների մշակույթների հետ ոչ քիչ չափով երևան են գալիս նաև արվեստի բնագավառում, թեպետև ուրարտական արվեստից մեզ հասած հուշարձաններն իրենց փոքրաթիվությամբ «իրականությունը դրսևորում են միայն շատ թույլ չափով»[1]: Նմանություններ նկատելի են շինարարական արվեստում, քանդակագործության և ոսկերչության և բրոնզե գեղարվեստական առարկաների մշակումների մեջ և այլն: Նմանություններ կան ինչպես կերպարների միջև, այնպես էլ տեխնիկայում. դրանք երևան են գալիս ոչ միայն արվեստի գործերի ընդհանուր բնույթի մեջ, այլ հաճախ՝ նաև մանրամասներում: Բերված տվյալները, բազմաթիվ ուրիշների հետ մեկտեղ ժամանակակից գիտությանը թույլ են տալիս Հին Արևելքի ժողովուրդների մշակույթների փոխկապերի խնդրին մոտենալ ավելի լայն և անել մեր թեմայի վերաբերյալ բավականին էական ընդհանրացումներ: Օրինակ, գիտությունը հաստատել է Առաջավոր և Փոքր Ասիայի ողջ արվեստում «ոճական տարրերի խաչաձևման» փաստը: Այս խաչաձևած տարրերն էլ հենց դառնում են ընդհանուր առաջավորասիական (նաև՝ փոքրասիական): Որպես ոճական տարրերի խաչաձևման առավել ակնառու օրինակ, սովորաբար, մատնացույց են անում թևավոր ցուլերի պատկերների գոյությունը Ասորեստանում, Ուրարտուում, Միտաննիի և Խեթաց երկրներում:

Առաջավոր և Փոքր Ասիայի ժողովուրդների մշակույթի տարրերի աշխույժ փոխներթափանցումների փաստը բացատրելի է բազմաթիվ հանգամանքներով: Դրանց թվում են և՛ այդ ժողովուրդների քաղաքական-տնտեսական կյանքի կացութաձևի նույնությունը, և՛ ստեղծված պետական միավորումների քաղաքական անկայունությունը, հետևաբար՝ պետական սահմանների անկայունությունը, և՛ մշտական տնտեսական շփումն ու պատերազմները, որոնք իրենց հետ բերում էին բնակչության զանգվածային բռնի տեղափոխություններ մեկ երկրից մյուսը[2]:

Բայց ոչ մշակույթի տարրերի փոխներթափանցումները, ոչ էլ արվեստի ոճական տարրերի խաչաձևումները երբեք չեն բերել հին աշխարհի ժողովուրդներից յուրաքանչյուրի մշակույթի ու արվեստի ինքնատիպ գծերի ոչնչացման: Այսպես, նույնիսկ արվեստի նման հուշարձաններում, ինչպիսիք են, օրինակ, վերը հիշված թևավոր ցուլերի պատկերները, մի քանի հատկանիշներով, հեշտությամբ կարելի է պարզել դրանց այս կամ այն ժողովրդի մշակույթին պատկանելու խնդիրը[3]:

Ուրարտուի ժողովուրդների և դրանց մշակույթների ձուլումը հայերի հետ տեղի է ունեցել երկար ժամանակում: Կասկածից դուրս է, որ նման ձուլման հնարավորությունն ինքնին պայմանավորված էր բարդ պրոցեսով, որն ընթանում էր հայ ժողովրդի հասարակական հարաբերությունների ***ներսում:*** Դա հայ հասարակության մեջ վառ արտահայտված դասակարգային շերտավորմամբ ստրկատիրական հարաբերությունների զարգացման պրոցեսն էր: Ուրարտական մշակույթի յուրացումը, ըստ երևույթին, շարունակվել է Ուրարտական թագավորության վերջնական անկումից հետո ևս. նաև՝ Աքեմենյան Պարսկաստանի դեմ հայերի մղած պայքարի և Հայաստանի Աքեմենյան կայսրության կազմի մեջ մտնելու շրջանում:

Գ. Ղափանցյանի տվյալների համաձայն, հայկական միասնալեզու պետության կազմավորման պահին արդեն տեղի էր ունեցել «չորս տասնյակից ոչ պակաս խոշոր ցեղերի ու էթնիկ կազմավորումների ձուլումը»՝ իրենց լեզուներով հանդերձ: Այս «ցեղերի ու

---

[1] Նույն տեղում, էջ 236:

[2] Բ. ՊԻՈՏՐՈՎՍԿԻ, ***Ուրարտուի պատմությունը և մշակույթը,*** էջ 32, 213, 221, 236, 237: Վ. ՍՏՐՈՒՎԵ, ***Հին Արևելքի պատմություն,*** Մ., 1941, էջ 332 (ռուս.):

[3] Տե՛ս Բ. ՊԻՈՏՐՈՎՍԿԻ, ***Ուրարտուի պատմությունը և մշակույթը,*** էջ 237:

կազմավորումների» լեզուները տարրալուծվել են հայոց լեզվում (նմանօրինակ կերպով նաև վրացերենում), հարստացնելով դրա սկզբնական միջուկը[1]: Այդ մի շարք լեզուների հետքերը պահպանվել են հայերենում, ոչ միայն գրաբարում, այլ նաև ներկայիս աշխարհաբարում:

Պատմական ասպարեզում հայ ժողովրդի սկզբնական կորիզի հայտնվելու պահից մինչև մ.թ.ա. II դարի սկիզբը՝ միասնական պետության կազմավորման պահի ժամանակաշրջանն իր կարևորությամբ հայերի պատմության համար եղավ բացառիկ: Այս շրջանում ծնվեց և ձևավորվեց ժողովուրդը և իր լեզուն, այս շրջանում դրվեց ինքնօրինակ հայ մշակույթի հիմքը:

2

ՎԵՐԱՊՐՈՒԿԱՅԻՆ ՉԵՎԵՐԸ ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԻ ԿԵՆՑԱՂՈՒՄ, ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՈՒ ԱՐՎԵՍՏԻ ՄԵՋ

Սույն աշխատության մեջ (հատկապես այս գլխում) առաջադրված խնդրի հետ առնչված ծառանում է էական մի հարց. կարո՞ղ էին մեզ հասնել և հասե՞լ են, արդյոք, ավել կամ պակաս չափով անվթար արձագանքներ հայ ժողովրդի հին շրջանի պատմությունից՝ լինեն դրանք ավանդությունների պատառիկներ, կրոնական պաշտամունքների, հավատալիքների կամ հասարակական գիտակցության այլ ձևերի մնացուկներ: Միայն տվյալ հարցի այս կամ այն լուծումով կարելի է սահմանել՝ թե արդյո՞ք մեզ հասած մոնոդիկ երաժշտության մեջ հին ժամանակների երաժշտական մշակույթի հետքեր որոնելը ճիշտ է:

Կատարված ուսումնասիրությունների նյութերը հիմք են դրականորեն պատասխանելու ինչպես առաջին, հետևաբար, և երկրորդ հարցին: Ավելին, որոշ վերապրուկային դրսևորումների կայունությունը պարզապես հիացմունք է առաջացնում: Ակադեմիկոս Հ. Օրբելու պատկերավոր արտահայտությամբ՝ ժողովրդի հիշողությունը «հասնում է այն անհիշելի հեռավոր ժամանակներին ներառյալ, երբ մարդն անգամ պայքարելով գոյության համար, արեց շրջապատող բնությունն իմաստավորելու իր փորձերը»[2]:

Փաստերն այդ մասին մեծաքանակ են. մի քանիսը բերվում են ստորև: Մնացուկների թվում են թերևս ամենահինը գիտակցության հնագույն ձևերից, մինչև վերջին ժամանակներս պահպանված ոգեպաշտական բնույթի վաղ պաշտամունքային պատկերացումները՝ ծնված հին օրերի հողագործի առօրյա աշխատանքային գործունեության ընթացքում: Դրանք են՝ երկնային մարմիններին և բնության տարերային ուժերին ոգի վերագրելը, այդ ուժերին ոգեկոչելը, ամեն մի մարդու ճակատագիրը հատուկ արևի հետ կապելը և այլն: Մեզ են հասել, օրինակ լուսնին, որպես բարեսիրտ ոգու[3] ուղղված «աղոթքներ», զանազան ոգեկոչումներ. հենց հիմա էլ կարելի է լսել՝ «երդվում եմ իմ արևով» արխաիկ բանաձևային արտահայտությունը և այլն:

Բայց ժողովրդի գիտակցության մեջ հետք են թողել ոչ միայն հնագույն հավատալիքների մնացուկները, ոչ միայն ավելի ուշ ժամանակների հեթանոսական պաշտամունքները: Գիտական առումով կայունության բացառիկ կարևորության վկայություն են

---

[1] Գ. ՂԱՓԱՆՑՅԱՆ, ***Հայասա՝ հայերի բնօրրան,*** էջ 198 և 238:

[2] Տե՛ս «***Սասունցի Դավիթ***» էպոսի ռուսերեն թարգմանության Առաջաբանը, (հեղինակ՝ ակադեմիկոս Հ. Օրբելի), Երևան, 1939, էջ XIV:

[3] Մ. ԱԲԵՂՅԱՆ, ***Հայոց հին գրականության պատմություն,*** I, (այսուհետև՝ Մ. Աբեղյան, I - Մ. Բ.), Երևան, 1946, էջ 14-18 (ռուս. թարգմանությունը՝ Կ. Մելիք-Օհանջանյանի):

բանահյուսական այն ստեղծագործությունները՝ առասպելներն ու էպոսը, որոնք ներկայացնում են ժողովրդի կապերն իր պատմական անցյալի հետ, նաև՝ նրա հնագույն մշակույթի բարձր մակարդակը: Ե՛վ առասպելներում, և՛ էպոսում ժողովուրդը դիմելով անձնավորման հնարին, ներկայացրել է իր պատմության կարևորագույն դրվագները՝ սկսած հնագույն ժամանակներից: Օրինակ, հայերի նախահայր Հայկի մասին առասպելը, Պարույր Սկայորդու (սկյութացու որդու) մասին ավանդությունը, որի անվան մեջ արտացոլված է հայերի համերաշխությունը VIII դ. վերջում Ասիայի սահմանները ներխուժած սկյութների հետ, կամ ուրարտական ցեղերի ու հայերի միաձուլման ժամանակաշրջանն ամբողջությամբ առասպելական հերոս Արամի անվան հովանու տակ լինելը, որին միջնադարյան պատմագիրներն արժանացրել էին Ուրարտուում հայոց լեզվի հիմնադրի պատվին:

Հայ ժողովրդի հիշողության մեջ երկար ժամանակ պահպանվել են ուրարտացիներից ժառանգած որոշ ավանդություններ: Թեմատիկ առանցքն այդ պատմազրույցների այն իրադարձություններն են, որոնք տեղի են ունեցել Ուրարտուում մինչ նրա հայացումը: Դրանց շրջանակում են, օրինակ, գեղարվեստական բարձր արժանիքներով օժտված առասպելը հայ թագավոր Արայի ու ասորական թագուհի Շամիրամի մասին: Այս առասպելը մի կողմից՝ կապված է ամբողջ Արևելքով մեկ տարածված մեռնող և հառնող աստծո պաշտամունքի հետ, մյուս կողմից՝ մի դրվագ է Ուրարտուի՝ Ասորեստանի դեմ տարած պայքարի պատմության: Հայ գեղջուկ երգերում պահպանվել են Շամիրամի մոր՝ Դերկետո-Աստարտայի առասպելի արձագանքները:

Սակայն, եթե զարմանալի է, որ այդքան հեռավոր անցյալի ավանդությունները բանավոր ճնով հասել են մինչև Մովսես Խորենացու (V դ.) կամ Գրիգոր Մագիստրոսի (XI դ.) ժամանակները, ապա առավել զարմանալին այն է, որ այս պատմազրույցներից մի որոշ մաս, դարձյալ բանավոր, ենթարկվելով ավելի քան երկուսուկես հազարամյակների փորձություններին, թեկուզ և փոփոխված ճնով, վերաիմաստավորված հասել է մինչև մեր օրերը: Այդ թվում է, օրինակ, ասորական թագավորող ցեղի շառավիղներ, իրենց երկրից փախած և Ուրարտուում ապաստան գտած Սանասար ու Բաղդասար եղբայրների մասին առասպելը: Ժողովուրդը այս հերոսների սխրանքներին տալիս է նոր լուսաբանում, գովաբանելով նրանց «Սասունցի Դավիթ» էպոսում: Ի դեպ, Հ. Օրբելու եզրակացությամբ, մեր օրերում պատմված «Սասունցի Դավիթ» էպոսում կան արմատներով մայրիշխանության և կյանքի տոհմային համայնական կացութածևի դարաշրջանի մեջ խորացող պատկերացումների արձագանքներ[1]:

Հնագույն ժողովրդական ստեղծագործություններից հետաքրքրական են Շամիրամ թագուհու կյանքի իրադարձությունների մասին առ այսօր երգվող երգերը[2]:

Այս երգերն, ըստ երևույթին, երբեմնի ծավալուն վիպերգերի պատառիկներ են: Դրանցից առավել մեծ ժողովրդականություն է վայելում «Վզնոց» երգն իր տարբերակով՝ հանրածանոթ «Ջինչ ու զինչ» վերնագրով: Երկու երգերում էլ պատմվում է Շամիրամի ծովն ընկած թալիսմանի մասին[3]:

Առասպելներից շատ ավելի իրական են հայ վիպական ստեղծագործությունները (վիպասանությունները): Էպոսը տեղեկացնում է մեզ ավելի մոտ, այդ թվում նաև ավա-

---

[1] Տե՛ս «***Սասունցի Դավիթ***» էպոսի վերը հիշված Առաջաբանը, էջ XV, XXXV, XXXVIII:

[2] Առասպելական Շամիրամ թագուհու նախակերպարը Շամմուրամատ թագուհին է, որն իշխել է Ասորեստանում՝ Ուրարտուի դեմ վարած պայքարի շրջանում (մ.թ.ա. IX դ. վերջ): Տե՛ս Վ. ՍՏՐՈՒՎԵ, ***Հին Արևելքի պատմություն,*** էջ 306:

[3] Մ. ԱԲԵՂՅԱՆ, I, էջ 29: Շամիրամի շուրջ հորինված երգերի վաղ ծագման մասին նշել են իր ժամանակին հայ երաժշտության պատմության աշխատությունների հեղինակներ Սպ. Մելիքյանը և Հ. Հովհաննիսյանը:

տատիրական ժամանակների պատմական իրադարձությունների, բարքերի ու սովորույթների մասին: Էպոսը ինչ որ չափով աղբյուր է եղել վաղ միջնադարյան այնպիսի հեղինակների համար, ինչպիսիք էին Մովսես Խորենացին, Փավստոս Բուզանդը և ուրիշներ:

Էպոսից կարելի է իմանալ ժողովրդի մեջ մինչև վերջին ժամանակներս պահպանված որոշ ծիսակարգ-սովորույթների հնագույն ծագման մասին: Նկատի են առնվում այն ծես-սովորույթները, որոնք վերաբերում են մարդու կյանքի կարևորագույն պահերին՝ ծնունդ, ամուսնություն, մահ և այլն: Պարզվում է, որ դրանք, ստեղծվելով խոր անցյալում, դեռևս նահապետական հարաբերությունների շրջանում արտակարգ կայուն էին՝ նույնիսկ ողջ միջնադարի ընթացքում քրիստոնեական եկեղեցու հակընդդեմ պայքարի պայմաններում: Եկեղեցին բազմիցս պաշտոնապես արգելել է հին ծեսերը: Ուշագրավ է, որ առաջին նման արգելումները եղել են մ.թ. IV դարում, այսինքն՝ եկեղեցու գոյության ամենից ավելի վաղ շրջանում: Ժողովրդի կողմից համառորեն պահպանվող այս «հեթանոսական» և «սատանայական» սովորույթների նկատմամբ եկեղեցու ծայրաստիճան խանդոտ վերաբերմունքի օրինակ է կաթողիկոս Ներսես Շնորհալու (XII դ.) արտահայտություններից մեկը. նա գանգատվում է իր ծխականներից՝ պսակադրության արարողությունից հետո «սատանայական և աստվածային երգերն իրար խառնելու» սովորության համար[1]:

Հնագույն հարսանեկան ծիսակատարությունից մեզ են հասել երգեր, պարեր, ինչպես նաև թատերականացված գործողությունների մնացուկներ: Մ. Աբեղյանն անմիջապես կապ է տեսնում անցյալի ազնվականության ներկայացուցիչների շրջանում գործող սովորության՝ երբ հարսանիքի պահերից մեկում հարս ու փեսան ցրիվ են տալիս ոսկի ու մարգարիտ, և հայերի մոտ ներառյալ վերջին ժամանակներս պահպանված՝ ամուսնացողների կողմից պղնձե մանրադրամ, քաղցրավենիք կամ, պարզապես, հացահատիկ շաղ տալու սովորության մեջ: Անցյալում նման սովորույթի գոյության մասին տեղեկանում ենք Մովսես Խորենացու՝ հին դյուցազներգություններ պատմողից՝ վիպասանից, գրառած հայ առաջին քագավորական հարստության հիմնադիր Արտաշեսի (մ.թ.ա. II դարի սկիզբ) հարսանեկան հանդեսի նկարագրությունից.

Տեղ ոսկի տեղայր
Ի փեսայութեանն Արտաշիսի,
Տեղայր մարգարիտ
Ի հարսնութեան Սաթինկանն[2]:

Արտակարգ կենսականություն են երևան բերում նաև թաղման հին ծեսի որոշ հատկանիշներ: Դրանց թվում է, օրինակ, մինչև վերջերս պահպանվող՝ ընդունված հատուկ ողբերգերով հանգուցյալին սգալու սովորությունը, երգեր, որոնք կատարել են ոչ միայն մեռնողի հարազատները, այլև հրավիրված մասնագետ լալկան կանայք: Այս հին ավանդույթի մասին հաճախակի հիշատակություններ են հանդիպում միջնադարյան տարբեր հեղինակների աշխատություններում: Անսահման իրական երանգներով է պատմում այս մասին Փավստոս Բուզանդը (V դ). նա նկարագրում է, թե ինչպես վաղ միջնադարյան դյուցազներգության հերոսուհի Փառանձեմը եղել է իր առաջին ամուսնու թաղման «եղերամայրը» և թե ինչպես ողբացող, ճիշտը՝ ձայնարկու կանայք երգում էին «լալիքի ձայնով»: «Եղերամոր» («մայր ողբոց») գլխավորությամբ «սևազգեստ ձայնարկու աղջիկներ և ողբացող կանայք» հանդիպում են նաև Մովսես Խորենացու նկա-

---

[1] Մեջբերումը՝ Հ. ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ, ***Հայ երաժշտության պատմություն,*** էջ79:

[2] ՄՈՎՍԵՍ ԽՈՐԵՆԱՑԻ, ***Հայոց պատմություն,*** Գիրք երկրորդ, գլուխ Ծ (Մ. Բ.):

րագրություններում: Նրանց, իբրև մեռնողի կյանքը գովաբանող «ողբասաց» կանանց մասին հիշատակում է նաև Գրիգոր Նարեկացին (X դ.)[1]:

Թե որքան շքեղորեն էր կազմակերպվում այս արարողակարգն անցյալում և թե ինչ տեղ է հատկացվել դրանում արվեստի տարբեր տեսակներին, տեղեկանում ենք Փավստոս Բուզանդի շարադրանքից: Պատմիչը նկարագրում է, թե ինչպես տղամարդիկ և կանայք «լացուկոծով և երգելով, ***երաժշտական նվագարաններ նվագելով և ծափ տալով, դեմ առ դեմ պարելով ու կաքավելով,*** «կատարում էին պարտադիր ծեսը՝ երեսներն ու բազուկները ցտելով, պատռելով»[2]:

Սևազգեստ մասնագետ լալկան կանանց, որոնք երգում էին «լալիքի ձայնով» և գովաբանում մեռածի սխրանքները, նախահեղափոխական շրջանում կարելի էր տեսնել ողջ Անդրկովկասով մեկ, մինչև իսկ նրա մշակութային կենտրոն Թիֆլիսում:

Դժվար է հետևել հին հարսանեկան, թաղման և այլ ծիսակատարությունների վերահմաստավորման, ինչպես և դրանց հետ անքակտելիորեն կապված գեղարվեստա-ստեղծագործական դրսևորումների անցած բազմադարյան ուղուն: Վերջապես, դա սույն ուսումնասիրության խնդիրն էլ չէ: Սակայն կասկածից դուրս է, որ ժամանակի ընթացքում, հասարակական քաղաքական կարգի մի շարք տեղաշարժերով պայմանավորված, այս ծիսակատարությունների բուն բովանդակությունը ենթարկվում է փոփոխությունների, ընդ որում, միշտ որոշակի ուղղությամբ, այն է՝ հետզհետե թուլանում է ծեսերի սկզբնական նեղ՝ պաշտամունքային հենքը. դրանք, աստիճանաբար, ծեսի ոլորտից անցնում են կենցաղային ավանդույթի ոլորտ: Հին արարողակարգի որոշ հանգամանքներ իսպառ վերանում են, մնացյալները՝ վերահմաստավորվում: Այսպես, հարսանեկան ծեսի պահպանված ձևերում մոգականի փոխարեն առաջնագիծ են դուրս գալիս մեկ զարգացած քնարերգությունը, օրինակ՝ հարսի հրաժեշտի երգերում, մեկ հանդիսավորտոնականը՝ գովքերում և հարսին դիմավորելու երգերում, մեկ պարերգերի և զուգապարերի պարզասիրտ, ուրախ զվարճանքներում: Ճիշտ այսպես, մասնագետ ձայնարկուների խմբով հանգուցյալին ողբալը դառնում է պարզապես թաղմանը մեծ շքեղություն հաղորդելու միջոց: Այս կապակցությամբ, խիստ ցուցադրական է բարձրաստիճան անձերի սգո ծիսակարգի այն նկարագրությունը, որ արվել է X դարում, այսինքն՝ վեց դար անց այն բանից հետո, երբ Հայաստանում քրիստոնեությունը դարձավ պաշտոնական կրոն: Ըստ այդ նկարագրության հեղինակ՝ Անանուն պատմիչի (X դ. – Մ. Բ.), Վասպուրականի Սոփի իշխանուհին սպանված Գագիկ ամուսնու թաղման «սգո կարգը սահմանելիս», համաձայն այդ կարգի, շարք է կանգնեցրել հրեա պարողների և հրամայել ***երգել*** իսրայելյան թագավորների ***ողբերգեր***՝ ուղեկցելով դրանք պարերով[3]: Նման զուտ հեթանոսական, թատերականացված գործողությունը յուրատեսակ հավելում էր եկեղեցում կատարվող ծիսակարգին:

X դարում սգո հեթանոսական ճոխ ծեսի կենցաղավարման փաստը, նման այնպիսիններին, որոնք նկարագրված են Փավստոս Բուզանդի կողմից, իրենց հաստատումն են գտնում նաև Գրիգոր Նարեկացու «Մատյան ողբերգության» գրքում:

Բացառիկ հետաքրքրություն է ներկայացնում հին հեթանոսական սովորույթ-***ծեսի*** վերահմաստավորման օրինակը, այն է՝ արևածագը դիմավորել նախատեսված օրիներ-

---

[1] Մ. ԱԲԵՂՅԱՆ, I, էջ167-170:

ՓԱՎՍՏՈՍ ԲՈՒԶԱՆԴԻ շարադրությամբ՝ «Ձիերն փետէր, ճչէր ընդ կոծելն» [...] «...եղև նա (Փառանձեմը) մայր ողբոցն և ձայնարկուքն ամենայն ի ձայն ողբոցն սկսան նուագել ...» (ՓԱՎՍՏՈՍ ԲՈՒԶԱՆԴ, ***Հայոց պատմություն,*** Չորրորդ դպրություն, գլուխ ԺԵ) – Մ. Բ.:

[2] Մ. ԱԲԵՂՅԱՆ, I, էջ167 (ընդգծումը՝ Ք. Ք.):

[3] Մ. ԱԲԵՂՅԱՆ, I, էջ389 (ընդգծումը՝ Ք. Ք.):

գով: Այդ սովորույթը պահպանվել է ամբողջ Անդրկովկասում, փոփոխված բովանդակությամբ հասել գրեթե մինչև մեր օրերը. օրհներգային երաժշտությունից այն վերածվել է սոսկ գիշերային խրախճանքի ավարտն ազդարարող երգի. հասկանալի է, որ հին հեթանոսական հիմնի նման վերահիմաստավորումը չէր կարող տեղի ունենալ հանկարծակի. դա պահանջում էր ժամանակ, և դարեր անցան, քերևս, երկար փուլերով, մինչև այն ավարտվեց:

Սույն բաժինն ավարտելով, վերջապես, հարկավոր է հիշատակել, որ հայ հին աշխարհի արձագանքները երկար ժամանակ պահպանվեցին որոշ ավատատիրական իշխանական տոհմերի անունների մեջ. դրանք մասամբ հասել են մինչև մեր օրերը, պահպանվել են նաև Հայաստանի աշխարհագրական անունների մեջ. օրինակ, ուրարտացիներից են ժառանգվել Սևանա լիճ, գետերից՝ Արածանի, Ախուրյան և շատ ուրիշ անվանումներ[1]:

3

ՀԻՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՄԱՆ ՈՒՂԻՆԵՐՆ ՈՒ ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐԸ

Հին հայկական մշակույթի զարգացման ուղին ամբողջությամբ վերցրած միաժամանակ երաժշտական մշակույթի զարգացման ուղին է:

Եթե հայոց լեզվի հիմնական կորիզը հետագա զարգացման ողջ ընթացքում անցնում է Փոքր և Առաջավոր Ասիայի այլ ժողովուրդների (խեթթերի, ուրարտացիների, պարսիկների) լեզուների հետ հաջորդական խաչաձևումների բարդ ուղի, հարստանում միաձուլվող լեզուների հաշվին, ապա մոտավորապես նման հետևողական հաջորդական խաչաձևումների ճանապարհ պետք է որ անցներ նաև հայերի երաժշտական լեզուն:

Պահպանելով իր նախնական կորիզը, այդ լեզուն պետք է ընդլայնվեր ու հարստանար յուրացվող երաժշտախոսակցական համակարգերի հաշվին: Բայց խոսակցական լեզվի բնագավառում կատարվող նույնատիպ երևույթի համեմատությամբ խաչաձևման ընթացքն արվեստի բնագավառում ձեռք է բերում հատուկ գծեր՝ պայմանավորված հասարակական կյանքի երկու երևույթների էական տարբերությամբ, այն է՝ արվեստը հասարակական գիտակցության ձև է, իսկ լեզուն՝ մարդկանց շփման միջոց:

Ինչպես ցույց են տալիս դիտարկումները, մեկ ժողովրդի արվեստը մյուս ժողովրդի արվեստից բաժանող սահմանները, համազոր պայմաններում, զգալիորեն շարժուն են, ավելի հեշտ հաղթահարելի, քան լեզուներն իրարից բաժանող սահմանները: Դրա ցայտուն օրինակները կան հատկապես Հին Արևելքի պատմության մեջ, որի ընթացքը, ինչպես նշվել է, բնութագրվում է թե լայնատարած «խառնակույտ» կայսրությունների անկումով, թե ավելի նոր տիպի պետությունների կազմավորմամբ, և թե ժողովրդական զանգվածների բազմաթիվ տեղաշարժերով՝ մերթ կամովի, մերթ բռնի և այլն. մի խոսքով՝ պատմություն, որի ընթացքում ստեղծվում են բացառիկ բարերար, ամենահնարավոր պայմաններ թե էթնիկական և թե մշակութային խաչաձևումների համար: Խոսակցական լեզվում այս խաչաձևումները հանգեցնում են ուրիշների համեմատությամբ որոշ առանձին լեզուների դիրքերի ուժեղացման, մեծ զարգացման, իսկ մշակույթի այլ ասպա-

---

[1] Գ. ՂԱՓԱՆՑՅԱՆ, ***Հայասան՝ հայերի բնօրրան,*** էջ128-146, 249-250:

Բ. ՊԻՈՏՐՈՎՍԿԻ, ***Ուրարտուի պատմությունը և մշակույթը,*** էջ 27, նաև՝ ***Հայ ժողովրդի պատմություն,*** I մաս, խմբակային աշխատություն՝ Բ. Առաքելյանի և Ա. Հովհաննիսյանի խմբագրությամբ, Երևան, 1951, էջ 24 (ռուս.):

րեզներում, այդ թվում նաև արվեստում, տարբեր ժողովուրդների միջև ընդհանրության շատ ու շատ երգերի հաստատման:

Ինչպես վերևում նշվել է, Առաջավոր և Փոքր Ասիայի հնագույն ժողովուրդների արվեստի տարրերի խաչաձևման փաստը հիմք է դարձել խորհրդային որոշ պատմաբանների համար, հարց բարձրացնելու այն մասին, որ ***այդ ժողովուրդների արվեստում, որոշակի ժամանակաշրջանում մշակվել է մի ինչ-որ ընդհանուր պլատֆորմա***:[1] Հասկանալի է, խոսքն այստեղ ոչ միայն հորինվածքաոճական ընդհանրությունների մասին է, այլ նաև ավելի էական, այն է՝ գաղափարական դրույթների (ընդհանրությունների) մասին: Պետք է ենթադրել, որ արևելյան հնագույն հասարակությունների ներքին շերտավորման ուժեղացմանը համապատասխանաբար, արվեստի տարրերի փոխներթափանցման գործում ավելի ու ավելի է նշանակություն ձեռք բերել դասակարգային հատկանիշը:

Փոքր և Առաջավոր Ասիայի ժողովուրդների հնագույն պատմության մասին մեզ հասած տվյալները, իրենց աղքատիկությամբ հանդերձ, թույլ են տալիս հաստատելու հետևյալ փաստը. ժողովուրդներից մեկի երաժշտությունը եղել է հասկանալի և հասու մյուսներին, իսկ նման բան հնարավոր է միայն այդ հնագույն ժողովուրդների երաժշտական մշակույթների միջև որոշակի ազգակցական կապերի առկայության պայմաններում:

Հայտնի է, օրինակ, որ խեթական քրմերը դեռևս մ.թ.ա. II հազարամյակում արծաթյա հանքեր փնտրելիս, այսինքն այն պահերին, երբ նրանք հանդես են եկել իբրև ժամանակի յուրօրինակ երկրաբան-հետախույզներ, կատարում էին կախարդական երգեր՝ ***փոխառված ուրիշ,*** տվյալ դեպքում ***Պալա ժողովրդից*** [2]***:*** Փաստն այս արձանագրված է մ.թ.ա. XIV դարի խեթական սեպագրում:

Կան նաև տեղեկություններ ավելի ուշ ժամանակներից: Խոսքն այն պալատական երաժշտական խմբերի մասին է, որոնք արևելյան մեկ բռնակալի ձեռքից անցնում էին մյուսին՝ իբրև արտակարգ բարձրարժեք ռազմական ավար: Օտարի երաժշտական արվեստի մեծ երկրպագուներ էին հատկապես ասորական տիրակալները. հայտնի է, որ նրանցից մեկը սեփականել էր հրեական թագավորի երաժշտական համույթը, մյուսը՝ էլամական թագավորի[3]:

Բերված փաստերը թույլ են տալիս անելու մի քանի լրացուցիչ եզրակացություններ: Դրանք խոսում են այն նշանակալի դերի մասին, որ խաղացել է երաժշտական արվեստը հասարակական կյանքի ամենատարբեր ոլորտներում, հաստատում վերև արած ենթադրությունն այն մասին, որ հին աշխարհում գոյություն ունեցող տարբեր ուղիների օգնությամբ ժողովուրդների միջև տեղի է ունեցել երաժշտա-ստեղծագործական փորձի փոխանակում:

Այսպես, հմայանք-երգերի փոխառման դեպքը վկայում է, որ նախ՝ այդ ժողովուրդների շրջանում արտադրա-մոգական երաժշտությունը հասած է եղել այնպիսի բարձր զարգացման և ստացել այնպիսի լայն տարածում, որ նույնիսկ հնչել է հանքագործության մեջ, ապա՝ որ անցյալի ժողովուրդների համար աշխատանքային առօրյայի հետ

---

[1] Առաջավոր և Փոքր Ասիայի ժողովուրդների արվեստում «ոճական տարրերի խաչաձևման» մասին տե՛ս Բ. ՊԻՈՏՐՈՎՍԿԻ, ***Ուրարտուի պատմությունը և մշակույթը,*** էջ 32, 213, 221, 236, 237, նաև Վ. ՍՏՐՈՒՎԵ, ***Հին Արևելքի պատմություն,*** էջ 332:

[2] Տե՛ս Գ. ՂԱՓԱՆՑՅԱՆ, ***Հայասան՝ հայերի բնօրրան,*** էջ12 և 128:

[3] Իրադարձություններից առաջինը պատկանում է XIII դ. վերջին, երկրորդը՝ մ.թ.ա. VII դ. կեսին (ԿՈՒՐՏ ՋԱԿՍ, ***Բաբելոնի և Ասորեստանի երաժշտական մշակույթը***), ***Հին աշխարհի երաժշտական մշակույթը*** ժողովածուում՝ Ռ. Գրուբերի խմբագրությամբ, Լ., 1937, էջ 106 (ռուս.):

կապված երգը եղել է իրարից փոխառնելու առարկա: Քանի որ անցյալի աշխատանքային պրոցեսներում երաժշտությունն ունեցել է բացառիկ կարևոր դեր, պետք է ենթադրել, որ աշխատանքային փորձի ամեն մի փոխանակում ուղեկցվել է նաև երաժշտական ստեղծագործության բնագավառի փորձի փոխանակմամբ:

Երաժշտական խմբերի (իբրև ռազմական ավարի) հափշտակման դեպքերը խոսում են ուրիշ բանի մասին. հաստատում են Առաջավոր Ասիայի ստրկատիրական ազնվականության կյանքում երաժշտական արվեստի ունեցած մեծ դերը և այն վարպետությունը, որին առանձին դեպքերում հասնում էին երաժիշտները[1]: Անուղղակիորեն այդ փաստերը վկայում են նաև ժամանակի ***ժողովրդական*** երաժշտության զարգացման բարձր մակարդակը, որն այն փուլում իշխող վերնախավի երաժշտությունը սնուցող հիմնական աղբյուրն էր:

Ոչ պակաս բարերար պայմաններ կային մեզ հետաքրքրող աշխարհի տարբեր ժողովուրդների երաժշտական մշակույթների «շղթայման» համար նաև պաշտամունքի և դրա կատարման բնագավառում. այդ ոլորտն, ինչպես հայտնի է, հնօրյա հասարակական կյանքում գրավում էր բացառիկ կարևոր տեղ: Հին կրոնների զարգացման դարեր տևող ընթացքը, որին ուղեկցում էին բազմաթիվ խաչաձևումներ ու փոխառումներ, հանգեցնում է ըստ կազմի նույնատիպ դիցարանների գոյացման՝ տարբեր ժողովուրդների մոտ նույն անունները կրող աստվածություններով հանդերձ, միևնույն պաշտամունքային շարքերի ստեղծման, օրինակ՝ մեռնող և հառնող աստծո (հին հայերի մոտ՝ Արա աստծո) չարչարանքների շարքը, ապա՝ պաշտամունքների նույնատիպ կատարումների առաջացման և այլն: *Դա ստեղծել էր բարերար հող բազմակողմանի «շղթայումների»* համար նաև երաժշտության, տվյալ դեպքում՝ պաշտամունքային երաժշտության բնագավառում: Վերջինս քրմերի ձեռքում ժողովրդի գիտակցության վրա ներազդելու միջոցներից էր, որի համար և պաշտամունքի կատարման մեջ երաժշտությանը հատուկ տեղ էր հատկացվում:

Սա արդեն տարբեր ժողովուրդների երաժշտական մշակույթների «հանդիպումների» երրորդ մակարդակն էր: Անշուշտ, կային հասարակական կյանքի այլ հարթակներ ևս, ուր նույնպես տեղի էին ունենում «հանդիպումներ»: Այսպես, կարելի է պնդել, որ դրանց թվում է եղել կենցաղի բնագավառն իր բազմաթիվ ծեսերով, որոնց կատարողն, ի դեպ, ինքը ժողովուրդն էր: Բայց այս ոլորտի խաչաձևումների մասին կարող ենք հասու լինել միայն դիմելով տարբեր ժողովուրդների՝ մինչև մեր օրերը հասած հնագույն ծիսական երաժշտության արձագանքների համադրությանը. ուղղակի ցուցումներ չկան:

Արևելքի մի քանի ժամանակակից ժողովուրդների ժողովրդական-երաժշտական մշակույթների միջև առկա ազգակից հատկանիշները ներկայումս կասկածի տակ չեն դրված: Հայտնի է, օրինակ, որ կան ազգակից գծեր նախկին ԽՍՀՄ-ի տարածքում ապրող հայերի, աղրբեջանցիների, վրացի-կախեթցիների, քրդերի, տաջիկների, սիրիացիների (ասորիների) և ուրիշ ազգերի ժողովրդական երաժշտության մեջ՝ անկախ ամեն մեկի երաժշտական մշակույթի ողջ ինքնատիպությունից: Իհարկե, այս ազգակցությունը նախապես սկզբնավորվել է վաղուց անցած ժամանակներում, բայց պետք է

---

[1] Առաջավոր Ասիայի հին պետություններում թե ինչպիսի կարևոր տեղ է գրավել երաժշտական արվեստը և թե որքան բարձր է գնահատվել երաժշտական ստեղծագործության և կատարողական արվեստի վարպետությունը, կարելի է դատել հետևյալ փաստից. Բաբելոնում, իսկ ավելի ուշ նաև Ասորեստանում, համընդհանուր պետական ստորակարգման մեջ երաժիշտները, պետական այլ պաշտոնյաների համեմատությամբ՝, գրավում էին սանդղակի ամենաբարձր տեղերը, կանգնած էին անմիջապես աստվածների ու թագավորների թիկունքում (Կ. ՋԱԿՍ, ***Բաբելոնի և Ասորեստանի երաժշտական մշակույթը,*** էջ 103):

հիշել, որ պատմական ասպարեզում ժողովուրդների հանդիպումներ և դրանց հետ շաղկապված մշակույթների խաչաձևումներ բազմիցս տեղի են ունեցել նաև ավելի ուշ դարաշրջաններում:

Հնագույն փոքրասիական և առաջնասիական աշխարհի երաժշտական մշակույթների ազգակցության հարցը ինքնին հետաքրքրական է և կապված սույն աշխատության խնդիրների հետ, լավ ծառայություն է մատուցում նաև մեզ. թույլ է տալիս շատ թե քիչ ուսումնասիրված երաժշտական մշակույթների տվյալների վրա հիմնվելով լուսաբանել հայ ժողովրդի նախնիների մշակույթը, որի մասին մեր տրամադրության տակ չկան ուղղակի տեղեկություններ:

Ուսումնասիրված լինելու առումով առավել նպաստավոր պայմաններում են Բաբելոնի, Ասորեստանի, Սիրիայի, Հրեաստանի և ուրիշների մշակույթները: Արձանագրական և հնագիտական կարգի նյութերը թույլ տվեցին գիտնականներին վերականգնելու հիշյալ երկրների երաժշտական կյանքի պատկերը ոչ միայն ամբողջությամբ, այլ նույնիսկ որոշ մանրամասներով: Մենք դրանից օգտվում ենք ստորև, նշելով սակայն, որ հիշյալ երաժշտական մշակույթների պատմագրության տվյալներն ամենևին էլ համապարփակ չեն. դրանք տեղեկացնում են երաժշտական ժանրերի, նրանց դասակարգային պատկանելության, երաժշտության կենցաղաձևերի, նվագարանների, կատարողական խմբերի, երաժիշտների սոցիալական վիճակի և այլ բաների մասին, բայց կենդանի հնչող երաժշտության վերաբերյալ ոչինչ չեն ասում:

Մինչ մեր օրերն իրենց գոյությունը պահպանած երաժշտական մշակույթներն ուսումնասիրելիս կիրառելի է աշխատանքային այն եղանակը, որը հնարավորություններ է ստեղծում վերականգնելու, թեկուզ և ընդհանուր գծերով, հին երաժշտության բուն հնչումը և, հետևաբար, թույլ տալիս որոշակի պատկերացում կազմելու դրա կերպարային բովանդակության, հորինվածքային և այլ կարգի օրինաչափությունների մասին: Դա անցյալի երաժշտության վերապրուկները ներկա երաժշտության մեջ երևան բերելու հաճախակի կիրառվող մեթոդն է: Որոշակի սահմաններում այդ մեթոդն օգտագործվել է նաև հայ մոնոդիկ երաժշտությունն ուսումնասիրելիս: Դրան են դիմել Սպ. Մելիքյանը և Հ. Հովհաննիսյանը, ըստ որոշ տվյալների՝ նաև Կոմիտասը: Առաջին երկու հեղինակները մատնացույց են անում իրական, առ այսօր գոյություն ունեցող ժողովրդական երգեր, որոնք, նրանց կարծիքով ունեն հնագույն ծագում:

Կասկածից դուրս է, որ մեզ հասած հայ ժողովրդական երաժշտությունն իր մեջ արձագանքներ ունի զարգացման վաղ շրջաններից՝ մինչև իսկ հնագույններից. անկասկած է և այն, որ առանձին դեպքերում այդ արձագանքները պահպանվել են ոչ միայն երաժշտական խոսքի տարրերի ձևով, դարձած ձայնակարգա-ռիթմա-ելևէջային պատկերներ, այլ որպես ավել կամ պակաս չափով բյուրեղացած երաժշտական ձևեր: Սակայն առանձնացնել, առավել ևս ժամանակագրել այդ պատկերներն ու ձևերը, ոչ միշտ է միակերպ դյուրին ու հնարավոր: Ճշմարտությունն այն է, որ հայ ժողովրդական երաժշտությունն ապրել է մի շարք իրար հաջորդող հասարակական-պատմական ժամանակաշրջաններ, փոփոխվել են իրականության արտացոլման եղանակները, ինչպես և իրենք՝ արտացոլման առարկաները: Այդ ամենով պայմանավորված, փոխվել է նաև շատ ավելի վաղ դարաշրջաններում կազմավորված երաժշտական արտահայտչամիջոցների համակարգը, վերաիմաստավորվել, զարգացել, կատարելագործվել են հին ձևերը, դրանց հիմքով ստեղծվել նորերը: Կերպարանափոխման այս բարդ իրադրության մեջ իրենց դերն են խաղացել նաև խաչաձևումները: Ժողովրդական երգերի ծագման ժամանակը որոշելու նպատակով դրանց բառային բնագրին դիմելը նույնպես ոչ միշտ է հանգեցնում ցանկալի արդյունքի: Ժողովրդական երգաստեղծության բառային կողմի զարգացումը ենթարկված է նույն օրենքներին, ինչ որ երաժշտա-

կան կողմի զարգացումը. բանավոր փոխանցվելով սերնդից սերունդ, երգերի բանաստեղծական բնագրերը ենթարկվել են փոփոխությունների, փոխակերպումների, վերաիմաստավորման և այլն: Որպես կանոն, — նկատում է Վ. Բրյուսովը, — «նոր սերունդները հաճախ հին երգերը հարմարեցնում են նոր հայեցողության», փոխելով ոչ միայն «երգի բովանդակությունը», այլ «նույնիսկ լեզուն, որով նա հորինված է»[1]: Երգի նախնական մեղեդին, ըստ այդմ, հաճախ անջատում են բանաստեղծությունից: Երևան են գալիս երգեր, որոնց մեջ հնադարյան երաժշտությունը զուգակցվում է ավելի նոր բառային բնագրի հետ և ընդհակառակն:

Եթե հարց բարձրացվի ժողովրդական երաժշտության հին շերտերը երևան բերելու մասին, դա ավելի քան պետք է վերաբերի իր ոգով պահպանողական պաշտամունքային երաժշտությանը: Վերջինիս ուսումնասիրումը հիշյալ տեսանկյունից կնպաստի ժողովրդի երաժշտության զարգացման պատմությանը վերաբերող մի շարք երևույթների ըմբռնմանը: Եվ ահա թե ինչու՝ հայ պաշտամունքային երաժշտությունն ամենևին էլ մշակույթի այնքան ինքնատիպ ճյուղ չէ, որքան ժողովրդական երաժշտությունը: Լինելով ժողովրդական զանգվածների վրա ներգործելու միջոց, պաշտամունքային երաժշտությունը ժամանակ առ ժամանակ ինքն է հայտնվել կախվածության մեջ ժողովրդի երաժշտությունից՝ վերցնելով վերջինից թե ձայնակարգեր, թե առանձին ռիթմաելևէջային դարձվածքներ, թե մեղեդային զարգացման մեթոդներ՝ ներառյալ ամբողջությամբ վերցրած ձևեր:

Հայերի մոտ նման փոխառությունները տեղի են ունեցել հեթանոսական ժամանակներում, ավելի ուշ՝ վաղ ավատատիրության շրջանում, որն, ինչպես հայտնի է, նշանավորվեց քրիստոնեության մուտքով Հայաստան. փոխառություններ տեղի են ունեցել հատկապես զարգացած ավատատիրության շրջանում, երբ ժողովրդա-աշխարհիկ միտումները լայն հոսքով ներխուժեցին եկեղեցական արվեստ՝ գրականություն, ճարտարապետություն և գեղանկարչություն, հաճախ դուրս մղելով եկեղեցական բուն դավանաբանական ձգտումները: Եկեղեցին ժողովրդական երաժշտության լեզվից ու ձևակառուցողական ոլորտից փոխառած տարրերը մեծ մասամբ վերաիմաստավորեց և կերպարանափոխեց: Այս դեպքում, եկեղեցական երաժշտության զարգացման վաղ շրջանից ժառանգած տարրերի վերաիմաստավորման ընթացքը զուգորդվում էր եկեղեցու կողմից ժողովրդից վերստին փոխառած տարրերի յուրացման և վերաիմաստավորման հետ: Եկեղեցու կողմից ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության տարրերի վերաիմաստավորման արդյունքներն ունեն ճանաչողական մեծ հետաքրքրություն: Դրանք հնարավորություն են տալիս պատկերացում կազմելու երաժշտության հորինվածքային կառուցվածքում իրացվող կերպարանափոխումների ուղղվածության և դրանց կյանքի կոչած գաղափարական միտումների միջև առկա փոխկախվածության մասին:

Հայկական պաշտամունքային երաժշտության զարգացման դիտարկվող առանձնահատկության կողքին կա նախորդի հետ հակասության մեջ գտնվող մեկ այլ առանձնահատկություն ևս:

Եկեղեցին, երկրի հասարակական-մշակութային կյանքի վերելքի փուլերում. դրա անմիջական ազդեցության տակ, սնվելով ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության աղբյուրից, իր պահպանողականությամբ հանդերձ, միևնույն ժամանակ շարունակում է պահել երաժշտության ավելի վաղ շրջաններում առաջացած շերտերը՝ սկսած հնագույն՝ հեթանոսական ժամանակներից և վերջացրած ավելի նորերով. առաջացած

---

[1] Վ. ԲՐՅՈՒՍՈՎ, ***Հայաստանի պոեզիան և նրա միասնությունը դարերի ընթացքում*** (այսուհետև՝ ***Հայաստանի պոեզիան*** – Մ. Բ.): Ժողովածու «***Հայաստանի և հայ կուլտուրայի մասին***», Երևան, 1941, էջ 31 (ռուս.):

գուցե թե դարձյալ ժողովրդական կամ ժողովրդա-մասնագիտացված ստեղծագործության ազդեցությամբ: Եկեղեցին, նույն կերպ, իր առօրյա արարողություններում պահպանում է հայոց հին լեզուն՝ գրաբարը, որը ժողովրդական կիրարկությունից դուրս է եկել դեռևս միջնադարում: Եկեղեցական երաժշտության հին շերտերի պահպանվածությանը մեծապես նպաստել է խազագրությունը, որն իր գոյությունը պահպանեց շուրջ տասը դար՝ IX-XVIII [1]: Ավելի ուշ, XIX դարում խազերի դերն իր վրա վերցրեց նոտագրության նոր համակարգը՝ հորինված Հ. Լիմոնջյանի ջանքերով[2]: Անցյալի ժառանգության նկատմամբ եկեղեցու այդ նախանձախնդիր վերաբերմունքի շնորհիվ մեզ են հասել բացի հնագույն զուտ եկեղեցական ձևերից, նաև աշխարհիկ ծագում ունեցող որոշ ձայնակարգերի, ռիթմա-ելևէջային բանաձևերի տարատեսակներ, նույնիսկ ամբողջական ծավալուն ձևեր, որոնք լրիվ, կամ համարյա լրիվ, այսօր արդեն դուրս են ժողովրդի հիշողությունից: Վերջիններիս թվում են, օրինակ, միջնադարյան տաղերը՝ ծնված զարգացած ավատատիրական շրջանի առաջավոր աշխարհիկ-մասնագիտացված արվեստով, ներծծված մարդասիրական գաղափարներով[3]:

Այսպիսով, կա երեք դրույթ, որոնց վրա հենվելով կարելի է պատկերացում կազմել հին Հայաստանի երաժշտության և երաժշտական կյանքի մասին. ա) հին Հայաստանի երաժշտական մշակույթը հայկական ողջ մշակույթի անքակտելի մասն է. այն անցնում է պատմական զարգացման նույն ուղին ինչ և երկրի մշակույթն ամբողջությամբ վերցրած, բ) հին Հայաստանի երաժշտությունը և երաժշտական կյանքն ունեն ազգակցական կապեր Հին Արևելքի այլ ժողովուրդների երաժշտության և երաժշտական կյանքի հետ, որոնց մի մասը միաձուլվել է հայերի հետ, մյուս մասը՝ գտնվել հայերի կամ միաձուլված ժողովուրդների հետ քաղաքական և մշակութային ամուր կապերի մեջ, գ) հին հայերի երաժշտությունը կենդանի հետք է թողել հայկական ժողովրդական, ինչպես և եկեղեցական երաժշտության մեզ հասած հուշարձանների վրա:

4

ՀՆԱԳՈՒՅՆ ՇՐՋԱՆԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԸ

Հնագույն հայ երաժշտական մշակույթի պատմության ուսումնասիրման ամենից ավելի դժվարին փուլը մինչուրարտական շրջանն է. ընդհանրապես այդ շրջանի մշակույթի, և մասնավորապես երաժշտական մշակույթի մասին մեր ունեցած տվյալները չափազանց աղքատ են: Դրանք նույնիսկ շատ ավելի քիչ են, քան այդ նույն ժամանակաշրջանում գործունեություն ծավալած, և, թերևս, հայերի նախնիների հետ անմիջապես շփումներով կապված, այլ ժողովուրդների մշակույթի մասին եղած տեղեկությունները:

Պետք է ենթադրել, որ հայ ժողովրդի պատմության առավել վաղ շրջանում, լեզվի ձևավորման, դրա բառակազմի միջուկի, քերականական կանոնների ստեղծմանը և տիպական արտասանական ու զգացական-արտահայտչական խոսքային ռիթմա-ելևէջների հաստատման հետ միասին դրվել է նաև երաժշտական լեզվի հիմքը: Նույն ժամանակաշրջանի վերջում են որոշվել հայ երաժշտության նախնական ժանրերի,

---

[1] Հայաստանում խազագրության ծագման ժամանակը ճիշտ սահմանել է Ռ. ԱԹԱՅԱՆԸ, տե՛ս նրա ***Խազերի սիստեմի ծագման և զարգացման հարցի մասին*** հոդվածը, Մատենադարանի «Գիտական նյութերի ժողովածու», № 2, Երևան, 1950, էջ 37-52:

[2] Տե՛ս էջ 294-298:

[3] ***Տաղ*** բառի նշանակության մասին տե՛ս էջ 111:

ձևերի, ռիթմա-ելևէջների և ձայնակարգերի տարրերը: Այդ նույն շրջանում է սահմանվել հայ ժողովրդական, և դրա հետ միասին, նաև պաշտամունքային երաժշտության ***մոնոդիկ*** կերտվածքը, որպիսին այն շարունակում է մնալ հաջորդ դարերի ընթացքում (առ այսօր – Մ. Բ.) :

Ինչպիսի՞ ժանրեր կային հայ ժողովրդի պատմության մեզնից այդքան հեռու դարաշրջանում:

Առաջին հերթին հիշատակենք հովվի և երկրագործի աշխատանքային գործունեության հետ կապված ժանրերը: Սրանց թվին են դասվում նախ՝ հովվական կանչերը, որոնց դիմում են Հայաստանի հովիվներն առ այսօր, իբրև հոտը ղեկավարելու փորձված միջոցի: Ուշագրավ է, որ այս կանչերում մինչև այժմ պահպանված են խոսակցական և երաժշտական ելևէջների զուգակցման հնամենի ձևերը[1]: Հիմքեր կան ենթադրելու, որ դիտարկվող շրջանում իբրև նախիրը ղեկավարելու միջոց ծառայել են երկայնակի ֆլեյտայով՝ բլուլով կատարվող նվագները: Այդ նուրբ հնչերանգով նվագարանը, որ տարածված էր ողջ Առաջավոր Արևելքով մեկ ամենահեռավոր ժամանակներից[2], սիրված է Կովկասի հովիվների շրջանում և այսօր: Հովվական այն նվագները, որոնք ներկայումս կատարում են հայ, աղրբեջանցի և քուրդ հովիվները, ռիթմա-ելևէջային տեսակետից զարգացած մոնոդիաներ են (դրանցից մի քանիսում առկա են նույնիսկ մեղեդիական կտորների փոխանցումներ մեկ օկտավայից մյուսը):

Այսպիսի մոնոդիաների բովանդակության մեջ իշխողը սիրո քնարական տրամադրություններն են: Սակայն դրանցում կան նաև առանձին դարձվածքներ, որոնք իրենց ցայտունությամբ և իբրև անմիջապես նախիրին ուղղված կանչեր, գործածվում են և նաև կոնկրետ մոնոդիայից դուրս. դրանք ջրի գնալու, նախրի տուն վերադառնալու... կանչերն են, որոնք, հավանաբար, հենց հնագույն հովվական նվագների մնացուկներ են: Կանչ-դարձվածքների ելևէջները հիմնված են նույն էոլական ձայնակարգի վրա, ինչպես և ժամանակակից քնարական հովվական մեղեդիները, միայն սահմանափակվում են էոլական տերցիայի շրջանակում: Այս հին հովվական նվագների արձագանքների ձևը չափազանց պարզունակ է: Ինչպես և այլ հնօրյա եղանակներն ու նվագները, դրանք կազմված են բազմիցս կրկնվող փոքր, սեղմ ռիթմա-ելևէջային դարձվածքներից, ինչպես, օրինակ, սրանք են՝



Հետագայում նման կանչ-դարձվածքները (ի դեպ, ծագումնաբանորեն կապված համապատասխան խոսքային ռիթմա-ելևէջների հետ) լայնորեն տարածվեցին սիրային-քնարական երգային ստեղծագործության մեջ, որի մասին հանգամանորեն կխոսվի իր տեղում (տե՛ս էջ 387-388 և 391-392):

---

[1] Նման կանչերի գրառումներ, կատարված Ա. Քոչարյանի ջանքերով, պահպանվում են Հայաստանի ԳԱԹ-ում:

[2] Եգիպտոսում երկայնակի ֆլեյտայի մասին գիտենին դեռևս հին թագավորության շրջանում: Կ. Զակսի տվյալներով, նվագարանն այդ «համառորեն պահպանված է հենց հիմա էլ ղպտական հովիվների ձեռքում» (տե՛ս նրա հոդվածը՝ ***Եգիպտոսի երաժշտական մշակույթը***, «Հին աշխարհի երաժշտական մշակույթը» ժողովածուում, էջ 52): Բաբելոնում երկայնակի ֆլեյտան, որպես հովվական նվագարան կիրառվել է դեռևս մ.թ.ա. III հազարամյակում (տե՛ս Ռ. ԳՐՈՒՔԵՐ, ***Երաժշտական մշակույթի պատմություն,*** հ. I, Մ.-Լ., 1941, էջ 192 , ռուս.):

Վաղ աշխատանքային երգերի թվին են դասվում նաև երկրագործական երգերը: Դրանց մասին որոշ պատկերացում կարելի է կազմել մեզ հասած հայկական և արևելավրացական կալի և հողը վարելու (հորովելներ) երգերի առավել հնօրյա շերտերն ուսումնասիրելով: Թե մեկում և թե մյուսում, մինչև վերջին ժամանակներս, աշխատանքային առօրյայի հետ անմիջականորեն կապված տարրերը զուգակցվում էին այն տարրերի հետ, որոնք հին ժամանակներից եկող պաշտամունքային, ոգեպաշտական գաղափարների մնացուկներ են. դրանք մեկ երկրագործի աշխատանքին ընթացք տվող գործնական կանչեր են, մեկ աստծուն կամ աշխատանքը կատարող լծկաններին ուղղված աղերսանք-աղոթքներ:

Նման ստեղծագործության բացառիկ կատարելության օրինակ է Կոմիտասի գրառած և հանգամանորեն վերլուծած «Լոռու գութաներգը»[1]: Սակայն այս երգը, ինչպես և շատ ուրիշներ, որոնք վերջնականապես ձևավորվել են աշխատանքային երգերի զարգացման ավելի ուշ շրջանում, շերտավորված են այլևայլ պատճառներով. Վերջիններիս թվում որոշակի տեղ են գրավում իր իսկ աշխատանքի ընթացքի մեջ դարից դար կատարվող փոփոխությունները՝ պրոցեսի բարդացումը[2]:

Ավելի վաղ շրջաններից մեզ հասած հայ երկրագործական երգերի երաժշտական վերլուծության տվյալները համեմատելով ավելի ուշ շրջանի՝ իրենց մեջ հնագույն ձևերի մնացուկներ պարունակող երգերի հետ, հանգում ենք հին հայկական երկրագործական երգատեսակներին և դրանց երաժշտա-հորինվածքային մի քանի առանձնահատկություններին վերաբերող հետևյալ եզրակացությունների.

ա) Հին հայկական երկրագործական երգերը, բացի զուտ երգային հատվածներից, ունեցել են նաև բանաստեղծական կտորներ: Վերջիններս իրենց ելևէջա-ռիթմական առանձնահատկություններով միջին տեղ են գրավել սովորական խոսակցական և երաժշտական լեզվի ռիթմա-ելևեջնէրի մեջ. բանաստեղծական հատվածներում սահող (գլիսանդո) ելևէջները (ավելի լայն ձայնածավալով, քան դա սովորական խոսակցական լեզվում է) զուգորդվել են մտավոր բարձրության հնչյուններից կազմված ելևէջների հետ, իսկ ազատ ռիթմերը՝ ընդգծված վանկարկվող ռիթմերի հետ և այլն: Մեզ հասած նմուշների հիման վրա կարելի է ենթադրել, որ անցյալում երկրագործական երգերն իրենց հուզականությամբ, հոռետրա-ավետող բնույթով, որին պարտադրում էր դրանց հետապնդած ուղղակի նպատակը, այն է՝ «ներգործել» բնության ուժերի վրա և դրանով ապահովել աշխատանքի հաջողությունը, սովորական խոսակցականից ավելի վեր մի բան էին նշանակում: Հին երկրագործական երգերում երաժշտական և բանաստեղծական հատվածներն իրարից խստորեն անջատված չէին, կապված էին հազիվ նշմարելի անցումներով[3]:

---

[1] Տե՛ս ԿՈՄԻՏԱՍԻ «Լոռու գութաներգը Վարդաբլուր գյուղի ոճով» հոդվածը, ***Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ,*** Երևան, 1941, էջ 68: Այստեղ ուշագրավ է հետևյալը. հեղինակի տվյալների համաձայն, հողը խմբով վարելիս հին, ծանրաքաշ գութանի տիրոջն անվանել են «գութանամայր». նման անուն՝ «գութանիս դեղա» տվել են նաև վրացի գյուղացիներն այն մարդուն, որն անմիջապես ղեկավարել է վարը: «Վրաստանի պատմություն» դասագրքի հեղինակները այս փաստի մեջ տեսնում են մայրիշխանության կարգերից եկող վերապրուկներ (տե՛ս դասագիրքը, I մաս, Թբիլիսի, 1950, էջ 9, ռուս. – Մ. Բ.):

[2] Ս. Երեմյանի տվյալների համաձայն, մի քանի զույգ լծկաններով քաշվող ծանր գութանը Հայաստանում երևացել է մ.թ.ա. IX դ. վերջից ոչ շուտ - Ս. ԵՐԵՄՅԱՆ, ***Ամատատիրական Հայաստանի պատմության պարբերացման փորձ*** (այսուհետև՝ ***Պարբերացման փորձ*** – Մ. Բ.), «Պատմության հարցեր», 1951, № 7, էջ 59 (ռուս.):

[3] Նկարագրված երևույթը պետք է հետաքրքրի այն հետազոտողներին, որոնք զբաղվում են երաժշտական լեզվի ծագման հարցերով:

բ) Հնագույն երկրագործական երգերի ձայնակարգերի սահմանումը բարդություններ չունի: Նախապես այդ երգերի ելևէջների հիմքը կազմել է լոկրիական (փռյուգիական) հիմնաձայնով ձայնակարգը, որը հայ երաժշտության հին տեսությանը հայտնի է որպես Ա կողմ ձայնեղանակի ձայնակարգ: Այն մինչև վերջերս էլ պահպանում էր երկրագործական երգերի ձայնակարգ լինելու իր նշանակությունը: Ջուգընթաց, այս երգատեսակի մեզ հասած մոնոդիաներում համառորեն հանդես է գալիս մեկ ուրիշ՝ կենտրոնական քառալարում մեծացրած սեկունդա պարունակող ձայնակարգը. ստորև դա անվանվելու է երկակի: Հիմքեր կան ենթադրելու, որ երկակի ձայնակարգը հայ երաժշտության մեջ երևան է եկել մի փոքր ավելի ուշ շրջանում, որպես խաչածևումների արդյունք, որոնց մասին հանգամանորեն կխոսվի ստորև:

գ) Հնագույն ժամանակների պետք է վերագրել այն որոշ բանաձևային ռիթմա-ելևէջային դարձվածքների գոյացումն ու ձևավորումը, որոնք հետագայում մտնում են երկրագործական երգի ժանրին պատկանող բազմաթիվ մոնոդիաների կազմի մեջ. օրինակ՝



և այլն

Ելնելով խեթական քրմերի կողմից արձաթահանքերում պալայական հմայական-երգերի փոխառման մասին վերը հիշված վկայությունից, կարելի է եզրակացնել, որ այն ժամանակվա ժողովուրդները բացի երկրագործի ու անասնապահի երգերից ունեցել են նաև աշխատանքային երգերի այլ երգատեսակներ: Նման վիճակ կարող էր լինել նաև հին հայերի մոտ: Այստեղ առաջին հերթին նկատի են առնվում այն երգերը, որոնք «նպատակամղված» էին կազմակերպելու աշխատանքի ռիթմը: Այս երգերը փոքրիկ, բազմիցս կրկնվող երաժշտական կառուցվածքներ են՝ պարային բնույթի հարաշարժուն ռիթմով: Հայ ժողովուրդը նման երգերի շատ օրինակներ է պահպանել, բայց դրանցից և ոչ մի հայտնի նմուշ չի կարող առայժմ հաստատապես վերագրվել մեզ հետաքրքրող առավել վաղ շրջանի: Այդ երգերին կանդրադառնանք ավելի ուշ:

Հին հայերի, ինչպես և հին աշխարհի այլ ժողովուրդների մոտ, տոհմական հասարակարգի զարգացման շրջանում, պետք է որ գոյություն ունենար նաև ընտանեկան-կենցաղային երաժշտություն՝ անխզելիորեն կապված ծեսերի հետ, որոնց օգնությամբ նշվում էին նահապետական ընտանիքի անդամներից որևէ մեկի կյանքի կարևորագույն պահերը: Մինչև վերջերս գոյություն ունեցող հայկական հարսանեկան երգերը, ողբերգերը և այլ ծիսա-կենցաղային երգեր, որոնք արմատներով խորանում են հեռավոր անցյալում, մեզ են հասցրել հենց այդ վաղ ժամանակների արձագանքները:

Անցյալի ծիսա-կենցաղային ստեղծագործություններից ամենից ավելի պահպանողական և ուրիշների համեմատությամբ ժամանակի ազդեցություններին չենթարկվող երգերը՝ թաղման արարողության հետ կապված ողբերգերն են: Ժողովրդի մեջ այդ լացերն ու կոծերը կրում են «սուգ» և «ողբ» անունները: Դրանց կենդանի կատարման ժամանակ մեղեդիական ռիթմա-ելևէջները հաճախ նախադրվում են բառա-խոսքային ելևէջներով, կարծեք ծնվում են վերջիններից: «Սուգերն» ու «ողբերն» ունեն հանկարծա-բանական-ասերգային կերտվածք. ձայնակարգը նույնն է, ինչ և երկրագործական երգերի կապակցությամբ հիշատակվեց վերևում, բայց այստեղ դա իրացվում է հատուկ, (հաճախ՝ իսկական) լացի ռիթմա-ելևեջներին մոտ դարձվածքների օգնությամբ:

Հնօրյա ողբերգի մի նմուշ է 15-րդ նոտային օրինակը:

Մի փոքր այլ է պատկերը հարսանեկան երգերում. ողբերգերի նման ստեղծված լինելով նահապետական տոհմային հասարակարգի ավանդույթների ձևավորման հեռավոր ժամանակներում, դրանք հետագայում ենթարկվել են ժամանակի շատ ավելի

զգալի ներգործությունների, քան ողբերգերը: Անմիջականորեն կախված հասարակական կյանքի փոփոխվող պայմաններից, փոխվում են հարսանեկան երգերի նախնական բովանդակությունը, կենցաղում դրանց ունեցած դերն ու նշանակությունը, ձևերը: Հարսանեկան-ծիսական երաժշտության սկզբնական հիմքերի վերաիմաստավորման գործուն ընթացքը պարզ բացատրելի է. այդ երաժշտության բովանդակության մեջ ծնվում և զարգանում են բացառիկ եռանդի և կենսական կարևորության նոր տրամադրություններ: Եթե ողբերգերը, լինելով ժողովրդական ստեղծագործության վիպական և քնարա-լալագին սկզբնատարրերի զարգացման շարժառիթ, չեն կորցնում իրենց նախնական, առավել հատկանշական գծերը, երևան բերելով, ըստ հնարավորին, առավելագույն կայունություն, ապա հարսանեկան երգերը, հիմք դառնալով այնպիսի կենսական ու իրապաշտական ձևերի առաջացման ու զարգացման համար, ինչպիսիք են սիրային քնարերգության ձևերը, ժողովրդական տոնական պարը և այլն, համալրվում են այդ ձևերից եկող տարրերով և ձեռք բերում նոր որակ:

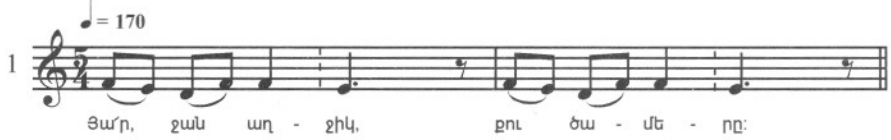
Ահա թե ինչու հարսանեկան ծեսի երաժշտության կորիզի բացահայտումը շատ ավելի դժվար խնդիր է, քան ողբերգի: Հաշվի առնելով հարսանեկան-ծիսական երաժշտության մասին եղած տվյալները ամբողջությամբ վերցրած, այդուհանդերձ կարելի է սահմանել, որ հայ արվեստի զարգացման վաղ շրջանում հարսանեկան մոնոդիաները իրենց ձևերի առավել կատարելությամբ տարբերվել են հասարակական կյանքի այլ ոլորտների հետ կապված մոնոդիաներից: Դրանց մի մասը բնորոշվում է մեղեդիական եղանակավորման սաղմերի, մյուս մասը՝ պարզ արտահայտված պարային կազմակերպվածության տարրերի պարունակությամբ: Ձայնակարգի առումով, հարսանեկան վաղ մոնոդիաները հարում են հովվական աշխատանքային երգերին, որոնք հետագայում նույնպես ճյուղավորվում են սիրո քնարերգության և ժողովրդական պարի: Այսպիսով, վաղ շրջանի հարսանեկան մոնոդիաներում, իբրև ելևէջի հիմք, երևան են գալիս էոլական հիմնաձայնով ձայնակարգերը: Բայց դրանք հայկական երաժշտության մեջ, ինչպես ցույց կտրվի ստորև, ունեն իրենց տարատեսակները, որոնք մեկը մյուսից տարբերվում են օժանդակ հենակետի գրաված դիրքով: Դատելով մեզ հասած հարսանեկան երգերի մեծ մասից, այս ձայնակարգում իբրև օժանդակ հենակետ նախապես ծառայել է վերևի տերցիային հնչյունը: Հարսանեկան ժանրի երգերում օժանդակ հենակետի առկայությունը վկայում է դրանց ձայնակարգային կազմակերպման տրամաբանական կապերի որոշակի բարդությունը:

Մեզ հասած հարսանեկան-ծիսական երաժշտության մեջ, բացի հիշվածներից հանդիպում են և այլ, այդ թվում, նաև մեծացրած սեկունդա պարունակող ձայնակարգեր: Բայց վերջիններս ժողովրդական երաժշտության բնագավառին պետք է դասվեն հայ երաժշտական արվեստի զարգացման ավելի ուշ շրջաններում:

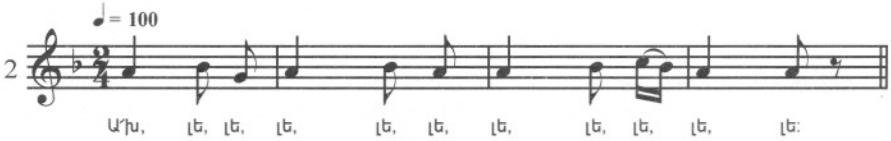
Իրենց ծագումով հնագույնների թվին են դասվում նաև հմայանք-մոնոդիաները: Ժամանակին դրանք լայնորեն տարածված էին ոչ միայն քրմերի, այլ նաև նահապետական հասարակության շարքային ներկայացուցիչների շրջանում: Դժբախտաբար, եղած ժողովածուներում չկան բուն հմայանք-մեղեդիների գրառումներ, մինչդեռ դրանց որթմա-ելևէջների արձագանքները պետք է որ հասնեին մեզ այնպես, ինչպես հասել են համապատասխան բառային բնագրերի արձագանքները[1]: Ինչպես թվում է, հին հմայանք-մեղեդիների մնացուկներն ամենից առաջ պետք է փնտրել առավել հնագույն երգերում, որոնք ծավալվում են լոկրիական հիմնաձայնով ձայնակարգում և աչքի ընկնում հարաշարժ ռիթմով: Նման մեղեդիներ հանդիպում են Սպ. Մելիքյանի գրառումներում, որտեղ դրանք մեծ մասամբ զուգորդվում են ավելի ուշ ժամանակների ծագում

[1] Մ. ԱԲԵՂՅԱՆ, I, էջ 17-18 :

ունեցող սիրային բովադակության բնագրերի հետ: Իբրև օրինակ ստորև բերվում է սասունցիների «Շընգը-շընգը» երգը: Բազմիցս կրկնվող «տունը» մեկ տակտից բաղկացած դարձվածք է՝ ստեղծված լոկրիական (փյուգիական) հիմնաձայնը հարևան հնչյուններով շրջազարդելուց[1].



Անցյալի երաժշտական հուշարձանների նույն շրջանակին են պատկանում «Քոչարի» հիշեցնող հովվական պարային մեղեդիները: Չնով հակիրճ այս մեղեդիները բնույթով առնական են, գործուն, կամային՝ հարաշարժունության զգալի խառնուրդով: Դրանցում արտացոլված են ընդհանուրի ապրումները գործունեության որոշակի պահին: Տվյալ բնույթի հայտնի երգերից առավել հնագույնը «Ա՜խ, լե, լե» երգն է.



Հայաստանի հին շրջանի երաժշտական արվեստի և երաժշտական կյանքի այլ կողմերի լուսաբանումն առայժմ անհնարին է նյութի անբավարարության պատճառով. շատ հարցեր շարունակում են մնալ անպատասխան: Օրինակ, չի կարելի պարզել, թե այդ շրջանի հայկական ***պաշտամունքային*** երաժշտությունն ինչ ինքնատիպ գծերով էր օժտված, սահմանազատված էր ժողովրդականից թե ոչ և ինչ չափով, որի բովանդակությունը, ինչպես նշվել է, միշտ չէ, որ ազատ էր ծիսակարգային տարրերից, պաշտամունքային երաժշտությունն արդյոք ուներ իր մասնագիտացված արվեստի տարրեր և այլն: Տեղեկություններն այն մասին, որ խեթերն իբրև թե ունեցել են գեղարվեստորեն մարմնավորված, ինքնին արժեքավոր հիմներ, աղոթքներ, սաղմոսներ, հմայանքներ, վերը բերված հարցի մեջ պարզություն չեն մտցնում: Նույնը վերաբերում է և հիշված արձանագրական ժառանգությանը. խեթական քրմերի կողմից արծաթը կախարդելու պալայական երգերի կատարման մասին տեղեկությունները չեն օգնում մեզ հետաքրքրող հարցերը պարզելուն: Շատ թե քիչ որոշակի ոչինչ չի կարելի ասել նաև տվյալ ժամանակաշրջանի հայկական գործիքային երաժշտության և նվագարանների մասին, բացի այնքանից, ինչ ասվեց բլուլի և դրանով կատարվող հովվական նվագների մասին: Կ. Զակսի այն հիշատակությունը, թե լյուտնյան (ջնարը – Մ. Բ.) իբրև գործիք Ասորեստան է բերվել «գուցե և Հարավային Կովկասից», այնքան էլ հիմնավոր չէ[2]: Մինչդեռ անհնարին է, որ դիտարկվող շրջանի նվագարանները սահմանափակված լինեին միայն մեկ գործիքով՝ բլուլով, երբ ժողովուրդները, որոնց հետ հայերն այն ժամանակ պետք է անմիջական շփման մեջ մտնեին, ունեին տարատեսակ նվագարաններ՝ լարային-կսմիթային, փողային, հարվածային: Օրինակ, ջնարը (կամ վինը – Մ. Բ.), որ իր արտաքին

---

[1] Սույն աշխատության երկրորդ մասում բերված է նման մի երգ, որի տեքստը կարող է մեկնաբանվել որպես հմայական (տե՛ս 124 օրինակը):

[2] Տե՛ս Կ. ԶԱԿՍ, ***Բաբելոնի և Ասորեստանի երաժշտական մշակույթը*** «Հին աշխարհի երաժշտական մշակույթը» ժողովածուում, էջ 125:

ձևով հիշեցնում է մինչև այժմ Հայաստանի գյուղերում գործածվող «սազը», հայտնի էր խեթերին հեռու անցյալում. Այդ մասին վկայում է խեթական խորաքանդակի (բարելիեֆ) վրա դրոշմված ջնարահարի պատկերը[1]: Նույնատիպ ջնարներ լայնորեն օգտագործվել են նաև Հին Արևելքի այլ ժողովուրդների կենցաղում:

Ստորև տրվում են մի քանի եզրակացություններ և ընդհանրացումներ այն շոշափված հարցերի վերաբերյալ, որոնք սույն աշխատանքի բուն թեմային առնչվում են սերտորեն:

Հայկական ժողովրդական երաժշտությունը, ինչպես և ընդհանրապես ժողովրդական երաժշտությունը արդյունք է հանուրի բանավոր ստեղծագործության. համապատասխանաբար, սահմանվում են ժողովրդական երաժշտության գոյաձևերը, որոնք անընդհատ, շատ կամ քիչ նշանակալի փոփոխությունների են ենթարկվում. դրանք ծնվում են, ընտրվում, զարգանում և անհետանում, բարդանում կամ, հակառակն, հասարականում, պարզապես տարբերակվում կամ ավերվում: Այս բարդ պրոցեսում, որն ընթացքի մեջ է դրվում ժողովրդական մշակույթի ընդհանուր զարգացմամբ, հանուրի առանձին անդամների ստեղծագործական նախաձեռնությունը էական դեր է խաղում: Հետևաբար, գոյաձևերն անցնում են շատ մարդկանց, վերջին հաշվով՝ շատ ու շատ սերունդների գիտակցությամբ:

Ինչպես արդեն նշվել է, հայ երաժշտության կերտվածքը նրա զարգացման վաղ շրջաններից բնորոշվում է իբրև մոնոդիկ: Ժողովրդի ստեղծագործության մեջ շարունակում է հիմնականում մնալ այդպիսին առ այսօր: Ժողովրդա-նվագարանային որոշ ժանրերում նկատվող, և Արևելքի շատ ժողովուրդների երաժշտությանը բնորոշ, մեղեդուն ուղեկցող երկարաձիգ «ձայնառությունը» սկզբունքորեն ոչինչ նոր բան չի ավելացնում. այդ ձայնը հնչում է իբրև անտարբեր «կարեկցանք»՝ ստեղծելով միևնույն ժամանակ նպաստավոր միջավայր մոնոդիայի ոլորումների, ինչպես նաև ձայնակարգային ոլորտների, դրանց առանձին աստիճանների առավել ցայտուն և հստակ դրսևորման համար:

Մոնոդիաների անհատական և խմբական արտահայտման ձևերի տարբերությունը նույնպես սկիզբ է առել հայ երաժշտության զարգացման վաղ շրջանում: Հետագայում, արտահայտման անհատական ձևերի հիման վրա ստեղծվում են ժողովրդական երաժշտության քնարական, քնարա-դրամատիկական և վիպական ձևերը. արտահայտման խմբական ձևերից, որոնք սկզբից նեթ կապված էին աշխատանքային ընթացքների հետ և պարունակում գործուն տարրեր, սկիզբ է առնում հայ երաժշտության շուրջպարերի, իսկ ավելի ուշ՝ մենապարի ու զուգապարի ողջ բազմազանությունը:

Հայ ժողովրդական երաժշտության մոնոդիկ կերտվածքը, ի հեճուկս որոշ երաժշտագետների միամիտ կարծիքի, ամենևին էլ չի արգելակում երաժշտություն հորինողին՝ ժողովրդին, ստեղծելու լիարժեք, գեղարվեստական բարձրարժեք երաժշտական կերպարներ, ճշմարտացիորեն ու լիուլի արտացոլելու իրեն շրջապատող իրականության երևույթները և արտահայտելու իր առավել խոր ապրումները: Այդ մասին ակներևորեն վկայում են ծայրաստիճան անմիջական, միևնույն ժամանակ իմաստուն գեղջկական քնարական երգերը, զարգացած ավատատիրական շրջանի՝ մտահղացմամբ բարդ և կառուցվածքով ծավալուն տաղերը, աշուղների դրամատիզմով հագեցած մոնոդիաները և այլն: Այս իմաստով հատկանշական է և այն, որ ժողովրդի ստեղծած մոնոդիկ երաժշտությունը, մեզնից ոչ հեռու տասնամյակներում և մինչև ներկա ժամանակներս ծառայում է մասնագիտացված կոմպոզիտորական արվեստի համար իբրև մեղեդիական թեմատիկ անսպառ աղբյուր: Անշուշտ միանգամայն իրավացի է պրոֆ.

---

[1] Տե՛ս նույն տեղում 100-րդ էջի պատկերը:

Ռ. Գրուբերը, երբ պնդում է՝ թե «Հնարավոր է, որ միաձայնությունը շատ ավելի բարդ է և նշանակում է մշակույթի անհամեմատ ավելի բարձր աստիճան, քան որևէ բազմաձայնություն»[1]:

Վաղ պատմական շրջանում են կազմավորվել և ամրապնդվել հայ մոնոդիկ երաժշտության առաջին ձայնակարգերը: Դրանք սկզբնապես սահմանվել են իբրև լոկրիական (փռյուգիական) և էոլական միևոր բնույթի փոքրածավալ համակարգեր: Թե արդյոք այդ շրջանում գործածվել են մաժոր բնույթի ձայնակարգեր, ոչինչ համոզիչ ասել չի կարելի, քանի որ դեռևս հնարավոր չէ առավել կամ պակաս ճշտությամբ սահմանել մեծ մասամբ մաժոր ձայնակարգում ծավալվող մի խումբ հին խաղերգերի ծագման ժամանակը: Այդուհանդերձ, չի բացառվում, որ դրանք ևս հորինվել են հայ երաժշտության զարգացման առավել վաղ շրջանում: Սակայն անկախ այն բանից, թե տվյալ ժամանակաշրջանում մաժոր ձայնակարգերն օգտագործվել են թե ոչ, կարելի է պնդել, որ հայ երաժշտության ձայնակարգերի հիմնական շրջանակի ամենից ավելի էական հատկանիշների կազմակերպումը տեղի է ունեցել հենց հիշյալ շրջանում:

Որո՞նք են դրանք:

1. Հայ երաժշտության հնագույն, ինչպես և ավելի ուշ ժամանակի ձայնակարգերը դիատոնիկ են: Բացի ամբողջ տոներից, դրանց մեծ մասն իրենց ինտերվալային կազմում ունեն նաև կիսատոներ, այսինքն՝ համընդհանուր արտահայտությամբ՝ կիսատոնային են: Կիսատոնազուրկ ձայնակարգերը հանդիպում են երգերի ոչ մեծ խմբում. դրանց կիրառման հիմնական ոլորտը վերը հիշված մաժոր թեքման խաղերգերն են:

2. Լինելով դիատոնիկ և կիսատոնային, հայ երաժշտության հին, ինչպես և բոլոր բնական ձայնակարգերի կազմում բացակայում է մեծացրած կվարտա ինտերվալը, այսինքն՝ եռատոնը:

3. Հնագույն, և հիմնական շրջանակի ավելի ուշ շրջանի ձայնակարգերի բնորոշ առանձնահատկությունը՝ դրանցում վառ արտահայտված հիմնաձայնի առկայությունն է, որին, իբրև կենտրոնի, ենթարկվում են համակարգի բոլոր դրսևորումները:

Դատելով հայ երաժշտության մեջ պահպանված ամենից ավելի հին հուշարձաններից, հայկական ձայնակարգերի սկզբնավորման հարցում հիմնաձայնը եղել է ելակետային, ճիշտ այնպես, ինչպես երաժշտական ելևէջի ձևավորման հարցում՝ կայունություն ցուցաբերած, «միջանցիկ» օժանդակ հենակետի շրջազարդումը: Փոփոխակի հիմնաձայնով ձայնակարգերը, որոնք այնքան սովորական են մի քանի այլ ժողովրդական-երաժշտական մշակույթների զարգացման վաղ փուլերի համար, օրինակ ռուսականի, հայ երաժշտության խոր շերտերում, որպես կանոն, բացակայում են: Հայ երաժշտության մեջ փոփոխակիության երևույթը երևան է գալիս զարգացման ավելի ուշ շրջաններում, և, հետևաբար, ունի երկրորդական նշանակություն: Այդօրինակ փոփոխակիությունը, ինչպես և ռուսական երաժշտության մեջ երկրորդական փոփոխակիությունը, ավելի շուտ արդյունք է երկու՝ հստակ հիմնաձայներ ունեցող ձայնակարգերի համադրության:

4. Հայ երաժշտության հնագույն ձայնակարգերի թվում, մեկ կենտրոնի (հիմնաձայնի) շուրջ կազմակերպված համակարգերի կողքին կան համակարգեր, որոնցում բացի դրանից առկա է նաև մեկ ուրիշ՝ օժանդակ կենտրոն: Նման համակարգերի երևան գալը վկայում է երաժշտական ելևէջի ոլորտում, ինչպես և ընդհանրապես իրականության արտացոլման մեթոդներում, տեղի ունեցած աստիճանական զարգացման մասին:

Օժանդակ կենտրոն ունեցող համակարգերի կառուցվածքում առաջանում է գլխավոր և օժանդակ հենակետերով սահմանափակված, հիմնական (հիմնաձայնային) կորիզի

[1] *Հին աշխարհի երաժշտական մշակույթը*, էջ 7:

դեր ստանձնած կազմավորում, դա հետագայում մենք կանվանենք ձայնակարգի հիմնօղակ: Հակառակ Հին Արևելքի երաժշտական մշակույթն ուսումնասիրողների շրջանում ստեղծված կարծիքի, ձայնակարգային նման հիմնօղակների կառուցվածքը միշտ քառալարային չէ: Դա հեշտությամբ կարելի է ապացուցել ոչ միայն հայ, այլև ուրիշ ժողովուրդների երաժշտության օրինակներով, որոնք իրենց մշակութային ակունքներով մոտ են հայերին: Արդեն հայ երաժշտության հին շերտում, ինչպես կարելի է համոզվել ստորև բերված երաժշտական նմուշներից, բացի կվարտ-քառալարային հիմնօղակ ունեցող ձայնակարգերից գործածվում են և տերց-եռալարային, մի փոքր ուշ՝ նաև կվինտ-հնգալարային հիմնօղակներ ունեցող ձայնակարգեր:

5. Հնագույն ժամանակների է պատկանում հայ երաժշտության առաջին ձայնեղանակների ծագումը: Հայկական մոնոդիայի ենթաբաժանումը ձայնեղանակների, ինչպես մի շարք այլ երաժշտական մշակույթներում, հետևանք էր երաժշտա-կերպարային բնութագրումները խորապես տիպականացնելու ձգտման: Հայ ***ժողովրդական*** երաժշտության վերաբերյալ ձայնեղանակ տերմինն օգտագործելիս պետք է դրա տակ հասկանալ ելևէջային առանձնահատկություններով բնորոշվող մոնոդիայի տեսակ: Որպես պարզ օրինակ կարելի է մատնացույց անել ողբերգ-կոծերը, որոնք, ինչպես հայտնի է, աչքի են ընկնում ելևէջային բառակազմի կայունությամբ. դրանք բոլորը պատկանում են նույն ձայնեղանակին:

Ձայնեղանակի հիմնական հորինվածքային հատկանիշներից մեկը ձայնակարգն է: Այստեղից՝ «այսինչ ձայնեղանակի ձայնակարգը» արտահայտությունը: Ձայնակարգը որպես ձայնեղանակի բաղկացուցիչ, պետք է բավարարի որոշակի պահանջների թե իր թեքմամբ և թե կառուցվածքով: Վերջինս, ամեն մի ձայնեղանակային համակարգում սահմանվում է օժանդակ հենակետի առկայությամբ կամ բացակայությամբ, իսկ առկայության դեպքում՝ օժանդակ հենակետը հիմնաձայնից բաժանող ինտերվալի մեծությամբ: Ասվածից հետևում է, որ տարբեր օժանդակ հենակետեր ունեցող, բայց նույն համակարգի ձայնակարգերը դասվում են տարբեր ձայնեղանակների: Այսպես, տերցիային հիմք ունեցող էոլական ձայնակարգը պատկանում է մի ձայնեղանակի, իսկ կվարտային կամ կվինտային հիմքով էոլական ձայնակարգը՝ մեկ ուրիշի:

Ձայնեղանակի մյուս կայուն հատկանիշը հետևյալ հիմնական օրինաչափությունն է. ելևէջը ծավալվում է ձայնակարգի աստիճաններով. հատկանիշ է ելևէջի ծավալման համար նաև ձայնակարգում՝ ձայնածավալի հնարավոր մեծությունը:

Վերջապես, յուրաքանչյուր ձայնեղանակ բնութագրվում է որոշակի ելևէջային բանաձևային դարձվածքների առկայությամբ, որոնք առանձին դեպքերում երևան են բերում նաև ռիթմական կայունություն: Վերջին հանգամանքը հանգեցնում է այսպես կոչված ձայնեղանակային դարձվածքների կազմավորման: Ավելի վաղ ծագում ունեցող մոնոդիաներում նման ձայնեղանակային դարձվածքները կապված են ձայնակարգի որոշակի աստիճանների հետ: Ավելի ուշ դրանք ձեռք են բերում ավելի մեծ անկախություն. փոխադրվում են աստիճանից աստիճան՝ ստեղծելով մինչև իսկ սեկվենցիոն քայլեր:

Այսպիսով, հայկական ժողովրդական երաժշտության ձայնեղանակայնության սկզբունքը վերաբերում է միայն մոնոդիայի ելևէջին, բայց ոչ ռիթմին (բառի լայն իմաստով), ձևակառուցմանը կամ հյուսվածքին: Դրանից հետևում է, որ ձայնեղանակայնությունը մի միջոց է կերպարային բնութագրումները տիպականացնելու, բայց ոչ միակը: Ահա այդ պատճառով մոնոդիայում որոշակի ձայնեղանակային հատկանիշների առկայությունը դեռևս չի լուծում դրա այս կամ այն երգատեսակին պատկանելու հարցը: Ինչպես ցույց են տալիս փաստերը, միևնույն ձայնեղանակում ծավալվող մոնոդիաները, պայմանավորված դրանց ռիթմական ու կառուցվածքային առանձնահատ-

դեր ստանձնած կազմավորում, դա հետագայում մենք կանվանենք ձայնակարգի հիմնօղակ: Հակառակ Հին Արևելքի երաժշտական մշակույթն ուսումնասիրողների շրջանում ստեղծված կարծիքի, ձայնակարգային նման հիմնօղակների կառուցվածքը միշտ քառալարային չէ: Դա հեշտությամբ կարելի է ապացուցել ոչ միայն հայ, այլև ուրիշ ժողովուրդների երաժշտության օրինակներով, որոնք իրենց մշակութային ակունքներով մոտ են հայերին: Արդեն հայ երաժշտության հին շերտում, ինչպես կարելի է համոզվել ստորև բերված երաժշտական նմուշներից, բացի կվարտ-քառալարային հիմնօղակ ունեցող ձայնակարգերից գործածվում են և տերց-եռալարային, մի փոքր ուշ՝ նաև կվինտ-հնգալարային հիմնօղակներ ունեցող ձայնակարգեր:

5. Հնագույն ժամանակների է պատկանում հայ երաժշտության առաջին ձայնեղանակների ծագումը: Հայկական մոնոդիայի ենթաբաժանումը ձայնեղանակների, ինչպես մի շարք այլ երաժշտական մշակույթներում, հետևանք էր երաժշտա-կերպարային բնութագրումները խորապես տիպականացնելու ձգտման: Հայ ***ժողովրդական*** երաժշտության վերաբերյալ ձայնեղանակ տերմինն օգտագործելիս պետք է դրա տակ հասկանալ ելևէջային առանձնահատկություններով բնորոշվող մոնոդիայի տեսակ: Որպես պարզ օրինակ կարելի է մատնացույց անել ողբերգ-կոծերը, որոնք, ինչպես հայտնի է, աչքի են ընկնում ելևէջային բառակազմի կայունությամբ. դրանք բոլորը պատկանում են նույն ձայնեղանակին:

Ձայնեղանակի հիմնական հորինվածքային հատկանիշներից մեկը ձայնակարգն է: Այստեղից՝ «այսինչ ձայնեղանակի ձայնակարգը» արտահայտությունը: Ձայնակարգը որպես ձայնեղանակի բաղկացուցիչ, պետք է բավարարի որոշակի պահանջների թե իր թեքմամբ և թե կառուցվածքով: Վերջինս, ամեն մի ձայնեղանակային համակարգում սահմանվում է օժանդակ հենակետի առկայությամբ կամ բացակայությամբ, իսկ առկայության դեպքում՝ օժանդակ հենակետը հիմնաձայնից բաժանող ինտերվալի մեծությամբ: Ասվածից հետևում է, որ տարբեր օժանդակ հենակետեր ունեցող, բայց նույն համակարգի ձայնակարգերը դասվում են տարբեր ձայնեղանակների: Այսպես, տերցիային հիմք ունեցող էոլական ձայնակարգը պատկանում է մի ձայնեղանակի, իսկ կվարտային կամ կվինտային հիմքով էոլական ձայնակարգը՝ մեկ ուրիշի:

Ձայնեղանակի մյուս կայուն հատկանիշը հետևյալ հիմնական օրինաչափությունն է. ելևէջը ծավալվում է ձայնակարգի աստիճաններով. հատկանիշ է ելևէջի ծավալման համար նաև ձայնակարգում՝ ձայնածավալի հնարավոր մեծությունը:

Վերջապես, յուրաքանչյուր ձայնեղանակ բնութագրվում է որոշակի ելևէջային բանաձևային դարձվածքների առկայությամբ, որոնք առանձին դեպքերում երևան են բերում նաև ռիթմական կայունություն: Վերջին հանգամանքը հանգեցնում է այսպես կոչված ձայնեղանակային դարձվածքների կազմավորման: Ավելի վաղ ծագում ունեցող մոնոդիաներում նման ձայնեղանակային դարձվածքները կապված են ձայնակարգի որոշակի աստիճանների հետ: Ավելի ուշ դրանք ձեռք են բերում ավելի մեծ անկախություն. փոխադրվում են աստիճանից աստիճան՝ ստեղծելով մինչև իսկ սեկվենցիոն քայլեր:

Այսպիսով, հայկական ժողովրդական երաժշտության ձայնեղանակայնության սկզբունքը վերաբերում է միայն մոնոդիայի ելևէջին, բայց ոչ ռիթմին (բառի լայն իմաստով), ձևակառուցմանը կամ հյուսվածքին: Դրանից հետևում է, որ ձայնեղանակայնությունը մի միջոց է կերպարային բնութագրումները տիպականացնելու, բայց ոչ միակը: Ահա այդ պատճառով մոնոդիայում որոշակի ձայնեղանակային հատկանիշների առկայությունը դեռևս չի լուծում դրա այս կամ այն երգատեսակին պատկանելու հարցը: Ինչպես ցույց են տալիս փաստերը, միևնույն ձայնեղանակում ծավալվող մոնոդիաները, պայմանավորված դրանց ռիթմական ու կառուցվածքային առանձնահատ-

դեր ստանձնած կազմավորում, դա հետագայում մենք կանվանենք ձայնակարգի հիմնօղակ: Հակառակ Հին Արևելքի երաժշտական մշակույթն ուսումնասիրողների շրջանում ստեղծված կարծիքի, ձայնակարգային նման հիմնօղակների կառուցվածքը միշտ քառալարային չէ: Դա հեշտությամբ կարելի է ապացուցել ոչ միայն հայ, այլև ուրիշ ժողովուրդների երաժշտության օրինակներով, որոնք իրենց մշակութային ակունքներով մոտ են հայերին: Արդեն հայ երաժշտության հին շերտում, ինչպես կարելի է համոզվել ստորև բերված երաժշտական նմուշներից, բացի կվարտ-քառալարային հիմնօղակ ունեցող ձայնակարգերից գործածվում են և տերց-եռալարային, մի փոքր ուշ՝ նաև կվինտ-հնգալարային հիմնօղակներ ունեցող ձայնակարգեր:

5. Հնագույն ժամանակների է պատկանում հայ երաժշտության առաջին ձայնեղանակների ծագումը: Հայկական մոնոդիայի ենթաբաժանումը ձայնեղանակների, ինչպես մի շարք այլ երաժշտական մշակույթներում, հետևանք էր երաժշտա-կերպարային բնութագրումները խորապես տիպականացնելու ձգտման: Հայ ***ժողովրդական*** երաժշտության վերաբերյալ ձայնեղանակ տերմինն օգտագործելիս պետք է դրա տակ հասկանալ ելևէջային առանձնահատկություններով բնորոշվող մոնոդիայի տեսակ: Որպես պարզ օրինակ կարելի է մատնացույց անել ողբերգ-կոծերը, որոնք, ինչպես հայտնի է, աչքի են ընկնում ելևէջային բառակազմի կայունությամբ. դրանք բոլորը պատկանում են նույն ձայնեղանակին:

Ձայնեղանակի հիմնական հորինվածքային հատկանիշներից մեկը ձայնակարգն է: Այստեղից՝ «այսինչ ձայնեղանակի ձայնակարգը» արտահայտությունը: Ձայնակարգը որպես ձայնեղանակի բաղկացուցիչ, պետք է բավարարի որոշակի պահանջների թե իր թեքմամբ և թե կառուցվածքով: Վերջինս, ամեն մի ձայնեղանակային համակարգում սահմանվում է օժանդակ հենակետի առկայությամբ կամ բացակայությամբ, իսկ առկայության դեպքում՝ օժանդակ հենակետը հիմնաձայնից բաժանող ինտերվալի մեծությամբ: Ասվածից հետևում է, որ տարբեր օժանդակ հենակետեր ունեցող, բայց նույն համակարգի ձայնակարգերը դասվում են տարբեր ձայնեղանակների: Այսպես, տերցիային հիմք ունեցող էոլական ձայնակարգը պատկանում է մի ձայնեղանակի, իսկ կվարտային կամ կվինտային հիմքով էոլական ձայնակարգը՝ մեկ ուրիշի:

Ձայնեղանակի մյուս կայուն հատկանիշը հետևյալ հիմնական օրինաչափությունն է. ելևէջը ծավալվում է ձայնակարգի աստիճաններով. հատկանիշ է ելևէջի ծավալման համար նաև ձայնակարգում՝ ձայնածավալի հնարավոր մեծությունը:

Վերջապես, յուրաքանչյուր ձայնեղանակ բնութագրվում է որոշակի ելևէջային բանաձևային դարձվածքների առկայությամբ, որոնք առանձին դեպքերում երևան են բերում նաև ռիթմական կայունություն: Վերջին հանգամանքը հանգեցնում է այսպես կոչված ձայնեղանակային դարձվածքների կազմավորման: Ավելի վաղ ծագում ունեցող մոնոդիաներում նման ձայնեղանակային դարձվածքները կապված են ձայնակարգի որոշակի աստիճանների հետ: Ավելի ուշ դրանք ձեռք են բերում ավելի մեծ անկախություն. փոխադրվում են աստիճանից աստիճան՝ ստեղծելով մինչև իսկ սեկվենցիոն քայլեր:

Այսպիսով, հայկական ժողովրդական երաժշտության ձայնեղանակայնության սկզբունքը վերաբերում է միայն մոնոդիայի ելևէջին, բայց ոչ ռիթմին (բառի լայն իմաստով), ձևակառուցմանը կամ հյուսվածքին: Դրանից հետևում է, որ ձայնեղանակայնությունը մի միջոց է կերպարային բնութագրումները տիպականացնելու, բայց ոչ միակը: Ահա այդ պատճառով մոնոդիայում որոշակի ձայնեղանակային հատկանիշների առկայությունը դեռևս չի լուծում դրա այս կամ այն երգատեսակին պատկանելու հարցը: Ինչպես ցույց են տալիս փաստերը, միևնույն ձայնեղանակում ծավալվող մոնոդիաները, պայմանավորված դրանց ռիթմական ու կառուցվածքային առանձնահատ-

կությունններով, կարող են պատկանել տարբեր երգատեսակների և, ընդհակառակն, ձայնեղանակային հիմքով իրարից տարբերվող մոնոդիաները կարող են պատկանել նույն երգատեսակին: Հայտնի է, որ օրինակ, որ պարային երաժշտության երգատեսակն ընդգրկում է ձայնեղանակային տարբեր հատկանիշներով օժտված մոնոդիաներ: Բոլոր դեպքերում, սակայն, այս կամ այն ձայնեղանակային պատկանելությունն իր կնիքն է դնում երգի վրա:

Հարկ է ավելացնել, որ հայ երաժշտության հնագույն ձայնակարգերի հիշատակված բոլոր առանձնահատկությունները՝ դիատոնիզմ, կիսատոնային կազմ, ինտերվալային հարաբերություններում եռատոնի բացակայություն, հիմնաձայնի կայունություն, ձայնակարգերի մեծ մասում գլխավոր հենակետից բացի օժանդակ հենակետերի առկայություն, վերջապես, առանձնահատկություններ, որոնք հայ հնագույն երաժշտության մեջ պայմանավորված են ձայնակարգի և ձայնեղանակային ձևակառուցման օրինաչափությունների կապով, այս ամենը բնորոշ են ոչ միայն հայ երաժշտական մշակույթին, այլ նաև Հին Արևելքի այլ մշակույթներին. դա են հաստատում թե՛ պատմագրական կարգի և թե՛ երաժշտական վերլուծությամբ ստացված տվյալները:

Ի դեպ, Հին Արևելքի ժողովուրդների երաժշտության մեջ հիմնաձայնի կայունության փաստը հաստատվում է նրանց շրջանում կրկնակի հոբոյի լայն կիրառման մասին եղած տվյալներով[1]. ըստ Կ. Զակսի, նվագելիս կրկնակի հոբոյի երկու փողերը հնչել են միաժամանակ, ընդ որում «դրանցից մեկով վերարտադրել են մեղեդին, իսկ մյուսով՝ ձգել նույն հնչյունը» (ձայնառությունը – Մ. Բ.)[2]: Պարզ է, որ մեղեդուն ուղեկցող ձայնառության հնչյունը կարող էր լինել միայն ձայնակարգի լրիվ ձևավորված հիմնաձայնը: Ինչպես արդեն հիշատակվել է, ձայնառության ավանդույթը մինչև այսօր պահպանվում է Կովկասի ժողովուրդների շրջանում: Այն կիրառվում է մեծ մասամբ նվագարանային երաժշտության մեջ՝ երկփողանի պարկապզուկով, երկու դուդուկով կամ երկու զուռնայով նվագելիս[3], սակայն՝ վոկալ երաժշտության մեջ, գլխավորապես երբ մեներգիչը կատարում է ծորուն, լայնաշունչ պաշտամունքային մոնոդիա՝ երգչախմբի ուղեկցությամբ:

Հին արևելյան ձայնակարգերի ինտերվալային կազմի և կառուցվածքային առանձնահատկությունների հարցը դեռ վերջերս աշխույժ վեճերի առարկա էր հին աշխարհի երաժշտական մշակույթը հետազոտողների շրջանում (գլխավորապես՝ արտասահմանի-

---

[1] Գալպինը հին հոբոյը համեմատում է հունական ավլոսի, հին հրեական խալիլի և արաբական զումմարի հետ՝ անվանելով այն «վշտի սրինգ» (տե՛ս Ռ. ԳՐՈՒԲԵՐ, ***Երաժշտական մշակույթի պատմություն,*** էջ 192): Ըստ Կ. Զակսի, կրկնակի հոբոյը դիոնիսյան զմայլանքի նվագարան է՝ սիրիական ծագումով (տե՛ս ***Հին աշխարհի երաժշտական մշակույթը,*** էջ 56): Ըստ երևույթին, այստեղ խոսքը վերաբերում է երկու լեզվակ ունեցող նվագարաններին, նման մի կողմից՝ ժամանակակից կովկասյան նուրբ հնչող դուդուկներին, մյուս կողմից՝ ճչացող զուռնաներին:

[2] Տե՛ս Կ. ԶԱԿՍ, ***Պաղեստինի երաժշտական մշակույթը,*** հոդված նույն տեղում, էջ 85:

[3] Դուդուկ և զուռնա նվագում են, սովորաբար, երկուսով. մեկը՝ մեղեդի վերարտադրողն է, մյուսը՝ ուղեկցողը: Տողերիս հեղինակին հաջողվել է մեկ անգամ տեսնել, թե ինչպես ապարանցի մի զուռնաչի նվագում էր միաժամանակ երկու զուռնայով, մեկով՝ մեղեդին, մյուսով՝ ձայնառությունն այնպես, ինչպես հնում նվագում էին ավլոս գործիքով: Ձայնառություն կամ դամ պահող երաժշտին հայերը կոչում են «ձայն քաշող» կամ «ձայն պահող». ժողովրդի մեջ տարածված է առաջինը: Երկրորդ արտահայտությունը կրում է ավելի մասնագիտական բնույթ. կարող է թարգմանվել երկու կերպ՝ «տոն պահող» կամ «ձայնի պահապան»:

Թարգմանչից. Երկու զուռնայով միաժամանակ նվագելու ավանդույթը պահպանվում է մինչև այսօր: Դրա կրողներից մեկի՝ զուռնաչի Ամրայի Ղազարյանի կենդանի նվագը տողերիս հեղինակը 1991թ. ցուցադրեց Արևմտյան Բեռլինում՝ աշխարհի ժողովուրդների մշակույթների տան Անդրկովկասի ժողովուրդների երաժշտական մշակույթին նվիրված գիտաժողովի համերգային բաժնում - Մ. Բ.:

յան): Հետազոտողների մի խումբ, Կ. Զակսի գլխավորությամբ այն կարծիքին էին, որ հին աշխարհի ժողովուրդների երաժշտական մշակույթը նախապես զարգացել է կիսատոնազուրկ (անհեմիտոն) ձայնակարգերի նշանաբանի տակ[1]: Ըստ Զակսի, օրինակ, «կիսատոնազուրկ» հնչումն իշխել է թե շումերական, թե Եգիպտոսի Հին ու Միջին թագավորության շրջանի, և թե հին հրեական, վերջապես, կրետե-միկենյան շրջանի հելլենիստական երաժշտության մեջ[2]: Հիմնավորելով իր դրույթները, Զակսը հենվում է գլխավորապես հնագույն լարային-կսմիթային և փողային նվագարանների պատկերների չափումներից ստացված տվյալներին, մասամբ՝ շումերական, մ.թ.ա. III հազարամյակին պատկանող սեպագիր ձայնագրությունների վերծանության իր փորձերից ստացված արդյունքներին:

Հին աշխարհից մեզ հասած բուն երաժշտական հնչող նմուշների պատառիկները, սակայն, խոսում են ոչ ի շահ Զակսի տեսակետի՝ թույլ տալով համամիտ լինել այն հետազոտողների հետ, որոնք հարցի վերաբերյալ երևան էին բերում ավելի զգոն վերաբերմունք և դեմ էին Զակսի նշված դրույթին[3]: «Կիսատոնազուրկ» հնչարտաբերման սկզբունքը, որը վաղ ժամանակներում փոխկապված էր փոփոխակի տիպի ձայնակարգերի հետ, Արևելքի երաժշտության համար ոչ ելակետային և ոչ էլ իշխող: Այստեղ առաջատար է ***ձայնակարգային վառ արտահայտված հենակետերի շրջազարդման*** սկզբունքը, որն իրականացվում է այդ հենակետերի նկատմամբ մեծ և փոքր սեկունդա ինտերվալային հարաբերության մեջ գտնվող հնչյունների օգնությամբ:

Զակսը հենվում էր կսմիթային քնար ու տավիղ նվագարանների հին տարատեսակների «կիսատոնազուրկ» լարվածքին, ինչը և համոզիչ չէ: Ենթադրենք, որ հիշված նվագարանների լարվածքը, դրանց գոյության առավել վաղ շրջանում, իրոք եղել է «կիսատոնազուրկ», մի բան, որ ինքնին հնարավոր էր, բայց դրանից անել եզրակացություն ամբողջությամբ վերցրած Հին Արևելքի երաժշտության ելակետային ձայնակարգերի կառուցվածքային տեսակի մասին, միանգամայն որոշակի պատճառներով վաղաժամ է և սխալ: Հայտնի է, որ կսմիթային նվագարանները, որոնց մասին է խոսքը, նախապես ունեին կիրառության սահմանափակ շրջանակ. դրանք պետք էին մեղեդուն ***նվագակցելու*** համար: Հայտնի է նաև, որ հիշված նվագարաններով կատարված նվագակցություններն ունեին համահնչյունային կամ ակորդային կերտվածք[4]:

Ի՞նչ էին ներկայացնում իրենցից կսմիթային գործիքների նվագակցությունների համահնչյունները և որոնք էին դրանց ձևակառուցման գեղարվեստական իրացումները: Ավելորդ է, և անմիտ, նման նվագակցություններում փնտրել համահնչյունների որևիցե հաջորդականություն՝ ձայնակարգային ֆունկցիոնալ հիմքով: Նվագակցություններն այդ հիմնականում նույն նպատակն են հետապնդել, ինչ և փողային նվագարանների դեպքում, այն է՝ նվագակցել «տոն պահել» օգնելով երգչին պահպանել ելևէջի մաքրու-

---

[1] ***Անհեմիտոն*** – բառացիորեն նշանակում է առանց կիսատոնի: Այդ տերմինը՝ հնգատոն կերտվածք ունեցող ձայնակարգերի կիրարկմամբ, լիարժեք չէ, քանի որ դրանցում չկան ոչ միայն փոքր սեկունդաներ, այսինքն՝ կիսատոներ, այլ նաև որևիցե մեծացրած կամ փոքրացրած ինտերվալներ: Ուղղակի օգտագործված այս տերմինը կարող է վերաբերել, օրինակ, այսպես կոչված ամբողջական ձայնակարգերին, բայց տերմինի նման գործածությունը հեղինակների կողմից ամենևին էլ նախատեսված չէր: Սույն աշխատության մեջ, այնուամենայնիվ, այն կիրառվում է համընդհանուր ճանաչման արժանացած իմաստով:

[2] ***Հին աշխարհի երաժշտական մշակույթը,*** էջ103, 56, 69. նաև՝ Ռ. ԳՐՈՒԲԵՐ, ***Երաժշտական մշակույթի պատմություն,*** էջ 175, 197, 310 և ուրիշներ:

[3] Ռ. ԳՐՈՒԲԵՐ, ***Երաժշտական մշակույթի պատմություն,*** էջ 197, նաև Հ. ԱՔԵՐՏ, ***Հին հունական երաժշտության պատմություն,*** «Հին աշխարհի երաժշտական մշակույթը» ժողովածուում, էջ 112:

[4] Կ. ԶԱԿՍ, հոդվածներ «Հին աշխարհի երաժշտական մշակույթը» ժողովածուում, էջ 39, 80, 104:

թյունը: Սա է դրանց և փայտյա փողային նվագարանների «ձայնառության» հիմնական նմանությունը: Լինելով «պահված հնչյուն», այնուամենայնիվ, այն որոշ հատկանիշներով տարբերվում է փայտյա փողային նվագարաններով «պահվող հնչյունից». նախ՝ որ կարող է լինել երկ. նույնիսկ եռ-հնչյուն ապա՝ ռիթմի երկատումներով, հետևաբար, թե ռիթմական և թե ելևէջային տեսակետից ստեղծվում է մի ուղեկից ձայն, որը կատարվող մեղեդու հետ մտնում է ավելի բարդ հարաբերությունների մեջ: Սակայն, բացի հիմնաձայնից, ձայնակարգի որ աստիճանները ևս կարող էին մասնակցել ռիթմական առումով երկատված և բազմահնչյուն «ձայնառություններին»: Հարցի պատասխանը մեկն է. միայն այն աստիճանները, որոնք ձայնակարգում բարձրությամբ անխախտ էին, բայց ոչ երբեք այն աստիճանները, որոնց բարձրությունը տարբերակվում էր[1]:

Այսպիսով, բազմահնչյուն ձայնառությունների կազմավորման գործում, բացի հիմնաձայնից, վերջինիս հետ կարող են կիրառվել նաև կվարտա, կվինտա, օկտավա, առանձին դեպքերում՝ տերցիա հարաբերության մեջ գտնվող ձայնակարգային աստիճանները:[2] Հնագույն շրջանի երաժշտության մեջ օգտագործվող ձայնակարգերի քանակը սահմանափակ էր, ինչպես նաև սահմանված էր նվագակցող համահնչյունների կազմավորման մեթոդը: Նման պայմաններում նվագակցությունը, որը հիմնված էր հնչողությամբ կայուն և ձայնակարգի հիմնաձայնի հետ միայն վերը նշված որոշակի հարաբերության մեջ գտնվող աստիճանների ընտրության վրա, նվագակցող՝ հինգ լարանի գործիքով լրիվ հնարավոր էր կազմավորել պահանջվող ամեն մի համահնչյուն:

Տվյալ դրույթն ավելի հասկանալի կլինի, եթե ընթերցողը նկատի ունենա, որ ձայնաբարձրությային անփոփոխ աստիճանների շրջանակը դիտարկվող շերտի բոլոր ձայնակարգերի համար նույնն է: Այս բանում ընթերցողը կհամոզվի ավելի ուշ[3]: Եվ այսպես, կսմիթային բազմալար հին նվագարանների հնգատոն լարվածքը չի կարող հիմնավորել Արևելքի երաժշտության նախնական ձայնակարգային համակարգերի կառուցվածքի մասին եզրակացությունը: Ուշագրավ է, որ լրիվ ***դիատոնիկ*** վոկալ մեղեդիներին բազմահնչյուն, ռիթմական մասնատված, «կիսատոնազուրկ» լարվածք ունեցող նվագարանային «ձայնառություններով» նվագակցության ավանդույթը մինչև մեր օրերը պահպանվել է Կովկասի ժողովուրդների շրջանում: Նմանօրինակ ձևավորված նվագակցություններ կարելի է լսել հայկական, աղրբեջանական և քրդական գյուղական աշուղների կատարումներում, երբ նրանք իրենց երգն ուղեկցում են սազի նվագակցությամբ, կամ՝ Արևմտյան Վրաստանի պանդուրահարների նվագներում[4]:

Կ. Զակսի մյուս փաստարկը, հիմնված փողային գործիքների անցքերի միջև եղած հեռավորության չափումների վրա, դարձյալ չի խոսում ի շահ հեղինակի դրույթի: Ընդհանրապես, փողային նվագարաններով երբեմնի կատարված մեղեդիների ***ձայնակար-***

---

[1] Ձայնակարգի առանձին աստիճանների բարձրության տարբերական փորձի վերաբերյալ հաճախակի կխոսվի սույն աշխատության հատուկ բաժնում: Հին հունական երաժշտական բարձրույթային «նրբերանգների» մասին (chroai), տե՛ս Ռ. ԳՐՈՒԲԵՐ, ***Երաժշտական մշակույթի պատմություն,*** էջ 316, նույն տեղում, էջ 463, խոսվում է արաբական երաժշտության մեջ «նրբերանգավորման» մասին:

[2] Նվագակցության համահնչյունների ձայնակարգա-ինտերվալային կազմի վերաբերյալ արված եզրակացությունները հիմնականում համընկնում են Կ. Զակսի եզրակացություններին, որոնք նա արել էր նյութական մշակույթի, ինչպես նաև Հին Արևելքի կերպարվեստի հուշարձանների ուսումնասիրման հիման վրա, տե՛ս նրա ***Բաբելոնի և Ասորեստանի երաժշտական մշակույթը*** հոդվածը «Հին աշխարհի երաժշտական մշակույթը» ժողովածուում, էջ 104:

[3] Հայ երաժշտության մեջ ձայնակարգերի նախնական ձևերի ազգակցության մասին տե՛ս էջ457-461:

[4] ***Աղրբեջանական աշուղական երգեր,*** Բաքու, 1938, նաև՝ Դ. ԱՐԱԿՉԻԵՎ, ***Արևմտյան Վրաստանի ժողովրդական երգեր,*** Մ., 1908:

գի մասին՝ գործիքների անցքերի հեռավորության չափումներով պատկերացում կազմելը բացարձակապես անհնար է: Պետք է իմանալ, թե ինչպես են գործածվել այդ անցքերը, որ դեպքերում են դրանք լրիվ փակվել, որ դեպքերում՝ ոչ լրիվ, երբ են դիմել երկված մատնադրության (ապլիկատուրա), ինչպիսի մատնադրական հստակ զուգորդումներ են գործածվել և այլն, և այլն: Արդյո՞ք այս ամենը վերաբերում է անցյալի փողային նվագարանների կատարողականին թե ոչ, մենք ոչինչ չգիտենք և դժվար թե երբևիցե իմանանք: Կովկասում և Միջին Ասիայում ժամանակակից ժողովրդական փողային գործիքներով նվագելու ավանդույթն ապացույց է, որ թվարկված տեխնիկական հնարների օգտագործումը կատարողներին թույլ է տալիս մեղեդիներ «փչել» ամենատարբեր ձայնակարգերում, նույնիսկ այն դեպքում, երբ նվագարանի անցքերի քիվը սահմանափակ է, և երբ այդ անցքերն իրարից գտնվում են հավասար հեռավորության վրա:

Ասվածի կապակցությամբ տեղին է նշել, որ ցարդ Կովկասի ժողովուրդների շրջանում տարածված նույնատիպ նվագարանների մասին գիտեին Արևելքում դեռ ամենախոր անցյալում:[1] Եվ դա հասկանալի է՝ պարզ է նվագարանների կառուցվածքը. դրանք, միևնույն ժամանակ կատարողին հնարավորություն են տալիս նշված հնարների օգնությամբ արտաբերելու մեղեդին ոչ միայն իրեն անհրաժեշտ ձայնակարգում, այլև ելևէջում երևան բերել գողտրիկ նրբերանգներ՝ տարբերակելով առանձին ձայնակարգային աստիճանների բարձրությունը, հնչումը:

Եվ այսպես, հին արևելյան երաժշտության նախնական ձայնակարգերի «կիսատոնազուրկ» կառուցվածքի վարկածը մնում է չապացուցված: Այդ վարկածն իր ծագումով պարտական է ոչ այնքան փաստերին, որքան կանխակալ, ընդ որում՝ սխալ գաղափարի, համաձայն որի ամեն մի ժողովրդի երաժշտությունն իր զարգացման վաղ աստիճաններից մեկում պետք է անցնի «կիսատոնազրկության շրջան»[2]:

Իբրև ուղղում անհրաժեշտ է ավելացնել, որ հին արևելյան երաժշտության ձայնակարգերի տեսակներին վերաբերող նշված տարակարծություններն առաջանում են գլխավորապես այն դեպքում, երբ վեճի առարկա են դառնում պատմության ամենից ավելի հին շրջանի, օրինակ՝ շումերական երաժշտության կամ եգիպտական Հին և Միջին թագավորության երաժշտության ձայնակարգերը: Բայց հենց որ խոսքը վերաբերում է ավելի ուշ շրջանի ձայնակարգերին, տարակարծությունները զգալիորեն հարթվում են: Այսպես օրինակ, ոչ ոք չի հերքում Արևելքի ժողովուրդների երաժշտության և մ.թ.ա. I հազարամյակի հին հունական երաժշտության ձայնակարգերի «կիսատոնային» կառուցվածքի փաստը:

Որոշ հետազոտողների արտահայտած կարծիքները[3], ինչպես և երաժշտական վերլուծության տվյալները թույլ են տալիս եզրակացնելու, որ Հին Արևելքի երաժշտության

---

[1] Մասնավորապես հավասարահեռու անցքերով ֆլեյտաները գործածական էին Բաբելոնում դեռևս շումերական շրջանում (Ռ. ԳՐՈՒԲԵՐ, ***Երաժշտական մշակույթի պատմություն,*** էջ 197):

[2] Շեղվելով նշենք, որ «կիսատոնազուրկ» երևույթի նշանակության մի փոքր չափազանցման միտումն առկա է ռուսական գեղջուկ երաժշտությունն ուսումնասիրող գիտնականների շրջանում: Կասկածից վեր է, որ ռուսական գեղջուկ երաժշտության մեջ, հատկապես նրա հին շերտում, «կիսատոնազուրկ» ձայնակարգերն իրոք խաղացել են կարևոր դեր, բայց չպետք է արհամարհել այն փաստը, որ ռուսական երաժշտության նույն հին շերտում, «կիսատոնազուրկ» ձայնակարգերի կողքին, կային և «կիսատոնային» ձայնակարգեր: Վերջիններս այն ելևէջների հիմքում են, որոնք ծագումնաբանորեն կապված են տրտունջ արտահայտող տրամադրությունների հետ և այլն: Դրանք հանդիպում են ողբերգերում, հարսանեկան լացերում և բնույթով դրանց հետ աղերսվող երգատեսակներում: Ռուսական որոշ հին ձայնակարգերի «կիսատոնային» կառուցվածքի հիշյալ փաստը, սովորաբար, հետազոտողների կողմից անուշադրության է մատնվում:

[3] Ռ. ԳՐՈՒԲԵՐ, ***Երաժշտական մշակույթի պատմություն,*** էջ 257:

ձայնակարգերը կառուցվածքային մի քանի այլ հատկանիշներով ևս նման են հայկական երաժշտության ձայնակարգերին: Ըստ երևույթին, դրանք նույնպես կառուցվել են համակարգի բոլոր հարաբերությունները հիմնաձայնային կենտրոնի շուրջ հավաքելու սկզբունքով: Նմանատիպ ձայնակարգերը, որոնք, ինչպես ցույց կտրվի ստորև, կազմավորված են հիմնօղակների ***շղթայումից*** և բնորոշվում են ***եռատոնային շարքերի բացակայությամբ,*** կարելի էր կոչել իրենց ծագման տեղի անունով առաջնասիական, եթե դրանք, զարգանալով հատուկ ճանապարհներով ավելի ուշ ի հայտ չգային նաև այլ ժողովուրդների երաժշտության մեջ: Հիշված տեսակի դիատոնիկ ձայնակարգեր հետագայում երևան են գալիս, մասնավորապես, ռուսական ժողովրդական երաժշտության մեջ՝ սկզբնավորվելով իրենց իսկ պարզագույն եռալարային և կիսատոնային-դիատոնիկ ձայնակարգերից:

Վերջապես, ձայնեղանակների վերաբերյալ դիտողության մասին, որոնք հայ երաժշտության տեսության մեջ կոչվում են նաև «ձայներ»[1]: Ձայնեղանակային համակարգեր Արևելքի ժողովուրդների երաժշտության մեջ առաջացել են խոր անցյալում, հավանաբար ավելի վաղ, քան հայերի մոտ: Հնագույն ժամանակներից «ռագա» անվան տակ՝ ձայնեղանակներ կային հնդիկների մոտ «նոմ» անվան տակ՝ եգիպտացիների ու հույների: Երաժշտության ենթաբաժանումը ձայնեղանակների տարածված էր նաև հին Հրեաստանում և ամենայն հավանականությամբ, նաև պատմականորեն նրա հետ կապված սիրիական ու փյունիկյան քաղաքակրթության մեջ: Ձայնեղանակային սկզբունքը տարածված էր նաև արաբական երաժշտության բնագավառում, ուր, ավելի ուշ, ձայնեղանակներին տրվեց «մակամ» կամ «մուղամ» անունը: Որոշ երաժշտագետների մոտ կա միտում, ճիշտ է՝ թույլ արտահայտված, ձայնեղանակային սկզբունքի առաջացումն ու զարգացումը վերագրել բացառապես պաշտամունքային երաժշտությանը:

Նման տեսակետը մակերեսային է և հարցի էության մեջ բավականաչափ չխորանալու հետևանք: Անկասկած, Արևելքի (ինչպես հեթանոսական, մուսուլմանական, այնպես էլ քրիստոնեական) պաշտամունքային երաժշտության մեջ ձայնեղանակների ենթաբաժանման ավանդույթը լայնորեն տարածված էր. ձայնեղանակային սկզբունքն այստեղ գտավ բարերար հող: Սակայն ձայնեղանակների համակարգերը, դրանց վերաբերող բոլոր օրինաչափություններով հանդերձ, պաշտամունքային երաժշտության մեջ մուտք են գործել ժողովրդականից, ապա, ենթարկվելով նոր պայմանների հատուկ պահանջներին, վերաիմաստավորվել են: Հայտնի է, որ «նոմերի» համակարգը զարգացման բարձր աստիճանի էր հասել հին Հունաստանի աշխարհիկ երաժշտության մեջ. այստեղ այդ համակարգը սերտորեն կապված էր էթոսի ուսմունքի հետ: Հայտնի է նաև, որ ձայնեղանակայնության սկզբունքի զարգացման ավելի վաղ շրջանում, նույնպես կապված էթոսի ուսմունքի հետ, այն առկա էր նաև Արևելքի այլ ժողովուրդների աշխարհիկ երաժշտության մեջ, մասնավորապես՝ հնդիկների, ուր «ռագայի» սկզբունքը «բնորոշ էր իր իսկ աշխարհիկ մեղեդիական մշակույթի էությանը»[2]:

Ինչպես կներկայացվի ստորև, հայ պաշտամունքային երաժշտության մեջ չկա մի ձայնեղանակ, որն իր արմատներով չխորանա ժողովրդական կամ ժողովրդա-մասնագիտացված երաժշտության մեջ:

---

[1] ***Ձայնեղանակ*** բառն առաջացել է «ձայն» բառից. նշանակում է մեղեդի, որը ծավալվում է ըստ ձայնեղանակային օրինաչափությունների:

[2] Ռ. ԳՐՈՒԲԵՐ, ***Երաժշտական մշակույթի պատմություն,*** էջ 246: Հին Հնդկաստանում «ռագա»-ն մեկնաբանվում էր մեկ ***երևույթի*** (փայլուն), մեկ՝ ***նուրբ,*** մեկ՝ ***պաթետիկ:*** Պատահական չէ, որ «ռագա» կատարելու համար նշանակվում էր օրվա որոշակի ժամ և որոշակի պայմաններ... «Ռագա» հնդկերեն նշանակում է՝ ***գույն, գրգռվածություն, կիրք*** (նույն տեղում, էջ 245):

Սխալ է այն կարծիքը, որի համաձայն ձայնեղանակային ավանդույթի տեսական իմաստավորումը Հին Արևելքի երաժշտական մշակույթների մեջ իրացվել է բացառապես պաշտամունքի սպասավորների կողմից: Այդ կարծիքը ժխտվում է Հին Հունաստանի և Հնդկաստանի աշխարհիկ երաժշտության մեջ ձայնեղանակային սկզբունքի զարգացման մակարդակի մասին վերը բերված տվյալներով: Ժխտվում է այդ կարծիքը նաև մուղամաքի՝ հանգամանորեն մշակված տեսությամբ, որը սկզբնավորվել է զարգացած ավատատիրական շրջանում և պահպանվել է մինչև մեր օրերը: Հայկական ձայնեղանակների տեսության վերաբերմամբ այս սխալ տեսակետը կարող էր առաջանալ հին քաղաքային ժողովրդա-մասնագիտացված երաժշտության մասին մեզ հասած չափազանց համեստ տվյալների պատճառով, երաժշտություն, որը ժամանակին բավական լավ էր զարգացած և հիմնված (դրանում կասկած չի կարող լինել) նույնպես ձայնեղանակների համակարգի վրա: Մ. թ. I հազարամյակի հայ պատմիչները ուշադրության արժանացնելով եկեղեցական երաժշտության խնդիրները, գեղջուկ և քաղաքային մասնագիտացված մշակույթի նվաճումների մասին գերադասել են լռել կամ պարզապես դրանք արհամարհել՝ ցուցաբերելով «հեթանոսական», սատանայական մշակույթի նկատմամբ խիստ ժխտողական վերաբերմունք: Այստեղից եզրակացություն. հայկական պաշտամունքային երաժշտության ձայնեղանակների համակարգը ժողովրդական կամ ժողովրդա-մասնագիտացված երաժշտությունից դուրս, իբրև ինքնատիպ ու ներունակ զարգացող երևույթ տեսնելու կամ երաժշտական այլ մշակույթներից փոխառված համարելու միտումը աղավաղում է իրերի փաստացի դրությունը:

Մեր միտքն անավարտ թողնելու կշտամբանքից խուսափելով, անհրաժեշտ ենք համարում մեկ անգամ ևս անդրադառնալ հայ ***գեղջուկ, ոչ մասնագիտացված*** երաժշտության մեջ ձայնեղանակային սկզբունք նշանակությանը և դրանով իսկ հարցը պարզել մինչև վերջ: Հայ գեղջուկ երաժշտությունը ձայնեղանակների ենթաբաժանված լինելու փաստի մասին նշել է դեռևս Կոմիտասը: Նրա ճշմարտացիության մեջ հեշտությամբ կարելի է համոզվել՝ անմիջականորեն երաժշտական նյութին անդրադառնալով: Եթե հայ քաղաքային մասնագիտացված երաժշտության մեջ, որոշակի ժամանակաշրջանում, երաժշտակերպարային մտածողության նոր, ավելի բարդ, ձևերի երևան գալով տեղ է գտնում նաև ձայնեղանակների սահմաններից դուրս գալու երևույթը, ապա ***գեղջուկ երաժշտությունը մշտապես ձայնեղանակային է:*** Հայ գեղջուկ երաժշտության յուրաքանչյուր մոնոդիա, պարտադիր ձևով, ծավալվում է այս կամ այն՝ ժողովրդի կողմից մշակված ձայնեղանակում: Եթե մոնոդիան չի ենթարկված ձայնեղանակային պահանջներին, ապա դա գեղջուկ երգի օրինակ չի համարվում, անգամ եթե դրա հորինողը գյուղացին է, այն դուրս է մնում գյուղական արվեստի ընդհանուր հորձանուտից: Հետևաբար, ձայնեղանակային համակարգի խնդիրներից է՝ գեղջուկ ելևէջի ծավալման ձևերի կանոնակարգման (ռեգլամենտացիա) ճանապարհով երաժշտությանը տալ մի ինչ-որ ոճական, այդ թվում՝ նաև երաժշտա-խոսքային միասնություն, հեռու պահել շեղումներից, պահպանելով այն ամենը, ինչ հասկանալի է ողջ ժողովրդին, ինչ կապում է նրան ժողովրդի պատմական լավագույն ավանդույթներին: Պահպանման նույն դերն է կատարում նաև ռիթմական ձևերի կարգավորումը:

Իհարկե, ձայնեղանակային համակարգը ինչ-որ չափով սահմանափակում է անհատական ստեղծագործական նախաձեռնությունը. անհատականն այստեղ ենթարկվում է ընդհանուրին, դա նկատելի է նաև այն դեպքերում, երբ հարցը վերաբերում է երաժշտության միջոցով անձնական, մտերմիկ ապրումների արտացոլմանը: Բայց, ձայնեղանակների համակարգը, ընդհանուր ուղղվածության իմաստով ստեղծագործությունը դնելով սահմանների մեջ, ամենևին էլ չի խոչընդոտում յուրաքանչյուր առանձին դեպքում դրա ինքնատիպության դրսևորմանը. նախ՝ որ ձայնեղանակային սահմանափա-

կումները չեն տարածվում ելևէջային զարգացման մանրամասների վրա, ապա՝ ձայնեղանակային ելևէջներն ունակ են միավորվելու տարբեր ռիթմերի հետ և մասնակցելու երաժշտական տարբեր ձևերի կազմավորմանը: Այստեղից այն բազմազանությունը, որ առկա է որևէ ձայնեղանակում ծավալվող երաժշտության սահմաններում և առավել ևս, ամբողջությամբ վերցրած, գեղջուկ երաժշտության մեջ:

Ձայնեղանակային համակարգը հատուկ նշանակություն է ձեռք բերում մոնողիկ ձևերը սերնդից սերունդ հղկելու գործում: Այստեղ դա հանդես է գալիս «կարգավորողի» դերով:

Սխալ կլիներ ենթադրել, թե ձայնեղանակային օրինաչափությունները տրված են ի սկզբանե և ենթակա չեն զարգացման: Ինչպես ցույց կտրվի, դրանք զարգանում և բարդանում են, խաչաձևվում և ճյուղավորվում և այլն, և այլն: Ձայնեղանակային օրինաչափությունների վերահմաստավորման հնարավորությունն, ի միջի այլոց, երևան է գալիս զարգացած ավատատիրական շրջանի մասնագիտացված երաժշտության մեջ, այսպես կոչված ***«զարտուղի»,*** այսինքն՝ ***«օրինաչափությունից շեղվող»*** ձայնեղանակների առաջացման և զարգացման փաստի մեջ:

5

ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ ՍՏՐԿԱՏԻՐԱԿԱՆ ՇՐՋԱՆՈՒՄ

Հին հայկական երաժշտական արվեստի զարգացման ընթացքը հաջորդ աստիճանում պայմանավորված էր մ.թ.ա. VIII-VII դարերի սահմանագծում և ավելի ուշ՝ ժողովրդի քաղաքական, հասարակական-տնտեսական և մշակութային կյանքում տեղի ունեցած մի շարք իրադարձություններով և տեղաշարժերով: Ինչպես արդեն նշվել է, VIII-VII դարերի սահմանագիծը, հատկապես VII դարի տարիները նշանավոր էին նրանով, որ հայ ժողովրդի նախնիները մուտք գործեցին պատմական լայն ասպարեզ, առնչվեցին Հին Արևելքի՝ հայերից առաջ զարգացած քաղաքակրթության նվաճումներին և այդ ամենով հարստացան:

Դիտարկվող պատմական պահի համար կարևոր գործոն էր հասարակական-տնտեսական մի հասարակարգը մյուսով փոխարինվելու սկսված ընթացքը, այն է՝ նախնադարյան համայնքի քայքայման ու ստրկատիրական հասարակարգին աստիճանաբար անցնելու երկարաձիգ ու բազմափուլային ժամանակաշրջանը, որը, վերջին հաշվով, հանգեցրեց դասակարգային շերտավորման խորացման, գյուղական համայնքների կողքին քաղաքային կենտրոնների առաջացման և հայերին՝ համաշխարհային տարանցիկ (տրանզիտ) առևտրին մասնակից դարձնելուն[1]: Դրանք պայմանավորեցին հայ երաժշտական արվեստի և ամբողջ մշակույթի զարգացման առաջադիմական բնույթը: Հիշյալ ժամանակաշրջանի ոչ պակաս էական կողմերից էր մ.թ.ա. վերջին դարերում հայ ժողովրդի ու նրա լեզվի ձևավորման պրոցեսի ավարտը[2]:

Հին հայկական երաժշտական արվեստի կապը ասորա-արամեական արվեստի հետ

---

[1] Ս. ԵՐԵՄՅԱՆ, ***Հելլենիստական դարաշրջանի Հայաստանի հասարակական կառուցվածքի հիմնական հատկանիշները,*** (այսուհետև՝ ***Հիմնական հատկանիշները*** – Մ.Բ.), ՀՍՍՌ ԳԱ Տեղեկագիր հասարակական գիտությունների, № 11, Երևան, 1948, էջ 33-73 (ռուս.):

[2] Ս. ԵՐԵՄՅԱՆ, ***Հին Հայաստանի ստրկության և ստրկատիրության մասին,*** (այսուհետև՝ ***Ստրկության և ստրկատիրության մասին*** – Մ. Բ.), «Հին պատմության տեղեկագիր», 1950, №1, էջ12 (ռուս.):

ներկայումս չի կարող կասկածներ հարուցել: Հայկական և ասորա-արամեական ծագում ունեցող երաժշտության միջև ընդհանուր ձևերի առկայությունը կարող է սահմանվել հայկական և սիրիական[1] ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործությունները համեմատելու, ինչպես նաև հայկական ժողովրդական-երգային ու հնապաշտամունքային ելևէջները արամեականացած[2] իրեաների[3] հին օրհներգերի հնապաշտական ելևէջների հետ զուգադրելու միջոցով: Ինչպես արդեն նշվել է, սխալ կլիներ ենթադրել, որ հիշված խաչաձևումը ավարտվել էր Արևելքի արամեականացված ցեղերի ու հայերի շփման առաջին շրջանում: Այն կարող էր վերսկսվել և ավելի ուշ, հայ երաժշտական արվեստի զարգացման շատ ավելի բարձր աստիճանում, կարող էր տեղի ունենալ, օրինակ, հայ ժողովրդի պատմության ***հելլենիստական*** շրջանում, երբ Արտաշեսյան հարընտության ներկայացուցիչները, գլխավորապես Տիգրան II (մ.թ.ա. 95-55) արհեստներ ստեղծելու նպատակով, Հայաստանի նորաստեղծ քաղաքներն էին բռնի տեղափոխում հարյուր-հազարավոր մասնագետ արհեստավորներ Սիրիայից, Կապադովկիայից և Փոքր ու Առաջավոր Ասիայի[4] հելլենիզացված այլ երկրներից: Խաչաձևման համար բարերար պայմաններ ստեղծվեցին նաև վաղ ավատատիրական շրջանում՝ Հայաստանի և Սիրիայի միջև մշակութային կապերի ուժեղացմամբ, ինչպես նաև Սիրիայից Հայաստան քրիստոնեական պաշտամունքի ներթափանցմամբ: Պետք է ենթադրել, որ հայկական և սիրիական երաժշտա-ոճական տարրերի փոխներթափանցումն, ինչպես առավել վաղ, այնպես էլ ավելի ուշ շրջաններում, պետք է որ իրականացվեր առանց հատուկ դժվարությունների՝ նկատի ունենալով հայկական և սիրիական մշակույթների բուն ազգակցությունը, որ առաջացել էր ընդհանուր առաջնասիական «սուբստրատից» (հիմքից):

Մ.թ.ա. VII դարից մինչև հայկական ինքնուրույն պետության առաջացման, և ավելի ուշ Հայաստանում ավատատիրական հարաբերությունների տարածման պահն ընկած ժամանակահատվածը, ընդգրկում է ավելի քան ինը դար: Այդ ժամանակամիջոցում նախնադարյան-համայնական կարգերը փոխվեցին ստրկատիրականի, վերջինս իր հերթին տեղը զիջեց ավատատիրական կարգերին: Ժամանակի այդ հատվածում տեղի են ունենում էական տեղաշարժեր նաև հայ ժողովրդի հասարակական գիտակցության մեջ. դրանք, մասնավորապես, երևան են գալիս կրոնական պաշտամունքների փոփոխմամբ: Այդ թվում են՝ Զրադաշտի դուալիստական պաշտամունքը Աքեմենյան ցեղային աստված՝ Ահուրամազդայի գլխավորությամբ, Միհրի պաշտամունքը, որում «արևի աստծո երկրագործական պաշտամունքի գծերը չափազանց ինքնօրինակ միահյուսված են հովվական աստծո» հատկանիշների հետ և որը «հետագայում կապվում է հաղթերջյալ կյանքի հավատի հետ»[5] և, վերջապես, քրիստոնեական պաշտամունքը:

Ժողովրդի քաղաքական և հասարակական-տնտեսական կյանքի իրադարձությունների ու փոփոխությունների շարանը և հոգևոր կյանքի տեղաշարժերը որոշում են այն ուղղությունը, որով զարգանում է հայ ժողովրդի մշակույթը ամբողջությամբ վերցրած և որի համաձայն պետք է զարգանար, մասնավորապես, նրա երաժշտական մշակույթը:

---

[1] Նկատի ունենք (նախկին – Մ.Բ.) ԽՍՀՄ տարածքում բնակվող, իրենց ասորիներ անվանող հին սիրիացիների մնացուկ ներկայացուցիչներին:

[2] Արամեացիներ՝ հին դարերի սեմական ժողովուրդներ և ցեղեր Սիրիայում և Միջագետքում – Մ.Բ.:

[3] Ա. ԻԴԵԼՍՈՆ, ***Բաբելոնյան հրեաների երգեր,*** Երուսաղեմ-Բեռլին-Վիեննա, 1922:

[4] Այս մասին անտիկ պատմագիրներ Ստրաբոնի, Պլուտարքոսի և Ապիանոսի վկայությունները բերում է Ս. ԵՐԵՄՅԱՆԸ, (Հիմնական հատկանիշները, էջ 63):

[5] Վ. ՍՏՐՈՒՎԵ, ***Հին Արևելքի պատմություն,*** էջ 334:

6

ՍՏՐԿԱՏԻՐԱԿԱՆ ՇՐՋԱՆԻ ՍՏՆՈԴԻԱՆ

Ստրկատիրական շրջանի հայ երաժշտական մշակույթի զարգացման ընթացքի մասին կարող ենք միայն ընդհանուր պատկերացում կազմել: Պարզ է սակայն, որ այդ ընթացքը եղել է չափազանց լարված. այստեղ իր դերն է ունեցել թե հայերի շփումը Հին Արևելքի, այդ թվում՝ նաև Իրանի երաժշտա-մշակութային նվաճումների ու հելլենական աշխարհի հետ, և թե դրանց հաշվին սեփականի հարստացման իրողությունը: Այն պահին, երբ ձևավորվում է ժողովուրդը և նրա լեզուն, լիովին սահմանվում է նաև ժողովրդի երաժշտության որակական ***ինքնօրինակությունը***. բյուրեղացվում են երաժշտական լեզվի բնորոշ առանձնահատկությունները, ժանրերն ու ձևերը, որոնց հիմքով զարգացել է հետագայի բազմաճյուղ, այժմ արդեն հայ երաժշտական արվեստի ծաղկող ծառը:

Դիտարկվող շրջանի երաժշտական արվեստի զարգացման ընթացքի կարևոր հատկանիշներից մեկը, ինչպես իր՝ երաժշտության, այնպես էլ ողջ երաժշտական պրակտիկայի համար, ըստ դասակարգային պատկանելության, ավելի ու ավելի խորացող շերտավորումն էր: Հնագույն հայերի երաժշտական արվեստի, այսինքն՝ աշխատավոր ժողովրդի (գյուղացիական համայնքի անդամների) ստեղծած, և ստեղծվող երաժշտության հիմնական բնից սկիզբ են առնում դրա ճյուղերը, այն է՝ իշխող վերնախավի երաժշտությունը և պաշտամունքային երաժշտությունը: Այդ ճյուղերը չդադարելով սնվել սկզբնաղբյուրից, սկսում են ավել կամ պակաս չափով ապրել ինքնուրույն կյանքով:

Տվյալ ժամանակահատվածում հայ երաժշտական արվեստի զարգացման բոլոր ուղղություններից առավել հետաքրքրականը նվաճումների տեսակետից, մեր կարծիքով, աշխատավոր ժողովրդի երաժշտությունն է՝ իրականության երևույթների լայն ընդգրկմամբ և դրա իրական լինելու աստիճանով, ինքնօրինակությամբ և օտար ազդեցությունների նկատմամբ ունեցած դիմակայությամբ:

Բնափակ կենցաղով և պարզունակ աշխարհայացքով բնորոշվող տոհմային համայնքին փոխարինում է գյուղական համայնքը՝ կազմակերպված տնտեսական (բայց ոչ արյունակցական) կապերի հիմքով: Երևան է գալիս անհատ ընտանիքը՝ դուրս մղելով նահապետական մեծ ընտանիքը՝ ցեղը: Վերջինս, եթե որոշ տեղերում էլ պահպանում է իր գոյությունը, ապա միայն որպես մնացուկ, որպես նոր տիպի համայնքի կազմի մեջ մտնող բաղկացուցիչ[1]: Հիշյալ, և շատ ուրիշ փոփոխությունների հետ կապված փոխվում է իրենց իսկ արտադրողների ներքին նկարագիրը:

Որո՞նք են այն առավել շոշոփելի ենթադրությունները ու եզրահանգումները, որոնք կարելի է անել տվյալ երկարատև շրջանում երկրի գյուղական բնակչության երաժշտության զարգացման ընթացքի մասին:

Հողագործության, այգեգործության և խաղողագործության զարգացմամբ պայմանավորված՝ լայնանում և բարդանում է այն երգերի շրջանակը, որոնք ուղղակի կամ անուղղակի կապված են եղել գյուղացու աշխատանքի, արևի շրջապտույտի և այլ բաների հետ: Այս երգերից շատերն իրենց փոխակերպված, գուցե և նախաստեղծ տեսքով պահպանվել են մեզ հասած ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության մեջ, թեպետև դրանց որոշակի մասը տարբեր պատճառներով և հատկապես քրիստոնեական

---

[1] Վդ. պատմիչ Մովսես Խորենացին ավատատիրական Հայաստանի հետամնաց վայրերում հանդիպել է արյունակցական կապերով պահպանված նման ընտանիքների, այդ մասին նշում է Ս. Երեմյանը (տե՛ս ***Հիմնական հատկանիշները***, էջ 36):

եկեղեցու կողմից հեթանոսական ծագում ունեցող ծեսերի հետապնդումների տակ պետք է որ բոլորովին անհետանար ժողովրդի հիշողությունից. որոշ երգեր էլ, որքան դա տարօրինակ է, յուրացվեցին եկեղեցու կողմից, հեթանոսական համապատասխան տոնակատարությունների հետ մեկտեղ, համարվեցին եկեղեցական արարողություններին և հետագայում տարրալուծվեցին եկեղեցական երաժշտության հոսքի մեջ.[1] վերջապես, որոշ երգեր էլ, կտրվելով իրենց նախնական հիմքից, ներթափանցեցին ժողովրդական կենցաղային երաժշտություն:

Ոչինչ անսպասելի չպետք է համարել, եթե որևէ հետազոտողի բախտ վիճակվի եկեղեցական երգասացության կամ գյուղական կենցաղային երգերի մեջ հայտնաբերել հեռավոր անցյալի հողագործական օրացուցային աշխատանքներին նվիրված մոնոդիաների արձագանքներ:

Այս նույն ժամանակաշրջանում զարգացման մի նոր ազդակ են ստանում աշխատանքային երգերը, այսինքն՝ այն երգերը, որոնք անմիջականորեն աշխատանքային պրոցեսի կազմակերպմանը նպաստելու կոչումն ունեին: Բացի այս՝ հնձի, քաղհանի և հողագործական այլ աշխատանքների երգերից, տվյալ խմբին են պատկանում տնային աշխատանքային մի շարք երգեր, որոնք կատարվում են ցորեն աղալիս, երկանքով գործ կատարելիս, ջուլհակի դազգահով, ճախարակով աշխատելիս, բուրդ գզելիս և այլն[2]:

Ստորև բերվում են երգերի նմուշներ, որոնք հնարավորություն կտան պատկերացում կազմելու դիտարկվող ժամանակաշրջանի աշխատանքային երգերի՝ իբրև տեսակի մասին:

Իհարկե պետք չէ ենթադրել, որ այս նմուշները մեզնից այդքան հեռու ժամանակներում հնչած երգերի պատճեններ են: Դրա կարիքն էլ չկա, քանի որ խոսքը ոչ թե մասնավոր երևույթների, այլ ամենաընդհանուր, տիպական հատկանիշների մասին է: Խնդրին այսպես մոտենալիս կասկածից դուրս են մնում թե հայ երաժշտության հնօրյա շերտերին բերված նմուշների պատկանելության և թե աշխատանքային ընթացիկ տարրական գործերին դրանց կապված լինելու հարցերը: Ասվածը հիմնավորում են մի կողմից՝ երգերի ձայնակարգերը (դրանց համեմատաբար փոքր ելևէջային ձայնածավալները, կառուցվածքային պարզությունը), մյուս կողմից՝ ռիթմական առանձնահատկությունները, որոնք բխում են աշխատանքային շարժումների ռիթմից: Վերջինս նպաստում է նաև աշխատանքային ընթացքի հավասարաչափության պահպանմանը: Բերված երգերը վառ ցուցանիշն են այն բանի, թե ինչպես աշխատանքային ընթացքի շարժման միալարության մեջ ծնվում են պարային տարրեր:

Այս երգերի մետրը երկմիավոր է, այդ թվում է նաև բավականաչափ տարածված $\frac{6}{8}$ չափը, որի հիմքով և ստեղծվում են աշխատանքային պրոցեսի մարմնական շեշտակի շարժումները կազմակերպող յուրօրինակ ռիթմերը: Դրանք կազմավորվում են տակտի առաջին մասից դեպի շեշտված երկրորդը, չորրորդից դեպի հինգերորդը գնացող հնչյունների հաջորդականությունից, ինչպես այդ 4, 6 և 7 օրինակներում է:

Իբրև առավել հնագույն երգերի օրինակներ բերում ենք «Սանդի երգերի» երկու նմուշ. աշխատանքը կատարվել է քարե սանդում հատիկը քարե քակերով ծեծելիս: Ար-

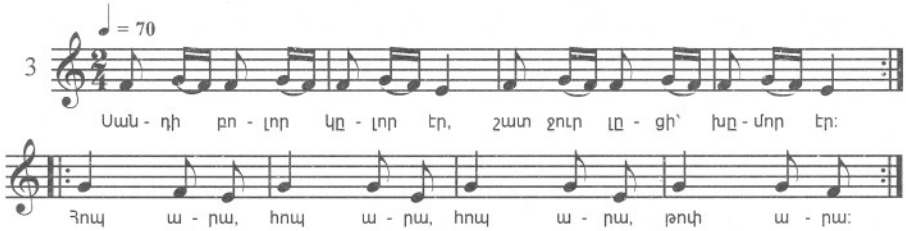
---

[1] Նման ճակատագիր պետք է վիճակվեր, օրինակ, «Վարդավառ» տոնակատարության հետ կապված և պտղաբերության աստվածուհի Աստղիկին նվիրված երգերին: Այդ տոնակատարությունը, հեթանոսական բազմաթիվ տարրերով եկեղեցին վերագրեց «Պայծառակերպության» օրվան: Նույն ճակատագրին պետք է արժանանային բերքի տոնակատարությանը («Նավասարդ») կամ անցյալում որոտի ու կայծակի աստված Վահագնին (որի ժառանգորդը քրիստոնեական եկեղեցում Սուրբ Կարապետն է) նվիրված երգերը:

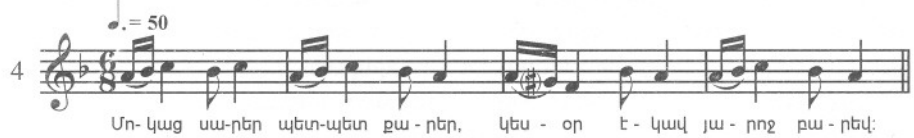
[2] Ա. ՔՈՉԱՐՅԱՆ, ***Հայ ժողովրդական երգ,*** Երևան, 1939, էջ 12 (ռուս.):

տաղրության նման հնօրյա ձևի կարելի է հանդիպել դեռ այսօր էլ Հայաստանի առանձին լեռնային գյուղերում: Սանդի երգերը փոխեփոխ երգում են աշխատանքը կատարող երկու կանայք, կամ, երբ գործի է դրվում մեծ սանդը, այն երրորդ կինը, որը հատիկը լցնում է սանդի մեջ: Երգերի ռիթմը առավելագույնս մեքենայական է, չունի շարժման պարբերականությունը խախտող և ոչ մի տարր: Այն և արտահայտում է, և պահպանում աշխատանքային ընթացքի զարկերը անհրաժեշտ մակարդակում: Բերված երկու «Սանդի երգերի» ելևէջը ծավալվում է տերցիային հիմք ունեցող լոկրիական ձայնակարգում:

Օրինակներից առաջինը մի երգ է, որը կատարվում է հատիկը մեծ սանդում ծեծելիս: Այն բովանդակում է երկու եղանակ. աշխատանքը սկսվում է երգի առաջին եղանակի տակ, ապա, երբ դանդաղեցվում է աշխատանքի արագությունը, առաջին եղանակը փոխարինվում է երկրորդով. եղանակներից ամեն մեկը պահպանում է իր սկզբից ևեթ սահմանված ռիթմական շարժումը: Երգի ելևէջը դուրս չի գալիս լոկրիական հիմնաձայնային եռալարի սահմաններից. բանաստեղծական բնագրում հնչում են «Հոպ արա, հոպ արա, հոպ արա, թոփ արա» խոսքերը, որոնցով թակ խփողներին զարկերն ուժեղացնելու քաջալերանք է տալիս հատիկ լցնող կինը.



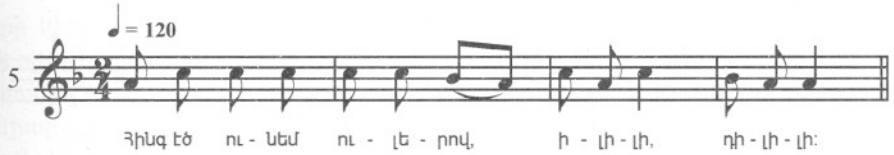
Երկրորդ օրինակը, որ վերցված է Մոկսի հայերի ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործությունից, «Փոքր սանդի երգ» է: Ռիթմի խիստ միալարության պայմաններում այս օրինակի ելևէջը մի փոքր ավելի զարգացած է.



Բերված երկու օրինակներին ինչ-որ չափով մոտ է «Իլիլի-դիլիլի»[1] կքի երգը: Այն ստեղծված է տարրական երկտակտ եղանակի բազմապատիկ կրկնություններից: Նախորդ երկու աշխատանքային երգերի նման այս երգն էլ ծավալվում է տերցիային հիմք ունեցող լոկրիական խստաշունչ ձայնակարգում ելևէջի սահմանների առումով երգը մոտ է № 3 օրինակին: Սակայն աշխատանքի բնույթը, որ այստեղ ուրիշ է, լոկրիական ելևէջները զուգորդում է ավելի աշխույժ և ավելի նվազ մեքենայական ռիթմի հետ: Լոկրիական ելևէջների զուգորդումը պարայնության տարրեր պարունակող ռիթմին, արագ ընթացքի պայմաններում, ստեղծում է հայ գեղջուկ բազմաթիվ երգերին բնորոշ հումորի մի առանձին տպավորություն.

---

[1] ***Իլիլի-դիլիլի*** – կրկնակում (ռեֆրեն) հնչող ձայնանմանողական խոսքեր:

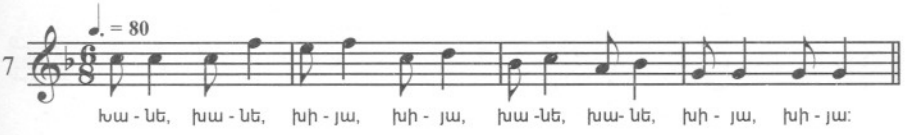


Հաջորդ օրինակը «Հե՛պ-հո՛պ» հնձի երգ է. դրա եղանակը ներկայացնում է բազմապատիկ կրկնվող եռատակտ կառուցվածք, որն իր ներքին կազմավորման մեջ նույնպես պարունակում է շարժման միալարության տարրեր: Երգի ելևէջը ծավալվում է հայ ժողովրդական երաժշտության հնագույն ձայնակարգերից մեկում՝ կվարտային հիմքով էոլական ձայնակարգում: Ելևէջում կվարտային հարաբերակցությունների իշխումը ռիթմի առաջացող շարժմամբ հանդերձ, օրինակին հաղորդում է վերը բերված աշխատանքային երգերի համեմատությամբ, մի տեսակ առնականություն, ավելի ակտիվ բնույթ: «Հեպ-հոպ» երգի հիշյալ հատկանիշներն ունեն վերը նշված աշխատանքային պրոցեսի՝ հնձի կազմակերպելու կոչում և պայմանավորված են դրա առանձնահատկություններով.



Աշխատանքի ռիթմը կազմակերպելու նպատակը հետապնդող հնագույն երգերի շրջանակին են վերագրվելու մի շարք այլ երգեր, որոնք նախորդներից տարբերվում են իրենց կազմության փոքր-ինչ ավելի բարդությամբ:

Այդ օրինակներից է ստորև բերվող «Սանդի երգը»: № 4 օրինակի նման այս երգն էլ պատկանում է Մոկսի հայերի ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործությանը: Ինչպես մինչև այժմ ցուցադրված «Սանդի երգերի», այնպես էլ այս օրինակի ռիթմը ծայրահեղ մեքենայական է և առավելապես հարմարեցված աշխատանքային մարմնական համաչափ շարժումներին: Բայց երգը բնորոշվում է ելևէջի զարգացման ավելի մեծ թափով և ձայնակարգային հիմքի առավել բարդությամբ: Վերջինս դորիական հեպտախորդն է՝ կվարտ-սեպտիմային կառուցվածքով[1].

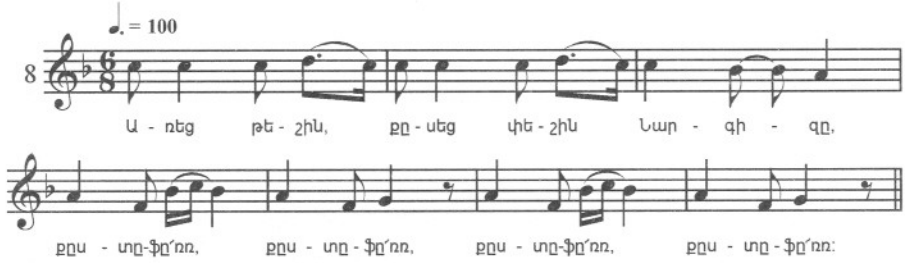


Այստեղ պետք է հիշատակել նաև «Թեշի մանող Նարգիզ» երգը, որ կատարվում է ձեռքի իլիկով թել մանելիս: Օրինակին բնորոշ է երգայնության հատկանիշներ՝ պայմանավորված երգով ուղեկցվող աշխատանքային պրոցեսի ոչ խստագույն շարժման պարբերականություն պահանջող բնույթով: Երգի ձայնակարգը՝ կվարտային հիմքով էոլական մինորը պարունակում է փոփոխականության տարրեր: Կառուցվածքային առումով երգն իրենից ներկայացնում է մեկ նախադասություն: Բանաստեղծական բնագրում կան պտտվող իլիկի ձայնանմանություններ արտահայտող խոսքեր՝ «քըստը ֆըռ՜ռ...».

Հովվական և երկրագործական (վարելու և կալսելու) երգերը, որոնք հիշատակվել են

---

[1] Հետագայում այս տիպի հեպտախորդները կանվանվեն ***կեղծ դորիական:***

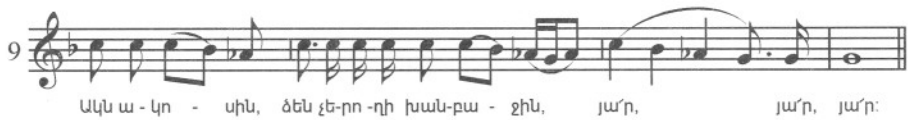


նախորդ գլխում, դիտարկվող շրջանում պետք է որ փոփոխությունների ենթարկվեին՝ բովանդակության հետագա կոնկրետացման և ձևերի զարգացման իմաստով, դրանց ոչ երաժշտական բաժինների հաշվին երաժշտական բաժինների ընդլայնման ու հարստացման հետևանքով:

Համեմատական վերլուծության որոշ տվյալների հիման վրա կարելի է եզրակացնել, որ հենց դիտարկվող դարաշրջանում հայ մոնոդիկ երաժշտության մեջ սկսում են գործածվել երկակի ձայնակարգը, որի հիմնօղակը հարմոնիկ քառալարն է: Ինչպես մեզ թվում է, երկակի լաղը, որ հայտնվել է հայ գեղջուկ երաժշտության մեջ Առաջավոր Ասիայի արամեականացված մշակույթների ողջ ժառանգության հետ մեկտեղ, նախապես հիմնավորվել է ո՛չ մեծաքանակ ժանրերում: Առաջին հերթին դրանց թվում են երկրագործական երգերը, որոնք պարունակում են աղերսանքի, աղոթքի տարրեր: Դրանք են՝ վարի և կալոց երգերը: Այս երգատեսակում երկակի ձայնակարգը, վերը հիշատակված տերցիային հիմքով փռյուգիական-լոկրիական ձայնակարգի հետ մեկտեղ աննշանակ համառությամբ պահպանում է իր գոյությունը. այն հանդիպում է այդ երգատեսակին պատկանող թե վաղ և թե ուշ ժամանակի կատարելագործված օրինակներում:

Երկակի ձայնակարգի ելևէջն իր առավել տարրական վիճակում պտտվում է հարմոնիկ ձայնակարգի քառալարի աստիճաններով՝ g-as-h-c: Երկրագործական երգերի ռիթմը ասերգա-հանկարծաբանական է, զուրկ շարժման միալարության տարրերից:

Ստորև բերվում է ասերգային բնույթի մի հատված՝ հողը վարելիս կատարվող երգից. այն ծավալվում է մեծացրած սեկունդա պարունակող ձայնակարգում: Օրինակը կարող է համարվել նմուշներից ամենահինը.



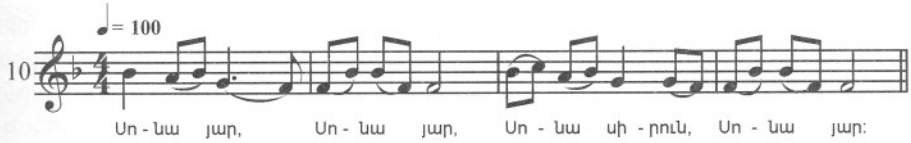
Երկակի ձայնակարգը հանդիպում է նաև ձեռքի աշխատանք ներկայացնող որոշ հնագույն երգերում. լայնորեն տարածված է հատկապես պաշտամունքային երաժշտության մեջ:

Առաջ անցնելով նշենք, որ զարգացած ավատատիրական դարաշրջանում, ճիշտը՝ XII դարից սկսած երկակի ձայնակարգի նկատմամբ խիստ փոխում են իրենց վերաբերմունքը քաղաքի ժողովրդական լայն խավերը: Այդ ժամանակներից, երկակի ձայնակարգն իրենից ածանցված բազմաթիվ ձայնակարգերով հանդերձ, լայնորեն տարածվում է քաղաքային մասնագիտացված մոնոդիկ երաժշտության մեջ, որին կանդրադառնանք իր տեղում, իսկ գյուղական շրջանները շարունակում են դրա նկատմամբ մնալ ինչ-որ չափով անտարբեր: Բացի հիշված երգատեսակներից, որոնք պարունակում են աղոթքի տարրեր, գեղջուկ երաժշտության մեջ երկակի (և հատկապես դուստր) ձայնա-

կարգերի կիրառությունը հազվադեպ է: Այն կարող է հանդիպել քնարական-լալագին բնույթի որոշ երգերում:

Երկրագործական տարեցույցի երգերին որոշ չափով հարում են երիտասարդական կամ, այսպես կոչված, խաղերգեր խաղիկները (պարերգերը): Ինչպես իրենց ծագմամբ, այնպես էլ կենցաղում գոյություն ունենալու ձևերով դրանք նախապես կապված են եղել օրացուցային որոշակի օրերի ծեսերի հետ: Դրանց թվում են, օրինակ, «Ջան գյուլում» գարնանային շուրջպարը, «Վարդավառի» երիտասարդական խաղիկները, որոնք կատարվել են սիրո և պտղաբերության Աստղիկ աստվածուհուն նվիրված տոնակատարությանը և այլն: Պաշտամունքային կեղևը, որով այդ երգերը լույս աշխարհ էին եկել, հետզհետե անհետանում է. պահպանվում է դրանց կենսուրախ, սիրո տրամադրություններով լի, խաղուն-նազանքի, հումորի, միաժամանակ առավելապես ողջախոհ բովանդակությունը: Ժամանակի ընթացքում թուլանում է այդ երգերի ու հողագործական տարեցույցի որոշակի օրերի, նաև դրանց հետ կապված ծեսերի միջև եղած կապը: Այս երգերին բնորոշ են հստակ, գիտակցության մեջ դյուրին գամվող պարզ ձևերը, որով և դարավոր փորձությունների ընկատմամբ չափազանց կենսունակ են ու դիմացկուն: «Յայլի», «Գյոնդ», երբեմն էլ՝ պարերգ անունների տակ այս երգերը գոյություն ունեն առ այսօր Հայաստանի գյուղական երիտասարդության շրջաններում:

Հորինվածքային առանձնահատկությունների տեսանկյունից պարերգերը ներկայացնում են հայ ժողովրդական երաժշտության հզոր շերտերից մեկը: Ջուտ երաժշտական հատկանիշների հիման վրա սահմանել դրանցից ամեն մեկի նախնական կապը այս, բայց ո՛չ այն օրացուցային օրվա հետ, այս և ո՛չ այն ծեսի հետ առայժմ չափազանց դժվար է: Այս իմաստով բանաստեղծական բնագրերը շատ ավելի խոսուն են, որոնց մեջ, օրինակ, հաճախ հիշատակվում են «ջան գյուլում» կամ «վարդավառ» բառերը: Սակայն կարելի՝ է երաշխավորել, որ երգերի մեղեդիներն ու խոսքերն, անցնելով տասնյակ դարերի միջով, շարունակում են պահպանել իրենց նախնական կապը. միայն առանձին դեպքերում է համապատասխանություն նկատվում մի կողմից՝ երաժշտության բնույթի ու կերտվածքի, մյուս կողմից՝ բանաստեղծական բնագրի բովանդակության միջև: Իբրև օրինակ կարող է ծառայել «Սոնա յար» սիրո-քնարական երգը. կերտվածքով այս հնագույն մեղեդու բանաստեղծական բնագրում օգտագործվում է «վարդավառ» բառը.



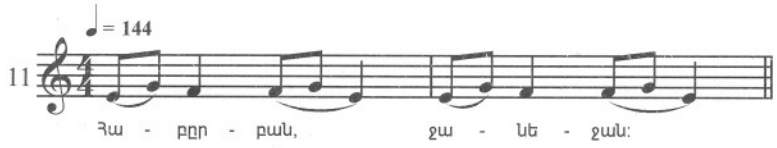
Հայ գեղջուկ երաժշտական ստեղծագործության մեջ պահպանված պարերգերի քիվը չափազանց մեծ է: Դրանց ձևի հիմնական հատկանիշը քառյակայնությունն է՝ կրկնվող օղակի ծավալի համեմատական սահմանափակությամբ և դրա առավել հստակ ու հակիրճ ձևակերպմամբ: Այս երգերին բնորոշ չեն ռիթմի խառն չափերը. գերիշխում են երկմիավոր և քառամիավոր, նաև՝ ավելի նրբին վեցմիավոր չափերը: Այս երգերի ռիթմը պարային է. դրանց երաժշտությունը և բանաստեղծական բնագրերը զարգանում են համընթաց ռիթմով (էկվիռիթմիկա): Որքան էլ որ պարերգերն իրենց կազմավորման տեսակով նման են իրար, ձևի իմաստով, ստույգ՝ դրա մանրամասներով չափազանց բազմազան են. կան օրինակներ, որոնք բաղկացած են բազմիցս կրկնվող մեկտակտանի հիմնօղակից, կամ որոնք զերծ չեն շարժման որոշակի միօրինակությունից, և օրինակներ, որ ունեն ավելի բարդ՝ երկու, չորս, հազվադեպ եռատակտ հիմնօղակ, վերջապես դրանցից մի քանիսը ներկայանում են իբրև ավարտուն նախադասություններ: Պարային

ձևերի և ընդհանրապես ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության վաղ շրջանի ձևերի ծագման հարցերով մասնավորապես զբաղվող հետազոտողին հայ գեղջուկ պարերգերը տալիս են առատ և շնորհակալ նյութ:

Պարերգերն իրենց շարժուն և գործուն բնույթով հանդերձ, գունավորված են քնարականության այս կամ այն երանգով: Դրանք ելևէջի առումով տարբեր են, որ պայմանավորված է ոչ միայն օրինակների ռիթմերի, կամ ելևէջի ծավալման ձևերի օգտագործման տարբերության, այլ նաև տարբեր կառուցվածքների և զանազան երանգներ ունեցող ձայնակարգերի կիրառմամբ: Էոլական հիմնաձայնով ձայնակարգերից այս երգերին բնորոշ են վերին տերցիային և կվարտային օժանդակ հենակետերով ձայնակարգերը: Դրանք խաղիկների ելևէջին հաջորդում են խստաշունչ բնույթ կամ թախծի երանգ, որը զուգորդվելով ռիթմից եկող աշխուժությանն ու ձևի հակիրճությանը, ամեն մի առանձին դեպքում ստեղծում է հատուկ տպավորություն: Սակայն հատկապես գրավիչ են մաժոր բնույթի խաղիկները՝ հորինված տերցիային հիմք ունեցող հիպոհոնական ձայնակարգում: Պարերգերի կենսուրախ-խաղուն բնույթն իր լիարյուն արտահայտությունը գտնում է հենց այս նմուշներում: Երգերից շատերին բնորոշ պարզասիրտ միամտությունն ու պայծառությունը դրանց ելևէջի կիսատոնային հարաբերությունների բացակայության մեջ է: Մաժոր ելևէջի յուրացման նպատակներ հետապնդող կոմպոզիտորի համար գեղջուկ խաղիկները հիանալի օրինակ են և ուղեցույց:

Ստորև բերվում է հնագույն խաղիկների մի քանի օրինակ: Հեղինակի կարծիքով, դրանք ավելի քան ուրիշները կարող են ներկայացնել միևչավատատիրական շրջանի գեղջուկ երաժշտության համապատասխան երգատեսակները: Օրինակների մեծ մասը վերցված է սասունցիների ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործությունից, որոնք իրերի բերումով եղան հնագույն ավանդույթների առավել խանդոտ պահպանողները: Չնայած բերվող օրինակների կերպարային բազմազանությանը, դրանք միասնանում են ընդհանուր հատկանիշների մի ամբողջ շարքով, այդ թվում՝ անմիջականությամբ ու ջերմությամբ, մարմնական աշխույժ շարժումների հետ մեղեդու ունեցած կապով, կառուցվածքի առավելագույն պարզությամբ (հիշողության մեջ գամվելու հատկությամբ): Հենց այս հատկանիշներն էլ երգերին հաղորդում են երիտասարդական առույգություն: Երգերի բանաստեղծական բնագրերը լի են սիրո թեմաներով՝ հրամցված հումորի նրբերանգներով:

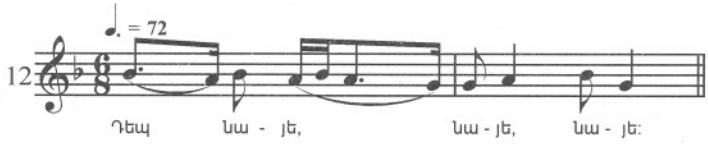
Առաջին օրինակը սիրո գեղջուկ երգերից մեկի՝ հանրահայտ «Հաբրբանի» հնագույն տարբերակներից է, կազմավորված մեկտակտանի օղակի կրկնություններից: Այն ծավալվում է լոկրիական հիմնաձայնով, այսինքն՝ մի շարք հնագույն աշխատանքային երգերի և ողբերգերի ձայնակարգում: Երգի ելևէջը դուրս չի գալիս հիմնաձայնային եռալարի սահմաններից: Ամբողջությամբ վերցրած, թվում է թե երգը կազմված է աստիճանաբար հաջորդվող հառաչանքներից[1] և թողնում է սիրո դյութանքի տպավորություն.



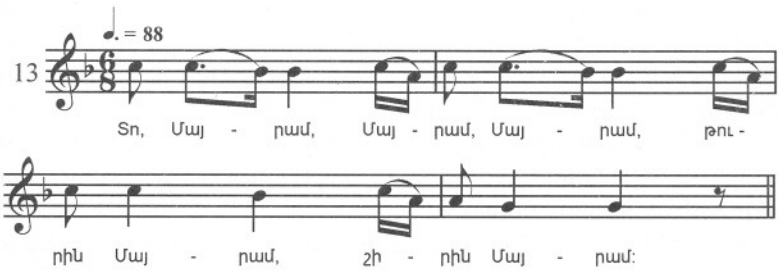
Օրինակների հետևյալ շարքն ընթանում է տարբեր օժանդակ հենակետեր ունեցող էոլական հիմնաձայնով ձայնակարգում: Կառուցվածքային առումով բերվող օրինակները բնորոշվում են բարդության տարբեր աստիճաններով. այս իմաստով պարզա-

[1] Փաստորեն երգն այդպես էլ կատարվում է:

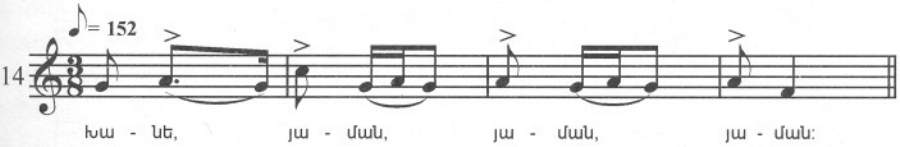
գույնը «Դեպ նայե, նայե»[1] սիրո թեմայով պարերգն է, որի հիմնօղակը բաղկացած է երկու տակտից: Օրինակի ելևէջը ծավալվում է վշտալի էոլական ձայնակարգում՝ վերին մեղիանտային օժանդակ հենակետով և սահմանափակվում է հիմնաձայնային տերցիայի նեղ շրջանակներով: Ի տարբերություն նախորդ օրինակի, որ իր ռիթմով խիստ միալար էր, այս երգը տրկնվող օղակի ներսում պարունակում է երգայնության տարրեր: Այդուհանդերձ, երկտականի քառյակի բազմապատիկ կրկնությունը այստեղ ևս հանգեցնում է շարժման միալարության.



«Շիրին Մայրամ» երգն իր բնույթով մոտ է նախորդ օրինակին, թեպետև ներկայացնում է իբրև ավելի զարգացած մի ամբողջություն: Կառուցվածքային առումով երգը պարզ նախադասություն է: Ձայնակարգը էոլական միևնոր է կվարտային օժանդակ հենակետով, որի սահմաններում էլ պտտվում է ելևէջը.



Ինչպես ասվել է վերևում, հին խաղիկներից առավել կենսախինդ են այն օրինակները, որոնք ծավալվում են կիսատոնազուրկ մաժորում: Ամենից ավելի պարզ նմուշների թվում է սասունցիների սիրո «Խանե յաման»[2] խաղիկը. եղանակը փոքրիկ նախադասություն է՝ ընդգծված պարային ռիթմով.



Մարդու կյանքի կարևոր պահերի հետ կապված ծիսական երգերը, բոլոր տվյալների համաձայն, դիտարկվող շրջանում պետք է որ ունենային զարգացման բարձր աստիճան: Չէ՞ որ այն ամենի հիմքը, ինչ ստեղծել է ժողովուրդն այս բնագավառում, դրվել է նախաքրիստոնեական դարաշրջանում: Հեթանոսական հնագույն ծեսերն իրենց առավել զարգացած ձևով ավատատիրության ժամանակ, չնայած եկեղեցու հետապնդումներին ու արգելումներին, շարունակում են գոյատևել ժողովրդի մեջ: Հաս-

---

[1] Քրդական բառեր:

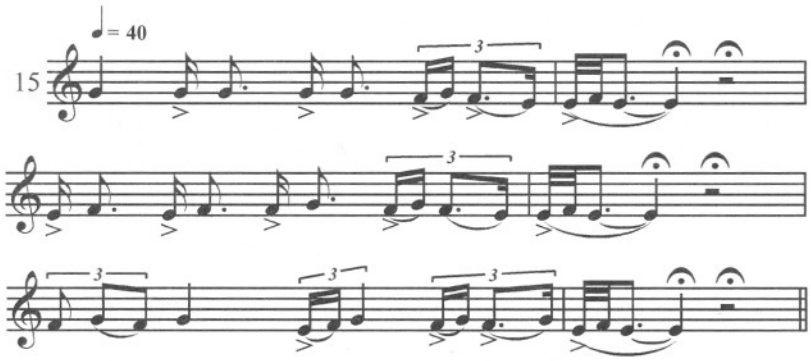
[2] ***Խանե*** – աղջկա անուն. ***յաման*** – տառապանքի արտահայտություն, տվյալ դեպքում՝ հումորի երանգով:

կանալի է, որ շարունակելով կենցաղավարել և վերաիմաստավորվել, դրանք շատ կամ քիչ չափով (պայմանավորված երգատեսակով) ենթարկվում են աստիճանական զարգացման նաև ձևի առումով:

Սգո ծիսակարգի, դրա զարգացած տեսակի առանձնահատկությունների, այդ ծեսում երաժշտության ունեցած դերի մասին տեղեկանում ենք Հայաստանի ապագա թագուհի Փառանձեմի ամուսնու՝ Գնելի թաղման նկարագրությունից՝ արված V դ. պատմիչներ Բուզանդի և Խորենացու կողմից: Թեպետև իրադարձությունը վերաբերում է IV, այսինքն՝ հայերի կողմից քրիստոնեության ընդունման առաջին դարին, սակայն, թաղման ծեսը կրում է զուտ հեթանոսական բնույթ: Վերոգրյալ նկարագրություններում ոչ եկեղեցու և ոչ էլ քրիստոնեական պաշտամունքի սպասավորների մասին հիշատակություններ չկան: Ինչպես ասվել է, այստեղ պատմվում է Փառանձեմի մասին, որն իր վրա է վերցրել «եղերամոր» դերը և երգել «լալիքի ձայնով»,[1] պատմվում այն տղամարդկանց ու կանանց մասին, որոնք երաժշտական գործիքների նվագի տակ, ծափ տալով պարել են ըստ ծիսակարգի: Ճիշտ է, այստեղ խոսքն այն հանդեսի մասին է, որ տեղի է ունեցել ավատատիրական ազնվականության ներկայացուցիչներից մեկի թաղման ժամանակ, բայց չէր կարող պատահել, որ նման ծես, թեկուզ և նվազ շքեղությամբ կատարած չլինեին նաև գյուղացիները, իրենց հայրենակից գյուղացիներից որևէ մեկի թաղմանը:

Հնագույն ***ողբերգերի*** կերպարային և հորինվածքային առանձնահատկությունների մասին կարելի է պատկերացում կազմել պահպանված և մեզ հասած գեղջուկ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության հետքերից: Այս իմաստով ցուցադրական կարող է լինել ստորև բերվող «Ողբ» խորագրով երգը: Մեղեդին ծավալվում է հիմնաձայնային լոկրիական եռալարի նեղ շրջանակներում. Երգը լի է բնանկարագրական տարրերով: Կասկածից դուրս է, որ ողբը կազմող դարձվածքների նախատիպերը բնական լացի փղձկանքներն են ու տխրագին ելևէջները[2]:

Ողբերգը սկսվում է խոսք-երգով, որը հետզհետե վերաճում է մեղեդու. ողբացողն ամեն մի նոր կոծ այսպես է սկսում (այդ սկիզբերն օրինակում ընդգծված են դաղաբանիշերով): Ողբերգերի գրական բնագրերում, որ սովորաբար հանկարծաբանական են, արտահայտված են ողբացողի վշտալից ապրումները, հաճախ տրվում է մեռածի գործերի գովաբանությունը.



---

[1] Բուզանդի այս արտահայտությունը Մ. Գևորգյանը ռուսերենում թարգմանում է «վշտի մոտիվ», որն իրերի վիճակը չի փոխում (տե՛ս ՓԱՎՍՏՈՍ ԲՈՒԶԱՆԴ, ***Հայոց պատմություն,*** ռուս. թարգմանությունը՝ Մ. Գևորգյանի, Երևան, 1953, էջ 95):

[2] Տե՛ս նաև ԿՈՄԻՏԱՍ, ***Ակնա երգեր,*** ժողովրդական երգեր I, Երևան,1931, էջ 87, N 25:

Արդյոք ինչպիսի՞ն էր սգո հնագույն պարերի երաժշտությունը. հարցին պատասխան չկա: Դատելով նախահեղափոխական (մինչև 1917թ. – Ա.Բ.) Թիֆլիսի որոշ պատվավոր հայ քաղաքացիների թաղումներին կատարվող պարային երաժշտությունից, այն իրենից ներկայացրել է մի պարաշարք՝ դանդաղից արագն ընթանալու սկզբունքով: Հեթանոսական սգո երաժշտության մնացուկներ, ինչպես թվում է մեզ, պետք է փնտրել տերցիային հիմք ունեցող լոկրիական հիմնաձայնով ձայնակարգում ծավալվող պարային մեղեդիներում, որում երգվել և երգվում են ողբերգերը:

Հարսանեկան ծես ներկայացնող երգաշարը նույնպես նախաքրիստոնեական դարաշրջանի ծնունդ է: Շարքի երգատեսակները պետք է որ սահմանված լինեն հենց դիտարկվող ստրկատիրության պատմաշրջանում:

Հարսանեկան ծիսական երգերը մեզ են հասել շատ ավելի մեծ թվով, քան ողբերգերը: Ամուսնությունը ստրկատիրական (ավելի ուշ՝ նաև ավատատիրական) ժամանակաշրջանում հանդիսացել է գյուղական աշխատավոր հասարակության կյանքի կարևորագույն իրադարձությունը, որի նշանակությունը դուրս է եկել զուտ կենցաղային նեղ հարաբերությունների սահմաններից. հարսանեկան ծեսն իր նշանակությամբ մի արարողություն էր, որը կոչված էր ամրապնդելու ամուսնական հանդեսի հասարակական բնույթը, ընդգծելու դրա համընդհանուր ճանաչման փաստը հատկապես այն շրջանում, երբ ծիսակարգի տևօրինությունն անցնում է եկեղեցուն: Այստեղից՝ արարողությունը ձգձգելու, այն առանձին հատվածների բաժանելու, դրանցից ամեն մեկի կարևորությունն ընդգծելու և այլ միտումները: Հենց հարսանեկան թատերականացված արարողության մասերի բազմաքանակությամբ էլ պետք է բացատրել այն փաստը, որ հարսանեկան երգերը ժողովրդական լայն շրջանակներում պահպանվել են ավելի մեծ քանակով և առավել բազմազան ձևերով, քան ծիսական այլ երգերը:

Ծեսը գեղարվեստորեն ձևավորվել է հարսանեկան հանդեսի նշանակության կարևորությանը համապատասխան. առաջնային նշանակություն է տրվել բանաստեղծական խոսքին, երաժշտությանը, պարին:

Ինչպես և շատ ուրիշ ժողովուրդների մոտ, հայերի հարսանեկան արարողության համալիրը ընդգրկում է մի ամբողջ շարք բաղկացուցիչներ, որոնք բովանդակությամբ զգալիորեն տարբերվում են իրարից. դրանք են՝ հարսի հրաժեշտը ծնողներին, պսակադրությանը նախորդող երեկոյի անցկացումը հարսի ու ընկերուհիների կողմից, հարսին հագցնելը, հորական տանից դուրս բերելը, կերուխումը՝ պարերով ամուսնացողներին և նրանց ծնողներին գովաբանող երգերով, շատ ու շատ այլ դրվագներ[1]: Հարսանեկան ողջ արարողության բոլոր պահերը մշտապես կատարվում են երգային կամ գործիքային երաժշտության տակ. երաժշտությամբ է ուղեկցվում հարսանեկան թափորի շքերթը:

Կոմիտասը նշում է հարսանեկան երգերի 78 տեսակ[2]: Այժմ պահպանված հարսանեկան երգերի թիվը զգալիորեն ավելի փոքր է: Ցուցանիշների նման անհամապատասխանությունը կարելի է բացատրել երկու կերպ. կամ Կոմիտասին հայտնի, այդ դեպքում նաև, գրառված երգերի մի մասը անհայտացել է նրա ազգագրական ժառանգության կորած մասի հետ, կամ Կոմիտասը հիմքեր ուներ հարսանեկան երգերի թվին դասելու նաև երգատեսակներ, որոնք այսօր վերագրվում են այլ ժանրերի: Այդուհանդերձ, մեզ հասած նյութի հիման վրա, բոլոր դեպքերում, որոշ եզրակացություններ կարելի է անել:

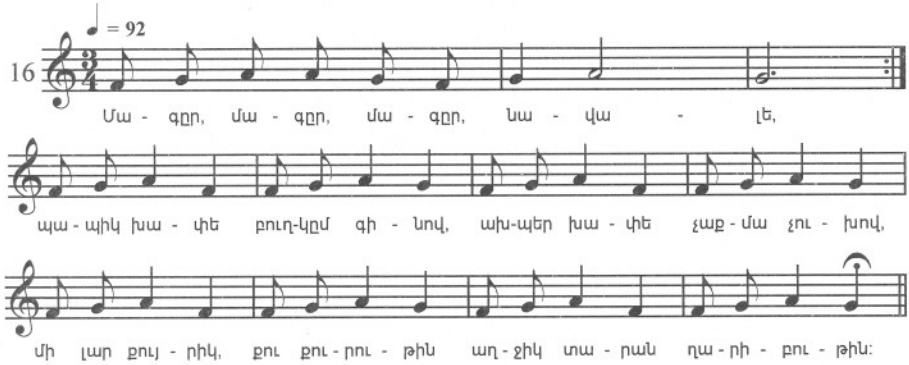
---

[1] ԿՈՄԻՏԱՍ, ***Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ,*** էջ 12: Տե՛ս նաև ՍՊ. ՄԵԼԻՔՅԱՆ, ***Ուրվագիծ,*** էջ 34:

[2] ԿՈՄԻՏԱՍ, ***Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ:*** Բացի ժողովրդական երգերի գրառումներից, նա ունի երգչախմբի համար «Հարսանեկան սյուիտ» կազմված բուն հարսանեկան-ծիսական երգերից (Փարիզ, 1937):

Հարսանեկան երգերից հատուկ ուշադրության արժանի են հարսի հրաժեշտի երգ-լացերը՝ «հրաժեշտի երգերը», նաև՝ հարսանյաց հանդեսի տոնական-հանդիսավոր պահերի հետ կապված երգերը:

Հնագույն հարսանեկան լացերը տարբերվում են սգո լացերից. դրանց բովանդակությունը՝ վիշտը, ուրիշ որակի է. այստեղ չկա այն խոր ներկլանվածությունը, որ կա ողբերգերում: Տարբերությունները նկատելի են նաև համեմատվող ստեղծագործությունների հորինվածքային առանձնահատկություններում: Հարսանեկան լացերն ավելի երգային են. այլ են և ձայնեղանակները. ելևէջը ծավալվում է տարբեր ձայնեղանակներում, բայց ոչ փռյուգիական-լոկրիական հիմնաձայնով ձայնակարգում, ինչպես դա առկա է ողբերգերում, որը հարսանեկան երգերում կարող է հանդիպել իբրև բացառիկ դեպք: Սույն գլխի տեսանկյունից որպես հարսանեկան լացի օրինակ տեղին է բերել սասունցիների հարսանեկան-ծիսական «Մագըր-մագըր»[1] երգը: Համազոր պայմաններում (համեմատիր № 18 օրինակի հետ) երգի մեջ ուշագրավ են լացի՝ բազմապատիկ կրկնվող բախծալի դարձվածքները (տե՛ս երգի երկրորդ հատվածը):



Ի տարբերություն հարսի լացերի, որ ունեն անձնականության (սուբյեկտիվության) ու քնարականության կնիք և մեներգվում են, տոնական-հանդիսավոր երգերն արտահայտում են կազմակերպված, միասնական հանուրի ապրումները, որը նշում է իր երկու ներկայացուցիչների ամուսնությունը: Այս երգերն իրենց վեհ, հանդիսավոր խստաբարո, երբեմն նույնիսկ խստաշունչ բնույթով մոտենում են վիպա-հերոսական ստեղծագործություններին: Կատարվում են խմբովի միաձայն կամ նվագարաններով:

Գովքերը ձայնակարգային առումով բազմազան են: Գերիշխող են դորիական-էոլական հիմնաձայներով ձայնակարգերը, որոնց մեջ հանդիպում է նաև՝ դրանց տերցիային հիմք ունեցող ձայնակարգը: Վերջինիս առկայությունը հարսանեկան գովերգերում առաջին հայացքից թվում է տարօրինակ: Սակայն դորիական-էոլական ելևէջների զուգորդումը առանձնահատուկ ռիթմերի հետ, հնարավորություն է տալիս մարմնավորելու այն վսեմությունը, լրջությունը, որոնց մասին նշվեց վերևում:

Այս երգերի ռիթմը բնորոշվում է պարային որոշ տարրերի առկայությամբ: Հավասարաչափ զարկեր ունեցող մետրական հիմքով ծավալվող ռիթմերի կողքին հարսանեկան գովքերում ուշագրավ են փոփոխական մետրական հիմք ունեցող ռիթմերը: Վերջիններս կազմվում են տարբեր մեծության տակտերի հաջորդականությունից. Օրինակ՝

$$\frac{3}{4}+\frac{4}{4}\ ;\quad \frac{3}{4}+\frac{2}{4}\ ;\quad \frac{3}{4}+\frac{2}{4}+\frac{2}{4}+\frac{3}{4}\qquad \text{և այլն}$$

---

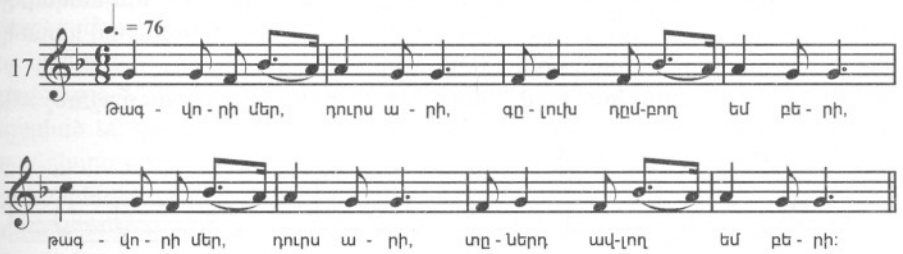
[1] ***Մագըր*** – քրդական խոսք է՝ մի՛ լար:

Դժվար է իհարկե պնդել, թե չափերի բերված բոլոր համակցությունները ստեղծվել են նախաավատատիրական դարաշրջանում, մանավանդ դրանցից մի քանիսն ընկած են կառուցվածքային բարդ երգերի ռիթմի հիմքում, որոնց վերջնական ձևավորումը պետք է վերագրվի ավելի ուշ ժամանակաշրջանի[1]: Բայց մեզ համար տվյալ դեպքում կարևոր են ոչ մանրամասնությունները, այլ այս շրջանակի երգերին բնորոշ տիպականը:

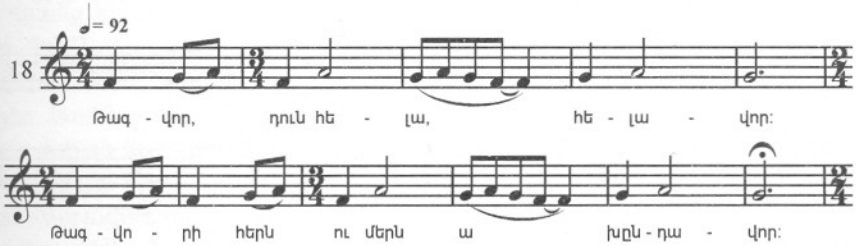
Մետրական նման հիմքով կազմված ռիթմերը, դրանց համար սովորական հանգիստ ընթացքով, լրիվ համապատասխանում են հանդեսի մասնակիցների ծանրաբարո վարքագծին: Կրկնվող շարժուն զարկերակը, անսանձ մղումով բնութագրվող շարժումը, որ ***այնքան բնորոշ է երիտասարդական պարերգերին,*** իր տեղն այստեղ զիջում է տիրական համաչափ շարժմանը:

Միևնոր բնույթի ձայնակարգերն այս տիպի երգերին հաղորդում են ջերմության ու հոգեպարարության երանգներ: Նշենք, որ առանձին դեպքերում հարսանեկան երգերում հանդիպում է նաև հարմոնիկ քառալար պարունակող՝ երկակի ձայնակարգը, որի մասին հիշատակվեց, երբ անդրադառնում էինք վար ու հնձի երգերին:

Ստորև բերվող հարսանեկան գովքերի երկու օրինակներից առաջինը վերցված է շիրակյան ձայնագրություններից՝ «Թագվորի մեր, դուրս արի» վերնագրով: Երգի ձևը կազմավորվում է պարզ երկտակտ օղակի կրկնություններից (փոքր տարբերակներով): Ելևէջը ծավալվում է տերցիային հիմք ունեցող էոլական ձայնակարգում, հայկական երգերի համար սովորական $\frac{6}{8}$ չափով:



Երկրորդ օրինակը վերցված է սասունցիների ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործությունից՝ «Թագվոր, դուն հելա»: Հատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում այն հանգամանքը, որ բերված օրինակը ելևէջով նման է վերը բերված հարսանեկան լացին: Դրանց տարբերությունը ռիթմի մեջ է: Գովքի մետրի փոփոխականությունը (հավասարազոր պայմաններում) հենց այն գործոնն է, որը որոշարկում է դրա ծավալման հանդիսավոր-առաջընթաց բնույթը.



[1] Իբրև օրինակներ տե՛ս Սպ. ՄԵԼԻՔՅԱՆ և Գ. ԳԱՐԴԱՇՅԱՆ, ***Վանա ժողովրդական երգեր,*** II, Երևան, 1927, № 90. ՍՊ. ՄԵԼԻՔՅԱՆ, ***Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր,*** I, (այսուհետև՝ Սպ. Մելիքյան, I – Մ.Բ.), Երևան, 1949, № 104, ԿՈՄԻՏԱՍ, ***Հայ ժողովրդական երգեր և պարերգեր,*** II, (այսուհետև՝ Կոմիտաս II – Մ. Բ.), Երևան, 1950, №№ 94, 97, 98, նաև ԿՈՄԻՏԱՍԻ վերը հիշված ***«Հարսանեկան սյուիտը»***:



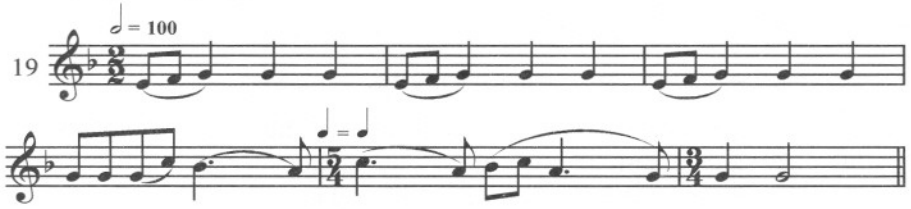
Փոփոխակի մետրերը բնորոշ են ո՛չ միայն հարսանեկան ծիսակարգի ***երգերին,*** այլ նաև դրա բազմաթիվ պարերին[1]: Նմանատիպ պարերն արմատավորվել են ժողովրդի կենցաղում և սիրով կատարվում են կյանքի տարբեր իրադարձությունների ժամանակ[2]:

Որոշ պատկերացում կարելի է կազմել նաև նախաավատատիրական ժամանակաշրջանի ժողովրդական հերոսական պարերի երաժշտության բնույթի մասին, քանի որ դրանց հիմնական գծերը պահպանվել են մեզ հասած տվյալ շրջանակի ստեղծագործությունների մեջ:

Իրենց բովանդակությամբ և հորինվածքային առանձնահատկություններով հնագույն ռազմաշունչ պարերի երաժշտությունը մոտ է հարսանեկան գովքերի ու հարսանեկան խմբապարերի երաժշտությանը: Տղամարդկանց խմբապարերը սկսվում են դանդաղ-հանդիսավոր, ապա անընդհատ արագանում են՝ պարային արարողության ծավալմանը զուգընթաց:

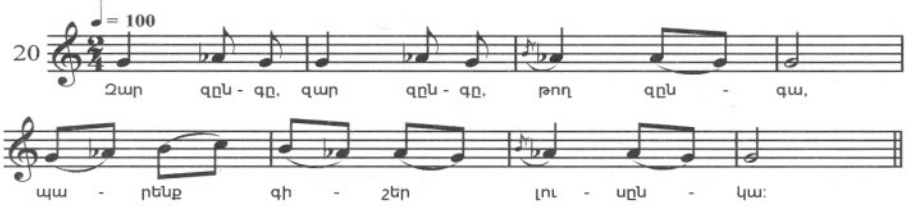
Ինչպես ռազմատենչ պարերի ռիթմն ամբողջությամբ, այնպես էլ դրանց թեմատիկ դարձվածքները բնորոշվում են ներունակ շարժունակությամբ և կամային նպատակասլացությամբ: Այս պարերի ելևէջը ծավալվում է նույն ձայնակարգային հիմքով, ինչ և հարսանեկան երգերի ելևէջը: Դորիական-էոլական հիմնաձայնով ձայնակարգի տարատեսակներից այստեղ գերիշխող է կվարտային օժանդակ հենակետով համակարգը, որը ռազմաշունչ պարերին հաղորդում է խստության երանգ:

Հնության գծեր պարունակող երգի օրինակ է ստորև բերվող ռազմաշունչ «Դրնգո» պարի հետևյալ հատվածը.



Հերոսական պարերգերի թվում կան օրինակներ, որոնք ծավալվում են մաժոր ձայնակարգում[3]:

Տեղին է անդրադառնալ նաև հնության կնիք կրող «Ջար զընգը» պարերգին.



---

[1] Տե՛ս, օրինակ, ծիսային պար «Զեբագի» (ՍՊ. ՄԵԼԻՔՅԱՆ, I, էջ 171, № 217):

[2] Տե՛ս «Բատոլա» և «Էրզրումի» պարերը (ՍՊ. ՄԵԼԻՔՅԱՆ, I, էջ 154 և 171, №№ 203, 218), նաև՝ «Թամզարա» երգը (ՍՊ. ՄԵԼԻՔՅԱՆ և Գ. ԳԱՐԴԱՇՅԱՆ, ***Վանա ժողովրդական երգեր,*** II, № 192, էջ 4, № 71):

[3] Տե՛ս «Սաքմա» պարը (ձայնագրությունը Սպ. Մելիքյանի. պահվում է Ս. Լիսիցյանի դիվանում):

Օրինակը ծավալվում է երկակի ձայնակարգում: Ինչպես բանաստեղծական բնագիրը, այնպես էլ երաժշտա-հորինվածքային տվյալները (երկմիավոր չափ, միալար հավաք ռիթմ՝ կրկնողությամբ, հստակ և հակիրճ ձև, ձայնակարգ) այդ նմուշը հնօրյա ռազմաշունչ պարերի թվին դասելու հիմք են:

Հասարակական հարաբերությունների նոր ձևերը, որոնք առաջացան և զարգացան ստրկատիրական ժամանակաշրջանում, հիմք եղան ժողովրդական երաժշտա-բանաստեղծական ստեղծագործության հզոր հոսանքում ևս մեկ հունի առաջացման համար, այն է՝ քնարերգության: Տոհմական համայնքի քայքայման և նահապետական հասարակության իրավական կանոնների ճնշումից անհատի աստիճանաբար ձերբազատման ընթացքը տվյալ դեպքում եղան որոշիչ. էական տեղաշարժեր կատարվեցին մարդկային զգացմունքների համակարգում:

Քնարերգության արվեստը, սակայն, չծնվեց ինքնին, անկախ ժողովրդական ստեղծագործության ավելի վաղ կազմավորված մյուս երգատեսակներից ու ձևերից: Հակառակը, քնարերգության տարրերն աստիճանաբար կուտակվել էին, եթե ոչ բոլոր, համենայն դեպս վաղօրոք ստեղծված շատ ու շատ երգատեսակներում ու ձևերում: Դրանք երևան էին եկել թե աշխատանքային երգերում, թե ողբերգերում. քնարականությունը հատկապես բարերար հող էր գտել երիտասարդական ծիսական խաղիկներում և հարսի հրաժեշտի լացերում. դրանցում կարելի է համոզվել վերը բերված օրինակների օգնությամբ: Պետք է ենթադրել, որ քնարական արվեստի թեմաների շրջանակը, երբ այդ արվեստը առանձնանում էր որպես ***ժողովրդական ստեղծագործության*** ինքնուրույն ճյուղ, նեղ էր: Ավելի ուշ, այդ շրջանակը բառացիորեն ընդգրկում է մարդու հոգևոր կյանքի բոլոր կողմերը: Այստեղ և սոցիալական բողոքն է, և բնության գովերգը, և սերն ու վիշտը, ուրախությունն ու տրտունջը, հիացումը, հիասթափությունը և այլն, և այլն. Այստեղ արտացոլված են կյանքի տարբեր իրադարձություններ՝ սպասում, հանդիպում, բաժանում, պանդխտություն, գժտություն և այլն: Ուշ շրջանի ծագում ունեցող քնարական երգերի յուրօրինակությունը պարզորոշ երևան է գալիս նաև դրանց հորինվածքային առանձնահատկություններում: Ծավալվելով հստակ արտահայտված մետրական հիմքով, դրանք կազմավորվում են ***երգայնության*** սկզբունքով, որով և տարբերվում են մի կողմից՝ երգ-ասերգային կերտվածքի երգերից, մյուս կողմից՝ պարային մեղեդիներից, այդ թվում և այն մեղեդիներից, որոնք պարունակում են քնարերգության տարրեր: Հայ ժողովրդական քնարական երգերի ձևակառուցման սկզբունքների մասին ավելի մանրամասն կնշվի ստորև (էջ 149-162):

Համաձայն եղած տվյալների, հայ ժողովրդի պատմության ստրկատիրական շրջանին պետք է դասել հայերի մասնագիտացված երաժշտական արվեստի նախնական ձևերի և դրանց համապատասխանող երաժշտաբանաստեղծական ժանրերի ու ձևերի զարգացումը: Ասպարեզ են գալիս երաժիշտներ, մասնագետ բանաստեղծներ՝ գուսաններ[1] անունով, որոնց երգացանկում, բացի զվարճանքի ու խրախճանքի ստեղծագործություններից, հատուկ տեղ է տրվում առասպելներին ու էպոսին: Առասպելներում գովերգում են ժողովրդի նահապետ-անվանահայրերի՝ հերոսներ Հայկի, Արամի, Արայի, Անգեղի և ուրիշների սխրանքները: Էպոսում արտացոլված են պատմական իրադարձություններ: Վաղ ավատատիրական ժամանակաշրջանի պատմիչների օգնությամբ հասել են մեզ «մեղացիների ու հայերի պատերազմի մասին» ավանդազրույցներ. դրանցում պատմվում են մ.թ.ա. VII դարի մարդկանց ու իրադարձությունների մասին՝ Տիգրան I-ի և Կյուրոսի, Միդիական Աստիագեսի և ուրիշների դեմ ապստամբած Տիգրանի մասին,

[1] Հայկական «գուսան» բառը համապատասխանում է աղբրեջանական «Օզան» և վրացական «մգոսանի» բառերին:

Արտաշես I-ի, Տիգրան II-ի, Արտավազդի ասք-զրույցները: Դրանցում արտացոլված են մ.թ.ա. վերջին երկու հարյուրամյակների և մ. թ. առաջին հարյուրամյակների իրադարձությունները և այլն[1]:

Ինչպես այլ ժողովուրդների, այնպես էլ հայերի էպոսը սաղմնավորվել է ողբերգերում, որի բովանդակության հիմնական թեմաներից մեկը մեռնողի արած գործերի փառաբանումն է: Էպոսի, իբրև ինքնուրույն ժանրի առանձնացման ժամանակը հայերը համարում են մ.թ.ա. IV դարը[2]: Պետք է ենթադրել, սակայն, որ էպոսը որպես ժանր հայերի մոտ կարող էր զարգանալ և ամրապնդվել միայն մ. թ. ա. II դարի սկզբում՝ ինքնուրույն հայկական պետականության և ժողովրդի մոտ դրա գաղափարի գիտակցման զարգացման դարաշրջանում: Ողբերգերի պատահական հերոսն իր տեղը էպոսում զիջում է այն հերոսին, որն ասպարեզ էր եկել պատմական իրադարձությունների ընթացքում և ի դեմս նրա՝ ժողովուրդը տեսնում էր իր սեփական ներկայացուցչին:

Էպոս հորինողներն ու կատարողները վիպասաններ էին (գուսանների տարատեսակ), ժողովրդից ելած մարդիկ:

Վիպասաններն իրենց ստեղծագործությամբ սպասարկում էին ոչ միայն աշխատավորական խավերին, այլ նաև իշխող վերնախավի ներկայացուցիչներին: Այս հանգամանքն իր հերթին շերտավորում է առաջ բերում իրենց՝ գուսանների մեջ, հանգեցնում երկու տարբեր ստեղծագործական հակումների. ըստ մեկի՝ ստեղծել այն վերացական հերոսին, որին ուզում էր տեսնել ժողովուրդը կյանքում, ըստ մյուսի՝ փառաբանել վերնախավի բարձր դասի ներկայացուցչին[3]: Պետք է ենթադրել, որ վիպասանների և դրանց ստեղծագործության մեջ տեղի ունեցած հիշյալ շերտավորումը կատարվել է ոչ միանգամից. սկզբում իշխող են եղել Մովսես Խորենացու «Արամի հետնորդների իմաստուն տարեցներին» հիշեցնող վիպասանները, որոնք «ներկայացումների ժամանակ» կատարում էին իրենց վիպական բովանդակության ***պարային*** երգերը[4]: Շերտավորումը առավել նշանակալի աստիճանի է հասնում ավատատիրության ժամանակաշրջանում: Բայց դեռևս V դարում Փավստոս Բուզանդի վկայությամբ, շինականները սիրով են լսել հայկական դյուցազնավեպը[5]: Բոլոր տվյալների համաձայն, Փավստոս Բուզանդն այստեղ նկատի ունի դյուցազնավեպի այն ձևերը, որոնք գոյություն ունեին վերնախավի շրջաններում: Հակառակ պարագայում, հազիվ թե նա անհրաժեշտություն ունենար տվյալ կոնտեքստում հիշատակելու շինականին:

Առասպելների և էպոսի բանաստեղծական լեզվի գեղարվեստական բարձր հատկանիշների, վերջինիս ռեալիստական գծերի մասին հեշտությամբ կարելի է պատկերացում կազմել մեզ հասած գրական գործերից: Սակայն հնագույն ավանդազրույցները ո՛չ միայն ***պատմվել*** են, այլ և՛ ***երգվել***, և՛ ***ներկայացվել:*** Այդ մասին, մասնավորապես վկայում է Մովսես Խորենացին, որին հաջողվել է անձամբ լսել ասքասաց-վիպասաններին, «Արամի հետնորդների իմաստուն տարեցների» և այդպիսով ծանոթանալ հնագույն պատմազրույցների ձևերին ու կատարման ավանդույթներին: Պետք է ենթադրել, որ առասպելների և նախաավատատիրական դյուցազներգության երաժշտությունը ևս եղել է գեղարվեստական նույնքան բարձր մակարդակի վրա, ինչ և դրանց բանաստեղծությունը:

---

[1] ***Հայ ժողովրդի պատմություն,*** I մաս, Երևան,1951 (ռուս.), էջ 29 և 56:

[2] Նույն տեղում, էջ 29:

[3] Մ. ԱԲԵՂՅԱՆ, I, էջ 59:

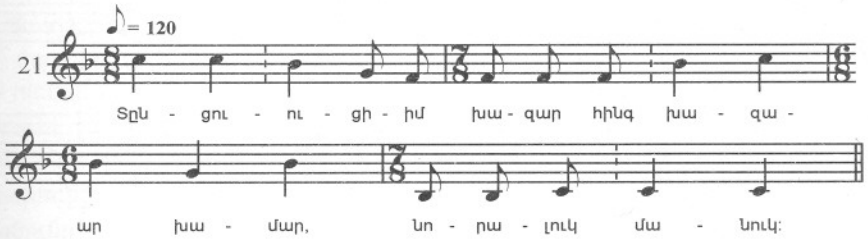
[4] Նույն տեղում, էջ 40 (ընդգծումը՝ Ք. Ք.):

[5] Նույն տեղում, էջ 39:

Առասպելների և հնագույն էպոսի երաժշտության, դրանց ռիթմա-ելևէջային առանձնահատկությունների, ձևերի, ինչպես նաև երաժշտա-բանաստեղծական ամբողջության մեջ ունեցած դերի մասին կարելի է խոսել միայն ենթադրաբար, ելնելով այն լիիրավ իրավունքից, որ հնագույն վիպական ձևերի մնացուկները պահպանվել են ժողովրդական ստեղծագործության մեզ հասած օրինակներում՝ ավատատիրական ժամանակաշրջանի վիպերգերում: Վերջիններս ստորաբաժանվում են երկու խմբի. մեկում՝ պատումը մեկընդմիջվում է երգային հատվածներով, մյուսն ամբողջությամբ երաժշտականացված է:

Առաջին խմբի ձևերում հատվածները երևան են գալիս պատումի առավել զգայացունց կամ հուզականությամբ հագեցված պահերում: Այսպես օրինակ, «Սասունցի Դավիթ» էպոսում երաժշտությանն են դիմում Սասունի հերոսներին փառաբանելիս, նաև այն պահերին, երբ էպոսի այս կամ այն գործող անձն արտահայտում է իր ապրումները և այլն[1]:

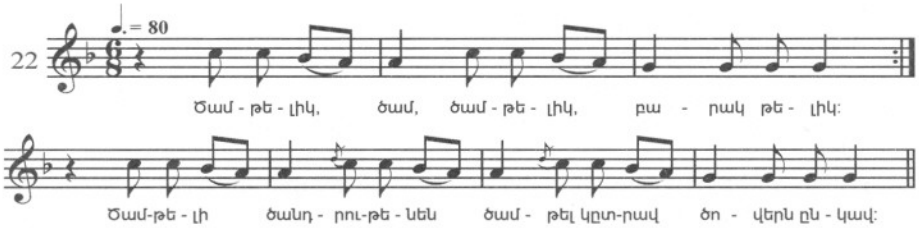
Մեր տրամադրության տակ չկան այնպիսի օրինակներ, որոնց կարողանայինք համոզված դասել նախաավատատիրական շրջանին: Հնարավոր է, սակայն, որ այդ երաժշտության հետքերը պահպանված լինեն «Սասնա Դավթի» ասերգային որոշ հատվածներում: Այստեղ, մասնավորապես, նկատի է առնվում հնչողությամբ հինը հիշեցնող «Մսրա Մելիքի երգը»: Երգի հերոսա-ավետաբեր բնույթի ռիթմա-ելևէջն իջեցված է փոփոխական (ազատ) մետրում և կիսատոնազուրկ փոփոխակի ձայնակարգում: Այս ռիթմա-ելևէջների հնագույն ծագման մասին վկայում է այն հանգամանքը, որ դրանք պահպանվել են միայն սասունցիների էպոսում, իսկ ողջ մնացյալ հայ երաժշտության մեջ դրանք աննախադեպ են: Ըստ երևույթին, այդ ռիթմա-ելևէջները հնում եղել են ավանդական: Նման ենթադրության համար հիմք է այն փաստը, որ սասունցիների էպոսում դրանք հանդիպում են բառային տարբեր բովանդակություն ունեցող բնագրերում: Մսրա Մելիքի հերոսական երգի կողքին դրանք հնչում են հեքիաթասացի՝ աստծուն ուղղված «Ջողորմիներում».



Երկրորդ խմբի (ամբողջությամբ երաժշտականացված) ձևերում գերիշխող է երգապարային սկզբունքը: Այս հանգամանքը կարող է բացատրվել այդ ձևերում իրացվող բովանդակության առանձնահատկություններով, որում վիպական տարրերը միահյուսվում են քնարական և քնարա-դրամատիկական տարրերի հետ: Նման ձևերի ուշագրավ օրինակներ հանդիպում են ծովում ծամբելը կորցրած՝ լողորդին այն հանելու խնդրանքով դիմող աղջկա մասին հորինված երգերում: Ժողովրդի կողմից սիրված և բանաստեղծականացված նյութը, ինչպես նշվել է, ծագումնաբանական թելերով կապված է ասորական Շամիրամ թագուհու կախարդված հուլունքների մասին եղած առասպելի հետ: Մեզ հասած այս կարգի մի քանի տարբերակներ պահպանել են իրենց հնագույն հատկանիշները: Առավել ցուցադրականը դրանցից «Ծամբելիկ» երգն է: Դրա հնօրյա կառուցված-

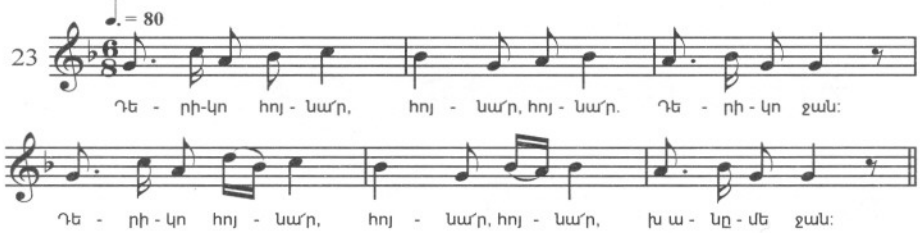
[1] Հետաքրքրական է, որ բառային և երաժշտական շարադրանքների մեկընդմիջման ավանդույթը պահպանվել է XVIII- XIX դարերի աշուղական հեքիաթներում:

քի մասին կարելի է դատել առաջին եռատակտ հատվածով, որում տակտից-տակտ կրկնվում է նույն ռիթմը[1].



Ռիթմի միալար կրկնությունը պահպանվում է նաև երգի հաջորդ տներում, որոնք ընդլայնված են՝ բանաստեղծական բնագրի մեծաքանակ բառերը տեղավորելու անհրաժեշտությամբ: Մեր կողմից հնագույնների թվին դասվող՝ հուլունքների մասին երգի տարբերակի ելևէջը ծավալվում է ***կվարտային*** հիմք ունեցող էոլական հիմնաձայնով ձայնակարգում, այս առավել խիստ և առավել «չեզոք» հնչող մինորում: Մյուս, ավելի ուշ շրջանի տարբերակները, որ գեղջուկ երաժշտության առավել զարգացած ձևերի ազդեցության տակ կրում են փոխակերպությունների հետքեր, երգվում են էոլական ձայնակարգում, սակայն վերին կվինտային օժանդակ հենակետով[2] այսինքն՝ քնարական անկեղծ զեղումներ արտահայտող ձայնակարգում:

Այս իմաստով, տեղին է հիշել սասունցիների այն երգը, որում հիշատակվում է Շամիրամ թագուհու մոր՝ առասպելական Դերկետո-Աստարտայի անունը: Երգը վերնագրված է «Դերիկո հոյնար». բոլոր տվյալներով այն հարազատ է վերը բերված օրինակին[3]:



Հին ժամանակներում ասերգային և պարա-երգային պատմողական ձևերը կենցաղում գոյակցել են՝ չբացառելով մեկը մյուսին: Վիպական մոնոդիաների երկու ձևերի միաժամանակյա գոյության փաստը բացատրելի է Մովսես Խորենացու վերոգրյալ ասույթով: Նրա խոսքերից կարելի է եզրակացնել, որ ***«ներկայացումների ժամանակ»*** կատարվող պարա-երգային տիպի ձևերը եղել են ժողովրդական լայն խավերի սեփականությունը, ըստ երևույթին, որպես հակակշիռ ունկնդիր այլևայլ շրջաններում

---

[1] Բացի ստորև բերված օրինակից, տե՛ս ՍՊ. ՄԵԼԻՔՅԱՆԻ, I, էջ 63, № 56: Երկու օրինակներն էլ պատկանում են սասունցիների ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործությանը: Բերված № 22 օրինակին նման գրառում կա Կոմիտասի ժողովրդական երգերի չհրատարակված ժողովածուում, որը գտնվում է ԳԱԹ-ում:

[2] Տե՛ս «Ձինչ ու զինչ» և «Ձիմ վըզի» երգերը՝ Ք. Կարա-Մուրզայի գրառմամբ, Թիֆլիս, 1895:

[3] Նույն կերպ է ձևավորված «Գյուլ, գյուլ, Գյուլիզար» երգը. գրառող ՍՊ. ՄԵԼԻՔՅԱՆԸ այն դասում է վիպերգերի շարքին (տե՛ս ՍՊ. ՄԵԼԻՔՅԱՆ I, էջ 188, N 243):

գոյությունը պահպանող վերամբարձ արտասանական ձևերի: Բացառված չէ, որ ասերգային և մեղեդիացված վիպական ձևերը սերտվել են տարբեր ծագումնաբանական աղբյուրներից: Այդ հաստատում են դարձյալ Մովսես Խորենացու խոսքերը, իբրև վկայություններ այն մասին, որ պարային (վիպական) երգերը կատարել են ***«Արամի հետնորդների իմաստում տարեցները»,*** այսինքն ուրարտական ծագում ունեցող ցեղերի ներկայացուցիչները: Նկատենք, որ Շամիրամի հուլունքների և նրա մոր մասին երգերը նույնպես ուրարտական ծագում ունեն, և որ մեզ հայտնի բոլոր, այդ թվում հնագույն տարբերակների ռիթմերը պարային են: Ըստ երևույթին ասերգային ձևերը հնում ընդունելություն են գտել Գողթն գավառի փառաբանված գուսանների շրջանում, որոնք և փաստորեն ամբողջ երկրով մեկ տարածել են հայկական էպոսը և երգել ոչ միայն ժողովրդի, այլ ժամանակի ազնվականության համար ևս:

Առասպելները և հնագույն վիպական ստեղծագործությունները կատարվել են փանդիռ[1] կոչված կսմիթային գործիքի նվագակցությամբ:

Տարեց տարեգիրների տվյալներից կարելի է եզրակացնել նաև նախաավատատիրական ժամանակաշրջանի գուսանների գործունեության այլ դրսևորումների մասին: Այդ գործունեությունը բնավ չի սահմանափակվում առասպելների ու դյուցազներգությունների կատարումներով: Գուսանների արվեստը խորապես տարածվել է հայերի կենցաղում, սպասարկել թե ժողովրդական խավերին և թե ստրկատիրական վերնախավին՝ աստվածացված ինքնակալ միապետի գլխավորությամբ: Այստեղից՝ ձևերի, երգատեսակների, ինչպես նաև հին գուսանական արվեստի ուղղությունների բազմազանությունը:

Գուսանները ելույթ են ունեցել կամ միայնակ, կամ միավորվել են խմբերի մեջ: Վերջիններիս կազմում, բացի երգիչներից ու գործիքահարներից, եղել են նաև պարողներ ու պարուհիներ, ըստ Հ. Հովհաննիսյանի «կաքավիչներ»: Գուսանների մասնագիտացված պարային արվեստի զարգացման բարձր մակարդակի փաստը հավաստում է այն իրողությունը, որ հնում գոյություն են ունեցել մասնագիտական պարային դպրոցներ և հատուկ՝ պարային արվեստին վերաբերող տերմինաբանություն[2]: Գուսանները երգել ու պարել են ժողովրդի առաջ, կազմակերպել ժողովրդական ներկայացումներ՝ «ցցոցներ», որոնցում խոսքն ու բեմական գործողությունը զուգակցվել են երաժշտության ու պարի հետ, մասնակցել են հարսանեկան, սգո և այլ հանդեսների[3]: Ժողովուրդը սիրել ու գնահատել է իր գուսանների արվեստը: Գուսանական ավանդազրույցները, պատմական, ուրախության և վշտի երգերը Փավստոս Բուզանդն անվանում է գյուղացիների հոգևոր սնունդ[4]: Գուսանական արվեստում կան նաև այլ կարգի երգատեսակներ, որոնցով սպասարկել են ստրկատիրական ազնվականությանը: Դրանք ինքնակալ միապետին և զինվորական ազնվականության այլ դեմքերին մեծարող ու փառաբանող երգերն են, նաև ամենահնարավոր ռազմական, խնջույքի, հարեմային և այլ երգերը՝ համապատասխան պարերով և այլն: Պարզ է, որ պալատական գուսանների արվեստը նման էր պալատական փարթամ ու մեծաշուք ծիսակարգին և հատկապես այն դեպ-

---

[1] Հին Արևելքի երկրներում լայնորեն տարածված այս նվագարանը եղավ ուշ շրջանի հայկական և աղրբեջանական սազերի ու վրացական փանդուրի հիմնադիրը:

[2] Տե՛ս Հ. ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ, ***Հայ երաժշտության պատմություն,*** էջ 18:

[3] Ինչպես ցույց է տվել պրոֆ. Գ. Գոյանը, գուսանական թատրոնն իր գաղափարական ուղղվածությամբ, երկացանկի բնույթով ու կատարման մեթոդներով մոտ է եղել միմոսների թատրոնին: Բացի տղամարդ-գուսաններից, ժողովրդական թատրոնի հետ կապված են եղել նաև կին-գուսանները՝ վարձակները (Գ. ԳՈՅԱՆ, ***Հայ թատրոնի 2000 տարին,*** հ. I , Մոսկվա, 1952):

[4] Մ. ԱԲԵՂՅԱՆ, I, էջ 64:

քերում, երբ ծեսն, ըստ ակադեմիկոս Վ. Ստրուվեի դիպուկ արտահայտության, «սրբազան» թագավորի, նրա անձի և հպատակների միջև տարածության եզրեր սահմանելու միջոց էր:

Անդրադառնալով ժողովրդա-գուսանական երաժշտության ռիթմա-ելևէջային բնույթին, բնականաբար, պետք է ենթադրել, որ այն մոտ է եղել հին ժամանակների բուն ժողովրդական արվեստին, որի ձևերն այս կամ այն կերպ պահպանվել են մինչև մեր օրերը: Այլ է պատկերը ստրկատիրական հասարակության իշխող շրջանների երաժշտության բնագավառում: Այստեղ ավանդույթները վաղուց ի վեր արմատախիլ էին եղել: Ճիշտ է, չպետք է կասկածել, որ իշխող դասակարգի երաժշտությունը սնող աղբյուրներից մեկը հենց հայ ժողովրդական երաժշտությունն էր, բայց ամենևին էլ այն միակը չէր: Իշխող դասի երաժշտությունը ստրկատիրական, իսկ ավելի ուշ՝ նաև ավատատիրական ժամանակաշրջանում հեշտությամբ է ենթարկվել օտար, մասնավորապես ամեն մի ժամանակաշրջանի համար ուժեղ համարված այլ պետությունների իշխող դասերի երաժշտական պրակտիկայի ազդեցություններին: Այդ իսկ պատճառով հնարավոր չէ սահմանել, թե, օրինակ, ի՞նչ բնույթ է ունեցել իշխող վերնախավի երաժշտությունը՝ Հայաստանը Աքեմենյան պետության կազմի մեջ մտնելու ժամանակահատվածում, կամ հելլենիստական շրջանում, երբ Արտաշեսյան արքունիքում լայնորեն տարածված էին հելլենիստական արվեստի ավանդույթները[1], վերջապես՝ Հայաստանում Արշակունյաց (պարթևական) հարստության առաջին ներկայացուցիչների թագավորության ժամանակաշրջանում: Դրանց գահակալմամբ Հայաստանի ստրկատիրական ազնվականության մշակույթի մեջ ուժեղացավ ձգտումը դեպի պարթևական Իրանի իշխող շրջանակների մշակույթը, Հայաստանի պետական կառավարման ոլորտ ներթափանցեց պարթևական տերմինների[2] զգալի քանակություն, Իրանի արքունիքի համար սովորական հանդիսացող փարթամությունն ու վերամբարձությունը դարձան հայ ազնվականության արվեստի առաջատար հատկանիշները[3] և այլն: Այդ ժամանակաշրջանում ստրկատիրական ազնվականության պալատներում օտարածին երաժշտությունը ամենևին էլ չպետք է գրավեր երկրորդական տեղ:

Մեզ հասած գերազանցապես անուղղակի տվյալների համաձայն ստրկատիրական Հայաստանի պաշտամունքային երաժշտությունը, պայմանավորված իրենց պաշտամունքների շերտավորմամբ, նույնպես ենթարկվել է դասակարգային շերտավորման: Ժողովրդական լայն խավերի պաշտամունքային երաժշտությանը բնորոշ է եղել սերտ կապը առօրյա կյանքի, տարվա շրջապտույտով պայմանավորված աշխատանքային գործունեության հետ. այստեղից՝ այնպիսի տոնակատարությունների լայն ժողովրդականությունը, ինչպիսիք են մեռնող և հառնող աստծո, գարնան գալստյան, նոր տարվա (բերքի) և հողագործական աշխատանքների օրացուցային շատ ուրիշ տոնակատարություններ: Ժողովրդական նախաքրիստոնեական պաշտամունքների արարողությունն

---

[1] Արտաշեսյանների ժամանակ գրական գործերը գրվել են գլխավորապես հունարեն: Պլուտարքոսի վկայությամբ, հունարեն լեզվով են գրվել Արտավազդ II-ի «ողբերգությունները, ճառերն ու պատմական աշխատությունները»: Տվյալ ժամանակաշրջանում Արտաշատ և Տիգրանակերտ մայրաքաղաքներում գոյություն են ունեցել հունական թատերախմբերով հատուկ թատրոններ, որոնք բեմադրել են հույն և հայ թատերագիրների գործեր և այլն (տե՛ս ***Հայ ժողովրդի պատմություն,*** էջ 56-57): Հայաստանում հելլենիստական թատրոնի մասին տե՛ս Գ. ԳՈՅԱՆ, ***Հայ թատրոնի 2000 տարին,*** հ. I, I - III գլուխներ:

[2] Ս. ԵՐԵՄՅԱՆ, ***Մտրկության և ստրկատիրության մասին,*** էջ 16:

[3] Արշակունյաց հարստության առաջին ներկայացուցիչ Տրդատի արքունիքի մեծաշուքության մասին նշել են հռոմեական պատմագիրները նրա Հռոմ կատարած այցելության ժամանակ (65 թվին):

ուղեկցվել է հատուկ ներկայացումներով, որոնց մեջ մեծ տեղ է տրվել երաժշտությանը[1]: Դիտարկվող դարաշրջանին են պատկանում ժողովրդա-պաշտամունքային երաժշտաբանաստեղծական նոր ժանրերի ծագումն ու զարգացումը. դրանց թվում են՝ աղոթքը, տարբեր բովանդակության երգեր՝ վշտի, ուրախության, ցնծության, նույնիսկ՝ սիրո (վերջինս՝ Անահիտ և Աստղիկ աստվածուհիների պաշտամունքներում): Ժամանակի ընթացքում ժողովրդապաշտամունքային երաժշտության ռեալիստական տարրերը շատ ավելի ծանրակշիռ են դառնում: Այն որքան ավելի է հագենում կենսատարրերով, այնքան ավելի է մոտենում ծիսական երաժշտությանը, իսկ վերջինս էլ աստիճանաբար վերածվում է կենցաղային երաժշտության:

Ստրկատիրական Հայաստանի պաշտոնական պաշտամունքները, որ քրմական հատուկ դասի ձեռքերում էին, ինքնապարփակ բնույթ էին կրում և կղզիացած էին ժողովրդական շրջաններին բնորոշ դավանանքներից[2]: Քրմերը տիրապետում էին «գաղտնի գիտությունների» և օգտվում գաղտնի գրերից. բնականաբար, նրանց երաժշտությունն էլ պետք է որ կրեր գաղտնի բնույթ:

Ինչպես հայտնի է, վաղ ավատատիրական շրջանի հայ քրիստոնեական եկեղեցին քիչ ջանքեր չի թափել հեթանոսական պաշտամունքային հուշարձանների ոչնչացման և ավանդական պաշտամունքային արարողություններն արմատախիլ անելու ուղղությամբ: Սակայն, առանձին դեպքերում, նա պետք է որ ընկրկեր ավանդականության հզորության առջև. և, իրոք, եկեղեցին ստիպված յուրացնում է մի շարք պաշտամունքային հնագույն ներկայացումներ, տոնակատարություններ և ծեսեր: Դրանց հետ մեկտեղ յուրացվել են նաև հեթանոսական պաշտամունքային երաժշտության տարրերը, որոնց հետքերը անհրաժեշտ է փնտրել, կամ կարելի է գտնել, հայ եկեղեցական երաժշտական արվեստի վաղ շրջանում:

Նախաքրիստոնեական Հայաստանի եկեղեցական երաժշտության համար բնավ օտար չէին դրսից եկող տարրերը: Դրանք, իբրև ձևավորված մոնոդիա, անցել են մի ժողովրդից մյուսին՝ ամբողջական պաշտամունքի հետ միասին: Հիշենք արծաթը կախարդելու պալայական երգեր կատարող խեթական քրմերին, հիշենք նաև վերջին ծանոթագրության մեջ նշված նույնպես խեթական քրմերին, որոնք, ավելի ուշ, հայ աստվածուհի Անահիտի տաճարում անց էին կացնում պաշտամունքային ժամերգություններ և այլն: Արևելքում հանրահայտ են Արամազդի (հետագայում նույնացված Զևսի հետ) կամ Միհրի պաշտամունքների ընդհանրության փաստերը: Խիստ ցավալի է, որ հնարավոր չէ սահմանել, թե ինչպիսի՝ կապ է եղել ստրկատիրական ժամանակաշրջանի հայ պաշտոնական պաշտամունքային երաժշտության և ժողովրդական երաժշտության, մասնավորապես, ժողովրդական պաշտամունքային տոնակատարությունների երաժշտության միջև:

Այդ բնագավառին վերաբերող տվյալների բացակայությունն, ի միջի այլոց, բարդացնում է նախաքրիստոնեական և քրիստոնեական Հայաստանի պաշտամունքային երաժշտության միջև առկա ժառանգականության աստիճանի որոշման հարցը, դրա

---

[1] Ներկայացումներով տոնակատարությունները տարածված են եղել Հին Արևելքի հողագործությամբ զբաղվող բոլոր ժողովուրդների մոտ: Ասվածը վերաբերում է մեռնող և հառնող աստծո՝ մեռնող և հարություն առնող բնության խորհրդանիշին: Հայկական Արան այս իմաստով նույն եգիպտական Օզիրիսն է, բաբելոնյան Թամմուզ-Մարդուկը, փյունիկյան Ադոնիսը, խեթական Տելեպինը և այլն:

[2] Ստրկատիրական ժամանակաշրջանում, Հայաստանում կային ամբողջ Արևելքի չափանիշով հարստագույն տաճարներ սեփական հողային մեծ տարածքներով: Նման տաճարներից մեկը նվիրված է Անահիտ աստվածուհուն: Այն շրջանը, ուր գտնվում էր նրա տաճարն իր կալվածքներով, կոչվում էր Անահտական: Ստրաբոնի ժամանակ այստեղ ապրել է խեթական ծագում ունեցող քրմերի մեկուսացված մի խումբ (տե՛ս Ս. ԵՐԵՄՅԱՆ, ***Ստրկության և ստրկատիրության մասին,*** էջ 25):

լուծումը: Սակայն եթե չկան տվյալներ, որոնք թույլ կտային դատելու ստրկատիրական դարաշրջանի պաշտոնական պաշտամունքային երաժշտության ռիթմա-ելևէջների բնույթի մասին, մենք կարող ենք, այնուամենայնիվ, որոշ եզրակացություններ անել այդ երաժշտության մեջ հանդես եկած նոր երգատեսակների ու ձևերի մասին, որոնք յուրահատուկ են ընդհանրապես Արևելքի պաշտոնական պաշտամունքային երաժշտությանը: Դրանց թվում են՝ փառաբանական և սաղմոսերգային երգատեսակներն ու ձևերը, որոնց տարբեր ժողովուրդների մոտ տարածված լինելու մասին վկայում են բազմաթիվ պատմիչներ:

Ստրկատիրական Հայաստանում, երաժշտական արվեստի զարգացման հետ կապված, հարստանում է նաև երաժշտական նվագարանակազմը: Շրջանառության մեջ են եղել Արևելքին հայտնի երաժշտական բոլոր գործիքները. նվագակցող կսմիթային գործիքներից՝ փանդիռը, քնարը[1], տավիղը և ուրիշներ, փողային գործիքներից՝ բացի սիրիական հոբոյատիպ լեզվականիններից, որոնք ուշ շրջանի զուռնայի ու դուդուկի, երկայնակի ֆլեյտայի նախահայրերն էին, կիրառվել են նաև եղջերափողերը, իսկ հարվածային գործիքներից՝ դեռ այսօր էլ հայերի կենցաղում գործածվող «թմբուկը», «դհոլը» և , «դափը»[2], որոնք նույնպես պատկանում են հին ժամանակների:

Ինչպես Հին Արևելքի ուրիշ ժողովուրդների, հայերի մոտ ևս վերը թվարկած նվագարաններից ամեն մեկը օգտագործվել է բնակչության այս կամ այն խավի կողմից և կենցաղի որոշակի ոլորտում: Այսպես, բլուլը և փանդիռը աշխատավոր ժողովրդի նվագարաններն էին, եղջերափողերը՝ պալատական մեծաշուք հանդեսների և ռազմական գործողությունների: Նման ձևով ստորաբաժանվել են նաև մնացած նվագարանները:

Հայերն ունեցել են նաև զուտ պաշտամունքային նշանակության նվագարաններ: Դրանցից մեկը՝ աղմկային նվագարան «քշոցն» էր՝ նման եգիպտական սիստր գործիքին: Հին ժամանակներում այն օգտագործել են «չար ոգիներին տաճարից քշելու»[3] համար: Հետագայում այդ գործիքը որդեգրում է հայ քրիստոնեական եկեղեցին, որտեղ այն կիրառելի է մինչև այսօր[4]:

Հայ ժողովրդի պատմության ստրկատիրական ժամանակաշրջանն ամբողջությամբ վերցրած նշանավորվել է լեզվի, բանահյուսության, տարբեր արվեստների զարգացման բացառիկ կարևոր նվաճումներով: Տվյալ ժամանակաշրջանում են սաղմնավորվել մշակույթի այն սկզբնական տարրերը, որոնք տասնյակ տարիներ հետո տվեցին մշակույթը ազգային մշակույթ կոչելու իրավունք:

Այլ արվեստների կողքին զարգացման մեծ խթան է ստանում նաև երաժշտությունը: Այստեղ առաջին անգամ ուրվագծվում է ըստ դասակարգային հատկանիշի կատարվող շերտավորումը ժողովրդական երաժշտության առաջատար դերով: Ստեղծվում են նոր

---

[1] ***Քնար*** – սիրիական ծագում ունեցող նվագարան, որը հայ երաժշտական արվեստում շրջանառության մեջ է դրվել մի փոքր փոփոխական անունով՝ սիրիական ***կինննորի*** փոխարեն՝ ***քնար***: Ուշագրավ է, որ հայերը «քնարերգություն» բառը ստեղծում են «քնար» բառից այնպես, ինչպես եվրոպացիները նույն նշանակության «լիրիկա» բառը՝ «լիրա» բառից: Ակներևորեն քնարը Արևելքում կիրառվել է բացառապես որոշակի ժանրի մեղեդիներ կատարելիս:

[2] Այս երկու նվագարանները, որ գործածվել են հին ժամանակներում, մինչև հիմա, լայնորեն օգտագործվում են Կովկասյան ժողովուրդների կենցաղում և Առաջավոր Ասիայում: Դրանց անունները նույնպես պահպանվում են հին ժամանակներից. օրինակ՝ դափը այլևայլ տարբերակներով՝ ***դաֆ, տոֆ*** և այլն, հանդիպում է հնագույն տարբեր ժողովուրդների մոտ:

[3] ***Քշոց*** բառն առաջացել է հենց ***քշել՝ վռնդել*** բառից:

[4] Կ. Ջակսի տվյալներով ***սիստր*** գործիքի հետքերը պահպանվել են Հաբեշստանի եկեղեցական երաժշտության մեջ (տե՛ս ***Հին աշխարհի երաժշտական մշակույթը,*** էջ 64):

երգատեսակներ, նոր ձևեր, լայնանում է երաժշտական արտահայտչամիջոցների շրջանակը, բարդանում է այդ միջոցների համակարգը, հարստանում է ռիթմա-ելևէջային հիմնապաշարը և այլն:

Երաժշտության տիպային կերպարների բազմապատկմանը համապատասխան մեծանում է նաև ձայնեղանակների, ինչպես նաև տիպական ռիթմերի քանակը: Ըստ էության, այս շրջանում են հիմնադրվում հայ երաժշտության համարյա բոլոր հիմնական ձայնեղանակները և ռիթմերը: Սակայն ելևէջային և ռիթմական սկզբունքների զարգացումը չի սահմանափակվում միայն քանակական կողմով. բարդանում է նաև եղանակների ներքին կառուցվածքը, սահմանվում են դրանց ծավալման և մասնատման նոր ձևերը:

Ձայնեղանակների զարգացումն անխուսափելիորեն իր արտացոլումն է գտնում երաժշտության ձայնակարգային ոլորտում: Երգերի բովանդակության առանձին պահերի միջև առկա տրամաբանական կապերի բարդացումից հետևում է ***իր իսկ երաժշտական լեզվի մասնատման ընթացքի խորացումը:*** Ինչպես ձայնակարգի գլխավոր, այնպես էլ օժանդակ հենակետերը ձեռք են բերում առավել որոշակիություն. ստեղծվում են գլխավոր և օժանդակ հենակետերի, ինչպես նաև ձայնակարգերի հենակետային և ոչ հենակետային աստիճանների հարաբերությունների նոր տեսակներ. ավելանում է ձայնակարգերի քանակը. ընդարձակվում են դրանք նաև ըստ լայնքի. ձայնակարգերի կառուցվածքային աստիճանական զարգացման կողքին մեծանում է ձայնակարգի, իբրև մեղեդու, հուզական երանգի գործոնի տեսակարար կշիռը: Թե մեկը և թե մյուսը առաջանում են իրապաշտական (ռեալիստական) միտումների ուժեղացմամբ: Ինչպես Հին Հունաստանում և Հին Արևելքի առավել առաջադիմական ստրկատիրական երկրներում, այս ժամանակաշրջանի Հայաստանում ևս հաստատվում է առանձին ձայնակարգային համակարգերի զգացական երանգավորման ուղղվածությունը՝ հիմնված հնչյունների ակուստիկական հարաբերությունների վրա, որ գոյություն ունի նաև մեր օրերում:

Լոկրիական (փռյուգիական) և էոլական (դորիական) հիմնաձայներով ձայնակարգերի կողքին երևան են գալիս մաժոր բնույթի պայծառ ձայնակարգեր: Դրանց է միանում ևս մեկ համակարգ, որի կառուցվածքային առանձնահատկությունը հարմոնիկ տետրախորդի առկայությունն է: Այս համակարգն ունի հատուկ նշանակություն և դեր: Եթե նկատի չառնենք այս համակարգը, ապա իբրև ստրկատիրական ժամանակաշրջանի երաժշտության ձայնակարգային կառուցման սկզբունք պետք է ընդունել եռատոնազուրկ դիատոնիկան: Հայ ***գեղջուկ*** երաժշտության մեջ, որ միշտ մնում է իրականության նկատմամբ առողջ հուզականության և իմաստության զգաստ դիրքերում, այս սկզբունքը մինչև այսօր մնում է իբրև առաջատար: Դիտարկվող ժամանակաշրջանում եռատոնազուրկ դիատոնիկ ձայնակարգերի թվում առանձին խումբ են կազմում երիտասարդական պարերգերի (շուրջպարերգերի) կիսատոնազուրկ մաժոր ձայնեղանակները:

Ստրկատիրական, ինչպես և հաջորդ՝ ավատատիրական շրջանում հայ երաժշտությունը շարունակում է մնալ իբրև մոնոդիկ արվեստ: Սակայն, արդեն ստրկատիրական շրջանում, երևան է գալիս նոր որակ՝ մեղեդիական երգայնությունը: Վերջինս, հայ երաժշտության հետագա զարգացման ընթացքում անշեղորեն ամրապնդվում է:

Երկրորդ գլուխ

ՎԱՂ ԱՎԱՏԱՏԻՐԱԿԱՆ ԴԱՐԱՇՐՋԱՆ

1

ԴԱՐԱՇՐՋԱՆԻ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ՏՎՅԱԼՆԵՐԸ

Մոտավորապես մ.թ. I դարի կեսերին հայ ժողովրդի սոցիալ-տնտեսական հարաբերություններում նկատվում է նոր շարժում, այն է՝ ստրկատիրականից աստիճանական անցում դեպի ավելի առաջադիմական ավատատիրական կարգեր:

Հայ հասարակության ավատականացումը տեղի է ունենում Արշակունյաց հարստության (63-428) թագավորության ողջ ժամանակահատվածի ընթացքում և ընդգրկում է մոտ չորս հարյուրամյակ: Բացի արտաքին քաղաքական գործոններից, որոնք խթանում էին Հայաստանում ավատատիրության զարգացումը, նրա ամրապնդումը մեծապես նպաստում է հայերի կողմից քրիստոնեության ընդունման փաստը, որը դառնում է այդ հասարակության բարձր խավերի ձեռքին ժողովրդի՝ գյուղական շինականների ու քաղաքային բնակչության ցածր խավերի վրա ներգործելու գաղափարական հզոր զենք: Հայաստանում ավատատիրության զարգացման հետ մեկտեղ, ստրկատիրական հասարակության իշխող վերնախավի ներկայացուցիչներն աստի-ճանաբար վերածվում են իշխան-նախարարների՝ իրենց հպատակ «ազատներով». նրանց տիրապետության տակ են անցնում նախկին «թագավորական հողերը»: Գյուղական համայնքները, որոնք ստրկատիրական հասարակարգի օրոք արգելակում էին ապրանքա-դրամական հարաբերությունների զարգացումը, վերածվում են ավատատիրական կախյալ միավորումների և ավատատիրության զարգացմանը խթանող գործոնի[1]. շինականների ուսերին են ծանրանում ինչպես երկրի ներքին տնտեսական, այնպես էլ ռազմական կարգի հոգսերը:

Շինականների ծանր կյանքի մասին կան վաղ ավատատիրական դարաշրջանի մի շարք գրողների, այդ թվում՝ Եղիշեի (V դ.), գրող և եկեղեցական գործիչ Հովհան Մայրավանեցու (կամ՝ Մայրագոմեցու – Մ. Բ,. VII դ. I կես) և ուրիշների վկայությունները: Հատկապես սուր է Հովհաննու խոսքը. ելնելով եկեղեցու պաշտոնական դիրքերից, Մայրավանեցին, այդուհանդերձ, պաշտպանության տակ է առնում նրանց, ովքեր «անհրաժեշտ ամեն մի բանի կարիք ունեն այնպես, ինչպես մյուս բոլորը...» անասելի տանջանքներ կրելով մի կտոր հաց են ճարում» և խարազանում բոլորին, ովքեր «անգթորեն ծծում են ընչազուրկների արյունը... և չցանելով՝ բերք հավաքում»[2]:

Ավատատիրության զարգացմանն ու ավատատիրական վերնախավի կողմից Հայաստանի աշխատավոր բնակչության շահագործմանը զուգընթաց, գյուղացիությունը և գյուղացիությանը հարող իրավունքներից զուրկ քաղաքային արհեստավորները միասին ձևավորվում են իբրև հզոր ուժ և սկսում պայքարել աշխարհիկ ավատատերերի ու եկեղեցու դեմ՝ իրենց կենսական իրավունքների համար: Պայքարի առաջին ընդվզումները տեղի են ունեցել դեռևս V դարում՝ այն դարաշրջանում, երբ ավատատիրությունը

---

[1] Տե՛ս Ս. ԵՐԵՄՅԱՆ, ***Մտրկության և ստրկատիրության մասին,*** էջ 26, նույնի՝ ***Պարբերացման փորձ,*** էջ 53-54. նաև՝ ***Հայ ժողովրդի պատմություն,*** էջ 61-71:

[2] Մեջբերումն ըստ Վ. ՉԱԼՈՅԱՆԻ, ***Փիլիսոփայական մտքի զարգացման հիմնական փուլերը Հայաստանում*** (այսուհետև՝ ***Զարգացման հիմնական փուլերը*** – Մ. Բ.), ՀՍՍՌ ԳԱ Փիլիսոփայության սեկտորի աշխատություններ, հ. I, Երևան, 1950, էջ 116-117 (ռուս.):

հազիվ սկսել էր արմատավորվել Հայաստանում: Երկրի աշխատավոր բնակչության ծանր վիճակն այդ՝ ձևավորման պատմաշրջանում խորանում է արտաքին քաղաքական բնույթի անվերջանալի բարդություններով: Հայաստանը, սկսած մ.թ.ա. I դարի կեսերից, Արևմուտքի և Արևելքի հզորագույն պետությունների միջև գրավելով աշխարհագրական միջին դիրք, դառնում է բուֆերային պետություն: Ակադեմիկոս Հ. Մանանդյանը երկրի այդ իրադրությունն անվանում է վիճակ՝ «մուրճ ու զնդանի միջև»:[1] Քաղաքական արտաքին մշտական բարդությունները երկրի ներքին բարեկեցության տատանումների կարևորագույն առիթներից էին: Հայաստանում ավատատիրական հարաբերությունների և վաղ ավատատիրության ձևավորման դարաշրջանը նշանավորվեց օտարերկրյա ոտնձգությունների դեմ մղված, իր քաղաքական ինքնուրույնությունը պաշտպանելու համար վարած մի շարք ճակատամարտերով:[2] Եթե այս ամենին միացնենք նաև ժողովրդի աշխատավորական խավերի ներքին ապստամբությունները ավատական դասի դեմ, ապա լրիվ ներկայացրած կլինենք երկրի տվյալ ժամանակաշրջանի քաղաքական կյանքը:

2

ԳԻՏԱԿԱՆ ՄԻՏՔԸ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏԸ
(գրականություն և ճարտարապետություն)

Չնայած երկրի զարգացման ճանապարհին հանդիպող արտաքին և ներքին բոլոր տեսակի դժվարություններին, հայ ժողովրդի մշակույթը ավատատիրական դարաշրջանում որոշակիորեն առաջ է գնում: Հին գրերի փոխարեն (մեզ չեն հասել) V դ. սկզբում հայտնագործվում է Մեսրոպ Մաշտոցի (361 – 440) այբուբենը, որը գործածական է առ այսօր: Գրական հին լեզուն՝ գրաբարը հասնում է զարգացման այնպիսի բարձր աստիճանի, որ հնարավոր է դառնում կարճ ժամանակամիջոցում ստեղծել ինքնօրինակ հարուստ գրավոր գրականություն և բացառիկ ճշտությամբ թարգմանել հույն հեղինակների այլևայլ ստեղծագործությունները, այդ թվում նաև փիլիսոփայական բովանդակության երկեր:[3] V-VII դարերի ընթացքում փարթամորեն ծաղկում են գեղարվեստական գրականությունը, ճարտարապետությունը, երաժշտությունը, թատրոնը և ուրիշ արվեստներ: Զարգանում է գրականությունը, հրապարակ են գալիս մի շարք ինքնուրույն աշխատություններ՝ պատմագրական, ճարտասանական, քերականական, փիլիսոփայական, մաթեմատիկական, աշխարհագրական, բժշկական և այլն: Դարաշրջանը ասպարեզ է բերում անհատների, մտավոր աշխատանքի ներկայացուցիչների, որոնց աշխատու-

---

[1] Հ. ՄԱՆԱՆԴՅԱՆ, ***Հին Հայաստանի պատմության համառոտ տեսություն,*** Մ.-Լ., 1943, էջ 15, (ռուս.): Հայաստանին տիրելու համար սկզբում մրցման մեջ էին Հռոմն ու Պարթևստանը, ապա՝ Բյուզանդիան ու Սասանյան Պարսկաստանը, ապա Բյուզանդիան և Խալիֆաթը, իսկ ավելի ուշ՝ Թուրքիան ու Պարսկաստանը:

[2] Պատերազմող հայ ժողովրդի միասնության մասին՝ «որպեսզի կռվեին իրենց կանանց ու երեխաների համար, զոհաբերեին սեփական կյանքը հայրենիքին, իրենց բնակավայրերին...»- նշում է V դ. պատմիչ Փավստոս Բուզանդը (տե՛ս նրա ***Հայոց պատմությունը,*** էջ 112):

[3] Տվյալ հանգամանքը, սովորաբար, բերվում է իբրև հին հայերեն դպրություն ու գրականություն ունենալու փաստարկ. տե՛ս ***Հայ գրականության պատմություն,*** Մ. Մկրյանի Հ. Մելիքյանի և էդ. Թոփչյանի խմբագրությամբ, գիրք I, Երևան, 1949, էջ 6:

թյունների զգալի մասն առ այսօր չեն կորցրել իրենց ճանաչողական արժեքը: Մտավորականության ներկայացուցիչների թվում էին փիլիսոփաներ և ճարտասաններ Դավիթ Անհաղթը, Եզնիկը, Հովհան Մանդակունին և ուրիշներ, պատմիչներ-մատենագիրներ Ագաթանգեղոսը, Կորյունը, Փավստոս Բուզանդը, Մովսես Խորենացին, Եղիշեն, Ղազար Փարպեցին և ուրիշներ: Գիտությանը, գրականությանը, արվեստներին, որպես տվյալ դարաշրջանի գաղափարական զենքի, տրվում է հսկայական նշանակություն: Այս մասին կարելի է դատել այն կրքոտությունից, որով լի են բանավիճական կամ խարազանող բնույթի աշխատությունները: Այդ մասին կարելի է դատել նաև պատմական մի շարք փաստերով, հայտնի է, օրինակ, թե Հայաստանում ինչպիսի դաժանությամբ էին ոչնչացվում քրիստոնեության առաջին ջատագովների կողմից հեթանոսական մշակույթի հուշարձանները, թե ինչպես պարսիկները ներխուժելով Հայաստան, պարբերաբար այրում էին հունարենով գրված ձեռագրեր, վերջապես, թե ինչպես էր եկեղեցին ընդդիմանում աշխարհիկ գրականության և արվեստի զարգացմանը[1]:

V-VII դարերի հայ մշակույթի բուռն զարգացումն ասպարեզ հանեց այնպիսի մտավորականների, որոնց հավասարներ չեղան Հայաստանում ավատատիրության հետագա դարաշրջաններից և ոչ մեկում. այդ զարգացումը սերտորեն կապված էր ժամանակի հայ հասարակությանը հուզող հայրենասիրական գաղափարների ու ձգտումների զարգացման հետ:

V-VII դարերի ավատատիրական ժամանակաշրջանի մշակույթի վերելքի պատճառները բացահայտել է պրոֆ. Ս. Երեմյանը: Հենվելով առաջին հերթին արտադրողական ուժերի զարգացման վրա, հիշյալ վերելքն այդուհանդերձ հնարավոր եղավ նախաավատական կամ, ինչպես Ս. Երեմյանն է անվանում, հելլենիստական մշակույթի նվաճումների ուժեղ հիմքով: Տվյալ ժամանակաշրջանում քրիստոնեական եկեղեցին դեռևս իշխող դիրք չէր գրավել երկրի մշակութային կյանքում: Հեթանոսական ժառանգության հետ կապերը լրիվ կտրելու ձգտումներով հանդերձ, եկեղեցին մի շարք պատճառներով չի կարողանում հասնել իր նպատակին և շարունակում է իր վրա կրել ***«հեթանոսական ժամանակների աշխարհիկ մտածողության կնիքը»***[2]:

---

[1] Հայաստանում քրիստոնեության արմատավորման շրջանում ամեն աշխարհիկի նկատմամբ եկեղեցու անհանդուրժողական վերաբերմունքի արդյունքը եղավ ողջ նախաքրիստոնեական գեղարվեստական գրականության ոչնչացումը, որը, ինչպես ենթադրում են գրականագետները, հենված էր ժողովրդական բանահյուսության վրա: Ավելի ուշ ժամանակի հետապնդումները հանգեցրին V-VII դարերի գեղարվեստական գրականության հուշարձանների մեծ մասի անհետացմանը: Հիշյալ շրջանի աշխարհիկ գեղարվեստական գրականության մեծ նվաճումների մասին կարելի է կարծիք կազմել գլխավորապես ժամանակի անվանի տարեգիրների՝ Փավստոս Բուզանդի, Մովսես Խորենացու և ուրիշների աշխատությունների օգնությամբ:

[2] Ս. ԵՐԵՄՅԱՆ, ***Պարբերացման փորձ,*** էջ 56, ընդգծումը՝ Ք.Ք.: Փավստոս Բուզանդն ունի ուղղակի ցուցումներ հեթանոսությամբ ծնված գաղափարախոսության կայունության մասին: Նա հիշատակում է շինականներին և նախարարներին (իշխաններին), որոնք «բարբարոս տգիտությամբ իրենց ժամանակը վատնում էին դատապարտելի արվեստներով, ***հին հեթանոսական սովորություններով*** զբաղվելու վրա», որոնք ***«սիրում էին իրենց առասպելական երգերը, իրենց պատմերգությունները,*** դաստիարակվում էին դրանցով և հավատում ու մշտապես անձնատուր լինում դրանց» (ընդգծումը՝ Ք.Ք.): Այս կապակցությամբ տեղին է հիշել, որ հեթանոսությունն իբրև պաշտամունք միանգամից արմատախիլ չարվեց քրիստոնեության կողմից. այն շարունակեց իր գոյությունը բնակչության տարբեր խավերում նաև այն բանից հետո, երբ քրիստոնեությունը ճանաչվեց երկրում իբրև օրինական կրոն: Փավստոսը բերում է կռապաշտական գիշերային խրախճանքների բազմաթիվ դեպքեր, որ տեղի էին ունենում (երբեմն՝ թագավորական իշխանությունների թույլտվությամբ) IV դարում որպես անառակություն, որպես պաշտամունքային ծես: Նա նորից հիշատակում է կանանց և տղամարդկանց շուրջպարերը, փանդիռների ու վիների, փողերի հնչյունների տակ, պատառոտված ձեռքերով ու երեսներով, գարշելի հրեշավոր պարերով՝ իրենց հանգուցյալներին ճանապարհելիս (էջ 28-29, 176-177):

Այսպիսիք էին V-VII դարերի հայ մշակույթի զարգացման հիմնական պայմանները: Սակայն, այս ամենով հանդերձ, տվյալ ժամանակաշրջանի մշակույթի բնագավառում այնուհետև նկատվում է ավելի ու ավելի խորացող դասակարգային շերտավորումը պարզեցված արտահայտությամբ՝ մի կողմում՝ մնում է ժողովրդական աշխատավորական խավերի մշակույթն իրեն համապատասխանող առաջադիմական, ընդդիմադիր մտավորականությամբ, մյուս կողմում՝ ավատատիրական վերնախավի մշակույթը՝ եկեղեցու գլխավորությամբ: Սկսվում է շերտավորվել նաև գիտությունը, որտեղ եկեղեցական գիտնականներին հակադրվում են աշխարհիկ ուղղվածության այնպիսի ականավոր գործիչներ, ինչպիսիք էին «հայ պատմագրության նահապետ» Մովսես Խորենացին, փիլիսոփա Դավիթ Անհաղթը (VI դար) և մաթեմատիկոս Անանիա Շիրակացին (VII դարի կեսեր)[1]: Շատ ավելի մեծ շերտավորում տեղի է ունենում արվեստի բնագավառում: Այստեղ մի կողմում ընդգրկումով լայն, միշտ ռեալիստական ու կենսահաստատ ժողովրդական արվեստը, մյուս կողմում՝ եկեղեցու արվեստը, որը ձգտում էր հեռանալ իրականությունից այն չափով, ինչ թույլ էին տալիս և թելադրում տվյալ պատմական պահի հանգամանքները:

Այստեղ, սակայն, կա մի վերապահության կարիք, այն է՝ հիշյալ բևեռները գոյության իրական պայմաններում, չեն եղել իրարից անջատ և լրիվ ինքնատիպ ոլորտներ: Բոլորովին էլ ոչ: Եկեղեցական երաժշտությունը, լինելով ժողովրդական լայն խավերի գիտակցության վրա գաղափարական ներգործման միջոց, գոյության ողջ ընթացքում մշտապես անդրադարձել է ժողովրդական (բառի ամենալայն իմաստով) արվեստին, վերջինից հյութեր քաղելով իր իսկ զարգացման համար: Դա այդպես էր թե՛ գրականության, թե՛ ճարտարապետության և թե՛ երաժշտության բնագավառներում[2]: Ուշագրավ է, որ եկեղեցին, օգտվելով ժողովրդական սկզբնաղբյուրից, միևնույն ժամանակ իր բազում ներկայացուցիչների միջոցով բազմիցս հարձակվել է ժողովրդական արվեստի, որպես «սատանայական» ծագում ունեցող արվեստի վրա: Վաղ ավատատիրության դարաշրջանի եկեղեցական արվեստի կախյալ կապը ժողովրդականից հատկապես ակներև է ճարտարապետական ստեղծագործության բնագավառում:

Այդ դարաշրջանի վարպետների ստեղծած եկեղեցական շենքերն իրենց վրա կրում են ժողովրդական հանճարի կնիքը և արտացոլում են նրա լավագույն ձգտումները:

---

[1] Տե՛ս Վ. ՉԱԼՈՅԱՆ, ***Զարգացման հիմնական փուլերը:*** Ինչպես ցույց է տալիս հեղինակը, Դավիթ Անհաղթն ընդունել է իրականության գոյությունը (այն իրականության, որը «մարդկային գիտակցությունը չի ստեղծում, երբ մտածում է դրա մասին, ինչպես և չի ոչնչացնում այն, երբ դրա մասին չի մտածում»), ինչպես նաև այդ իրականության ճանաչման հնարավորությունը: Նշելի է նաև Անանիա Շիրակացու առաջադեմ դիրքորոշումը. ըստ Վ. Չալոյանի տվյալների, վերջինս Հայաստանի առաջին գիտնականներից էր, որ մոտեցավ բնության զարգացման օրենքների ըմբռնմանը: «Արարումն ոչնչացման սկիզբ է, – գրում է Շիրակացին, – և ոչնչացումն իր հերթին՝ արարման սկիզբ: Այս հավերժ հակասությունից աշխարհը ծեռք է բերում իր մշտնջենական գոյությունը»:

[2] Վաղ ավատատիրական դարաշրջանի հայկական ճարտարապետության նվաճումների մասին դատում են գլխավորապես եկեղեցական հուշարձաններով: Վերջիններս, աշխարհիկ ճարտարապետական հուշարձանների համեմատությամբ ավելի լավ են պահպանվել: Փաստը բացատրելի է. օտարերկրյա զորքերը Հայաստան ներխուժելիս, առաջին հերթին, ավիրել են աշխարհիկ շինությունները: Հետագայում դրանք ընդհանրապես չեն վերականգնվել և նույն տեղում կառուցվել են նորերը՝ նոր ժամանակի համապատասխան պահանջներով – Ն. ՏՈԿԱՐՍԿԻ, ***Հին Հայաստանի ճարտարապետությունը,*** Երևան, 1946, էջ 112 (ռուս.):

[3] VI դարի վերջին զարգացած կենտրոնական գմբեթային հորինվածքը Անդրկովկասյան ժողովուրդների նվաճումն էր: VII դարում մշակված դահլիճների գմբեթային կառուցվածքը բնորոշ է միայն Հայաստանին (տե՛ս Ա. ՅԱԿՈԲՍՈՆ, ***V-XVII դարերի Հայաստանի ճարտարապետության պատմության ակնարկ,*** այսուհետև՝ ***ճարտարապետության պատմության ակնարկ*** – Մ. Բ.), Մ.-Լ., 1950, էջ 18, 31, 45, 51, 52 և ուրիշներ (ռուս.):

Եկեղեցական շինությունների կառուցվածքային ինքնատիպությունը[3], իր ժամանակի համար դրանց վիթխարի չափերը, ոճի վեհակերտությունը, «ճարտարապետական լեզվի» հստակությունն ու հակիրճությունը, նեղ մասնագիտական առումով, նախ մեծ վարպետության հատկանիշներ են, ապա՝ շեղակի վկայություն ժողովրդի ինքնագիտակցության հսկայական աճի, նրա մոտ պետականության զգացողության հետագա զարգացման, հայրենիքի նկատմամբ տածած սիրո, սեփական յուրօրինակ մշակույթը պահպանելու և կերտելու պատրաստականության: Համաճայն նորագույն տվյալների, վաղ ավատատիրական շրջանի եկեղեցական ճարտարապետությունը սերտորեն կապված է նույն ժամանակի պալատական աշխարհիկ ճարտարապետության հետ[1]: Կան նաև ուրիշ տվյալներ:

Ըստ վերջերս ավելի ու ավելի տարածվող կարծիքի, գմբեթային կառուցվածքի գաղափարը, որ իրացված է VI-VII դարերի եկեղեցական-ճարտարապետական հուշարձաններում, ծագումով ***ժողովրդական է:*** «Դժվար է ենթադրել, – գրում է Ն. Տոկարսկին,– որ ճարտարապետները, տեսնելով ամեն գյուղական տան սյուներով ամրացված վրանաձև փայտե տանիքը, չգային գմբեթի գաղափարին»[2]: Որ այս շրջանում եկեղեցական արվեստը ուժեղ կախվածության մեջ էր ժողովրդականից, վկայում են նաև որոշ եկեղեցիների գեղազարդումները, մասնավորապես դրանց «հեթանոսական» կենսուրախ և ռեալիստական տարրերը, որ հիանալի պահպանվել են մինչև մեր օրերը Զվարթնոց տաճարի (VII դար) խոյակներում (սյունագլուխներում) և արտաքին հարթաքանդակների զարդարանքներում:

Գրականության, ճարտարապետության և արվեստի այլ տեսակների հետ միաժամանակ, տվյալ դարաշրջանում զարգանում է հայ թատրոնի բազմաժանր արվեստը[3]: Ինչպես հաստատում է պրոֆ. Գ. Գոյանը, այդ դարաշրջանի թատերական արվեստն իր ընդհանուր ուղղվածությամբ ժամանակի հասարակական գիտակցության այլ առաջադեմ ձևերի մեջ բացառություն չի կազմել: Այն հենվել է ժողովրդին հարազատ հելլենիստական շրջանի կենսահաստատ ավանդույթների վրա: Թատերական արվեստը բացառություն չի կազմել նաև այն բանով, որ մշտապես ենթարկվել է եկեղեցական սպասավորների կատաղի հարձակումներին[4]:

Ժողովրդական արվեստի ներգործության արտացոլումը հեթանոսական ծագում ունեցող կերպարների ու տարրերի լայն օգտագործմամբ, կարելի է տեսնել նաև դիտարկվող ժամանակաշրջանի եկեղեցական բանաստեղծական գրականության մեջ:

---

[1] Նույն տեղում, էջ 13:

[2] Ն. ՏՈԿԱՐՍԿԻ, ***Հին Հայաստանի ճարտարապետությունը,*** էջ 56: Ժողովրդի մշակած ճարտարապետական-հորինվածքային մեթոդները (սյուների վրա հիմնված վրանաձև ծածկ լույսի պատուհանով՝ երթիկ) բազմիցս օգտագործվել են ավելի ուշ դարաշրջանների աշխարհիկ և եկեղեցական ճարտարապետության մեջ (նույն տեղում, էջ 59. Ա. ՅԱԿՈԲՍՈՆ, ***Ճարտարապետության պատմության ակնարկ,*** էջ 108, 158):

[3] Գ. Գոյանը վաղ շրջանի հայ թատրոնը ժանրային առումով բաժանել է երեք ճյուղի. միմոսների թատրոն (կատարողներն էին գուսաններն ու վարձկանները), կատակերգական թատրոն (կատարողներն էին կատակներն ու կատակ-գուսանները) և ողբերգության թատրոն (կատարողներն էին ողբերգակներն ու ձայնարկու գուսանները) (Գ. ԳՈՅԱՆ, ***Հայ թատրոնի 2000 տարին,*** հ. I, էջ 452):

[4] Թատերական արվեստը հալածողների թվում հատկապես աչքի է ընկել V դարի կաթողիկոս Հովհան Մանդակունին իր հայտնի՝ «սատանայական անօրինակ թատրոնների մասին» քարոզով (նույն տեղում, հ. II, էջ 35-38 և ուրիշներ):

3

ՄՈՆՈԴԻԱ

Ինչպիսի՞ն էր Հայաստանի երաժշտական կյանքը վաղ ավատատիրական դարաշրջանում. հարցի պատասխանն առնչված է հասկանալի բարդությունների հետ: Եթե հին հայկական ճարտարապետություն ուսումնասիրողները տրամադրության տակ ունենալով զգալի քանակությամբ ստույգ ***թվագրված*** հուշարձաններ, տրտնջում են նյութի պակասության մասին, ապա ի՞նչ պետք է ասեն երաժշտական մշակույթ ուսումնասիրողները, որոնց համար ճիշտ թվագրված բնագրեր ունենալը երազ է, որոնց համար վաղ ավատատիրական շրջանի երաժշտական փորձի (կենդանի երաժշտական հնչողության իմաստով) շատ բնագավառներ առայժմ աշխարհագրական քարտեզի վրա սպիտակ կետեր ունենալու պես մի բան են:

Կարելի է պնդել, սակայն, որ արդեն այդ ժամանակ իր դասակարգ լինելը գիտակցող, իրեն ճնշող հայրենակիցների դեմ բազմիցս պայքար մղած, բազմաթիվ արտաքին թշնամիներից ազատվելու պայքարի եռանդուն մասնակից գեղջուկի երաժշտությունը թևակոխում է զարգացման նոր և խիստ կարևոր փուլ: Ելնելով դրանից կարելի է պնդել, որ այս ժամանակաշրջանում ստեղծվում են բացառիկ բարենպաստ պայմաններ ժողովրդական երաժշտական արվեստի այնպիսի սկզբունքների զարգացման համար, ինչպիսիք էին ընդհանուր ավատատիրական կարգերի գեղջուկ երաժշտությանը բնորոշ՝ քնարականությունը, հերոսական հայրենասիրությունը և այլն: Վերջապես, կարելի է պնդել, որ գեղջուկ երաժշտությունը, պահպանելով կապը նախորդների լավագույն, առավել ռեալիստական ավանդույթների հետ, ձեռք է բերում այն հատկանիշները, որոնք բնորոշ են հետագայի համար ևս: Բայց թե գեղջուկ երաժշտությունն այդ ժամանակ զարգացման ի՞նչ աստիճանի է հասել և թե վերջինս որքանո՞վ ավելի ցածր էր հետագայի զարգացման երաժշտական արվեստի մակարդակից, անհնարին է ***ստույգ*** ասել:

Սակայն, եթե վաղ ավատատիրական դարաշրջանի գեղջուկ երաժշտության զարգացման ուղիների մասին հարցը կախված է որոշակի դժվարությունների հետ, ապա այն ավելի քան բարդանում է քաղաքային և պալատական երաժշտությանն անդրադառնալիս: Տվյալների սակավության պատճառով այս շրջանի քաղաքային երաժշտությանը վերաբերող հարցերը համարյա ամբողջությամբ մնում են օդում կախված, թեպետև կասկածից դուրս է, որ V-VII դարերում հայկական քաղաքների բուռն զարգացման, դրանցում արհեստների, արդյունաբերության, առևտրի զարգացման հետ կապված, պետք է որ զարգանար նաև քաղաքային երաժշտական հատուկ մշակույթ:

Պալատական երաժշտության մասին տարեգիրների տվյալների հիման վրա կարելի է անել որոշ եզրակացություններ միայն այդ երաժշտության երգատեսակների և կատարող խմբերի մասին: Խնջույքներին հնչող վիպերգեր, «սիրո և ուրախության», սեղանի և ռազմի երգեր – ահա նախարարների և ազատների երաժշտության երկացանկը. կատարողներն էին գուսանական խմբերը, որոնք կազմված էին երգիչ-երգչուհիներից, պարուհիներից և գործիքահարներից: Դատելով գրող-եկեղեցականների ցասումնալի հարձակումներից, ինչպես նաև հայ տարեգրություններում արձանագրված պատմական որոշ փաստերից, վաղ ավատատիրական շրջանի պալատական երաժշտության մեջ երկար ժամանակ իշխող էին նախաքրիստոնեական ստրկատիրական վերնախավի երաժշտական արվեստի ավանդույթները[1]:

[1] Հիշենք, օրինակ, տարեգիրների նկարագրած Փառանձեմ թագուհու առաջին ամուսնու սգո ծիսակարգը՝ երգող, նվագող և պարող գուսանների մասնակցությամբ, և հեթանոսական սգո ծեսի այլ հանգամանքներով, որոնք բնորոշ էին IV դարի երկրորդ կեսին, այսինքն՝ Հայաստանում քրիստոնեությունն իբրև կրոն ընդունելուց մոտ 50 տարի անց: Նման փաստերը բավական շատ են:

Բերված տվյալները, որոնք պատմագրական հետաքրքրություն են ներկայացնում, քիչ բան են ասում երաժիշտ տեսաբանին: Վաղ ավատատիրության շրջանի պալատական երաժշտության բնույթը, դրա ռիթմա-ելևէջային համակարգի առանձնահատկությունները հետազոտողի համար մնում են փակի տակ:

Քաղաքային գուսանների երաժշտության, դրա հատկանիշների մասին կարելի է ընդհանուր պատկերացում կազմել անուղղակի տվյալների վրա հենվելու և այս կամ այն չափով հիմնավորված ենթադրություններ ու կռահումներ անելու միջոցով: Այսպես, հազիվ կարելի է կասկածի տակ դնել այն բանը, որ քաղաքային գուսանների երաժշտությունը ավատատիրության զարգացման վաղ շրջաններում ավելի սերտորեն էր կապված ժողովրդական երաժշտության հետ, քան հետագայում: Սակայն, քաղաքային գուսանների երաժշտությունը գյուղական աշխատավոր բնակչության երաժշտության հետ հարազատական կապերի մեջ գտնվելով հանդերձ, պետք է որ ունենար և իր յուրահատուկ հատկանիշները: Օրինաչափական է ենթադրել, թե այստեղ են երևան եկել անհատական-քնարականության առաջին ծիլերը, ինչպես նաև մեծահմուտ վարպետության տարրերը, հանկարծաբանական-ասերգային ոճի ձևերը, այսինքն՝ այն տարրերն ու ձևերը, որոնք մենք գտնում ենք զարգացած ավատատիրական դարաշրջանի քաղաքային մասնագիտացված երաժշտության մեջ և որոնք խիստ վերահմաստավորված օգտագործվում էին ինչպես վաղ, այնպես էլ ուշ միջնադարի եկեղեցական երաժշտության որոշ ժանրերում: Քաղաքային մասնագիտացված երաժշտության առանձնահատկությունների պարզաբանումը կարող էր զգալիորեն հեշտացվել, եթե մեզ հասած լինեին գոնե երգերի բանաստեղծական բնագրերը: Սակայն, իր ժամանակ գրի առնված բնագրերն էլ անվերադարձ կորել են հնօրյա գեղարվեստական աշխարհիկ գրականության հուշարձանների մնացած մասի հետ:

Ուսումնասիրման համար առավել շահեկան պայմաններում է գտնվում դիտարկվող պատմափուլի պաշտամունքային երաժշտությունը: Այն տալիս է իր ժամանակի ժողովրդական և ժողովրդական-մասնագիտացված երաժշտության որոշ առանձնահատկությունների ըմբռնման բանալին: Պահպանվել են հսկայական քանակությամբ երաժշտական հուշարձաններ, որոնց ***ոճի*** ձևավորումն առանց հատուկ ճիգերի կարելի է դասել հենց տվյալ դարաշրջանին: Դրանց պահպանմանը նպաստել է հանգամանքների մի ամբողջ շարք. թե եկեղեցու պահպանողականությունը, թե գրական բնագրերի արձանագրության փաստը՝ սկսած մաշտոցյան այբուբենի հայտնագործման ժամանակից, նաև՝ երաժշտության գրառման հանգամանքը խազերի օգնությամբ, որոնց ծագումն ըստ նորագույն տվյալների վերագրվում է ոչ ուշ քան IX դարին[1] և վերջապես, վանական գրադարանավարների զգուշավոր մոտեցումը եկեղեցական մշակույթի երաժշտա-բանաստեղծական հուշարձաններին, ի հակակշիռ այն մոտեցմանը, որ կար աշխարհիկ հուշարձանների նկատմամբ: Հասկանալի է, որ վաղ ավատատիրական շրջանի եկեղեցական մեղեդիներից շատերը դարերի միջով անցնելիս, ենթարկվել են ժամանակի ներգործությանը:[2] Սակայն, այդ հանգամանքը մեզ համար էական նշանակություն չունի: Դիտարկվող շրջանի եկեղեցական երաժշտության՝ մեզ հասած հուշարձանների առատությունը թույլ է տալիս սահմանելու այդ երաժշտության առանձնահատկությունները և, որ գլխավորն է՝ պարզելու, թե ***ինչպիսի կապով է այդ երաժշտությունը կապված աշխատավոր ժողովրդի երաժշտության հետ:***

---

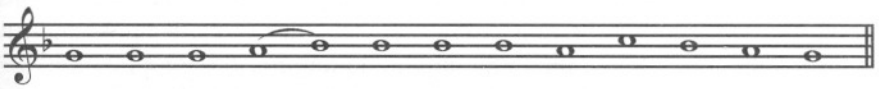
[1] Տե՛ս 29 էջի 1-ին ծանոթագրությունը:

[2] Մատնանշում են, մասնավորապես, այն փաստը, որ ներկայումս եկեղեցական երգեցողության միակ հասու՝ Ն. Թաշճյանի գրառած եկեղեցական երաժշտության տարբերակը զերծ չէ հետագայի օտար շերտավորումներից:

Անդրադառնալով ժամանակաշրջանի եկեղեցական երաժշտության զարգացման հարցերին, առաջնորդվում ենք նախ դատողությամբ, որ եկեղեցական երաժշտությունն իր գոյության վերը նշված պայմանների շնորհիվ, դարաշրջանի ամենաստույգ երաժշտական փաստաթուղթն է. ապա՝ սնվելով ժողովրդական ստեղծագործությունից, եկեղեցական երաժշտությունն այս կամ այն չափով արտացոլում է այդ փորձը, որը և լույս կսփռի նաև ժամանակի ժողովրդական երաժշտության առանձնահատկությունների վրա:

Նախաքրիստոնեական շրջանի ժանրերից առավել կայունացած և որոշակիորեն արտահայտված են ամենից առաջ սաղմոսները և ընդհանրապես սաղմոսերգային ձևերը, որոնք և կազմում են հայ եկեղեցական երաժշտության ամենաառաջին շերտը, ապա՝ լայնաշունչ հիմն-շարականները[1]: Վերջիններս, հետագայում ի մի բերվելով՝ կազմեցին հանրահայտ Շարակնոցը:

Սաղմոսները նախատեսված էին համայնքի միաձայն խմբակային կատարման համար: Զրկված եղանակավորման և զարդարունության ինչ-ինչ տարրերից, բովանդակությամբ էլ խիստ առնական, դրանք միաբան համայնքի համար մի ինչ-որ պաշտամունքային դավանանք հաստատելու ձև էին: Սաղմոսների ռիթմը կազմված է մեծ մասամբ միանման տևողությունների հաջորդականությունից, իսկ ձևի զարգացումը լրիվ կախված է գրական բնագրի կառուցվածքից, սովորաբար, արձակ շարադրությամբ: Այսպիսով, սաղմոսի առանձին հատվածների («ֆրազների») մեծությունը պայմանավորված է բառային բնագրի վանկերի քանակից: Հատվածներն այդ ավարտվում են հիմնաձայնով. նրանցից մեկը բերվում է ստորև.



Սաղմոսը, ինչպես Գերմանիայում գյուղացիական պատերազմի ու Բարենորոգման (Ռեֆորմացիայի) շրջանում խորալը, լայնորեն օգտագործել են Հայաստանում ժողովրդի աշխատավորական խավերի աղանդավորները, որոնք զենքը ձեռքներին պայքարում էին եկեղեցու և ավատատերերի կեղեքումների դեմ:

Ի տարբերություն սաղմոսների և սաղմոսատիպ շարականների, անհատական արտահայտության ձև ունեին եկեղեցական լայնաշունչ քնարական պատմողական կամ քնարա-պատմողական բովանդակության հիմները:

Հայաստանի երաժշտագետներից ոմանք, մինչև վերջերս համառորեն պնդում էին, որ հայ եկեղեցական երաժշտությունը օտարածին է: Ընդունված էր համարել, որ եկեղեցական երաժշտությունը Սիրիայից բերել են քարոզիչները, և որ քրիստոնեության արմատավորման սկզբում Հայաստանում եկեղեցական ժամերգությունը տարվել է սիրիական լեզվով: Կար նաև կարծիք, որ հայկական եկեղեցական երաժշտությունը կախյալ վիճակում էր բյուզանդական եկեղեցական երաժշտությունից: Անշուշտ անվիճելի է այն փաստը, որ հայ եկեղեցականները պաշտամունքի արարողական կարգը կազմակերպելու հարցում օգտվել են սիրիական և բյուզանդական եկեղեցիների փորձից: Օրինակ, հայ եկեղեցին դրսից կարող էր փոխառնել այն ժանրերը, որոնց նմանօրինակներն իրեն հայտնի չէին հայ նախաքրիստոնեական պաշտամունքներից: Կարող են լինել և այլ ենթադրություններ, բայց նկատենք, որ պաշտամունքի արարողական կարգի, ինչպես և հայ եկեղեցական երաժշտության երգատեսակների ծագումնաբանական խնդիրները սույն աշխատության նպատակներից հիմնականում դուրս են: Այլ է հայ եկեղեցական

[1] Ըստ Մ. Աբեղյանի, շարական բառը ծագել է շարք բառից:

երաժշտության ***երաժշտա-լեզվական*** առանձնահատկությունների ծագումնաբանության հարցը. դա մեզ համար առաջնակարգ նշանակության խնդիր է, մանավանդ որ դրա ճիշտ լուծումն օգնելու է նաև, ամբողջությամբ վերցրած հայ մոնոդիկ երաժշտության արտահայտչական միջոցների համակարգի զարգացման հարցերի լուծմանը:

Հայ եկեղեցական երաժշտության (դրա երաժշտա-լեզվական կողմի) սկզբնաղբյուրների խնդրին իր ժամանակ անդրադարձել է նաև Կոմիտասը: Ի հակադրություն այն պատմաբանների, որոնք առաջ էին քաշում հայ եկեղեցական երաժշտության օտարածին լինելու տեսակետը, Կոմիտասը բազմիցս նշել է հայ ժողովրդական (գեղջուկ) և եկեղեցական երաժշտության կապը. վեճերում այդ կապը նա ներկայացրել է իբրև «քույր ու եղբոր» հարազատություն[1]:

Նմանեցման փոխաբերականությամբ հանդերձ, Կոմիտասն անկասկած հայ ժողովրդական ու եկեղեցական երաժշտության՝ երաժշտա-լեզվական հատկանիշների ընդհանուր գծեր տեսնելու հարցում ճիշտ է: Կարևոր է նշել, որ Կոմիտասի եզրահանգումներն այս հարցի կապակցությամբ լրիվ հիմնված են ժողովրդական և եկեղեցական երաժշտության, դրանց մեղեդիների, ելևէջի ծավալման ձևերի, ձայնակարգերի և այլն, երկարատև համեմատական-վերլուծական ուսումնասիրման վրա՝ հաստատված իր պատմագրական հետազոտությունների արդյունքով:

Ըստ Հ. Հովհաննիսյանի տվյալների, Կոմիտասն ուսումնասիրություններ կատարելիս առաջնորդվել է որոշակի գաղափարներով[2]. ելել է այն համոզմունքից, որ եկեղեցին իր երաժշտական արվեստը ստեղծելիս, իբրև հիմնական սկզբնաղբյուրի, դիմել է ժողովրդի ստեղծագործությանը, յուրացրել և փոխակերպել նրա երաժշտական ստեղծագործությունները՝ ներառյալ պարային բնույթի մեղեդիները: Նույն հեղինակի տվյալների համաձայն, Կոմիտասը փորձել է մեզ հասած եկեղեցական երգեցողության նմուշների ուսումնասիրման հիման վրա վերականգնել հնագույն ժողովրդական երգերը[3]:

Ասվածի կապակցությամբ տեղին է անդրադառնալ ավելի ուշ ժամանակների եկեղեցական երաժշտության որոշ մեղեդիների ***անուններին,*** որոնց լրիվ ցուցակը Կոմիտասը բերում է իր հոդվածներից մեկում[4]: Ինչպես երևում է ցուցակից, անունների մեծ մասը հոգևոր բնագրերի բովանդակության հետ ոչինչ ընդհանուր չունի՝ ***Հովիվ, Գուսան, Ջաղացք, Պիծակ, Գայլ, Առյուծ*** և այլն:

Եթե Կոմիտասի դրույթները ճիշտ են ամբողջությամբ վերցրած եկեղեցական երաժշտության վերաբերյալ, ապա դրանք ավելի քան ճիշտ են վաղ ավատատիրական շրջանի երաժշտության մասին, եթե եկեղեցական մեղեդիներ հորինողների թվում էին հայ մշակույթի այնպիսի առաջադեմ գործիչներ, ինչպիսիք էին Մեսրոպ Մաշտոցը, Մովսես Խորենացին և ուրիշներ, երբ իրոք եկեղեցական երաժշտության համար իբրև սկզբնաղբյուր ծառայում էր գեղջուկ երաժշտությունը[5]:

Տվյալ հարցում Կոմիտասի դիրքորոշման ճշմարտացիության մեջ հեշտությամբ կարելի է համոզվել, եթե փորձենք համեմատել եկեղեցական մի քանի մեղեդիներ գեղջկականի հետ: Իհարկե, այն ժամանակից, երբ եկեղեցին սկսեց ջերմեռանդությամբ յուրացնել գեղջուկ մելոսը, անցել է տասներեք հարյուրամյակից ոչ պակաս տարիներ: Այդ

---

[1] ԿՈՄԻՏԱՍ, ***Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ,*** էջ 139:

[2] Հ. ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ, ***Հայ երաժշտության պատմություն,*** էջ 31:

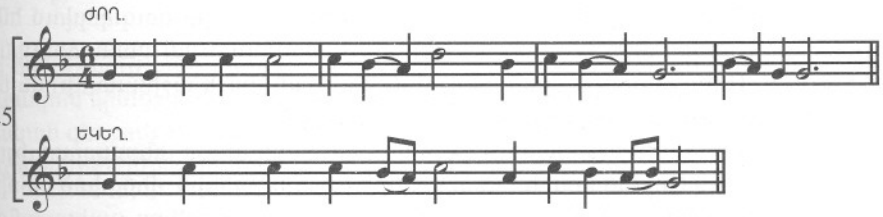
[3] Ցավոք, Հ. Հովհաննիսյանը չի նշում, թե որտեղից է վերցրել այդ տեղեկությունները:

[4] ԿՈՄԻՏԱՍ, ***Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ,*** էջ 117-125, նաև Հ. ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ, ***Հայ երաժշտության պատմություն,*** էջ 99:

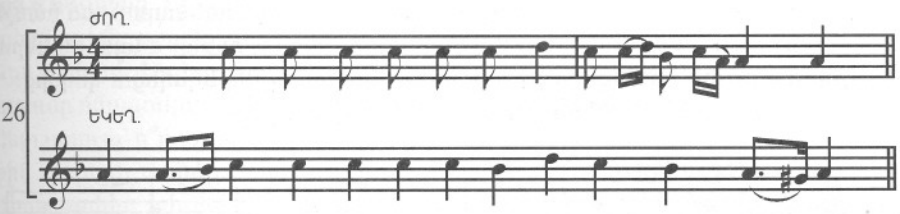
[5] Մ. ԱԲԵՂՅԱՆ, I, էջ 419-424, նաև Մ. Էմինի Շարականի համար՝ Կ. ԿՈՍՏԱՆՅԱՆՑԻ գրած նախաբանը, Մ., 1914, էջ XV-XIV (ռուս.):

երկարատև ժամանակի ընթացքում կարող էին փոփոխություններ տեղի ունենալ թե հայ ժողովրդական և թե եկեղեցական երաժշտության մեջ, սակայն հիմա էլ կարելի է գտնել ըստ կերտվածքի պարզ զույգ մեղեդիներ (ժողովրդական և եկեղեցական), որոնք նման են իրար իրենց ձայնակարգային առանձնահատկություններով և ելևէջի գծագրով:

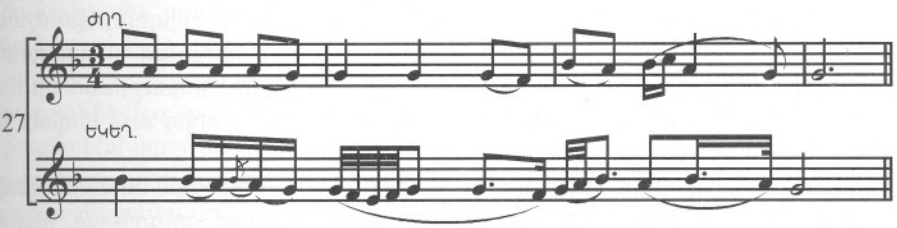
Ակներևության համար համեմատենք ժողովրդական «Հոդալո ջան» պարային մեղեդու ձայնակարգային-ելևէջային տվյալները սաղմոսատիպ շարականի համապատասխան տվյալների հետ.



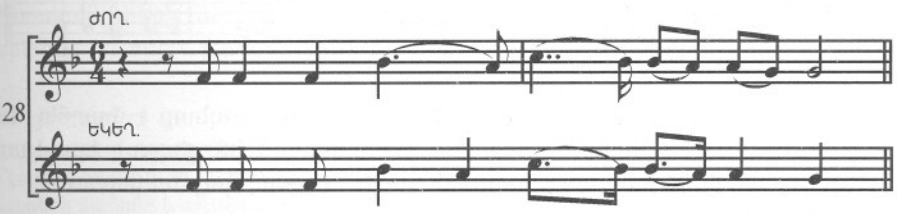
Նույնատիպ նմանություն կարելի է նկատել նաև ժողովրդական կատակային-սիրային «Իմ չինարի յարը» երգի ու եկեղեցական սաղմոսատիպ մեկ այլ երգից վերցված հատվածների ելևէջների միջև.



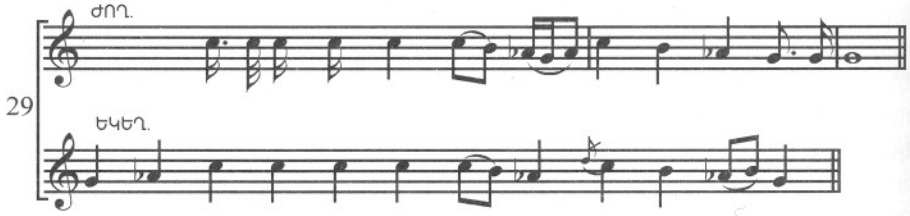
Ստորև նույն տեսանկյունից բերվում են ևս երեք զույգ մեղեդիներ. առաջին զույգում համադրվում են պատառիկներ «Հով արեք, սարեր ջան» երգից և շարականից.



Մեղեդիների երկրորդ զույգում համեմատվում են «Արորն ասաց տատրակ հավքուն» երգի պատառիկներից մեկը շարականի պատառիկներից մեկի հետ.



Վերջապես մեղեդիների երրորդ զույգում համադրվում են հորովելից և շարականից վերցված պատառիկներ.



Սակայն այս նմանությունները շատ ավելի ակներև են, երբ զուգորդվում են համեմատաբար փոքր մեղեդիական գոյացումներ՝ ձայնեղանակային բանաձևային դարձվածքներ և այլն: Ընթերցողը հնարավորություն կունենա սույն աշխատության երկրորդ բաժնում բազմիցս հանդիպելու այսպիսի նմանությունների:

Վերադառնալով այս ասպարեզում Կոմիտասի կատարած հետազոտությունների արդյունքներին, հարկ է դիմել նրա հոգևոր երգերի գրառումներին՝ վերցված անմիջականորեն գյուղացիների կատարումից. դրանց ճանաչողական արժեքը չափազանց մեծ է: Խոսքն այն հոգևոր երգային նմուշների մասին է, որոնք հնչում են գեղջուկի կենցաղում:

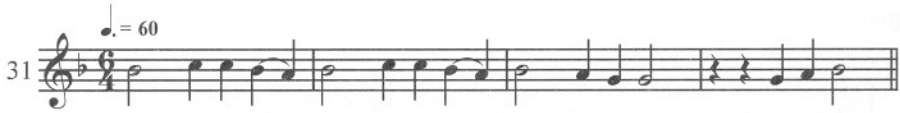
Իրենց հորինվածքային տվյալներով հիշված գրառումները մի տեսակ միջին տեղ են գրավում մի կողմից՝ գեղջուկ պարային կամ սիրային երգերի, մյուս կողմից՝ արագ կամ չափավոր արագ ընթացող շարականների միջև. այլ կերպ ասած, գեղջուկ երաժշտության տիպական հատկանիշները կենցաղում հնչող հոգևոր երգեցողության նմուշներում շատ ավելի ցայտուն են ու ակներև, քան շարականներում, որոնք անցել են կերպարանափոխության որոշակի ճանապարհ և, ի վերջո կանոնացվել եկեղեցու կողմից:

Ստորև բերվում է նման երգեցողության նմուշներից մեկը.



Այս մեղեդին Կոմիտասը առաջին անգամ հրատարակել է 1894 թ. «Հայոց եկեղեցական եղանակները» աշխատության մեջ: Քսան տարի անց, Փարիզում, երաժշտագետների միջազգային վեհաժողովում Կոմիտասն իր ելույթով դարձյալ անդրադառնում է ժողովրդական և եկեղեցական մոնոդիկ երաժշտության հարաբերությունների հարցին, կրկնում է իր կարծիքը և հիմնավորումների թվում հենվում նորից այն հոգևոր երգերի վրա, որոնք լսել էր գյուղացիներից:

Հայ գեղջուկ երգերի բնորոշ հատկանիշները մեծ հստակությամբ արտահայտված են բերված օրինակում: Սակայն, առավել պարզության համար, զուգընթաց, բերում ենք գեղջուկ պարային «Տո, լաո» մեղեդուց մի հատված.[1]



Բարձրացված հարցի հետ կապված, անուշադրության չպետք է մատնել Վանի ու Շատախի հայերի այն երգերը, որոնք լրիվ պահպանում են գեղջուկ երաժշտության հատկանիշները՝ հոգևոր գրական բնագրերի առկայության պայմաններում:

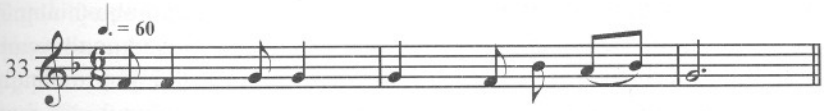
---

[1] ԿՈՄԻՏԱՍ, ***Ժողովրդական երգեր,*** Ազգագրական ժողովածու, Երևան, 1931, էջ 18, № 58, նաև՝ №№ 9, 42, 97, 105, 139 և ուրիշներ:

Առաջին հերթին ասվածը վերաբերում է «Տաղ Ծննդյան Շատախի»[1] և Վանի՝ Ծննդյան երկու երգերին[2]: Հիշատակված բոլոր երգերի մեղեդիները բուն ժողովրդական երգի բնույթ ունեն: Վերջին երկու մեղեդիներն ընթանում են գեղջուկ երաժշտության պարային ռիթմերում: Ծննդյան հիշված երգերից մեկը բերվում է ստորև.



Հայ երաժշտությանը ծանոթ ընթերցողի համար բերված մեղեդու պատկանելությունը գյուղական երաժշտությանը կասկածներ չի հարուցի: Այս տիպի մեղեդիները հայ ժողովրդական գեղջուկ շուրջպարերում գրավում են ոչ վերջին տեղերը: Օրինակ է հանրահայտ գեղջուկ «Այծըն» խաղերգը.



Ե՞րբ և ինչպիսի՞ պարագաներում են հորինվել վերը հիշատակված Շատախի և Վանի երգերն իրենց պարային մեղեդիներով ու հոգևոր գրական բնագրերով, փաստորեն, անհայտ է մնում: Սակայն անկասկած է, որ երգերում այդքան տարաբնույթ տարրերի զուգորդումը մնացուկային կարգի երևույթ է, հնագույն ավանդույթի արտահայտություն:

Ավելի ստույգ՝ ո՞ր ավանդույթի. ամենից առաջ դա կարող է լինել ավատատիրության առաջին դարերի փորձը, երբ հայ հասարակության ժողովրդական տրամադրություններով տոգորված խավերում սահմանվում էր սեփական, հայրենական մշակույթի յուրացման ու զարգացման միտումը: Այդ դարաշրջանում դեռևս քրիստոնեական հոգևոր բնագրերը չունեին այն նեղ դոգմատիկ նշանակությունը, որ ձեռք բերվեց ավելի ուշ, որով և դրանք կարողացան անմիջականորեն զուգակցվել ժողովրդական մեղեդիներին: Պաշտամունքային բնագրերի ու ժողովրդական մեղեդիների զուգակցումն այդ դարաշրջանում կրում էր, ինչպես ասում են, առաջնային բնույթ: Նման զուգակցման համար, սակայն, պայմաններ կարող էին ստեղծվել Հայաստանում նաև ավատատիրական հարաբերությունների զարգացման ավելի ուշ փուլերում. դրանք կարող էին ստեղծվել, օրինակ, բազմաթիվ հզոր աղանդավորական շարժումների շրջանում, երբ քրիստոնեական եկեղեցու դոգմատիկ և կանոնակարգական սահմանումները դաժանագույն քննադատության ու ժխտման առարկա էին հեղափոխական տրամադրություններով լեցուն ժողովրդական զանգվածների համար: Տվյալ հանգամանքներում, հոգևոր բնագրերի և ժողովրդական մեղեդիների զուգակցումը, կարծեք, հետևանք էր աղանդավորների պաշտամունքային կենցաղից եթե ոչ բոլոր, ապա եկեղեցու մշակած և կանոնացված երաժշտական ձևերի մեծամասնության վտարման: Հետևաբար, հնարավոր է, որ վերը դիտարկված՝ Վանի և Շատախի հայերի երգերը հենց այդ փորձի արտացոլումն էին:

---

[1] ՄԵԼԻՔՅԱՆ և ԳԱՐԴԱՇՅԱՆ I , էջ 5, № 9:

[2] Նույն տեղում, II, էջ 2, №№ 51 և 52: Նման ստեղծագործություններին են առնչվում նաև երկու երգ՝ «Երուսաղեմի մասին» և «Վաշխառուի խոստովանանքը» (նույն տեղում, №№ 72 և 85): Վերջինս բերված է 204 օրինակում: Սակայն հիշված երկու երգերում էլ բանաստեղծական բնագրի հոգևոր բովանդակությունը զուգորդված է քաղաքային, բայց ոչ գյուղական տիպի մեղեդիներին:

Այսպիսով, վաղ ավատատիրական շրջանի ժողովրդական (գեղջուկ) և եկեղեցական երաժշտական արվեստների միջև երաժշտական լեզվի ընդհանուր հատկանիշների առկայությունը կարելի է ապացուցված համարել: Բայց ժողովրդականի ու եկեղեցականի հարաբերակցության հարցը չի կարող սպառվել միայն նմանության փաստի արձանագրությամբ: Եկեղեցին, օգտագործելով ժողովրդի մշակած, այդ պատճառով ժողովրդին հասկանալի երաժշտական արտահայտչամիջոցների համակարգը, կամ, ավելին, դիմելով ժողովրդական պատրաստի մեղեդիական նմուշների փոխառմանը, դրանք հարմարեցրել է իր հատուկ նպատակներին նոր բովանդակությամբ՝ էական սրբագրությունների ենթարկելով երգերի հորինվածքը:[1]

Հետաքրքրական է, թե եկեղեցին ի՞նչ ուղղությամբ է կատարել ժողովրդական մելոսի կերպարանափոխումները, ինչպե՞ս են դրանք կատարվել, արդյո՞ք եղել են ինչ-որ օրինաչափություններ:

Վաղ ավատատիրական շրջանի նյութերն այս ամենի մասին տալիս են բավական հստակ պատկերացում կազմելու հնարավորություն: Առավել էական կերպարանափոխումները, որ կատարել է եկեղեցին, վերաբերում են ժողովրդական մելոսի ***ռիթմին:*** Երաժշտությունից դուրս են մղվում ամենից առաջ մարդկային արտահայտիչ խոսակցության հետ կապված, մասնավորապես խոսակցական լեզվին մոտ ասերգերի ռիթմերը, որոնցով, պետք է ենթադրել, հարուստ էին վաղ ավատատիրության դարաշրջանի գուսանական երաժշտության վիպական ու քնարական երգատեսակները: Վտարվում են գյուղական աշխատանքային, պարային և նման երգերի գործուն, կամային, կազմակերպող «երկրային» ռիթմերը, որոնց փոխարինում են կամ սաղմոսների պարզեցված, միևնույն ժամանակ տարերայնորեն ծավալվող ռիթմերը, կամ եկեղեցական քնարական հիմների հեղհեղուկ «կամազուրկ» ռիթմերը: Պահպանվում է միայն ժողովրդական երաժշտության ***ձայնեղանակային*** էությունը, այն է՝ ձայնակարգերը և դրանց հետ կապված ելևէջային ծավալման հիմնական օրինաչափությունները: Հետևաբար, պահպանվում են մեղեդու ծավալման մեջ ձայնակարգա-հենակետային աստիճանների հաջորդականության կանոնները, դրանց շրջազարդման, մի հնչյունից մյուսին անցնելու եղանակները, ժողովրդական երաժշտության մեջ կայունացած ձայնակարգա-ելևէջային դարձվածքները և այլն:

Սակայն ժողովրդական երաժշտության ողջ ձայնակարգա-ելևէջային կողմը, որ պահպանվել է վաղ ավատատիրական ժամանակաշրջանի եկեղեցական երաժշտության մեջ, և վերջինիս հաղորդում որոշակի ջերմություն, իր սկզբնական կենսա-բաբախուն ռիթմերից կտրված լինելու պատճառով, կորցնում է ունեցած գործուն, ազդեցիկ և արտահայտիչ բնույթը: Մի խոսքով, ռիթմերի կերպարանափոխումները պայմանավորված էին երաժշտության կերպարային փոփոխություններով[2]:

Թեպետև երաժշտության հնչարտաբերման օրինաչափությունները եկեղեցին փոխառել էր ժողովրդական երաժշտությունից, բայց չի կարելի հավասարության նշան դնել ժողովրդական և եկեղեցական երաժշտության ձայնեղանակայնության միջև: Եկեղեցական երաժշտության մեջ այն ժամանակի ընթացքում ձեռք է բերում էական նոր հատկանիշներ. ձայնեղանակային օրինաչափությունները կանոնացվում են, ընդ որում՝ ոչ միայն ելևէջի, այլ նաև ռիթմի ու զուտ ձևակառուցման ոլորտներում: Ձայնեղանակային սկզբունքի արմատավորումը ռիթմի և ձևակառուցման ոլորտներում հանգեցնում է

---

[1] Եկեղեցու կողմից գեղջուկ բանաստեղծական գրականության թեմաների օգտագործման մասին տե՛ս 114 էջի № 1 ծանոթագրությունը:

[2] Նկարագրված երևույթը բացառիկ ակներևությամբ վկայում է, թե որքան մեծ է ռիթմի, որպես երաժշտական կապերի իրացման միջոցի նշանակությունը:

(պատմական զարգացման ամեն մի շրջանի սահմաններում) նոր ձևերի ստեղծման հնարավորության ծայրագույն սահմանափակության: Հայտնվում են մի շարք ***մշտակադապարային*** ստանդարտ եղանակներ, որոնք մի ստեղծագործությունից անցնում են մյուսը՝ աննշան փոփոխություններով: Բայց և դրանք, սովորաբար, կանոնացված կադապար-եղանակները բառային նոր բնագրերին հարմարեցվելու հետևանք էին: Այսպիսով, ժողովրդական և եկեղեցական ձայնեղանակայնության միջև ստեղծվում է այն բաժնեգիծը, որը տարբերում է մեկը մյուսից:

Թե վաղ ավատատիրական շրջանի եկեղեցական երաժշտության զարգացման ամեն մի փուլում ինչ հաջորդականությամբ է իրականացվում ժողովրդական մելոսի կերպարանափոխումը, դժվար է ասել. դրա համար երաժշտության մեջ հետքեր չեն մնացել: Սակայն, բնականաբար, կարելի է ենթադրել, որ եկեղեցու յուրացրած ժողովրդական մեղեդիները սկզբնական շրջանում ենթարկվել են աննշան փոփոխությունների և որ դրանք մեծ չափով կատարվել են միայն ժամանակի ընթացքում՝ մինչև որ եկեղեցին մշակեց իր հատուկ ոճը: Երբ դա սահմանվեց, ժողովրդական մելոսին անմիջականորեն դիմելու անհրաժեշտությունը վերացավ: Նոր մեղեդիներն արդեն հորինվում էին կերպարանափոխված ժողովրդական մեղեդիների օրինակով: Եկեղեցական երաժշտությունը սկսում է ընթանալ ինքնուրույն ճանապարհով: Վաղ ավատատիրական շրջանից մեզ հասած սաղմոսներն ու շարականները հենց եկեղեցական ոճում կայունացած օրինակների նմուշներ են: Ժողովրդական և եկեղեցական երաժշտության միջև անցողիկ տեղ գրավող մոնոդիաները եկեղեցու կողմից մոռացության են մատնվում:

Այսպիսին է մոտավորապես այն ուղին, որով պիտի զարգանային վաղ ավատատիրական շրջանի ժողովրդական ու եկեղեցական երաժշտության հարաբերությունները: Այս հարցի առավել հստակ պատկեր ստեղծելն անհնարին է: Դրան, մասնավորապես, խոչընդոտում է ստույգ տվյալների բացակայությունն այն մասին, թե ի՞նչ կապ կար միաբդիստոնեական և քրիստոնեական շրջանների հայ պաշտամունքային երաժշտության միջև, թե ի՞նչն է հեթանոսական պաշտամունքային երաժշտությունից ներթափանցել եկեղեցական երաժշտություն և այլն:

Ըստ երևույթին, ինչպես այլ ժողովուրդների մոտ, սաղմոսների և հիմների, դրանց ձևերի նախատիպերը գոյություն են ունեցել նաև միաբդիստոնեական շրջանի հայ պաշտամունքային երաժշտության մեջ: Սակայն, անկասկած, վաղ քրիստոնեական եկեղեցին հեթանոսական պաշտամունքային արվեստից փոխառել է միայն այն, ինչ այդ շրջանում առավելագույնս բավարարել է «հեթանոսորեն» տրամադրված ժողովրդական զանգվածների պահանջները, ինչը եղել է հարազատ ու հասկանալի իրենց: Վաղ քրիստոնեական շրջանի հայ եկեղեցական երաժշտության ձայնակարգային-ելևէջի հետազոտումը հաստատում է ասվածը. այդ երաժշտությունն իր մեջ չունի մի այնպիսի բան, որ անմիջապես կապ չունենա ժողովրդական ստեղծագործության հետ[1]:

---

[1] Ինչպես նշվել է, Հայաստանում անցումը հեթանոսությունից քրիստոնեություն տեղի է ունեցել ոչ միանգամից՝ եկեղեցին որպես նոր հասարակարգի գաղափարախոս ձգտել է ոչնչացնել այն ամենը, ինչ առնչվում էր հեթանոսական մշակույթին, մյուս կողմից՝ նա ստիպված էր հաշվի առնել ժողովրդի պահանջները, որը շատ դեպքերում չէր ուզում բաժանվել իր հին պատկերացումներից ու կենսական ավանդույթներից: Եկեղեցին, օրինակ, հարկադրված էր ընդունել հեթանոսական մի շարք տոնակատարություններ՝ կապված հողագործական տարեցույցի առավել կարևոր օրերի հետ, որոնցից ժողովուրդը ոչ մի դեպքում չի հրաժարվել: Հետաքրքրական է, որ եկեղեցին շատ բան անմիջականորեն վերցրել է հեթանոսական պաշտամունքային պատկերացումներից: Հայ քրիստոնեական կրոնի վրա ամենից ավելի ներգործել են ամբողջ Արևելքով մեկ տարածված Միհրի՝ արևի և լուսնի աստվածության պատկերացումները, որոնք թողել են խոր հետք նաև վաղ ավատատիրական շրջանի հայ եկեղեցական արվեստի վրա: Այսպես օրինակ, շարականների մեջ կա հատուկ երգ, ընդրված «Արևածագին», որի բառային բնագրում իշխող են «Լույս, լույսի արարիչ, առաջին լույսը, անմատչելի լույսի բնակիչը...»,

Ասվածից կարելի է անել առավելապես մասնավոր կարգի հետևյալ եզրակացությունները.

Եկեղեցին ժողովրդական երաժշտությունից վերցնում է միայն ձայնեղանակային օրինաչափությունները, կերպարանափոխում է դրանք՝ ներդնելով մելոսի ռիթմի մեջ սեփականը, յուրահատուկ պաշտամունքայինը: Այստեղից հետևյալ եզրակացությունը. Հայաստանում երաժշտական արվեստի զարգացման տվյալ ժամանակաշրջանում, ձայնակարգա-ելևէջային սկզբունքը, համաժողովրդական երաժշտական լեզվի սահմաններում, հանդես է գալիս իբրև որոշիչ[1]: Մեկ այլ եզրակացություն. ձայնեղանակայնության արմատները ամենևին էլ եկեղեցական տեսաբանների հորինումները չեն, ինչպես շատերը կարծում են. բոլորովին էլ ոչ: Դրանք, ինչպես ցույց տրվեց, ծնվում են ***ժողովրդական*** երաժշտության զարգացման ընթացքում և, հետևաբար, արդյունք են ժողովրդի ստեղծագործական (գործնական) աշխատանքի: Խիստ ուշագրավ է, որ հին ձեռագրերից և ոչ մեկում, որտեղ խոսվում է եկեղեցական երաժշտության կամ այդ երաժշտության տեսության հեղինակների մասին, չի հիշատակվում ***ձայնեղանակային օրինաչափություններ*** հորինողի և ոչ մի անուն: Դրանք բերվում են միայն իբրև անձինք, որոնք ձայնեղանակները «բարդացնում են», «զարգացնում», «ըստ կարգի դասավորում», «ստորաբաժանում» և այլն, իսկ տողերի միջում պետք է կարդալ նաև՝ «շրջանառության մեջ դնում», «կերպարանափոխում»:

Այս կապակցությամբ ծառանում է մի ուրիշ, չափազանց հետաքրքիր հարց. որտե՞ղ, հայ հասարակության ո՞ր խավում են հայ երաժշտության ձայնեղանակային օրինաչափությունները հասել տեսական գիտակցման ու հիմնավորման: Համաձայն տարածված կարծիքի, այս բնագավառում ձեռներեցությունը և առանձնաշնորհությունը պատկանում է բացառապես եկեղեցական շրջանակների ներկայացուցիչներին: Բայց ինչի՞ վրա է հիմնված այդ կարծիքը. միայն այն բանի, որ հայ տարեգրական աղբյուրները, որ լայնորեն լուսաբանել են տեսաբան-եկեղեցականների կամ այն աշխարհիկ երաժիշտների գործունեությունը, որոնք ուշադրություն են դարձրել եկեղեցական երաժշտությանը, համառորեն լռում են, ոչինչ չեն ասում ժողովրդական և գուսանական արվեստների հետազոտության բնագավառում նվաճումների մասին, ինչպես և ոչինչ չեն ասում լայնորեն ճյուղավորված կենսահաստատ հայ ժողովրդական արվեստի մասին ընդհանրապես: Բայց հնարավո՞ր է թեկուզև միայն մի պահ ենթադրել, որ միջին դարերի գուսանների խիստ զարգացած, ժանրային առումով առավելագույնս սահմանազատված (ողբերի ժանրից մինչև շվայտ խնջույքի երգերի ժանրը) մասնագիտացված արվեստը կարող էր շրջանցվել, չգիտակցվեին այդ արվեստի թեկուզև հորինվածքային հիմնական օրինաչափությունները: Անհնար էր: Դրան հակառակ են խոսում հնագույն (անտիկ) շրջանի Արևելքի ժողովուրդների երաժշտական փորձը, ինչպես նաև, ավելի ուշ ժամանակների հայ ժողովրդա-մասնագիտացված արվեստին վերաբերող տվյալները:

Մոտավորապես նույն կարծիքին է նաև Հ. Հովհաննիսյանն իր հիշատակված աշխատության մեջ[2]: Սակայն բանը միայն ենթադրությունների մեջ չէ. կան փաստեր, որոնք

այսինքն՝ «լույս» բառը (տե՛ս Մ. ԱԲԵՂՅԱՆ, I, էջ 430-439): Քանի որ այս ձևով սահմանվում է պաշտամունքային բանաստեղծական արվեստի բնագավառում առկա ժառանգականության կապը, պետք է ենթադրել, որ նման կապ գոյություն է ունեցել նաև երաժշտության բնագավառում: Միևչքրիստոնեական շրջանի պաշտամունքային արվեստի կերպարների ու ձևերի փոխառումը եկեղեցու կողմից այն զիջումներից մեկն էր, որին նա ստիպված էր գնալ՝ ընդառաջելով ժողովրդի պահանջներին: Վաղ ավատատիրական դարաշրջանի հեթանոսական պաշտամունքի դրսևորումների մասին տե՛ս 70 էջի № 2 ծանոթագրությունը:

[1] Հետաքրքրական է նշել, որ եկեղեցական երաժշտության տեսաբաններն իրենց ողջ ուշադրությունը սևեռել են բացառապես ձայնեղանակայնության վրա:

[2] Հ. ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ, ***Հայ երաժշտության պատմություն,*** էջ 45:

ըստ մեր կարծիքի, ուղղակիորեն ապացուցում են վաղ ավատատիրական շրջանում հայ երաժշտության ձայնեղանակային հատկանիշներին նվիրված աշխարհիկ տեսության գոյությունը: Խոսքը վերաբերում է այն տվյալներին, որոնք արձանագրված են որոշ ձեռագրերում, այդ թվում՝ նաև «Հայսմավուրքում»[1]: Հիշյալ տվյալների համաձայն, հայ երաժշտության ձայնեղանակները համապատասխանում են բնության տարբեր երևույթներին ու տարրերին: Ըստ մի տեսակետի, առաջին չորս ձայնեղանակները համապատասխանում են աշխարհի չորս տարերքներին՝ հող, ջուր, օդ, կրակ, ըստ մյուսի՝ հիմնաղիր տասը ձայնեղանակներից ամեն մեկը համապատասխանում է այս կամ այն առարկայի հնչողությանը՝ մետաղի, փայտի, գազանի, անասունի, հավի, ծովի, գետի և այլն[2]: Հատուկ ուշադրության արժանի է այն հանգամանքը, որ տասը ձայնեղանակների մեջ հիշատակվում են «հյուսնի», և «դարբնի» ձայնեղանակները:

Առասպելները, որոնցով ուռճացել է ձայնեղանակների հին տեսությունը, առանձին հետաքրքրություն չեն ներկայացնում: Միայն կարևոր է սահմանել, որ ո՛չ տիեզերքի հիմք կազմող չորս տարերքների մասին տեսությունը, որի կողմնակիցը և զարգացնողը VII դ. հունաբան բնափիլիսոփա Անանիա Շիրակացին էր[3], և ո՛չ էլ երաժշտության տեսաբանների մեծ հետաքրքրությունը կենդանի կամ մեռած բնության ձայների նկատմամբ, բոլորովին էլ եկեղեցական կանոնների սահմաններում չէին. ավելին, դրանք լրիվ հակասության մեջ էին եկեղեցու հիմնական միտումի հետ, այն է՝ հոտի անդամների գիտակցությունը հեռացնել իրականությունից:

Կենդանիների ձայների նկատմամբ երաժիշտների ունեցած մեծ հետաքրքրության յուրօրինակ վկայություն է այդ հնչյունների համակարգված թվարկումը (ցուցակով)՝ պատահականորեն պահպանված հին ձեռագրերից մեկում: Այդ ձեռագիրը հայտնաբերել և իր ժամանակ մասամբ հրատարակել է Կոմիտասը: Թվարկությամբ հիշված որոշ ձայներ անորոշ բայերի ձևով բերվում են այստեղ. «բառաչել, բչել, կռնչել, գոչել, բնչել, մնչել, բբչել, կառանչել, մռմռել, ճչել, կանչել, գոհգոհել, վչել, անչել, հառաչել, կառայնել, կաղկնձել, հաջել, կանկաջել, զոկել, որ է կարկաջել, սողալ, սորվինջալ, մնջնջել, ճրռճռել»[4]: Աղքատիկ և կցկտուր տվյալների պատճառով, ցավոք, հնարավոր չէ պատկերացում կազմել այն մասին, թե կենսաբանական ծագում ունեցող ձայների ուսումնասիրությունը ինչ կապ է ունեցել ձայնեղանակների ուսումնասիրման հետ և, մանավանդ, կենդանի երաժշտական արվեստի պրակտիկայի հետ:

Վերջապես, աշխարհիկ տեսության օգտին խոսող վերջին հիմնավորումը հայ երաժշտության ձայնեղանակների հին անվանումներում «դարբին» և «հյուսնական» անունների առկայությունն է: Հիշյալ ձեռագրի բնագրի հիմքով կասկածից դուրս է, որ այստեղ խոսքը այն ռիթմա-ելևէջային ձևերի մասին է, որոնք առաջացել են ատաղձագործական և դարբնոցային արհեստների աշխատանքային ընթացքի հետ առկա անմիջական կապերում[5]:

---

[1] Նույն տեղում, էջ 47: Տե՛ս նաև ԿՈՄԻՏԱՍ, ***Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ,*** էջ 45:

[2] Կոմիտասյան շարադրությամբ՝ «***ա.*** ձայն ի հողոյն, և ***բ*** -ն՝ ի ջրոյն, ***գ*** -ն՝ ի յօդոյն, ***դ*** -ն՝ ի հրոյն», մյուսները՝ «ի հիւսնականէն», «ի դարբնէն», «ի գետոց», «յերկաքոյ», «ի ծովու ծփանաց», «յանասնոց», «գազանաց», «հաւուց» և այլն – Մ. Բ.:

[3] Տե՛ս Վ. ՉԱԼՈՅԱՆ, ***Զարգացման հիմնական փուլերը,*** էջ 120:

[4] Մեջբերումը ըստ ԿՈՄԻՏԱՍԻ, ***Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ,*** էջ 114-115: Կոմիտասը ենթադրում է, որ այս ցուցակի հեղինակը Երևանի Բարսեղն է. այն հայերեն է թարգմանել ոմն երաժիշտ Ստեփանոս անունով: Թե արդյոք այդ Ստեփանոսը VIII դ. հայտնի տեսաբան Ստեփանոս Սյունեցին է, առայժմ չպարզվեց:

[5] «Դարբնոցային» ձայնեղանակն, օրինակ, դուրս է բերված «Երկաթը կռելու» ժամանակ առաջացող ձայն-ռիթմերից (ԿՈՄԻՏԱՍ, նույն տեղում, էջ 115):

Բերված տվյալները վաղ միջնադարյան աշխարհիկ երաժշտության տեսության պատահականորեն մեզ հասած պատառիկներ են: Դրանք թողնում են պարզունակ և իրենց ժամանակի զարգացած հարուստ աշխարհիկ երաժշտական արվեստի հետ լրիվ անհամապատասխանության մեջ գտնվող տվյալների տպավորություն:

Այդ կցկտուրությամբ հանդերձ, տվյալները թույլ են տալիս հաստատելու հիշյալ ժամանակաշրջանի Հայաստանում հատուկ, եկեղեցական երաժշտության տեսությունից տարբերվող աշխարհիկ երաժշտության տեսության գոյության փաստը, նաև վկայում այդ տեսության մեջ երկու թևի առկայությունը, որոնցից մեկը զարգանում էր երաժիշտ գիտնականների ջանքերով, մյուսը՝ երաժիշտ փորձարարների («պրակտիկների»), հավանաբար, ժողովրդա-գուսանական միջավայրի ներկայացուցիչների ուժերով: Նույն տվյալներից ակներև է, որ աշխարհիկ երաժիշտ-տեսաբանների ուսումնասիրման առարկան ժողովրդի մշակած հիմնաքարային ձայնեղանակների համակարգն էր: Հետագայում այդ տեսությունը դարձավ աշխարհիկ և եկեղեցական երաժշտագիտության մեջ արմատացած ութ ձայնեղանակների տեսության հիմքը:

Ութ ձայնեղանակների տեսության մշակման պատիվը վերագրվում է Սահակ Պարթևին: Սակայն արդյոք ստույգ է այդ ավանդությունը. թվում է թե դրա վրա հենվելն անզգուշություն է. հայտնի է, որ վաղ ավատատիրական շրջանի ակնառու գործիչներին, ինչպիսիք էին Սահակ Պարթևը, Մեսրոպ Մաշտոցը և Մովսես Խորենացին, ավանդությունը շատ ավելին է վերագրում, քան փաստորեն կարող էին նրանք անել: Մեր կարծիքով, ճիշտն այն է, որ ութ ձայնեղանակների տեսությունը ստեղծվել է աննկատ, ժամանակի ընթացքում և շատերի եռանդուն մասնակցությամբ: Անշուշտ, հնարավոր է, որ Սահակ Պարթևը իսկապես (ուղղակի կամ անուղղակի) մասնակցել է հայ երաժշտության տեսության խնդիրների լուծմանը: Դա կարող էր տեղի ունենալ այն եռուն շրջանում, երբ եկեղեցու առաջ կանգնած էր աշխարհիկ երաժշտական և երաժշտա-տեսական ժառանգության յուրացման խնդիրը; Բայց ութ ձայնեղանակների տեսության հեղինակային պատկանելությունը վերագրելով Սահակ Պարթևին, այդ տեսության զարգացումը ևս վերագրվում է որոշակի ժամանակի, այն է՝ V դարին: Այս իմաստով ավանդությունն ավելի ճշմարտանման է: Դատելով արաբական արշավանքներին նախորդող շրջանում հայ մշակույթի վիթխարի զարգացումից, նաև՝ այն հսկայական երաժշտական նյութից, որ վաղ ավատատիրական դարաշրջանում եկեղեցին փոխառել էր ժողովրդական ստեղծագործության գանձարանից, կարելի է պնդել, որ եթե ոչ V դարում, ապա V-VII դարերի ընթացքում հայ ժողովրդական և ժողովրդա-մասնագիտացված արվեստի հիմնաքարային ձայնեղանակների համակարգն արդեն գործնականորեն բյուրեղացած էր, և պետք է որ տեսականորեն գիտակցված լիներ առավել խորաքնին գուսանների՝ ժողովրդա-մասնագիտացված արվեստի ներկայացուցիչների կողմից: Վերը բերված ձեռագիր աղբյուրների վկայությունները, ինչպես արդեն նշվել է, թույլ են տալիս եզրակացնելու, որ այդ ժամանակաշրջանի հայ երաժշտության տեսության խնդիրները բացի գուսաններից մշակվում էին նաև գիտության աշխարհիկ մշակների ջանքերով[1]:

---

[1] Կոմիտասը կասկածներ չի հայտնում «Հայսմավուրքի» հաղորդած տվյալների վերաբերյալ, ըստ որոնց հայ երաժշտության ձայնեղանակների տեսության զարգացման գործում առաջատար դերը պատկանում է Սահակ Պարթևին: Նա այս տվյալները համարել է բավական հուսալի: Այդուհանդերձ, Կոմիտասն այն կարծիքին է, որ առաջին չորս ձայնեղանակների տեսությունը գոյություն ուներ Սահակ Պարթևից էլ առաջ (ԿՈՄԻՏԱՍ, ***Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ,*** էջ 116): Ընդհանրապես ասած, ձայնեղանակների տեսության զարգացման խնդիրներում դեռևս Կոմիտասի կողմնորոշումները, մեր կարծիքով, վերջնականապես ձևավորված չէին: Համաձայն բոլոր տվյալների, նա այս խնդրին հատուկ ուշադրություն չի դարձրել: Ի միջի այլոց, աչքի է զարնում այն փաստը, որ Կոմիտասը սահմանագիծ չի դնում աշխարհիկ և եկեղեցական երաժշտության տեսության միջև:

ժողովրդական երաժշտության ո՞ր ձայնեղանակները (և դրանց հետ ձայնակարգերը) եկեղեցին յուրացրեց վաղ ավատատիրական շրջանում և ժամանակագրական ի՞նչ կարգով էր ընթանում այդ յուրացումը:

Ըստ մեր պատկերացման, արագ ծաղկող եկեղեցական երաժշտական արվեստը V-VII դարերում օգտագործել է ժողովրդական երաժշտության և նախաքրիստոնեական ժամանակաշրջանի ժողովրդին հարազատ պաշտամունքային երաժշտությանը հարող՝ բառացիորեն բոլոր սկզբնաղբյուրները[2]: Այդ շրջանում են լրիվ յուրացվել և վերահմաստավորվել ժողովրդի կողմից մշակված ***բոլոր*** ձայնեղանակները: Ասվածում կարելի է հեշտությամբ համոզվել, եթե համադրենք մինչև այժմ կենցաղում հնչող գեղջուկ երաժշտության և վաղ եկեղեցական երգերի ձայնեղանակները: Այս դրույթը, սակայն, ունի նաև «հետադարձի» բնույթ, այսինքն՝ թույլ է տալիս եկեղեցական երաժշտության առանձնահատկությունների ուսումնասիրման հիման վրա որոշ պատկերացում կազմել նախ ժամանակի հայ գեղջուկ երաժշտության զարգացման մակարդակի, ինչպես նաև՝ ժողովրդական և գուսանական երաժշտության կապերի բնույթի մասին (դրան կանդրադառնանք մի փոքր ուշ):

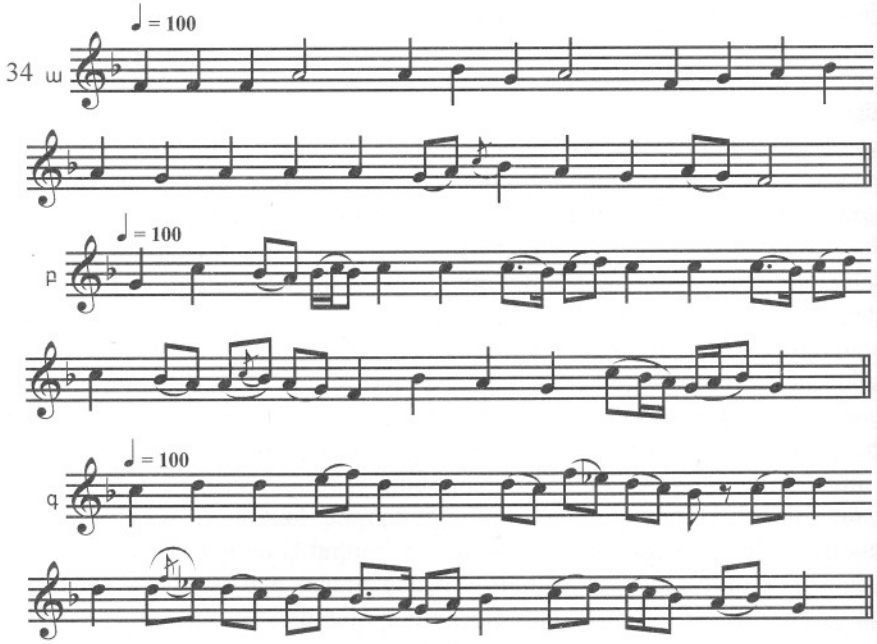
Մյուս հարցը՝ թե ինչ հաջորդականությամբ է եկեղեցին յուրացրել ժողովրդական երաժշտության ձայնեղանակները, կարող է լուսաբանվել միայն հարաբերաբար: Դատելով հնագույն սաղմոսների՝ եկեղեցական երաժշտության այդ ավելի վաղ առաջացած երգատեսակների ձայնակարգա-ելևէջային առանձնահատկություններից, եկեղեցին առաջին հերթին շրջանառության մեջ է դրել հնագույն երկրագործական աշխատանքային երգերի ու պարերի՝ մեկ հենակետային փռյուգիական-լոկրիական ձայնակարգով ձայնեղանակը: Այնուհետև օգտագործում է աշխատանքային երգերի և ողբերգերի՝ տերցիային հիմքով փռյուգիական-լոկրիական ձայնակարգով ձայնեղանակը, նաև՝ աշխատանքային երգերի այն ձայնեղանակը, որի ձայնակարգի հիմնօղակը հարմոնիկ (երկակի) քառալարն է, վերջապես՝ հարսանեկան-ծիսական երգերին ու պարերին բնորոշ՝ տերցիային հիմքով դորիական-էոլական ձայնակարգով ձայնեղանակը: Բոլոր հիշված ձայնեղանակները, իրենց ձայնակարգերով հանդերձ, պատկանում են հայ երաժշտության հնագույն համակարգերին. հնարավոր է, որ դրանք գոյություն են ունեցել հայ պաշտամունքային երաժշտության մեջ դեռևս մինչ հայերի կողմից քրիստոնեության ընդունումը: Հնագույն չորս ձայնակարգերով ձայնեղանակներից հետո եկեղեցին յուրացնում է նաև ժողովրդական երաժշտության տարրեր՝ վիպերգերին, հարսանեկան-ծիսական (վերջինիս համեմատաբար ավելի զարգացած տարատեսակի) և նույնիսկ քնարական երգատեսակներին պատկանող մյուս ձայնեղանակները: Դրանց հետ միասին, եկեղեցական երաժշտության շրջանառության մեջ են դրվում նոր, այն է՝ կվարտային և կվինտային հիմքերով դորիական-էոլական ձայնակարգերը, ինչպես նաև՝ տերցիային հիմքով մաժոր ձայնակարգը: Այն բանից հետո, երբ այդ յուրացված ձայնեղանակները հիմնավորվեցին և համապատասխանաբար կերպարանափոխվեցին եկեղեցական երաժշտության մեջ, դրանք սկսեցին «ապրել կղզիացած» կյանքով. հաճախ դրանցից ճյուղավորվում են տարբերակներ, որոնք բացառապես բնորոշ են միայն եկեղեցական արվեստին: Ընդ այդմ, վաղ ավատատիրական շրջանի եկեղեցական երաժշտության ձայնեղանակների զարգացման ուղին, անգամ փոքր-ինչ ճշմարելի չափով, չի հեռանում սկզբնաղբյուր ձայնեղանակների զարգացման ուղուց, որից և կարելի

---

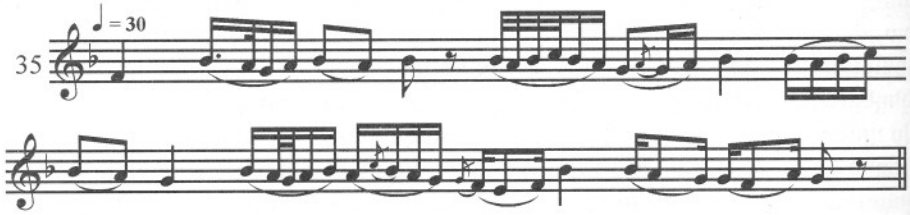
[1] V և VII դարերի ընթացքում ստեղծվել են հսկայական քանակությամբ սաղմոսներ, հիմներ և եկեղեցական երաժշտության այլ երգատեսակների պատկանող ստեղծագործություններ: VII դարում շարականների բազմաթիվ գրական բնագրեր հավաքվեցին և համակարգվեցին Ճոն աւուսով ոմն գործչի կողմից:

է եզրակացնել, որ եկեղեցական երաժշտության ինքնուրույն զարգացման ընթացքում ևս վերջինս միշտ կողմնորոշվել է ժողովրդականով: Դա լրիվ հասկանալի է. չէ՞ որ ողջ վաղ միջնադարի ընթացքում եկեղեցական արվեստը հասցեագրվում էր, հիմնականում, ժողովրդական լայն զանգվածներին և առաջին հերթին՝ ճորտ գյուղացիների լայն խավերին:

Իբրև լրացում վերը բերված օրինակներին, ստորև տրվում են չորս շարականի պատառիկ, որոնցից առաջին երեքը մոտ են սաղմոսերգությանը, իսկ չորրորդն ունի եղանակավորված հիմնի բնույթ: Դատելով այս պատառիկների ելևէջային առանձնահատկություններից, կարելի է համոզվել դրանց ժողովրդական արմատների մեջ: «Ա» պատառիկը ծավալվում է մաժորում, «բ»-ն՝ կվարտային հիմքով էոլական ձայնակարգում և «գ»-ն՝ կվինտային հիմքով դորիական-էոլական մինորում.



Վերջապես, ստորև բերվող օրինակի ելևէջը ծավալվում է տերցիային հիմքով էոլական (հիպոդորիական) ձայնակարգում.



Բերված օրինակներից ամեն մեկը պատկանում է հատուկ ձայնեղանակի և բնորոշվում է համապատասխան բնույթի ելևէջներով:

Նշվեց, որ ներկայումս չկան այն ուղղակի տվյալները, որոնք մատնանշեցին վաղ ավատատիրական շրջանի գեղջուկ երաժշտության ձևերի զարգացման աստիճանը: Ավելին, հնարավոր չէ սահմանել թե որտեղ է հիշյալ ձևերի ու զարգացած ավատատի-

րական դարաշրջանի (միջնադարի ողջ ընթացքին ժողովրդի գործունեության ամենալարված կետին հասած ժամանակաշրջանի) վերջնականապես բյուրեղացած ձևերի միջև անցնող սահմանագիծը: Եվ, այդուհանդերձ, հաշվի առնելով որոշ անուղղակի տվյալներ, մասնավորապես այն ամենը, ինչ ասվել է շարականներում և սաղմոսներում ժողովրդական ստեղծագործության հետքերի առկայության մասին, հարկ է եզրակացնել, որ երկու հիշյալ դարաշրջանների ժողովրդական երաժշտության կերպարային բովանդակությանը և հորինվածքային ձևերին վերաբերող հարցերի մեջ սկզբունքային տարբերություն չէր էլ կարող լինել: Տարբերությունները պետք է որ վերաբերեին բովանդակության խորացման աստիճանին և զարգացման սահմաններին, բայց ոչ ավելին:

Վաղ միջնադարի գեղջուկ երաժշտությունն ամուր հիմք էր տվյալ դարաշրջանի երաժշտական ողջ կառույցի համար: Չկորցնելով ժառանգական կապը նախորդ ժամանակաշրջանի արվեստի հետ, յուրացնելով դրա լավագույն, «հեթանոսական» աշխարհընկալումից ծնված հատկանիշները, կենսահաստատ ու ճշմարտացի բնույթը, վաղ ավատատիրական շրջանի ժողովրդական երաժշտական արվեստը չէր կարող որոշիչ քայլ չանել դեպի առաջ՝ իրականության արտացոլվող երևույթների շրջանակների ընդլայնման և դրանց արտացոլման մեթոդների խորացման ու կատարելագործման իմաստով: Վաղ ավատատիրական դարաշրջանի երաժշտությունը պետք է հարստանար սոցիալական մեծ նշանակության թեմաներով, նրանում պետք է ուժեղանային նահապետական ընտանիքի՝ դեռևս մինչև վերջ չսպառված հիմքերի ու ավանդույթների դեմ բողոքի տրամադրությունները, պետք է հնչեին բողոքի մոտիվներ (ամենատարբեր դրսևորումներով) ընդդեմ ավատատերերի անընդհատ խորացող ճնշման, երևան գային հայրենասիրության դրսևորումներ և այլն:

Վաղ ավատատիրական շրջանի գեղջուկ երաժշտության զարգացման ընթացքը, որ բոլոր դեպքերում ծավալվելու էր սոցիալական կարգի թեմաների ու մոտիվների անընդհատ ուժեղացման նշանաբանի տակ, չէր կարող չհարստանալ ևս մեկ հատկանիշով, այն է՝ սոցիալական բովանդակության տրամադրությունների նշանակության մեծացման հետ մեկտեղ, արվեստ պետք է ներթափանցեին առանձին անհատի ապրումների հարաճուն մոտիվները, սակայն ոչ մեկուսացած անհատի, այլ հայացքների ընդհանրությամբ և կենսական շահերով իր հանուրին սերտորեն կապված, նրա անբաժանելի մասնիկը ներկայացնող անհատի: Սոցիալական նշանակության երևույթների արտացոլումը՝ բեկված անհատական ապրումների լույսով - ահա թե ինչը, մեր կարծիքով, վաղ ավատատիրության դարաշրջանի գեղջուկ երաժշտությունը տարբերում է նախորդող դարերի համայնականների երաժշտությունից: Գեղջուկ երաժշտության ձևավորված քնարական և դրամատիկ-քնարականության շերտը շարունակում է ուժեղանալ և ընդարձակվել գյուղական երաժշտական արվեստի զարգացման հետագա փուլերում ևս:

Նոր հատկանիշներով հարստանալու ուղղությամբ զարգանալով, վաղ ավատատիրական շրջանի գեղջուկ երաժշտությունը մնում է որպես ձայնեղանակային: Դեռ այսօր էլ նա մնում է հավատարիմ այդ սկզբունքին, որով և ապահովվում են բազում դարերի ընթացքում թե զարգացման ժառանգականությունը և թե այդ արվեստի ինքնատիպության բնորոշ հատկանիշները:

Վաղ ավատատիրական շրջանի գեղջուկ երաժշտության մեջ քնարական և դրամատիկական-քնարական սկզբունքների տեսակարար կշռի ծանրացումը խթանեց որոշ ձայնեղանակների ու երգատեսակների հատուկ զարգացումը:

Դրանց թվում է խոր վշտալի զեղումների երգատեսակը՝ համապատասխան տերցիային հիմք ունեցող դորիական-էոլական ձայնակարգով և երգային ռիթմով, կարող է հանդիպել նաև թեթևակի թախծի երանգով պատված կվինտային հիմք ունեցող դորիական-էոլական ձայնակարգով և երգային ռիթմով քնարական ծավալուն արտահայտու-

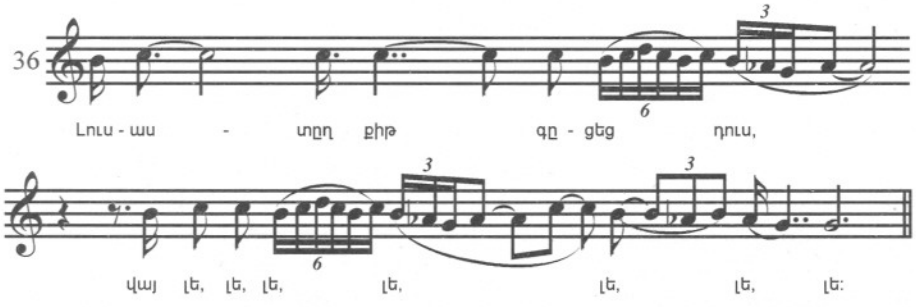
թյունների երգատեսակը, տոնական-հանդիսավոր բնույթի՝ սիրո հրճվալից ապրումների երգատեսակը՝ պարային տարբեր ռիթմերով և ձայնակարգերով, մասնավորապես՝ տերցիային հիմք ունեցող մաժոր ձայնակարգով: Վաղ ավատատիրական շրջանի գեղջուկ երաժշտության ձայնեղանակային սկզբունքի բարձր զարգացման մասին, ի դեպ, վկայում է նույն շրջանի եկեղեցական երաժշտության ձայնակարգա-ելևէջային համակարգը, որում ժողովրդական ձայնեղանակները կիրառված են լայնորեն՝ իրենց հասուն և իմաստավորված ձևով:

Փորձելով թափանցել վաղ ավատատիրական դարաշրջանի գեղջուկ երգի կենդանի հնչողության գաղտնիքների մեջ, պետք է նախ նշել, որ այդ երգերից կարող են հետքեր մնացած լինել ժողովրդական ստեղծագործության մեզ հասած որոշակի շերտերում: Այդ մնացուկների որոնումներում նպատակահարմար է ելնել հետևյալ նախադրյալներից. ըստ խորության և հուզական հագեցվածության, ինչպես և գաղափարի բարդության աստիճանով, վաղ ավատատիրական շրջանին բնորոշ երգերը պետք է որ գրավեին մոտավորապես միջին տեղ նախաավատատիրության դարաշրջանի պարզ, մի փոքր պարզունակ ձևերի և զարգացած ավատատիրական դարաշրջանի բարձր զարգացման հասած ձևերի միջև: Այդ փնտրումներին որոշակի նպաստ է բերում անշուշտ վաղ ավատատիրական շրջանի եկեղեցական երաժշտությունը, որում, ինչպես նշվել է, բեկված էին գեղջուկ երաժշտության ոճական մի շարք հատկանիշներ:

Սակայն, նշված դրույթները կարող են օգնել միայն վաղ միջնադարի փնտրվող ձևերի ամենաբնորոշ, ընդհանուր հատկանիշների լուսաբանմանը, բայց չեն կարող ծառայել առանձին, ստույգ թվագրված երգեր ունենալու նպատակներին: Դա ավելի քան անհնար է, քանի որ ժամանակի ազդեցությանը մեծ մասամբ ենթակա էին նախաավատատիրական դարաշրջանի մշտածև պարզունակ, բայց ոչ բարդ կառուցվածք ունեցող երգերը:

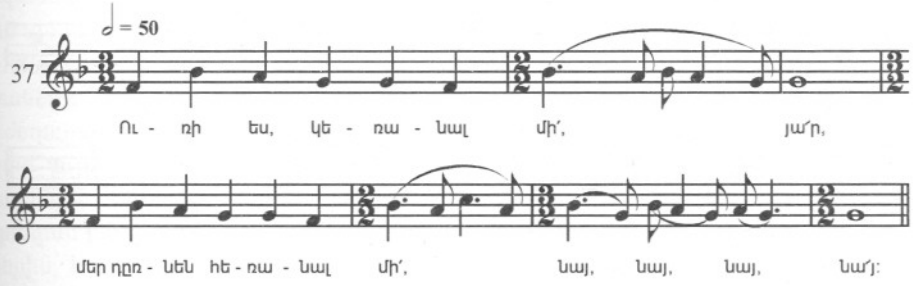
Ստորև բերվում են մի շարք օրինակներ, որոնց նպատակն է դիտարկվող ժամանակաշրջանի գեղջուկ երաժշտության բնորոշ հատկանիշների վերաբերյալ ձեռք բերել որոշ կողմնորոշում: Բոլոր օրինակները հստակորեն բնութագրվում են բավարար չափով ձևի ծավալայնությամբ և երգայնությամբ:

Առաջին օրինակը հանկարծաբանական-ասերգային կերտվածք ունեցող «Ապարանի հորովելն» է: Դրա ելևէջային հիմքը կազմում է այս երգատեսակի համար ավանդական երկու ձայնակարգերից՝ երկակի ձայնակարգը.

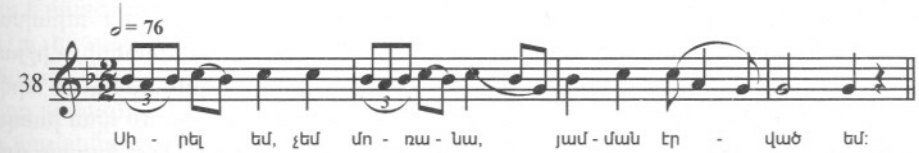


Մյուս օրինակները սիրո քնարական երգեր են, որոնցից ամեն մեկը առանձնանում է իր հատուկ հուզական հագեցվածությամբ, ինչը վկայում է քնարական տարբեր դրսևորումների հնարավորությունն անգամ արտահայտչության համեմատաբար համեստ միջոցների դեպքում: Առաջին երեք երգերը ծավալվում են տարբեր ձայնեղանակներում՝ բոլորն էլ հենված էոլական հիմնաձայնով ձայնակարգերին:

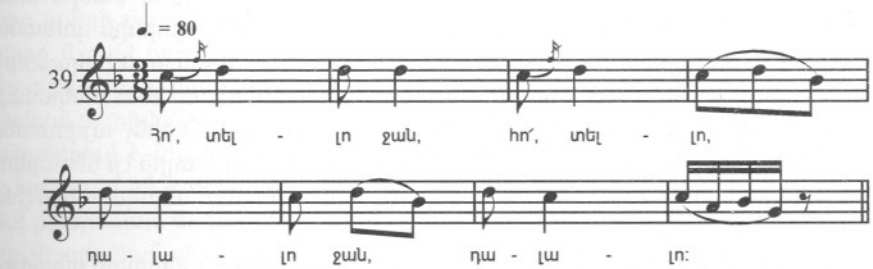
«Ուռի ես, կեռանալ մի» երգն ինքնամփոփ-վշտալի քնարականության օրինակ է: Դրա երգային ռիթմա-ելևէջային զարգացումն ընթանում է փոփոխական մետրի և տերցիային կառուցվածք ունեցող ձայնակարգի հիմքով, որը ևս պարունակում է փոփոխականության տարրեր.



«Յաման, էրված եմ» հոգեպարար-թախծոտ երգը զարգանում է դարձյալ երգայնության սկզբունքով և ծավալվում է կվարտային հիմք ունեցող էոլական ձայնակարգում.



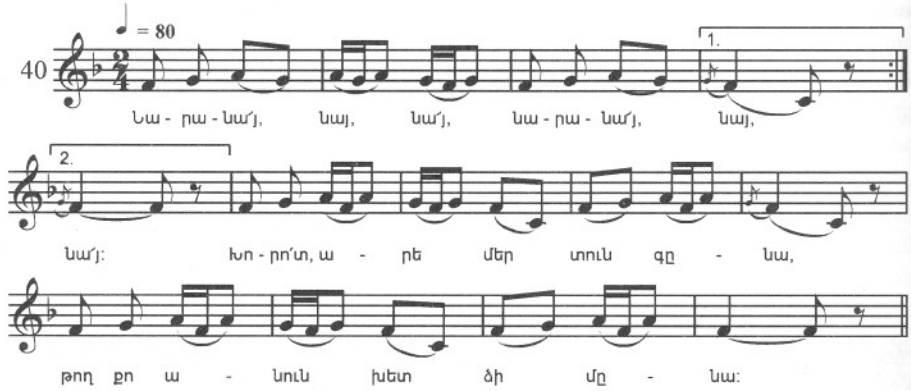
էոլական երգերից վերջինի՝ «Հո, տելլո ջան[1]», ձայնակարգն ունի կվինտային հենակետ (հիմնաձայնը երևան է գալիս միայն վերջին պահին): Երգը բնորոշվում է հումորի, թեթև թախծի երանգներով.



Ինչպես արդեն ասվել է, հնաոճ խաղիկներից ամենից ավելի լավատեսական են այն երգերը, որոնք ծավալվում են կիսատոնազուրկ մաժոր ձայնակարգում: Մեծաքանակ նման երգերից ներկա դեպքում տեղին է բերել սասունցիների «Խորոտ, արի մեր տուն» երգը: Պայծառ երանգը, ընդգծված երկմիավոր ռիթմով, երգին հաղորդում է կենսահաստատ քայլերգային բնույթ: Զարգացման երգայնության սկզբունքն այստեղ պայմանավորված է ելևէջային սահունությամբ և կրկներգությունների առկայությամբ: Կառուցվածքային առումով երգը երկու նախադասությունների զուգորդում է, որոնցից երկրորդն առաջինի տարբերակն է.

---

[1] ***Տելլո*** – բացականչություն:

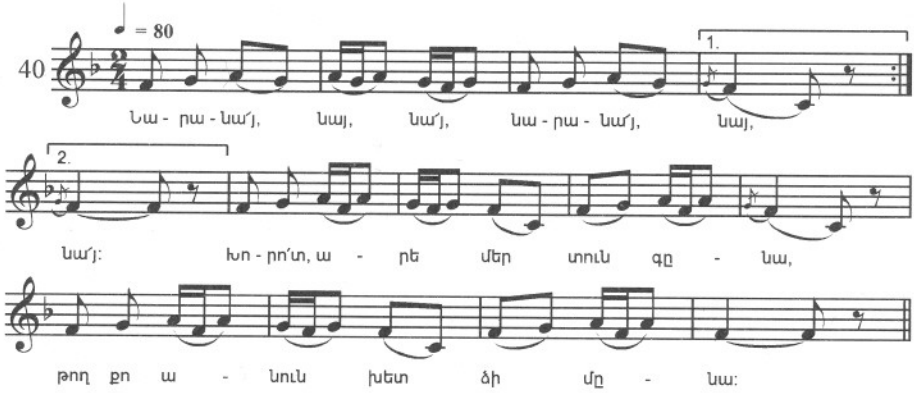


Վաղ ավատատիրական շրջանի գուսանների բազմակողմանի գործունեության մասին մեզ են հասել մի շարք վկայություններ: Հայ հին գրական և պատմագրական աշխատությունների հեղինակները բազմիցս հիշատակում են և էպոս պատմող գուսանների (վիպասանների), և բոլոր տեսակի ծիսական արարողությունների (հարսանեկան, սգո) մասնակից գուսանների, և տոնակատարություններն ու խնջույքներն ուրախացնող գուսանների, և թե թատերական արվեստի նախանձախնդիր-գուսանների: Հիշյալ տեղեկությունների հիման վրա կարելի է պատկերացում կազմել գուսանական արվեստի ընդհանուր ուղղվածության, թե երկրի մշակույթի զարգացման գործում դրա խաղացած դերի և թե այդ արվեստի ճյուղերի առանձնահատուկ հատկանիշների մասին, ճյուղեր, որոնք ծառայել են ավատատիրական հասարակության տարբեր խավերին: Որոշակի, թեպետև ոչ միշտ միակերպ, լրիվ պատկերացում կարելի է կազմել նաև գուսանական արվեստի առանձին երգատեսակների կերպարների շրջանակի, բովանդակության բնույթի մասին: Եվ այս ամենը, ի հեճուկս այն մշտական ջանքերի, որ գործադրում էին եկեղեցականներն ինչպես գուսանական արվեստը, այնպես էլ դրա մասին ամեն մի հիշատակություն ոչնչացնելու համար: Իր գոյության ողջ ճանապարհին գուսանական արվեստն անկախ այն բանից, թե նա սպասարկում էր ավատական ազնվականությանը, թե քաղաքի հարուստներին կամ հասարակ մարդկանց, եկեղեցու հետ հակամարտության մեջ էր: Ենթարկվելով եկեղեցու մշտական հետապնդումներին, այդուհանդերձ, գուսանական արվեստը պարտքի տակ չէր եկեղեցու առջև: Նա ծաղրի էր ենթարկում թե՛ եկեղեցու կենդանի ներկայացուցիչներին և թե՛ նրա հիմնած սահմանակարգերը (ինստիտուտները)[1]:

Եկեղեցին ճշմարտությանը բավական մոտ էր, գուսանական արվեստը բնորոշում էր իբրև «հեթանոսական»: Գրականագիտական հետազոտությունները ցույց են տալիս, որ գուսանական արվեստի դրսևորումները մեծ մասամբ շարունակում էին զարգացնել այն կենսահաստատ, ռեալիստական սկզբունքները, որոնց հիմքերը դրվել էին նախաքրիստոնեության դարաշրջանում: Սկզբունքներն այդ, որ բավարարում էին ժողովրդական լայն զանգվածների ճգտումները և որոնց արձագանքում էր աշխարհիկ հովերով

---

[1] «Եթե եկեղեցին հետապնդում էր գուսաններին, որոնք երգում էին մարմնական սերը, — գրում է Մ. Աբեղյանը (նկատի ունենալով մի փոքր ավելի ուշ դարաշրջան) , — ապա գուսաններն իրենց հերթին չէին խնայում ո՛չ սրբերին, ոչ էլ եկեղեցական կարգուկանոնն ու ծեսերը. սուր երգիծանքով նրանք ծաղրում էին քրիստոնեական տաճարները, քահանաներին, վանականներին, երեսպաշտ կրոնավորներին, որոնց համար սերը մեղք էր, թեպետև իրենք ևս գաղտնի տրվում էին սիրույն» տե՛ս Մ. ԱԲԵՂՅԱՆ, ***Հայոց հին գրականության պատմություն,*** II (այսուհետև՝ Մ. Աբեղյան, II - Մ. Բ.), Երևան, 1946, էջ 564:



Վաղ ավատատիրական շրջանի գուսանների բազմակողմանի գործունեության մասին մեզ են հասել մի շարք վկայություններ: Հայ հին գրական և պատմագրական աշխատությունների հեղինակները բազմիցս հիշատակում են և էպոս պատմող գուսանների (վիպասանների), և բոլոր տեսակի ծիսական արարողությունների (հարսանեկան, սգո) մասնակից գուսանների, և տոնակատարություններն ու խնջույքներն ուրախացնող գուսանների, և թե թատերական արվեստի նախանձախնդիր-գուսանների: Հիշյալ տեղեկությունների հիման վրա կարելի է պատկերացում կազմել գուսանական արվեստի ընդհանուր ուղղվածության, թե երկրի մշակույթի զարգացման գործում դրա խաղացած դերի և թե այդ արվեստի ճյուղերի առանձնահատուկ հատկանիշների մասին, ճյուղեր, որոնք ծառայել են ավատատիրական հասարակության տարբեր խավերին: Որոշակի, թեպետև ոչ միշտ միակերպ, լրիվ պատկերացում կարելի է կազմել նաև գուսանական արվեստի առանձին երգատեսակների կերպարների շրջանակի, բովանդակության բնույթի մասին: Եվ այս ամենը, ի հեճուկս այն մշտական ջանքերի, որ գործադրում էին եկեղեցականներն ինչպես գուսանական արվեստը, այնպես էլ դրա մասին ամեն մի հիշատակություն ոչնչացնելու համար: Իր գոյության ողջ ճանապարհին գուսանական արվեստն անկախ այն բանից, թե նա սպասարկում էր ավատական ազնվականության, թե քաղաքի հարուստներին կամ հասարակ մարդկանց, եկեղեցու հետ հակամարտության մեջ էր: Ենթարկվելով եկեղեցու մշտական հետապնդումներին, այդուհանդերձ, գուսանական արվեստը պարտքի տակ չէր եկեղեցու առջև: Նա ծաղրի էր ենթարկում թե՛ եկեղեցու կենդանի ներկայացուցիչներին և թե՛ նրա հիմնած սահմանակարգերը (ինստիտուտները)[1]:

Եկեղեցին ճշմարտությանը բավական մոտ էր, գուսանական արվեստը բնորոշում էր իբրև «հեթանոսական»: Գրականագիտական հետազոտությունները ցույց են տալիս, որ գուսանական արվեստի դրսևորումները մեծ մասամբ շարունակում էին զարգացնել այն կենսահաստատ, ռեալիստական սկզբունքները, որոնց հիմքերը դրվել էին նախաքրիստոնեության դարաշրջանում: Սկզբունքներն այդ, որ բավարարում էին ժողովրդական լայն զանգվածների ճգտումները և որոնց արձագանքում էր աշխարհիկ հովերով

---

[1] «Եթե եկեղեցին հետապնդում էր գուսաններին, որոնք երգում էին մարմնական սերը, — գրում է Մ. Աբեղյանը (նկատի ունենալով մի փոքր ավելի ուշ դարաշրջան) , — ապա գուսաններն իրենց հերթին չէին խնայում ո՛չ սրբերին, ոչ էլ եկեղեցական կարգուկանոնն ու ծեսերը. սուր երգիծանքով նրանք ծաղրում էին քրիստոնեական տաճարները, քահանաներին, վանականներին, երեսպաշտ կրոնավորներին, որոնց համար սերը մեղք էր, թեպետև իրենք ևս գաղտնի տրվում էին սիրույն» տե՛ս Մ. ԱԲԵՂՅԱՆ, ***Հայոց հին գրականության պատմություն,*** II (այսուհետև՝ Մ. Աբեղյան, II - Մ. Բ.), Երևան, 1946, էջ 564:

տրամաղրված ավատատիրական վերնախավը, հակադրվում էին եկեղեցու կողմից արմատավորված ասկետական գաղափարներին:

Եթե մի կողմ թողնենք գուսանական ստեղծագործության այն երգատեսակները, որոնք հորինված էին ավատական ազնվականության խրախճանքներին ու խնջույքներին կատարելու համար, և որոնք, ըստ երևույթին, ոչ անհիմն, եկեղեցու ներկայացուցիչներն անվանում էին «անառակ»[1], եթե մի կողմ թողնենք նաև այն երգատեսակները, որոնք հետապնդում էին բարձր դասի այս կամ այն ներկայացուցչին փառաբանելու և գովաբանելու նպատակը, ապա գուսանական արվեստն իր մեծ մասով չէր կորցնում կապը ժողովրդական՝ ոչ մասնագիտացված ստեղծագործության ավանդույթների հետ, այս կամ այն չափով պահպանում էր ժողովրդայնության հատկանիշները: Այս հանգամանքն արտացոլված է նույնիսկ զուտ ավատատիրական դյուցազներգության մեջ (գրական բնագրում), ևվիրված վաղ միջնադարի ռազմա-քաղաքական իրադարձություններին, հայտնի «Պարսկական պատերազմ» և «Տարոնի պատերազմ» անուններով[2]: Չնայած պատմվածքում իրավիճակների և գործող անձանց ընտրության միօրինակությանը, էպոսում աշխատավորական զանգվածներն ու դրանց դերը արտաքին և ներքին կարգի բախումներում լրիվ արհամարհված են, մի շարք իրադարձություններ էլ ակներևորեն կողմնակալ լուսաբանված. և, այդուհանդերձ, էպոսը շատ դեպքերում հարազատ է մնում ժողովրդի մշակած երևույթների իրական արտացոլման ավանդույթներին: Այդ են վկայում էպոսից բերված հատվածները Ագաթանգեղոսի, Բուզանդի, Խորենացու, Սեբեոսի և Հովհան Մամիկոնյանի տարեգրային աշխատություններում: Մի շարք դրվագների նկարագրման ճշմարտացիությամբ և, ամբողջությամբ վերցրած, էպոսի հայրենասիրական տրամադրությամբ, ըստ երևույթին, պետք է բացատրել արդեն հիշատակված այն փաստը, որ վիպասանների՝ ավատական բանաստեղծական ժանրերի թվին պատկանող պատմերգությունները հաճույքով են լսել ոչ միայն իրենք՝ ավատատերերը, այլև հասարակ մարդիկ՝ շինականները:

Սակայն ժողովրդական ստեղծագործությունը շատ ավելի մեծ հետք է թողել գուսանական արվեստի ***քնարական*** երգատեսակների վրա: Մ. Աբեղյանը վերլուծելով մի փոքր ավելի ուշ ժամանակի գուսանական քնարական երգերի բանաստեղծական բնագրերը, նշում է դրանցում «ժողովրդական կենդանի լեզվի դարձվածքների» հարուստ առկայություն, իսկ բովանդակության մեջ այնպիսի հատկանիշների, դրույթների ու բարոյական մոտիվների մեծ քանակություն, որոնք բնորոշ են գեղջուկ երգին: Հեղինակը դա բացատրում է այն բանով, որ գուսանական քնարական երգերը, գեղջուկ երգերի նման, արդյունք են «ժողովրդից դուրս եկած մարդկանց» ստեղծագործության: Նշելով գեղջուկ քնարական երգաստեղծության ազդեցության փաստը գուսանականի վրա, հեղինակը միաժամանակ զգուշացնում է, որ դրանք բնավ էլ նույն բանը չեն: Հեղինակի եզրակացությամբ գյուղացու աշխատանքային կյանքի առավել բնորոշ երևույթները՝ վարը, ցանքը, հունճքը, կալսելը, որոնց հիշատակումներով լի են գեղջուկ խաղիկներն ու

---

[1] IV դարում ավատատիրական ազնվականության որոշ մասի շրջանում, այսպես կոչված «մեծ ուրախությունների» ժամանակ իշխող բարքերի ազատության մասին պատմում է Փավստոս Բուզանդն իր իրականության նկարագրություններով լի «Պատմության» մեջ: Հեղինակի վկայությամբ, գուսանները, վարձակները, խեղկատակները և ազատ վարքի տեր կանայք այդ «խրախճանքների» մշտական մասնակիցներն էին (էջ 562):

[2] Երկու անուններն էլ էպոսին տվել է Մ. Աբեղյանը: Դյուցազներգության հիմնական թեման իրականում Հայաստանի և Պարսկաստանի թշնամական հարաբերություններն էին, որ սկսվել էին Սասանյան վերջին հարստության գահակալման ժամանակ (226թ.) և պահպանվել ողջ վաղ միջնադարի ընթացքում:

սիրո երգերը, գուսանական արվեստում ոչ մի կերպ չեն արտացոլված: Սիրեցյալի գեղեցկության նկարագրություն, սիրո տվայտանքներ, կրքեր ու տառապանքներ - ահա թե որն է, ըստ հեղինակի, գուսանական քնարերգության հիմնական բովանդակությունը[1]:

Գուսանական քնարական բանաստեղծության վրա գեղջկականի ունեցած ձևի (և սահմանների) ազդեցության մասին Մ. Աբեղյանի եզրակացությունները պետք է նաև նկատի ունենալ, երբ խնդիրը վերաբերում է գեղջուկ և գուսանական քնարական արվեստի ***երաժշտական*** հարաբերություններին: Այդ եզրակացությունները հատկապես արժեքավոր են, երբ խոսքը վաղ ավատատիրական շրջանի երաժշտական քնարերգության մասին է:

Ինչպես արդեն նշվել է, վաղ ավատատիրության դարաշրջանի գուսանական երաժշտության ձևերի, ելևէջային և ռիթմական առանձնահատկությունների, տարածված կառուցվածքների տեսակների մասին ուղղակի տվյալներ չունենք. չկան նաև անմիջական ցուցումներ այն մասին, թե մեզ հասած ժողովրդա-մասնագիտացված արվեստի նմուշներից որո՞նք են ավելի մոտ այս շրջանի գուսանական արվեստի իսկական հորինումներին: Միջնադարյան Ակնա երգերի[2] կամ, մանավանդ, XVIII – XX դարերի աշուղական երգերի հորինվածքային առանձնահատկությունների հիմքով հին գուսանական ռիթմա-ելևէջային ձևերի վերականգնման փորձերը ցանկալի արդյունքի չէին կարող հանգեցնել, թեպետև կասկածից դուրս է, որ հին գուսանական արվեստի փորձը պետք է որ ավելի ուշ դարաշրջանների ժողովրդա-մասնագիտացված երաժշտության վրա թողներ իր հետքը:

Բայց եթե ներկայումս գիտությունը չունի վաղ ավատատիրության դարաշրջանի գուսանական երաժշտության բուն ձևերն ու հնչողությունները վերստեղծելու միջոցներ, համենայն դեպս գուսանական երաժշտության, դրա ավելի առողջ, առաջադիմական մասի ամենաընդհանուր հատկանիշները սահմանելու փորձեր անելու հնարավորություններ կան. օգնության են հասնում նախ՝ հիշված գրականագիտական ուսումնասիրությունների տվյալները, ապա՝ հայ եկեղեցական ուսումնասիրման արդյունքները:

Փորձելով սահմանել՝ թե որոնք են դիտարկվող շրջանի գուսանական երաժշտության առավել բնորոշ հատկանիշները, ինչպես մեզ թվում է, նպատակահարմար է ելնել հետևյալ նախադրյալներից:

Բազմիցս նշվել է, որ եկեղեցական երաժշտությունը լայնորեն օգտվել է ժողովրդական և ժողովրդա-մասնագիտացված երաժշտության ձեռքբերումներից: Պայմանավորված պատմականորեն ստեղծված հանգամանքներով, նա անդրադարձել է այդ աղբյուրներից կամ մեկին, կամ մյուսին. դարաշրջաններից ամեն մեկում աշխարհիկ ծագում ունեցող ելևէջային ձևերը եկեղեցական երաժշտության մեջ միշտ գտել են իրենց արտացոլումը (վերամիաստավորված կամ կերպարանափոխված):

Հայտնի է, որ ավատատիրության վաղ շրջանի եկեղեցական երաժշտությունը ձայնեղանակների առումով մի համաձուլվածք էր, ուր չկային ոճական խայտաբղետություններ, աններդաշնակություններ և որ, նույն առումով, գեղջուկ երաժշտության պարունակության համեմատությամբ եկեղեցական երաժշտությունը սկզբունքային ոչինչ նոր բան չուներ իր մեջ: (Ինչպես ավելի ուշ կհամոզվի ընթերցողը, հետագա դարաշրջաններում պատկերն այլ է): Այստեղից հետևում է, որ վաղ ավատատիրական հասարակության լայն շրջաններում իշխող էին այն ելևէջները, որոնք ստեղծվել, զարգացել և բյուրեղացել էին գյուղական շրջապատում: Եվ եթե հենց դրանք էին եկեղեցական երաժշտությունը սնող աղբյուրները, ապա ավելի մեծ հիմքեր են ստեղծվում ենթադրելու,

---

[1] Մ. ԱԲԵՂՅԱՆ, II , էջ 562-563:

[2] ***Ակն*** – քաղաք Արևմտյան Հայաստանում: Ակնա երգերի մասին տե՛ս 169-172 էջերում:

որ դրանք սնել են նաև առավել առաջադեմ լայն խավերի հետ կապված գուսանների երաժշտական արվեստը:

Հնարավոր է, որ տվյալ ժամանակաշրջանի ժողովրդա-գուսանական երաժշտության մեջ առաջացել են գյուղականից տարբերվող որոշ ինքնուրույն ձայնեղանակային ձևեր նույնպես, բայց դրանք այն ծառի առաջին ճյուղերն էին, որոնք բուռն ծաղկում ապրեցին արդեն զարգացած ավատատիրության դարաշրջանում: Թե այդ առաջին ճյուղերը որքան էին թույլ, կարելի է դատել թեկուզև այն բանից, որ դրանք տվյալ շրջանի եկեղեցական երաժշտության ձայնեղանակների գոյության վրա ոչ մի ազդեցություն չունեցան: Ահա այսպիսին էր պատկերը գեղջկական, գուսանական և եկեղեցական երաժշտության ձայնեղանակների ոլորտում:

Հետևելով Մ. Աբեղյանին, ավատատիրական դարաշրջանի գուսանական արվեստի գրական կողմի մասին նրա տված եզրակացություններին, պետք չէ հավասարության նշան դնել գուսանական և գեղջուկ երաժշտության միջև:

Չնայած այն բանին, որ ձայնեղանակային առումով այս շրջանի ժողովրդական գուսանների երաժշտությունը հետևում էր գեղջուկ երաժշտության ձեռքբերումներին, այնուամենայնիվ, այն պետք է բովանդակեր նաև յուրօրինակության հատկանիշներ: Հարկ է ենթադրել, որ նախ՝ գեղջուկ երգի ոչ բոլոր ձայնեղանակային ձևերը միակերպ կիրառվեցին գուսանական երաժշտության մեջ: Օրինակ, հազիվ թե գուսանները հատուկ հետաքրքրություն ցուցաբերեին գյուղական աշխատանքային երգերի ձայնեղանակների նկատմամբ. անկասկած, մյուս կողմից, գյուղական հարսանեկան-ծիսական և սգո երաժշտության ձայնեղանակները, որոնք նաև գյուղական վիպերգերի ու քնարական երաժշտության հիմքերից էին, պետք է որ առավելագույն չափով կիրառվեին գուսանների կողմից (այս դրույթը լրիվ հաստատվում է ուշ շրջանի գուսանների երաժշտական գործունեությամբ): Հիմքեր կան նաև ենթադրելու, որ վաղ ավատատիրական դարաշրջանի գուսանական երաժշտության ինքնատիպության առանձնահատկությունները երևան են գալիս գլխավորապես ռիթմի և հյուսվածքի մեջ: Գեղջուկ երաժշտության երգերի հյուսվածքը և ձևերը օգտագործելու հետ մեկտեղ, գուսանները զարգացնում էին նաև իրենց սեփական ռիթմերը: Հանկարծաբանական կամ գործիքային մեծահմուտ վարպետության կերտվածքի ասերգային-արտասանական, հռետորական-պատմողական զարդարուն ռիթմա-ելևէջները և դրանց համապատասխանող ձևերը գուսանների համար դարձան թե էպոսի հերոսական, թե մտերմիկ քնարականության և թե բուռն հրճվալից կերպարներ իրացնելու գործուն միջոցներ:

Այս ամենը թույլ է տալիս ասելու, որ եկեղեցական երաժշտության մեջ արմատավորված հանկարծաբանական կերտվածքի ձևերը զարգացան գուսանական երաժշտության համապատասխան ձևերի ազդեցությամբ: Դա նշանակում է, որ այստեղ ևս, փոխառման ընթացքը պետք է գնար վերաիմաստավորման նշանաբանի տակ:

Վաղ ավատատիրական շրջանի առաջադեմ գուսանների երաժշտությունը (հուսով ենք, որ մեր պատկերացումներն այդ երաժշտության մասին համապատասխանում են իրականությանը) մեծ ազդեցություն է ունեցել հետագայի զարգացած ավատատիրության մասնագիտացված աշխարհիկ երաժշտության վրա. այն հող պատրաստեց տաղ անունով հայտնի հանկարծաբանական-մեծահմուտ բնույթի ծավալուն մոնողիկ ձևերի երևան գալու համար:

Վաղ ավատատիրության շրջանի գուսանական երաժշտական արվեստը ուսումնասիրելիս, շատ հարցեր, որոնք վերաբերում են այդ արվեստի ազնվական ճյուղին, մնում են անպատասխան: Դրանք են՝ ինչպիսի՞ն էր առանձին նախարարների խիզախ քաջագործությունները փառաբանող գովերգերի երաժշտությունը, ավատատիրական ազնվականության խրախճանքներում կատարվող երգերի հնչողությունը, ինչպե՞ս էին

բաշխվում դերերը երաժիշտ-գուսանների միջև, որոնք սպասարկում էին նախարարական վերնախավը, ինչպե՞ս էին օգտագործվում պալատական գուսանների բազմաթիվ նվագարանները, ինչպիսի՞ն էր այն «բազմաձայնության» տեսակը, որի մասին հիշատակում է Փավստոս Բուզանդը[1], այն ունե՞ր արդյոք հետերոֆոն կերտվածք, նման այն բանին, որ հանդիպում է Անդրկովկասում մուղամների համույթային կատարումների ժամանակ, արդյո՞ք այն առաջացել է միաձայն երգեցողության և դամի զուգակցումից, թե արդյունք է միաձայն խմբական երգեցողության և այլն, և այլն: Սահմանափակվենք միայն մեկ դիտողությամբ. հայտնի է, որ Հայաստանում Արշակունյաց ժամանակ և հետո, վերին խավերում իշխում էին պարսկական արքունիքի և պարսկական ազնվականության բարքերն ու սովորույթները. հայ թագավորների ու նախարարների նվիրվածությունը պարսկական ազնվականության ավանդույթներին պետք է որ իր կնիքը դներ նաև հայ թագավորական և իշխանական պալատներում հնչող երաժշտության բնույթի վրա:

---

[1] Ահա գուսանների մասնակցությամբ տեղի ունեցած խնջույքի պատկերը, որ նկարագրում է Փավստոս Բուզանդը. «Երբ սկսեցին խմել՝ ուրախության առաջին բաժակը մատուցեցին Պապ թագավորին և իսկույն հնչեցին թմբուկներն ու սրինգները, քնարներն ու փողերը իրենց ներդաշնակ ձայներով ...Պապ թագավորը ուրախության գինին բռնած էր մատներով և նայում էր գուսանների խմբին» (ՓԱՎՍՏՈՍ ԲՈՒԶԱՆԴ, Հինգերորդ դպրություն, գլուխ ԼԲ, էջ 355):

Երրորդ գլուխ

ՎԱՂ ԱՎԱՏԱՏԻՐԱԿԱՆ ՇՐՋԱՆ
(Արաբական արշավանքների ժամանակաշրջան)

1

ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ՏԵՂԵԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ԴԱՐԱՇՐՋԱՆԻ ՄԱՍԻՆ

VII-VIII դարերի սահմանագիծը հայ ժողովրդի կյանքում նշանավորվեց պատմական բացառիկ կարևորության իրադարձությամբ: VII դարի երկրորդ կեսի ընթացքում իրար հաջորդած մի շարք նախնական արշավանքներից հետո, որոնք հանդիպել էին ժողովրդական լայն զանգվածների և Հայաստանի՝ հայրենասիրությամբ տրամադրված նախարարների դիմադրությանը, երկիր են ներխուժում և երկար ժամանակով հաստատվում արաբական ցեղեր՝ ամիրապետության (խալիֆաթի) առաջնորդությամբ: Այս իրադարձության հետևանքը եղավ մի կողմից՝ Հայաստանում բնակություն հաստատած արաբական ցեղերի ավատականացման ընթացքի արագացումը, մյուս կողմից՝ երկրի բնիկ ժողովրդի տնտեսության ու մշակույթի զարգացման երկարատև դանդաղեցումը. զարգացում, որն այնքան հաջողությամբ ընթացել էր պատմական նախորդ ժամանակաշրջանում[1]:

Առաջին անգամ իր գոյության ողջ ընթացքում Հայաստանի քաղաքական, տնտեսական և մշակութային կյանքն ապրում է երկարատև անկման շրջան:

Գյուղերի ու քաղաքների ավերում, բնակչության (այդ թվում նաև նախարարական տոհմերի) ֆիզիկական ոչնչացում, զանգվածային գերեվարումներ, անմարելի պարտքային համակարգի սահմանում – ահա այն հիմնական միջոցները, որոնք օգտագործում էին արաբները՝ գրավված երկրի ժողովրդին ճնշելու և լրիվ ստրկացնելու նպատակով: Պահպանվեցին միայն եկեղեցու սահմանափակված իրավունքները:

Ի պատասխան նվաճողների ճնշումների, ամբողջ VIII և մասամբ IX դարերի ընթացքում երկրով մեկ իրար են հաջորդում բազմաթիվ ապստամբություններ: Պատմական ընթացքի բերումով տեղի է ունենում միայն VIII դարի վերջում, երբ Հայաստանում նորից սկսում են զարգանալ մի ամբողջ հարյուրամյակով կասեցված ավատատիրական հարաբերությունները: IX դարի կեսին Հայաստանը նորից դուրս է գալիս ինքնուրույն զարգացման ճանապարհ՝ միաժամանակ ոտք դնելով զարգացած ավատատիրական ժամանակաշրջանի շեմին: Սակայն, երկրի տնտեսության և մշակույթի կատարյալ ծաղկումն սկսվում է զգալիորեն ուշ, այն է՝ X դարի առաջին կեսում, այն բանից հետո, երբ Աշոտ Երկաթի, Բագրատունյաց և Վրաստանի միասնացած զորքերին հաջողվում է արաբական հորդաներին վճռական պարտության մատնել:

Հայաստանում IX դարը նշանավորվեց ժողովրդական մի շարք ապստամբություններով, որոնք սակայն նախորդ հարյուրամյակի համեմատությամբ այլ բնույթ ունեին: Հայաստանը թևակոխել էր զարգացած ավատատիրական հարաբերությունների շրջան և խոշոր ավատական կալվածքները հետզհետե ամրապնդվել էին, ավելի ու ավելի էր դժվարացել երկրի աշխատավոր բնակչության, և առաջին հերթին գյուղացիության վիճակը: Օտարերկրյա զավթիչների դեմ անընդհատ պայքարելու և հարազատ երկրի շահերը պաշտպանելու դժվարություններին ավելանում են հայրենական շահագործող-

---

[1] Ս. ԵՐԵՄՅԱՆ, ***Պարբերացման փորձ,*** էջ 57:

ներին՝ աշխարհիկ և հոգևոր ավատատիրական կալվածատերերին ծառայելու հետ կապված դժվարությունները: Աշխատավորական զանգվածների դրությունը դառնում է կրկնակի անտանելի: Սրանով է պայմանավորված IX դարի ապստամբությունների հատուկ բնույթը, որոնց սուր ծայրը, միաժամանակ, ուղղված էր սեփական ավատատերերին: Ուշագրավ փաստ է անդրկովկասյան ժողովուրդների ճնշված դասակարգերի համաձայնեցված ձեռնարկումները՝ ուղղված օտարերկրյա և հայրենական կեղեքիչների դեմ: Այսպես, Աղվանքում և Ատրպատականում տեղի ունեցած հզոր ապստամբությանը, հովիվ Բաբեկի ղեկավարությամբ, բարեկամաբար նեցուկ եղավ Հայաստանի հարևան մարզերի գյուղացիությունը[1]: Տասնյակ տարիներ տևող միևնույն ժամանակ արդարացի պայքարը, որ տարվում էր արաբական զավթիչների դեմ, արթնացրեց ժողովրդի հայրենասիրական զգացումները, անսպառ եռանդը, ամրապնդեց նրա ինքնագիտակցությունը, վստահությունն իր ուժերի նկատմամբ, համոզվածությունն այն բանում, որ հնարավոր է երկրի ներքին կյանքը վերակառուցել սեփական կարողություններով:

Զավթիչների ու տեղական ավատատերերի դեմ ուղղված երկրում դեպքից դեպք տեղի ունեցող ապստամբությունների կողքին լայնորեն զարգանում է պավլիկյան անունով հայտնի, գերազանց կազմակերպված ժողովրդական շարժումը:

Պավլիկյան շարժումն արմատներով հասնում է VI դար և խորապես ընդգրկում երկրի գյուղական ու քաղաքային բնակչությունը՝ դառնալով միջնադարյան Արևելքի հզորագույն ժողովրդական շարժումներից մեկը: Շարժումը կրոնական քողով և թաքնված «քրիստոնեական բառային ձևերով» (Էնգելս), փաստորեն, ուղղված էր երկրում իշխող սոցիալ-քաղաքական և տնտեսական հարաբերությունների փոփոխմանը, այսինքն՝ ոչ այլ ինչ էր, քան ըստ Էնգելսի՝ «հեղափոխական ընդդիմություն՝ ավատատիրության դեմ»: Վճռականապես մերժելով քրիստոնեական եկեղեցու դավանաբանությունը, պավլիկյան շարժումը դրանով իսկ, փաստորեն, կատաղի հարձակում էր գործում եկեղեցու՝ որպես ավատատիրության նեցուկի վրա: Հիմնական նպատակը, որին հետամուտ էին պավլիկյանները, մարդկանց միջև գոյություն ունեցող տնտեսական և իրավական անհավասարության ոչնչացումն էր և, ինչպես արտահայտվել է Էնգելսը Թ. Մյունցերի գլխավորած գերմանական գյուղացիական շարժման վերաբերյալ, «ստեղծել... երկինք, այսինքն՝ Աստծո թագավորություն երկրի վրա»[2]:

Պավլիկյանները երբեք չեն սահմանափակվել միայն իրենց գաղափարների քարոզներով: Նրանց շարժումը վերաճել է հզորագույն զինված ապստամբությունների: Պավլիկյանների գաղափարական ծրագիրը, նրանց եռանդուն գործնական քայլերը՝ ուղղված ավատական հարաբերությունների ոչնչացմանն ու նոր կարգերի հաստատմանը, բնականաբար, խիստ գրգռում են ինչպես աշխարհիկ և հոգևոր ավատատերերին, այնպես էլ արաբական իշխաններին, որոնք պավլիկյան շարժման մեջ տեսնում էին իրենց համար լուրջ վտանգ: Եկեղեցական ժողովի հատուկ որոշմամբ (720թ.) հայ եկեղեցին պավլիկյան շարժումը համարում է «հերետիկոսություն» և նզովքի: IX դարի երկրորդ կեսից (873 թվականից) Հայաստանում սկսվում է պավլիկյան շարժման անկումը: IX դարի վերջին ջախջախվում են նաև բյուզանդական պավլիկյան համայնքները. դրանք չդիմացան իրենց կայսերական ռազմական կազմակերպված ուժերի ճնշմանը:

Նույնքան հզոր, բայց և ավելի հեղափոխական էր թոնդրակեցիների շարժումը[3]: Հայաստանում ծնունդ առած թոնդրակյան շարժումը, պավլիկյան շարժման նման, տա-

---

1 Շ. ՆՈՒՅՈՒԲԻՉԵ, Ռուսթավելին և արևելյան Վերածնունդը, Թբիլիսի, 1947, էջ 38 (ռուս.):

2 Կ. ՄԱՐՔՍ և Ֆ. ԷՆԳԵԼՍ, ***Երկեր,*** հ. VIII, Մ.-Լ., 1930, էջ 138:

3 «Թոնդրակեցիներ» անունը ծագել է «Թոնդրակ» գյուղի անունից, որը շարժման կենտրոնն էր:

բածվում է, ապա դուրս գալիս երկրի սահմաններից և իր թափով ու ծավալման լայնքով դառնում ողջ միջնադարի սոցիալական հզորագույն շարժումներից մեկը: IX դարի վերջում գյուղական ծագում ունեցող այդ շարժումը, որը գլխավորում էր միջնադարի հայ ականավոր հեղափոխական գործիչ Սմբատ Զարեհավանցին, իր շարքերն է ընդգրկում քաղաքային արհեստավորական խավերին, մանր հողատերերին, հոգևորականության ցածր, երբեմն էլ՝ բարձր խավի ներկայացուցիչներին: Թոնդրակեցիների շարժումը նշված ժամանակաշրջանում հասնում է իր զարգացման առաջին գագաթնակետին՝ վերածվելով մի ուժի, որը ուղղակիորեն վտանգի էր ենթարկում եկեղեցու և ողջ ավատատիրական վարչակարգը: Առաջին գագաթնակետին հաջորդում են ուրիշները: Թոնդրակեցիների շարժումը արտակարգ հզորությամբ ծավալվում է հատկապես X դարի վերջում և XI դարի առաջին կեսին: Այս շրջանում շարժումն անցնում է Աղվանք, Հյուսիսային Միջագետք, Սիրիա և Բյուզանդական կայսրության արևելյան գավառները:

Շուրջ երկու դար թոնդրակեցիները պայքարի մեջ էին եկեղեցու և ավատատերերի հետ, ոգևորում և ղեկավարում էին գյուղացիական մի շարք հզորագույն զինված ապստամբություններ: Նրանց հեղափոխական քայլերին աշխարհիկ և եկեղեցական ազնվականությունը պատասխանում էր կատաղի հակահարվածներով: Եվ միայն XI դարի կեսերին, հենվելով բյուզանդական կազմակերպված զորքերի վրա և մեծ ջանքերի շնորհիվ, հետադիմության ծայրահեղ ներկայացուցիչ Գրիգոր Մագիստրոսին հաջողվեց կոտրել միջնադարի այդ փառապանծ ապստամբների դիմադրությունը: Միայն համեմատաբար ոչ մեծ թվով համայնական թոնդրակեցիների հաջողվեց ազատվել Մագիստրոսի հրից ու թրից: Նրանց մի մասն ապաստանեց Բալկաններում, այսինքն՝ արժանացավ պավլիկյանների ճակատագրին. այստեղ, Բալկաններում ևս, թոնդրակեցիները շարունակեցին տարածել իրենց հակաեկեղեցական և հակաավատատիրական գաղափարները, դրանով իսկ խթանելով Արևմուտքում «ավատատիրության դեմ հեղափոխական ընդդիմության» զարգացումը:

«Երկրում աստվածային թագավորություն» ստեղծելու իրենց նպատակներում թոնդրակեցիները առաջ անցան պավլիկյաններից: Նրանք ժխտեցին հանդերձյալ կյանքի գոյության, ոգու անմահության, ահեղ դատաստանի հնարավորությունը, չընդունեցին մկրտության, ամուսնության և այլ խորհուրդ-խորհրդավորությունները: Կյանքը սոցիալական վերափոխման ենթարկելու իրենց ծրագրով թոնդրակեցիները հետամուտ էին երկրի բոլոր քաղաքացիների նյութեղեն (ներառյալ մասնավոր սեփականության) և իրավական հավասարության՝ անկախ նրանց սեռից ու սոցիալական ծագումից: Թոնդրակեցիների ուսմունքը քանդում էր քրիստոնեական եկեղեցու դավանաբանական համակարգը հիմքից, էական փոփոխությունների ենթարկում միջնադարյան հասարակության աշխարհայացքը, հռչակում կյանքի կազմակերպման նոր սկզբունքներ: Ավելին, թոնդրակեցիներին ու պավլիկյաններին, նրանց տեսական դրույթներին, համայնական կենցաղի բնագավառում նրանց ծավալած գործնական քայլերին լրիվ կարող են վերաբերել նաև Մյունցերի և նրա կուսակցության ուսմունքի առիթով՝ «հաջորդող պատմության կանխագուշակման մասին» Էնգելսի ասած խոսքերը[1]:

Ընթերցողի ուշադրությունը հրավիրելով պավլիկյանների ու թոնդրակեցիների շարժման վրա, ելակետ ենք ունեցել այն դերը, որ նրանք ***խաղացել են զարգացած ավատատիրական դարաշրջանի հայ հասարակության ամենից ավելի առաջավոր մասի***

---

[1] Կ. ՄԱՐՔՍ և Ֆ. ԷՆԳԵԼՍ, ***Երկեր,*** հ. V, էջ 36 և հետո: Թոնդրակեցիների շարժման մասին տե՛ս Հայ ժողովրդի պատմություն, I մաս, էջ 144-150, 153-154, Ծ. ՆՈՒՅՈՒԲԻՉԵ, ***Ռուսթավելին և արևելյան Վերածնունդը,*** էջ 34-35; Վ. ՉԱԼՈՅԱՆ, ***Զարգացման հիմնական փուլերը,*** էջ 123-125: Թոնդրակեցիների շարժման վերջին ներկայացուցիչները Հայաստանում հայտնաբերվել են XIX դ. կեսերին:

աշխարհայացքի ձևավորման գործում, ինչպես նաև՝ ընտրությունն այն ճանապարհի, որով ընթացավ երկրի՝ հիշյալ դարաշրջանի մշակույթի զարգացումն ամբողջությամբ վերցրած:

Ինչպես արդեն նշվել է, արաբների արշավանքները, դրանց բերած հսկայական վնասները, ծայր աստիճան բացասաբար անդրադարձան երկրի մշակույթի զարգացման վրա: Եթե տվյալ ժամանակամիջոցում այդ զարգացումը վերջնականապես էլ չմարեց, ապա թափը զգալիորեն թուլացավ, ավելի ճիշտ՝ օտարերկրյա ճնշման ուժեղացմանը զուգընթաց այն ավելի ու ավելի նվազեց: Հայտնի է, օրինակ, որ VII դարից մեզ հասել է քսան ձեռագիր, իսկ հաջորդ՝ VIII դարից պահպանվել է ընդամենը չորսը: Սակայն, բանը միայն քանակի մեջ չէ. արաբների արշավանքները երկար ժամանակով կասեցրին գիտության, գրականության և արվեստի այն առաջավոր ուղղությունների զարգացումը, որոնք այդքան հստակորեն ստեղծվել էին VII դարում: Եթե VII դարը նշանավորվեց պատմագրական կարգի մի շարք աշխատությունների (Սեբեոս, Մովսես Կաղանկատվացի և ուրիշներ), հին դասականների (անտիկ) փիլիսոփայական աշխատությունների, Եզոպոսի առակների և այլ թարգմանությունների հրապարակումով, ապա արաբական տիրապետության տարիներին դոգմատիկական սխոլաստիկ (կյանքից կտրվածության) կարգի երկերը համարյա ամբողջությամբ դուրս մղեցին ասպարեզից ողջ մնացյալը[1]:

Հայաստանում արաբների ներկայությունը բացասաբար անդրադարձավ նաև ճարտարապետական արվեստի զարգացման վրա: Երկրում ծայրաստիճան դանդաղում է շինարարությունը, արաբական իշխանություններն արգելում էին նոր տաճարների կառուցումը, որով դրանց շինարարությունը VII դ. վերջից ընդհանրապես կանգ է առնում[2]:

Արաբական արշավանքների ժամանակաշրջանի մշակույթի զարգացման ընթացքի մասին վերը բերված տվյալները որոշ լրացուցիչ պարզաբանումների կարիք ունեն. իրենց հավաստիությամբ հանդերձ, դրանք չեն կարող համարվել լրիվ: Այդ տվյալները վերաբերում են միայն մշակույթի այն բաժնին, որի մասին կան գրավոր աշխատություններ կամ նյութեղեն հուշարձաններ, իսկ ժողովրդական ստեղծագործության, բանավոր ավանդույթի արվեստի զարգացման հարցերը ամենևին չեն պարզաբանում: Չէր կարող պատահել, որ իր ստեղծագործության մեջ ժամանակակից կարևոր իրադարձություններն ու հուզիչ ապրումներն արտացոլած ժողովուրդն ուժերի խիստ լարման, ինքնագիտակցության սուր արթնացման, երկիրը օտարերկրյա լծից ամեն գնով ազատելու և նոր հիմքերով կյանք կառուցելու հաստատ վճիռ կայացնելու ժամանակաշրջանում մնար մշակույթի զարգացման նույն աստիճանում: Արաբական արշավանքների ժամանակաշրջանում ստեղծվեցին նախադրյալներ, որոնց հիմքով ժողովուրդը պետք է ***գնար*** մի քայլ դեպի առաջ. նա այդ քայլը պետք է աներ: Միայն այսպիսի էական վերապահությամբ կարող է ընդունվել VIII-IX դարերի մշակույթի լճացման մասին եղած թեզը:

---

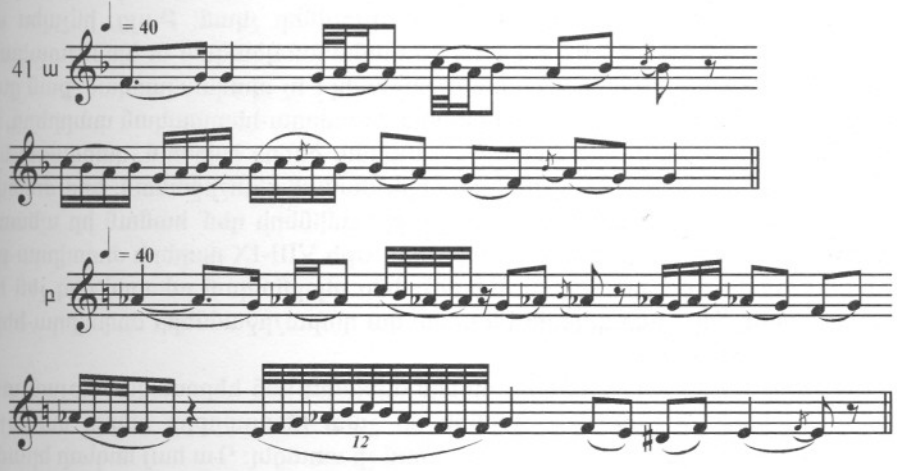
[1] Ինչպես նշում են պատմաբանները, դիտարկվող VIII դարի հեղինակներից բացառիկ դիրք է ունեցել Ղևոնդ պատմիչը, որը արժեքավոր վկայություններ է թողել արաբական արշավանքների շրջանում երկրի վիճակի մասին: Արաբական արշավանքների ժամանակաշրջանի գրականության մասին տե՛ս ***Հայ գրականության պատմություն,*** I, էջ 18-22, Մ. ԱԲԵՂՅԱՆ, I , էջ 332-334, 363-368:

[2] Ա. ՅԱԿՈԲՍՈՆ, ***Ճարտարապետության պատմության ակնարկ,*** էջ 54:

2

ՄՈՆՈԴԻԱ

Հիշատակված ժամանակաշրջանի երաժշտական մշակույթի զարգացման մասին անմիջական տեղեկությունները չափազանց քիչ են[1]: Դրանք վերաբերում են բացառապես եկեղեցական երաժշտությանը: Այսպես, XIII դարի պատմիչ Ստեփանոս Օրբելյանը վկայում է VIII դարի փիլիսոփա, երաժշտական արվեստի գիտակ Ստեփանոս Սյունեցու գոյության մասին, որը կանոնավորել էր հայկական «ութ ձայների համակարգը», և նրա քրոջ՝ Սահակադուխտի մասին՝ որը հորինել էր բազմաթիվ հոգևոր մեղեդիներ և դրանք վարագույրի հետևից սովորեցրել արվեստի հետ հաղորդակցվել ցանկացողներին: Կան նաև տեղեկություններ ոմն Վահան Գողթնեցու քրոջ մասին, որը «հեթանոսական ոճով» հորինել է «Գովք» (շարական), նվիրված արաբների կողմից գլխատված (738թ.) եղբորը : Դատելով «Գովքի» ոճական տվյալներից, այն իրոք, կարող էր հորինված լինել VIII դարում: Իր ելևէջային կազմով, զարգացման չափերով, նաև հյուսվածքային հատկանիշներով «Գովքը» միջին տեղ է գրավում վաղ միջնադարի շարականների ու զարգացած ավատատիրական շրջանի ծավալուն լայնաշունչ, վերամբարձ տրամաղրության շարականների միջև: Վերջիններիս հետ «Գովքը» կապվում է իր զարգացման ընդհանուր թափով, զարդարուն եղանակով և զարտուղությունների առկայությամբ: «Գովքի» ելևէջը ծավալվում է վշտի երգերի ձայնեղանակում, ելակետային հիպոդորիական ձայնակարգը ավելի ուշ փոխարինվում է երկակի ձայնակարգով: Քանի որ երաժշտական այս հուշարձանը թվագրված է, նպատակահարմար ենք համարում երկու մեջբերում անել այդ նմուշից, ներկայացնել դրա հիմնական երկու թեմատիկ կազմավորումների սկիզբները[2].



[1] Այս տեղեկությունները մեծ խնամքով հավաքված են Հ. ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆԻ ***Հայ երաժշտության պատմություն*** աշխատության մեջ, էջ 43-47:

[2] «Գովքը» Շարակնոցում ունի «Զարմանալի է ինձ» վերնագիրը: Թե ինչում է այս ստեղծագործության «հեթանոսականությունը», դժվար է ասել:

Բերված տվյալները վկայում են այն մասին, որ անգամ VIII դարում, այսինքն՝ արաբական զավթիչների ուժեղ ճնշումների ժամանակաշրջանում, երաժշտա-ստեղծագործական կյանքը եկեղեցու հետ կապված ոլորտներում կանգ չի առել, որ եկեղեցա-դպրոցական բովանդակության գրական երկերի կողքին, վանքերի պատերի ներսում ստեղծվում էին երաժշտական նոր ստեղծագործություններ, նույնիսկ՝ երաժշտագիտական բնույթի ուսումնասիրություններ: Չի բացառված, ինչպես կարելի է կռահել Սպ. Մելիքյանի խոսքերից, որ VIII-IX դարերի կենսական հանգամանքները, իրոք, բարենպաստ էին եկեղեցական երաժշտական արվեստի զարգացման համար[1]:

Հայաստանում արաբական տիրակալության ժամանակաշրջանում շոշափվող հարցի կապակցությամբ հոգևոր երաժշտա-բանաստեղծական ստեղծագործության զարգացման մասին հարկ է հիշատակել ևս մեկ փաստ, սակայն որն արդեն պատկանում է IX դարին: Դա պատմիչ Թովմա Արծրունու տեղեկությունն է այն մասին, թե ինչպես սպարապետի որդի, Մուշեղ անունով ոմն վանականը նստած բաց բլրակի վրա դիտել է արաբական և աղվանական զորքերի դաժան կռիվը. ծանոթ լինելով ճարտասանության (պոետիկա) կանոններին, Մուշեղը տեսածի ազդեցության տակ անմիջապես հորինել է հինգ տնից բաղկացած մի երգ՝ ***ութերորդ ձայնեղանակում,*** հիշատակելով այդտեղ Երկրորդ Գալստյան մասին (Քրիստոսի)[2]:

Արծրունու այս տեղեկությունները հետաքրքրական են երկու տեսանկյունով. նախ՝ մատնանշում են IX դարում հոգևոր երաժշտա-բանաստեղծական մասնագիտացված արվեստի զարգացման բարձր մակարդակը, որը գիտակ ժամանակակիցին թույլ է տվել կենսական երևույթների անմիջական ազդեցության տակ հորինելու տարեգրի ուշադրությանն արժանի բարեկանոն ստեղծագործություններ, ապա՝ թույլ տալիս եզրակացնելու, որ «ութ ձայնի» համակարգային հիմքերը լայնորեն ներթափանցել էին նույն ժամանակաշրջանի հոգևոր երաժշտական հորինումների բնագավառ:

VIII-IX դարերի ժողովրդական բանաստեղծական և երաժշտական ստեղծագործության զարգացման մասին ուղղակի վկայություններ չկան: Բայց, ինչպես արդեն ասվել է, պետք է մտածել, որ ժողովրդական բանաստեղծական ու երաժշտական արվեստի զարգացումը տվյալ դարաշրջանում ընթացել է ոչ պակաս լարված, քան ցանկացած մի այլ ժամանակում, որ մասնավորապես ժողովրդա-հերոսական տարրերը, որոնք հետագայում ցայտունորեն ձևավորվեցին «Սասնա ծռեր» էպոսում, զարգացել և հաստատվել են հենց արաբական արշավանքների ժամանակաշրջանում, երբ ժողովուրդն անխնա պայքարում էր արտաքին և ներքին թշնամիների դեմ՝ հանուն իր պետության անկախության ու բարվոք ապրելու իրավունքի: Եթե VIII-IX դարերի ժողովրդա-բանաստեղծական արվեստի հերոսական ձևերն իրենց սկզբնական տեսքով մեզ չեն հասել, ապա դրանց հետքերը պահպանվել են հետագա դարաշրջանների ժողովրդա-հերոսական մարմնավորումներում:

Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության հերոսականության տարրերի մասին խոսելիս, ծառանում է ինքնին մի շատ հետաքրքիր հարց, սակայն որը առայժմ շատ կամ քիչ չափով բավարար լուծում չի ստացել: Դա հայ հոգևոր երաժշտության հերոսական շերտերին վերաբերող հարցն է:

Հայ հոգևոր երաժշտության հերոսական շերտերն ուսումնասիրելիս, ամենից առաջ

---

[1] ՍՊ. ՄԵԼԻՔՅԱՆ, ***Ուրվագիծ,*** էջ 22: Շարականների, ժամագրքի, Պատարագի զարգացումը հեղինակը վերագրում է հենց արաբական արշավանքների ժամանակաշրջանին:

[2] ԹՈՎՄԱ ԱՐԾՐՈՒՆԻ, ***Պատմութիւն Տանն Արծրունեաց,*** Թիֆլիս, 1917, էջ 298 (գրաբար): Հոգևոր երգերի գրառումներում Մուշեղի խոսքերով մեղեդի չի հայտնաբերված:

աչքի է զարնում դրանց տարատեսակությունը՝ կերպարային բովանդակության և հորինվածքային առանձնահատկությունների առումով: Այստեղ կան և՛ հնագույն խստաշունչ սաղմոսներ, և՛ հայրենիքի համար զոհված իշխան Վարդան Մամիկոնյանին նվիրված հանրահայտ շարականի նման լայնաշունչ մոնոդիաներ, և՛ Պատարագի եզրափակիչ համարների նման քայլերգային հորինվածքներ և այլն: Հիշված բնույթի մոնոդիաների համեմատությունը բերում է այն եզրակացության, որ դրանք տարբեր դարաշրջանների և տարբեր պատմական իրավիճակների արդյունք են:

Սակայն հարց է ծագում, թե հոգևոր երաժշտության մեջ հերոսականության տարրերը ծագել են ինքնի՞ն, իբրև եկեղեցական երաժշտական պրակտիկայի զարգացման արդյունք, թե՞ ներթափանցել են դրսից: Անշուշտ, հիշատակված հերոսական բնույթի երգեցողության ամեն մի տեսակ ունի իր սեփական պատմությունը և դրանցից յուրաքանչյուրի ծագման հարցը պետք է դիտարկվի առանձին: Սակայն, հաշվի առնելով այն վիթխարի դերը, որ բազում դարերի ընթացքում խաղաց վաղ և զարգացած ավատատիրության ժողովրդական և ժողովրդա-մասնագիտացված երաժշտությունը եկեղեցական երաժշտության ձևավորման գործում, առավելագույնս պետք է մտածել, որ եկեղեցական երաժշտության հերոսական ձևերը ևս արդյունք են ժողովրդական երաժշտության ազդեցության: Մասնավորապես չի բացառվում, որ եկեղեցին յուրացրել է հերոսական սաղմոսատիպ ձևերը, որոնք բյուրեղացվել էին հայ աղանդավորական պավլիկյանների, իսկ ավելի ուշ՝ բոնդրակեցիների պաշտամունքային առօրյայում: Չի բացառված, որ առանձին դեպքերում եկեղեցին օգտագործել է եղած ռազմի երգերը:

Ահա ընդհանուր գծերով այսպիսին է հարցերի այն շրջանակը, որոնք վերաբերում են արաբական արշավանքների ժամանակաշրջանի երաժշտական արվեստին:

Չորրորդ գլուխ

ԶԱՐԳԱՑԱԾ ԱՎԱՏԱՏԻՐՈՒԹՅԱՆ ԴԱՐԱՇՐՋԱՆ

1

ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ՏԵՂԵԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ԴԱՐԱՇՐՋԱՆԻ ՄԱՍԻՆ: ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ ՄՏՔԻ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ԸՆԹԱՑՈՒՂԻՆԵՐԸ

Արաբական բռնապետությունից ազատվելով, երկիրն արագ ուշքի է գալիս ստացած հարվածներից և թևակոխում իր գոյության մի նոր, այն է՝ զարգացած ավատատիրության շրջանը: Սկսած X դարի 20-ական թվականներից, երկրի տնտեսական և մշակութային կյանքում նկատվում է նոր վերելք: Ավատատիրական հզոր իշխանական կազմավորումների առաջացում, խոշոր հողատիրությունների ամրապնդում, քաղաքների և դրանց միջով անցնող քարավանային ճանապարհների զարգացում – ահա այն հանգամանքների շարանը, որ պայմանավորեց երկրի տնտեսության ու մշակույթի հետագա զարգացումը:

Ավատատիրական միավորումներից ամենից ավելի նշանակալիցը Անիի թագավորությունն էր, ապա՝ Վասպուրականի: Անին դառնում է Արևելքի խոշոր քաղաքներից մեկը, իսկ Հայաստանով անցնող քարավանային ճանապարհները՝ համաշխարհային մայրուղու մի մասը, որոնք և միացնում էին Արևելքի ու Արևմուտքի առևտրական կենտրոնները:

X դարում սկսված խոշոր ավատատիրական հողատիրությունների[1] ամրապընդումն իր հերթին հզորացնում է ավատատերերի դասակարգը և ուժեղացնում գյուղական աշխատավոր զանգվածների շահագործման անշեղ աճը: Այս ժամանակաշրջանում երկրի տնտեսության և մշակույթի զարգացումն ընթանում է դասակարգային լարված պայքարի մթնոլորտում: Հենց այս ժամանակ են տեղի ունեցել քոնդրակեցիների գյուղացիական հեղափոխական շարժումների հզոր պոռթկումները:

Տվյալ ժամանակաշրջանում հասարակական կյանքի ընթացուղիները, որոնց մեջ ձևավորվում էին մարդկային հարաբերությունները, ներկայանում են իբրև հակասությունների մի խառնահյուսվածք: Սակայն ժամանակակից գիտությունը հստակ տարբերում է մի շարք առաջատար միտումներ, որոնք բնորոշեցին տվյալ ժամանակաշրջանի գիտության, գրականության և արվեստի զարգացման բնույթը՝ ամբողջությամբ վերցրած:

Ժամանակակից գիտնականների միասնական կարծիքի համաձայն Հայաստանում արաբներից ազատվելու հաջորդ հարյուր քսան տարիները, ինչպես և հաջորդ ժամանակաշրջանը, ներառյալ XIV դարը, նշանավորվեցին բացառիկ կարևորության և կատարելության մի շարք հուշարձաններ կառուցած ժողովրդական լայն զանգվածների չտեսնված աշխուժությամբ, զանգվածների, որոնք իրենց ուսերին էին վերցրել երկրի վերականգնման, մշակույթի ու արվեստի վերածննդի գործի հիմնական ծանրությունը:

Մյուս միտումը, որի մասին գիտնականները դարձյալ միակարծիք նշում են, դա այդ ժամանակաշրջանում ուրվագծվող ձգտումն էր գտնելու և շարունակելու հասարակական կյանքի այն առաջադեմ և ինքնատիպ ընթացուղիները, որոնք ծագել էին մինչ արա-

---

[1] XI դարի կեսին հոգևոր ավատատերերից մեկի հողերը վարելիս դաշտ են դուրս բերվել, միաժամանակ, ութ հարյուր ծանր գութան (տե՛ս Ս. ԵՐԵՄՅԱՆ, ***Պարբերացման փորձ,*** էջ 59):

բական ժամանակաշրջանում և ստեղծված անբարենպաստ պայմանների պատճառով իր ժամանակին չէին ստացել արժանի զարգացում[1]:

Այս ժամանակաշրջանը բնութագրող մյուս հատկանիշը հասարակական գիտակցության մեջ այն գաղափարների լայն տարածումն էր, որոնք ուղղված էին եկեղեցական սխոլաստիկայի դեմ և որոնք պարունակում էին նաև այս կամ այն ձևով արտահայտված բողոքի տարրեր՝ ուղղված ավատատիրական իրավակարգին և հարաբերություններին: Հասկանալի է, այդ գաղափարները ժողովրդական լայն զանգվածների հակաավատատիրական տրամադրությունների ու սոցիալական ձգտումների արտացոլումն էին:

Դիտարկվող պատմաշրջանի հասարակական մտքին բնորոշ մի շարք հատկանիշներ, XII-XVI դարերում Արևմտյան Եվրոպայում տեղ գտած գաղափարական կարգի երևույթների համանմանությամբ, թույլ են տվել որոշ ժամանակակից գիտնականների առաջ քաշելու X դարում Հայաստանում սկիզբ առած, և ավելի ուշ Կովկաս ու Առաջավոր Ասիա փոխադրված, ինքնօրինակ արևելյան Վերածննդի գոյության հարցը:

Այս կապակցությամբ ամենից առաջ հարկ է նկատել, որ Վերածննդ տերմինը, օգտագործված բառիս ***ընդհանուր*** իմաստով, կարող է լրիվ կիրառելի լինել X-XI դարերի հայ մշակույթի առաջավոր երևույթների նկատմամբ: Իրոք, տվյալ ժամանակաշրջանի հայ հասարակության ժողովրդական խավերում ուրվագծվել է միանգամայն գիտակցված միտում՝ ***վերականգնել, վերստեղծել*** հայրենի մշակույթը, որի զարգացումը կասեցվել էր արաբական հորդաների արշավանքներով: Այս միտումը պարբերաբար իրականացվել է գործնականորեն: Ինչպես նշում են, օրինակ, հայ ճարտարապետության պատմաբանները, X դարի հայ ճարտարապետության զարգացումը «սկսվեց նրանից, ինչով այն ընդհատվել էր մինչ արաբական արշավանքները». «Անիի ճարտարապետները բռնել էին գեղարվեստական զարգացման կտրված թելի ծայրը»[2]:

Այլ բան է, երբ Վերածննդ հասկացությունն օգտագործվում է բառիս մասնագիտական նշանակությամբ:

Այն մասին, թե իրավասո՞ւ է արդյոք X-XIII դարերի Արևելքի պատմամշակութային երևույթների վերաբերյալ Վերածննդ տերմինի կիրառությունը, կան տարակարծություններ: Համընդհանուր ճանաչման է արժանացել միայն այն փաստը, որ նշված ժամանակաշրջանի անդրկովկասյան ժողովուրդների և Վերածննդի դարաշրջանի՝ Արևմտյան Եվրոպայի ժողովուրդների առաջադեմ հասարակական մտքի ուղղվածության միջև կան համընկնման կետեր: Դրանց թվում են՝ գիտության ու գրականության մեջ, մասնագիտացված արվեստում ռեալիստական հայացքների ծագումը, մարդկային անհատականության ճակատագրերի ու ապրումների նկատմամբ հետաքրքրության արթնացումը, ուշադրության զորեղացումը իրականության երևույթների, բնության, կյանքի իրադարձությունների հանդեպ, արվեստում՝ մասնավորապես մարմնական գեղեցկության, հագուստի և այլնի նկատմամբ: Այս կապակցությամբ անհրաժեշտ է հիշել նաև այն հետաքրքրության արթնացման մասին, որ գիտության և արվեստի առանձին գործիչներ ցուցաբերում էին ժողովրդական ստեղծագործության և հայ հին հեթանոսա-

---

[1] Այստեղ նկատի են առնված ամենից առաջ այն ընթացուղիները, որոնք ուրվագծվել էին մեր թվարկության VII դարում:

[2] Ա. ՅԱԿՈԲՍՈՆ, ***Ճարտարապետության պատմության ակնարկ,*** էջ 67-68: Նկարագրված վիճակը հաստատվում է բազմաթիվ փաստերով: Ուշագրավ է, մասնավորապես, Անիի Գագիկ Բագրատունի թագավորի տաճարի (X դար) և հիասքանչ Զվարթնոցի (VII դար) բացարձակ նմանությունը, ընդ որում այդ տաճարները նման են ոչ միայն կառուցվածքով, այլ նաև ընդհանուր չափերով:

կան մշակույթի նկատմամբ, նաև՝ հելլենիստական և հելլենական մշակույթի նվաճումների նկատմամբ և այլն[1]:

Ինչպես ասվել է, ավատատիրական հասարակության առաջադեմ խավերում նոր գաղափարների տարածումը մեծ չափով պայմանավորված էր թոնդրակեցիների շարժմամբ, դրա աստիճանական ընթացքով, որը լայն թափով ծավալվեց հատկապես X դ.:

Ավատատիրական հասարակության ժողովրդական շրջաններում մարդասիրական գաղափարների ծագումն ու զարգացումը, որոնք այս կամ այն չափով ու ձևով արտահայտում էին լայն զանգվածների կենսական ու գեղարվեստական հայացքները, անմիջական կապի մեջ էին դիտարկվող ժամանակաշրջանում եկեղեցու վաղեմի հեղինակության նկատելի աստիճանական կորստի և եկեղեցական շրջաններում անկումային տրամադրությունների լայն տարածման հետ:

Հայ ժողովրդի արվեստի պատմության զարգացումը, սկսած արաբներին արտաքսելու պահից մինչև մոնղոլների արշավանքները (XIII դ. առաջին կես), չի ներկայանում իբրև անընդհատ զարգացման ընթացք. այն ստորաբաժանվում է երկու փուլի, արտաքսապես սահմանազատված՝ Բյուզանդիայի կողմից Անիի թագավորության գրավման (1045) և սելջուկների Հայաստան ներխուժելու (XI դ. երրորդ քառորդ) փաստերով: Ելնելով դրանից, նպատակահարմար է X-XI դդ. և XII-XIII դդ. փուլերը դիտարկել առանձին-առանձին. այս փուլերից յուրաքանչյուրի գեղարվեստական ստեղծագործությունը, ներառյալ երաժշտականը, ունի իր հատուկ ոճական առանձնահատկությունները: Ստորաբաժանում չի նկատվում միայն գեղջուկի երաժշտա-բանահյուսական արվեստում, որից կարելի է եզրակացնել, որ այդ արվեստը, տվյալ ժամանակաշրջանում, զարգացել է ավելի սահուն, առանց ընդհատումների: Ասվածը հիմք է, որպեսզի դարաշրջանի գեղջուկ երգաստեղծությունն ուսումնասիրվի առանց փուլերի:

Դրան կանդրադառնանք հաջորդ գլխում:

2

X-XI ԴԱՐԵՐԻ ԱՐՎԵՍՏԸ (ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ)

Խոսելով X-XI դարերի բանահյուսության մասին, ամենից առաջ պետք է կանգ առնել դարաշրջանի՝ այս բնագավառի առավել բարձր նվաճման վրա, անդրադառնալ «Սասնա ծռեր» էպոսին: Ժողովրդի հանճարով ստեղծված այս ստեղծագործությունն արտացոլում է շարքային մարդկանց հարուստ մտքերն ու հույզերը, ակնկալիքներն ու բարձր ձգտումները, նրանց հայրենասիրությունն ու հերոսականությունը, իմաստուն վերաբերմունքը հասարակական կյանքի ամենատարբեր երևույթների նկատմամբ: Այդ դյուցազներգությունը փաստում է ժողովուրդ-ստեղծագործողի՝ սահմաններ չճանաչող

---

[1] Արդեն XI դ. առաջին կեսում, Հայաստանի տարբեր վայրերում, հին դպրոցների օրինակով, հիմնադրվել էին գիտական կենտրոններ, որտեղ այլ գիտությունների կողքին դասավանդում էին փիլիսոփայություն, տրամաբանություն, քերականություն (բանասիրություն - Մ. Բ.), բնագիտություն, մաթեմատիկա և երաժշտություն: XI-XIII դարերում հատկապես իրենց դրսևորեցին Սանահնի, Հաղպատի, Անիի, Տաթևի, Նարեկի և այլ տեղերի բարձրագույն դպրոցները՝ վարդապետարանները: Այս նույն ժամանակներին են պատկանում Գրիգոր Մագիստրոսի՝ Պլատոնի որոշ և Էվկլիդեսի «Երկրաչափություն» աշխատությունների հայերեն թարգմանությունները: Հելլեն փիլիսոփաների առաջ քաշած խնդիրների նկատմամբ նախանձախնդիր հետաքրքրությունը շարունակում են նաև հետագա դարաշրջանների գիտնականներից շատերը: Դրանց թվում են՝ Արիստոտելի երկերի մեկնաբանող Վահրամ Րաբունին (XIII դ.), Տաթևի դպրոցի ականավոր ներկայացուցիչ Հովհան Որոտնեցին (XIV դ.) և ուրիշներ (տե՛ս Վ. ՉԱԼՈՅԱՆ, ***Զարգացման հիմնական փուլերը***, էջ 125-136):

երևակայության գոյությունը և, միաժամանակ, ամբողջության մեջ բազմաթիվ տարատեսակ և տարաբնույթ կերպարներ միավորելու նրա կարողությունը, մի խոսքով՝ գեղարվեստական բարձր կուլտուրան:

Էպոսը մեզ է հասել միայն բանավոր հաղորդմամբ: «Հին հայկական գրքերում հայ ժողովրդի հույզերի ու ձգտումների հիշատակման համար տեղ չէր գտնվել, ժողովրդի, որը հող էր հերկում, իր անասուններին արածացնում, հանապազօրյա ծանր աշխատանքով վեր խոյացնում վիթխարի տաճարների ու հզոր ամրոցների պատերը»[1]: Եվ, այդուհանդերձ, էպոսը պահպանվել է իր ամբողջությամբ և բազմաթիվ տարբերակներով, բոլոր ճյուղերով ու ժանրային շեղումներով: Այն հենց հիմա էլ պատմվում է հայոց տարբեր բարբառներով:

Էպոսի կենտրոնական միտքը հայ ժողովրդի պայքարն է արաբական զավթիչների դեմ և նրա տարած փայլուն հաղթանակը[2]: Բայց, ինչպես ասվել է, էպոսում արտացոլված են նաև ժողովրդի պատմության շատ ուրիշ իրադարձություններ: Դրանց մի մասը վերաբերում է այն ժամանակներին, երբ ժողովրդի հեռավոր նախնիները պատմական ասպարեզում կատարում էին իրենց առաջին քայլերը:

Էպոսի կենտրոնական հերոսը Դավիթն է՝ մի պայծառ անձնավորություն, որն օժտված է իսկական մարդկային հատկանիշներով: Նա, միևնույն ժամանակ, «ժողովրդի միասնական հզորության մարմնավորումն է» (Օրբելի): Դավիթը պարզամիտ է, դյուրահավատ, բարեհոգի, հաճախ՝ անհոգ. նա կարող է կուլ գնալ մարդկային սովորական կրքերի պոռթկումներին, բայց և հզոր է ու անվախ, արդար և անշահախնդիր. նրա մեծահոգությունն անսահման է՝ ամեն վարկյան պատրաստ է կյանքի գնով ծառայել իր ազատության ու անկախության իրավունքներն արդարացիորեն պաշտպանող ժողովրդին:

«Սասնա ծռեր» հերոսապատումի առաջատար ժանրը վիպերգն է: Սակայն, ինչպես նշվել է, էպոսի բովանդակությունը հարստացված է ժանրային մի շարք շեղումներով: Այստեղ կան զուտ վիպերգային կերտվածքի դրվագներ՝ զուգորդված դիցաբանական, քնարական, զավեշտական, դրամատիկորեն լարված հատվածներին: Հատուկ հետաքրքրություն են ներկայացնում վերջիններս, որոնց մեջ հատկապես ցայտուն են արտահայտված դարաշրջանի նոր հովերը: Այդպիսին է, օրինակ, Մեծ Մհերի վերադարձի դրվագը կնոջ՝ Արմաղանի մոտ, Դավթի և նրա սիրեցյալ Խանդութ-Խաթունի գժտության ու հաշտության դրվագը: Թե՛ մեկում և թե՛ մյուսում ողջ գեղեցկությամբ կերտված է կին-հերոսուհու ողջախոհ և վեհ կերպարը: Դրանց թվին պետք է դասել նաև այն դրվագը, որում Փոքր Մհերը արդարության զուր փնտրումներից հետո մենամարտի է հրավիրում իրեն իսկ Տիրոջը՝ Աստծուն:

Էպոսի հորինողների երևակայությունը Փոքր Մհերին՝ Սասնա տան վերջին զարմին, օժտել է անմահությամբ և մեկուսացրել Ագռավու քարում (քարայր) կտակելով մնալ բանտարկության մեջ այնքան ժամանակ՝

Քանի աշխարք չար է,
Հողն էլ ղալբցեր է[3].

---

[1] Հ. ՕՐԲԵԼԻ, էպոսի վերը հիշված Առաջաբանը, էջ XIV :

[2] Պատմերգության կենտրոնական մասի համար հիմք են հանդիսացել այն պատմական իրադարձությունները, որ նկարագրել է X դարում Թովմա Արծրունին: Խոսքը վերաբերում է արաբական զորքերի դեմ Խութի և Սասունի լեռնականների՝ վերջնական հաղթանակով ավարտված պայքարի մասին:

[3] ***Սասունցի Դավիթ,*** ճյուղ չորրորդ, Վերջերգ:

և ազատություն խոստացել միայն այն ժամանակ՝

Որ աշխարք ավերվի, մեկ էլ շինվի,
Եբոր ցորեն եղավ քանց մասուր մի,
Ու գարին էղավ քանց ընկուզ մի,
Էն ժամանակ հրամանք կա, որ էլնենք էդտեղեն[1]:

Սիերի ճակատագրով մարմնավորվել է հայ ժողովրդի ճակատագիրը:

«Սասունցի Դավիթ» վիթխարակերտ էպոսը կազմված է չորս ինքնուրույն ճյուղերից, որոնք համապատասխանում են չորս տարբեր սերունդների պատկանող հերոսների անցած կյանքի ճանապարհը ներկայացնելու մտահղացմամբ: Լինելով ինքնուրույն, էպոսի «ճյուղերը» միևնույն ժամանակ սերտորեն կապված են միմյանց և ունեն միասնական ֆաբուլա (երկանյութ): Արձակ բանաստեղծությամբ շարադրված էպոսն ունի քերթողական արվեստի բարձր հատկանիշներ:

Ինչպես ճիշտ նշում է Հ. Հովհաննիսյանը, էպոս պատմելը, որտեղ կան բազմաթիվ «անցումներ ողբերգական պահերից կատակերգային վիճակների, դրամատիկ խանդավառությունից՝ զավեշտականի և խայտառակիչ երգիծանքի, վիպական չափավոր պատմողականությունից՝ զգացումների զեղումների»[2], պատմողից պահանջում է կատարողական բարձր կարգի վարպետություն: Փաստորեն, պատմողներն օգտագործում են իրենց հասու բոլոր արտահայտչամիջոցները, այն է՝ խոսք-երգ, արտասանություն, մեղեդիական թվերգ, վերջապես՝ ***երգ***: Գեղարվեստական ներգործության մեծացման նպատակով, սովորաբար, կատարումը թատերականացվել է, որի համար կատարողը դիմել է արտահայտիչ մարմնաշարժումների և դիմախաղի:

Այսպիսին էր զարգացած ավատատիրական դարաշրջանի բանաստեղծական ստեղծագործությունն իր գագաթնակետում: Հասկանալի է, որ գոյության տասից ավելի դարերի ընթացքում էպոսը ենթարկվել է որոշակի փոփոխությունների. հարստացել է նոր մանրամասներով, հղկվել է, կատարելագործվել ձևի և այլ առումներով: Հազարամյակների ընթացքում, անշուշտ, մասնակի փոփոխության է ենթարկվել նաև էպոսի լեզուն, որով այն պատմվել է. անփոփոխ է մնացել գաղափարական էությունը:

Ընդունված է ասել, որ «Սասունցի Դավիթ» էպոսի ստեղծման գործին ժողովրդական լայն խավերի շարքային ներկայացուցիչների կողքին մնացել են նաև ժողովրդի հետ գաղափարապես կապված գուսան-մասնագետներ: Դա անկասկած այդպես է. նրանց մասնակցության նշաններն առկա են ոչ միայն էպոսի բառային, այլ նաև երաժշտական բնագրում:

Հայաստանի պետության և մշակույթի վերականգնման դարաշրջանում Սասունի դյուցազունների մասին ստեղծված էպոսով ասպարեզից երբեք դուրս չեն մղվել ավելի վաղ ժամանակներում հորինված վիպերգությունները:

Ինչպես վկայում է Գրիգոր Մագիստրոսը, «խաժամուժի» (հասարակ ժողովրդի - Ա. Բ.) ներկայացուցիչները դեռևս իր ժամանակ պատմում և երգում էին Արտաշես թագավորի մասին էպոսը, այսինքն՝ տասերկու դարի վաղեմության իրադարձություններին նվիրված պատումը: Այս փաստով կարելի է դատել այն մասին, թե որքան ուժեղ է եղել ժողովրդի գիտակցության մեջ անցյալի ու ներկայի կապը: Ակներև է, որ ժողովրդի անցյալի գեղարվեստական մարմնացում ստացած հերոսական հիշողությունները խթանել են ներկա նոր ժամանակների սխրանքների ի կատար ածմանը:

Նույն, այսպես կոչված, «վերականգնման» ժամանակաշրջանի գրավոր գրականու-

---

[1] ***Սասունցի Դավիթ,*** ճյուղ չորրորդ, Վերջերգ:

[2] Հ. ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ, ***Հայ երաժշտության պատմություն,*** էջ 65, 66:

թյան զարգացման հարցերը շոշոփելիս, հարկ է առաջին հերթին անդրադառնալ X դ. բանաստեղծ Գրիգոր Նարեկացու (վախճանվել է 1003թ.)՝ քննարկվող ժամանակաշրջանի ամենավաղ ստեղծագործությանը:

Եթե «Սասունցի Դավիթ» էպոսում արտացոլված են հասարակ մարդկանց գաղափարներն ու հույզերը, ապա Նարեկացու ստեղծագործության մեջ մարմնավորվել են այլ խավերի՝ ավատատիրական մտավորականության առաջադեմ մասի հայացքները: Նարեկավանքի սան Նարեկացին, որն իր ժամանակ դեռևս ոչ լրիվ պարզաբանված թելերով կապված էր թոնդրակեցիների շարժմանը և իր պատանեկության տարիներին հարում էր նրանց ուսմունքին, հետագայում ստիպված էր դրա համար հրապարակորեն զղջալ:

Որպես ավատատիրական մտավորականության փարաջավոր ներկայացուցիչ, Նարեկացին իր բանաստեղծությամբ արտացոլել է իր շրջապատի հայացքների հակասականությունը: Եվ դա նրան լրիվ հաջողվել է, որի համար պարտական էր ունեցած բանաստեղծական հատուկ ձիրքին՝ միտքը զբաղեցնող և սիրտը հուզող ամեն ինչ անսահման անկեղծ ու ճշմարտացիորեն արտահայտելուն:

Նարեկացու ստեղծագործության մեջ չենք գտնում ո՛չ թոնդրակեցիների հեղափոխական պաթոսը, ո՛չ հայրենասիրական կոչեր, ո՛չ, թեկուզ և անուղղակիորեն այն հերոսական իրադարձությունների արտացոլումը, որոնց ականատեսն էր եղել հեղինակը, և վերջապես, ո՛չ էլ սիրո նշաններ, որոնք այդքան մեծ տեղ էին գրավում ժամանակի գուսանների բանաստեղծական արվեստում: Այդուհանդերձ, Նարեկացու բանաստեղծությունը իր մեծ մասով արտահայտում է դարաշրջանի նոր ձգտումները, պարունակում մասնավորապես բողոքի տարրեր, քող որ հեռավոր, անհասկանալի միստիկական զգեստավորմամբ՝ ուղղված մեռնող անցյալի դեմ:

Նարեկացին այն քնարերգուն է, որն առաջին անգամ փորձեց Հայաստանում գրավոր ավանդույթի բանաստեղծությունն ազատել քրիստոնեության ասկետական մռայլ ազդեցությունից, կարողացավ հարստացնել դրա բովանդակությունը կենսական կերպարներով: Նա առաջին անգամ իմաստավորեց և երգեց իրական աշխարհի՝ բնության և մարդու գեղեցկությունները, դրանով իսկ ուրվագծեց հայ քնարերգության հետագա զարգացման ուղին: Իր բանաստեղծության մեջ նա բազմիցս անդրադարձել է գյուղական կենցաղի թեմաների, հիշատակելով մերթ գեղջուկ-սերմանողին, մերթ իր սայլը քաշող ճորտ գյուղացուն և այլն:

Ոչ առանց հիմքի հակադրում են Նարեկացու և շարականների բանաստեղծական արվեստը: Քրիստոնեության հետ Նարեկացու բանաստեղծության կապը նրա շատ գործերում կրում է զուտ պայմանական բնույթ. այն հաճախ բովանդակված է միայն երգի վերնագրում: Այսպես, Աստվածամորը նվիրված բանաստեղծություններում Նարեկացին, ըստ էության, գովերգում է կնոջ գեղեցկությունը, ընդ որում «ոչ վերացական, այլ իրական, տեղի կենսական պայմանների հաշվի առնմամբ[1]».

Աչքն ծո՞վ ի ծո՞վ ծիծաղախիտ ծավալանայր յառաւաւտուն՝
Երկու փայլակնաձև արեգական նման.
Շողն ի ժմին իջեալ յառաւաւտէ լոյս:
. . . . . .
Հանդարտիկ խաղայր, թիկնէթեկին ճեմէր.
. . . . . .
Գաւտին՝ արծաթափայլ, ոսկետտուն, կամարակապ յականց,

[1] ***«Հայ գրականության պատմություն»***, էջ 128: Նշենք, որ բանասիրական գրականության մեջ բազմիցս նշվել է Նարեկացու և իտալական Վերածննդի արվեստագետների՝ Աստվածամոր կերպարի մեկնաբանման եղանակների նմանության փաստը:

Յականց շափիւղայ մանրամասին յաւրինուածով պճնեալ:
Անձինն ի շարժել մարգարտափայլ գեղով,
Ոտիցն ի գնալ՝ շողն ի կաթիլ առնոյր:
Այն թագաւորին, այն նորածին փրկչին,
Ջքեզ պսակողին՝ փա՜ռք յաւիտեանս, ամէն[1]:

Այլ երկերում հեղինակն անկեղծ ոգևորվում է բնության գեղեցկությամբ, արտահայտում իր խոնարհումն ու ակնածանքը դրա հանդեպ.

Գոհար վարդըն վառ առեալ
Ի վեհից վարսից արփենից.
Ի վեր ի վերայ վարսից
Ծաւալէր ծաղիկ ծովային:
Ի համատարած ծովէն
Պղպջէր գոյնըն այն ծաղկին.
Երփին երփնուցակ ծաղկին,
Շողշողէր պըտուղն ի ճղին[2]:

Իր գաղափարա-հուզական դրույթներով Նարեկացու բանաստեղծությունը, տարբերվելով շարականների բանաստեղծություններից, X դարի պայմաններում, և հետո, չէր կարող վերջինիս զարգացման ընթացքի վրա ազդեցություն չթողնել: Սկսած X դարից ներառյալ մինչև XIII դարը, աշխարհիկ սկզբունքի տեսակարար կշիռը շարականների բանաստեղծության մեջ անընդհատ ավելանում է:

Նարեկացու ռեալիստական կերպարների պատմական արմատների հարցը դեռևս արժանի լուսաբանումը չի ստացել: Բայց և չէր կարող պատահել, որ նրա կերպարների կանոնավոր համակարգը ստեղծվեր ինքնին, չունենար մի հենակետ առավել վաղ շրջանի ստեղծագործական պրակտիկայում: Պետք է ենթադրել, որ աղբյուրը, որից օգտվել է Նարեկացին, եղել է, եթե ոչ անմիջականորեն գյուղական և քաղաքային ժողովրդական բանաստեղծությունը, որի հնարավորությունը չի բացառված, ապա դա, համենայն դեպս, եղել է գուսանների արվեստը: Այդ արվեստն էր պահպանել իրականության նկատմամբ ցուցաբերված «հեթանոսական» մոտեցման և իր հակաճգնավորական ավանդույթները, և որը Նարեկացու ժամանակաշրջանում արդեն կուտակել էր նեղ մասնագիտական վարպետության հսկայական փորձ և այլն: Եթե ոչ գուսաններից, ապա ումի՞ց էր Նարեկացին վերցնելու և լայնորեն օգտագործելու ծավալուն երգ-տաղերի ձևը, բանաստեղծական համեմատությունների և զուգահեռականությունների հարստությունը և այլն, այստեղից չէ՞, արդյոք, և այն «հնչահանգությունը», որը Վ. Բրյուսովի խոսքերով՝ Նարեկացին սիրով «արմատավորել» էր դեռ «շատ ավելի առաջ, քան ծաղկել էր այն պարսկական ու արաբական քնարերգության մեջ» և այլն[3]: Ժողովրդական ստեղծագործության հետ Նարեկացու ունեցած կապերի մասին նշում են նաև «Հայ գրականության պատմության» հեղինակները: Ժողովրդական ստեղծագործության ազդեցությունը երևան է գալիս թե՛ Նարեկացու բանաստեղծական խոսքի բառապաշարում, թե՛ քերականական առանձնահատկություններում, և նույնիսկ, նրա բանաստեղծության թեմատիկ բովանդակության մեջ[4]: Իր առանձին ոտանավորներում (տե՛ս

---

[1] ԳՐԻԳՈՐ ՆԱՐԵԿԱՑԻ, ***Տաղեր և գանձեր,*** աշխատասիրությամբ Ա. Քյոշկերյանի, Երևան, 1981, էջ 124 – Ա. Բ.: Թիկնէթեկին-վայելուչ, ուսերը շարժելով քայլել, ոսկետտուն-ոսկի ծայրերով, շափիւղայ-դեղին հակինք – Մ. Բ.:

[2] Նույն տեղում, էջ 117: Վառ-քող – Մ. Բ.:

[3] Վ. ԲՐՅՈՒՍՈՎ, ***Հայաստանի պոեզիան,*** էջ 38:

[4] Տե՛ս ***«Հայ գրականության պատմություն»,*** էջ 131-132:

ստորև) Նարեկացին օգտագործում է նաև գուսանների մշակած «հայրեն» տաղաչափական ձևը:

Նոր ձգտումներն ու տրամադրությունները երևան են գալիս ոչ միայն Նարեկացու վաղ շրջանի կենսուրախ և կենսահաստատ տաղերում, այլ նաև նրա ավելի ուշ շրջանի «Մատյան ողբերգության» գրքում, որի բովանդակությունն ըստ Մ. Աբեղյանի «ապաշխարողի մի ողբերգական տեսարան է»: Եվ այս՝ հուզական երանգով ծայրահեղ մռայլ, թերահավատության, հոռետեսության, ինքնաղատապարտման և ինքնախարազանման մտքերի կողքին նրա ստեղծագործության մեջ երևան են գալիս քննադատության խստաշունչ մոտիվներ՝ ուղղված ժամանակի ավատատիրական հասարակության տարբեր խավերի ներկայացուցիչներին[1].

Արքայ արտալած, թագաւոր թարմատար,
Կայսր ոգեկործան,
Իշխան տիրադաւ, զրկող զորավար,
Աչառու դատավոր, ինքնագլուխ ռամիկ[2]:

Դարաշրջանի նոր միտումներ կան նաև XI դարի պատմագիր Արիստակես Լաստիվերցու ստեղծագործության մեջ:

Իր «Պատմությունը» նա նվիրել է Հայաստանի վրա սելջուկ հորդաների արշավանքների ժամանակ կատարված իրադարձությունների նկարագրմանը: Սակայն, Լաստիվերցու «Պատմությունը» անհույզ ժամանակագրություն չէ. հեղինակն իր նկարագրած իրադարձություններին վերաբերում է ոչ որպես հանգիստ դիտորդ, այլ անմիջական մասնակից, դեմք, որը կիսում է իր ժողովրդի հետ նրա ծանր տառապանքները.

Ուրախությունը երկրից վերացավ,
Ամենուր լռեց ձայնը քնարի,
Լռեց թմբուկի բոմբյունը զվարթ,
Բարձրացան ողբի աղաղակները[3]:

Այստեղից՝ և շարադրության ցայտուն կերպարայնությունը, և «կրքոտ քնարականությունը» և «հոգեկան վշտի անմիջական արտահայտությունը», որոնց մասին իր ժամանակ նշել է Մ. Աբեղյանը[4]:

X-XI դարերի նոր առաջադիմությունն առավել ակներև էր ճարտարապետության բնագավառում:

Կյանքի խաղաղ պայմաններ ստեղծվելու պահից սկսած, ողջ երկրով մեկ աշխուժանում է շինարարությունը: Կանգնեցվում են հասարակական նշանակության կառույցներ, իշխանական պալատներ, բնակելի շենքեր և տաճարներ: Արդեն X դարում երկրում ստեղծվում են երկու հզոր օջախներ, որոնցում ճարտարապետական արվեստը հասնում է մինչև այդ չտեսնված բարձունքի. դրանցից մեկը Անին էր, իր ժամանակի հռչակավոր ճարտարապետ Տրդատի ղեկավարությամբ, մյուսը՝ Վասպուրականը, մեկ ուրիշ վարպետ շինարարի՝ Մանվելի առաջատար դերով:

---

[1] Տե՛ս Մ. ԱԲԵՂՅԱՆ, I, էջ 457-472: Նարեկացու խոստովանությամբ, իր «Մատյան ողբերգության» ձևն ընդօրինակված է ժողովրդական (գուսանական) սգերգերից:

[2] Տե՛ս ԳՐԻԳՈՐ ՆԱՐԵԿԱՑԻ, ***Մատյան ողբերգության,*** Բան ԾԶ, 45, Արտալած-հալածված, թարմատար-անպիտան:

[3] Արիստակես վ. Լաստիվերցու «Պատմություն»-ը մեզ շրջապատող օտար ժողովուրդների օրոք տեղի ունեցած իրադարձությունների մասին. գլուխ Ա, էջ 2: Լաստիվերցու մոտ նման արտահայտություններ կան նաև 138 էջում:

[4] Մ. ԱԲԵՂՅԱՆ, II, էջ 42:

Ինչպես արդեն նշվել է, X-XI դարերի ճարտարապետության զարգացման սկզբունքները (կոնցեպցիաները) արմատներով խորանում են դեռևս դասական (վաղ ավատատիրական) ժամանակաշրջանի մեջ՝ դրանց հետագա բազմակողմանի հարստացմամբ: X-XI դարերի ճարտարապետության, ինչպես և նույն ժամանակաշրջանի գրավոր բանահյուսության զարգացումը հիմնականում ընթացել է դասական շրջանի որոշ հուշարձաններին բնորոշ ասկետական խստության հաղթահարման և կենսահաստատ միտումների անընդհատ ուժեղացման նշանաբանի տակ: Թե մեկը և թե մյուսը ակներևորեն երևան են գալիս պաշտամունքային նշանակության շինություններում: «Վերապլաց կամարագիլերի» օգնությամբ, որոնք ընդգծում են շենքի ուղղահայաց առանցքը, վեհության, փառահեղության, շքահանդեսային բնույթ են ստանում տաճարների ներքին կառույցները[1]. դրանք վերածվում են մի տեսակ «պալատական պերճաշուք դահլիճների»: Նոր միտումները երևան են գալիս նաև տաճարների արտաքին պատերի զարգացման ձևերում: Այս առումով ուշագրավ են Ախթամար եկեղեցու (X դար) պատերին ռամիկ որմնադիրների ձեռքով քանդակած զարդարանքները, որոնք մրգերի, թռչունների, գազանների ու խաղողաքաղով զբաղված մարդկանց և, ինչպես նշում է Գ. Գոյանը, նաև՝ թատերական տեսարանների ու դիմակների իրական պատկերներ են, զուգորդված երևակայական էակների՝ ոչխարի գլխով թռչունների, արծվառյուծի և այլ նման պատկերների հետ[2]: Ախթամար եկեղեցու հարթաքանդակային զարդարանքներում կարելի է տեսնել նաև այն ավանդույթի առկայությունը, որը սահմանվել էր դեռևս հայ ճարտարապետության զարգացման դասական ժամանակաշրջանում, ցայտունորեն ներկայացվել Զվարթնոց տաճարի (VII դ.) արտաքին պատերի զարդաքանդակներում, և որն առավել խոր արմատներով հասնում է աշխատավոր ժողովրդի հեթանոսական-կենսուրախ աշխարհընկալմանը:

Վիթխարակերտության և պարզամտության հատկանիշներ, թռչունների ու բույսերի կենդանի իրացված պատկերներ գտնում ենք նաև X-XI դարերի հոգևոր ձեռագիրգրքերը զարդարող գեղանկարչական մանրանկարչության մեջ. լավագույնի համբավ է ստացել 989 թվականի Ավետարանի մանրանկարչությունը[3]:

Այստեղ դեռևս չկա այն զուտ աշխարհիկ բովանդակությունը, որը հանդես է գալիս ավելի ուշ շրջանի հոգևոր գրքերում, բայց և այստեղ լայնորեն ներկայացված են ժողովրդական ստեղծագործության ավանդույթներից եկող հակաճգնավորական միտումները:

3

ՏԱՂԵՐԸ ԵՎ ԵԿԵՂԵՑԱԿԱՆ ՄՈՆՈԴԻԱՆ X-XI ԴԱՐԵՐՈՒՄ

Զարգացած ավատատիրական ժամանակաշրջանի երաժշտական արվեստի զարգացման մասին խոսելը չափազանց հետաքրքիր է և գրավիչ: Այս դարաշրջանում է, որ զարգացման բարձրագույն կետի է հասնում գեղջուկ երաժշտությունը, բարգավաճում քաղաքային գուսանների արվեստը, զարգանում հակակղերական առաջավոր մտավորականության մասնագիտացված երաժշտական արվեստը: Այդ նույն ժամանակա-

---

1 Տե՛ս Ա. ՅԱԿՈԲՍՈՆ, ***Ճարտարապետության պատմության ակնարկ,*** էջ 88, 90:

2 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 76-77, Գ. ԳՈՅԱՆ, ***Հայ թատրոնի 2000 տարին,*** հ. II, էջ 181-244:

3 Տե՛ս Ա. Ն. ՍՎԻՐԻՆ, ***Հին Հայաստանի մանրանկարչությունը,*** Մ.-Լ., 1939, էջ 31-35 (ռուս.): Տե՛ս նաև ***«Հին հայկական մանրանկարչություն»*** ալբոմը, Երևան, 1952, 1-3 աղյուսակները:

հատվածում տեղի է ունենում բեկում պաշտամունքային երաժշտության մեջ, այն է՝ եկեղեցական երաժշտությունը հագենում է ժողովրդա-մասնագիտացված արվեստից եկող տարրերով:

Այդուհանդերձ, ներկայումս, տվյալ ժամանակաշրջանի երաժշտական արվեստի ոչ բոլոր ճյուղերը կարող են միակերպ խորը լուսաբանվել: Այսպես, թվում է անհնար է վերականգնել տվյալ ժամանակահատվածի բոլոր փուլերում գուսանական երաժշտության բուն հնչողությունը, կամ չափազանց դժվար է հայտնաբերել այն շերտավորումները, որոնք դասվել են աշխարհիկ և հոգևոր տաղատիպ ստեղծագործությունների սկզբնական ելևէջի վրա՝ խաթարելով դրա ձայնակարգային հենքը. շատ դեպքերում դժվար է պարզել, թե որքան են տվյալ դարաշրջանում սաղմնավորված և զարգացած աշխարհիկ ու հոգևոր ծավալուն երաժշտական ձևերի միջև առկա սահմանները և այլն: Այս բարդ հարցերը լուծելիս, հետազոտողը ստիպված է միաժամանակ բավարարվել առանձին փաստերի համադրմամբ և հաճախ չափազանց ընդհանուր եզրահանգումներով: Միջնադարյան խազերի ընթերցման գաղտնիքները բացվելուց և դրանցով գրառված երաժշտական ստեղծագործությունները վերծանելուց հետո միայն հնարավոր կլինի հենվել անվիճելի փաստերի վրա: Անհրաժեշտ է պատրաստ լինել նաև այն բանին, որ խազերի ընթերցման բանալին գտնելուց հետո, կարիք կլինի մասամբ վերանայելու նաև հայ երաժշտության պատմագրության և տեսության որոշ դրույթներ, որոնք ներկայումս համարվում են անվիճելի:

Տվյալ շրջանում մասնագիտացված երաժշտության ձևերից ամենից առաջ ուշադրության են արժանի տաղերը, որոնք փարթամորեն ծաղկեցին արաբների արտաքսման առաջին հարյուրամյակում, տարածվեցին ավատատիրական հասարակության տարբեր խավերում և ուժեղ ազդեցություն թողեցին հաջորդ հարյուրամյակների հայ երաժշտական մասնագիտացված արվեստի զարգացման վրա: ***Տաղ*** – բառացիորեն նշանակում է երգ: Այդ նշանակությամբ «տաղ»-ը հազվադեպ օգտագործվում է նաև գյուղական կենցաղում, բայց երաժշտագիտական գրականության մեջ ամեն երգ չէ, որ կոչվում է տաղ. ըստ ամենից ավելի տարածված մեկնաբանման, տաղը հիմնականում այն քնարական երգն է, որը բովանդակում է ինքնամփոփության, հայեցողական ու մտասույզ տրամադրություններ, իսկ հաճախ՝ նաև դրամատիզմի տարրեր: Գեղջուկ երաժշտության համեմատությամբ, տաղերում քնարերգությունն ավելի անձնական բնույթի է՝ անձնականության տարբեր աստիճանով: Տաղերի, իբրև քնարական կամ քնարա-դրամատիկական տեսակի ստեղծագործության կարևոր առանձնահատկությունը բովանդակության հուզական գերիագեցվածությունն է, որն առանձին դեպքերում ընդունում է տոնական հանդիսավորության կամ վեհապանծ ավետաբերության, հաճախ՝ նաև զմայլվածության երանգներ:

Հետագա շարադրանքում X-XI դարերի տաղերը դիտարկվելու են XII-XIII դարերի տաղերից առանձնացված, իսկ այստեղ հակիրճ կանգ կառնենք այն առանձնահատկությունների վրա, որոնք ընդհանուր են զարգացած ավատատիրության ողջ դարաշրջանի համար:

Առանձին տաղեր մտահղացմամբ պարզապես շատ բարդ ստեղծագործություններ են: Մեզ հասած օրինակներից շատերի բովանդակությունը բացահայտվում է երկու և ավելի կերպարային-թեմատիկ նախահիմքերի զարգացմամբ ու բարդ զուգորդմամբ: Դրանք կարող են բախվել, հակադրվել, համադրվել, մեկն անցնել մյուսին, ստեղծել նորերը, ընդարձակվել, սեղմվել, սպառվել և այլն:

Տաղերի ինքնօրինակ բովանդակությունը, համապատասխանաբար, իրացվում է յուրօրինակ ձևերում:

Այդ տիպական մեղեդիները կամ հորինվածքները ծավալուն երգային ձևի և ռիթմա-ելևէջային լայն շնչի ստեղծագործություններ են՝ մենակատարման համար[1]:

Տաղերի ելևէջը հազվադեպ սահմանափակվում է մեկ ձայնակարգի շրջանակներում, առավել ևս՝ դրա որևէ մեկ ոլորտով: Սովորաբար, ելևէջն իր ծավալման ընթացքում անընդհատ փակում է հունը, որը հատկապես բնորոշ է ավելի ուշ շրջանում ստեղծված կամ ավելի ուշ խմբագրման ենթարկված տաղերի համար:

Մեծ մասի հյուսվածքը հանկարծաբանական է, ավելի ճիշտ՝ ներքին կարգավորվածությամբ և կազմակերպվածությամբ հանդերձ այն պարփակված է հանպատրաստից ձևի մեջ: Հյուսվածքի մյուս առանձնահատկությունը զարդարվածությունն է՝ երաժշտական արվեստի յուրօրինակ «փոխաբերություններով»՝ երաժշտանախշերով ու զարդադարձվածքներով:

Ամբողջությամբ վերցրած, տաղերի հյուսվածքն իր մեջ ունի ակներևորեն նկատելի գործիքային երաժշտության հետքեր. դրանով այն տարբերվում է զուտ վոկալ բնույթի գեղջուկ երգերի հյուսվածքից:

Տաղերը մասնագիտացված արվեստի ծնունդ են: Դրանց կատարումը պահանջում է մասնագիտական զարգացած վարպետություն, եթե չասենք՝ մեծահմուտ վարպետություն:

Բայց տաղերում կա հորինվածքային մի առանձնահատկություն ևս, որը պայմանավորված է գլխավորապես դրանց մտահղացման բարդությամբ և, բացառված չէ, նաև՝ բովանդակության մեջ անձնական-քնարական տարրերի առկայությամբ: Հորինվածքային այս առանձնահատկությունն արժանի է հատուկ ուշադրության: Խոսքն այն մասին է, թե ինչպիսին է տաղերի ռիթմա-ելևէջային «վերաբերմունքը» դարերի ընթացքում գործնականով սահմանված և գեղջուկ երաժշտության մեջ խորապես արմատացած ձայնեղանակային օրինաչափությունների նկատմամբ:

Բազմաթիվ տաղերում (և հատկապես XII-XIII դարերի) այդ վերաբերմունքը ***բացասական*** է:

Թեպետև տաղերում օգտագործված են մեղեդիական տիպական բանաձևային դարձվածքներ, որոնք առաջացել և բյուրեղացել են ձայնեղանակային հնչարտաբերման պայմաններում, ձայնեղանակայնությունն իբրև ձևակառուցողական սկզբունք այստեղ դադարում է գործելուց: Ի միջի այլոց, ձայնեղանակային ծագում ունեցող բանաձևային դարձվածքներն էլ տաղերում, իրենց հերթին, հարմարվում են զարգացման նոր պայմաններին. հարստանում են նոր ռիթմերով և ելևէջներով, միաձուլվում իրար, ստեղծում նոր դարձվածքներ կամ կերպարանափոխվում որևէ այլ ձևով: Մասնավորապես, ձայնեղանակային օրինաչափությունների հաղթահարումը հանգեցնում է այն բանին, որ բանաձևային-թեմատիկ դարձվածքներն ազատվում են տվյալ ձայնակարգից, դրա այս, բայց ոչ այլ ոլորտների ու աստիճանների հետ ունեցած պարտադիր կապից: Սահմանվում է անկախություն, որի համաձայն ըստ բարձրության ելևէջի ծավալման նորմերն ազատվում են այն նորմերից, որոնցով ելևէջում որոշվում էր ձայնակարգային առանձին պահերի կամ առանձին ձայնակարգերի փոխկապվածության կարգը: Նման անկախությամբ ստեղծվում է նույն թեմատիկ դարձվածքները տարբեր ձայնակարգերում, դրանց տարբեր ոլորտներում, տարբեր աստիճանների վրա և, հակառակը, այն է՝ տարբեր դարձվածքները նույն ձայնակարգում, դրա միևնույն ոլոր-

---

[1] Գոյություն ունեցող հրապարակումներում շատ տաղեր ներկայացված են մեղեդի անունով: Տաղերի մենակատարումը կարող է ուղեկցվել «դամով»՝ ձայնառությամբ: Տաղային եղանակների ելևէջի խիստ բարդության պատճառով դրանցում նման նվագակցության կազմակերպումը կապվում է մեծ դժվարությունների հետ:

տում, նույն աստիճանների վրա օգտագործելու հնարավորություն: Այսպիսով, ձայնեղանակային սկզբունքի հաղթահարումը բերում է մի կողմից՝ ձայնակարգային սկզբունքի, իբրև ձևակառուցողական գործոնի նշանակության ուժեղացման, դրան հաղորդում ակտիվություն և համեմատաբար առավել ինքնուրույնություն, մյուս կողմից՝ ստեղծում թեմատիկ, այդ թվում՝ մոտիվային զարգացման համար նոր հեռանկարներ:

Միայն այդ պայմաններում էր հնարավոր ի կատար ածել բարդ մտահղացման իրացումները, այն բարդ երաժշտա-դրամատուրգիական միասնությունները, որոնց մասին նշվեց վերևում[1]:

Չենք անդրադառնում այն իրողությանը, թե ինչպիսի մեծ ծառայություն էր մատուցվում հայ կոմպոզիտորական երաժշտությանը ձայնեղանակային սահմանափակումների հաղթահարմամբ և զարգացման նոր մեթոդների սահմանումով՝ դեռևս միաձայնության պայմաններում: Այդ փաստը վկայում է հայ կոմպոզիտորական ստեղծագործության մեջ ձայնակարգա-ելևէջային և թեմատիկ զարգացման բարդ ձևերի բնական, բայց ոչ արհեստական օգտագործման լայն հնարավորությունների մասին:

Բայց որտե՞ղ, հասարակության ո՞ր շերտում է ստեղծվել տաղային արվեստը:

Հիմքեր չկան կասկածելու, որ դրա ձևավորումը տեղի է ունեցել հիմնականում հայ քաղաքային հասարակության այն շերտում, որը կյանքի է կոչել գեղջուկ երաժշտության հետ ներքին կապերով կապված, բայց և դրանից տարբերվող սեփական, միևնույն ժամանակ՝ հակաավատատիրական իր մշակույթը: Սկզբնապես հանդես գալով որպես «սիրո և ուրախության» կամ, ընդհանրապես, իբրև քնարական բովանդակության երգեր, որոնք ստեղծում և կատարում էին կենսուրախ ազատամիտ գաղափարներ տածող անխոնջ գուսանները, տաղերը հետագայում դառնում են միջնադարյան քաղաքի առաջադեմ մտավորականության սիրված երաժշտա-բանաստեղծական ձևը. ավելին, դրանք սողոսկում են նույնիսկ եկեղեցու երաժշտա-բանաստեղծական արվեստ: Հասարակության նոր շրջաններում տաղերի տարածմանը զուգընթաց, ընդլայնվում է դրանց բովանդակությունը. «սիրո և ուրախության» տաղերի կողքին հայտնվում են «փիլիսոփայական-հայեցողական և հոգևոր բովանդակության տաղեր» և ուրիշներ: Բայց վերջիններս էլ շարունակում են իրենց վրա կրել ժողովրդա-աշխարհիկ արվեստի աշխարհայացքի կնիքը: Համաձայն որոշ տվյալների, տաղագրության սկիզբը դրվել է դեռևս արաբական արշավանքներին նախորդող ժամանակաշրջանում: Սակայն, երաժշտա-կերպարային մտածողության տվյալ ձևի զարգացման և լայնորեն տարածվելու համար պայմաններ ստեղծվեցին միայն այն դարաշրջանում, երբ հասարակական մտքի ժողովրդավարական ուղղությունները հաղթանակ տարան եկեղեցական ճգնավորության նկատմամբ: Թե զարգացման ի՞նչ աստիճանի հասավ և բարդացավ տաղարվեստը ավատատիրական դարաշրջանում, կարելի է դատել այն բանից, որ հենց այդ ժամանակ հայտնվեցին մասնագետների, արվեստի գործիչների նոր, բարձրորակ ներկայացուցիչներ՝ «տաղերգուներ» (տաղ հորինողներ) և «տաղասացներ» (տաղ կատարողներ): Ինչպես ենթադրում է Հ. Հովհաննիսյանը, այս մասնագիտացումն ավելի է խորանում և իրենք՝ տաղերգուներն են բաժանվում բանաստեղծություն և երաժշտություն հորինողների[2]: Թեպետև ստեղծագործության բանաստեղծական և երաժշտական բնագրերը մեկ անձի կողմից հորինվելու ավանդույթը Արևելքի ժողովուրդների ստեղծագոր-

---

[1] Խնդրո առարկա չափազանց բարդ, ճիշտ է, ավելի ուշ շրջանում ստեղծված, ստեղծագործություններից մեկի մանրամասն վերլուծությունը տե՛ս 482-487 էջերում:

[2] Հարկ է ասել, որ ընդհանրապես ոչ միշտ է նման ստորաբաժանում եղել: Առանձին դեպքերում բանաստեղծություն և երաժշտություն հորինողները ներկայացվել են մեկ դեմքով: Որոշ ուսումնասիրողների մոտ կա «տաղերգու» և «տաղասաց» հասկացությունները նույնացնելու միտում:

ծության մեջ շատ ամուր է, և այդպես է այսօր էլ, այդուհանդերձ, հնարավոր է, որ տաղերի կամ դրանց որոշակի շրջանակի վերաբերմամբ Հ. Հովհաննիսյանի ենթադրությունը ճիշտ է: Բանն այն է, որ բանաստեղծական և երաժշտական բնագրերի կապը տաղերում մի փոքր այլ է, ավելի ազատ, քան հայ մոնոդիայի այլ ձևերում, ասենք օրինակ՝ ժողովրդական երգում:

Այսպես, տվյալ դարաշրջանի՝ մեզ հայտնի մի շարք տաղերում երաժշտության բովանդակությունը բանաստեղծության բովանդակությանը համապատասխանում է ամենաընդհանուր գծերով: Լայնորեն օգտագործված մեղեդիական «զարդարանքները» կամ զարդոլորումները, որոնք առանձին դեպքերում բառացիորեն ուղեկցում են ստեղծագործական բանաստեղծական բնագրի ամեն մի վանկը, հաճախ այնպես են ճապաղում բառը, որ այն դառնում է ունկնդրի համար հազիվ ընկալելի. ըստ այդմ, խոսքի առանձին հնչյուններ օգտագործվում են իբրև ելևէջին գունային երանգներ հաղորդելու միջոց: Բայց եթե երաժշտա-բանաստեղծական ստեղծագործության մեջ խոսքի նշանակության նման ծայրագույն չեզոքացումը ավելի ուշ շրջանի հեղինակների գործունեության արդյունք էր, ապա տաղերում, որոնց ձևավորումը բավական համոզիչ վերագրվում է X-XI դարերին, երաժշտությունը որպես գործոն հանդես է գալիս զգալիորեն անկախ բանաստեղծությունից:

Կա մեկ ուրիշ դատողություն ևս, որը նույնպես խոսում է Հ. Հովհաննիսյանի վերը բերված տեսակետի օգտին: Խոսքը մեզ ծանոթ տաղերից շատերի երաժշտության հորինվածքային կատարելության բարձր աստիճանի մասին է, որին հասնելը հնարավոր է միայն այն դեպքում (նկատի է առնվում տաղերի դրամատուրգիական բարդությունը ևս), եթե հեղինակը օժտված էր երաժշտա-ստեղծագործական վառ ձիրքով և համապատասխան վարպետությամբ: Սակայն հայտնի է, որ մեկ անձում բանաստեղծական և երաժշտական ստեղծագործական փայլուն տաղանդների զուգորդումը երջանիկ բացառություն է: Սխալվելուց չվախենալով կարելի է «Հաւիկ», ինչպես նաև Գրիգոր Նարեկացու «Տիրամայրն», «Ահեղ ձայնս» և «Սայլն այն իջաւէր» տաղերը դասել X-XI դարերի տաղերի թվին[1]: Հիշյալ ստեղծագործությունների նշանակությունն իբրև պատմական փաստաթղթերի ավելի մեծանում է, քանի որ դրանք բոլորն էլ քննադատորեն արժեվորվել են Կոմիտասի՝ հայ մոնոդիկ երաժշտության ոճերի փայլուն գիտակի կողմից[2]: Այս բոլոր տաղերը ձևականորեն կարելի է դասել հոգևոր տաղերի կարգին, սակայն իրենց երաժշտա-կերպարային հատկանիշներով դրանք ստեղծագործություններ են, որոնց միջոցով հեշտությամբ են կռահվում դարաշրջանի առաջադեմ մտավորականության

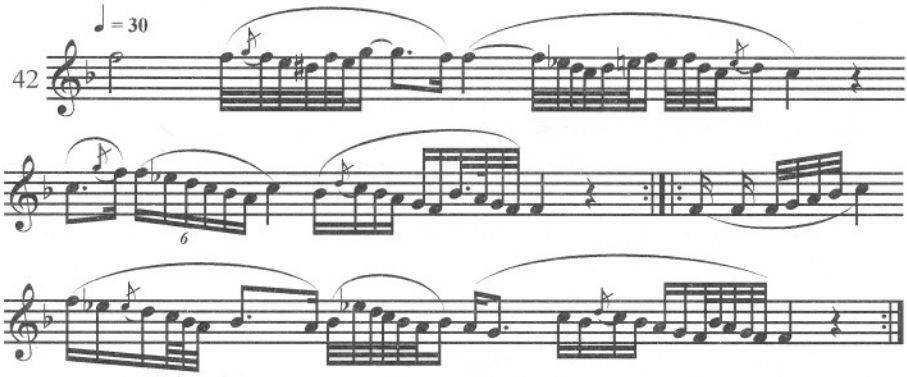
[1] Համաձայն Ա. Մնացականյանի բանասիրական ուսումնասիրությունների, «Հաւիկ» տաղն ունի ժողովրդական ծագում: Հեղինակի կարծիքով, հերոսի անունը, որը սկզբում գովերգվել է տաղում, հետագայում փոխարինվել է Քրիստոս անունով: Անունների նման փոխարինում հեղինակը ենթադրում է նաև Նարեկացու «Սայլն այն իջաւէր» տաղում (տես Ա. ՄՆԱՑԱԿԱՆՅԱՆ, ***Հայ միջնադարյան ժողովրդական երգեր,*** Երևան, 1956, էջ 525):

Եկեղեցու կողմից ժողովրդական երգի սյուժետային հյուսվածքի, շարադրման ձևի, բանաստեղծական չափի և մոտիվի պահպանմամբ փոխառման հետաքրքրական օրինակ է նշել ժամանակին Գ. Հովսեփյանը: Խոսքը վերաբերում է «Այծըն» երգին, որը վերածվել է Քրիստոսի մասին երգի (տե՛ս Ռ. ԱԹԱՅԱՆ, ***Հայկական խազային նոտագրությունը,*** ձեռագիր, էջ 123), (հրատարակվել է 1959-ին - Մ. Բ.): Հակառակ եղած կարծիքի, Ա. Մնացականյանը «Հաւիկ» տաղի հայտնվելը վերագրում է Նարեկացու գործունեությանը նախորդող ժամանակաշրջանին: Իր երաժշտա-ոճական հատկանիշներով «Հաւիկը» ազգակից է Նարեկացու տաղերին:

[2] Բոլոր հիշված տաղերն իր ժամանակ գրառել է Կոմիտասը: Դրանցից առաջինը նրա ձայնից գրառվել է գրամոֆոնային ձայնապնակի վրա, ապա հետագայում նոտագրվել Մ. Աղայանի կողմից (տե՛ս ԿՈՄԻՏԱՍ, II, էջ 100): Կոմիտասյան գրառումները պահվում են ԳԱԹ-ում: (Նարեկացու տաղերի կոմիտասյան գրառումները տե՛ս. ԿՈՄԻՏԱՍ, ***Երկերի ժողովածու,*** հ.VIII, Երևան, 1998 – Ա. Բ.):

գաղափարական դիրքորոշումները: Վիթխարակերտություն, հռետորական հանդիսավորություն, տոնական վսեմություն և, միևնույն ժամանակ, լավատեսություն, ջերմ ու կենսահաստատ բնույթ – ահա նշված ստեղծագործություններին բնորոշ հատկանիշները: Հուզավառությունը, հուզական գրգռվածությունը, որ այդքան հաճախ հանդիպում են ավելի ուշ ժամանակ ստեղծված տաղերում, այս ստեղծագործություններին բնորոշ չեն. վերջիններիս հատուկ է զսպվածության այն աստիճանը, որ կար դարաշրջանի ճարտարապետության, քերթողական արվեստի և կերպարվեստի բնագավառներում: Ավելորդ չէ նշել, որ Նարեկացու «Հաւիկ, և «Ահեղ ձայնս» տաղերում օգտագործված է «հայրեն» տաղաչափական ձևը:

Եվս մեկ մանրամասնություն, որն արդեն վերաբերում է X-XI դարերի տաղային մեղեդիների հորինվածքին. ի տարբերություն ավելի ուշ ժամանակի տաղերի, որպես կանոն, X-XI դդ. տաղերը ազգակից են ժողովրդական երաժշտությանը: Այստեղ հիմք են հանդիսանում ոչնչով չմշուշապատված, ժողովրդական ծագում ունեցող դիատոնիկ ձայնակարգերը: Դրանց երբեմն-երբեմն միանում է, այսպես կոչված, երկակի ձայնակարգը, որը նույնպես ժողովրդական ծագում ունի: Որպես օրինակ բերում ենք Գրիգոր Նարեկացու հռետորական բնույթի լուսավոր տաղ «Ահեղ ձայնս», որը շատ լավ է արտահայտում դարաշրջանի առաջադեմ մարդկանց լավատեսական տրամադրությունները.



Պատմագրի համար թվարկած ստեղծագործությունների նշանակությունը կարևորվում է նաև այն բանով, որ դրանք լույս են սփռում ժամանակի ժողովրդա-մասնագիտացված քաղաքային արվեստի երաժշտական քնարերգության հիմնական հատկանիշների վրա:

Թե ինչպիսի՞ հնչողություն ունեին, այսպես կոչված, «ուրախության տաղերը», որ կատարվում էին ավատատիրական ազնվականության և քաղաքային բնակչության ունևոր ներկայացուցիչների բազմաթիվ խնջույքներում, մնում է անհայտ[1]:

X-XI դարերի հասարակական մտքի համար միանգամայն բնորոշ էր այն ճանապարհը, որով ընթանում էր տվյալ ժամանակաշրջանի եկեղեցական երաժշտության զարգացումը: Նշելի է նախ՝ եկեղեցական հորինվածքների քանակական աճը: Սակայն

[1] Հ. Հովհաննիսյանը բերում է հետաքրքրական տվյալներ (վերցված հին պատմագրություններից) Արծրունիների իշխանական տան բնորոշ ներկայացուցիչների վարած կյանքի մասին: Օրինակ, իշխան Դերենիկ իր ժամանակն անց է կացրել երաժիշտների ու թափառական դերասանների հետ՝ Վան քաղաքի միջով անցնող մեծ ճանապարհին: Նրա անվերջանալի խնջույքներին սովորաբար հրավիրվել են Վանով անցնող բոլոր ճանապարհորդները (տե՛ս Հ. ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ, ***Հայ երաժշտության պատմություն,*** էջ 77):

ավելի կարևորը հենց տվյալ շրջանի եկեղեցական երաժշտության բովանդակության մեջ տեղի ունեցած տեղաշարժն է. ինչպես ասվել է, դիտարկվող դարաշրջանի եկեղեցական երաժշտությունը բնավ ապահովագրված չէր ժամանակի գերիշխող առաջադեմ ուղղությունների ներթափանցումից:

Դժվար չէ պատկերացնել, թե ստույգ ի՞նչ ճանապարհներով են այդ ուղղությունները ներթափանցել եկեղեցական գաղափարախոսություն:

Հայտնի է, որ նախ՝ թոնդրակեցիների շարժումը գաղափարական համախոհներ գտավ ոչ միայն հոգևորականության ստորին, այլ նաև բարձր դասի շրջաններում (հիշենք, օրինակ, Նարեկավանքի և թոնդրակեցիների միջև վերը նշված կապի առկայության փաստը): Թող որ եկեղեցու ոչ բոլոր ներկայացուցիչները, որոնք ընդգրկվել էին թոնդրակեցիների շարժման մեջ կամ գտնվում էին այդ շարժման ազդեցության տակ, մնացին դրան հավատարիմ մինչև վերջ: Կարևորն այն է, որ թոնդրակեցիների ներգործությունն այնքան երկարատև էր, որ կարող էր փոփոխությունների ենթարկել եկեղեցու առաջադեմ ներկայացուցիչների հայացքների համակարգը և ներթափանցել եկեղեցական առօրյայի ծակուծուկերը:

Բայց եթե թոնդրակեցիների շարժումը կարող էր անմիջական ներգործություն ունենալ եկեղեցու վրա, ապա ավելի ուժեղ պետք է լիներ ավատատիրական հասարակության՝ մարդասիրորեն տրամադրված այն խավերի ազդեցությունը, որոնք, թեպետև մինչև վերջ, չէին ընդունում թոնդրակեցիների հայացքները, բայց, այնուամենայնիվ, օգտվում էին այդ աղբյուրից: Նման շրջանների ներկայացուցիչներից մեկն էլ հենց Գրիգոր Նարեկացին էր:

Եկեղեցական երաժշտության վրա աշխարհիկի ներգործության երրորդ ուղին ավելի քիչ նշանակալից է և ոչ այնքան ուշագրավ: Դրան անդրադառնում ենք միայն նկարագրությունը լրիվ ներկայացնելու համար և վերապահությամբ՝ որ խոսքը ոչ թե դարաշրջանի առաջադեմ ուղղությունների մասին է, այլ միայն այն ուղղությունների, որոնք առաջացել էին ցոփ կյանք վարող ազնվականության և հարուստ բուրժուազիայի շրջաններում: Ստեղծագործական ոչ մի բան նրանց հետ չի կապվում. այդ ներգործությունը կարող է բնութագրվել որպես քայքայիչ[1]:

Անդրադառնալով եկեղեցական երաժշտության վրա դարաշրջանի առաջադեմ երաժշտա-գեղագիտական գաղափարների ներգործության հարցին, պետք է նշել, որ այդ գործում շատ էին տարբեր ուղղությունները:

Ուշագրավ է օրինակ, որ շարունակելով հորինել նորանոր շարականներ, եկեղեցին միևնույն ժամանակ դիմում է տաղերի նոր զարգացող ձևերին. ըստ այդմ, նա չի սահմանափակվում միայն տաղերի արտաքին հատկանիշների փոխառմամբ. յուրացվում է նաև տաղերի բարդ մտահղացումը, հաճախ հոգևոր երաժշտություն են բերվում կերպարային թեմաներ՝ լրիվ բյուրեղացած աշխարհիկ տաղերում: Հետաքրքրական է, օրինակ, այն փաստը, որ հոգևոր երաժշտության մեջ բազմիցս օգտագործվում է ավարտուն ռիթմա-ելևէջային մի կազմավորում, որը հայ ժողովրդին ծանոթ է հանրահայտ պանդխտության «Կռունկ» տաղից (տե՛ս էջ 199): Նման օրինակների թիվը կարող է բազմապատկվել:

Ինչպես նշվել է, դիտարկվող դարաշրջանում շարականների հորինումը վերսկսվում է նոր թափով: Բայց և շարականն էլ, որը դեռևս լրիվ չէր ձերբազատվել մինչ արաբական ժամանակաշրջանի ավանդույթներից, արագորեն յուրացնում է նոր ոճի հատկանիշնե-

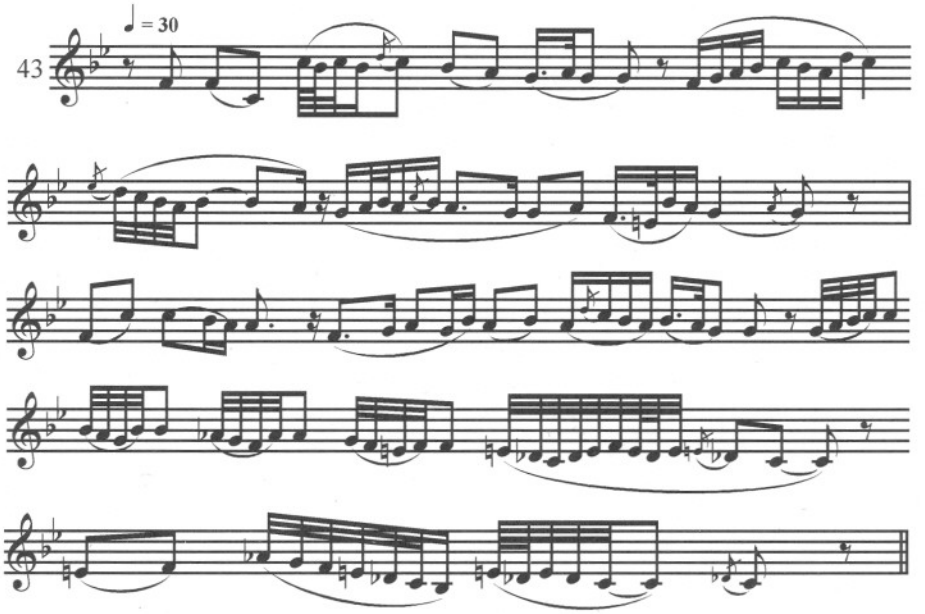
---

[1] Հայտնի է, որ «գուսանության մեջ մխրճվածներին», այսինքն՝ ժամանակը խրախճանքներում անցկացնող հոգևորականության ներկայացուցիչներին կարգի հրավիրելու համար եկեղեցին որոշումներ էր արձակում (տե՛ս Հ. ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ, ***Հայ երաժշտության պատմություն,*** էջ 77):

րը: Հնի և նորի պայքարը հատկապես ակներև է «Ստեղի» կարգի շարականներում: Վերջիններիս ձևը, առաջին հայացքից, թվում է թե կազմված է համաձայն ձայնեղանակային սկզբունքների: Սակայն շնորհիվ ձևի առանձին օղակների ընդլայնման, օգտագործվող թեմատիկ ռիթմա-ելևէջային կազմավորումների քանակի մեծացման և դրանց միջև առկա հարաբերությունների բարդացման, նշմարվում է ձայնեղանակային սահմանափակումների հաղթահարման միտում: Նախկինում ստեղծված ձևակազմավորման սկզբումքներն աստիճանաբար իրենց տեղը զիջում են նորերին:

Կապված «Ստեղի» կարգի շարականներում տեղի ունեցող միանգամայն նշանակալից ընթացքի տվյալների հետ զուգընթաց, եկեղեցական երաժշտության մեջ նույնպես նկատվում է ժողովրդա-մասնագիտացված արվեստին բնորոշ բովանդակության ընդգրկման ձգտում: Ձայնեղանակային սկզբունքի հաղթահարման միտումը, մասնավորապես, դրսևորվում է մելոսում՝ սեկվենցիոն քայլերի երևան գալով, որոնք, ինչպես հայտնի է, անխուսափելիորեն կապվում են նույն ռիթմա-ելևէջային դարձվածքի տեղափոխման հետ՝ ձայնակարգի մեկ աստիճանից մյուսը:

Դիտարկվող ժամանակի եկեղեցական երաժշտությանը հատուկ միտումների մասին ընթերցողը կարող է պատկերացում կազմել «Ստեղի» կարգի շարականի հետևյալ հատվածից: Թե՛ կերպարային և թե՛ երաժշտա-թեմատիկ կազմով այս շարականն ազգակից է վերը նկարագրված տաղերին: Ի միջի այլոց, ուշագրավ է շարականի եզրափակիչ հատվածը, որը հիշված «Կռունկ» տաղի համապատասխան հատվածի ճիշտ պատճենն է.



Հնչյունածավալի մեծությամբ և եղանակավորվածությամբ, բանաձևային դարձվածքների հարստությամբ այս շարականը լրիվ համապատասխանում է այն պերճանքին, որը հատուկ էր դիտարկվող դարաշրջանի ժամերգությանը:

Միաժամանակ ակներև է այս շարականի ելևէջային ոլորտի հարազատությունն այն ժամանակվա աշխարհիկ տաղերին:

Շարականի մեղեդու հիմքը սույն աշխատության մեջ դեռևս չհիշված կվինտային հիմք ունեցող մաժոր ձայնակարգն է: «Ստեղի» կարգի մեղեդիները գլխավորապես տարածվեցին XII-XIII դարերում:

Այսպես է ընթացել շարականի նախնական ձևի կազմալուծումը, որը շարունակվում է մինչև XIII դարը, երբ շարականի հետագա զարգացումը լրիվ ընդհատվում է[1]:

Ի դեպ, շարադրվածից պարզվում են դիտարկվող դարաշրջանում շարականի զարգացման աստիճանական ընդհատման իրական պատճառները: Բնավ բանն այն չէ, որ այդ ժամանակ շարականների քանակը հասել էր չափազանց մեծ թվերի և որ, իբրև թե նոր շարականների կարիք պարզապես չկար: Իսկական պատճառը եկեղեցական արվեստի նորացված բովանդակության և հին ձևերի միջև անշեղորեն աճող հակասությունն էր: Այս սահմանումը շարականների երաժշտության զարգացմանը վերաբերում է առանց վերապահումների:

Հայ հոգևոր երաժշտության մասին ասվածի կապակցությամբ տեղին է մեկ անգամ ևս հիշատակել արդեն նշված այն փաստը, որ հոգևոր երաժշտության բնագավառ ներթափանցել էին հերոսական բովանդակության առանձին թեմատիկ կերպարներ, իսկ երբեմն էլ՝ ավարտուն ստեղծագործություններ: Հոգևոր երաժշտության մեջ առկա հերոսական տարրերի հիմքերը պետք է փնտրել ժողովրդի՝ ազատության ձգտող դասակարգի երաժշտության մեջ:

[1] Տե՛ս Մ. ԱԲԵՂՅԱՆ, I, էջ 413:

Հինգերորդ գլուխ

ՋԱՐԳԱՑԱԾ ԱՎԱՏԱՏԻՐՈՒԹՅԱՆ ՇՐՋԱՆ
(շարունակություն)

1

ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ՏՎՅԱԼՆԵՐ XII – XIII ԴԱՐԱՇՐՋԱՆԻ ՄԱՍԻՆ

XI դ. II կեսում Հայաստանի տնտեսության և մշակույթի զարգացումը ժամանակավորապես կանգ է առնում թուրքմենական ցեղերի արշավանքով, որը գլխավորում էին սելջուկյան հզորագույն տան ներկայացուցիչները: Հայաստանին սելջուկների հասցրած հարվածը տևական չէր, բայց ուժեղ էր: Դրա հետևանքը եղավ երկրի քայքայումը, հայ ավատատիրական բուն ազնվականության մեծ մասի ոչնչացումը, Հայաստանի ավատականացման այնքան եռուն ընթացքի արգելակումը, վերջապես, ունևոր և տոհմիկ, այնպես էլ չունևոր բնակչության համար օտար երկրներ գաղթելու ստիպողականությունը: Իրադարձությունների ականատես Արիստակես Լաստիվերցու խոսքերով թուրք սելջուկները «պղծեցին ու ավիրեցին երկիրն...» այնքան ժամանակ, մինչև որ «չզրկվեց նա իր պաշտպաններից և չկտրվեց նախիրի բառաչը»[1]:

Երկրից Հայաստանի բուն բնակչության արտագաղթը հասավ մեծ չափերի: Փախստականների հսկայական ալիքը հեղեղեց հատկապես Կիլիկիան. այստեղ 1080թ. ստեղծվեց հայկական նոր պետություն, որը տաբածվեց ընդհուպ մինչև Միջերկրական ծովը, ապա՝ հայկական թագավորություն, որ գոյատևեց համարյա մինչև XIV դ. վերջը: Ինչպես կերևա հետագա շարադրանքից, Կիլիկյան թագավորության առաջադեմ հասարակության ներդրումը XII-XIV դարերի հայ մշակույթի և, գլխավորապես, գեղարվեստական գրականության ու կերպարվեստի զարգացման գործում էական էր:

Թուրքմենական ցեղերի արշավանքով Հայաստանին պատճառած հսկայական աղետով հանդերձ, երկիրն այս անգամ համեմատաբար արագ ապաքինվեց տնտեսությանն ու մշակույթին հասցված ցավերից: Դեռևս XI դ. վերջին քառորդում, երբ երկիրը գտնվում էր «խառնակույտ» սելջուկյան ընդարձակ պետության կազմում, սահմանվեցին գոյության շատ թե քիչ բարենպաստ պայմաններ, սկսվեց նոր, բուռն վերելք՝ կյանքի բոլոր բնագավառներում՝ հատկապես ավատատիրական կարգերի օրոք. այդ վերելքը շարունակվեց նաև մոտակա հարյուրամյակներում և դրա վերջը դրվեց միայն այն ժամանակ, երբ երկիր ներխուժեցին նոր, այս անգամ արդեն շատ ավելի զորեղ և անողոք թշնամիներ՝ մոնղոլները:

Հասարակական-տնտեսական և մշակութային առումով XII-XIII դարաշրջանը բնորոշվում է մի շարք յուրօրինակ հատկանիշներով: Երկրում գյուղացիությունը մնում է նույն վիճակում՝ իբրև դաժանորեն շահագործվող դասակարգ, բայց որի շահագործողներին ավելանում են վաշխառուական կապիտալի հայ ներկայացուցիչները[2]: Ինչպես վկայում է իրադարձությունների ականատես Մխիթար Գոշը, գյուղացիներին շահագործողները «խժռում էին նրանց աշխատանքի պտուղները, ապա եկեղեցում փառք տալիս Աստծուն»:

---

[1] Տե՛ս ***«Հայ ժողովրդի պատմություն»,*** էջ 155:

[2] Դրանց մի մասի հարստությունը դիտարկվող ժամանակամիջոցում հասնում է տառացիորեն աներևակայելի չափերի: Հայտնի է, օրինակ, որ Ավետենց Սահմադինը XIII դ. կեսերին գնել է Երևան քաղաքի ու նրա շրջակայքի բոլոր այգիները (տե՛ս ***«Հայ ժողովրդի պատմություն»,*** էջ 167):

Բայց եթե գյուղացիության և նրան շահագործող դասակարգի միջև առկա հարաբերություններն այս շրջանում որևէ էական փոփոխությունների չեն ենթարկվում, ապա տիրող հայ ավատատիրական վերնախավի և քաղաքային աշխատավոր մարդկանց հարաբերությունների միջև տեղի են ունենում վճռական փոփոխություններ: Դրանք որակավորվում են իբրև հնի ու նորի, «իր դարն ապրած» ավատատիրական դղյակների ու ընդարձակվող միջնադարյան քաղաքների միջև մեծացող տարաձայնությունների հարաբերություններ[1]:

Փոփոխություններ են երևան գալիս իր իսկ աշխարհիկ ավատատիրական վերնախավի կազմում, ինչպես և ավատատերի նկարագրի մեջ: Նախկին մեծատոհմիկ ազնվականությանը, որը հոգևոր կապով շատ կամ քիչ կապված էր ժողովրդի հետ և ոչնչացվել էր սելջուկների կողմից, փոխարինում է նոր տիպի ավատատերը: Վերջինս իր ժամանակակցի՝ հարստացող վաճառական-վաշխառուների հետ միասին օտարանում է հարազատ մշակույթից և իր ճաշակն ու հայացքները հարմարեցնում գլխին կանգնած եկվոր օտարականների հայացքներին ու ճաշակին[2]:

Բայց և քաղաքը, որը «զգալիորեն ազատվել էր իր ամենասարսափելի թշնամուց՝ արյունակից ու ցեղակից ավատատերից»[3] և երկրի տնտեսական ու մշակութային զարգացման գլուխ անցել, դասակարգային կազմի առումով մի ինչ-որ միասնական ու անբուժելի բան չէր: Ավատատիրական և դրամատիրական «գինու և գուսանների սիրահար»[4] ազնվականության կողքին, որն ապրում էր փառահեղ ապարանքներում և լիովին տրվել խրախճանքներին, հայտնվում է չունևորների՝ արհեստավորների, մանր վաճառականների կամ, պարզապես, ընչազուրկների խավը, որը ծվարած աղքատ խրճիթներում, տաժանակիր աշխատանքով ձեռք էր բերում ապրուստի միջոցներ, բայց և կրողն էր ժամանակի առաջադեմ գաղափարների: Առաջինները, ըստ առակագիր Վարդան Այգեկցու՝ «շրջագայում էին, ձիերով ոտնատակ տալիս երկիրը», երկրորդները՝ «եզան պես աշխատում»: Բայց հենց այս «եզան պես» տքնողներն իրենց միջավայրից տվեցին վարպետների մի անվերջանալի հերթափոխ, որոնք ողջ երկիրը հարստացրին ճարտարապետության փառահեղ կոթողներով և հասան փայլուն արդյունքների՝ արհեստի ու արվեստի շատ ուրիշ բնագավառներում[5]:

Տվյալ ժամանակաշրջանի հայ քաղաքի սոցիալական խմբերի միջև առկա հարաբերությունները բնորոշվում են ևս մեկ էական հատկանիշով, որն, ի միջի այլոց, ազդել է այդ շրջանի, ամբողջությամբ վերցրած, հայ արվեստի և, մասնավորապես, երաժշտական արվեստի զարգացման ուղղվածության վրա:

Քաղաքային հասարակության շերտավորումը, ինչպես սահմանված է այժմ, վերաբերեց ոչ միայն բուն հայ բնակչությանը. այն թափանցել էր շատ ավելի խորը՝ տարածվելով Հայաստանի քաղաքներում մշտական բնակություն հաստատած օտար և այլա-

---

[1] Տե՛ս Հ. ՕՐԲԵԼՈՒ ***«Սելջուկյան արվեստի պրոբլեմը»*** հոդվածը, «Իրանական արվեստին և հնագիտությանը նվիրված III միջազգային վեհաժողովի հաշվետվություն» Մ.-Լ., 1939, էջ 151:

[2] Վերը հիշված Սահմադին հարուստը, օրինակ, Մռենում կառուցում է կոնիական մուսուլմանական մզկիթներից մեկի նման մի պալատ (տե՛ս Ն. ՏՈԿԱՐՍԿԻ, ***Հին Հայաստանի ճարտարապետությունը,*** էջ 295): Որ Սահմադինի պալատի նախատիպ մզկիթը կառուցված էր հայ ճարտարապետի ձեռքով և ուներ հայ ճարտարապետական ոճական հատկանիշներ, տվյալ դեպքում էական չէ:

[3] Հ. ՕՐԲԵԼԻ, ***Սելջուկյան արվեստի պրոբլեմը,*** էջ 151:

[4] Տե՛ս Հ. ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ, ***Հայ երաժշտության պատմություն,*** էջ 78: Բերված արտահայտությունը պատկանում է Սմբատ Սպարապետի գրչին: Այսպես են արտահայտվել Լաստիվերցին և ուրիշները:

[5] Անիում XIII դ. սկզբի ձեռագրերից մեկն արձանագրում է շուրջ 38 տարբեր արհեստավորական մասնագիտություն (տե՛ս ***«Հայ ժողովրդի պատմություն»,*** էջ 167):

դավան տարրերի մեջ: Դասակարգային պայքարի սրվածության պայմաններում, տարբեր և այլակրոն ժողովուրդների ներկայացուցիչները քաղաքային հասարակության երկու հիմնական խմբերից ամեն մեկի ներսում, առանց հատուկ դժվարությունների, հասնում էին իրենց կենսական հետաքրքրությունների ու նպատակների փոխըմբռնմանն ու համաձայնեցմանը: Այլ կերպ ասած, միջնադարյան հայ քաղաքում շերտավորումը ըստ ցեղային և կրոնական հատկանիշների, իր տեղը զիջում է այս կամ այն սոցիալական խմբին պատկանելու հատկանիշով որոշվող շերտավորմանը: Ինչպես նշում է Հ. Օրբելին, շերտավորման այս տեսակը բնորոշ է ոչ միայն Անիին կամ Հայաստանի առևտրա-արհեստավորական ուրիշ կենտրոնների, այլ Առաջավոր Ասիայի միջնադարյան ցանկացած քաղաքի[1]:

Քաղաքների աշխատավոր բնակչության միջավայրում «կողք-կողքի ապրող քրիստոնյաների ու մահմեդականների համագործակցությունն ու ընկերակցությունը» (Հ. Մանանդյան) բարերար ազդեցություն ունեցավ քաղաքային մշակույթի զարգացման ընթացքի վրա. արհեստների բնագավառում այն հանգեցրեց փորձի լայն փոխանակման, արվեստի բնագավառում՝ ճարտարապետության ու ոճական տարբեր մոտեցում ունեցող տարրերի ներթափանցման: Թե՛ մեկում և թե՛ մյուսում երևույթի ազդեցությունը խթանող էր:

Ճշտման կարգով հարկ է նշել, սակայն, որ արվեստի բնագավառում փոխազդեցությունների բնույթը որոշվում էր ոչ միայն կողմերի միջև ընդհանուր նպատակների ու հետաքրքրությունների առկայությամբ, ներկայումս սերտ համագործակցությամբ, այլ տվյալ դեպքում պատմական ասպարեզում դրանց վաղեմի ու մշակութային ամուր հարաբերություններով: Նման պայմաններում հաճախ «ազդեցություն» բառը նշանակում է պարզապես մոռացվածի հիշեցում:

Իշխող վերնախավի միջավայրում այլացեղային տարրերի «համագործակցությունը» ստանում է տարբեր ձևեր: Ինչպես արդեն նշվել է, Հայաստանում հայտնված նոր ավատատերերը և նրանց հետ կապված հայ դրամատեր ազնվականությունը, առաջնորդվելով արևելյան խոշոր արքունիքներում իշխող տիրակալների տրամադրություններով, ճաշակով ու ավանդույթներով, հեշտությամբ շրջվում են այն ամենից, ինչ կապված էր ժողովրդի մշակույթի ու արվեստի հետ: Այսպիսով, տվյալ միջավայրում «փոխազդեցությունը» կրում էր բացարձակապես միակողմանի բնույթ: Ինչպես ցույց են տալիս պեղումները, և Ն. Մառի ուսումնասիրությունները, XII-XIII դարերում այսպիսիք էին Անիում և աշխատավոր դասի և ավատատիրական ու դրամատեր ազնվականության միջավայրում ստեղծված հարաբերությունները[2]:

2

XII-XIII ԴԱՐԵՐԻ ԱՐՎԵՍՏԸ

XII-XIII դարերի հայ արվեստում շարունակում են զարգանալ և ուժեղանալ այն առաջադեմ միտումները, որոնք ուրվագծվել էին և ծաղկում ապրել անմիջապես սելջուկյան արշավանքներին նախորդող ժամանակներում. դրանք եկեղեցական միտումներին հակադրվող մարդասիրական, ժողովրդական և իրական ձգտումներն էին՝ դրսևորման ամենատարբեր ձևերով:

Բանաստեղծական գրականության մեջ երևան են գալիս անուններ. դրանք են (ժա-

[1] Տե՛ս Հ. ՕՐԲԵԼԻ, ***Ռուսթավելու դարաշրջանի հուշարձանները*** ժողովածուի ներածական հոդվածը, Մ.-Լ., 1938, էջ 167:

[2] Տե՛ս Ն. ՏՈԿԱՐՍԿԻ, ***Հին Հայաստանի ճարտարապետությունը***, էջ 195:

մանակագրական կարգով). ***Ներսես Շնորհալի*** (1101-1173). կղերական ազնվականության ներկայացուցիչ, բայց որը ստեղծել է «Ողբ Եդեսիոյ» հերոսական-հայրենասիրական պոեմը, որում ճշմարտացիորեն նկարագրված են սելջուկների կողմից Եդեսիայի գրավման ու ավերման՝ հեղինակին ժամանակակից իրադարձությունները:

Ֆրիկ (1234 – 1315). Ժողովրդական ուղղության ներկայացուցիչ, որը բողոքել է սոցիալական անհավասարության, մեկ ժողովրդի կողմից մյուսին ճնշելու դեմ և ժողովրդական էպոսի հերոսներից Փոքր Մհերի նման դիմել է Աստծուն մեղադրանք-մրցահրավերով.

Զտօլվաթն ասա թէ ուր լինի,
Եւ բաղդատուրն ուր գտանի[1]:

Կոստանդին Երզնկացի XIII-XIV դդ. – լավատես բանաստեղծ և մարդասեր, որն առաջին անգամ հայ գրավոր ավանդության գրականության մեջ երգել է սեր:

Այն ժամանակվա ականավոր գրողներից առակագիրներ ***Մխիթար Գոշը*** (1130-1213) և ***Վարդան Այգեկցին*** (1170-1235) տարբեր դիրքերից խարազանել են իրենց ժամանակի բարձր դասի արատները: Ամենից ավելի հետևողական ժողովրդական տեսակետ է դրսևորված Այգեկցու ստեղծագործության մեջ[2]:

Ավելացնենք, որ Ֆրիկն իր բանաստեղծությունները գրել՝ է ժողովրդական բառերով, «միջին հայերենով», որպեսզի «հասկանալի լինի յուրաքանչյուրին», և որ առակագիրներ Գոշն ու Այգեկցին իրենց խարազանող առակներում և հանելուկներում լայնորեն օգտագործել են ***ժողովրդական*** ծագում ունեցող թեմաներ[3]: Այս կապակցությամբ տեղին է նշել, որ եկեղեցական-գրողները դարաշրջանի առաջադեմ հոսքերի ազդեցության տակ և լայն խավերին իրենց կողմը գրավելու նպատակով, փորձել են հորինել առավել դյուրըմբռնելի ստեղծագործություններ. ավատատիրությանը հարող մի շարք գրողներից այս իմաստով առանձնանում է Ներսես Շնորհալին, որն իր երկերում օգտագործում է մասնավորապես ժողովրդական-գուսանական «հայրեն» տաղաչափական ձևը:

Դարաշրջանի առաջավոր ուղղություններն ամենից ավելի ցայտուն և լայնորեն արտացոլվել են ճարտարապետության մեջ: Միանգամայն ակներև է, որ սելջուկների ավերումներին հաջորդող վերելքի կապակցությամբ միջազգային առևտրի զարգացման մեջ, և Հայաստանի առևտրա-արհեստավորական քաղաքային կենտրոններում, երկրի ստեղծագործական հիմնական ուժերը փոխադրվեցին շինարարության բնագավառ:

Տարբեր հեղինակների եզրակացությունների համաձայն, XII-XIII դարերում հայ ճարտարապետների ստեղծագործությունը հասավ այն բարձր աստիճանին, որին հասել էին նրանց ժամանակակից՝ գրականության բնագավառի երկու ականավոր ներկա-

---

[1] ՖՐԻԿ, ***Քանի ի Ֆրիկ գրքոյն,*** «Հայ դասական քնարերգություն», հ. II, Երևան, 1986, էջ 102-Մ.Ք.:

[2] Գոշի և Այգեկցու գաղափարական դիրքորոշումների տարբերությունը հատկապես ակներև է՝ առակներում նույն նյութին անդրադառնալիս: Ընդհանուր թեմաներ են շոշափված, օրինակ, ճնճղուկներին, արագիլներին և օձերին վերաբերող առակներում: Գոշի առակում աշխարհի հզորագույններին անձնավորող արագիլը պաշտպանության տակ առնելով ճնճղուկներին, սպանում է օձին և դրանով իսկ «երկու կյանքում» գտնում փրկություն: Ըստ Այգեկցու, արագիլը սահմանափակվում է միայն կտուցի չխկոցով, «ոսկրեկոճակների» նման, և այնուամենայնիվ ճնճղուկներից ստանում շնորհակալություն՝ «կարեկցանքի» համար (տե՛ս Հ. ՕՐԲԵԼԻ, ***Միջնադարյան Հայաստանի առակները,*** Մ.-Լ., 1956, էջ 92, ռուս.): Բերված փաստը վկայում է դիտարկվող ժամանակաշրջանում թեմաների վերահիմաստավորման երևույթի գոյությունը՝ ի շահ դասակարգային հետաքրքրությունների: Արդյոք նույն բանը չէ, երբ եկեղեցին օգտագործում է ժողովրդական արվեստի երկերը:

[3] Մանրամասն տե՛ս ***«Հայ գրականության պատմություն»,*** էջ 152. նաև՝ ***«Հայ ժողովրդի պատմություն»,*** էջ 182-184:

յացուցիչներ Ռուսթավելիից և Նիզամիից: XII-XIII դարերի Հայաստանի ճարտարապետությունը արժեվորվում է իբրև առաջավոր՝ ողջ միջնադարյան աշխարհում[1]:

Ճարտարապետության բնագավառում, շատ ավելի մեծ չափով քան գրականության, երևան է գալիս նախկինում հաստատված ոճական սահմանափակության հաղթահարման միտումը, որի համար օգտագործվում են մասնավորապես այլ, մեծ մասամբ մուսուլման, ժողովուրդների ձեռքբերումները: XII-XIII դարերի հայկական ճարտարապետության ոճը (եթե մի կողմ թողնենք ավատատիրական և առևտրական վերին դասի բնակելի շենքերը՝ կառուցված արաբա-պարսկական ազնվականության դղյակների նմանողությամբ, քարե փորագրություններով զարդարված, ներքին բնակատեղիները, այսպես կոչված, սելջուկյան շղթայով երիզապատված որմնախորշերը և այլն) բնորոշվում է որպես վիթխարակերտ-զարդարուն, սակայն որի գեղազարդումը երբեք ճարտարապետական հիմնական մտահղացման հետ հակասության մեջ չէ և ոչ էլ ինքնանպատակ է[2], իսկ վիթխարակերտությունն իբրև սկզբունք պահպանում է իր գլխավորող դերը:

XII-XIII դդ. ճարտարապետության առաջատար ուղղությունների կենսահաստատ, կենսուրախ բնույթն իր արտահայտությունն է գտել ոչ միայն քաղաքացիական, այլ նաև եկեղեցական կառույցներում: Այն երևան է գալիս սյունազուրկ հսկայական դահլիճների ինքնատիպ ճարտարապետության մեջ՝ դրանց փառահեղ, դինամիկ կամարաշեն ծածկերով, դահլիճներով, որոնք օգտագործվում են իբրև եկեղեցական գավիթներ, վանքերի սեղանատներ ու գրադարաններ, ի միջի այլոց, որոնք հաճախ իրենց վրա կրում են զուտ քաղաքացիական նշանակության արձանագրություններ[3]: Կենսահաստատ բնույթ է երևան գալիս նաև զարդարարական կահավորանքի բովանդակության մեջ, դրա անկաշկանդ, շենքի պատերի ճարտարապետական տարրերի համաչափությունը խախտող (հիշեցնում է զարգացման «երգայնության» սկզբունք) ծավալման մեջ[4] և, վերջապես, գույնզգույն քարերով զարդարված արտաքին պատերում[5]:

Շենքերի արտաքին մասերի գեղազարդման մեջ օգտագործված մուսուլմանական ոճական տարրերը հայկական ճարտարապետության մեջ վերաիմաստավորված են, դարձված սեփական զարդարարական համակարգի օրգանական մաս[6]:

Իրանա-արաբական երկրների հետ մշակութային փորձի փոխանակման հարցերում Հայաստանը պարտքի տակ չի մնացել: Հայ ճարտարապետները հարևան մուսուլմանական պետությունների տարբեր կենտրոններում ծավալել են եռանդուն գործունեություն, այդ թվում նաև՝ Սելջուկյան պետության մայրաքաղաք Կոնիայում: Համաձայն Ա. Յակոբսոնի եզրակացության, Փոքր Ասիայի «Սելջուկյան» ճարտարապետության ինչպես ձևերը, այնպես էլ ոճը, «ըստ էության, իրենց ծնունդով պարտական են հայկական գեղարվեստական մշակույթին»: Մասնավորապես հայ արվեստի ազդեցությամբ է ծնվել և իրագործվել մուսուլմանական երկրների ճարտարապետության մեջ կամարաշեն ծածկերով մուսուլմանական կառույցների՝ իբրև փոխադարձաբար խաչաձևվող կամարների հիմնական գաղափարը[7]: Մուսուլմանական ժողովուրդների ճար-

---

[1] Տե՛ս Ա. ՅԱԿՈԲՍՈՆ, ***Ճարտարապետության պատմության ակնարկ,*** էջ 47:

[2] Նույն տեղում, էջ 47:

[3] Տե՛ս Ն. ՏՈԿԱՐՍԿԻ, ***Հին Հայաստանի ճարտարապետությունը,*** էջ 246:

[4] Տե՛ս Ա. ՅԱԿՈԲՍՈՆ, ***Ճարտարապետության պատմության ակնարկ,*** էջ 108, 131:

[5] Արտաքին պատերի գունավոր քարերով շարվածքն իր փայլուն կիրառությունն է գտել Խորհրդային Հայաստանի ճարտարապետական կառույցներում, այդ թվում նաև Կառավարական տան, որի հեղինակը ճարտարապետ Ալ. Թամանյանն է:

[6] Ա. ՅԱԿՈԲՍՈՆ, ***Ճարտարապետության պատմության ակնարկ,*** էջ 135:

[7] Նույն տեղում, էջ 142-143:

տարապետության վրա հայկական ու վրացական ազդեցությունների հարցի կապակցությամբ տեղիք է հիշել Հ. Օրբելու զավեշտից ոչ զուրկ մի դատողության մասին, որը փաստարկում է՝ թե բուրգաձև կամ կոնուսաձև ծածկերով սելջուկյան դամբարաններն իրենց ճարտարապետությամբ ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ «տանիքից պոկված և գետին տեղափոխված՝ հայկական ու վրացական տաճարների գմբեթներ ու թմբուկներ (գմբեթը պահող հիմք – Մ. Բ.)[1]:

Եվ այսպես, XII-XIII դարերում մշակութային ազդեցությունների հարցը ներկայումս առաջ է քաշվում բացարձակապես իբրև փոխազդեցությունների հարց, որը ստեղծվել է ժողովուրդների սերտ համագործակցությամբ: Համենայն դեպս այսպիսին է «ազդեցությունների» խնդիրը ճարտարապետության և կիրառական արվեստի բնագավառներում:

Այս կապակցությամբ, նախկինում լայնորեն օգտագործվող «սելջուկյան» արվեստ տերմինը իբրև ոճական միասնությամբ, մի արմատից ստեղծված արվեստ, որն ապա տարածվել է Արևելքի բոլոր երկրներում և որոշել դրանց արվեստի զարգացման ուղին, ներկայումս մերժվում է՝ իրերի հարաբերակցությունները ոչ ճիշտ արտացոլելու պատճառով: «Ծայրահեղ սեղմ. ցեղա-հարստային այս տերմինի տակ, — գրում է Հ. Օրբելին, — թաքնված են հսկայական թվով հուշարձաններ և դրանց *բազմազանությամբ* (ընդգծումը՝ Ք. Ք) բնորոշվող արևելյան արվեստի այն հիանալի ուղղությունը, որ ավելի քան երկու դարի ընթացքում զարգանում էր հսկայական տարածքով, ընդգրկում Փոքր Ասիայի զգալի մասը, Անդրկովկասը, Իրանը և Միջին Ասիայի շոշափելի մասը»[2]: Եվ ամենուր էլ այն տեղական էր թե՛ «ծագումով և թե՛ արտադրատեխնիկայով», բայց ամենևին ո՛չ սելջուկյան, ինչպես և ո՛չ թուրքական ու թյուրքական[3]:

Նույնը վերաբերում է և «իրանական արվեստ» տերմինին, որն անմտորեն օգտագործվում է ծագումով տարբեր երևույթների նկատմամբ միայն այն հիմնավորմամբ, որ դրանք Իրանի արվեստի հետ ունեն ոճական որոշ ընդհանուր գծեր. «Իրանական արվեստը կամ իրանական տարրերով արվեստը, — գրում է ակադեմիկոս Ա. Յակուբովսկին, — ստեղծվել է ոչ միշտ և ոչ ամենուր իրանական, այլ հաճախ՝ Հայաստանի, Աղվանքի, Վրաստանի և նույնիսկ Միջին Ասիայի վարպետների ձեռքով: Այս փաստերն արդեն ստիպում են «իրանական» հասկացությունը, դրա ծագման իմաստով, վերցնել չակերտների մեջ և շատ դեպքերում այն համարել պայմանական»[4]: Մատնանշելով Հայաստանի և Վրաստանի քաղաքների (Անի, Դմանիսի) արվեստում ինքնօրինակության վառ արտահայտված գծերի և այդ երկրների քաղաքների արհեստավորական ու գեղարվեստա-արհեստավորական արդյունաբերության զարգացման նույնքան բարձր աստիճանը, որքան և Իրանի, Ա. Յակուբովսկին եզրակացնում է, որ միայն «մակերեսային հայացքը կարող է հանգեցնել այն կեղծ եզրահանգմանը, թե հայերը և վրացիները մշակութային շատ փաստեր ակներևորեն փոխառել են Իրանից». «ավելի ճիշտ է խոսել ոչ թե փոխառման, այլ համատեղ ստեղծագործության մասին»[5]: Հետևաբար, այստեղ ևս խոսքը ստեղծագործական փորձի լայն փոխանակման մասին է, որ գոյություն ուներ XII-XIII դարերում Իրանի, Հայաստանի, Վրաստանի և Արևելքի այլ երկրների վարպետ-արվեստագործների միջև: Սոցիալ-տնտեսական և գաղափարական կարգի նախադրյալների առկայության պայմաններում փոխանակումը գործնականորեն հնարա-

---

[1] Տե՛ս Հ. ՕՐԲԵԼԻ, ***Սելջուկյան արվեստի պրոբլեմը,*** էջ 152:

[2] Նույն տեղում, էջ 150:

[3] Նույն տեղում, էջ 154:

[4] Ա. ՅԱԿՈՒԲՈՎՍԿԻ, ***Կովկասը և Իրանը Ռուսթավելու դարաշրջանում,*** «Ռուսթավելու դարաշրջանի հուշարձանները» հոդվածների ժողովածու, էջ 31:

[5] Նույն տեղում, էջ 28, 30:

վոր էր Իրանի, Հայաստանի, Վրաստանի և այլ երկրների քաղաքներում վարպետների՝ տարբեր մշակույթների ներկայացուցիչների մշտական և անմիջական շփմամբ ու համագործակցությամբ:

Հայաստանի ճարտարապետության և գեղարվեստական արհեստների նկատմամբ կիրառելի «սելջուկյան» և «իրանական» արվեստի խնդիրները նույն չափով վերաբերում է նաև հայկական միջնադարյան քաղաքի երաժշտությանը, բայց այս մասին մի փոքր ուշ:

Դարաշրջանի առաջադեմ հոսանքները հեշտությամբ նկատելի են նաև կերպարվեստում, մասնավորապես, մանրանկարչության մեջ: Դրա առավել ցայտուն օրինակները վերաբերում են XII դարին և մեծ մասամբ պատկանում Կիլիկյան վարպետների վրձնին, այդ թվում՝ նաև հռչակավոր Ռոսլինին: Մանրանկարները զարդարել են հոգևոր բովանդակության ձեռագրեր, Ավետարանները: Սակայն բացառությամբ որոշ ավետարանական ընդունված թեմաների, որոնց մեկնաբանման մեջ, ի միջի այլոց, նկարիչները երևան են բերում, ըստ հնարավորին, բնականից չհեռանալու և դրանով իսկ կանոնակարգով սահմանված ավանդույթները հաղթահարելու միտում, համարյա թե ոչինչ զուտ եկեղեցական գտնել չի կարելի:

Կենսականը հիշված մանրանկարներում երևան է գալիս ամենատարբեր ձևերով. «խորաններում»՝ զարդարուն-երևակայական կարգի տարրերի փութաջան մշակմամբ և նրբին գունեղությամբ (տուրք էր, որ տրվում էր Կիլիկյան ավատատիրական ազնվականության ճաշակին). ավետարանական տեսարաններում՝ ըստ հնարավորին ամենաիրական մեկնաբանման միտումով, գլխատառերի հորինվածքում՝ զուտ աշխարհիկ տարրերի օգտագործումով և դրանում անսպառ հնարամտություններ ցուցաբերելով[1]: Նկարիչներին հաջողվում է առավել բնական պատկերման հասնել այն մանրանկարներում, որոնք թեմատիկ առումով կապված չեն, կամ կապված են, ձեռագրի բնագրին միայն պայմանականորեն:

Այդպիսիք են, օրինակ, 1286 թ. Կիլիկյան նշանավոր Ավետարանի մի քանի մանրանկարները, որոնցից մեկը պատկերում է քայլող ուղտերի, մյուսը՝ անապատով գնացող կեղծ գուշակին[2]: Կերպարվեստի իրապաշտական ստեղծագործությունների այս շարքին են պատկանում մի փոքր ավելի ուշ շրջանի (XIV դ.) այն մանրանկարները, որոնք վերարտադրում են աշխատավոր գյուղացիության կյանքի պահեր[3]:

XII-XIII դարերի առաջադեմ հոսանքներն այսպես անդրադարձան գրականության, ճարտարապետության և կերպարվեստի մեզ հասած հուշարձաններում:

---

[1] Ա. ՍՎԻՐԻՆԻ ***Հին Հայաստանի մանրանկարչությունը*** աշխատության 55 և 56 էջերում բերված են XIII դ. Ավետարանից երեք գլխատառի վերատպություն: Դրանցից մեկում պատկերված է հսկայական բարձունքից իրեն ջուրը գցող մի լողորդ, մյուսում՝ կրկեսային մարմնամարզիկ օձի հետ և երրորդում՝ ծածանվող թաշկինակով մի կին, որը ոտքերով կոխկրտում է երևակայական թևավոր մի գազանի: Մեծ թվով տարբեր գլխատառեր վերապատկերված են «Հին հայկական մանրանկարչություն» ալբոմում, աղյուսակ 39:

[2] Ա. ՍՎԻՐԻՆ, ***Հին Հայաստանի մանրանկարչությունը,*** էջ 65:

[3] Տե՛ս ***«Հայ ժողովրդի պատմություն»,*** 212-213 էջերի միջում զետեղված ներդիրների արտատպությունը: Այստեղ և սերմանողի պատկերն է, և փող փչող հովվի, և երկու դեռատի տղաների, որոնք լցնում են տկճորը լիքը ցորենով և այլն: Կյանքն արտացոլել «այնպես, ինչպես կա» միտումը՝ հաճախ այնքան է խորանում, որ Սուրբ Գրքերում գուսաններին (միմոսներին) և վարձակներին ներկայացնում են ավանդական թատերական պարագաներով: Առանձին դեպքերում նման պատկերումները կրում են անվայել, բնանկարագրական (նատուրալիստական) բնույթ (տե՛ս Գ. ԳՈՅԱՆԻ ***Հայ թատրոնի 2000 տարին*** գրքում բերված արտատպությունները):

3

ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ (ԳԵՂՋՈՒԿ) ՍՏՆՈԴԻԱՆ ՋԱՐԳԱՑԱԾ ԱՎԱՏԱՏԻՐՈՒԹՅԱՆ ԴԱՐԱՇՐՋԱՆՈՒՄ

XII-XIII դարերի այլ բնագավառների մեզ հասած հուշարձանների վերլուծության տվյալները երաժշտագիտության համար ունեն բացառիկ արժեք, որն էլ ավելի է մեծանում, քանի որ նախ՝ դրանց օգնությամբ կարելի է ստույգ, կամ ոչ այնքան ստույգ, ***թվագրել*** հուշարձանները, ապա՝ հասու դառնալ անփոփոխ պահպանված ***նախնական ձևերի:*** Հետևաբար, այդ հուշարձանները հանդես են գալիս իբրև շրջանի առավել կայուն և հուսալի փաստաթղթեր, քան երաժշտական մշակույթի հուշարձանները, որոնք պահպանվել են ժողովրդի, իսկ տարբեր ժամանակահատվածներում նաև եկեղեցականների, շրջաններում զարգացած բանավոր փոխանցման ավանդույթի օգնությամբ[1]: Երաժշտական հուշարձանները վերլուծելիս պետք է հաշվի առնել, որ դրանց նախնական և մեզ հասած ներկայիս ձևերը լրիվ չեն համընկնում:

XII-XIII դդ. երաժշտական կյանքը Հայաստանում իրենից ներկայացնում է մի բարդ պատկեր: Երաժշտության բնագավառում գուցե և ավելի, քան տվյալ ժամանակաշրջանի որևէ այլ արվեստում, արտացոլված են շերտավորված ավատատիրական հասարակության ձգտումները:

Այսպես, առավել ընչազուրկ և իրավազուրկ, պատմության մայրուղուց տվյալ ժամանակաշրջանում մի փոքր հետ մղված դասակարգի՝ գյուղացիության երաժշտությունը զարգանում է իր հունով: Այստեղ շարունակում են գերիշխել նախորդ հարյուրամյակների ազատատենչ սերունդների սահմանած ավանդույթները, որոնց նկատմամբ հավատարմությունը երևան է գալիս և գործածվող երգատեսակների շրջանակներում, և երաժշտական կերպարների բնույթի ու երաժշտական երկի գլխավոր գաղափարի մեջ և վերջապես, ձևի հիմնական առանձնահատկություններում:

Քանի որ հայ գեղջուկ երաժշտության բնագավառում չկան օտարածին (ըստ տիպի) երաժշտական մշակույթների ազդեցության փոքրիշատե նկատելի հետքեր, տեղին է մտածել, որ հայ գեղջուկը տվյալ ժամանակաշրջանում ևս հեռու է եղել ստեղծագործական այն փորձի եռուն փոխանակումից, որն այնքան կարևոր գործոն էր քաղաքի որոշ խավերի երաժշտական արվեստի զարգացման գործում: Պետք է ենթադրել, որ եթե այս շրջանի գեղջուկ երաժշտական արվեստն այլ ժողովուրդների երաժշտական արվեստի հետ փոխազդեցությունների մեջ էր, ապա միայն այն արվեստի, որի հետ նա ուներ ոճական ազգակցություն:

Այլ էր դա արտոնյալ շրջանների հետ կապված երաժշտության դեպքում: Հենվելով Անի քաղաքի պեղումներից ստացված եզրահանգումների վրա և համեմատություն անելով այլ արվեստների զարգացման ընթացքի հետ, անհրաժեշտ է եզրակացնել, որ իշխող դասակարգի երաժշտությունն այս ժամանակ պետք է որ շրջվեր դեպի օտար հուն: Իր տանը մուսուլմանական հզոր տիրակալների արքունիքներում բարգավաճած ճաշակին ու բարքերին տեղ տվող Հայաստանի նոր ավատատիրական և դրամատեր ազնվականությունը երաժշտության բնագավառում ևս պետք է ընդօրինակեր, օգտվեր նույն աղբյուրից: Ըստ երևույթին, հենց այդ շրջանում է հայ ազնվականության պալատներում դրվել բարդ, նրբաճաշակ, փարթամ ձևի՝ մուղամաթի արմատավորման սկիզբը:

---

[1] Այս դատողությունը վերաբերում է նաև երաժշտական մշակույթի այն հուշարձաններին, որոնք ինչ-որ ժամանակ գրառվել են խազերով: Պետք է հիշել, որ արդեն XVIII դ. շատ քչերն էին տիրապետում խազերի ընթերցման արվեստին:

Այս ժամանակաշրջանում միանգամայն հատուկ ճանապարհով է զարգանում քաղաքային հասարակության միջին և ցածր՝ արհեստավորական, առևտրական և առաջադեմ մտավորական խավերի երաժշտական արվեստը: Տաղերգուները և գուսանները (որոնց այդ շրջանում անվանում էին մտրուբներ) ատամներով են պահպանում զարգացած ավատատիրության նախորդ շրջանի ներկայացուցիչներից կտակած ավանդույթները: Միևնույն ժամանակ, նրանք չեն անջրպետվում այլ ժողովուրդների երաժշտական արվեստի առաջադեմ ներկայացուցիչների նվաճումներից, հակառակը, նրանց հետ շփվում են ու համագործակցում: Տաղերգուների և գուսանների երաժշտությունն այս շրջանում, պահպանելով իր յուրօրինակությունը, հարստանում է ոճական նոր հատկանիշներով: Այստեղ, ի միջի այլոց, երևան են գալիս ուշ շրջանի աշուղների երաժշտական ոճի սաղմերը: Հենց այդպիսի հունով պետք է որ ընթանար Հայաստանի այս ժամանակաշրջանի երաժշտական արվեստի զարգացումը: Նման հետևությունը բխում է առաջին հերթին, ամբողջությամբ վերցրած, ժամանակաշրջանի հայ մշակույթի զարգացման մասին մեր տրամադրության տակ գտնվող և վերը բերված տվյալներից: Սակայն կարևորն այն է, որ այդ եզրակացությունները չեն հակասում զուտ երաժշտական վերլուծության տվյալներին, հակառակը, համապատասխանում են դրանց:

Սակայն վերադառնանք գեղջուկ երաժշտությանը, որն ինչպես ասվեց, դիտարկվող պատմափուլում հասավ ավատատիրական ողջ դարաշրջանի ընթացքում իր զարգացման ամենաբարձր կետին:

Գեղջուկ երաժշտության, դրա բովանդակության, երգատեսակների կենցաղային գոյածևերի մասին հայ գիտական գրականության մեջ բավական շատ է խոսվել: Առավել արժեքավոր մտքերը պատկանում են Կոմիտասին, որը խոնարհվում էր ժողովրդի ստեղծագործության առջև և խորացել էր վերջինիս մանրամասների, ամենանվիրական գաղտնիքների մեջ[1]: Ըստ Կոմիտասի, գեղջուկ երաժշտությունը ողջ հայ երաժշտական մշակույթի նախասկիզբն է, իսկ ժողովուրդը՝ «ամենամեծ ստեղծագործողը՝ գնացեք և սովորեցեք նրանից»[2]:

Կոմիտասի կարծիքով աշխատավոր գեղջուկի երաժշտության մեջ արտացոլված է շրջապատող ընդգրկուն կյանքն իր բազմազանությամբ: «Ոչինչ աննկատ չի մնում ժողովրդի աչքից, — ասում է Կոմիտասը, — և դրա համար այդքան բազմազան են նրա հորինվածքները»:

Իրոք, անցյալ ու ներկա, աշխատանք ու մարտական քաջագործություններ, կենցաղ ու սոցիալական հարաբերություններ, տագնապներ ու ակնկալություններ, ժողովրդի մտածումներ՝ հարստացված զգացմունքների մշտական պայքարով, կամային ձգտումներ և, վերջապես, բնության և իրականության այլևայլ երևույթներ – այս ամենն է արտացոլում գեղջուկի արվեստը:

Գեղջուկի արվեստում, նրա էպոսում արտահայտված հայացքները Կոմիտասը համարում է «նրբագեղ ու ազնիվ, խոր ու ընդգրկուն, պարզ ու վեհ, անկախ ու համարձակ»: Թեպետ գեղջուկի արվեստը զուրկ չէ քարացածության և նախապաշարմունքային տարրերից, որոնք նա ժառանգել է դարավոր անցյալից (այդ հատկանիշները երևան են գալիս բացառապես հմայանք-երգերում, որոշ հորովելներում), բայց դրա հետ մեկտեղ լրիվ ազատ է քրիստոնեության ասկետական մռայլ ազդեցությունից. ավելին, եկե-

---

[1] Կոմիտասի գրչին են պատկանում գեղջուկ երաժշտությանը վերաբերող մի շարք նշանավոր ուսումնասիրություններ: Դրանցից շատերը զետեղված են «Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ» ժողովածուի մեջ:

[2] Հայտնի է, որ «ժողովուրդ» ասելով Կոմիտասը նկատի է ունեցել միայն գեղջուկ զանգվածը:

ղեցին և իր ներկայացուցիչներն այստեղ հաճախ դառնում են ծաղրի, հումորի ու երգիծանքի առարկա[1]:

Գյուղական երգում, բովանդակության անմիջականությամբ, բուռն հուզականությամբ և հրաբորբոքությամբ հանդերձ, նեղ անձնականը երբեք չի գերիշխում ընդհանուրին:

Ուռճացած զգայականության բացակայությունը, կրակոտության և զսպվածության, կրքոտության և ողջախոհության համատեղումը՝ այն հատկանիշները, որոնք, ըստ Վ. Բրյուսովի, բնորոշ են հայ գեղջուկ երգի բանաստեղծությանը, բնորոշ են և նրա երաժշտությանը՝ «կսկիծն առանց հուսահատության, կիրքն առանց մոլագարության, հիացմունքը՝ զերծ անզսպությունից» և այլն[2]:

Հայ գեղջուկ երգն այնպիսին, ինչպիսին ձևավորվել էր զարգացած ավատատիրության դարաշրջանում, ժողովրդի գոյության ողջ ընթացքում ծավալած ստեղծագործական գործունեության արդյունքն ու հետևանքն է: Զարգացման առանձնահատուկ բարենպաստ պայմաններ պետք է ստեղծված լինեին թոնդրակեցիների շարժման ժամանակաշրջանում՝ ժողովրդի ինքնագիտակցության մեծացման և ավելի ուշ՝ զարգացած ավատատիրության շրջանում: Ինչպես մեզ թվում է, վերջնականապես XIII դ. վերջին են սահմանվում նաև գեղջուկ երաժշտության երգատեսակները, ինչպես և ստեղծվում դրանց ձևերը: Այս շրջանում է երևան գալիս, իբրև երգի զարգացման բարդ ընթացքի ղեկավարում, նախկինում կուտակված գանձերի ստեղծագործական վերաիմաստավորումը:

Գեղջուկ երգաստեղծության տեսակների ու ձևերի վերջնական այն տեսքը, որով դրանք հանդես են եկել հիշյալ ժամանակաշրջանում, հետագայում շարունակում է պահպանել իր գոյությունը՝ հասնելով մինչև մեր օրերը: Ընդգծենք, որ խոսքը դարերի ընթացքում առանձին երգային օրինակների անփոփոխ մնալու մասին չէ, այլ սահմանված տիպական ձևերի պահպանվածության, որն ապահովվում է ձայնեղանակային օրինաչափությունների կայունությամբ՝ մշակված ժողովրդի կողմից դարերի ընթացքում՝ իր երաժշտական փորձով:

Կա կարծիք, որի համաձայն ժողովրդի երաժշտական ստեղծագործության հիմնական մեթոդը ոչնչով չկաշկանդված հանկարծաբաղձությունն է: Երգի կյանքն ըստ այդմ ներկայացվում է իբրև անընդհատ հոսող, ոչ մի տեղ չկասեցվող հեղեղ: Այդ իմաստով, ցանկության դեպքում կարելի է հասկանալ և Կոմիտասին, որն իր հոդվածներից մեկում նկարագրում է երգի «հանգույցի» պահը[3]:

Սակայն, Կոմիտասի նկարագրած ելևէջների «հեղեղի» մեջ ևս, ըստ էության, առկա է լրիվ կայունացած երգային ձևերի հաջորդականություն: Այլ բան է, որ դա տվյալ դեպքում որոշվում է «խաղի» առանձին մասնակիցների քմահաճույքով:

Անշուշտ, գեղջուկ երգի կյանքում գոյություն ունի որոշ հոսունություն, բայց և անկասկած է, որ քիչ չեն երգերի ապրող փոփոխակները, տասնամյակների, գուցե և հարյուրամյակների կյանք ունեցող երգերը: Ինչպես նշում է Կոմիտասը «Հայ գեղջուկ երաժշտություն» հոդվածում, առավել տևական և դիմացկուն են շինական (աշխատանքային – Ա. Բ.), ծիսական, վիպական, վիպաքնարական, անտունի եղանակները: Հիշյալ երգերի կայունության հիմքերը նա տեսնում է այդ երգերի և ժողովրդական սովորությունների ու ավանդույթների դարավոր ու ամուր կապի մեջ[4]:

---

[1] Տե՛ս, օրինակ, ՍՊ. ՄԵԼԻՔՅԱՆ և Գ. ԳԱՐԴԱՇՅԱՆ, II, էջ 5, №№ 10 և 11:

[2] Վ. ԲՐՅՈՒՍՈՎ, ***Հայաստանի բանաստեղծությունը,*** էջ 33:

[3] Տե՛ս ԿՈՄԻՏԱՍ, ***Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ,*** էջ 18-24:

[4] Նույն տեղում, էջ 27:

Ամենակարճ կյանք ունեցող երգերն, ըստ Կոմիտասի, երիտասարդների շրջանում տարածված պարերգերն են: Դրանց ոչ դիմացկունության պատճառը նա համարում է այդ երգերի գրական բնագրերի բովանդակության բնույթը, որոնցում, սովորաբար, արտացոլված են միայն իրականության ***անցողիկ*** պահեր. երբ վերանում են րոպե նկարագրող հանգամանքները, անհետանում է դրանց հետ նաև պարերգի եղանակը[1]:

Պարերգերի դիմացկունության աստիճանի մասին Կոմիտասի հայտնած դատողությունների հետ կարելի է համաձայնել միայն այն պայմանով, եթե դրանք վերաբերում են առանձին որոշակի ստեղծագործությունների կյանքին, բայց ոչ տվյալ երգատեսակի տիպական ձևերին: Վերջինները, մեր կարծիքով, երևան են բերում հնարավոր ծայրահեղ դիմացկունություն և ապրում տասնյակ դարեր:

Ելնելով այն դրույթից, որ X-XIII դարերը ավատատիրական դարաշրջանի հայ գեղջուկ երաժշտության տիպական առանձնահատկությունների վերջնական ձևակերպման ժամանակաշրջանն է, նպատակահարմար է դրանց անդրադառնալ հենց այս գլխում:

Հայ գեղջուկ երգի ոճը արդյունք է «ծնված օրից աշխարհի կուլտուրական ազգերի միջավայր նետված» (Վ. Բրյուսով) ժողովրդի գործունեության, հետևանք իրականության արտացոլման դարավոր մեթոդների, միջոցների ու ձևերի ընտրության, որ կատարվել է անմիջականորեն կապված ժողովրդի կենսական ու գեղագիտական հայացքների աստիճանական զարգացման ընթացքի հետ: Հայ գեղջուկ երաժշտության ոճը ներկայանում է իբրև ժողովրդի մտածողության հասունության և բարձր մակարդակի ցուցանիշ: Բերենք այդ ոճը բնութագրող մի քանի լրացուցիչ հատկանիշ. երգատեսակային ստորաբաժանվածություն և դրանց հստակ սահմանազատվածություն: Այս հատկանիշի հիմքը երաժշտության մեջ իրականության արտացոլվող երևույթներն անշեղորեն տիպականացնելու միտումն է: Մյուսը՝ կերպարային բնութագրումների ինքնատիպություն ու որոշակիություն, առանձին պարզ ու բարդ մտահղացումների հստակություն ու ավարտվածություն: Երրորդը՝ առանձին ստեղծագործությունների ձևի ներքին հստակ սահմանազատվածություն, դրա ծավալման տրամաբանություն, ապա՝ ձևի կարևորագույն պահերի (հանգույց, զարգացում, հանգուցալուծում), ինչպես նաև երկրորդական նշանակության պահերի հարաբերակցությունների տրամաբանություն և կապերի ամրություն, ձևի հոսունություն, թեմատիկ զարգացման հնարների հղկվածություն ու յուրօրինակություն և այլն:

Գեղջուկ երաժշտությունը բնութագրվում է առավելագույն երգայնությամբ. երգայնության տարրերը կան նաև ասերգային կերտվածքի երգերի կամ նման առանձին հատվածների մեջ: Հայ գեղջուկ երգերը, երգայնության մշտական հատկանիշով հանդերձ, ըստ կերտվածքի, բաժանվում են երեք հիմնական խմբի. ասերգային կամ ասերգա-պատմողական, երգա-մեղեդիական և պարային: Չորրորդ խմբին կարող են դասվել խառը կերտվածքի երգերը, որ առաջանում են գլխավորապես ասերգային և երգա-մեղեդիական տարրերի զուգորդումից՝ մեկ առաջինների, մեկ երկրորդների գերակշռությամբ:

Այս գեղջուկ երաժշտության երգատեսակների իրացման գործում մեծ է ձայնեղանակային նախահիմքի և ռիթմի դերը. ստեղծագործության մեջ օգտագործվող ձայնակարգա-ելևէջային դարձվածքների, ինչպես նաև ռիթմի կազմակերպման տեսակի ընտրությունը կատարվում է ըստ երգատեսակի:

Առանձին ձայնեղանակային ելևէջային դարձվածքները գործնականում զուգորդվում են տարբեր ռիթմական պատկերների հետ, արդյունքում ստեղծվում են բազմաթիվ տիպական ռիթմա-ելևէջներ, որոնց մասին խոսվեց վերևում: Մեծ մասամբ այդ դարձ-

[1] ԿՈՄԻՏԱՍ, ***Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ,*** էջ 28:

վածքների մի մասը հանդես է գալիս ասերգային, մյուսը՝ երգա-մեղեդիական և, երրորդը՝ պարային երգերում: Սակայն, տարբեր խմբերի պատկանող բանաձևային դարձվածքները հեշտությամբ միավորվում են արմատների ընդհանրությամբ[1]:

Հասկանալի է, որ տարբեր տիպական մեղեդիա-թեմատիկ դարձվածքներն ունեն արտահայտչական և ձևակառուցողական տարբեր նշանակություն:

Այլատեսակ դարձվածքների ամբողջությունը (դրանց բազմաթիվ տարբերակներով հանդերձ) կազմում է գեղջուկ երաժշտության արտահայտչության և ձևակառուցողական միջոցների համակարգը:

Մեղեդու ծավալման ընթացքում տիպական ռիթմա-ելևէջային դարձվածքներն իրար հաջորդելիս երևան են գալիս կամ առանձին-առանձին՝ սահմանազատված դադարանիշերով (ցեզուրա), կամ միաձույլ, մեկը մյուսին շղթայված, որով ստեղծվում են լայն շնչի հատվածներ: Դարձվածքների կապի առաջին տեսակը հատուկ է ասերգային, մասամբ պարային կերտվածքի մեղեդիներին, երկրորդը՝ երգային[2]:

Գեղջուկ երաժշտության ամեն մի շերտի սահմաններում տիպական ռիթմա-ելևէջային դարձվածքները, յուրաքանչյուրին բնորոշ հատկանիշների որոշակիությամբ հանդերձ, երևան են բերում առավելագույն նրբին հեզասահունություն (պլաստիկա) և հարմարվելու կարողություն: Կարող է փոխվել դարձվածքների ձևը՝ կամ ըստ ստեղծագործական մտահղացման առանձնահատկությունների, որոնց իրացման կոչումն ունեն այդ դարձվածքները, կամ համաձայն այն իմաստային շարադրանքի (կոնտեքստի), որում երևան են եկել: Տիպական դարձվածքների հեզասահունությունն ապահովում է գեղջուկ երաժշտության յուրաքանչյուր հորինվածքի անհատականացման հնարավորությունը, անկախ այն բանից, որ ձայնեղանակային օրինաչափությունները սահմանափակում են օգտագործվող դարձվածքների շրջանակը, և որոշում դրանց հաջորդականությունը: Հեզասահունությունն առավելագույնս բնորոշ է երգային զարգացած ձևերին:

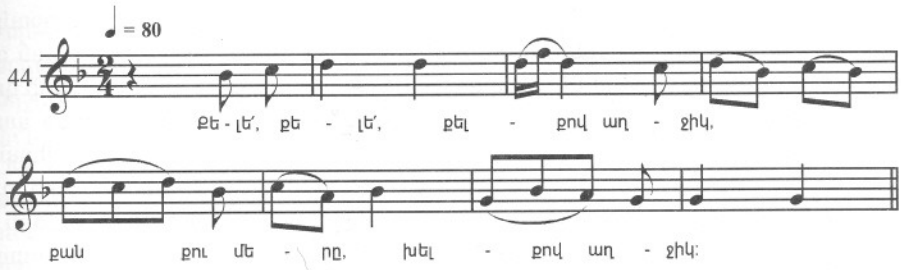
Համեմատության համար ստորև բերվում են երեք մեղեդիներ, որոնք ծավալվում են նույն ձայնեղանակում (ըստ հայ երաժշտության հին տեսության, երկրորդ՝ Բ ձայնում): Մեղեդիներին միավորող հիմնական հատկանիշը որոշակի բնույթ և կառուցվածք ունեցող՝ կվինտային օժանդակ հենակետով էոլական ձայնակարգն է: Սակայն ընդհանուր է ոչ միայն ձայնակարգը. ընդհանուր է նաև հիշյալ ձայնակարգային հիմքով ելևէջի ծավալումը: Այստեղ առավել նշանակալից է այն փուլը, երբ ելևէջը ծավալվում է ձայնակարգի օժանդակ հենակետի (վերին կվինտայի) ոլորտում: Այս փուլով ձեռք է բերվում զարգացման հանգույցը:

Առանձին երգերում հանգուցային փուլը նախապատրաստվում է ելևէջի վերընթաց շարժումով՝ հիմնաձայնից կամ մեդիանտայից դեպի վերին կվինտա: Հանգուցալուծումը իրականացվում է ելևէջի աստիճանական վարընթաց շարժմամբ՝ օժանդակ հենակետից դեպի ձայնակարգի հիմնաձայնը և վերջինիս հաստատմամբ: Որոշ երգերում նշված վարընթաց շարժումը ի կատար է ածվում սեկվենցիայի օգնությամբ: Այսքան էական ընդհանուր հատկանիշների առկայությամբ հանդերձ համեմատվող մեղեդիներից ամեն մեկն աչքի է զարնում իր անհատական հատկանիշներով, որում ընթերցողը հեշտությամբ կհամոզվի: Առաջին օրինակը սիրո-կատակային խաղիկներից է՝ «Քելե-քելե».

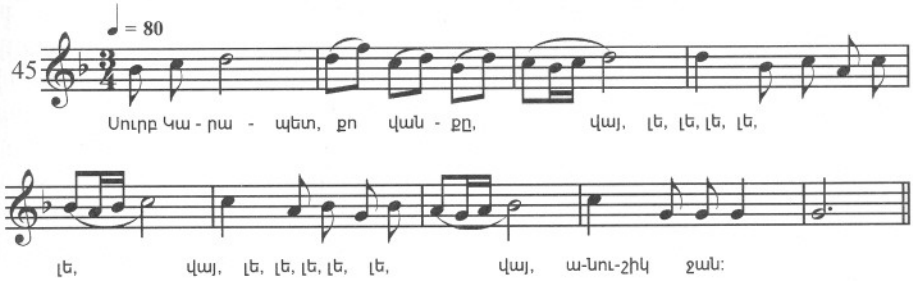
---

[1] Արմատների ընդհանրություն է երևան գալիս հատկապես գեղջուկ երաժշտության և շարականների բանաձևային դարձվածքները համեմատելիս: Այս իմաստով հետաքրքրական է եկեղեցու կողմից՝ գեղջկական սիրո-քնարական բովանդակության երգերին այնքան բնորոշ կանչ-դարձվածքի օգտագործման օրինակը, անշուշտ, կերպարանափոխված (տե՛ս էջ 397-398):

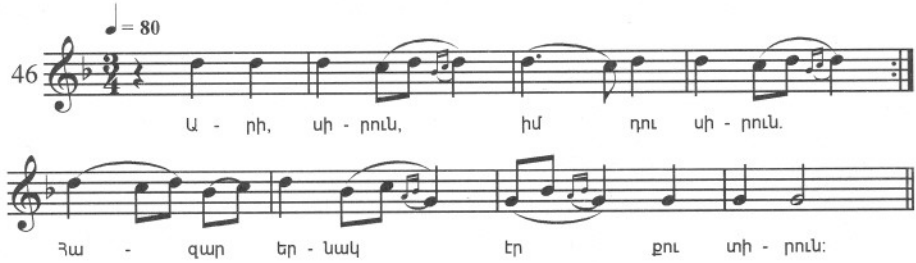
[2] Երգային կերտվածքի մոնոդիաների հորինվածքային առանձնահատկությունների մասին տե՛ս նաև 146-149 էջերում:



Մյուսը՝ «Սուրբ Կարապետ քո վանքը» սիրային բովանդակության երգն է: Նախորդից տարբերվում է առավել երգայնությամբ և եզրափակիչ փուլի կառուցվածքային աստիճանականությամբ.



Վերջինը՝ «Արի», սիրո-քնարական երգ է. օրինակի ելևէջը սկսվում է անմիջականորեն օժանդակ հենակետի շրջագարդումից, որի ոլորտում և մնում է բավական երկար ժամանակ: Երեք մեղեդիներից «Արին» ամենաերգայինն է.



Գեղջուկ երաժշտության տիպական դարձվածքների բազմաքանակություն, դրանցից ամեն մեկի հատկանիշների որոշակիություն, ըստ հանգամանքների՝ իրենց նկարագիրը փոփոխելու և այդ ճնով պայմաններին հարմարվելու կարողություն, վերջապես, մեկը մյուսի հետ տարբեր տեսակի կապերի մեջ մտնելու ունակություն – ահա զարգացման բարձր մակարդակ ապահովող այն ամեն կարևոր (թեպետ ոչ միակ) ցուցանիշները, որին հասել էր հայ գեղջուկ երաժշտական արվեստի արտահայտչամիջոցների համակարգը:

Գեղջուկ երաժշտության լեզվական համակարգի յուրօրինակությունը ակներևորեն երևան է գալիս նաև համակարգի կարևորագույն բաղկացուցիչներից մեկում՝ ձայնակարգերում՝ կազմի, կառուցվածքային բնորոշ առանձնահատկությունների, արտահայտչական հատկանիշների, դրանց միջև առկա կապերի ձևերում և այլն:

Գեղջուկը ձայնակարգերի ընտրության հարցում միշտ հավատարիմ է նախնիներից

ժառանգած ավանդույթներին: Հենց դիատոնիկ բնական ձայնակարգերը, գեղջուկ երգի նույնիսկ առավել զարգացած ձևերում, պահպանում են իրենց շարունակական գերիշխանությունը, ստեղծելով, ի դեպ մեր կողմից երկակի անվանված ձայնակարգի գործածության համար խիստ սահմանափակ հնարավորություն: Վերջինս, ինչպես ասվել է, գեղջուկ երաժշտության սահմաններում օգտագործվում է կամ հնագույն, վերապրուկային բնույթի հմայանք-երգերում, կամ այն աշխատանքային երգերում, որոնք ձևավորվելով ավելի ուշ, այնուամենայնիվ, պահպանել են մոգականության առանձին տարրեր: Միայն բացառիկ դեպքերում երկակի ձայնակարգը հանդես է գալիս քնարական, առավելաբար լալագին բնույթի երգերում:

Այն փաստը, որ գեղջուկ երգի ելևէջը հիմնված է գերազանցապես բնական (ոչ ձևափոխված աստիճաններով) ձայնակարգերի վրա, պարզ բացատրելի է. դրանք, համազոր պայմաններում, բնույթով ավելի օբյեկտիվ են, քան ձևափոխված աստիճաններով ձայնակարգերում ծավալվող ելևէջները: ***Հայ*** գեղջուկ երաժշտության ձայնակարգերի ուղղվածությունը միշտ անսահման հստակ է, ոչնչով չմթագնված. դրանով է բացատրվում գեղջուկ երգի հուզական բնութագրումների առավելագույն պարզությունը, մշտական բացահայտ սահմանազատվածությունը: Բնական ձայնակարգերի հիմքով ծավալվող ելևէջներն ունեն ևս մեկ հատկանիշ. ինչպես տրամաբանական կապերը, որոնք առաջանում են այդ ելևէջների ներսում, այնպես էլ դրանց համաստորադասության առանձին ձևերը բնութագրվում են հստակությամբ և որոշակիությամբ, մեծ ճանաչելիությամբ (իսկ երբեմն՝ նաև անկեղծությամբ), հատկանիշներ, որոնք ակներևորեն երևան են գալիս բնական և ձևափոխված աստիճաններով ձայնակարգերի ելևէջները համեմատելիս:

Հայ գեղջուկ երաժշտության բնական դիատոնիկ ձայնակարգերի կարողությունը՝ մեղեդին երանգավորել գեղջուկ մշակի զանազան ապրումներին, բայց և հստակությամբ բնութագրվող հույզերին բնորոշ բոլոր գույներով, ներքին մասնատվածության բարձր աստիճանը – այն հատկանիշներն են, որոնք գոյություն ունեին դեռևս զարգացման վաղ փուլերում, սակայն ***առավելագույն բարձր աստիճանի հասան ամբողջ ավատատիրական դարաշրջանի*** դիտարկվող ժամանակահատվածում:

Գեղջուկ երաժշտության բնական ձայնակարգերը մնալով ոչ եռատոնային, այս շրջանում նաև շարունակում են կազմել այն հիմքը, որն ապահովում է մեղեդիական ելևէջի զարգացման առանձին փուլերի սերտ կապվածությունը:

Ձայնակարգային համակարգի զարգացման բարձր մակարդակը մեծ նվաճումների նոր ցուցանիշ էր, որին հասել էր հայ գեղջուկն իր երաժշտական լեզվի, ինչպես և, ընդհանրապես, մտածողության զարգացման բնագավառում: Ավելացնենք, որ այդ ձայնակարգերը գործնականում հանդես են գալիս ոչ միայն իրարից մեկուսացված, այլ մեկ մեկու կապված. ձայնակարգային կապերն իրենց հերթին ենթարկված են ձայնեղանակային օրինաչափություններին, հետևաբար, էությամբ ***տիպական*** են:

Ձայնակարգերի զուգորդման տիպական ձևերի մշակումն ունի իր երկարատև պատմությունը: Հարկ է ենթադրել, որ նախապես զարտուղությունների կարիք չի եղել. դա պետք է երևան գար գեղջուկի երաժշտական արվեստի բովանդակության բարդացմամբ, իրականության արտացոլման եղանակների հետագա կատարելագործմամբ: Հենց նույն ժամանակաշրջանին պետք է վերագրել գեղջուկ երաժշտության ձայնակարգային համակարգերի զուգորդման հիմնական օրինաչափությունների վերջնական մշակումը:

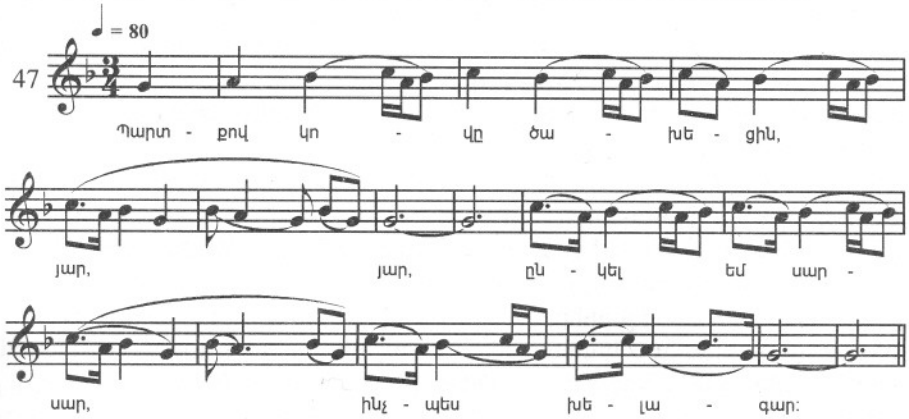
Ինչպես ցույց կտրվի զարտուղություններին նվիրված գլխում[1], իբրև ձայնակարգային կապերի նախատիպ ծառայել են ձայնակարգերի ոլորտների հարաբերակցությու-

[1] Տե՛ս սույն աշխատության երկրորդ բաժնի IV գլուխը:

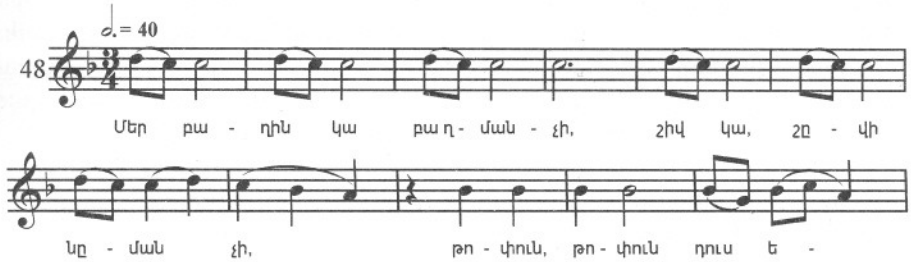
ները, որոնք ստեղծվում էին զարգացող և բարդացող, սակայն դեռևս պարփակված համակարգերի ներսում:

Գեղջուկ երաժշտության ձայնակարգային համակարգը դարձավ հիմք հայերի ողջ մոնոդիկ, իսկ ավելի ուշ՝ նաև բազմաձայն երաժշտության համար: Հիմնաքարային եղան նաև գեղջուկ երաժշտության շրջանակներում մշակված ձայնակարգերի զուգորդման օրինաչափությունները: Վերջիններիս հիման վրա, մասնավորապես, ածեց տաղերգուների, գուսանների և աշուղների երաժշտության զարտուղային կապերի բարդ, բազմաճյուղ համակարգը: Ինչ-որ չափով այդ նույն օրինաչափությունների վրա են հենվում անցյալի հայ դասական և ներկա ժամանակների կոմպոզիտորական երաժշտության ձայնակարգային կապերը:

Ակնարկը լրիվ ներկայացնելու համար անհրաժեշտ է նշել գեղջուկ երգի հորինվածքային ևս մեկ հատկանիշ. խոսքը երգի հյուսվածքում զարդարուն և երաժշտազարդ տիպի դարձվածքների մասնակցության չափի մասին է: Անդրադառնանք հարցին՝ նպատակ ունենալով ցույց տալ այն կարծիքի սխալ լինելը, ըստ որի, իբրև թե ամեն մի պճնանք, զարդարանային հագեցվածություն «արևելյան» երգի, նաև՝ հայ գեղջուկ երգի բնորոշ առանձնահատկությունն է: Նման կարծիքն անհիմն է և դա երևան է գալիս նույնիսկ երաժշտական նյութի թեթևակի վերլուծությունից: Զարդարունությունն այնպիսի ձևով, ինչպիսին հանդիպում է մուղամաթի որոշ տարատեսակների ճոխ հյուսվածքում, մի շարք տաղերի, գուսանական և նույնիսկ աշուղական երգերի հյուսվածքում, օտար է հայ գեղջուկ երգին: Եթե անգամ այստեղ հանդիպում էլ են արտաքնապես զարդարանքի նմանվող դարձվածքներ, ապա դրանք դեռևս զարդարարական համարելու հիմք չեն: Գեղջուկ մեղեդիներում փոքր տևողությունների հաջորդականությունից ստեղծված դարձվածքները ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ մարդկային խոսակցական լեզվի ռիթմա-ելևէջների երաժշտականացում: Օրինակ, չի կարելի զարդարող դարձվածքներ համարել «Պարտքով կովը ծախեցին» քնարական գեղջուկ երգի հեծկլտանքները.



կամ «Մեր բաղին կա բաղմանչի» երգի հառաչանքները.





Այլ բան է, որ մարդկային խոսակցական լեզվի արտահայտիչ ռիթմա-ելևէջներից եկող այս դարձվածքները եղան այն հատիկները, որոնցից աճեցին հայ քաղաքային մասնագիտացված մոնոդիայի հախուռն զորդոլորումները:

Այսպիսիք են գեղջուկ երաժշտության ձևավորված ոճական ամենաընդհանուր հատկանիշները: Մյուս հատկանիշներն առավել տեսանելի երևան կգան գեղջուկ երաժշտության երգատեսակները վերլուծելիս:

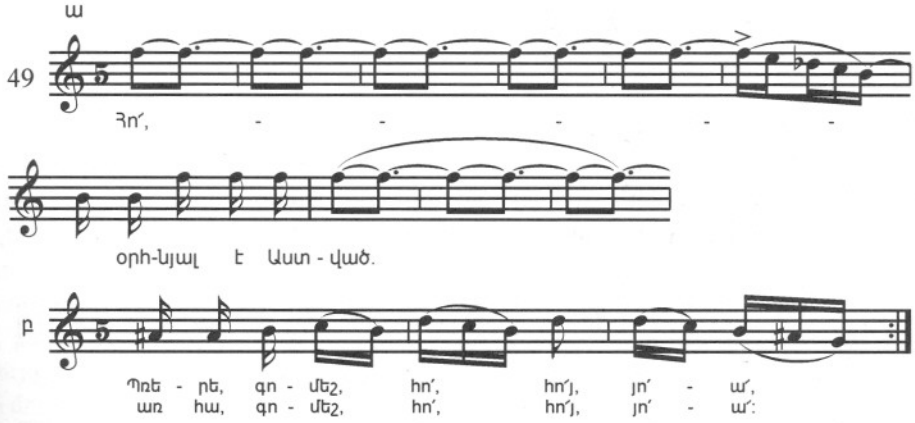
Բայց դիտարկվող դարաշրջանի գյուղական միջավայրում շրջանառության մեջ գտնվող ոչ բոլոր երգատեսակներն ու ձևերն են, որ միակերպ հատկանշական են գյուղացիական մտատրամադրվածությանը. դրանք ոչ բոլորն են իրենց վրա միևնույն չափով կրում դարաշրջանի ստեղծագործական ձգտումների կնիքը: Որոշ երգատեսակների ու ձևերի վերաբերյալ կարելի է պնդել, որ ստեղծվելով խոր անցյալում, ավանդաբար շարունակել են իրենց գոյությունը՝ X – XIII դարերի գյուղացիության հետամնաց շրջաններում չենթարկվելով որևէ էական փոփոխության և այդպես էլ հասել են համարյա մինչև մեր օրերը: Ինչպես նշվել է, նման երգերի թվում են բոլոր տեսակի հմայանք-երգերը, որոշ հնագույն սգերգեր և այլն:

Մեզ համար առավել հետաքրքրական են նախ՝ անցյալից ժառանգված այն երգատեսակներն ու ձևերը, որոնք ենթարկված լինելով քիչ թե շատ վերահիմաստավորման, համապատասխանաբար, հագեցել են նոր բովանդակության տարրերով, ապա՝ այն երգատեսակներն ու ձևերը, որոնք առաջացած լինելով շատ հին ժամանակներում, զարգացման առաջին խթանն ընդունելով վաղ ավատատիրական շրջանում, առավել լայնորեն վերելք ապրեցին հաջորդ դարաշրջանում: Վերահիմաստավորված բնորոշ երկերի թվում են առանձին աշխատանքային երգեր, օրինակ, ծավալուն հորովելները, և հարսանեկան հանդեսի երգերը, պարերգերը, խաղերգերը և այլն, մյուս խմբի համար բնորոշ են քնարական, քնարա-դրամատիկական երգերը. վերջիններիս թվում է նոր տիպի պատմողական, քնարական ու եղերերգական տարրերով հագեցած հանրահայտ «Շեյխ Սաֆո» երգը (տե՛ս ստորև):

Անդրադառնալով վերահիմաստավորման ենթարկված երգատեսակներին ու ձևերին, անհրաժեշտ է նշել, որ դիտարկվող դարաշրջանում այն պետք է որ ընթանար հստակ ուղղությամբ, մի կողմից՝ հաղթահարել երգատեսակներում ու ձևերում նախկինից մնացած, իսկ առանձին դեպքերում՝ իշխող անիրական, անցյալի պաշտամունքներից պահպանված վերապրուկային տարրերը, մյուս կողմից՝ հարստացնել երաժշտության բովանդակությունը՝ զարգացած անհատ գեղջուկ-աշխատավորի այլևայլ ապրումներով, նաև գեղջուկ հանրության կյանքի իրական արտացոլման դրսևորումներով: Ձևի կերպարանափոխությունը արտահայտվելու էր հետագա կատարելագործմամբ. պետք է ընդլայնվեին սահմանները, բարդանային թեմատիկ զարգացման և դրա հետ փոխադարձ կապի մեջ գտնվող ձևի ներքին մասնատումների եղանակները: Ձևերը, ամբողջությամբ վերցրած, պետք է հասնեին ավարտվածության ավելի բարձր աստիճանի: Կատարելագործման ընթացքից, անկասկած, դուրս չմնացին հորինվածքի ձայնակարգային ու մետրական ոլորտները. դա արտահայտվեց ձայնակարգային կազմերի հարստացումով և կառուցվածքների բարդացումով: Թե առանձին դեպքերում ինչպիսի հոյակապ արդյունքների կարող էր հասնել գեղջուկ երաժշտության հնագույն երգատեսակ-ձևերի աստիճանական զարգացումը, իբրև առավել ցայտուն և ցուցադրական օրինակ կարող է ծառայել Կոմիտասի ձայնագրած և մանրամասնորեն ուսումնասիրած

«Լոռու գութաներգը»[1]: Երգում արտացոլված են շինական-մշակի բազմապիսի ապրումները, նրա կյանքի կարևորագույն և հանդիսավոր պահերից մեկը, այն է՝ դաշտային աշխատանքների սկիզբը, երբ, Կոմիտասի պատկերավոր արտահայտությամբ՝ «շինականը բնության գրկում, բնությունը՝ շինականի սրտում վերստին ու միաժամանակ ծնունդ են առնում», երբ «թև է առնում գութանն ու թև տալիս մշակին՝ պատռում է արտը, դիզում հողակույտ ալիքներն աջ ու ձախ և ձևում ոսկի ակոսների շարը»[2]: «Շինական կյանքի մութն ու լույսը, գործն ու հույսը»[3] – ահա «Լոռու գութաներգի» հիմնական պահերի բովանդակությունը: Շատ ուրիշ աշխատանքային երգերի նման «Լոռու գութաներգը» սկիզբ առնելով փոքր հատիկից, մեզ ներկայանում է իբրև բանաստեղծական-երաժշտական ծավալուն պոեմ, որում դրամատիկ-հերոսական կերպարները զուգորդվում են նրբին և խորաթափանց, սրտահույզ քնարական կերպարների հետ (տե՛ս միջին հատվածը): Եթե դրանցից առաջինները հանդես են գալիս իբրև ասերգային կանչերի ռիթմա-ելևէջներից եկող որոտագոռ արտասանություն (ա, բ) ապա երկրորդները՝ իբրև լայնաշունչ բնույթի մեղեդիներ (գ):

Կարևոր է նշել, որ ավելի վաղ ձևակերպված շատ ուրիշ հորովելների համեմատությամբ, ամեն նորով հանդերձ, «Լոռու գութաներգում» որոշ գծեր պահպանված են նույն երգատեսակի հնագույն ձևերից: Ժառանգականության գծեր նկատելի են երգի հորինվածքում. դրանք երևան են գալիս, մասնավորապես, որոշ թեմատիկ ռիթմա-ելևէջների (գ, դ) ձևերում, ձայնակարգերի կառուցվածքում և այլն. սահմանվում է, օրինակ, որ «Լոռու գութաներգի», և դրա նման երգերի, ելևէջի հիմքը կազմում են ձայնակարգեր, որոնց ճակատագիրը կապվում է շատ հեռու ժամանակներում ստեղծված նման երգերին: Խոսքը փյուգիական և լոկրիական հիմնաձայներով (բ, դ), երկակի ձայնակարգերի մասին է (գ): Ինչպես ցույց կտրվի սույն աշխատության երկրորդ բաժնում, այս նույն ձայնակարգերը, համապատասխան բանաձևային դարձվածքներով, հանդես են գալիս նաև մեզ հասած՝ զարգացած ձևի երկրագործական այլ երգերում: Ստորև բերվում են հատվածներ «Լոռու գութաներգից»[4].

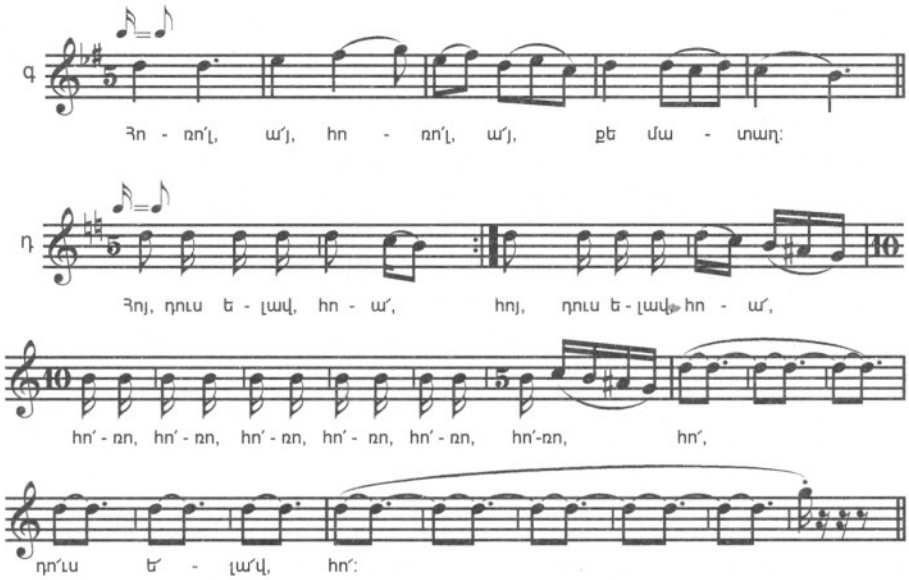


[1] ԿՈՄԻՏԱՍ, ***Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ***, էջ 68-101:

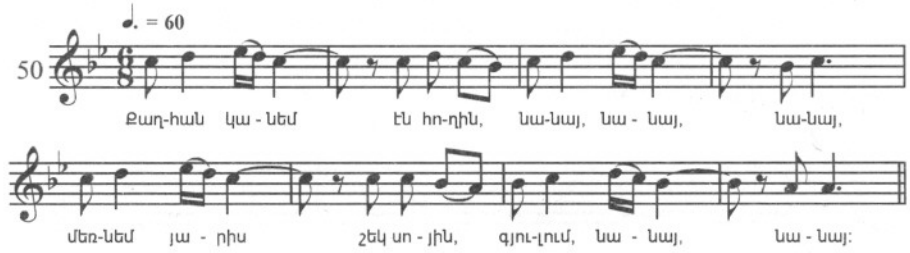
[2] Նույն տեղում, էջ 98:

[3] Նույն տեղում, էջ 99:

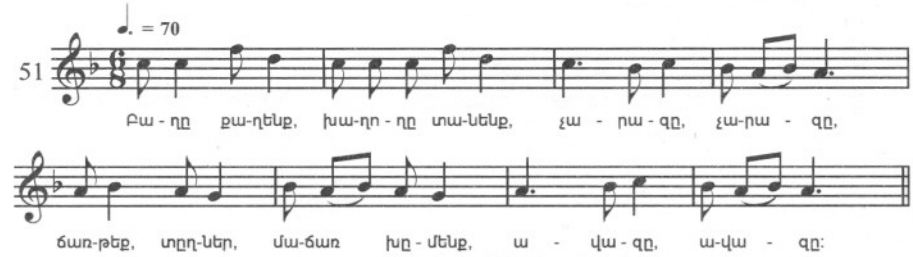
[4] Սահմանափակվելով բերված հատվածներով, հեղինակը ելել է այն համոզմունքից, որ «Լոռվա գութաներգի» ձևն այն տեսքով, ինչ ներկայացնում է Կոմիտասը, արդյունք է իր իսկ վերջնական մշակման ու ամբողջացման:



Աշխատանքային երգի զարգացած օրինակ է Վ. Սամվելյանի գրառած «Քաղհան եմ անում» երգը: Այն ունի սահմանափակ ձայնածավալ և ընթանում է հնագույն աշխատանքային երգերի համար ավանդական լոկրիական ձայնակարգում, բայց կառուցվածքով մոտենում է պարբերության՝ մասնատված հարց ու պատասխանի հարաբերության մեջ գտնվող ավարտներով.



Նախորդ օրինակին հարազատ է գինի պատրաստելու համար խաղող քամելու աշխատանքը կազմակերպող երգը: Այն ծավալվում է տերց-սեքստային հիմք ունեցող լոկրիական ձայնակարգում իսկ ձևը, նախորդի նման մոտ է պարբերության.



Այսպես կերպարանափոխության են ենթարկվում նաև հարսանեկան-ծիսական երգերը: Դատելով Շնորհալու արդեն հիշատակված արտահայտությունից, եկեղեցին դեռևս XII դարում շարունակում է այս երգերը համարել «սատանայական», «դիվային»: Փաստորեն, ելնելով երաժշտական վերլուծության տվյալներից, դիտարկվող ժամանա-

կաշրջանում այս խմբի երգերն արդեն ազատագրվում են ամեն տեսակի պաշտամունքային ծածկույթներից, թեպետ պահպանվում են կենսահաստատ ազատամտության այն հատկանիշները, որոնք բնորոշ էին ընդհանրապես հին հեթանոսական աշխարհայացքին: Տնից ու հարազատներից բաժանվող հարսի վիշտ, «թագվորին ու թագուհուն» ուղեկցող հարսնառի, հարազատների ու բարեկամների հանդիսավոր երթ, փառաբանական ճառեր, համընդհանուր ցնծություն և այլն - ահա այն դրվագների շրջանակը, որոնք հիմք էին նախորդ ժամանակաշրջանի հարսանեկան-ծիսական երաժշտության կերպարների համար և որոնք հետագա տարիներին այս ժանրում դարձան լրիվ իշխող:

Մի կողմ թողնելով հարսանեկան վշտալի բովանդակության երգերը, որ թեքվում են դեպի քնարական արվեստի բնագավառ, համառոտ անդրադառնանք նույն ծեսի մասսայական երգերին: Այստեղ շատ քիչ բան կարելի է ավելացնել ասվածին. նույն պարային կառուցվածքները, նույն տերցիային, կվարտային և կվինտային հիմքերով դիատոնիկ միևոր ձայնակարգերը, նույն խառը ռիթմերը և, իհարկե, մեղեդու ձայնեղանակային զարգացման նույն օրինաչափությունները: Սակայն, իրենց ծավալունությամբ, ներքին մասնատվածության և ձևի ավարտունության առումով այս խմբի երգերն ավելի ուշ ժամանակներում հասնում են իրենց զարգացման բարձրակետին: Դրանց ձևերը պարբերականացված են թե ամբողջի և թե մանրամասների սահմաններում (պարային ռիթմ): Ձևերի պարբերականացումը, սակայն չի հանգեցնում հարաշարժունության. վերջինիս խանգարում են կամ խառն չափերի օգտագործումը, կամ քնարական երաժշտության մեջ մշակված մեղեդիական երգայնության եղանակները, կամ թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը միասին վերցրած: Չնայած այն բանին, որ մելոսը, նույնիսկ տվյալ երգատեսակի առավել կատարյալ նմուշներում, շարունակում է իր ծավալման ընթացքում ենթարկվել ձայնեղանակային օրինաչափություններին, թեմատիկ զարգացման մեջ նկատվում են որոշ նոր, ուշադրության արժանի մանրամասներ: Խոսքն այն բնորոշ դեպքերի մասին է, երբ եղանակի միջին՝ սովորաբար զարգացման կիզակետային փուլերում հանդես են գալիս թեմատիկ նոր տարրեր: Վերջիններիս, ինչպես նաև դրանց հետ զուգակցվող և հստակորեն առանձնացվող կիզակետային փուլերի հանդես գալը, իր հերթին, բարդացնում, իսկ հաճախ նաև սրում է ձևի առանձին պահերի հարաբերությունները: Հասկանալի է, որ բարդացումների ու սրացումների աստիճանն ամբողջությամբ կախված է այն բանից, թե որքանով են այդ թեմատիկ տարրերը նոր և որքանով միջին մասերը՝ կիզակետային: Բայց և այն դեպքերում, երբ զարգացման նոր պահերը ներկայացված են հազիվ ընկալելի գծերով (միայն ռիթմով, ելևէջով), ձևն ամբողջությամբ ստանում է մի ինչ-որ նոր որակ:

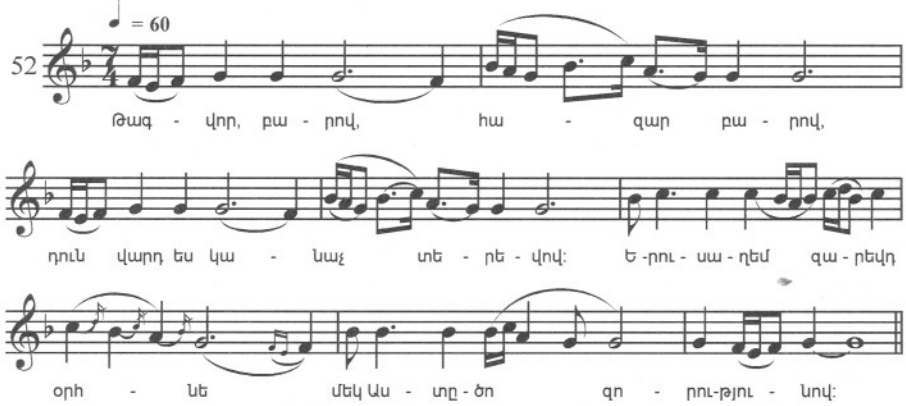
Երգերի մտահղացումային բարդացումն այս եղանակով անխուսափելիորեն կապված է զարգացման ընդհանուր չափերի ընդլայնման անհրաժեշտության հետ. թեմատիկ նոր տարրեր բովանդակող կիզակետային միջին մասերը զարգացման մեջ երևան գալով, բնականաբար առաջ են բերում չափերով համապատասխան ծայրամասերի (հանգույցի և հանգուցալուծման) առկայության անհրաժեշտություն:

Այն մոնոդիաները, որոնց միջին կամ կիզակետային մասերում երևան է գալիս շրջազարդման նոր կետ (վերաբերում է ոչ միայն հարսանեկան-ծիսական երգերին, այլ նաև ուրիշ երգատեսակների), հայ երաժշտության հին տեսությունը վերագրում է հատուկ ձայնեղանակի՝ Ա ձայնի դարձվածքին[1]:

Այս տիպի երգերից իբրև առավել ցայտուն օրինակ, ստորև բերվում է «Թագվոր բարով» երգը.

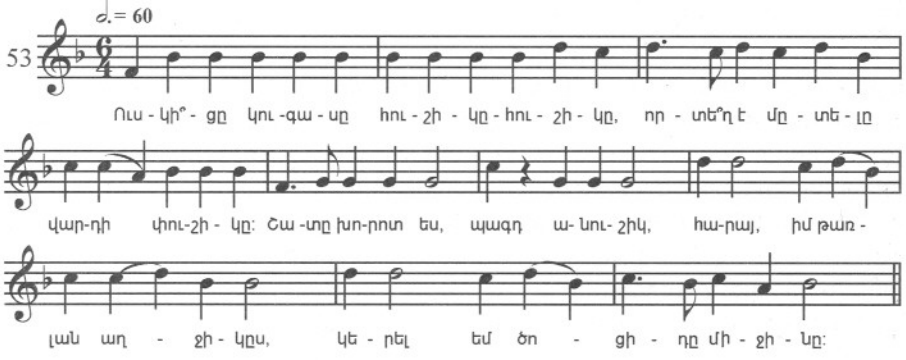
---

[1] Այս ձայնեղանակի մասին մանրամասն տե՛ս 403-406 էջերում:



Խոսելով վերաիմաստավորումների և վերափոխումների մասին, անհրաժեշտ է անդրադառնալ նաև, այսպես կոչված, խաղիկներին և շուրջպարերին: Ինչ-որ ժամանակ կապված լինելով ծեսերի հետ, դրանք հետագայում ձերբազատվում են այդ կապից՝ պահպանելով վաղուց ի վեր բնորոշ, ոչնչով չմթագնված կենսուրախության տարրերը: Այդ խմբի երգերը վերևում բնութագրվեցին իբրև երիտասարդական: Պետք է ենթադրել, որ հնում ևս այդ երգերը ծառայել են գերազանցապես զվարճալիքների և որ կապը պաշտամունքի հետ կրել է պայմանական բնույթ:

Սակայն ինչ ազդեցություն է ունեցել հնագույն խաղիկների բովանդակության վերաիմաստավորման փաստը դրանց ձևի վրա: Տվյալների անբավարարության պատճառով այս կապակցությամբ որևէ վճռական եզրակացություն անելն անհնար է: Ավելի շուտ, նման երգերի ձևը, պահպանելով իրենց սկզբնական հատկանիշներից հիմնականները՝ վառ արտահայտված պարայնությունը, հակիրճությունը և այլն, ժամանակի ընթացքում ձեռք է բերում էլ ավելի մեծ հղկվածություն և կազմակերպվածություն: Չի բացառվում հնարավորությունն այն բանի, որ առանձին խաղիկներում ելևէջի ջերմացման և հարաշարժունության հաղթահարման միջոց ծառայող առկա երգայնության տարրերը արդյունք են նաև ուշ ժամանակների վերափոխումների: Զարգացած ավատատիրական դարաշրջանի նվաճումների թվին պետք է դասվեն նաև այն ձևերը, որոնցում կան հստակ գծագրված և իրար հակադրվող բաժիններ: Որպես սիրային-կատակային զարգացած ձևի օրինակ ստորև բերվում է «Ուսկիցը կուգասը» երգը[1].



[1] Նման օրինակ է նաև քնարական երգերի բաժնում բերված «Շողեր ջան» երգը (օրինակ 55):

Այստեղ իշխող պատանեկան անզուսպ կենսուրախությունը ժամանակ առ ժամանակ խախտվում է մտազբաղության պահերով (տե՛ս 5-րդ և 6-րդ տակտերը):

Հայ գեղջուկի երաժշտական ժառանգության մեզ հասած առավել հարուստ բնագավառը քնարերգությունն է: Ստեղծվելով ծիսական երգի որոշ երգատեսակային փոփոխակներից, իսկ հետագայում անջատվելով այդ հիմքից (նույնիսկ ցուցաբերում հակառակ ազդեցություն դրա վրա), հայ գեղջուկ երաժշտական քնարերգությունը IX-XIII դարերի ընթացքում պետք է հասներ զարգացման հատկապես բարձր աստիճանի: Ավելի ուշ ժամանակների հանգամանքները բարենպաստ էին քնարական ստեղծագործության գեղջկական ավանդույթների ու ձևերի զարգացման համար և, ինչպես ճիշտ նկատում է Սպ. Մելիքյանը, նույն հանգամանքները պատճառ են դառնում մյուսների նկատմամբ գեղջուկ երաժշտության քնարական երգատեսակի գերազանցության: Ըստ Սպ. Մելիքյանի, մոնղոլական արշավանքներից հետո հայ գեղջուկի գլխին եկած փորձությունները, որոնք տևեցին վեց դար, մինչև Հայաստանում խորհրդային կարգերի հաստատումը, իրենց հետքը թողել են նորաստեղծ քնարական երգերի բնույթ վրա, ինչպես և որոշել վաղ հորինված երգերի ընտրության ուղին: Ընտրությունն, ըստ Սպ. Մելիքյանի, կատարվել է ի վնաս ուրախ՝ հոգեպես բավարարված, ոգևորությամբ հագեցած, եռանդով լի երգերի: Ինչպես մատնանշում է հեղինակը, դեռ բոլորովին վերջերս գեղջուկ-աշխատավորի մխիթարության հիմնական աղբյուրը «էրված սրտի»՝ թախծոտ երգերն էին. դրանց է գեղջուկը դիմել «անգամ իր կյանքի ամենաուրախ պահերին»[1]:

Սպ. Մելիքյանի դիտողությունները, իրենց ողջ ճշմարտությամբ հանդերձ, կարիք ունեն որոշ լրացումների: Հայ գեղջուկին բաժին ընկած փորձություններն ամենևին էլ նրան չընկճեցին հոգեպես, բնավ չճնշեցին նրա՝ իր կյանքն ուրախ ու երջանիկ դարձնելու ձգտումները: Հատկանշական է, օրինակ, որ ժողովուրդը չի մոռացել Սասունի դյուցազունների մասին իր հորինած հզոր կենսահաստատ վիպերգությունը: Սպ. Մելիքյանի դիտողությունը պետք է ընդունել իբրև բացատրություն, թե ինչու մեզ հասած գեղջուկ քնարերգության մեջ խինդ ու բերկրանքի համեմատությամբ տառապանքի երանգը քանակապես ավելի շատ է: Այն, որ ժողովրդի ստեղծագործության քնարերգության պայծառ ալիքը ոչ մի րոպե կանգ չի առել, ապացուցում են դեռևս նախախորհրդային ժամանակներում ժողովրդի մեջ մեծ տարածում գտած լուսավոր քնարերգության այնպիսի գլուխգործոց օրինակներ, ինչպիսիք են՝ «Ալագյազ», «Շուշոն էլավ գնաց», «Ջուրն առա» («Պիլիբի»)[2] և շատ ուրիշներ: Նույնիսկ այն դեպքերում, երբ երգերում արտացոլվում են կյանքի բացասական երևույթները, դրանց բովանդակությունը զերծ է վհատության կամ հուսալքության տարրերից, որոնց օգնությամբ կարելի լիներ հաստատել համակերպման կամ իրականությունից հեռանալու մտքի գոյություն. նման երգերի «ենթաբնագրում» միշտ զգացվում է սոցիալական անհավասարության դեմ բարձրացված բողոքի առկայությունը:

Ժողովրդի մեջ «երգ»[3] ընդհանուր անունով ճանաչված օրինակների ծագումնաբանության հարցը, որն այժմ այստեղ դիտարկվում է իբրև գեղջուկ քնարական ստեղծագործության առարկա, իր ժամանակ գրավել է նաև Սպ. Մելիքյանի ուշադրությունը: Հա-

---

[1] ՍՊ. ՄԵԼԻՔՅԱՆ, ***Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության,*** էջ 35:

[2] Տե՛ս ԿՈՄԻՏԱՍ, I, էջ 70, № 258, II, էջ 107, № 13: Ա. ՏԵՐ-ՂԵՎՈՆԴՅԱՆ, ՍՊ. ՄԵԼԻՔՅԱՆ, I, էջ 37, № 88:

[3] Ժողովրդի մեջ «երգ» բառը մեծ մասամբ օգտագործում են քնարական բնույթի բարդ հորինվածքով երգերի վերաբերյալ: Այսպիսով, տերմինաբանությամբ որոշակի են դառնում ***երգ*** անվանվող երգատեսակի և «պարերգի», «տաղերի» (միջնադարյան քաղաքի մասնագետ-հեղինակների երգերի) ու «խաղերի» (աշուղական երգերի) սահմանագծերը:

մաձայն նրա կարծիքի, «երգի» բարձր զարգացում ունեցող ձևերը կարող էին ստեղծվել մի միջավայրում, որն իր մշակութային զարգացման աստիճանով «զգալիորեն բարձր էր միջնադարյան ճորտատիրական գյուղից»: Նման ձևերի առաջացման համար առավել բարենպաստ պայմաններ, ըստ Սպ. Մելիքյանի կարող էին ստեղծվել իշխանական դղյակների ու բերդերի շուրջ հիմնավորված բնակավայրերում, ուր գյուղից փախած ճորտերի բերած գեղջուկ մշակույթը շփման մեջ էր քաղաքի մշակույթի հետ: Վերջինիս զարգացման հիմնական գործոնը նա տեսնում է տեղացի և օտարական քաղաքացիների բարեկամական շփումների մեջ: Հիմնավորելով իր դրույթը, Սպ. Մելիքյանը, ինչպես նշվեց, վկայակոչում է «երգերի» մտահղացումային բարդությունը: Իբրև լրացուցիչ ապացույց, նա նկատի է առնում այն հանգամանքը, որ «երգերը» կատարվում են ոչ խմբովի, ինչպես ասենք պարերգերը կամ հարսանեկան ծեսի հանդիսավոր երգերը. դրանք մենակատարումներ են: Վերջինս հեղինակի կարծիքով, անպայմանորեն պահանջում է հասարակական այնպիսի միջավայր, որտեղ իշխող է անհատական տնտեսության համակարգը:[1]

Սպ. Մելիքյանի նման եզրահանգման հետ համաձայնելու հիմքեր չունենք: Արտաքին և ներքին թշնամիների դեմ պայքարի բարդ ճանապարհ անցած գեղջուկը, որը միաժամանակ ստեղծել էր բանահյուսական արվեստի ցայտուն նմուշներ, էպոսը, որում հերոսական իրադարձությունների արտացոլման հետ մեկտեղ ճշմարտացիորեն արտահայտված են հերոսների խոր հույզերն ու ապրումները, նրանց անձնական, հաճախ մտերմիկ հարաբերությունները, անկասկած ընդունակ էր առանց դրսի օգնության ստեղծելու նաև սեփական, գաղափարա-հուզական բովանդակության առումով, իր քնարական բարձր արվեստը: Ի դեպ, հիշենք մի այլ օրինակ, իբրև ասվածի վկայություն, ուրիշ ազգերի մշակույթից՝ ռուսական ճորտատիրական գյուղացիության քնարական ստեղծագործությունը: Համոզիչ չէ նաև հեղինակի երկրորդ փաստարկը, մի՞թե երեխային օրորող մայր-գեղջկուհին, կամ հեռավոր օտար երկրներ գնացած սիրեցյալի կարոտը սրտում պահող գեղջկուհի աղջիկը չէին կարող իրենց ներքին ամենաիրական ապրումները արտահայտել՝ առանց պատկանելու հասարակության այն շերտին, որի տնտեսության մեջ իշխողն անհատականության սկզբունքն էր: Սպ. Մելիքյանին ներկայացվող մյուս առարկությունը, «երգերի» հորինվածքում, հատկապես դրանց ձայնակարգային հիմքին վերաբերող առանձնահատկություններում, միջնադարյան քաղաքի երաժշտական մշակույթի ազդեցության հետքեր չգտնելու փաստն է, մշակույթ, որն այդ շրջանում, ինչպես ճիշտ նշում է հեղինակը, ստեղծվում էր այլ ժողովուրդների առաջավոր երաժշտական մշակույթների հետ փոխներգործության մեջ գտնվելով:

Այսպիսով, «երգը» գեղջուկ քնարերգության երգատեսակ է. այն ստեղծել է գեղջուկը և դրա լավագույն նմուշները հասցրել մինչև մեր օրերը. հիմա էլ «երգը» գեղջուկի սիրված երգատեսակներից մեկն է:

Քնարերգությունն իրականության երևույթների ու թեմաների ընդգրկմամբ գեղջուկ երաժշտության առավել լայնածավալ ու զարգացած բնագավառն է: Գեղջուկ պարային (այդ թվում և հարսանեկան) երաժշտությունը և քնարերգությունը մեկտեղ կազմեցին այն հենքը, որի վրա հետագայում զարգացան հայ դասական և խորհրդային կոմպոզիտորական արվեստի հզոր շենքի գլխավոր սյուները: Եթե քնարականությունը ներթափանցում է հասուն շրջանի գեղջուկ երաժշտա-բանաստեղծական արվեստի բոլոր երգատեսակների, ներառյալ աշխատանքային երգի մեջ[2], որի մասին հիշատակվել է վերևում, ապա բուն քնարական երգատեսակում այն երևան է գալիս անխառն և, ինչպես ասում են, խտացված ձևով: Խոհերի ու զգացումների պարզ ու անմիջական զեղում, որը դուրս

[1] ՍՊ. ՄԵԼԻՔՅԱՆ, ***Ուրվագիծ,*** էջ 33, 35, 36:

[2] Այս հանգամանքը ընդգծված է, մասնավորապես, Տ. ԲՐՈՒՏՅԱՆԻ ***«Կոմիտասը և ժողովրդական երգը»*** գիտական թեզում (էջ 153):

է աշխատանքային առօրյայի ու ծեսերի հետ ունեցած կապից, դրանց նախապես ծրագրված թատերայնությունից, երբ, ըստ Կոմիտասի դիպուկ դիտողության, ամեն մի մասնակցի հատկացված էր որոշակի դեր, զերծ է արտիստական էֆեկտավորությունից և, հետևաբար, արտաքին մեծավարպետության տարրերից – ահա գեղջուկ քնարերգության հիմքը:

Լինելով խորապես անձնական, այն երբեք դուրս չի գալիս իրական ճշմարտացիության սահմաններից. այնպիսի հատկանիշներ, ինչպիսիք են ընդգծված զգայականությունը, գերզգայականությունը, սրտաճմլիկությունը՝ օտար են գեղջուկ քնարերգությանը: Օտար է նաև, ինչպես նշվել է, հոռետեսությունը, թեպետև իր նյութը հաճախ «արցունքներով լի սրտի» ապրումներ են:

Գեղջուկ քնարական երգը – դա բնության գեղեցկությունների, իր առօրյա կյանքի անհաջողություններից դժգոհող, և դրանով իսկ սոցիալական անարդարության դեմ բողոքող, աշխատավորի, պայքարի կոչող զինվորի, երեխային օրորող կամ որդուն հերոսական սխրանքների ճանապարհող մոր, սիրեցյալ ամուսնուն հիշող այրու երգերն են, դրանք բովանդակությամբ բազմազան սիրո մի ամբողջ շարք երգեր են՝ մեկ երջանիկ, մեկ մերժված սիրո, հրճվալից կամ տարակուսանքների դառնությամբ շղարշված և այլն: Այս երգատեսակին են պատկանում նաև բազմաթիվ կատակային և սիրո-կատակային երգեր, որոնք կերտվածքով մոտ են վերը հիշված պարերգերին. դրանց թվում են նաև մանկական երգերը, որոնց հետաքրքրական օրինակներից են երեխա թոցնելու երգերը և այլն: Սելջուկների արշավանքին հաջորդող ժամանակաշրջանում գեղջուկ երաժշտության բնագավառում տարածվում են հայրենիքի կարոտով տառապող «ղարիբների ու անտունների» երգերը: Ի միջի այլոց, վեջիններս հարգի էին նաև մասնագետ-գուսանների ստեղծագործության մեջ:

Գեղջուկ քնարական երգի գրական բնագրերը բազմադարյան ընտրության ու հղկվածության արդյունք են, թե իրենց բովանդակության և թե հորինվածքային տվյալներով, դրանք բարձր զարգացում ունեցող բանաստեղծական ստեղծագործության օրինակներ են: «Բառային արտահայտության նրբաճաշակություն», «մակդիրների դիպուկություն», միաժամանակ՝ «անկեղծություն» ու «անմիջականություն» – ահա այդ բնագրերի բանաստեղծական արվեստի այն հատկանիշները, որոնք մատնանշում է Վ. Բրյուսովը:

Ամենը, ինչ վերև ասվել է, ամբողջությամբ վերցրած, գեղջուկ երգաստեղծության երգատեսակների դասակարգման և դրանց փոխներթափանցման մասին, ուղղակիորեն վերաբերում է նաև այդ արվեստի բանաստեղծությանը: Երգատեսակային տարրերի փոխներթափանցման տեսանկյունից հետաքրքրական են քնարական բովանդակության գրական բնագրերի մեջ աշխատանքային թեմաների երևան գալու օրինակները, ինչպես և, հակառակը, աշխատանքային երգերում քնարական կամ կենցաղային թեմաների երևան գալը: Գեղջուկ երգի լավագույն օրինակներում գրական բնագրերն իրենց բովանդակության բնույթով միանգամայն համապատասխանում են երաժշտությանը. դրանք մեկը մյուսին լրացնում և հարստացնում են:

Իբրև գեղջուկ երգերի գրական բովանդակության առանձնահատկություն (հազվադեպ բացառությամբ), բազմիցս նշվել է դրանցում նյութի միջանցիկ զարգացման բացակայությունը: Տների միավորումը (հաճախ հորինված տարբեր մարդկանց կողմից), սովորաբար, կատարվում է կերպարային հարազատության հիմքով: Ինչպես ցույց են տալիս Կոմիտասը և Մ. Աբեղյանը, երգի ընդհանուր բովանդակության որոշարկման մեջ առավել կարևոր նշանակություն է ստանում երգի առաջին տունը[1]: Բացի խոսքերից, հայ

---

[1] ԿՈՄԻՏԱՍ և Մ. ԱԲԵՂՅԱՆ, ***Հազար ու մի խաղ,*** Վաղարշապատ, 1904, էջ 67:

(նաև ռուս և շատ ուրիշ ժողովուրդների) գեղջուկ երգի բանաստեղծական բնագրերը բովանդակում են զանազան բացականչություններ ու ձայնարկություններ: Դրանք սերվում են առօրյայում արմատավորված բացականչություններից ու հոգեկան տարբեր վիճակներից բխող ընդգծված այլ արտահայտություններից: Դրանց առկայությունը երգերում նպաստում է ունկնդրի վրա ունեցած հուզական ներգործության ուժեղացմանը:

Ստորև բերվում են բանաստեղծական բնագրերի մի շարք նմուշներ՝ վերցված տարբեր բովանդակության քնարական երգերից:

Քնարական խոհական բնույթի երգ՝ բնության մասին.

Լուսնակն անուշ, հովն անուշ,
Վա՛յ, լե, լե՛, լե, լե
Վա՛յ, լո, լո՛, լո, լո
Ծինականի քունն անուշ,
Ծագեց լուսնակ երկընուց,
Հովըվի փողն էր անուշ[1]:

Եվս մեկ օրինակ բնության մասին՝ ավելի հին ժամանակներից.

Ալվայ եկին ան հաւերն,
Նոլվայ եկին ան հաւերն,
Կենէ եկին ան հաւերն,
Որ ամէն գարուն կուգային:
Հագեր են կանաչ կապայ,
Հագեր են կանաչ կապայ,
Հագեր են կանաչ կապայ,
Իվրայ կանչին շուրջ կուգան:
Զրուցէ՛ պլպուլ, զրուցէ՛,
Զրուցէ՛ հաւիկ, զրուցէ՛,
Զրուցէ՛ կաքաւիկ, զրուցէ՛,
Ես քո ձայնիդ խև եղայ,
Քո ստեղծողին եմ ծառայ[2]:

Օրինակ գեղջուկի ծանր կենցաղի մասին երգից.

Ցորեն եմ ցանե, լո՛, քամբախ զարու կող,
Աստված անիծեր, յա՛ր, էլմա գեղի հող[3]:

Գեղջուկի սոցիալական վատթար վիճակի մասին երգից՝ «Պարտքով կովը ծախեցին».

Պարտքով կովը ծախեցին,
Յա՛ր, յա՛ր,
Չըմեռ տըվին բուռնուզին,
Յա՛ր, յա՛ր,
Ընկել եմ սար-սար,
Ինչպես խելագար
Սիրտս լցվել ա կըրակ,
Ինձ ազատեք, թե կարաք,
Թե չէ՝ էգուց էս ցավից,
Ես կըմեռնեմ անդանակ[4]:

---

[1] Երգի մեղեդին բերված է 183 օրինակում: Բանաստեղծական բնագիրը տես ԿՈՍԻՏԱՍ, ***Երկերի ժողովածու,*** II, Երևան, 1965, էջ 30 - Մ. Բ.:

[2] Ա. ՄՆԱՑԱԿԱՆՅԱՆ, ***Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր,*** էջ 265-267, *ալվայ* – կրկին, *նալվայ* – նորից, *կենէ* – դարձյալ, *կանչին* – կանաչում են:

[3] ՍՊ. ՄԵԼԻՔՅԱՆ, ***Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր,*** էջ 36: *Էլմա* – նորից:

[4] Նման բովանդակության բնագրով մեղեդի բերված է 47-րդ օրինակում: Ուշագրավ են հեկեկանք վերարտաղրող ռիթմա-ելևէջները: Բանաստեղծական բնագիրը տե՛ս ԿՈՍԻՏԱՍ և Մ. ԱԲԵՂՅԱՆ, ***Հազար ու մի խաղ,*** էջ 75-76:

Օրորոցային երգից՝

Սոխակ սարի տակ,
Բաբոն քյարի տակ,
Կամիշն ուրուրոց,
Կոռ քյար քյե ծածկոց[1]:

Մեկ այլ օրորոցային երգից՝

Աղոր ես ծոցուդ ի վեր,
Երթամ, ո՞վ բերիմ խաղընկեր.
Երթամ, լուսընկան բերիմ,
Լուսուն աստղոր խաղընկեր[2]:

Այրու երգից՝

Հո՜յ լա, ա՜խ, տընավե՜ր տուն,
Քամի, մի՛ տա մեր դրռան,
Ասօր պարտեզ մ'եմ տեսե,
Երկու շամամ էր ի նե,
Սև օձն էր փաքըքե բոլոր[3]:

Սիրո քնարական երգից՝

Քելե, քելե, քելքիդ մեռնեմ,
Քո գովական խելքիդ մեռնեմ.
Սիրավոր լորիկ,
Վիրավոր լորիկ,
Լորիկ,
Սևավոր լորիկ,
Լորիկ ջան:
Քելե, քելե, աչիդ մեռնեմ,
Քո անուշիկ պաչիդ մեռնեմ.
Սիրավոր լորիկ...[4]:

Սիրո քնարական մի այլ երգից.

Չինար ես, կեռանալ մի,
Յա՜ր, յա՜ր,
Մեր դրռնեն հեռանա՜լ մի,
Յա՜ր, յա՜ր:
Յա՛ր, քո Աստված կը սիրես ,
Յա՜ր, յա՜ր,
Հեռու ես, մոռանա՜լ մի,
Յա՜ր, յա՜ր:
Էս գիշեր երազ տեսա,
Հերկերըս վարած տեսա,
Ամո՛թ քեզի, ա՜յ տըղա,
Քո յարը տարած տեսա[5]:

---

[1] Ռ. ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ, ***Հայ ժողովրդական օրորոցային և մանկական երգեր,*** Երևան, 1970, էջ 66, № 46 - Մ. Բ.: *Կոռ քյար* – կեռ, ծռմռված...

[2] Մ. ԱԲԵՂՅԱՆ, ***Գուսանական ժողովրդական տաղեր,*** Երևան, 1940, էջ 244, № 420:

[3] ԿՈՍԻՏԱՍ և Մ. ԱԲԵՂՅԱՆ, ***Հազար ու մի խաղ,*** էջ 43, № 43:

[4] ԿՈՍԻՏԱՍ, էջ 47:

[5] Երգի մեղեդին բերված է 54 օրինակում: Բանաստեղծական բնագիրը տե՛ս. ԿՈՍԻՏԱՍ և Մ. ԱԲԵՂՅԱՆ, ***Հազար ու մի խաղ,*** էջ 12, № 8:

Դարձյալ սիրո երգից՝

Էսօր գութանը մերն ա,
Մած բըռնողը իմ հերն ա,
Եզնարած շեկլիկ տըղեն,
Ալամ գիտե իմ տերն ա:

Հավքեր, թևանի արեք,
Յարիս հովանի արեք.
Թող բարակ քամին փըչի,
Հետն էլ դուք նանի արեք[1]:

Գարնան երիտասարդական երգերից՝

Դեմեն ձիավոր գնաց,
Նալը պլպլաց, գնաց,
Ամենքին բարով տվեց,
Ինձի վառեց, գնաց[2]:

Առավոտուն քե բախչեն տանեմ,
Վարդ քաղեմ չախքերն ի վերեն,
Անչամ էն վարդով քո իրես զարնեմ,
Չում վարդաջրով իրես լըվանամ[3]:

Պանդխտության մեջ գտնվող գեղջուկի (ղարիբի) երգից՝

Ես էֆթալուի մորճ մ'էի,
Ապառաժ քարը բուսնէի.
Եկին, քաշեցին, տարին,
Ջիս այլոց այգին տնկեցին,
Շէքրէն ալ չէրպէթ արին,
Ու բերին ինձի ջրեցին.
Եկեք, զիս տեղըս տարէք
Ու ձնուն ջրով ջրեցեք[4]:

Ղարիբ գեղջուկի մեկ ուրիշ երգից՝

Ղարիբ եմ, տեղըս քար ա,
Ղարիբություն դըժվար ա,
Աստված սիրեք, բան չասեք,
Ղարիբն էս ի՞նչ անճար ա:

Սև եմ, սևավոր հավք եմ,
Դեղին թևավոր հավք եմ,
Ինձ մի բա՛ց թողեք, թըռչեմ,
Երամի սովոր հավք եմ[5]:

---

[1] ԿՈՄԻՏԱՍ և Մ. ԱԲԵՂՅԱՆ, ***Հազար ու մի խաղ,*** էջ 11, № 6: *Ալամ* - բոլորը, աշխարհք:

[2] Մ. ԱԲԵՂՅԱՆ, ***ժողովրդական խաղիկներ***, Երևան, 1940, էջ 562, № 3281: *Նալ* - պայտ:

[3] Նույն տեղում, էջ 370, № 1882: *Չախք* - ճյուղ, *անչամ* - այնքան:

[4] Մ. ԱԲԵՂՅԱՆ, ***Գուսանական ժողովրդական տաղեր***, էջ 233, № 405: *Մորճ* - տունկ, փխբ. նորատի աղջիկ, *չէֆթալու* - դեղձ:

[5] ԿՈՄԻՏԱՍ և Մ. ԱԲԵՂՅԱՆ, ***Հազար ու մի խաղ,*** էջ 76, № 11:

Անտունի գեղջուկ երգից՝

Սիրտս նման է էն փլած տներ,
Կոտրեր գերաններ, խախտեր է սներ,
Բուն պիտի դնեն մեջ վայրի հավքեր,
Երթամ ձի թալեմ էն գարնան գետեր,
Ըլնիմ ձկներու ձագերանցըն կեր.
Ա՜յ, տո լա՜ճ տըղնավեր[1]:

Մոտովորապես այսպիսին է հայ գեղջուկ քնարերգության կերպարների շրջանակը:

Վերադառնալով գեղջուկ երգի երաժշտության և բանաստեղծության փոխհարաբերության հարցին, պետք է նշել, որ խոսքը որոշում է ո՛չ միայն երաժշտության բովանդակության բնույթն ընդհանուր առմամբ. Առանձին դեպքերում նույնիսկ մեղեդիական դարձվածքի ընտրությունն է կատարվում ըստ ուղեկից, հնչող խոսքի բովանդակության: Այդ իմաստով ակներև է բանաստեղծական բնագրերի բառ-կանչերի զուգորդումը երաժշտական կանչ ռիթմա-ելևէջների հետ (տե՛ս 159 ա և 159 բ օրինակները): Այս և նման համընկնումները մեկ անգամ ևս մատնանշում են ժողովրդական երգում երաժշտական ռիթմա-ելևէջների ու արտահայտիչ խոսակցական լեզվի ռիթմա-ելևէջային դարձվածքների սերտ առնչությունը: Այս կապակցությամբ նորից հիշենք, թե որքան մեծ տեղ է տրված գեղջուկ քնարական երգում ամենահնարավոր բացականչություններին, որոնք սերվում են մերթ ուրախություն (ծիծաղ), մերթ վիշտ արտահայտելուց և այլն: Այս բացականչությունները մարմնավորվում են համապատասխան երաժշտական ձևերով[2]:

Սակայն եթե բանաստեղծական բնագրի բովանդակությունը որոշում է երգի երաժշտության ընդհանուր բնույթը և բառերի հիմքով ձևավորվում են որոշակի կառուցվածք ունեցող երաժշտական դարձվածքներ, դրանից չի հետևում, որ երաժշտությունը, դրա ծավալման ընթացքը, ձևերը «հլու-հնազանդ» են բանաստեղծական բնագրին: Ամենևին էլ ո՛չ: Երաժշտությունը զարգանում է ի՛ր սեփական օրենքներով: Այստեղ կան բազմադարյան գործնականով մշակված բանաձևային, միևնույն ժամանակ բացառիկ ճկուն մի շարք ձևեր: Բայց երգատեսակի ընտրությունը այս կամ այն, այդ թվում նաև ձայնեղանակային ձևի ընտրությունը, դրա անհատական երանգավորումը, յուրաքանչյուր առանձին դեպքում որոշվում են բանաստեղծական բնագրի, և հատկապես, դրա առաջին տան բովանդակությամբ: Մեր կարծիքով, այսպիսին է քնարական գեղջուկ երգում երաժշտության և բանաստեղծության հարաբերությանը վերաբերող առավել ճիշտ հարցադրումը: Գեղջուկ քնարական երգի երաժշտական և բանաստեղծական բնագրերի որոշակի ինքնուրույնություն են մատնանշում քաջ հայտնի փաստեր, երբ երգի բանաստեղծական որևէ բնագիր փոխարինվում է մեկ ուրիշով (թեպետ ընդհանուր բովանդակությամբ առաջինին մոտ ուրիշով), կամ երբ քնարական երգերի մեղեդիները հնչեցվում են գործիքային կատարմամբ:

Ինչպես ցույց է տալիս ուսումնասիրությունը, գեղջուկ քնարերգության մեջ օգտագործվող երաժշտական արտահայտչության միջոցների համակարգը թե՛ իր բազմազանությամբ, թե՛ ներգործության ուժով, թե՛ ընդհանուր ընդգրկումով լրիվ համապատասխանում է այն լուրջ պահանջներին, որ առաջադրվում են այդ համակարգին: Վերջինս հնարավորություն է ստեղծում արտահայտելու ոչ միայն գեղջուկի ապրում-

---

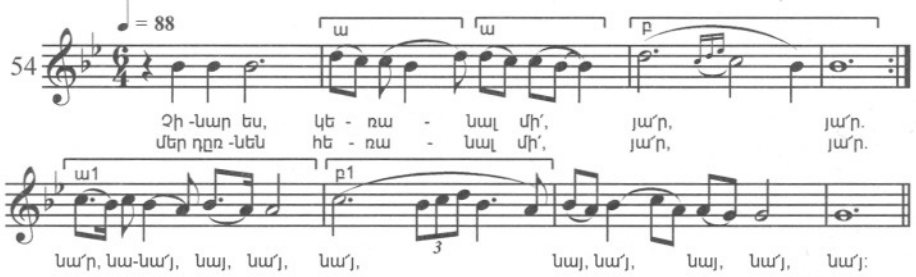
[1] ԿՈՄԻՏԱՍ և Մ. ԱԲԵՂՅԱՆ, ***Հազար ու մի խաղ***, էջ 8, № 2: *Ձի* - ինձ, *լաճ* – մանչ, մանչուկ:

[2] Ընթերցողը բազմաթիվ երաժշտական օրինակներ կգտնի սույն աշխատության երկրորդ մասում:

ներն իրենց տիպական, սովորական դրսևորումներով, այլ նաև դրանց բազմազան ու նրբին երանգներով. Թախիծ, տխրություն, կարոտ, վիշտ, տառապանք. մերթ՝ մտերմիկ, կարծեք թաքցված հոգու խորքում, մերթ՝ սրտաբաց զեղումներ, երջանկության, ուրախության ցնծության ապրումներ, ամենահնարավոր, սակայն միշտ մաքուր և ողջախոհ սիրո հուզումներն իրենց անհամար նրբերանգներով, խոհական կամ խաղուն բնույթի անկեղծ ապրումներ, հերոսական ճգտումներով հագեցած պոռթկումներ և այլն, վերջապես, այն բարդ ապրումները, որոնք զուգորդված են տարբեր, հաճախ հակադիր տարրերից: Բոլոր այս ապրումները, դրանց ծնող իրականության առարկաների ու երևույթների հետ միասին, արտացոլված են գեղջուկի քնարական արվեստում: Ժողովրդի քնարական երգերում արտահայտված հայացքները բնորոշվում են պարզությամբ և հստակությամբ, որը վկայում է նրա կենսական իմաստությունը:

Հորինվածքային տեսակետից, գեղջուկ քնարական երգերն իսկական ***մոնոդիաներ*** են՝ բառիս ամենալայն իմաստով: Դրանցում, ի տարբերություն աշխատանքային երգերի ասերգա-արտասանական հանկարծաբաանական կերտվածքի, կամ պարբերականացված պարային մոնոդիաների, առաջատար է երգայնության սկզբունքը, որը ստեղծվում է բարձր զարգացած, հավասարաչափ զարկեր ունեցող մետրական հենքով:

Հասկանալի է, որ երգում ոչ պարբերականի ու պարբերականի (երգայինի ու պարայինի) համամասնությունը ամենևին էլ կայուն չէ: Դա փոփոխվում է և անմիջականորեն կախված է իրացվող բովանդակության բնույթից: Խորը քնարական բովանդակության մոնոդիաներում գերիշխում է ոչ պարբերականության սկզբունքը: Այդպես է օրինակ, սրտառուչ սիրո-քնարական «Չինար ես» խոհական երգում: Եթե նկատի չունենանք այստեղ առկա մասնավոր նշանակության մի քանի պարբերական կրկնությունները, երգի ծավալման ընթացքում հանդես եկող ռիթմա-ելևէջը տակտից-տակտ անվերջ վերածվում է նորանոր ձևերի: Ռիթմա-ելևէջի այն ձևերը, որոնք կազմակերպված, հետևաբար, գործուն, աշխատանքային կամ պարային մարմնաշարժումների անդրադարձումներ են, երգում պարզապես չկան, ստույգ՝ այստեղ դրանց տեղը չէ: Բայց և այս երգում ռիթմա-ելևէջը ծավալվում է հստակ արտահայտված, որոշակի «չափ» ունեցող, զարկերակային մետրական հիմքով.

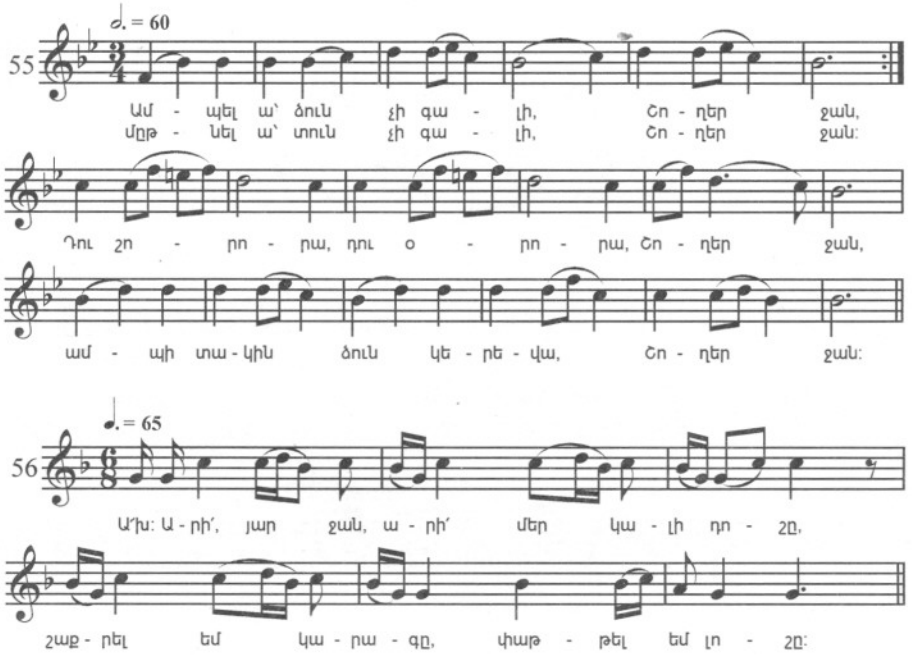


Չնի (ավարտների օգնությամբ հանգավորված և ծավալով հավասար) երկու նախադասությունների բաժանվածությունն այստեղ չի խանգարում ռիթմա-ելևէջային ընթացքի ոչ պարբերականությանը: Այս հանգամանքը երգի ձևին հաղորդում է միայն կազմակերպվածության ավելի բարձր աստիճան:

Հակառակը, քնարական այն երգերում, որտեղ կան անհոգ ուրախության խաղ ու խաղունի, կատակի, սեթևեթանքի ու նման այլ տարրեր, ռիթմա-ելևէջի պարբերականությանը տրվում է ավելի մեծ տեղ: Նույնը կարելի է ասել նաև, որքան էլ դա տարօրինակ է, որոշ վշտի երգերի մասին, որոնց ռիթմա-ելևէջների համար սկզբնաղբյուր են հավասարաչափ կրկնվող, միօրինակ կոծերը: Հասկանալի է, որ առաջին խմբի երգերի

պարբերականությունը իրացվում է վշտի երգերի համեմատությամբ հակառակ բնույթի ռիթմա-ելևէջներով: Առաջին խմբի երգերի օրինակներից է «Շողեր ջան» կատակերգը, որի երեք հատված-նախադասություններից ամեն մեկը բովանդակում է պարբերականության տարրեր, կամ՝ «Արի՛, յար ջան» սիրերգը. երգում աղջիկը հրավիրելով սիրեցյալին հանդիպման, նկարագրում է նրա համար պատրաստած ուտեստները. ամեն մի նախադասություն դարձյալ բովանդակում է պարբերականության տարրեր:

Ստորև բերվում են «Շողեր ջան» և «Արի՛, յար ջան» երգերը.



Պարբերականացված ռիթմա-ելևէջներով վշտի երգի օրինակ է «Պարտքով կովը ծախեցին» երգը (տե՛ս 47 օրինակում):

Երաժշտական արվեստում գոյություն ունի պարբերական զարկերակային մետրական հիմքով ծավալվող ոչ պարբերական ձևերի շարժման՝ երգայնության կազմակերպման երեք եղանակ. առաջին դեպքում երգայնությունը ձեռք է բերվում առանց կրկնությունների՝ տակտից-տակտ ռիթմա-ելևէջը դրսևորվում է նոր ձևերով: Այդ եղանակով ձեռք բերված երգայնությունը բնորոշվում է լայն շնչով: Երկրորդ դեպքում երգայնությունը ձեռք է բերվում կրկնության միջոցով, որտեղ սկզբնական ռիթմա-ելևէջը կրկնվելիս հանդես է գալիս մետրական նոր նշանակությամբ, ժամանակի առումով տեղաշարժված[1]:

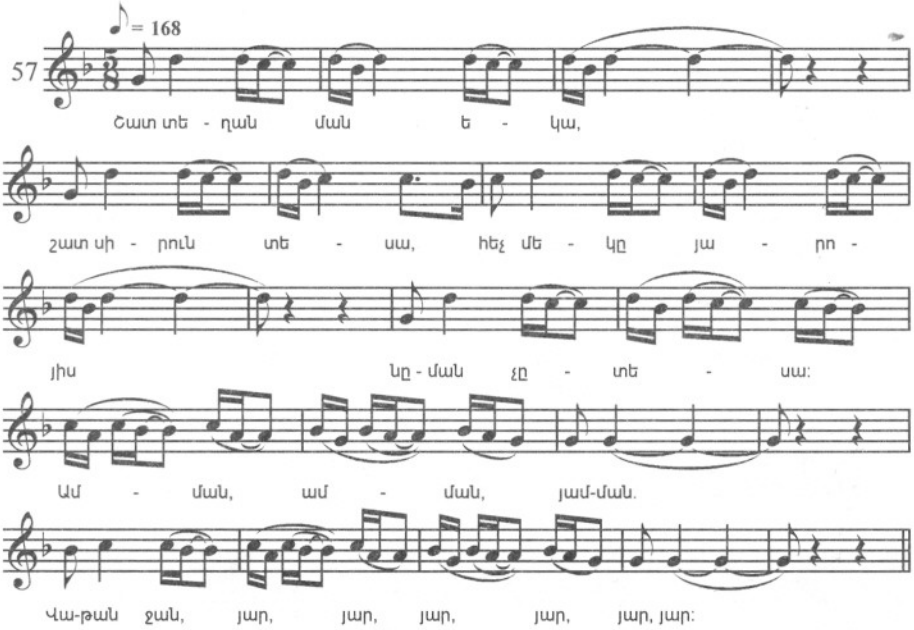
Օրինակ՝



[1] Այդ մասին տե՛ս նաև 152-153 և 376-377 էջերում:

Ինչպես տեսնում է ընթերցողը, պարբերականությունը խախտող այս հնարը հաճախ տեղի է ունենում կրկնվող դարձվածքի տարբերակմամբ՝ մեծացումով, փոքրացումով, ընդլայնմամբ, սեղմումով, ներքին զարգացմամբ և այլն:

Երրորդ եղանակն ավելի պարզ է. այն դրսևորվում է երգում իրար հաջորդող մասերի (ֆրազ, նախադասություն, հատված և այլն) ծավալի տարբերակմամբ. մասերը, սովորաբար, ստեղծվում են պարբերականության սկզբունքով, ինչպես է, օրինակ, «Վաթան» երգում[1].



Մեծաքանակ կրկնությունների դեպքում, որոնք պարբերականացնում են ձևի ամեն մի մասը, երգում, այնուամենայնիվ, պահպանվում է երգայնությունը: Վերջին հանգամանքը պայմանավորված է, ամբողջությամբ վերցրած, երգի ոչ պարբերական կառուցվածքով: Մասերի հարաբերակցությունը ժամանակի առումով այսպիսին է՝ 4:2:4:6:5:

Հիշյալ բոլոր երեք եղանակները լայնորեն կիրառվում են հայ գեղջուկ երաժշտության մեջ, հատկապես քնարական բնույթի երգերում:

Շարժման պարբերականացված և ոչ պարբերականացված ձևերը քնարական երաժշտության մեջ միայն հազվադեպ են հանդես գալիս մեկը մյուսից անջատ: Նշված ժանրի երգերում, իսկ դրանց ռիթմա-ելևէջը ծավալվում է հավասարաչափ զարկեր ունեցող մետրական հիմքով, շարժման այդ ձևերը առկա են տարբեր զուգորդումներով: Վերջիններիս ստեղծման հնարավորությունը արժեքավոր միջոց է ժողովրդի երաժշտահորինվածքային տեխնիկայի ոլորտում, միջոց, որը մշտապես կիրառելի է և արդյունքում ստեղծում է անհաշիվ նորանոր ռիթմա-ելևէջային կապեր:

Քնարական երգերի թիվը, որոնցում շարժման պարբերական և ոչ պարբերական ձևերը հերթափոխվում են, շատ մեծ է: Իբրև օրինակ բերենք թախծի շղարշով պարուրված «Մեր բաղին կա բաղմանչի» սիրո-քնարական երգը: Չորսական տակտից բաղկացած առաջին երկու նախադասությունների ռիթմա-ելևէջում իշխում է շարժման

[1] Լրացուցիչ ծանոթագրություններ այս երգի մասին տե՛ս 385 էջում:

պարբերականության սկզբունքը: Այստեղ մոտիվ-հառաչանքները, ինչպես դա հաճախ է հանդիպում կոծերում, հաջողվում են իրար հավասար ժամանակահատվածներով. ապա, կարծեք, երգողը դուրս է գալիս քարացած վիճակից, ասպարեզ տալով լայնաշունչ երգայնությանը. երգողի զգացումները, պոռթկում են, կարծեք, դուրս թափվում և վերջին՝ չորրորդ չորս տակտում նա դարձյալ ընկնում է իր սկզբնական հոգեկան վիճակի մեջ. շարժումը նորից հարաշարժուն է դառնում, դարձյալ հնչում են մոտիվ-հառաչանքները՝ մեկընդմիջվում են ժամանակի հավասար հատվածների մեջ (տե՛ս 48 օրինակը):

Հայ գեղջուկ քնարական երաժշտության ոճական ինքնատիպությունը չի սպառվում. ինքնատիպության ձեռք բերման մեջ կարևոր դեր է տրվում այդ երաժշտության մեջ օգտագործվող տիպային տարրական թեմատիկ ռիթմա-ելևէջային գոյացումների կազմին: Այդ դարձվածքները հայ գեղջուկի երաժշտական լեզվական միջոցների հիմնական շրջանակի մեջ են և լինելով բուն ժողովրդական, ինչպես նշվել է, սերվում են սովորական կենցաղային արտահայտիչ ռիթմա-ելևէջներից՝ ուրախության, հիացումի, խանդաղատանքի, կարոտի, թախծի, բողոքի, խնդրանքի, աղաչանքի, հրամանի նաև՝ լացի ու ծիծաղի, հարց ու պատասխանի, հաստատման ու ժխտման և այլն, մի խոսքով, այն բոլոր բազմաքիվ արտահայտչական ռիթմա-ելևէջներից, որոնցով այնքան հարուստ է հայ խոսքը: Կտրվելով խոսակցական լեզվից և անցնելով ձայնակարգային ու մետրական հիմքի, նախկինում խոսքային հանդիսացող այդ ռիթմա-ելևէջները հայտնվում են երաժշտական արտահայտչամիջոցների համակարգում և ձեռք բերում նոր որակ: Ինչպես նշվել է, դրանք դառնում են լեզվական ***նոր*** համակարգի ինքնուրույն տարրեր, ենթարկվում դրա զարգացման օրենքներին. Թեպետ պահպանում են կենցաղային խոսակցական լեզվի մեջ առկա իրենց նախատիպերի արտահայտչականության առանձնահատկությունները: Այդպիսին է իրողությունը գեղջուկ երաժշտության մեջ, հատկապես քնարական երգի բնագավառում, որտեղ արտահայտության անմիջականությունը բովանդակության հիմնական հատկանիշներից մեկն է:

Գեղջուկ քնարական, ինչպես և բոլոր այլ երգատեսակների երաժշտությունն իր առավել հասուն շրջանում ևս շարունակում է զարգանալ վաղ ժամանակներում հաստատված ձայնեղանակների հունով: Կարևոր է նշել, սակայն, որ կերպարների շրջանակի ընդլայնմամբ, երաժշտական մտածողության նոր, ավելի բարձր աստիճանի հասնելու կնշանակի՝ նաև ձևերի բարդացման հետևանքով, որոնցում մարմնավորվում է այդ կերպ հարստացած բովանդակությունը, փոխվում են նաև ձայնեղանակների օրինաչափությունները: Ձայնեղանակները շարունակում են գեղջուկ երաժշտությունը հեռու պահել իր ոգուն խորթ տարրերի ներթափանցումից: Բայց ձայնեղանակների շրջանակը զգալիորեն լայնանում է. բազմապատկվում է բանաձևային այն դարձվածքների քանակը, որոնք կապված են ձայնեղանակի այս կամ այն ձայնակարգային որոշակի աստիճանների, հետևաբար՝ նաև ձայնեղանակային մեղեդու ծավալման այս կամ այն փուլերի հետ: Ինչպես ցույց է տրվել, որոշ չափով զարգանում է միևնույն թեմատիկ դարձվածքի տեղաշարժի՝ ձայնակարգի մեկ աստիճանից մյուսին անցնելու պրակտիկան, որի ընթացքում առաջանում են մինչև իսկ սեկվենցիոն կամ սեկվենցանման կազմավորումներ[1]: Հանդիպում են դեպքեր, երբ միևնույն դարձվածքը հանդես է գալիս տարբեր ձայնեղանակներում ծավալվող մեղեդիներում:

Վաղ ժամանակներում հաստատված ձայնեղանակային սահմանափակումների հաղթահարումն ազդում է նաև մեղեդու զարգացման առանձին փուլերի հաջորդականության կարգի վրա՝ այն բարդանում է. ձայնակարգային առավել լարված օժանդակ հենակետերում գտնվող փուլերը ձեռք են բերում մեծ ինքնուրույնություն: Դրանք ընդլայն-

[1] Տե՛ս վերը բերված «Վաթան» երգը (օրինակ 57):

վում են, ինչը և առաջ է բերում դեպի հանգուցալուծումներն անցնելու փուլերի ընդլայնմանը: Հանգուցալուծումները նման դեպքերում երևան են գալիս ոչ անմիջապես, այն է՝ զարգացումը, որ հապաղվել էր ձայնակարգային որևէ համեմատաբար հանգիստ հենակետում, մինչ հանգուցալուծումը նորից դիմում է առավել լարված հենակետի. երբեմն զարգացմանն ավելի սպառիչ բնույթ տալու նպատակով, հանգուցալուծման փուլը կրկնվում է երկու անգամ[1]: Պայմանավորված մեղեդու զարգացման ընթացքի բարդացմամբ, «խաղի» մեջ են մտնում բացի հիմնաձայնից և հիմնական օժանդակ հենակետից (ձայնակարգի հակաթեզից) նաև մյուս (օժանդակ) հենակետերը, որոնց հիմնավորումը հաճախ մոտավորապես նմանվում է նոր ձայնակարգի անցման: Ի դեպ, դիտարկվող բնույթի մոնոդիաներում օգտագործվում են բուն զարտուղություններ:

Այսպիսին են ձայնեղանակային շրջանակների ընդլայնման սահմանները. ամբողջությամբ վերցրած, կրկնում ենք, ձայնեղանակային սկզբունքը պահպանում է իր ուժը նաև քնարական բովանդակության առավել բարձր զարգացում ունեցող գեղջուկ երգերում:

Որո՞նք են շրջանակի երաժշտական ստեղծագործություններում օգտագործվող ձայնեղանակները: Եթե չհաշվենք երգերի այն փոքր թիվը, որի մի մասն ունի վերապրուկային բնույթ, իսկ մի մասն էլ ստեղծված է քաղաքային երաժշտության ազդեցությամբ, զարգացած գեղջուկ քնարական երգի մեջ իշխող ձայնեղանակների ելևէջը ծավալվում է բնական ձայնակարգերում: Դա առաջին հերթին այն ձայնեղանակներն են, որոնք ունեն մաժոր բնույթի ձայնակարգեր, ապա էոլական կամ հիպոդորիական մինոր բնույթի ձայնակարգեր ունեցողները, հետո նաև՝ հիպոփռյուգիական կամ լոկրիական մինոր բնույթի ձայնակարգ ունեցող ձայնեղանակներից մեկը: Կրկնում ենք, մեր կարծիքով, հիշված ձայնեղանակները բարձր զարգացման ավատատիրության շրջանի գեղջուկ քնարական երաժշտության մեջ ներկայացված են մի փոքր այլ չափերով, քան ավելի ուշ շրջանում: Ընտրությունը, որ կատարվում էր XIV դարի վերջից ընդհուպ նախահոկտեմբերյան շրջանը (XX դարի սկիզբ - Ա. Բ.): Ձայնեղանակների քանակական հարաբերակցությունների մեջ մտցնելով իր սրբագրությունները, ըստ երևույթին, գործել է հոգուտ մինոր բնույթի ձայնակարգերով ձայնեղանակների. վերջիններն, ներառյալ մոտ ժամանակներս, քանակապես գերիշխող էին՝ մաժոր բնույթի ձայնակարգ ունեցող ձայնեղանակների նկատմամբ: Սակայն արդարությունը պահանջում է ընդունել, որ մինոր ձայնակարգեր ունեցող ձայնեղանակներից նախապատվություն են ստացել ***հիպոդորիական-էոլական մինոր ձայնակարգերով*** ձայնեղանակները, որոնք սերվում են հնագույն հարսանեկան-ծիսական երգերից, բայց ոչ հիպոփռյուգիական-լոկրիական ձայնակարգով ձայնեղանակը, որը քնարական երաժշտությունն է մուտք գործել հնագույն աշխատանքային երգերից կամ դամբանական կոծերից:

Այն մասին, թե հիշված ձայնեղանակներից յուրաքանչյուրը գեղջուկ քնարերգության կերպարների որ շրջանակի հետ է կապվում, իսկ կապն այդ հաստատուն է և որոշակի, կխոսվի խնդրին նվիրված հատուկ բաժնում: Նշենք միայն, որ զարգացած գեղջուկ քնարերգության առավել սիրված ձայնեղանակներից մեկը դառնում է հայ երաժշտության հին տեսությամբ Երկրորդ կամ Բ ձայն կոչված ձայնեղանակը: Քնարական երաժշտության շրջանակներում այն երևան է գալիս իբրև լուրջ ու խոր ապրումների, անկեղծ խոստովանությունների ձայնեղանակ, որոնք չեն կարող համարվել բացարձակապես պայծառ, բայց և գերակշռողը դրանցում թախծի զարգացումը չէ: Այս ձայնեղանակը լայնորեն կիրառվում է նաև պարային երաժշտության մեջ: Սովորաբար հիշյալ ձայնեղանակի ձայնակարգը ունի մինոր բնույթ, ***կվինտային*** հիմք՝ ի տարբերու-

[1] Տե՛ս վերը բերված «Վաթան» երգը (օրինակ 57):

բյուն կվարտային և տերցիային հիմքերով նույնաբնույթ ձայնակարգերի: Գեղջուկ երաժշտության դիատոնիկ միևոր ձայնակարգերից իր ներքին կապերով դա ամենից ավելի է զարգացած ու հարուստ: Սույն ձայնեղանակի մեղեդիների օրինակներ բերվել են վերևում. Մասնավորապես դրանց թվում է նաև 57 օրինակը:

Չնի առումով, գեղջուկ քնարական երգերն իրենց զարգացած տեսքով, ներքին մասնատվածության, լավ կարգավորվածության և ավարտվածության օրինակներ են: Շատ դեպքերում դրանք բնորոշվում են բարդության բարձր աստիճանով: Անմիջականորեն կախված լինելով գերիշխող բովանդակության բնույթից, քնարական երգերը մարմնավորում են մեկ համաչափ լայնածոր, մեծ շնչառության մոնոդիաների ձևում, ինչպիսին է, օրինակ, «Չինար ես» երգը (տե՛ս 54 օրինակը), մեկ աշխույժ մոնոդիաների, որոնք մեծ կամ փոքր չափով նմանվում են խաղերգ-շուրջպարերի, ինչպիսին է օրինակ «Շողեր ջան» երգը (տե՛ս 55 օրինակը):

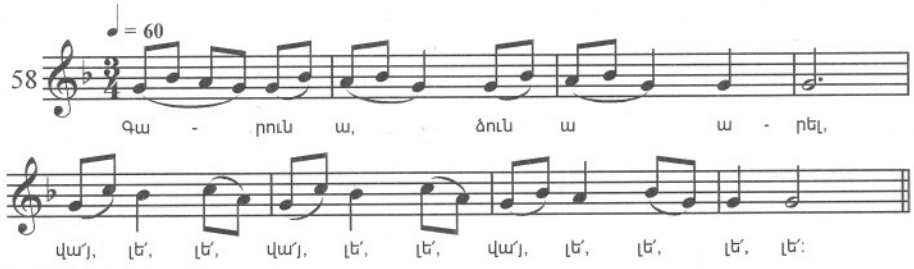
Մասնատվածության, կարգավորվածության, ավարտվածության և մտահղացումային բարդության հատկանիշները հավասարապես նկատելի են ինչպես երգերի հիշված առաջին, այնպես էլ երկրորդ խմբերում:

Չնակառուցվածքային առումով զարգացած քնարական երգերը խիստ բազմազան են:

Այստեղ մեր ուշադրությունը առաջին հերթին գրավում են համեմատաբար ավելի բարդ կառուցվածք ունեցող երգերը, քանի որ դրանք շատ ավելի ցուցադրական են դիտարկվող դարաշրջանի գեղջուկ երաժշտական մշակույթի զարգացման աստիճանը ներկայացնելիս: Դա այն երգերն են, որոնք բաժանված են երկու, երեք և ավելի բաժինների: Դա նաև այն երգերն են, որոնք ունեն բարդ նախադասությունների ձև: Այսպիսի երգերում կան երկուսից ոչ պակաս ավարտներ, որոնք ստեղծագործության առանձին բաժինները եզրափակելու, այն ներքին մասնատվածության ենթարկելու միջոց են:

Բազմազան են քնարական երգերում միավորվող մասերի հարաբերակցությունները, որոնց տեսակը սահմանվում է շատ հանգամանքներով: Դրանցից մեկն այն է, թե զուգակցվող մասերի միջև արդյոք կան թե չկան թեմատիկ ընդհանրության տարրեր. ըստ որում, առաջացող բազմաթիվ տեսակների սահմանումը կախված է մասերի կառուցվածքների հարաբերակցությունից, թե ինչպիսիք են դրանց ավարտների ֆունկցիոնալ կապերը և այլն: Մյուսը՝ որ երգերի մասերի ներքին հարաբերությունների տեսակների բազմազանությունը համապատասխան է քնարական երաժշտությամբ իրացվող գեղարվեստական կերպարների, նաև՝ դրանց ներքին կապերի ձևերի բազմազանությանը. ավելի ստույգ՝ յուրաքանչյուր, քիչ թե շատ բարդ, որոշակի երաժշտական կերպարի մարմնավորումը և զուգորդվող մասերի հարաբերակցության ձևերը համապատասխանության մեջ են:

Թե որոնք են քնարական բարդ երգերի ***ձևի*** առանձնահատկությունները, և թե ինչպիսին է այդ ձևերի ընտրության կախվածությունը բովանդակությունից, կարելի է պարզել հետևյալ օրինակների համեմատությամբ[1].



[1] «Գարուն ա, ձուն ա արել» երգին վերաբերող ծանոթագրությունները տե՛ս նաև 362 էջում:

Երգն ունի խորասույզ-քնարական, ինքնամփոփ-վշտալի բովանդակություն. ամեն ինչ այստեղ ինքնապարփակ, անձնականության բնույթ է կրում. իշխող է մեկ տրամադրություն. լարվածության ուժեղացման տարրեր չկան: Երգը ծավալվում է տերցիային հիմքով էոլական ձայնակարգում:

Երգը բաղկացած է տևողությամբ հավասար երկու նախադասություններից: Ըստ իմաստի, երկրորդ նախադասությունն անմիջականորեն բխում է առաջինից, այսինքն՝ այստեղ զարգացում են ապրում առաջին նախադասության մտքերը. երկրորդ նախադասությունը հարազատ է առաջինին իր նյութով, սակայն եղանակավորման մի փոքր տարբերակումով. երգի հորինվածքում չկան հակադրություններ, որոնց բացակայությունը երևան է գալիս, մասնավորապես, երկու նախադասությունների ելևէջները ձայնակարգի գրեթե նույն ոլորտում ծավալվելու և երգի երկու ավարտներն էլ ձայնակարգի հիմնաձայնով եզրափակելու մեջ:

2. «Ծողեր ջան» (տե՛ս 55 օրինակը). աշխույժ-կենսուրախ բնույթի երգ է[1]: Այստեղ, ինչպես և նախորդ օրինակում, արտահայտված է մեկ, թեպետ բովանդակությամբ նախորդ երգին հակադրվող տրամադրություն: Այս օրինակում ևս չկան լարվածության ուժեղացման տարրեր: Ձայնակարգը պայծառ է, հիպոիոնական՝ լիդիական թվացող շեղումներով. օժանդակ հենակետը վերին տերցիան է: Երգն ունի հավասար տևողության երեք հատված-նախադասություն, որոնցից յուրաքանչյուրն իր հերթին ստորաբաժանվում է երեք երկտակտանի ֆրազների (երգի ռիթմում ընդհանրապես գերիշխող է եռամիավորությունը). բոլոր երեք նախադասությունները մոտ են իրենց տրամադրությամբ, նաև՝ ձևակառուցմամբ. հարազատության հիմքեր են ստեղծում երեք հատվածներում միևնույն թեմատիկ դարձվածքների ընդհանրությունը, նաև դրանց կազմակերպման ընդհանուր սկզբունքը. նախադասություններից ամեն մեկի մեջ երգայնության տարրերի կողքին առկա է վառ արտահայտված պարայնությունը[2]: Երգի հատվածները ոչ այնքան բխում են մեկը մյուսից, որքան հակադրվում շարքի մեջ: Ի դեպ, համադրումն այստեղ հազիվ նկատելի է. երևան է գալիս երգը կազմավորող նախադասությունների ձև-բովանդակության տարբեր նրբերանգներում և սքողվում բոլոր երեք՝ նախադասությունների ավարտների միատեսակությամբ: Սակայն հիմնաձայնով հանգող այս նրբերանգներն էլ բավական են, որպեսզի երգի ձևը ստանա եռմասանիության հատկանիշներ. նկատի է առնվում, որ երգի միջին հատվածի ելևէջը ծավալվում է ձայնակարգային նոր ոլորտում, և որ այստեղ հանդես են գալիս նոր մոտիվներ այն դեպքում, երբ ծայրի հատվածները մնում են նման թե ձայնակարգային ոլորտի (ծավալվում է ելևէջը) և թե մոտիվային կազմի առումով:

Ջուգրնթաց նշենք տվյալ երգում առկա, և ընդհանրապես գեղջուկ երաժշտությանը բնորոշ, մի մանրամասնություն: Ինչպես ասվել է, երգում իշխող պարբերականության կողքին առկա են նաև երգայնության տարրեր: Միջոցներից մեկը, որով իրացվում է երգայնությունը (միևնույն ժամանակ ապահովվում են նաև նյութի զարգացման միասնությունը) տվյալ դեպքում նույն դարձվածքը մետրական տարբեր նշանակությամբ հանդես բերելու հնարն է.

---

[1] Օրինակի բնույթն իբրև աշխույժ-կենսուրախ սահմանելիս, հիմք ենք ընդունել բացառապես երգի երաժշտական հատկանիշները: Կոմիտասի գրառած բանաստեղծական բնագրի վերջին երկու տան մեջ կան դառնության մոտիվներ: Գեղջուկի կատարումներում, մի երգի շրջանակներում կարող է միայն պատահաբար հանդիպել զգացական հակադիր երանգներ ունեցող մոտիվների զուգորդում: Մնում է անհասկանալի, թե ինչո՞ւ Կոմիտասը աշխույժ-կենսուրախ տրամադրության երգը մշակելիս, գրական բնագրին կցել է վերջին երկու տները:

2 Ըստ էության, «Ծողեր ջան» երգը միջանկյալ տեղ է գրավում խաղերգ-շուրջպարերի և բուն քնարական երգերի միջև:



Այս դարձվածքը առաջին նախադասության մեջ հանդես է գալիս երկու անգամ, ուժեղ (3-րդ և 5-րդ) տակտերում, վերջին նախադասության մեջ՝ դարձյալ երկու անգամ, բայց արդեն թույլ (2-րդ և 4-րդ) տակտերում: Երգայնության ձեռք բերման նման հնարը կարող է կոչվել վերերգություն. հայ գեղջուկ երաժշտության մեջ այն հանդիպում է ամեն քայլափոխի:

3. Երկու և ավելի մասերից կազմված երգերի կառուցվածքը զգալիորեն բարդանում է երբ դրանց եզրափակիչ ավարտներում հաստատվում են ձայնակարգի ***տարբեր*** աստիճաններ: Քանի որ զարգացած գեղջուկ երաժշտության ձայնակարգերում հիմնաձայնային նախահիմքը միշտ (հազվադեպ բացառությամբ) հստակ է արտահայտված, մասերի ավարտների միջև ստեղծվում է տրամաբանական ամուր կապ: Ավարտները, նաև դրանցով եզրափակվող կառուցվածքները համաստորադասվում են. երկու ավարտների դեպքում մեկը, երկի համապատասխան մասի հետ մեկտեղ, ձեռք է բերում գլխավորի դեր, մյուսը՝ ստորադասվածի կամ կախյալի: Երեք և ավելի ավարտների դեպքում գլխավոր դեր ստանձնում է դրանցից որևէ մեկը:

Ավարտների համաձայնեցումն ապահովում է, ամբողջությամբ վերցրած, ձևի միասնական զարգացումը: Միևնույն ժամանակ, ձայնակարգի տարբեր աստիճանների վրա կառուցված ստորադաս ավարտների առկայությունը համադրվող և հակադրվող հատվածներին հաղորդում է ավելի մեծ լարվածություն, քան երբ հատվածներն ավարտվում են ձայնակարգի նույն (հիմնաձայնի) նշանակության աստիճանով:

Երկում, երբ ստորադասվում են նախադասություն - հատվածներ, ստեղծվում է այնպիսի ձևերի կազմավորման հնարավորություն, ինչպիսիք են պարբերությունները (ձևեր, որոնց զուգորդվող հատվածներում առկա են ընդհանուր մոտիվներ), բարդ նախադասությունները (որոնց զուգորդվող հատվածները չունեն ընդհանուր մոտիվներ), ինչպես նաև՝ շատ ավելի զարգացած ուրիշ ձևեր:

Ավարտների համաձայնեցման տիպական ձևերը, որոնք եզրափակում են զարգացած երգի մասերը, բազմազան են: Այլ հարց է, որ մեզ հասած բուն ժողովրդական երաժշտության շրջանակներում այդ ձևերը ներկայանում են ոչ միակերպ համաչափությամբ, մի բան, որ ըստ երևույթին, նույնպես հարկ է բացատրել միակողմանի կատարված ընտրությամբ:

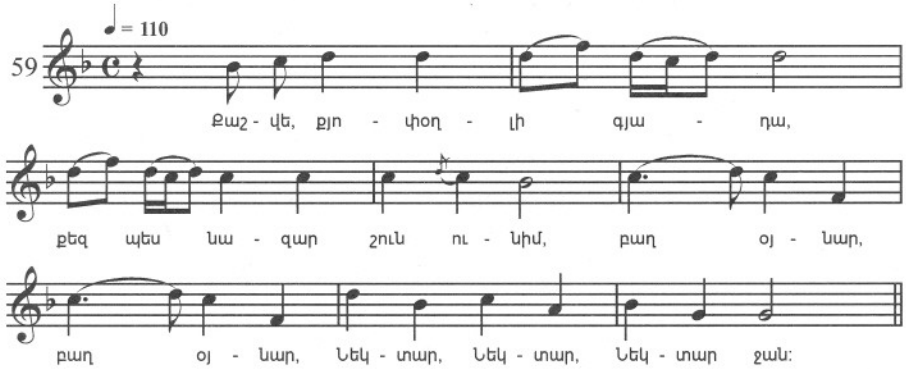
Ամենից ավելի հաճախ հանդիպող բազմազան, այդ իսկ պատճառով գեղջուկ երաժշտության համար բնորոշ թվացող ավարտների հարաբերակցություններ ստեղծվում են այն երգերում, որոնք ծավալվում են էոլական հիմնաձայնով միներում: Այլ բնույթի (երանգի) ձայնակարգերում հորինված երգերի մեջ հատվածների ավարտների հարաբերակցությունները բնորոշվում են սակավ բազմազանությամբ:

Շարունակելով օրինակների համառոտ թվարկումը, անդրադառնանք այն երգերին, որոնց հատվածները տրամաբանորեն ավելի են սահմանազատված մեկը մյուսից, քան դա նախորդ օրինակներում էր: Պարզ է, որ այստեղ ցուցադրվելու են երգեր, որոնց ձևի կազմավորման մեջ էական, եթե ոչ առաջատար, դերը տրված է իմաստնային նշանակությամբ տարբեր հարաբերության, ձայնակարգա-ստորադասված ավարտներին:

Բնույթով կենսուրախ «Նեկտար ջան» երգը զերծ չէ խաղուն նրբերանգից. այս իմաստով այն հիշեցնում է «Շողեր ջան» երգը: Նմանություն նկատելի է նաև հիշյալ երգերի ձևի որոշ հատկանիշներում. թե՛ մեկում և թե՛ մյուսում ձևը սահմանվում է հստակ

սահմանագծված, ներքուստ պարբերականացված, հավասար տևողություն ունեցող նախադասությունների զուգորդմամբ:

Սակայն «Նեկտար ջան» երգի ձևը ավելի բովանդակալից է և ավելի ցայտուն, որը կարող է բացատրվել ոչ միայն այն անառարկելի փաստով, որ նախադասություններն իրենց թեմատիկ կազմով ավելի հստակ են տարբերվում իրարից, որ նախադասությունների ելևէջը ծավալվում է ձայնակարգային տարբեր ոլորտներում՝ մաժորում (մեղիանտի) և մինորում (հիմնաձայնի), այլ՝ նաև այդ նախադասությունները եզրափակող ավարտների ոչ համազորությամբ: Երկու ավարտներից առաջինը հաստատելով ձայնակարգի վերին տերցիային (մեղիանտային) հնչյունը, ստորադասի բնույթ ունի: Դրա հետ միասին ստորադասի նշանակություն է ստանում նաև երգի ամբողջ առաջին նախադասությունը: Երկրորդ նախադասությունը եզրափակվում է ձայնակարգի հիմնաձայնով, ինչով և ավարտվում է զարգացման ողջ ընթացքը.



Ավարտների հարաբերակցությունը (դրանց ֆունկցիոնալ կապերի առումով), ինչպես և դրանց հաջորդման կարգը «Նեկտար ջան» երգում տիպական են և լայնորեն տարածված գեղջուկ քնարական երաժշտության մեջ: Նման հարաբերակցության և նմանակարգ հաջորդման դեպքում առաջին ավարտով եզրափակվում է այն նախադասությունը, որի ելևէջը ծավալվում է էոլական ձայնակարգի մաժորային ***լուսավոր*** ոլորտում, իսկ երկրորդով այն նախադասությունը, որի ելևէջը հանգում է երգն ավարտող ***մինորային մեղմ*** ոլորտին: Ավարտների, դրանց հետ նաև ձայնակարգային ոլորտների, նման հարաբերակցությունը որոշ ուսումնասիրողների համար դառնում է ներկայացվող ձայնակարգը, ամբողջությամբ վերցրած, փոփոխական համարելու հիմք: Հայ երաժշտության հին տեսությունն այս բնույթի ելևէջներ պարունակող երգերը դասում է հիշված Բ ձայնին կամ Երկրորդ ձայնեղանակին:

Համաձայն վերը առաջադրված պայմանական տերմինաբանության, «Նեկտար ջան» երգի ձևը ներկայանում է իբրև բարդ նախադասություն՝ վառ արտահայտված համադրման հատկանիշներով: Բովանդակությամբ առաջին նախադասությունն ունի անհոգ-խաղուն բնույթ, երկրորդը մի փոքր ավելի խիստ է:

Եթե ելևէջի անցումը անվրդով լուսավորից դեպի մթագնված երանգ հանդիպում է կենսուրախ խաղերգերում կամ կատակերգերում, ապա այն ավելի քան պատշաճ է քնարական լայնաշունչ խոհական երգերին, որոնցում արտացոլված են շատ ավելի խոր ու լուրջ ապրումներ:

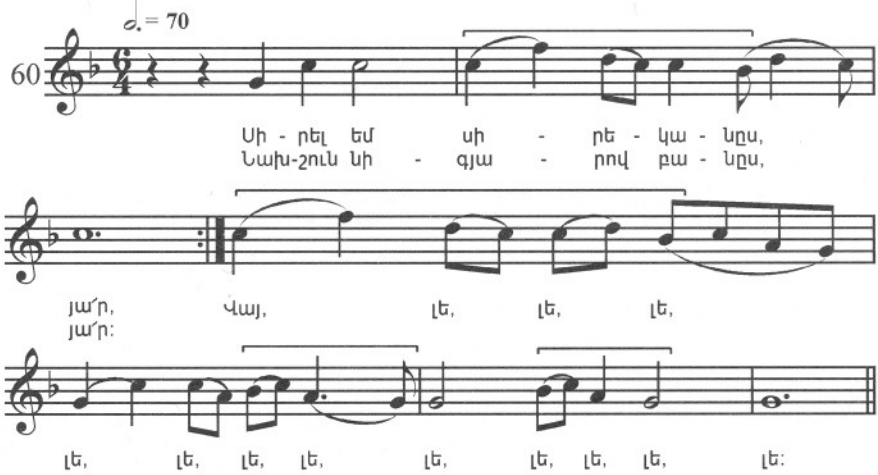
Ուրախության, հույսի և այլ ապրումների զուգորդումը վշտի, թախծի հետ, վերջիններիս գերիշխանությամբ, խիստ բնորոշ է քնարական խոր բովանդակություն ունեցող հայ գեղջուկ երգին: Նման օրինակներից է հանրահայտ «Չինար ես» երգը:

Դա (տե՛ս 54 օրինակը) իր բարդ մտահղացմամբ, խոր բովանդակությամբ գեղջուկ

քնարական լայնաշունչ երգի հիանալի նմուշ է: Սկսվում է մի տրամադրությամբ, որում կարելի է որսալ թե ներքին բավարարվածության և թե նույնիսկ որոշ հրճվանքի երանգներ: Հետագա զարգացմանը զուգընթաց, բովանդակության մեջ աստիճանաբար սողոսկում են հակադիր տրամադրություններ: Երգի ավարտման պահին հստակորեն հնչում են խոր թախծի ձայներ:

Ինչպես նշվել է, «Չինար ես» երգը ռիթմաելևէջի ծավալման ձևի տեսակետից կարող է ծառայել իբրև երգայնության բացառիկ օրինակ, որի կազմավորման գործում լայնորեն օգտագործվում է վերը նկարագրված «վերերգության» հնարը: Այստեղ ամեն մի նախադասություն կառուցված է ոչ պարբերականության սկզբունքով, որոնց զուգորդումներից, այդուհանդերձ, ստեղծվում է գեղջուկ քնարական երաժշտության մեջ տարածված և յուրօրինակությամբ աչքի ընկնող պարբերության ձևը: Խոսքն այս դեպքում ընդհանուր («միջանցիկ») թեմատիկ տարրերի առկայության մասին է, որոնք հանդես գալով առաջին նախադասության միջին մասում կամ վերջում, դառնում են երկրորդ նախադասությունը սկսող կառուցվածք: Նման հնարը, որի օգտագործմամբ, ամբողջությամբ վերցրած, ձևի զարգացման մեջ շրջանցվում է «համաչափությունը» և, մյուս կողմից ապահովվում նախադասությունների թեմատիկ կապն ու զարգացման հոսունությունը, դառնում է բարձր կարգի երգայնության հասնելու միջոց:

Այս իմաստով հետաքրքրական օրինակ է «Սիրել եմ սիրեկանըս» երգը.



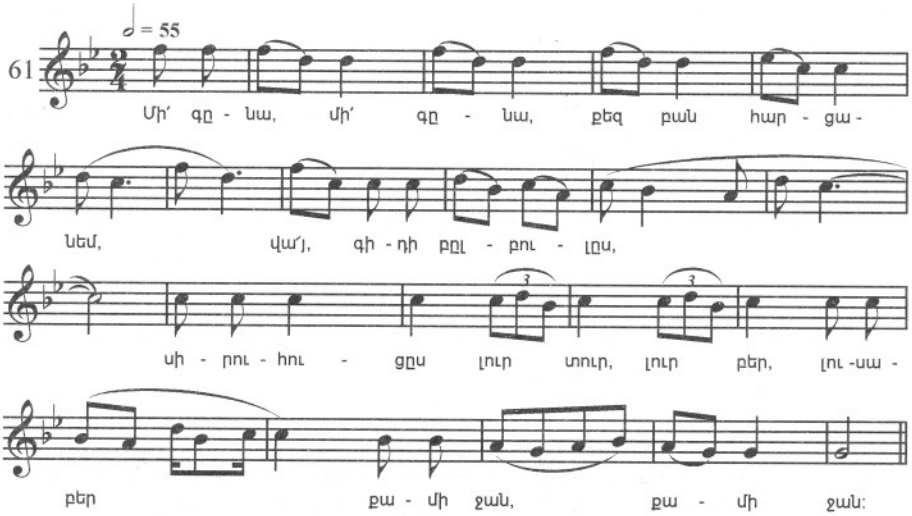
Երգում երկրորդ նախադասությունը փոխառում և շարունակում է առաջին նախադասության մեջ հենց նոր հնչած նյութը, միտքը: Այն երգերի ելևէջը, որը ծավալվում է էոլական հիմնաձայնով ձայնակարգում և ունի օժանդակ ավարտ վերևի տերցիային հնչյունի վրա, բազմապատիկ կրկնությունների ժամանակ (գրական բնագրի տարբեր տները կատարելիս), կարծեք թե, տատանվում է երկու զուգահեռ ձայնակարգերի միջև: Մեզ հայտնի բոլոր դեպքերում, սակայն, իբրև իշխող մնում է միևնոր բնույթի ձայնակարգը:

4. Գեղջուկ քնարական երաժշտության մեջ այն ձևերի կողքին, որոնց մեջ իբրև կազմավորման հիմնական սկզբունք առկա է տարբեր (հակադիր) հուզական երանգներ ունեցող նախադասությունների զուգորդումը, մեծ տեղ է տրվում ժխտման ու հաստատման, հարց ու պատասխանի հարաբերակցության մեջ գտնվող նախադասություններ ունեցող ձևերին: Դրանց առաջին նախադասությունները, սովորաբար կրում են առավել լարված դրամատիկ բնույթ, դրանք բովանդակում են տարակուսանքի, անբավարարվածության, բողոքի... տարրեր. ասվածն առաջին հերթին վերաբերում է միևնոր ձայնակար-

գում ծավալվող երգերին: Նման նախադասությունները սովորաբար, զարգացման հանգույցի և կիզակետի կենտրոն են: Երկրորդ նախադասություններում տարակուսանքի, տագնապի ... պահերը, որպես կանոն, աստիճանաբար վերանում են, այս նախադասություններում է ի կատար ածվում զարգացման հանգուցալուծումը՝ ավարտվում հանդարտեցումով:

Գոյություն ունեն այս ձևերի մի քանի տիպական տարատեսակներ:

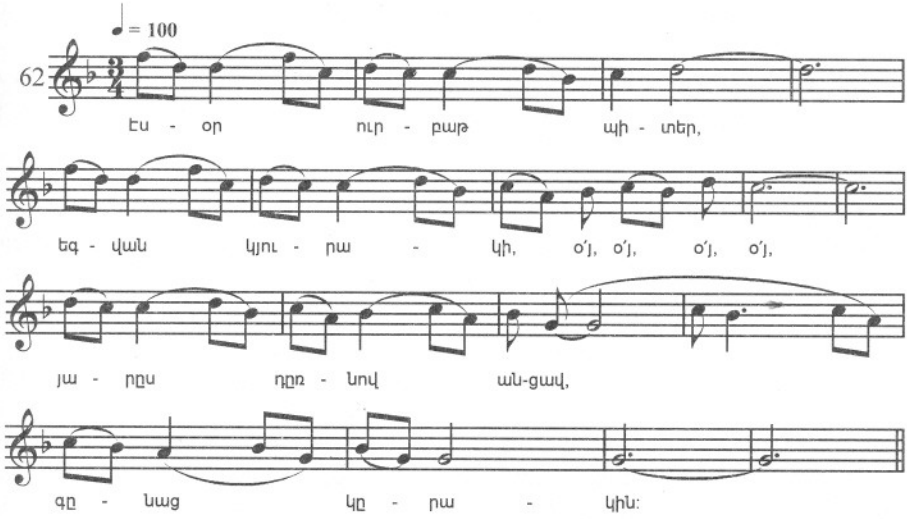
Դրանց նախադասությունների եզրափակող ավարտները գտնվում են գերազանցապես կվարտա, կվինտա, իսկ երբեմն էլ՝ տերցիա և սեկունդա ինտերվալային հարաբերակցության մեջ: Այս սկզբունքով կազմակերպված քնարական երգի հիանալի նմուշ է 60-րդ օրինակը, նաև՝ «Վա՜յ գիդի բլբուլըս» երգը.



Վերն ընդունված տերմինաբանության համաձայն, այս երգի ձևը ծավալուն, թեմատիկ-մոտիվային կազմով իրարից տարբերվող (բացառությամբ մի քանի մանրամասներ) երկու պարզ նախադասությունների զուգորդումից կազմված բարդ նախադասություն է: Առաջին նախադասությունը, որի ելևէջը պտտվում է ստորադաս, հուզական լարված ոլորտներում, եզրափակվում է վերին կվարտային (սուբդոմինանտային) հնչյունով, իսկ երկրորդ կամ պատասխանող նախադասությունը հիմնաձայնով: Հետաքրքրական է, որ այս երգում ևս, անկախ հիմնականում նախադասությունների թեմատիկ-մոտիվային տարբերությունից, պահպանվում է զարգացման սահունության պահանջը: Երկրորդ նախադասության ելակետային նախահիմքերը ելևէջային այն պահերն են, որոնց հանգել էր առաջին նախադասությունը: Ավարտների այսպիսի հարաբերակցություն գտնում ենք նաև նախորդ օրինակում:

Մտահղացմամբ համանման, սակայն ավելի բարդ ձևերի թվին է պատկանում «Էսօր ուրբաթ պիտեր» երգը: Այստեղ հանգուցային հատվածն իր հերթին բաժանված է երկու՝ համապատասխանաբար վերին կվինտային և վերին կվարտային հնչյուններով եզրափակվող նախադասությունների: Հանգուցալուծումն ի կատար է ածվում երգի երկրորդ մասում, որտեղ այն հանգում է հիմնաձայնային ավարտի երկու անգամ[1].

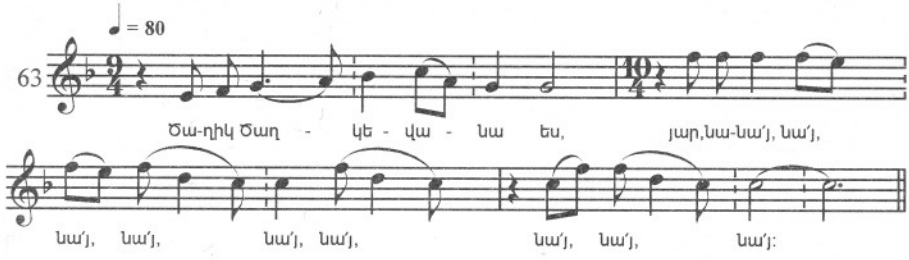
[1] Երգի մասին բացատրություններ տրված են նաև 389 էջում:



Երգը սկզբից մինչև վերջ ներծծված է միասնական թեմատիկ նյութով. զարգացումն սկսվում է առավել լարված պահերից, և աստիճանաբար, հանգիստ ավարտվում: Չնը ներկայացնում է 17- տակտանի բարդացված պարբերություն:

«Էսօր ուրբաթ պիտեր» երգն իբրև հորինվածք հետաքրքրական է ևս մեկ առումով. դրա ռիթմա-ելևէջը պարբերական և ոչ պարբերական սկզբունքների յուրօրինակ զուգորդման օրինակ է: Իսկապես, մի կողմից՝ երգի ռիթմա-ելևէջը առատ է տակտից-տակտ նման թեմատիկ դարձվածքների կրկնությամբ, մյուս կողմից՝ այդ դարձվածքները բովանդակում են վառ արտահայտված «վերերգություններ»: Ավելին, այստեղ ամբողջական պարբերականության ընթացքը խախտվում է դրա կազմի մեջ մտնող առանձին մասերի տարբեր տևականությամբ. առաջին նախադասության չորս տակտին հաջորդում են երկրորդի հինգը, ապա՝ երրորդի (իր ներսում «անհամաչափ» մասնատված) ութ տակտը:

Հարց ու պատասխանի կառուցվածք ունեցող ձևերի տեսության ավարտին հարկ է անդրադառնալ «Ծաղիկ, ծաղկեվանա ես» երգին: Այն գեղջուկ երգի մի փոքր անսովոր օրինակներից է, ինչն ամենից առաջ դրսևորված է անավարտվածությամբ: Թեպետ երգը բաղկացած է երկու նախադասությունից, որոնցից մեկը եզրափակվում է (վերին կվարտային) օժանդակ հենակետով, իսկ մյուսը՝ հիմնաձայնով, նախադասությունների հաջորդականությունն այստեղ տարբեր է սովորականից. սկզբում հանդես է գալիս հաստատող բնույթի ավարտով նախադասությունը և դրանից հետո՝ միայն վերին սուբդոմինանտային հնչյունով «հարց» կամ «խնդրանք» նախադասությունը.



Կասկած չկա, որ երգը հորինված է բազմիցս կրկնելու և սկզբին վերադառնալու մի-

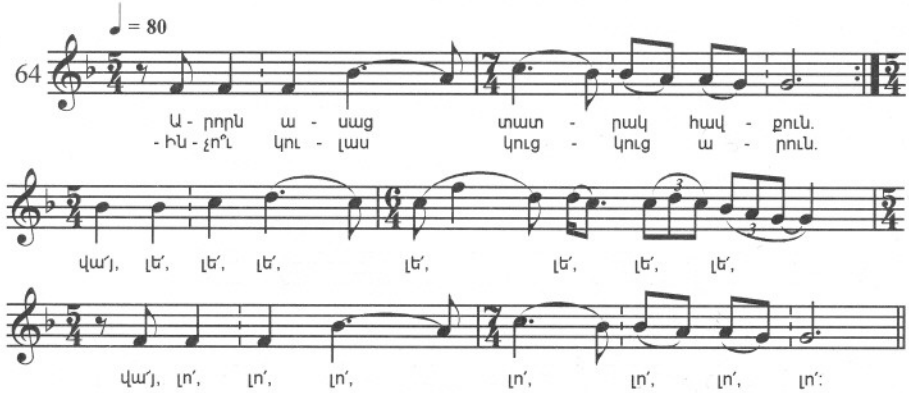
ջոցով երկրորդ նախադասության մեջ առկա բացասական կարգի հոգեբանական պահերը լուծելու հնարավորությամբ:

Սակայն տվյալ երգի ձևը ուշագրավ է ոչ միայն անսովորությամբ: Դա հետաքրքրական է (նույնիսկ ուսանելի) և այլ առումով. լինելով ընդհատված անավարտ, ունի նաև հետագա զարգացման հնարավորություն:

5. Ավելի բարդ հնարավորություններով են բնորոշվում այն ձևերը, որոնց զարգացման կարևորագույն պահը հակադրությունն է: Դրանք գեղջուկ քնարական երաժշտության առավել լարվածությամբ բնորոշվող ձևերն են: Մասերի հարաբերությամբ, թեմատիկ-մոտիվային կազմի, ավարտների և մասերի ծավալի առումներով, այս կարգի ձևերը չափազանց բազմազան են: Այդուհանդերձ, դրանք մի շարք ընդհանուր էական հատկանիշներով կարող են միավորվել մեկ խմբում:

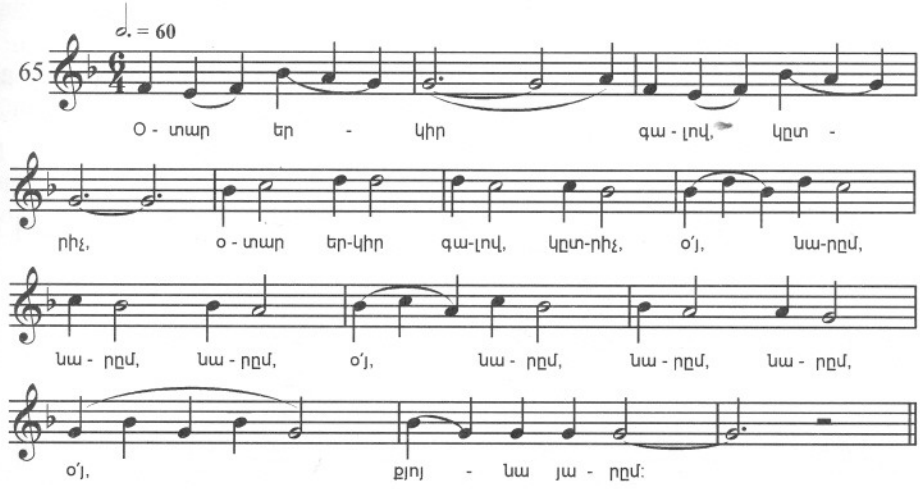
Ամբողջությամբ վերցրած, այս խմբին դասվող ձևերը կառուցված են եռաֆազության սկզբունքով. սկսվում են հիմնական (գլխավոր) մասի շարադրանքով, որն իրենից մեծ մասամբ ներկայացնում է մի նախադասություն, ավելի հազվադեպ՝ պարբերություն: Այս մասը, սովորաբար, եզրափակվում է հիմնաճայնային ավարտով, որպես բացառություն՝ որևէ օժանդակ աստիճանի վրա հիմնված ավարտով: Շատ թե քիչ ավարտուն հիմնադրույթային այս հատվածին հաջորդում է հակադրվող մասը: Հակադրումը սկսվում է բառացիորեն այդ մասի առաջին իսկ հնչումից: Այստեղ անմիջապես երևան են գալիս թեմատիկ նոր դարձվածքներ, որոնք և շարադրանքը տանում են մեծ մասամբ դեպի ձայնակարգի նոր, առավել լարված օժանդակ ոլորտը: Առաջին և երկրորդ մասերի հաջորդումից առաջացած բախումները լուծվում են եզրափակիչ մասում: Վերջինը կարող է կառուցվել կամ առաջին, կամ երկրորդ մասի թեմատիկ հիմքով և, կամ՝ նոր նյութի. բոլոր դեպքերում եզրափակիչ մասն ավարտվում է հիմնաճայնային ավարտով, այսինքն՝ շարադրանքը հանգում է ձայնակարգի այն ոլորտին, որով սկսվել էր երգը: Եզրափակիչ հատվածը առաջին մասի նյութի վրա հիմնվելիս, ստեղծում է այն ձևը, որը եվրոպական երաժշտության տեսության մեջ անվանված է եռմասանի (ա-բ-ա) կամ երկմասանի (ա-բ, գ-բ) երգ:

Եռմասանի երգի մի օրինակ բերվեց հարսանեկան հանդեսի բարդ երգերին նվիրված բաժնում (օրինակ 52): Եռմասանիության մի ուրիշ օրինակ է «Արորն ասաց տատրակ հավքուն» երգը, որը բերվում է ստորև, իսկ երկմասանիության օրինակ՝ «Մեր բաղին կա բաղմանչի» երգը (օրինակ 48).

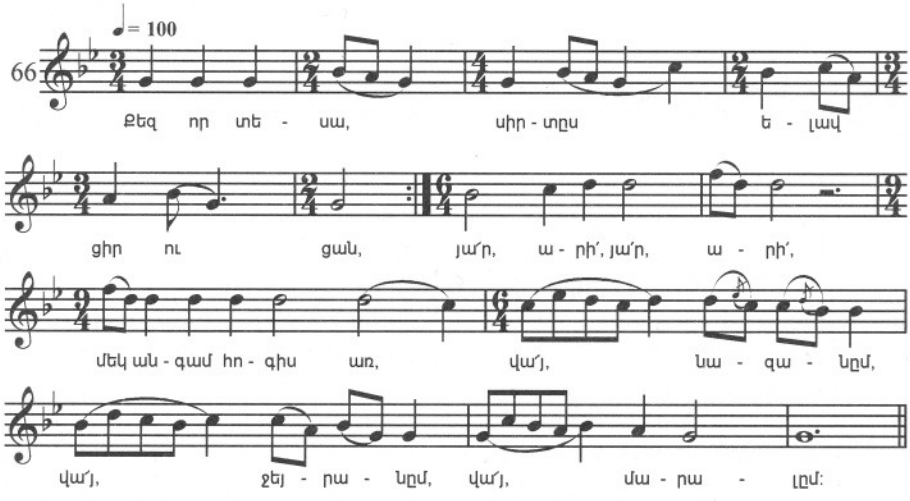


Եզրափակիչ մասի նյութը երբ հիմնվում է միջին (գագաթնակետային) մասի վրա, ապա այդ երկու մասերը ծուլվում են մեկ բարդ ամբողջության մեջ: Նման դեպքերում գագաթնակետային մասն, իր հերթին, անմիջականորեն միաձուլվում է եզրափակիչին՝

առանց վերջինից ավարտով բաժանվելու: Մասերի ժամանակային հարաբերակցությունները նկատի առնելիս, նշմարելի է դառնում եռմասանիության առկայություն: Առնվազն, այսպիսին է պատկերը մեզ հասած օրինակներում: Գեղջուկ երաժշտությանը չափազանց բնորոշ եռմասանիության նման օրինակ է, բովանդակությամբ պանդխտության՝ «Օտար երկիր գալով» դրամատիկական երգը.



Այն եռամաս ձևերը, որոնց եզրափակիչ մասերը կառուցվում են նոր նյութի հիմքով, իրենց տեսակով մոտենում են նախորդներին: Այստեղ, չնայած եզրափակիչ մասի ռիթմա-ելևէջների բարմությանը, այն հանդես է գալիս իբրև միջին մասի անմիջական շարունակություն, ինչպես էր նախորդ ձևերում, կազմելով միջին մասի հետ անքակտելի մի միասնության՝ ձևի գագաթնակետային պահերից մինչև զարգացման լրիվ ավարտը: Նման օրինակ է «Քեզ որ տեսա» սիրո քնարական երգը.



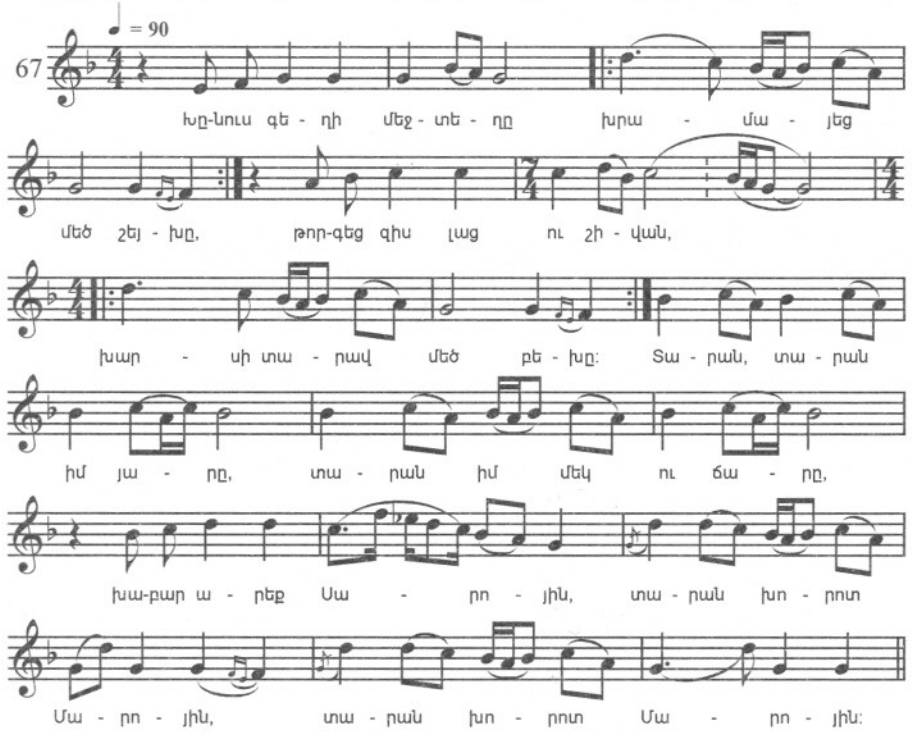
Վերջին երկու տեսակի եռամաս ձևերը հայ գեղջուկ երաժշտության յուրօրինակ ձևերից են:

6. Անդրադառնալով գեղջուկ քնարական երգերի առավել բարդ ձևերին, նշենք, որ, ըստ երևույթին անցյալում լայնորեն տարածված այդ ձևերը, մեզ հասած հին ֆոլկլորում ներկայացված են համեմատաբար ոչ մեծ քանակով: Այս հանգամանքը ինչ-որ չափով

խանգարում է դրանց դասակարգմանը, բայց չի խոչընդոտում, այդուհանդերձ, այդ ձևերի զարգացման մեջ ամենակարևոր միտումները երևան բերելուն:

Առաջին հերթին արժանի է նշելու եռմասանիության հետագա զարգացման գաղափարը, զարգացում, որը տանում է դեպի իր ներքին կապերով էլ ավելի հարուստ ձևերի առաջացման: Դրանց ստեղծման ժամանակ երևան է գալիս նաև մի ուրիշ, այսպես ասած, ուղեկցող՝ տարբերակային (վարիացիոն) զարգացման եղանակներն առավել լայն օգտագործելու միտում:

Այս կարգի բարդ ձևի վառ օրինակ է դրամատիզմով լի «Շեյխ Սաֆո» երգը, որը պատմում է հզորագույն մուսուլման շեյխի կողմից գեղջկուհի Մարոյի առևանգման մասին: Երգը կառուցված է ըստ հետևյալ սխեմայի՝ ա - $ա_1$ - բ - $ա_2$.

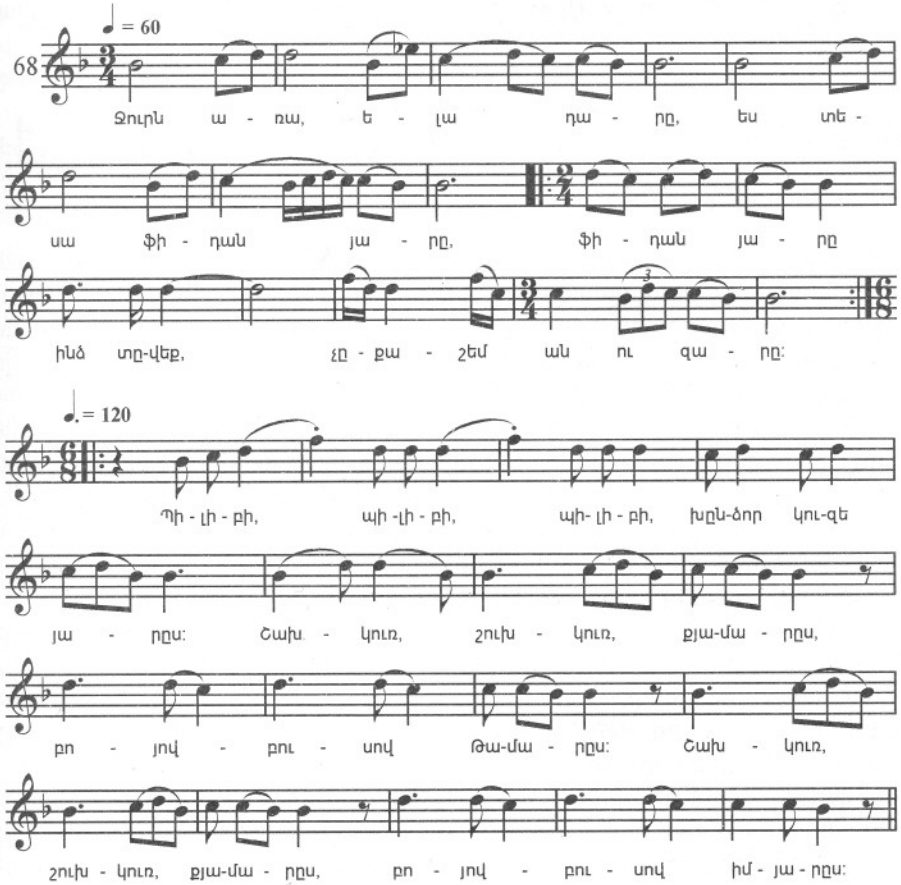


Ինքնին ուշադրության արժանի է երգում օգտագործված տարբերակման հնարը. այն վկայում է գործնականով սրբագրված ձայնեղանակային հնչարտաբերման խախտման ձգտումը, մի կողմից՝ մեղեդիական բանաձևի և, մյուս կողմից՝ ձայնակարգի այն ոլորտի միջև, որում հնչարտաբերվում է բանաձևը: Բացատրենք. բանաձևը, որ հանդես է գալիս «Շեյխ Սաֆո» երգի գլխավոր նախադասության մեջ իբրև առաջին ֆրազ (տե՛ս սկզբի երկու տակտերը), կրկնությունների ժամանակ ձայնակարգի ոլորտների նկատմամբ փոխում է դիրքը՝ հիմնականում պահպանելով իր նախնական ելևէջային եզրագիծը. այսպես, երկրորդ անգամ հանդես գալիս այդ բանաձևը ներքափանցում է ձայնակարգի վերին կվարտային (սուբդոմինանտային) ոլորտ (տե՛ս 5-րդ և 6-րդ տակտերը), երրորդ անգամ՝ վերին կվինտային (դոմինանտային) ոլորտ (տե՛ս 13-րդ և 14-րդ տակտերը):

Չափազանց գայթակղիչ կլիներ անդրադառնալ Կոմիտասի ազգագրական ժողովածուի մեջ զետեղված «Հով արեք, սարեր ջան» երգին, որի ձևը բովանդակում է ռոնդայնության հստակ արտահայտված գծեր. սակայն գոյություն ունի կարծիք, թե այս երգը

կազմված է տարբեր երգերի միացումից, և, որ վերջնական ձևի հեղինակը ինքը՝ Կոմիտասն է[1]:

7. Խոսելով քնարական երգի բարդ ձևերի մասին, անհրաժեշտ է հիշատակել նաև այն կառուցվածքները, որոնք զուգորդում են բովանդակությամբ և ձևակառուցողական նշանակությամբ երկու այլատիպ բաժիններ՝ նախերգ և կրկներգ: Օրինակները, որոնցում կրկներգը նախերգի համեմատությամբ ներկայացնում է, իրոք, մի ինչ-որ նոր բան՝ շատ քիչ են: Բայց, ըստ եղած օրինակների, նման ձևերը գեղջուկ քնարական երգում զարգացել են ու հասել կատարելության բարձր աստիճանի: Բավական է իբրև օրինակ բերել «Ջուրն առա»[2] սիրո քնարական երգը, որտեղ նախերգի ջերմ զգացումներով ներծծված, երազկոտ-հանգիստ, ձևով ավարտուն մեղեդին համադրվում է կրկներգի խաղուն-նազանի, ոչ պակաս ավարտուն պարային մեղեդուն՝ ստեղծելով ընդ այդմ օրգանական մեկ ամբողջություն.

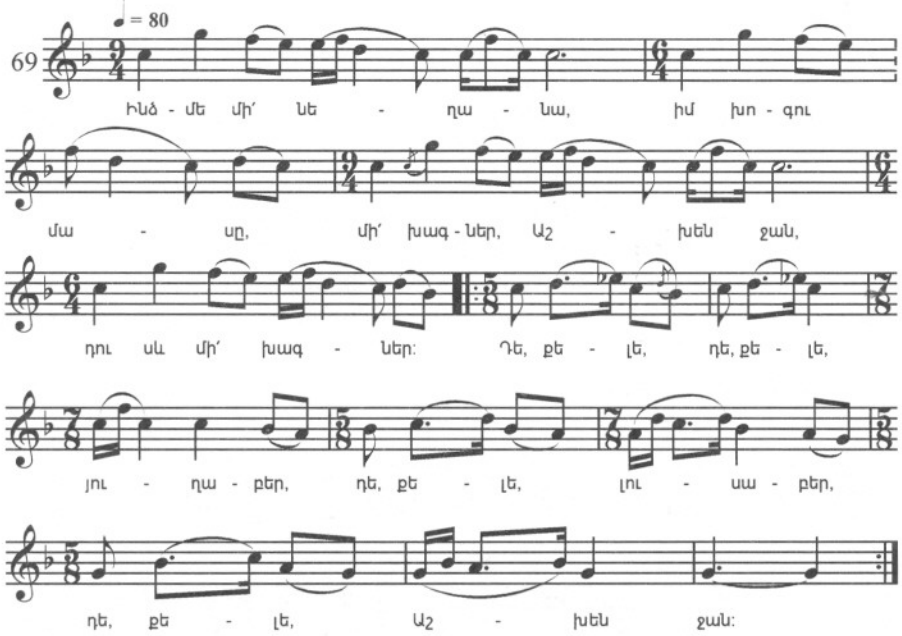


Քնարական երգի մի ուրիշ ցայտուն օրինակ, որի ձևը ստեղծվել է նախերգի ու կրկներգի զուգորդմամբ, «Դե քելե, դե քելե» երգն է.

---

[1] ԿՈՄԻՏԱՍ, I, էջ 71, № 259:

[2] Սպ. Մելիքյանի և Ա. Տեր-Ղևոնդյանի ժողովածուում երգը բերված է կրկներգի վերնագրով՝ «Պիլիբի»:



Այս վերջին օրինակում, սակայն, տարաբնույթ բաժինների զուգորդումը ծառայում է դրամատուրգիական այլ նպատակների և հանգեցնում գեղարվեստական այլ արդյունքների: Բովանդակությամբ դրամատիկ լարված «Դե քելե, դե քելե» երգում նախերգի ու կրկներգի կապի տեսակը ամենևին էլ այն հանգիստ համադրությունը չէ, ինչպես նախորդ օրինակում էր: Կրկներգն այստեղ, նախերգի համեմատությամբ ունենալով նոր գծեր, անմիջականորեն սկիզբ է առնում վերջինից, դառնում հետագա զարգացման փուլ: Տվյալ երգի նախերգում և կրկներգում զուգորդվող նախահիմքերը կարող են բնութագրվել մի կողմից՝ իբրև պաթոսով լի, կոչական, մյուս կողմից՝ զգաստ ու լարված, միևնույն ժամանակ՝ առաջընթաց-կամային: Առաջինը վերաճում է չորս անգամ կրկնվող արտասանա-երգային կերտվածքի, երկրորդը՝ մի ձևի, որը ռիթմական տեսակետից բարդ է, բայց և ունի պարի հստակ կազմակերպվածություն:

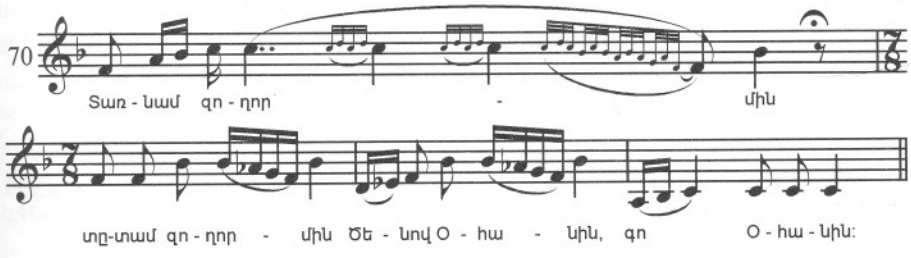
«Ջուրն առա» և «Դե քելե» երգերի տարբերությունը, դրանց դրամատուրգիական առանձնահատկությունների իմաստով, արտահայտված է երգերի ձևա-հորինվածքային անհատական հատկանիշներում: «Ջուրն առա» երգի երկու բաժինների ելևէջները ծավալվում են ձայնակարգի ***նույն*** ոլորտում, դրանց եզրագծերը հիմնականում կրկնում են մեկը մյուսին: Երգի բաժիններից յուրաքանչյուրը ձևի առումով վերաճում է մի ավարտուն հատվածի և դրանց՝ նախերգի ու կրկներգի բնույթի տարբերությունը որոշող հիմնական գործոնի դերը թողնված է ռիթմին: Այլ է «Դե քելե ...» երգում: Այստեղ նախերգի ու կրկներգի ելևէջները ծավալվում են ձայնակարգի ***տարբեր*** ոլորտներում, նախերգի ելևէջը, աշուղական երգի նման, սկզբից մինչև վերջ մնում է ձայնակարգի վերին օժանդակ հենակետի հուզական բարձր տրամադրության սահմաններում, իսկ կրկներգի ելևէջը ծավալվելով ձայնակարգի օժանդակ ոլորտում, աստիճանաբար անցնում է հիմնաձայնի հանգիստ ոլորտ: Նախերգն ու կրկներգը ձևականորեն իրարից անջատված չեն, ձայնակարգա-ելևէջային տեսակետից դրանք ներկայացնում են զարգացման մի անընդմեջ գիծ. ավելին, նախերգում առաջացած բախումները իրենց լուծումը գտնում են կրկներգում: «Դե քելե...» երգում նախերգն ու կրկներգը հորինվածքային առումով նույնպես անքակտելիորեն կապված են իրար:

Այսպիսով գեղջուկ պարային[1] և քնարական երաժշտության ձևերի վերլուծությունը թույլ է տալիս ասելու, որ գեղջուկ երաժշտական արվեստն այն տեսքով, որ մեր կարծիքով, պետք է ստեղծված լիներ զարգացած ավատատիրական դարաշրջանում, պահպանվում է նախորդից ժառանգած և առանձին դեպքերում վերապրուկային բնույթ կրող պարզագույն ձևերը, միաժամանակ, իրականության առավել խոր և կատարյալ արտացոլման ուժեղացող պահանջով շարունակում է զարգացնել մտահղացմամբ բարդ ձևերը՝ հասցնելով կարգավորվածության ու կատարելության բարձր աստիճանի:

Հայ գեղջուկ երաժշտության երգա-պարային ձևերը չափազանց կարևոր ծառայություն մատուցեցին հայ երաժշտական արվեստի հետագա զարգացմանը: Սկզբնապես մուտք գործելով կոմպոզիտորական երաժշտության բնագավառ և ուղղակիորեն օգտագործվելով Ք. Կարա-Մուրզայի ու Կոմիտասի կողմից, հետագայում, ներառյալ խորհրդային ժամանակները, իբրև հիմնաքար, դրվեցին հայ կոմպոզիտորական ռեալիստական արվեստի հիմքում:

Շարադրանքի լիակատարության համար համառոտ անդրադառնանք զարգացած ավատատիրության ժամանակաշրջանի գեղջուկ վիպական երաժշտությանը: Ամենից առաջ անհրաժեշտ է մի վերապահություն անել. հայ վիպական որոշ նմուշներ, որոնք, ըստ ավանդույթի, վերագրվում են գյուղական էպոսին, փաստորեն այդպիսիք չեն: Օրինակ, վիպերգերի խմբին դասվող «Կարոս խաչ»[2] երգում ակներևորեն առկա են հնօրյա հետքեր, «Մոկաց Միրզա» երգն, իր բոլոր տվյալներով պետք է դասվի զարգացած ***գուսանական*** արվեստի բնագավառին: Ոչ մեկը և ոչ մյուսը բնորոշ չեն գեղջուկ վիպական ստեղծագործությանը:

Գեղջկական վիպական երկերի թվին մեծ հիմքերով կարող են դասվել «Սասունցի Դավիթ» էպոսի երաժշտական հատվածները, թեպետ դրանք էլ իրենց մեջ ունեն մասնագիտացված արվեստի հատկանիշներ: Այստեղ խոսքն այն հնագույն մոնոդիաների մասին չէ, որոնք հիշատակվեցին վերևում (էջ 61-ում) և ժառանգաբար են ընկել միջնադարյան էպոս, այլ երաժշտական հատվածների, որոնց ոճը հնարավորություն է տալիս դրանց ծնունդը վերագրել ավելի ուշ՝ զարգացած ավատատիրության ժամանկաշրջանին: Իբրև օրինակ ստորև բերվում է «Ջողորմին» մոնոդիան, որն իր ոճական առանձնահատկություններով մոտ է նույն դարաշրջանի մասնագիտացված տաղերին: Հնագույն «Ջողորմիների» կամ «Մսրա Մելիքի» կոշտ, վանկաշեշտ, կիսատոնազուրկ ռիթմա-ելևէջների փոխարեն այստեղ առկա է զարդոլորումներով լի հանկարծաբանական բնույթի լայնաշունչ երգայնություն՝ ի կատար ածված ջերմ, զարտուղային, դիատոնիկ ձայնակարգային հիմքով.

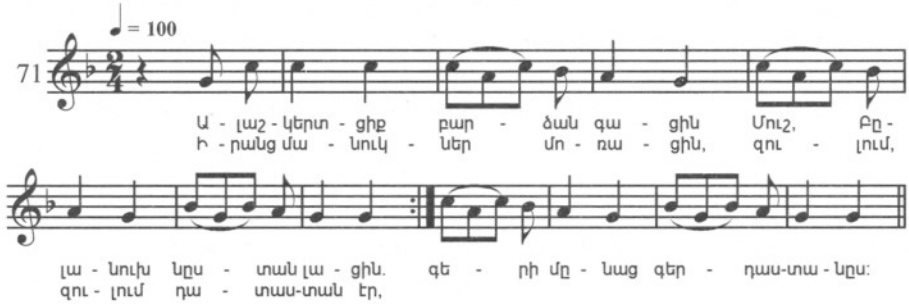


[1] Նկատի են առնված շուրջպարերը և հարսանեկան պարերգերը:

[2] ՍՊ. ՄԵԼԻՔՅԱՆ, I, էջ 203, 208: *Կարոս*-քարառուզ. գրքում սխալմամբ նշված է իբրև տեղի անուն - Մ. Բ.:

Դարաշրջանի գեղջկական էպոսին ավելի բնորոշ են քնարա-պատմողական բնույթի երգատեսակները: Թեպետ դրանցում նկարագրվող իրադարձությունները հաճախ պատկանում են ավելի ուշ ժամանակների, բայց մեղեդիների տիպական առանձնահատկությունների երևան գալը կարող է վերագրվել այս կամ, առանձին դեպքերում, էլ ավելի վաղ շրջանների:

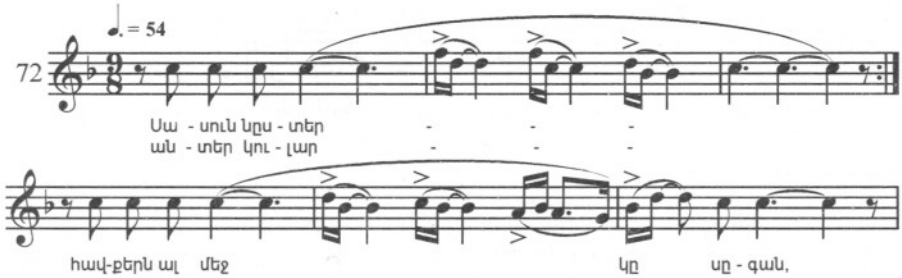
Քնարա-պատմողական պարզագույն ձևի ցայտուն օրինակ է թուրքերի հետապնդումներից փախչող՝ Ալաշկերտի խաղաղ բնակիչների հետ պատահած աղետի մասին երգը: Թեմատիկ առումով աղքատիկ այս երգը կառուցված է տարրական պարբերականության սկզբունքով: Երգում առկա ռիթմական պատկերների կրկնությունները երաժշտական զարգացմանը հաղորդում են հարաշարժության մոտեցող բնույթ: Միաձայն հնարավոր է, որ երգում պահպանվել են պարով ուղեկցվող հնագույն վիպական երգերի հատկանիշները: Միևնույն ժամանակ, ընդհանուր ջերմ տրամադրությամբ հիշյալ երգը մոտ է պարզագույն գեղջուկ քնարական երգերին, որոնք ծավալվում են կվարտային հիմքով էոլական ձայնակարգում.

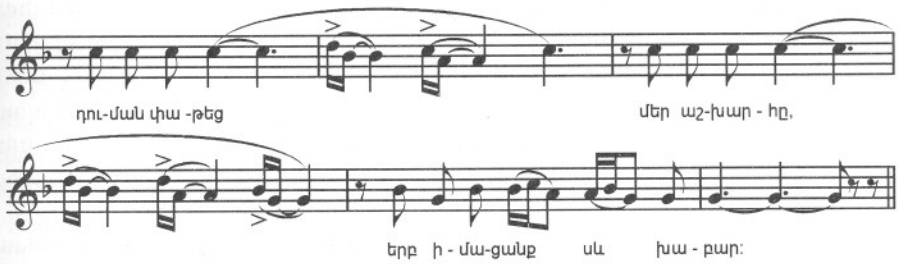


Իբրև գեղջուկ ստեղծագործության քնարա-պատմողական երգատեսակի բարձրագույն նվաճում, հատուկ ուշադրություն են հրավիրում վերը դիտարկված «Շեյխ Սաֆո», (օրինակ 67) և «Սասուն նստեր անտեր կուլար» երգերը:

Երկու երգում էլ վիպական և քնարական նախահիմքերը, մեկը մյուսին դուրս չմղելով, զուգորդվում են՝ ստեղծելով որակական մի նոր, միաձույլ ամբողջություն. մի կողմից՝ պատմողականություն, մյուս կողմից՝ զգացմունքների զեղում: Հիշյալ երաժշտա-հորինվածքային ոլորտում ասերգա-արտասանական կերտվածքի ռիթմա-ելևէջները միահյուսված են երգային ռիթմա-ելևէջներին:

Քնարականության և պատմողականության զուգորդման ակնառու օրինակ է «Սասուն նստեր անտեր կուլար» երգը: Դրա բանաստեղծական բառերի մեծ մասը արտաբերվում է ասերգությամբ՝ ձայնակարգի միևնույն, անփոփոխ վերին կվարտային հնչյունով: Երգի ասերգային հատվածները մեկընդմիջվում են լայնաշունչ երգային զարդոլորումներով, որ գալիս են մարդկային հեծկլտոցի ռիթմա-ելևէջներից.





Երգի ելևէջը, ալաշկերտցիների երգի նման, ծավալվում է վարտային հիմք ունեցող էոլական ձայնակարգում:

Ձևի տեսակետից «Սասուն նստեր անտեր կուլար» երգը մոտենում է գուսանական ստեղծագործության նմուշներին:

Այսպիսիք են ահա գեղջուկ երգերի վիպական ու քնարա-պատմողական երգատեսակների առանձնահատկությունները, որոնք, մեր կարծիքով, գոյակցել են զարգացած ավատատիրության դիտարկվող դարաշրջանում:

Ստորև տրվում է այն ամեն ասվածի համառոտ ամփոփումը, որ վերաբերում է հիշյալ դարաշրջանի գեղջուկ երգի զարգացմանը:

Հայաստանում, զարգացած ավատատիրության դարաշրջանում գեղջուկ երաժշտական արվեստը հասնում է զարգացման ամենաբարձր աստիճանի:

Տվյալ դարաշրջանում խիստ ընդարձակվում է գեղջուկ երաժշտության մեջ ընդգրկվող իրականության երևույթների շրջանակը: Ընդլայնվում և լրիվ սահմանվում են այդ երաժշտության երգատեսակներից ամեն մեկի շրջանակները: Վերահմաստավորվում է աշխատանքային և ծիսական երգերի բովանդակությունը, էականորեն մեծանում է քնարական երգի տեսակարար կշիռը: Քնարականությունը թափանցում է նաև ուրիշ՝ աշխատանքային, ծիսական և վիպական երաժշտության երգատեսակների մեջ: Քնարականության և վիպականության խաչաձևումից ծնվում է քնարա-պատմողական երգատեսակը:

Զարգացման բարձր աստիճանի են հասնում նաև գեղջուկ երաժշտության ***ձևերը***: Հայ երաժշտական արվեստի հետագա զարգացման համար դրանցից հատուկ կարևորություն են ստանում քնարական և պարային (այդ թվում նաև՝ հարսանեկան ծեսի) երաժշտության ձևերը: Երգայնության կամ երգային պարայնության սկզբունքով կառուցված, հստակ կազմակերպված, ավարտուն, դրա հետ մեկտեղ ներքին մասնատվածությամբ բնորոշվող այս բազմազան ձևերը, հետագայում հիմք են դառնում դասական և խորհրդային կոմպոզիտորական երաժշտության առավել դեմոկրատական և ժողովրդական ձևերի համար:

Զարգացած ավատատիրական դարաշրջանի գեղջուկ երաժշտությունը, ի տարբերություն քաղաքայինի, հիմնականում շարունակում է իր զարգացումը՝ ներդաշնակված ավելի վաղ սահմանված ձայնեղանակային օրինաչափություններին, թեպետ վերջինների շրջանակները ենթարկվում են զգալի ընդլայնման:

Գեղջուկ երաժշտության և ձայնեղանակային սկզբունքի կայուն կապը արտահայտություններից մեկն է այդ երաժշտության թեմատիկայի, դրա կերպարների հիմնական շրջանակի, գեղջուկին շրջապատող իրականության նկատմամբ նրա դիրքորոշման կայունության: Այս կայունությամբ գեղջուկ երաժշտության ռեալիզմը, իրեն հատուկ պարզությամբ, ուղղամտությամբ, իմաստությամբ և զգաստությամբ, ընդհանրացման բնորոշ չափավորությամբ, անկողմնակալությամբ և այլն, տարբերվում է քաղաքային երաժշտության իրապաշտությունից:

Գեղջուկ երաժշտության և ձայնեղանակային սկզբունքի կապվածության փաստում չի կարելի չտեսնել նաև ժողովրդի, թերևս ոչ միշտ գիտակցված, միտումները՝ անձեռնմխելիորեն պահպանել օտար ներգործություններից սեփական արվեստը, վերջինիս նախաստեղծ ինքնօրինակությունը[1]: Ի դեպ, երևույթի առավել խոր պատճառները պետք է փնտրել ավատատիրական դարաշրջանի, որն ինչպես հայտնի է, Հայաստանում ձգձգվեց տասնհինգ դար, գյուղական կենցաղի որոշակի պարփակվածության մեջ:

Չայնեղանակային օրինաչափությունները լինելով պատմական կարգի երևույթներ, տվյալ դարաշրջանում իրենք ևս աստիճանաբար զարգացել են՝ գեղջկական երաժշտական արվեստի բովանդակության հարստացման ընթացքին համապատասխան:

4

XII - XIII ԴԱՐԵՐԻ ԳՈՒՍԱՆԱԿԱՆ ՄՈՆՈԴԻԱՆ ԵՎ ՏԱՂԵՐԸ

Անդրադառնալով զարգացած ավատատիրության դարաշրջանի քաղաքային երաժշտական արվեստի զարգացման խնդրին, հարկավոր է հիշել այն տեղաշարժերը, որոնք կատարվում էին ընդհանրապես XII-XIII դարերի քաղաքի մշակույթի բնագավառում, տեղաշարժեր, որոնք կապված էին մի կողմից՝ քաղաքային բնակչության դասակարգային շերտավորման խորացման, մյուս կողմից՝ դասակարգային հետաքրքրություններով միավորված տարբեր ժողովուրդների համաձայնեցված գործողությունների հետ: Վերջին հանգամանքը հանգեցրեց ոչ միայն աշխատանքի փորձի լայն փոխանակման, այլ նաև՝ գեղարվեստական ստեղծագործության: Եթե դա տվեց խիստ շոշափելի արդյունքներ ճարտարապետության, քանդակագործության, կիրառական և այլ արվեստներում, ապա, անշուշտ, չէր կարող իր արտացոլումը չունենալ նաև քաղաքային երաժշտական արվեստում:

Մի կողմ ենք թողնում բարձր դասակարգերի երաժշտությունը, որի զարգացումը, ըստ երևույթին, ընթանում էր մուսուլման երկրների իշխող վերնախավի երաժշտական արվեստի անմիջական ներգործությամբ:

Մեզ հետաքրքրում է հայ քաղաքային աշխատավոր բնակչության և հայ առաջադեմ մտավորականության երաժշտական մշակույթը, այն է՝ գուսանների և տաղերգուների երաժշտությունը, որն անմիջականորեն շփվելով այլ ժողովուրդների համապատասխան հասարակական խավերի երաժշտության հետ, վերջիններից փոխառելով գեղագիտական կարգի արժեքներ և փոխարենը իրենը տալով, չի կորցնում իր ինքնատիպությունը:

Շատ հետաքրքիր կլիներ ողջ լայնքով առաջ քաշել Արևելքի XII-XIII դարերի երաժշտական մշակույթների փոխազդեցությունների հարցը: Բայց դա ինքնուրույն և չափազանց բարդ թեմա է, որի պարզաբանումն անհնար է սույն աշխատության սահմաններում: Այդ իսկ պատճառով կաշխատենք միայն սահմանել, թե ինչ հետևանքներ թողեց հիշյալ երևույթը հայկական քաղաքային երաժշտական արվեստի վրա: Փոխներ-

---

[1] Ինչպես նկատում է Կոմիտասը, հայ գյուղացին երբեք անտարբեր չի եղել մշակույթով մոտ այլ ժողովուրդների երաժշտության նկատմամբ, սիրով կատարել է նրանց ստեղծագործությունները, բայց անպայմանորեն այդ ժողովուրդների լեզվով, դրանով իսկ չհանդուրժելով սեփական ու օտար երկերի խառնաշփոթը:

թափանցման գոյության իրողության ապացույց է միանգամայն կազմակերպված և բավականաչափ ծավալուն թեմատիկ միևնույն դարձվածքների առկայությունը մի կողմից՝ հայկական տաղերում ու շարականներում, մյուս կողմից՝ անդրկովկասյան մուղամներում:

Կարելի է ասել, որ հիմնականում շարունակվում է XII-XIII դարերի մասնագիտացված աշխարհիկ մոնոդիկ արվեստի նույն ձևերի և նույն ուղղությունների զարգացումը, որոնք այդքան հստակ սահմանվել էին նախորդ երկու հարյուրամյակներում: Շարունակվում է զարգանալ նաև գուսանների, այդ միջնադարյան քաղաքի «հանգիստը վրդովողների» արվեստը: Քաղաքային բնակչության տարբեր խավերի պահանջներին համապատասխան ստորաբաժանվելով երկու ճյուղի, այդ արվեստը ներթափանցում է կյանքի բոլոր ծակուծուկերը:

Նշված երկու հարյուրամյակներում (XII-XIII) քաղաքի երաժշտական արվեստն իր առաջադեմ դրսևորումներով հավատարիմ է մնում նախկինում մշակված այլ սկզբունքների ևս. շարունակում է զարգանալ կյանքի երևույթների նկատմամբ մարդասիրական վերաբերմունք ունենալու, անհատի ապրումների ու ճակատագրերի, հասարակական կյանքում առաջացող բախումների ու դրսևորումների նկատմամբ աճող հետաքրքրությունների նշանաբանի տակ: Իր ուժն է պահպանում նաև նախորդ երկու հարյուրամյակների արվեստին բնորոշ արտահայտության վերամբարձությունը, խանդագին պաթոսը:

Նախորդ երկու դարերից ժառանգած հատկանիշներ տեսանելի են նաև ժամանակաշրջանի երաժշտության հորինվածքում: Նկատի ունենք գլխավորապես տաղային երաժշտության մեջ երևան եկող ավելի ու ավելի խորացող միտումը, այն է՝ ձայնեղանակային զարգացման ձևակառուցողական դերը փոխարինել ազատ զարգացման սկզբունքներով, ստեղծել հնարավորություններ տարբեր թեմատիկ-կերպարային բնութագրումների, դրանց ազատ հակադրումների, ազատ զարտուղությունների համար և այլն:

Անցնելով XII-XIII դարերի քաղաքային երաժշտության մեջ հանդես եկած նորի խնդրին, նշենք հետևյալը. նորը բնորոշ էր ոչ միայն հայ, այլ նաև ուրիշների, մշակույթով հային մոտիկ ժողովուրդների քաղաքային երաժշտությանը: Երաժշտության կերպարային բովանդակության առումով այդ նորը դրսևորվում է մի կողմից՝ անձնականության տարրերի և մյուս կողմից՝ մեծահմուտ զարդարարական ոճի ուժեղացմամբ: Այս սկզբունքների զարգացումը հանգեցնում է հուզական գրգռվածության և ճոխ երաժշտազարդարունության:

XII-XIII դարերի քաղաքային երաժշտության բովանդակության նոր հատկանիշները կյանքի են կոչում համապատասխան ռիթմա-ելևէջային ձևեր:

Հատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում ժամանակաշրջանի քաղաքային երաժշտության զուտ ելևէջային ոլորտը, որտեղ առավել ակներևությամբ են երևան գալիս նոր ոճի առանձնահատուկ գծերը: Դրանք հանգում են հետևյալին. ելևէջի հիմքում բնական ձայնակարգերի կողքին գործում են ձևափոխված աստիճաններով ձայնակարգերի մի ամբողջ շարք: Վերջինների կազմում առկա են հնչողությամբ լարված ինտերվալներ՝ մեծացրած սեկունդաներ ու կվարտաներ, փոքրացրած կվարտաներ ու կվինտաներ և այլն: Այս ձայնակարգերը, մեր կարծիքով, ածանցվել են հայ գեղջուկ և հին գուսանական երաժշտության մեջ կիրառվող երկակի ձայնակարգից: Դրանք իրենց կառուցվածքային և գունային բազմազանությամբ հանդերձ (տե՛ս 318-319 էջերում), հաղորդում են ելևէջներին մի ինչ-որ ընդհանուր, յուրահատուկ երանգ, որի համար կենցաղում հաճախ օգտագործում են «արևելյան» կամ նույնիսկ «համընդհանուր արևելյան» անվանումները: Տերմինը, թեպետ չի դիմանում գիտական քննության, բայց որոշ

հիմնավորվածություն ունի. իրոք, նման երանգավորմամբ ելևէջներ հանդիպում են ոչ միայն հայերի, այլ նաև Կովկասի, Բալկանների, Փոքր և Առաջավոր Ասիայի ժողովուրդների երաժշտության մեջ:

Ընթերցողի ուշադրությունը հրավիրում ենք այն ելևէջների վրա, որոնք ծավալվում են ձևափոխված աստիճաններով ձայնակարգերի հիմքով, քանի որ դրանք սկսած XVIII դարից լայնորեն կիրառվում են Հայաստանի քաղաքային աշուղների, ինչպես և, ընդհանուր առմամբ, Կովկասի բազմազգ քաղաքների աշուղական երաժշտության մեջ: Ավելի ուշ դրանք արմատավորվում են Կովկասի կոմպոզիտորական երաժշտության մեջ, որտեղ և կենցաղավարում են մինչև օրս:

XII-XIII դարերում արվեստի բնագավառում գործող գուսանները մի հզոր բանակ էին կազմում: Պատմաբանների ենթադրությամբ, նրանք միջնադարյան քաղաքի արհեստավորական (համքարային) այլ մասնագիտությունների ներկայացուցչների օրինակով, միավորվում են համքարական խմբերում:

Տվյալ ժամանակաշրջանում վերջնականապես հաստատվում է գուսանական արվեստի երգատեսակների շրջանակը՝ սկսած պանդխտիողբերգությամբ լի երգատեսակից մինչև առավելագույն թեթևները. սահմանվում են նաև երաժշտության տիպական ձևերը, այդ թվում՝ ծավալուն մենախոսություն, երգային և այլևայլ պարային ձևեր. դրվում են երաժշտա-լեզվական բարբառի այն հիմքերը, որոնք էական դեր խաղացին Խորհրդային Հայաստանի կոմպոզիտորների երաժշտական լեզվի ձևավորման գործում և այլն:

Ինչպես ցույց են տալիս պատմա-գրականագիտական ուսումնասիրությունները, դիտարկվող շրջանի գուսանական արվեստը բաժանվում է երկու՝ գաղափարական ուղղվածությամբ տարբեր ճյուղերի. մեկը՝ զարգանում է քաղաքի աշխատավորական զանգվածների հայացքներին ու պահանջներին համապատասխան, մյուսը՝ քաղաքային բնակչության ունևոր խավերի՝ կյանքը վայելողների:

Թե ինչ չափերի է հասնում երկրորդ ճյուղի արվեստի տարածումը, կարելի է դատել թեկուզ և այն բանից, որ եկեղեցին ստիպված էր հրատարակել հատուկ որոշումներ՝ «գուսանությանը մասնակից» հոգևորականներին կարգի հրավիրելու մասին:

«Վշտի և ուրախության» երգեր, ըստ Մ. Աբեղյանի՝ հեշտասիրության տարրերով սիրերգություն[1], սեղաներգեր, պատմողական բովանդակության երգեր, հավանաբար նաև մուղամներ, ծաղրական երգեր, պարային մեղեդիներ և այլն – ահա գուսանական արվեստի երկրորդ ճյուղի հիմնական երկացանկը կազմող ստեղծագործությունների շրջանակը:

Կարելի է պատկերացնել նաև այս՝ իր իսկ ճյուղի երաժշտական բնույթը: Առավել բնորոշ դրսևորումներում այն, անկասկած, բովանդակում է զգացականության կամ զգայնականության, նրբին գեղազարդունության գծեր, պարային բնույթի երգերում՝ նաև լրացուցիչ անկեղծ խաղունության տարրեր:

Մեր ձեռքի տակ չկան այնպիսի ստեղծագործություններ, որոնք ինչ-որ ձևով կապվեին գուսանական արվեստի այս ճյուղին: Դրանք անհայտացան միջնադարյան քաղաքային հասարակության այն խավի հետ միասին, որի հաճույքների համար էին ստեղծված: Հնարավոր է, որ այս ուղղության արվեստին բնորոշ ճոխ երաժշտազարդունության որոշ հետքեր պահպանվել են մեզ հասած տաղերում և մուղամներում:

Տվյալ շրջանի քաղաքային բնակչության աշխատավորական խավերի մտորումները, զգացմունքներն ու առասպելները արտահայտող գուսանական երաժշտության պատկերն ավելի բարվոք է: Մեզ հասել են մի շարք ստեղծագործություններ, որոնց

[1] Գուսանական բանաստեղծության մասին տե՛ս Մ. ԱԲԵՂՅԱՆ, ***Հայոց հին գրականության պատմություն,*** գիրք երկրորդ, Երևան, 1946, էջ 558-570, կամ՝ նրա ***«Գուսանական ժողովրդական երգեր, հայրեններ և անտունիներ»*** աշխատությունը, Երևան, 1940:

տեսակը, վերապահումներով, կարելի է գուսանական արվեստի այս ճյուղին վերագրել: Դրանք Կոմիտասի գրառած Ակնա երգերն են, Սպ. Մելիքյանի Վանի ժողովածուից որոշ երգեր և, վերջապես, «Մոկաց Միրզա» երգի նման վիպա-պատմողական բովանդակության երգերը:

Այս հուշարձաններով իսկ կարելի է սահմանել, թե լուսաբանվող ժամանակաշրջանի տվյալ ճյուղի գուսանների արվեստի շրջանակները որքան լայն էին, որ մի կողմից՝ այն եզրեր ուներ գեղջուկ երաժշտության, մյուս կողմից՝ տաղային արվեստի հետ, որ այս ճյուղի գուսանական արվեստը ճշմարտացի և բազմակողմանիորեն էր անդրադարձնում իրականությունը՝ ամենայն լրջությամբ պատասխանելով քաղաքի հասարակության ցածր խավերի կենսական պահանջներին:

Ակնա պարային մեղեդիներից շատերը[1], ինչպես նաև Վանի ժողովածուից որոշ գուսանական երգեր մոտ են գեղջկական արվեստին[2]: Տաղերի հետ ունեցած հարազատությունն են վկայում Ակնա մի շարք երգերի, այդ թվում՝ «Անտունի» և սիրային բովանդակության որոշ երգերի հյուսվածքային առանձնահատկությունները[3]:

Քաղաքային աշխատավորական խավերի տրամադրություններին բնորոշ մի շարք երևույթներ իրենց արտացոլումն են գտել տվյալ ճյուղի ստեղծագործությունների մեջ: Այստեղ և մարդկային զգացումներով ջերմացած ծիսական երգերն են, և սիրո, և թախծի ու քաղաքային հասարակության շարքային ներկայացուցիչներին բաժին ընկած ծանր փորձությունների նկատմամբ ունեցած ներքին խոր դժգոհության երգերը[4], օտարերկրյա կեղեքիչների հալածանքների մասին երգերը[5] և այլն: Կենսուրախ բնույթի երգերից թվով քիչ օրինակներ են մեզ հասել. դրանց կարելի է հանդիպել գեղջուկ ստեղծագործության հարող երգերի բաժնում:

Ակնա բոլոր երգերից, ամենայն հավանականությամբ, դիտարկվող դարաշրջանի ժողովրդա-գուսանական ստեղծագործությանը պատկանում են վերը հիշատակված քնարական և քնարա-դրամատիկական բովանդակության երգերը: Դրանք են պահպանել տվյալ ժամանակի գուսանական քնարերգության բնորոշ հատկանիշները, որոնք ամենից առաջ դրսևորված են թեմատիկայում. դա վկայում է անհատի ներաշխարհի նկատմամբ գուսանների հետաքրքրության աճը: Երգերի բովանդակությունը ծայրահեղ մարդկային է, ջերմացված կենդանի, անկեղծ զգացումով, մարդու ճակատագրի նկատմամբ լի խորհրդածություններով ու կարեկցանքով՝ նրան բաժին ընկած փորձությունների համար: Տվյալ ժամանակի ժողովրդա-գուսանական երգերի ոճի առանձնահատկությունները երևան են գալիս նաև բովանդակության մեջ՝ գերազանցապես իրականության որևէ մեկ պահի շուրջ կենտրոնացված (որով այն աղերսվում է գեղջուկ արվեստին), սակայն զուգորդված ձևի բավարար ծավալունությանը: Այդ առանձնահատկությունները դրսևորվում են գործիքայնության տարրերից ոչ զուրկ ասերգա-հանկարծաբանական բնույթի հյուսվածքում, զարդոլորուն պաճուճանքային երաժշտանախշերով զարդարվածության մեջ, վերջապես, ելևէջում ձայնակարգային ձևափոխված աստիճանների առկայությամբ[6]: Ժողովրդա-գուսանական քնարական երաժշտության ոճի

---

[1] ԿՈՍԻՏԱՍ, I, Ակնա երգեր, №№ 3, 18, 20, 21, 23, 24:

[2] Այս մասին նշել է նաև Հ. Հովհաննիսյանը:

[3] Ակնա երգեր, №№ 8, 9, 12 և ուրիշներ:

[4] Տե՛ս Ակնա երգերից՝ «Օրոր» (№ 1), «Պեզըրկյան իջեր է խանը» (№ 9), «Երգ ղարիպի» (№ 13) և ուրիշներ:

[5] Սրանց թվում է «Մոկաց Միրզա» երգը:

[6] Փաստորեն Ակնա քնարական երգերը տառացիորեն հագեցած են ձայնակարգային ձևափոխված աստիճաններով:

թվարկած հատկանիշները նկատելի են խոհական «Անտունիում», հոգեպարար օրորոցայինում, ղարիպ վաճառականի, և ավելի քան սիրո բովանդակության երգերում: Հիմնական ոճական հատկանիշներով Ակնա քնարական երգերը մոտ ազգակցությամբ աղերսվում են իրենց ժամանակակից ***տաղերին:***

Գեղջուկ և տաղային արվեստների մեջ միջին տեղ գրավող Ակնա երգերում հետաքրքրական է ձայնեղանակային սկզբունքի դրսևորման հարցը:

Գեղջուկ երաժշտությանը հարող գուսանական երաժշտության շերտերում, օրինակ, հիշված պարային մեղեդիներում, ավանդական ձայնեղանակային օրինաչափությունները պահպանվում են: Ջուտ քաղաքային շերտերում դրանք լրիվ չեն հաղթահարվում, ապա ենթարկվում են լուրջ վերստուգման: Ձայնեղանակային օրինաչափությունների հաղթահարման համեմատաբար վճռական քայլ է կատարված հիշված «Պեզըրկյան իջեր է խանը» ղարիբ վաճառականի մասին երգում, որտեղ առկա զարտուղությունը հիմնված է ձայնակարգերի ո՛չ ձայնեղանակային, այլ «ազատ» զուգորդման սկզբունքի վրա: «Փոխզիջման» այլ դեպքերում, ձայնեղանակային օրինաչափությունների հաղթահարումն ըստ էության հանգում է ձայնեղանակներից մեկի վերաճմանը մյուսին: «Դասական» մոնոդիայի ձայնեղանակները, ուր գերիշխող են բնական ձայնակարգերը, վերաճում են ձայնեղանակների, որոնք հին տեսաբանները դիպուկ բնորոշել են «զարտուղի» (օրինաչափություններից շեղվող):

Ելևէջի ծավալման ձայնեղանակային ձևերը նման դեպքերում մնում են անփոփոխ: Պահպանվում է զարգացման որոշակի փուլերի ավանդական հաջորդականությունը՝ ձայնակարգի ոլորտներով ելևէջի շարժմանը համապատասխան հաջորդականությամբ, այն է՝ զարգացման լարված պահերից դեպի հանգուցալուծում, ձայնակարգի վերին օժանդակ ոլորտներում ելևէջի ծավալումից, ձայնակարգի անկայուն աստիճանների շրջազարդման պահերից վերադարձ դեպի հիմնաձայն և վերջինիս հաստատումը: Այսպիսին է, օրինակ ելևէջի զարգացման ընթացքը հիշված «Օրոր» կամ «Անտունի» երգերում: Ելևէջի ծավալման նմանօրինակ հնարներ ավելի ուշ երևան են գալիս աշուղական երաժշտության մեջ:

Բայց ինչի՞ է հանգում ձայնեղանակներից մեկի վերաճումը մյուսին. հարցի պատասխանը հերևյալն է. փոխվում է ելևէջի համակարգը, այն մասամբ կամ ամբողջությամբ փոխադրվում է նոր կառուցվածք և հուզական նոր երանգավորում ունեցող ձայնակարգեր, որոնք պարունակում են հնարավոր այլևայլ լարված հնչողություններ, փոքրացրած և մեծացրած ինտերվալներ:

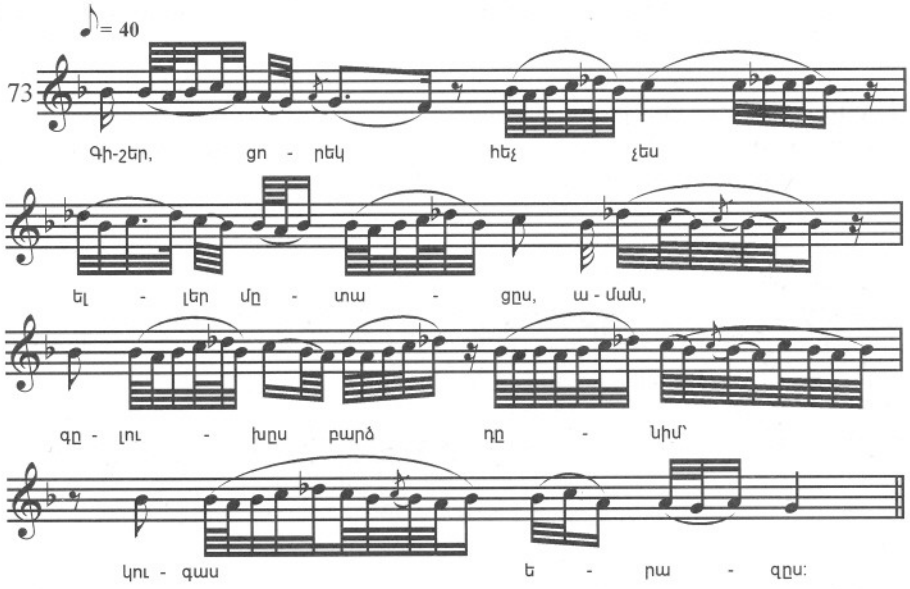
Ինչպես նշում է Մ. Աբեղյանը, բանավոր ավանդությամբ մեզ հասած Ակնա երգերը պահպանել են միջնադարյան հայրենների բարբառը, որը վաղուց դուրս է եկել խոսակցական լեզվի կիրառությունից: Միայն այս հանգամանքը ստիպում է մտածել, որ Ակնա երգերը դարաշրջանի իսկական փաստաթղթեր են: Իրոք, այս երգերը տալիս են դարաշրջանի ժողովրդա-գուսանական արվեստի բազում կողմերի մասին պատկերացում կազմելու հնարավորություն: Սակայն սխալ կլիներ մտածել, որ այդ հնարավորությունը սպառիչ է: Նախ՝ լինելով մեկ երգասացից գրառված, Ակնա երգերը ակներևորեն լուսաբանված են միակողմանի: Բավական է այն փաստը, որ դարաշրջանի մասնագիտացված երաժշտությանը բնորոշ ձևափոխված աստիճաններով ձայնակարգերից[1] մեկ կատարողի մեկնաբանությամբ հիմնականում պահպանվել է վերին իջեցված կվինտայով դորիական ձայնակարգը[2]: Ապա՝ այսօրինակ երգերը, մինչև մեզ հասնելը, անցել են դարերի, այդ թվում՝ հայ ժողովրդի առավել ծանր փորձությունների դարաշրջանների մի-

[1] Նման ձայնակարգեր պահպանվել են տաղերում, մասամբ՝ ուշ շրջանի շարականներում: Բացառություն է կազմում նույն ժողովածուի «Հին երգը» (№ 10):

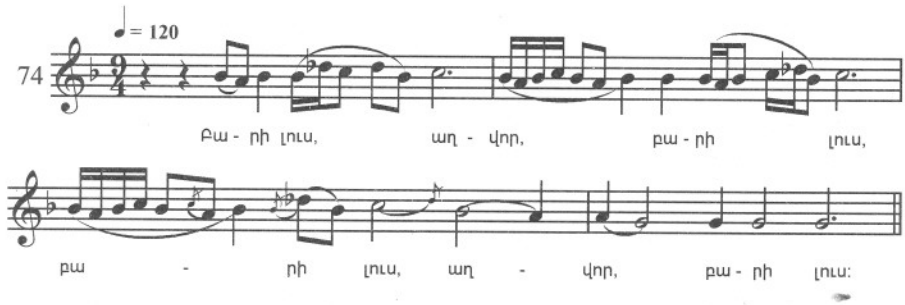
ջով: Վերջին հանգամանքը հենց որոշում է ավելի վաղ ժամանակ ստեղծված երաժշտական արժեքների ընտրության ուղղվածությունը և այն միտումը, որի համապատասխանությամբ երաժշտությունը ենթարկվել է փոփոխությունների: Այսպիսով, հասկանալի է դառնում նաև, թե ինչու մեզ հասած Ակնա քնարական երգերի բովանդակության մեջ գերիշխող են բաժանման, հայրենիքի նկատմամբ կարոտի, դարիբության և այլ թեմաները, թե ինչու գործուն-կամային, հերոսական բնույթի կերպարներ ժողովածուում բոլորովին չկան, թե ինչու ժողովածուի 25 երգերից միայն երկուսն են (№№ 20 և 23) ծավալվում մաժորում և, վերջապես, թե ինչու նույնիսկ այնպիսի ստեղծագործություններում, ինչպիսիք են հարսանեկան հանդիսավոր երթի երգերը, առկա են խոցվածության տարրեր: Դժվար է պատկերացնել նաև, որ դիտարկվող դարաշրջանի ժողովրդա-գուսանական ռիթմա-ելևէջային շրջանակը լիներ այդքան սահմանափակ, որքան մեզ հասած Ակնա երգերում է:

Ակնա գուսանական երգերից ստորև բերվում է երկու օրինակ՝ սիրո-քնարական «Գիշեր-ցորեկ» (№ 12) և հարսանեկան «Բարի լուս» (№ 6): Դրանց ելևէջը ծավալվում է տերցիային հիմքով մինորում, որի վերին հինգերորդ աստիճանը իջեցված է: Թե մեկ և թե մյուս երգում ելևէջը երկար պտտվում է ձայնակարգի մինոր մեդիանտի ոլորտում և դիմում է հիմնաձայնին միայն ավարտի պահին: Արդյունքում ստեղծվում է ձայնակարգի ոլորտների յուրօրինակ հարաբերակցություն՝ b-moll և g-moll, մի հարաբերակցություն, որ տարածված է XVIII-XIX դարերի աշուղական մի շարք երգերում:

«Գիշեր-ցորեկ» երգը սիրեցյալի նկատմամբ կարոտի զգացման զեղումներ են: Երգը կառուցվում է լալագին բովանդակության երաժշտական հատվածների հաջորդականությունից. համեմատական հանգիստը վրա է հասնում միայն երգի վերջում: Ձևը՝ հանկարծաբանական է: Ամբողջությամբ վերցրած «Գիշեր-ցորեկ» երգը զուտ անձնական քնարերգության օրինակ է.

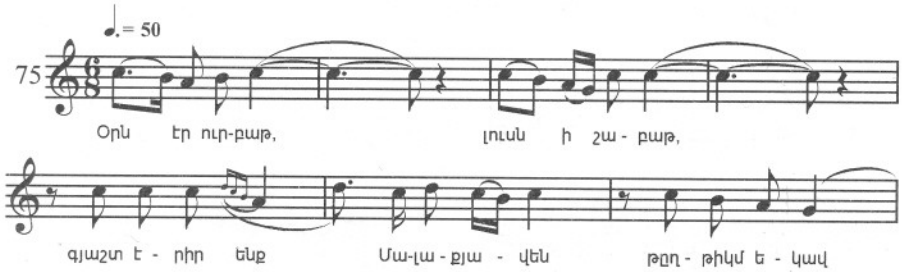


«Բարի լուս» երգը նախորդից տարբերվում է իր կազմակերպման հստակությամբ. Այստեղ օգտագործված են գեղջուկ հարսանեկան գովքերի ավանդական ռիթմերը: Սակայն շնորհիվ երգի ելևէջի հատուկ երանգավորման, երգը ձեռք է բերում խոցվածության այն նրբերանգը, որի մասին խոսվեց.



Անդրադառնանք այս երգատեսակի վերջին հուշարձանին՝ դրամատիկորեն լարված «Մոկաց Միրզա» պատմողական հիանալի երգին: Այն, դրամատուրգիական առումով, կառուցված է բարդ հենքով: Տներից ամեն մեկն ունի երկու թեմա-կերպար. տունը կազմակերպվում է երկու երգատեսակային՝ վիպա-պատմողական և քնարական հատվածների միաձուլումից: Դրանցից առաջինը ծավալվում է ձայնակարգի բարձր, հոգեբանական լարված ոլորտում (վերնի սեպտիմային օժանդակ հենակետում), խստաշունչ-հերոսական, ավետաբեր-արտասանական բնույթի կրկնվող ռիթմա-ելևէջներով[1]: Այս հատվածում տնից-տուն պատմվում է Մոկաց իշխանի դժբախտ ճակատագրի մասին: Երկրորդ հատվածում, որն անմիջականորեն բխում է առաջինից, ջերմ ու սրտահույզ երանգներով արտահայտված են գուսանի անձնական մտքերն ու զգացումները, նրա անձնական վերաբերմունքը նկարագրվող իրադարձությունների նկատմամբ: Առաջին հատվածի ավետաբեր թվերգն այստեղ փոխարինվում է լայնաշունչ երգայնությամբ: Երկրորդ հատվածի ելևէջը, սկիզբ առնելով կիզակետից, այն է՝ վերին օկտավային հնչյունից, աստիճանաբար իջնում է դեպի ձայնակարգի հիմնաձայնը և ավարտվում վերջինով: Երկրորդ հատվածի բառերն են՝ «Հազա՜ր ափսոս, Մոկաց Միրզեն»: Մտահղացմամբ «Մոկաց Միրզա» երգն ազգակից է «Սասուն նստեր անտեր կուլար» երգին (նոտային օրինակ 72):

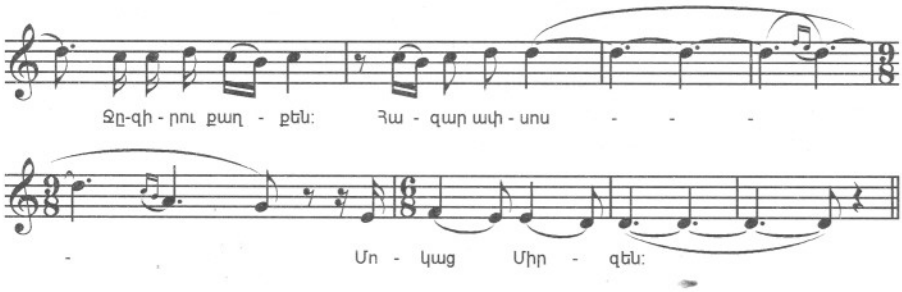
«Մոկաց Միրզա» երգը Ակնա երգերից առանձնանում է նաև ձայնակարգով: Դրա ելևէջի հենքը խստագույնս բնական դորիական-էոլական ձայնակարգն է՝ կվարտսեպտիմային հիմքով, որը մոտ է գեղջուկ երգի ձայնակարգերին. հետո այն կիրառվեց նաև աշուղական երաժշտության վիպա-հերոսական ստեղծագործություններում[2].



---

[1] Այդօրինակ ռիթմա-ելևէջներ ներթափանցում են նաև եկեղեցական երաժշտություն: Դրանց կարելի է հանդիպել Պատարագում:

[2] Կա այս երգի ուրիշ, ավելի բարդ տարբերակը, որը ձայնապնակի համար կատարել է Կոմիտասը և նոտագրել Մ. Աղայանը (տե՛ս ԿՈՄԻՏԱՍ, II, էջ 97, № 99):



Ահա XII-XIII դարերի ժողովրդա-գուսանական երաժշտության առանձնահատկությունների մասին այն եզրակացությունները, որոնք կարելի է անել մեզ հասած հուշարձանների վերլուծության հիման վրա:

XII դարով սկսվում է տաղերի, ինչպես և ժողովրդա-գուսանական արվեստի զարգացման նոր փուլը: Այդ մասին, մասնավորապես, վկայում են հին ձեռագիր ժողովածուներում պահպանված XII դարի և հաջորդող մոտակա հարյուրամյակների տաղերի բառա-բանաստեղծական բնագրերը: Դատելով մեզ հասած բանաստեղծական բնագրերից, հիշված փուլը բնորոշվում է այն իրական առաջադիմական միտումների հետագա զարգացմամբ, որոնք այդքան ցայտուն երևան էին եկել նախորդ երկու հարյուրամյակների տաղերում: Լուսաբանվող դարաշրջանի տաղերի բովանդակության մեջ իրականի դրսևորումը ձեռք է բերում ավելի մեծ կշիռ. երկրային գոյի պահանջներն ու խնդիրները մղում են հետին շարք, անգամ լրիվ դուրս նետում այն ամենը, ինչ կապ չունի ժամանակի իրականության հետ: Այս շրջանի տաղային արվեստը դառնում է էլ ավելի ժողովրդական. հատկանշական փաստերից են տաղերի հեղինակների առավել վճռական դիմումը ժողովրդի լեզվին,ժողովրդա-գուսանական բանաստեղծության թեմաներին, կերպարներին և այլն: Որպես հայ մասնագիտացված արվեստի մի ճյուղ, տաղային արվեստն այս դարաշրջանում ևս պահպանում է իր ինքնօրինակությունը, բայց և, միաժամանակ, խիստ հարստանում է որակապես նոր տարրերով:

Տաղային արվեստը գուսանական արվեստի նման մտնում է այլ ժողովուրդների քաղաքային առաջադեմ մտավորականության արվեստի հետ փորձի փոխանակման մեջ, իր հերթին ներծծում նրանց արվեստի առանձին հատկանիշներ, յուրացնում, վերամշակում դրանք՝ դարձնելով իր շրջանակի կերպարների, արտահայտչամիջոցների համակարգի անքակտելի բաղկացուցիչը: Այս ամենը մեծ ակներևությամբ երևան է գալիս տաղերի երաժշտության մեջ: Գոյություն ունի միայն մի աղբյուր, որի օգնությամբ կարելի է պատկերացում կազմել աշխարհիկ տաղերի երաժշտության առանձնահատկությունների մասին: Դա ավելի ուշ շրջանի նոտագրությամբ գրառված հոգևոր ստեղծագործություններն են, որոնք հայտնի են տաղեր և մեղեդիներ անունով[1]: Մեր նպատակների համար այդ աղբյուրի օգտագործման հնարավորությունն ինքնին հիմնված է այն համոզման վրա, որ տվյալ դարաշրջանում եկեղեցին աշխարհիկ տաղերից ազատ փոխառել է դրանց բնորոշ ռիթմա-ելևէջները, երաժշտա-թեմատիկ շատ կազմավորումներ ու տաղային արվեստին հատուկ ձևակառուցողական եղանակներ. չի բացառված, որ առանձին դեպքերում եկեղեցին սեփականել է աշխարհիկ տաղերի երաժշտությունն ամբողջությամբ: Ինչին են հենված այս դատողությունները:

Ամենից առաջ հարկ է հիշել, թե ինչպիսի լարվածությամբ տվյալ դարաշրջանում

[1] Դարաշրջանի տաղերն ու մեղեդիները խազերի ընթերցման բանալին կորսվելու պահից մինչև XIX դարի 70-ականները, երբ դրանք նորից գրառվեցին, պահպանվել են բանավոր ավանդությամբ:

առաջադիմականը ներթափանցեց եկեղեցական արվեստի այլևայլ՝ ճարտարապետության, կերպարվեստի և քանդակագործության բնագավառներ: Պարզ է, որ եկեղեցական երաժշտությունը ևս չէր կարող խուսափել այդ ազդեցությունից: Իսկ եթե դա այդպես է, ապա աշխարհիկ արվեստի առաջադիմական դրույթները ամենից առաջ պետք է ներթափանցեին տաղային երաժշտություն, քանի որ հոգևոր տաղերի ժանրը կապված է եկեղեցական դավանաբանության հետ ավելի քիչ չափով, քան շարականը: Այսպիսին է առաջինն, այսպես ասած, փորձից անկախ (ապրիորի) եզրակացությունը: Սակայն դիտարկվող շրջանակի հոգևոր երգերի, հատկապես դրանցից մի քանիսի, երաժշտության ոճական առանձնահատկությունների վրա գցած հայացքը բավական է, որպեսզի ակնառու դառնա դրանցում, հաճախ վառ արտահայտված, բուն կենսականի առկայությունը: Վերջինիս շունչը զգալի է առանձին երաժշտական կերպարների իրական, կենդանի լինելու մեջ, մի մասի՝ մտերմիկ կամ հայեցողական քնարական, մյուսների՝ հանդիսավոր-ավետաբեր բնույթի, երրորդների՝ կրակոտ տաքարյունության մեջ և այլն: Դա դրսևորվում է նաև այս երգատեսակին պատկանող առանձին ստեղծագործությունների դրամատուրգիական բարդ մտահղացման մեջ, ինչպես նաև՝ որոշ բախումների լարվածության, միաժամանակ և բովանդակության տրամաբանված, գործուն զարգացման ընթացքի մեջ, այսինքն՝ ամենահնարավոր համադրությունների, հակադրությունների, վերելքի ու անկման առկայության մեջ, հատկանիշներ, որոնք այնքան տիպական են զարգացած ձևի դրամատիկ լարված ռեալիստական երաժշտությանն ընդհանրապես:

Այս շրջանի ստեղծագործությունների ոճական առանձնահատկությունները առավել ակներևությամբ դրսևորվում են տաղերը շարականների և նույն ժամանակաշրջանի գուսանական երգերի հետ համադրելիս: Դրանք գուսանական երգերի հետ աղերսվում են մի շարք հատկանիշներով. օրինակ՝ թե՛ մեկում և թե՛ մյուսում առկա են միատիպ երաժշտական-թեմատիկ գոյացումներ, կամ՝ ռիթմա-ելևէջա-ձայնակարգային հիմնական հատկանիշների նմանություններ: Ուշադրության արժանի է քննարկվող հարցին առնչվող և որոշակի հետաքրքրություն ոչ զուրկ մի փաստ. տարեգրային աղբյուրների տվյալների համաձայն, աշխարհիկ երաժշտա-բանաստեղծական ստեղծագործություններ, այդ թվում՝ սիրային բովանդակության տաղեր, հորինողներից շատերը հոգևորականության ներկայացուցիչներ էին, առանձին դեպքերում՝ նույնիսկ վանականներ:

Վերոգրյալը թույլ է տալիս ասելու, որ դիտարկվող երկու հարյուրամյակների աշխարհիկ տաղերի երաժշտության հիմնական հատկանիշները սահմանելու խնդրում լրիվ հնարավոր է ելակետ դարձնել մեզ հասած հոգևոր բնագրերով տաղերի ու մեղեդիների առանձնահատկությունները: Տեղին է հիշել զարգացած ավատատիրության դարաշրջանի հայ մշակույթի ականավոր ներկայացուցիչներից մեկի՝ Ներսես Լամբրոնացու (1154 – 1219) հայտնի խոսքերը.

«Երաժշտությունը մեղեդու օգնությամբ ներգործում և արթնացնում է յուրաքանչյուրի գիտակցության մեջ բուռն ցանկություններ, քանի որ ոչինչ այնպես չի տրամադրում մարդուն թախծի կամ ուրախության, ինչպես երգի հնչյունները. հենց այս պատճառով էլ, ինչպես և պետք է սպասել, եկեղեցական արարողության մեջ երաժշտությանը տեղ է տրվում»:

Շարունակելով զարգացնել դեռևս Գրիգոր Նարեկացու ուղենշած միտումները, XII դարի և հաջորդ մոտակա հարյուրամյակների տաղերն, այնուամենայնիվ, ներկայացնում են որակապես մի նոր բան. դրանք ընդգրկում են երաժշտական բազմաբնույթ կերպարների լայն շրջանակ՝ պայծառ լուսավորից մինչև ծայրահեղ մռայլը, խորունկ հայեցողականից մինչև կրքոտն ու պոռթկունը, խստաշնչությունից՝ ճոխ զարդարունը:

Իր առավել զարգացած տեսակում տվյալ ժամանակաշրջանի տաղերը բազմաբեմային ստեղծագործություններ են, որոնք ծավալվում են դրամատուրգիական բարդ

հենքով: Դրանցում միևնույն հարթության վրա են բերվում տարաբնույթ երաժշտական կերպարներ, որոնցով և արտահայտվում են այլևայլ, հաճախ մարդու ներաշխարհի հակասական դրսևորումների խորախոր կապեր, մտքերի ու զգացումների բախումներ և այլն: Տաղերն այս իրենց մտահղացման բարդության աստիճանով, մեզ հայտնի մոնոդիկ գրականության մեջ գրավում են գրեթե առաջին տեղը (այս մտահղացման տեսակների մասին, որոնք առավել զարգացած ստեղծագործությունների հիմքն են կազմում, տես ստորև):

Հորինվածքային առումով ներկայացվող տաղերը լայնաշունչ ծավալուն ստեղծագործություններ են (հատկանշական է, որ դրանց ելևէջի ձայնածավալը առանձին դեպքերում հասնում է երկու օկտավայի):

Ձևա-հյուսվածքային առումով, ինչպես նշվել է, հիշյալ տաղերն առնչվում են ժողովրդա-գուսանական ստեղծագործության առավել տիպական նմուշներին, այսինքն՝ հեռու են գեղջուկ երաժշտությունից: Վերջինիս հավաք, հակիրճ, ըստ ամենայնի բարձր կազմավորված մետրական հիմքի, ռիթմա-ելևէջային հստակ եզրագծի, երաժշտական ձևի պարզորոշ հատվածայնության փոխարեն տաղերում առկա են ընդգրկումով և սահմաններով մեծ, հաճախ, ոչ հստակ արտահայտված կառուցվածքային ձևեր, որոնք զարգանում են ոչ պարբերական կամ փոփոխական մետրական հիմքով: Նման տաղերի մեղեդիները պահպանելով երգայնությունը, իրենց բաժինների մեծ մասում զարդարված են երաժշտանախշերով և կրում են գործիքային հանկարծաբանության տարրեր: Ի տարբերություն գեղջուկ երգի, որտեղ երաժշտությանը համազոր կարևորություն է տրվում նաև խոսքին, տաղերում, դատելով XIX դարում Ն. Թաշճյանի գրառումներից, խոսքին տրվում է երկրորդական նշանակություն, որի հետևանքով մեղեդին ձեռք է բերում վոկալիզի (երգ առանց խոսքի – Մ. Բ.) բնույթ: Ռ. Աթայանի մեզ սիրով հաղորդած տվյալների համաձայն, խոսքի նկատմամբ նման վերաբերմունքը, իրոք, առկա է զարգացած ավատատիրության տաղերի արվեստում[1]: Ձևի ծավալայնությունը, զարդոլորուն դարձվածքներով մեղեդու զարդարվածությունը հնարավորություն են տալիս տաղերը համեմատելու իրենց իսկ ժամանակի ճարտարապետական վեհակերտ-գեղազարդ հուշարձանների հետ:

Բացառիկ կարևորության հորինվածքային մյուս հատկանիշը, որով տաղերի այս տեսակը տարբերվում է գեղջուկ երգից, կամ նախորդ երկու հարյուրամյակների տաղերից, միևնույն ժամանակ աղերսվում ժողովրդա-գուսանական արվեստի ստեղծագործություններին, դա նրանց ելևէջա-ձայնակարգային լարվածքն է: Հիշյալ դարաշրջանում տաղերի ձայնակարգային համակարգը հասնում է իր բարդության ամենաբարձր աստիճանին: Որպես հիմնական կորիզ պահպանելով նախկինում մշակված բնական ձայնակարգերի ողջ հավաքականը, այդ դարերի տաղային երաժշտության ձայնակարգային շրջանակը հարստանում է մեծ թվով ձևափոխված աստիճաններ ունեցող համակարգերով, որոնք բնորոշվում են ներքին կապերի բարդությամբ և հատուկ, փոքրինչ նրբացած գունեղությամբ[2]:

Ելևէջի ոլորտում ձևափոխված աստիճաններով ձայնակարգերի օգտագործումը պայմանավորված էր տաղերի երաժշտության բովանդակության հոգեբանական կողմի խորացմամբ, երաժշտական արվեստում արտացոլվող նոր երևույթների ու տրամադրությունների, այդ թվում՝ անհատի նրբին, անձնական ապրումների և կենսական

---

[1] Ռ. Աթայանի տվյալները հիմնված են մի շարք հին ձեռագրերի քննության վրա, որոնց մեջ գրական բնագրի ամեն մի վանկին հաճախ համապատասխանում է հիսուն և ավելի խազանիշ:

[2] Նկատի են առնվում միայն այն ձևափոխված աստիճաններով ձայնակարգերը, որոնք սկիզբ են առել երկակի ձայնակարգից:

բախումների հոգեբանորեն բարդ երևույթների ներգրավմամբ: Ձայնակարգերի շրջանակի լայնացումը ծանրակշիռ ցուցանիշ է այն աստիճանական զարգացման, որը նկատելի է ժամանակաշրջանի հայ քաղաքային երաժշտական մասնագիտացված արվեստի երաժըշտական լեզվի ոլորտում և ապա՝ դրա թեմատիկայի մեջ և ելևէջային համակարգում:

Ցավոք, առայժմ հնարավորություն չունենք ասելու, թե ինչ հաջորդականությամբ և ինչ ընթացքով են ձևափոխված աստիճաններով ձայնակարգերը ներդրվել հայ մոնոդիկ մասնագիտացված երաժշտության մեջ. եղած նյութերը դրա համար հիմքեր չեն տալիս: Կարելի է միայն սահմանել, որ ձևափոխված աստիճաններով ձայնակարգերի յուրացման ընթացքն ավարտվում է աշուղական երաժշտության մեջ, այսինքն՝ համեմատաբար վերջերս:

Ձայնակարգերի շրջանակը նոր համակարգերով հարստացնելու հետ մեկտեղ, բազմապատկվում են ձայնակարգերի զուգորդման ձևերը, հարստանում ելևէջների զարտուղության հնարավորությունները և այլն:

Հաջորդ (արդեն նշված) առանձնահատկությունը՝ տաղերին բնորոշ ձևակառուցողական մեթոդների ազատությունն է ձայնեղանակային սահմանափակումներից: Ձայնեղանակային օրինաչափությունների հաղթահարման խնդրում տաղերը գուսանական երաժշտությունից շատ ավելի հեռու գնացին: Տաղերում ոչ միայն ձայնեղանակային մեկ օրինաչափություն վերաճում է մի ուրիշի, ձայնեղանակային մեղեդիական որևէ դարձվածք փոխարինվում այլ դարձվածքով, վերջապես, ոչ էլ ձևի ծավալման ձայնեղանակային կանխորոշ հաջորդականությունները փոխարինվում են մեկը մյուսով: Այստեղ, ձայնեղանակային օրինաչափությունների պայմաններում ստեղծված ռիթմաելևէջային դարձվածքների կողքին, երևան են գալիս նորերը՝ անկախ այդ օրինաչափություններից, ձևակառուցման հիմքում գործում են նոր սկզբունքներ: Ի վերջո, տաղերում հանդես եկող ավելի վաղ ձևավորված թեմատիկ կազմավորումներն այստեղ երևան են գալիս անկախ ձայնեղանակային երաժշտության մեջ դրանց հաջորդականության օրինականացված կարգից, ինչպես նաև՝ անկախ ձայնակարգի որոշակի աստիճանների կամ ոլորտների հետ ունեցած կապից:

Ձայնեղանակային օրինաչափությունների հաղթահարման համառ միտումը հատկապես ակներև է քննարկվող տաղերի զարտուղության ոլորտում: Ձայնակարգերի հարաբերակցության ձայնեղանակային կանոնացված օրինաչափություններն այստեղ չեն մոռացված, բայց դրանց կողքին գործում են նաև նորերը, կապերի ազատ ձևեր, հաճախ՝ զարմանալի վճռականությամբ, բայց միշտ ներքուստ հիմնավորված: «Դարձվածք» հասկացությունը (ուղեկից ձայնակարգը) տաղային երաժշտության մեջ աստիճանաբար կորցնում է իր նշանակությունը: Այս հանգամանքի լուրջ հետևանքը, ամբողջությամբ վերցրած, ձայնակարգերի հիմքում գտնվող՝ առանց այն էլ բարդ ձայնաշարի էլ ավելի բարդացումն է, ձայնաշարային աստիճանների քանակի ավելացումը[1]:

Վերադառնալով տաղային արվեստում սահմանված ձևակառուցողական եղանակների խնդրին, նշենք, որ նորն այստեղ տարաբնույթ, այս կամ այն չափով ավարտուն, ծավալուն թեմա-կերպարների համադրման կամ հակադրման եղանակն է: Խոսքը վերաբերում է դրամատուրգիական հանգույց ստեղծող հակադրումներին, որոնց, անհրաժեշտաբար, հաջորդում է հետագա զարգացումը, ապա՝ և հանգուցալուծումը:

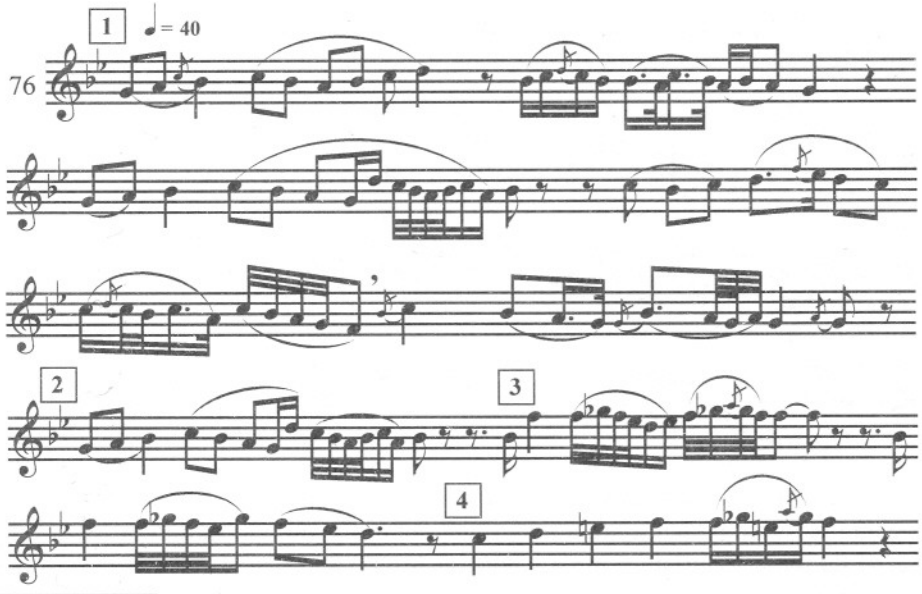
Ձևակառուցման հիշված սկզբունքի վրա հիմնված մտահղացումներ կարող էին

[1] Հիշյալ միտումի հետագա զարգացումը պետք է տաղային երաժշտությունը տաներ դեպի հավասարաչափ հավասարեցված լարվածք, այնպես ինչպես XVII-XVIII դարերում դա տեղի ունեցավ արևմտաեվրոպական երկրների երաժշտության պրակտիկայում:

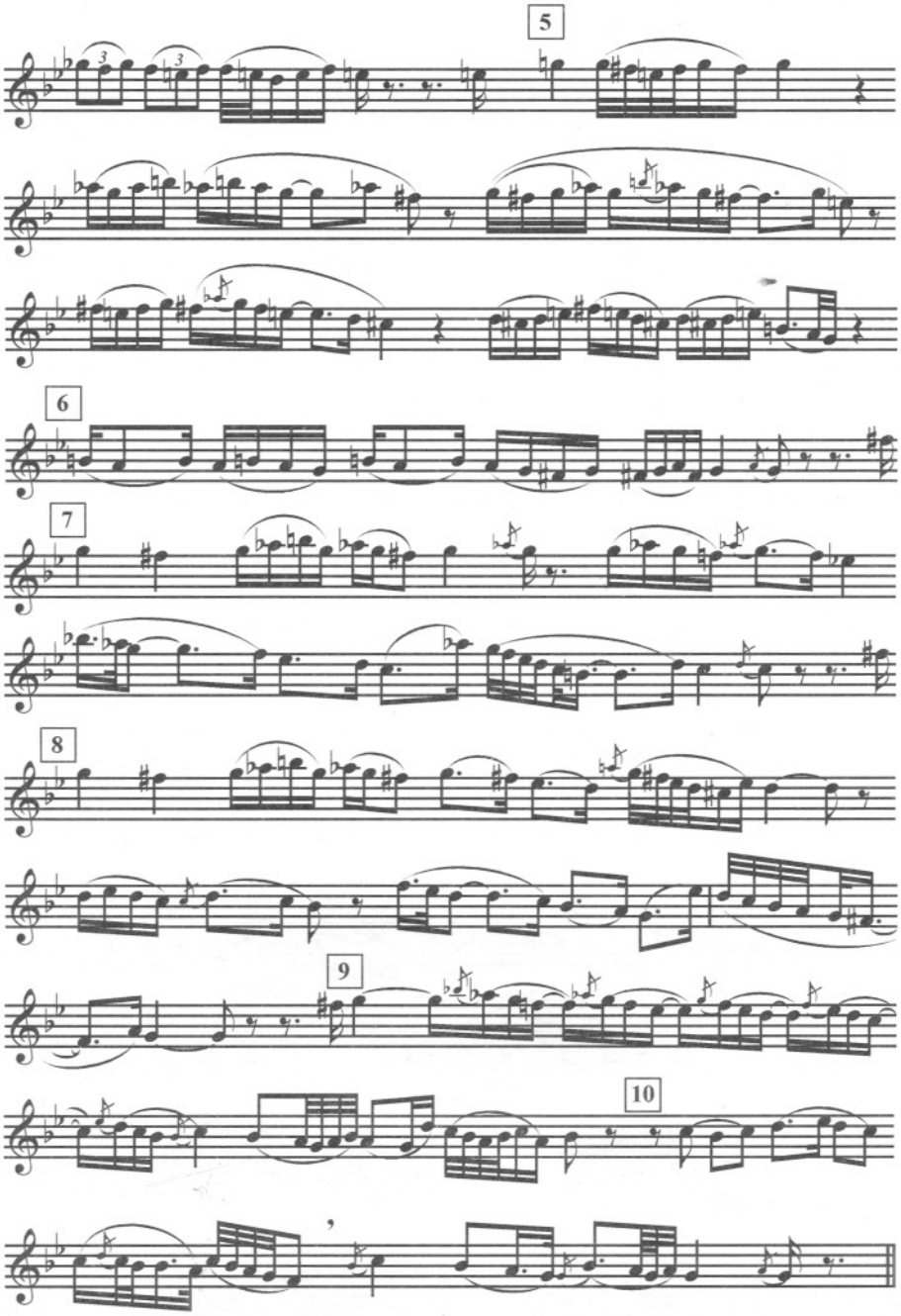
առաջանալ միայն այն արվեստագետների շրջանում, որոնք ձգտում էին արտացոլել իրական աշխարհի երևույթների ներքին խորախոր կապերը: Այս դրույթը տաղերի վերաբերյալ պահպանում է իր ուժը, չնայած որ արտացոլված երևույթների շրջանակն այստեղ ինքնին լայն չէ. այն սահմանափակվում է անհատական կարգի ապրումներով և զգալիորեն նեղ է ժողովրդական զանգվածների երաժշտության մեջ արտացոլվող երևույթների շրջանակից:

Ի լրումն ասվածի, տաղերի ձևի մասին անհրաժեշտ է մատնանշել ևս մի օրինաչափություն, որն ուղեկցվել էր գեղջուկ երաժտության մեջ և արմատավորվում էր դիտարկվող ժամանակաշրջանի տաղային արվեստում: Խոսքն այն օրինաչափության մասին է, որի համաձայն ստեղծագործության զարգացումը սկսվում է բովանդակությամբ համեմատաբար հանգիստ թեմայով, բացառապես ձայնակարգի ներքևի հիմնաձայնի ոլորտում, ապա բարձրանում ավելի լարված հոգեբանորեն թեմայի և հանգիստ առնում, վերադառնալով նորից ձայնակարգի ներքևի հիմնաձայնի ոլորտ: Զարգացման ամբողջական ընթացքը ներկայանում է իբրև մի «կամար»՝ կազմված վերելքից, գագաթնակետից և վայրէջքից: Զարգացման այս ուրվագիծը պետք չէ ընկալել ուղղակիորեն. տաղերում սովորաբար տեղ ունեն մի շարք ավելի մասնավոր բնույթի վերելքներ, գագաթնակետեր և վայրէջքներ:

Տաղային երաժշտության նոր ոճի հատկանիշներն առավել ամբողջական դրսևորվող օրինակներից է անհայտ հեղինակի Հարության տաղի հատվածներից մեկը, որը մտահղացմամբ բարդ, զարգացմամբ մասշտաբային և ձևով ինքնապարփակ մի մոնոդիա է. զարգացման հիմքը երկու կերպար-թեմաների բախումն է. մեկը՝ ինքնամփոփ-ողբագին, մյուսը՝ կրքոտ, բողոքակոչ տարրերով, բայց դարձյալ պարուրված վշտի գույներով: Երկու տրամադրությունների առնչմանը հետևում է երկարատև զարգացում, անցում պայծառության ժամանակավոր փուլ, որն ի վերջո ավարտվում է սկզբնական ինքնամփոփ-ողբագին հոգեվիճակի հաստատմամբ: Իր բովանդակության բնույթով այս մոնոդիան հիշեցնում է Ֆրիկի վերը բերված պաթոսով լի բանաստեղծությունը[1].



[1] Մոնոդիայի ավելի մանրամասն վերլուծությունը տրված է սույն աշխատության երկրորդ բաժնում (էջ 482-489) :

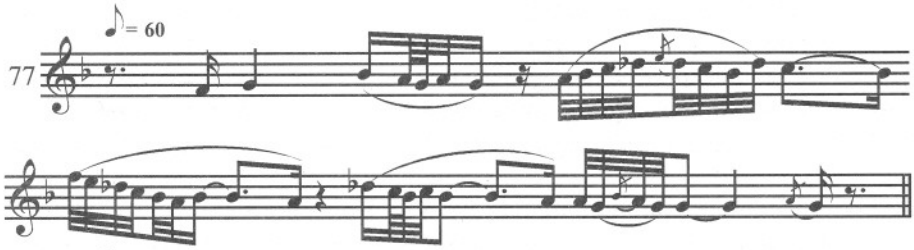


Այսպիսով, XII-XIII դարերի տաղերն իրենցից ներկայացնում են հայ մոնոդիկ մասնագիտացված երաժշտական արվեստի զարգացման գագաթնակետերից մեկը:

XII-XIII դարերի տաղերում ուղենշված պրոցեսները առանձնահատուկ նշանակություն ունեն ավատատիրության ժամանակաշրջանի հայ արվեստի զարգացման պատմության մեջ, և դրանով իսկ պահանջում են իրենց նկատմամբ ցուցաբերել սևեռուն ուշադրություն: Առանձնահատկությունն ամենից առաջ դրսևորվում է ստեղծագործու-

թյան մեջ արտացոլվող նոր երևույթների ընդգրկմամբ և դրանք որակապես նոր, ողջ դարաշրջանի համար աննախադեպ, եղանակներով գեղարվեստական կապերի մեջ դնելով: Ե՛վ մեկը, և՛ մյուսը, վկայելով հայ ավատատիրական հասարակության առաջադեմ շրջանների գիտակցության մեջ տեղի ունեցած տեղաշարժերի առկայությունը, հանգում են նախկինում գոյություն ունեցող երաժշտական արտահայտչամիջոցների և հորինման հին եղանակների վերաձայման անհրաժեշտությանը: Ավելի ուշ, այս բավական որոշակիորեն ուրվագծված պրոցեսը, պայմանավորված անկման շրջանի հետ, պետք է որ աստիճանաբար անհետանար: Իրականության արտացոլման ձայնեղանակային ձևերը հայերի մոնոդիկ մասնագիտացված երաժշտության մեջ նորից ստանում են առաջնային նշանակություն: Դրամատուրգիական զարգացման սկզբունքները, որոնք նախագծվել էին քննարկվող տաղերում, գաղափարական նոր հիմքով և իրականության երևույթների արտացոլման նոր շրջանակի հետ կապված, իրենց կիրառությունը գտնում են կոմպոզիտորական բազմաձայն երաժշտության մեջ: Բայց չի կարելի ասել, որ մեկի և մյուսի միջև գոյություն ուներ ժառանգականության անմիջական կապ: Կոմպոզիտորական երաժշտության ձևավորման պահին հին տաղերի զարգացման եղանակները ծանոթ էին նոր երաժիշտների միայն խիստ սահմանափակ շրջանակի, եթե չասենք՝ միայն Կոմիտասին: Դրամատուրգիայի նշված սկզբունքները հայ կոմպոզիտորական երաժշտության մեջ սերվում են նոր աղբյուրից:

Զարգացած ավատատիրական դարաշրջանի հայ եկեղեցական երաժշտության զարգացման ընթացքի մասին խոսվեց նախորդ գլխում: Այստեղ անհրաժեշտ է ասվածին ավելացնել, որ եկեղեցին իր պաշտամունքային առօրյայում չի շրջանցում այն հարուստ զարդարուն և ձևափոխված աստիճաններ պարունակող ռիթմա-ելևէջները, որոնք այնքան տիպական դարձան XII-XIII դարերի հայ գուսանական և տաղային երաժշտության համար: Նման ելևէջներ երբեմն-երբեմն հանդես են գալիս ոչ միայն շարականներում, այլ նաև պատարագային մոնոդիաներում: Վերջիններից մի զարդարուն հատված բերվում է ստորև: Այն ծավալվում է նույն «զարտուղի» ձայնակարգում, ինչ և №№ 73 և 74 օրինակներում բերված Ակնա գուսանական երգերը.



Ավարտելով զարգացած ավատատիրության դարաշրջանի երաժշտական արվեստի ակնարկը, անհրաժեշտ է շոշափել նաև նույն ժամանակի նվագարանային երաժշտության հարցը:

Ինչպես հիշատակվել է, քաղաքային նվագարանային երաժշտությունը քննարկվող ժամանակաշրջանում հասել էր զարգացման բարձր աստիճանի: Վերջինն ամենից առաջ ակներևորեն արտացոլված է տվյալ ժամանակաշրջանի մեզ հասած մասնագիտացված երգեցողական երաժշտության մեջ, որը, ինչպես նշվել է, հագեցած էր հստակ արտահայտված գործիքայնության հատկանիշներով: Բարձր մակարդակի մասին են խոսում գուսանական երգերի և տաղային բազմաթեմային վոկալ մոնոդիաների ծավալուն սահմանները, դրանց տարբեր, հաճախ իրարից ձայնակարգային հենքով հեռու սկզբունքների զուգորդման վրա հիմնված ելևէջային բարդ համակարգերը, այդ ելևէջնե-

րի լայն ձայնածավալները, որոնք առանձին դեպքերում դուրս են գալիս նույնիսկ երկու օկտավայի սահմաններից և, վերջապես, դրանց հյուսվածքային առանձնահատկությունները, որոնք հարուստ երաժշտական զարդարանքներով ու զարդարուն դարձվածքներով հստակորեն ակնարկում են դրանց գործիքային ծագումը: Գործիքային երաժշտության զարգացման մակարդակի մասին վկայում են նաև այդ ժամանակների գիտական աշխատություններում ցրված բազմաթիվ ցուցումները: Դրանք ի մի բերելով, կարելի է եզրակացնել, որ գործիքային երաժշտությունն իր անխառն վիճակով կամ երգի հետ զուգորդված, լինելով միշտ աշխարհիկ, եղել է քաղաքի բնակչության բոլոր խավերի կյանքի կարևորագույն պահերի մասնակիցը: Առանց գործիքային երաժշտության տեղի չեն ունեցել ավատատիրական հասարակության տիրող շրջաններում ոչ հանդիսավոր հանդիպումներ, ոչ խնջույքներ, ոչ հարսանեկան, սգո և այլ ծիսական արարողություններ: Գործիքային երաժշտությանն ավելի պակաս տեղ չի տրվել նաև աշխատավոր մարդկանց կյանքում. ներթափանցելով ամենօրյա կենցաղ, այն ուղեկցել է նրանց ռազմաերթերը, ժողովրդի կողմից սիրված գուսանական թատերական ներկայացումները և այլն. ներթափանցել է նաև բժշկության բնագավառ, որպես բուժիչ միջոց: Ժամանակակիցները մատնանշում են այն օրերում խստագույնս մշակված մեթոդիկայի գոյությունը, ըստ որի նախատեսվում էր այս կամ այն հիվանդությունը բուժելու համար որոշակի նվագարան կամ անգամ առանձին լարեր[1]: Փաստն այս նույնպես վկայություն է գործիքային երաժշտության զարգացման բարձր մակարդակի:

Միջնադարյան ձեռագրերի համաձայն, այն ժամանակ կիրառվել են բազմաթիվ նվագարաններ:

Փողային նվագարաններից հիշատակվում են՝ սրինգը, նայը, փողը, պղնձե փողը և շեփորը: Դրանցից յուրաքանչյուրի անվանման նշանակությունը առայժմ հնարավոր է սահմանել միայն մոտավորապես: Ակնհայտ է, որ սրինգ անվան տակ հասկացվել են ընդհանրապես ֆլեյտայատիպ նվագարանները՝ հովվական բլուլը և սուլող ֆլեյտան՝ թութակը. նայը, ըստ երևույթին, գլանաձև հոբոյատիպ, հնչերանգով նուրբ մեր այժմյան դուդուկն է, իսկ փողը՝ սուր հնչող, նույնպես հոբոյատիպ, սակայն կոնուսաձև, մեր այժմյան զուռնան: Պղնձե փողի տակ հասկացվել է պղնձե ուղիղ փողը, շեփորի տակ՝ հոռն (ազդարարող փող – Մ. Բ.) հիշեցնող նվագարանը: Այս բոլոր փողային նվագարանների, ինչպես նաև ստորև ներկայացվող լարային և հարվածային նվագարանների մեծ մասի պատկերները դրոշմված են միջնադարյան ձեռագրերում և հին շիրմաքարերի վրա: Ժամանակի փողային այլ նվագարաններից հարկ է հիշատակել նաև պարկապզուկը:

Քաղաքային մասնագիտացված երաժշտական մշակույթի բնութագրման համար շատ ավելի հատկանշական է ժամանակաշրջանի լարային նվագարանակազմի ընդլայնման ու կատարելագործման փաստը: Այստեղ և՛ կոթավոր նվագարաններն են՝ բամբիռն, թամբուր, շեշտար, վին, նաև առանց կոթի քնարը, ջնարը, տավիղը, վերջապես, քանոնն ու սանթուրը, որոնց լարերի քիվը, ըստ ժամանակակիցների տվյալների, հասել է մի քանի տասնյակի:

Եթե հաշվի առնվի այն ժամանակների մեզ հայտնի վոկալ մոնոդիաների ելևէջային կառուցվածքային բարդությունը, պետք է եզրակացնել, որ հիշյալ նվագարաններից առավել կատարյալները տեխնիկական հնարավորություններով համարյա չեն զիջում

---

[1] Ավատատիրության դարաշրջանում երաժշտությամբ բուժելու մասին տեղեկություններ նշվում են պրոֆ. Լ. Հովհաննիսյանի ***«Բժշկության պատմությունը Հայաստանում»*** աշխատության մեջ, հ. I և II, Երևան, 1946 (ռուս.):

Հայաստանում ներկայումս կիրառվող նվագարաններին՝ քառ, ուդ, քամանչա և սանթուր, չխոսելով արդեն ժողովրդի մեջ տարածված սազերի մասին:

Լարային կսմիթային նվագարանների կողքին, զարգացած ավատատիրական դարաշրջանի հայ մասնագետները օգտագործել են նաև աղեղնավոր նվագարաններ՝ ջութակ և քամանի: XII դ. բանաստեղծ Նիզամին լարային նվագարաններից հիշատակում է նաև ռաբաբը և քամանչան[1]:

Ինչպես հայտնի է, տվյալ դարաշրջանի բարդ նվագարանակազմը եղել է հասու ոչ միայն հայերին, այլ Միջին Արևելքի ու Հարավային Կովկասի կուլտուրական ժողովուրդներին ևս:

Հիմնադրելով այն ամենը, ինչ հայտնի էր հայերի և նրանց հետ մշակույթով կապված այլ ժողովուրդների՝ դարաշրջանի երաժշտական, պարային և թատերական արվեստների բնագավառների մասին, հաշվի առնելով անցյալից ժառանգած և մինչև մեր օրերը պահպանված գործիքային և պարային ձևերի մասին տվյալները, կարելի է եզրակացություն անել մեզ հետաքրքրող դարաշրջանի գործիքային երաժշտության ձևերի ու ժանրերի մասին:

Այստեղ են քնարական տրամադրություններով համակված և միաժամանակ հոտը ղեկավարելու նպատակներին ծառայող, բլուլով կատարվող հովվական մեղեդիները, այստեղ են պղնձե փողով և շեփորով կատարվող ռազմական ու որսորդական ազդանշաններն ու մունետիկների գոչերը, որոնք, ըստ երևույթին, նման են ֆոլկլորագետներին հայտնի ուզբեկական կառնայի կանչերին, այստեղ են և զուռնայի ռազմական մեղեդիները, որոնք կատարվել են փայտիկներով երկու կողմից զարկվող թմբուկի (դհոլի) նվագակցությամբ:

Զուռնան և թմբուկն ընդհանրապես այն ժամանակ օգտագործվել են հանրային բացօթյա միջոցառումներին: Դրանցով կատարել են տարաժանր ծիսական՝ հարսանեկան, սգո և այլ մեղեդիներ, ինչպես նաև ժողովրդական խմբակային պարերի, այդ թվում և հերոսական բնույթի մեղեդիներ՝ մեկ լրջմիտ-հանդիսավոր, մեկ անսանձելի-խրոխտալի: Այդ մեղեդիների մասին որոշակի պատկերացում կարելի է կազմել սույն աշխատության №№ 19, 52, 148, 175, 247 և այլ օրինակներից:

Դատելով այն բանից, որ զուռնան և թմբուկը մինչև վերջերս էլ օգտագործվում են բազմապիսի հրապարակային ներկայացումներում՝ ուղեկցելով դիմակավորների, լարախաղացների, ըմբշամարտիկների և ուրիշների ելույթները կարելի է եզրակացնել, որ այս նվագարանների մասնակցությամբ տեղի են ունեցել նաև հիշյալ ժամանակաշրջանի գուսան-կատակների ներկայացումները:

Բացօթյա օգտագործման համար նախատեսված նվագարանների շրջանակին մասամբ դասվում է նաև թութակը, որը միաժամանակ հարմար է հովվական զարդարուն նվագներ և գեղջուկ պարզ պարային մեղեդիներ կատարելու համար: Հայկական փողային նվագարանների թվում թութակն առանձնանում է հնչողության առավել թեթևությամբ և դյուրաշարժությամբ, հատկապես այն դեպքերում, երբ օդի հոսանքի օգնությամբ օգտագործվում է դրա վերին օկտավան: Կոմիտասը բլուլը, թութակը և պարկապզուկը դասում է բուն ժողովրդական (գեղջուկ) նվագարանների թվին:

Ի տարբերություն բլուլի, շեփորի, զուռնայի, մասամբ՝ թութակի, նայը և բոլոր լարային նվագարանները բացառապես օգտագործվում են փակ շենքերում: Ըստ Կոմիտասի, դրանք գուսանական նվագարաններ են: Անկասկած, այս գործիքների, ինչպես և

---

[1] Կ. ԿԱՍԻՄՈՎ, XII դ. Աղրբեջանի երաժշտական մշակույթի պատմության ակնարկ, «Աղրբեջանի արվեստը» ժողովածու, II, Բաքու, 1949, էջ 51-52 (ռուս.):

զուռնայի կատարումները պահանջում են մասնագիտական որոշակի պատրաստվածություն:

Ժողովրդական հոգեպարար-քնարական և պարային բնույթի մեղեդիներ կատարելու համար հատկապես պիտանի է եղել նայը, որը հնարավորություն է տվել արտահայտել գողտրիկ նրբերանգներ: Թութակի հետ մեկտեղ նայը օգտագործվել է նաև մուղամներ, ավելի ճիշտ՝ ժողովրդական ճյուղի պատկանող մուղամներ կատարելու համար[1]: Մուղամներ կատարելիս, նայը և մենակատարող, և թե երգչին նվագակցող գործիք է:

Խմբակային կատարման ժամանակ նային և թութակին է միանում դափը:

Լարային նվագարանները բացառապես քաղաքային գուսանների ձեռքի գործիքներ են (այս ավանդույթը՝ հետագայում յուրացնում են աշուղները): Դրանցից միայն մի քանիսը՝ պարզագույն ջնարը, քամանին թափանցում են գյուղական մասնագետների միջավայր:

Լարային նվագարաններն օգտագործվել են բազմապիսի նպատակներով: Վարպետ գուսանների ձեռքին դրանք մենանվագի, խմբակային նվագի, երգչին նվագակցելու համար էին, ինչպես նաև գուսանական երաժշտության երկացանկի հիմնական հաղորդիչներն էին: Դրանց հետ են կապված «սիրո և ուրախության», սեղանի երգերի, զանազան պարերի, նաև ուրույն գուսանական, կատարողական մեծահմուտ վարպետություն պահանջող ծավալուն մենանվագային ստեղծագործությունների կատարումները, նաև այն երկերի, որոնք ուղեկցել են գուսանական ներկայացումները և այլն: Ըստ ժամանակակիցների տվյալների, առանձին լարային նվագարաններով (պետք է ենթադրել՝ քանոնով և կնտկնտոցային (պլեկտորային) ջնարով) կատարումները դիտարվող պատմաշրջանում հասել են կատարելության բարձր աստիճանի:

Հեշտ է պատկերացնել գուսանական խմբերի հնչողության բնույթը, որոնց կազմում իշխողը լարային նվագարաններն էին՝ թնդալից, հնչեղ՝ բարձր լարվածքի և հստակ արտաբերման պայմաններում: Թե ինչպիսիք էին խմբերում հարվածային նվագարանները, առայժմ պարզ չէ: Ամենայն հավանականությամբ, դրանք դափ, ծնծղա և փոքր նաղարա (գոսերի տեսակ – Ա. Բ.) նվագարաններն էին, որոնք հիշատակվում են միջնադարյան ձեռագրերում:

Գուսանական խմբակային երաժշտության ունկնդիրը ավատատիրական քաղաքի բնակչության հարուստ և միջին խավն էր:

Տվյալ ժամանակաշրջանի նվագարանային և վոկալ-նվագարանային երաժշտությունը հիմնականում մնում է որպես մոնոդիկ, բայց և դրանց, ինչպես նաև վոկալ երաժշտության մեջ ներթափանցում են հոմոֆոնիկ և պոլիֆոնիկ բազմաձայնության որոշ տարրեր:

Երկձայնության ձևերից մեկը, որն այն ժամանակ տարածված էր վոկալ երաժշտության մեջ և հայտնի է մեզ հասած հոգևոր լայնաշունչ երգերի օրինակներով, ստեղծվում է մեղեդին հիմնաձայնով ուղեկցելիս[2]: Ինչպես նշվել է, Առաջավոր Ասիայի երաժշտու-

---

[1] Մուղամների ժողովրդական ճյուղի մասին տե՛ս 213-216 էջերում:

[2] Հայ երաժշտության հին տեսության մեջ պահված ձայնը կոչվում է «ձայնառություն»: Բյուզանդական երաժշտության տեսության մեջ մեղեդին և դրան ուղեկցող հնչյունը համապատասխանաբար կոչվել է «օկսիյա» և «իսոն» (Ի. ՎՈՋՆԵՍԵՆՍԿԻ, ***Հունական Արևելքի ուղղափառ եկեղեցիների երգեցողության մասին»,*** Կոստրոմա, 1895, 16-19 (ռուս):

Բյուզանդիայում «հարմոնիկ» անունով հայտնի երգեցողության մասին տվյալներ, որի ժամանակ հիմնական մեղեդին շարունակվում է բարեհնչյունություններից կազմված բազմահնչուն ձայնառությամբ, հայ աղբյուրներում չկան:

թյան մեջ փողային նվագարանների համար նախատեսված նման երկձայն օգտագործվել է դեռևս խոր անցյալում (տե՛ս 38-39 էջերում). ծնվելով հին ժամանակներում, այդ երկձայնը մի շարք ժողովուրդների մոտ (հայերի, բուլղարների, աղրբեջանցիների, քրդերի և այլն) պահպանվել է մինչև մեր օրերը: Այս հանգամանքը թույլ է տալիս եզրակացնելու, որ այն կիրառվել է նաև զարգացած ավատատիրական դարաշրջանի փողային երաժշտության մեջ:

Նման եզրակացություն պետք է անել նաև հիշատակված «բազմաձայն» ձևերի նկատմամբ (տե՛ս էջ 37-38), որոնցում մեղեդուն ուղեկցում է բազմահնչյուն, ռիթմի առումով մասնատված ձայնառություն: Դրանք ստեղծվում են լարային գործիքների կատարումներում:

Այս տեսանկյունից հարկ է հիշատակել այն ձևերը, որոնք ստեղծվում են մեղեդիական և հարվածային գործիքների նվագամասերի զուգորդումից:

Այդօրինակ «երկձայնում» համընթաց ռիթմային պահերը հերթափոխվում են բազմառիթմայնության հետ: Այս ձևերը օգտագործվում են գերազանցապես պարային երաժշտության մեջ: Շարժուն մեղեդու և ձայնառության զուգորդման վրա հիմնված երկձայնին միանալով հարվածային գործիքներն իրենց նվագով ստեղծում են «եռաձայնի» մի տեսակ, որը մինչև հիմա էլ հանդիպում է երկու փողային և մեկ հարվածային նվագարաններից կազմված խմբով պարային երաժշտություն կատարելիս:

Մնում է շոշափել մինչև հիմա Անդրկովկասի նվագարանային և վոկալ-նվագարանային երաժշտության մեջ պահպանված երկձայն ձևերի հարցը, ձևեր, որոնք կարող են բնութագրվել իբրև հետերոֆոն-կանոնիկ: Այս ձևերի առանձնահատկությունն այն է, որ ուղեկցող ձայնը կրկնում է մեղեդու հիմնական շարադրանքը մի փոքր ուշացած՝ դառնալով մի տեսակ դրա հետքը:

Հասկանալի է, մոնոդիկ սկզբունքի այսօրինակ հաղթահարման եղանակը միանգամից չի ձևավորվել. պետք է որ դրա «հայտնագործման» պահից մինչև լայն ներթափանցումը կատարողական արվեստ, անցներ բավական երկար ժամանակ: Բայց թե ե՞րբ է այդ երկձայնը ստեղծվել, արդյոք զարգացած ավատատիրության շրջանում թե՞ ավելի ուշ, առայժմ պարզել չհաջողվեց:

Վերջում մի քանի խոսք հարկ է ավելացնել տվյալ դարաշրջանի երաժշտագիտական մտքի վիճակի մասին:

Երաժշտական արվեստի բուռն զարգացումը, որի շարժիչ ուժը ավատատիրական հասարակության առաջադեմ շրջանակների կենդանի միտումներն էին, չէր կարող չխթանել նաև տեսական երաժշտագիտության զարգացումը:

Բացի «մանրուսումից», այն է՝ ձայնեղանակների տեսությունից և աստիճանաբար անընդհատ զարգացող խազագրության տեսությունից, գիտնականներն առաջ են քաշել կենսական կարևորության մի շարք տեսական այլ խնդիրներ: Մշակվել են երաժշտական հնչյունի և դրա ֆիզիկական էության հարցերը, ուսումնասիրվել այն պայմանները, որոնց առկայությամբ հնչյունը ձեռք է բերում արտահայտչականության հատկանիշներ, երաժշտական արվեստի և մարդու ներաշխարհի հարաբերության հարցը, երաժշտական արվեստի տեսակների սահմանման, այդ արվեստի և բանաստեղծության ու քերականության կապերի խնդիրները և այլն:

Պետք է ենթադրել, որ հարցերի հենց այդ շրջանակն էլ, «մանրուսումի» հետ մեկտեղ, կազմել է այն օրերի վարդապետարաններում (համալսարաններում) գործող երաժշտական տեսության դասընթացների բովանդակությունը:

5

XII-XIII ԴԱՐԵՐԻ ԿՈՎԿԱՍԻ ԵՎ ԱՌԱՋԱՎՈՐ ԱՍԻԱՅԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹՆԵՐԻ ՓՈԽՆԵՐԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ

Մնում է մի քանի լրացուցիչ դիտողություններ անել քննարկվող ժամանակամիջոցի վերը շոշափված տարասեռ երաժշտական մշակույթների փոխազդեցության հարցի վերաբերյալ: Ինչպես նշվել է, այս հարցի վրա որոշ լույս է սփռում հայ գուսանական երգերի, տաղերի ու շարականների և մեզ հասած անդրկովկասյան մուղամների համեմատությունը:

Մուղամների, դրանց պատմական զարգացման, հորինվածքային սկզբունքների, ազգային առանձնահատկությունների խնդիրն ինքնին ընդգրկուն է, բարդ ու մինչև այժմ բավարարող լուսաբանում չի ստացել: Ավելին, մուղամաթի վերաբերյալ եղածը տարակարծություններ են, որոնք դրսևորվում են մասնավորապես մուղամների դասակարգային էության վերաբերող տեսակետներում. չեն համընկնում նաև (նախկին – Մ. Բ.) Խորհրդային Միության ժողովուրդների երաժշտական մշակույթների մեջ մուղամների դերի արժեքավորման հարցում եղած կարծիքները: Այդ տարակարծությունները գլխավորապես պայմանավորված են այն բանով, որ անտեսվում է հարցի պատմական կողմը՝ մուղամաթը դիտվում է իբրև այս կամ այն որոշակի դասակարգին մեկընդմիշտ պատկանող արվեստ:

Մուղամաթը առավելապես մուսուլման աշխարհի ժողովուրդների արվեստն է: Գոյություն ունեցող այն կարծիքը, ըստ որի մուղամաթի զարգացման գործում որոշակի մասնակցություն են ունեցել ոչ մուսուլմանական ժողովուրդները, մասնավորապես հայերը, անհիմն չէ, հատկապես եթե խոսքը գնում է այդ արվեստի ուշ շրջանի ձևերի մասին[1]:

Տաղերի պես, որոնք սկիզբ են առել գուսանական ստեղծագործության ընդերքից, մուղամաթը զարգանում է քաղաքային մասնագիտացված արվեստի հիմքով, որն իր հերթին արմատներով խորանում է ժողովրդի արվեստում: Մուղամաթային ձևերի ծագումը վերագրվում է մոտավորապես X դարին[2]:

Ավատատիրական ժամանակաշրջանի մուղամաթը զարգացման առավել բարձր աստիճանի է հասնում XII-XIII դարերում: Այդ շրջանում, մեր կարծիքով, այն զարգանում է այսպես կոչված «սելջուկյան» արվեստի միտումների հունով, որի ձևավորման գործում տեղական ստեղծագործության նախաձեռնությունը, ավանդույթները խաղացել են բացառիկ կարևոր դեր:

Հիշյալ ժամանակաշրջանի մուղամների զարգացման բարձր աստիճանի մասին

---

[1] **Թարգմանչի կողմից.** Կա և այլ կարծիք՝ Հայաստանում մուղամաթի, իբրև ժամանակի երաժշտամտածողության կանոնակարգված խոշոր ձևի, քաղաքային գործիքային երաժշտության ինքնուրույն ճյուղի, տեղական ծագման մասին: Տե՛ս Մ. ԲՐՈՒՏՅԱՆ, ***Կանոնակարգված հանկարծաբանական խոշոր ձևը Հայաստանում,*** «Մերձավոր և Միջին Արևելքի ժողովուրդների բանավոր ավանդույթի մասնագիտացված երաժշտությունը և ավանդականությունը» միջազգային գիտաժողովի նյութերի ժողովածուում, Տաշքենդ, 1981, էջ 81-86 (ռուս.):

[2] Այս ժամանակաշրջանը նշանավորվել է երաժշտության տեսության հարցերի նկատմամբ լուրջ հետաքրքրության արթնացումով՝ Արևելքի գիտական մտքի այնպիսի ներկայացուցիչների կողմից, ինչպիսիք էին Ալ-Ֆարաբին և Իբն-Սինան: Արժանի է նշվելու այն փաստը, որ այդ գիտնականների և ավելի ուշ նրանց հետնորդների ուսումնասիրման եղանակները չեն աղերսվում հայ հին տեսաբանների հետազոտական մեթոդներին:

Աղրբեջանում կարելի է կարծիք կազմել Նիզամու «Խոսրով և Շիրին» պոեմից[1]: Կ. Կասիմովը, որը հատուկ զբաղվել է Նիզամու ստեղծագործության մեջ երաժշտական արվեստի երևույթների արտացոլման հարցերով, մատնանշում է երկու կարևոր հանգամանք. մեկը՝ որ «Խոսրով և Շիրին» պոեմում նկարագրված մուղամների հաջորդականության կարգը, հիմնականում, պահպանվում է մինչև մեր օրերը, մյուսը՝ որ պահպանվում է նաև մուղամներ կատարող խմբերի այն օրերի կազմը[2]:

Այս փաստերը թույլ են տալիս հուսալ, որ մեզ հասած աղրբեջանական մուղամները գուցե թե պահպանած կլինեն ավատատիրության ժամանակի ձևերի մյուս հատկանիշները նս:

Մուղամների արվեստը լայնորեն տարածված էր ավատատիրական բնակչության ազնվականության շրջաններում: Ձգտել է դրան հայ ազնվականությունը նույնպես: Նիզամու պոեմը թույլ է տալիս խոսելու թե՛ մեկի և թե՛ մյուսի մասին[3]: Պետք է ենթադրել, որ նրա պոեմում խոսքը վերաբերում է մուղամների այն նրբաճաշակ, ճոխ զարդարուն տարատեսակներին, որոնց հետքերին կարելի է հանդիպել այսօր Անդրկովկասում հնչող, լարային նվագարանների ուղեկցությամբ կատարվող մուղամներում: Արդյոք տվյալ ժամանակաշրջանում գոյություն ուներ քաղաքային լայն զանգվածներին հասցեագրվող մուղամաթի տարատեսակ և ինչպիսիք էին դրա ուրույն հատկանիշները. հարցերը մնում են անապացույց. պետք է ենթադրել, որ նման ճյուղ գոյություն ունեցել է: Բոլոր պայմաններում, սակայն անկասկած է, որ մուղամների արվեստի ազնվական ճյուղի կրողները (հորինողները և կատարողները) ժողովրդից ելած մարդիկ էին:

Մուղամները - հանկարծաբանական բնույթի վոկալ-նվագարանային կամ նվագարանային ծավալուն ստեղծագործություններ են[4]: Մուղամները ձևակազմավորվում են ձայնեղանակային սկզբունքով, որով տարբերվում են XII-XIII դարերի հայկական տաղերից, բայց և աղերսվում շարականներին: Չնայած մուղամաթը ճյուղավորվել է միջնադարյան քաղաքային երաժշտությունից, դրանում որոշ արտացոլում է գտել նաև գեղջուկ երաժշտության փորձը: Գեղջուկ երգերի ելևէջային հետքեր կարելի է գտնել անդրկովկասյան «Սեգյահ», (Սարէնջ), «Շուշտար», «Զամին-դարա», «Շուռ-Շահնազ» և «Հեջազ» մուղամներում: Էական է, որ հիշատակված մուղամների ձայնակարգերն ունեն իրենց նմանակները հայ երաժշտության մեջ. և ո՛չ միայն ձայնակարգերը. հաճախ նկատելի են նաև մեղեդիական դարձվածքների ընդհանրություններ: Բացի հիշյալ մուղամներից, կան մի շարք ուրիշները, որոնք հատկորոշումներով նման են հայ երաժշտության ստեղծագործությունների: Դրանք այն մուղամներն են, որանց ելևէջները ծավալվում են ձևափոխված աստիճաններ պարունակող ձայնակարգերում: Այդօրինակ մուղամները ձայնակարգի առումով ունեն իրենց յուրահատուկ զուգահեռը XII-XIII դարերի հայ մասնագիտացված երաժշտական արվեստի վերը քննարկած ձևերի մեջ:

Հայ երաժշտության և անդրկովկասյան մուղամներում ձևափոխված սատիճաննե-

---

[1] Պրոֆ. Ք. Քուշնարյանի այս տվյալը սրբագրության կարիք ունի. նախ, Նիզամու՝ աղրբեջանական բանաստեղծ լինելու հանգամանքը մեր օրերում ճշտվում է, քանի որ նա ծնունդով պարսիկ է: Ապա հիշյալ շրջանում մուղամաթի զարգացման բարձր աստիճանի մասին պետք է խոսել ընդհանրապես, առանց այն մասնավորելու Աղրբեջանի հետ կապված - Մ. Բ.:

[2] Կ. ԿԱՍԻՄՈՎ, ***XII դ. Աղրբեջանի երաժշտական մշակույթի պատմության ակնարկ,*** II, էջ 26, 39:

[3] Նիզամին հնարավոր է համարել մուղամի կատարմանը մասնակից դարձնել հայ իշխանուհի Շիրինին:

[4] Այստեղ խոսվում է ոչ թե կատարման մեջ տեղ գտած հանկարծաբանության մասին, այլ հենց հանկարծաբանական կերտվածքային առանձնահատկությունների մասին:

րով նմանատիպ ձայնակարգերի հանդես գալը հիշված երաժշտական արվեստի ամեն մի ճյուղի ինքնատիպության պայմաններում, չի կարող բացատրվել պատահականությամբ, կամ միակողմանի որևէ ազդեցությամբ: Փաստի արմատները պետք է փնտրել ստեղծագործական այն սկզբնաղբյուրի առանձնահատկություններում, որից սերվել են ինչպես հայկական մասնագիտացված երաժշտությունը, այնպես էլ մուղամները: Այդպիսին կարող էր լինել միայն քարավանների ճանապարհներին տեղավորված մեծ քաղաքների բազմացեղ բնակչության՝ փորձի լայն փոխանակման վրա հիմնված երաժշտական պրակտիկան: Պետք է հիշել, որ նման փոխանակման հնարավորությունն ինքնին նախապատրաստված էր երաժշտական մշակույթների բազում շփումներով ու զարգացման ընթացքով:

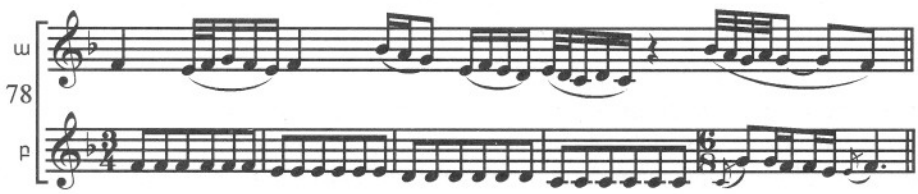
Այսպիսով, ավատատիրական շրջանի հայ մասնագիտացված երաժշտության ձայնակարգերն ունեն իրենց նմանակները անդրկովկասյան մուղամներում:

Այդ նմանությունը դրսևորված է ձայնակարգերի կառուցվածքում և դրանց երանգավորման մեջ: Շատ դեպքերում նմանություն կարելի է նկատել ձայնակարգերի միջև առկա կապի տեսակի մեջ:

Ստեղծագործական շփումների հետքեր պահպանվել են նաև զարգացած ավատատիրական դարաշրջանի համադրվող երաժշտական մշակույթների թեմա-բանաձևային կազմի մեջ. միասեռ դարձվածքների առկայություն ակներևորեն երևան է գալիս «Ստեղի»[1] տիպի պայծառ -հանդիսավոր շարականների և նույնքան հանդիսավոր ու պայծառ «Ռաստ»[2] մուղամի մեղեդիները համեմատելիս: Այս ստեղծագործությունների ձայնակարգերը նույնն են նախ՝ կառուցվածքի, հուզական երանգավորման առումով. նմանություն երևան է գալիս նաև եղանակի ծավալման մեջ. կոպիտ ասած՝ և՛ այնտեղ, և՛ այստեղ ելևէջը սկզբնապես պտտվում է հիպոիոնական ձայնակարգի հիմնաձայնային ոլորտում, ապա անցնում վերին դոմինանտայի (միքսոլիդիական) ոլորտը և վերադառնում դարձյալ սկզբնական հիմնաձայնային ոլորտ[3]:

Համադրվող երկերի ամեն մի մասի ծավալումն ի կատար է ածվում որոշակի մեղեդիական դարձվածքների օգնությամբ (զարգացման ձայնեղանակային մեթոդների առկայության պայմաններում չէր էլ կարող այլ կերպ լինել): Այդ իսկ պատճառով հասկանալի է, որ մեղեդիական նման պահեր կարող են երևան գալ միայն զարգացման համապատասխան մասերը համեմատելիս:

Մեղեդիների առաջին հիպոիոնական հատվածների (կամ մասերի - Մ. Ք.) նմանությունը երևան է գալիս գլխավորապես ելևէջի ընդհանուր ուղղվածության մեջ, այն է՝ շարժում ձայնակարգի հիմնաձայնից դեպի ներքևի դոմինանտա և վերադարձ դեպի հիմնաձայն.

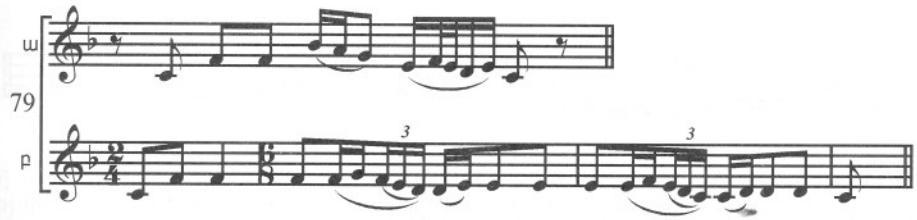


[1] «Ստեղի» տիպի մեղեդու օրինակ է № 43-ը:

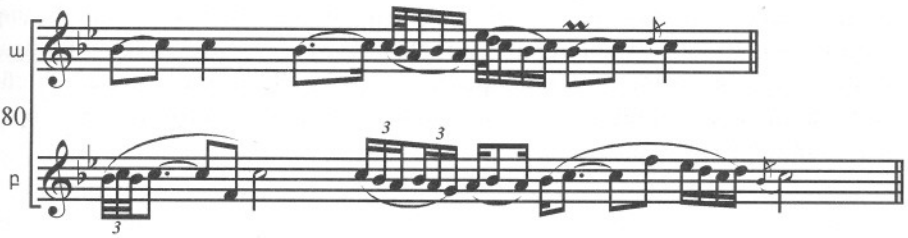
[2] «Ռաստը» նույն «Մահուրն» է կամ «Մահուրիճղին»: Տարբերությունն այդ մուղամների հնչողության բացարձակ բարձրության մեջ է:

[3] «Ռաստի» մասերը, որոնք ծավալվում են դոմինանտայի ոլորտում, ունեն «Շիքյաստաֆարս», «Խոջաստե» և ուրիշ անուններ:

Առանձին դեպքերում առաջին հատվածները համեմատելիս կարելի է հանդիպել անգամ մեծ նմանություններ.

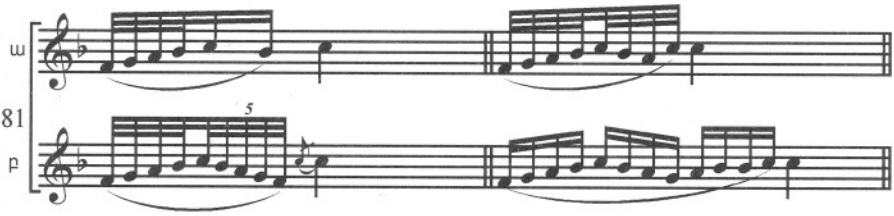


Ավելի մեծ նմանություն է երևան գալիս միջին միքսոլիդիական հատվածների մեղեդիները համեմատելիս. այդ հատվածները կազմավորվում են ձայնակարգի վերին դոմինանտային հնչյունի շրջազարդումից.

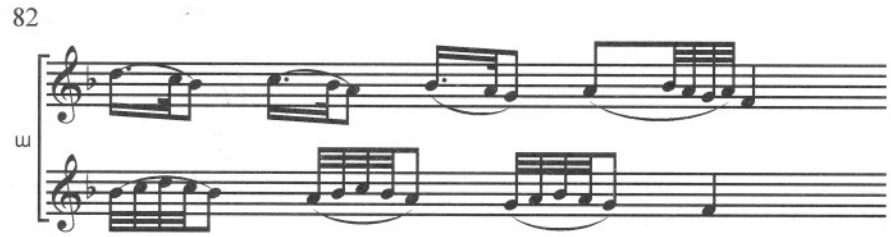


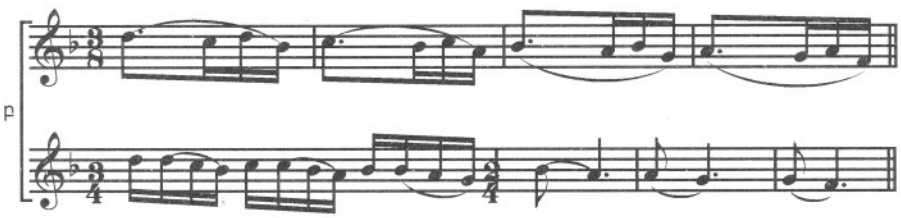
Աննկատ չի մնում ձևի առաջին հատվածից դեպի միջինը տանող մեղեդիական բանաձևերի նմանության փաստը:

Ստորև բերված օրինակների վերևի տողերում (ա) տրվում են բանաձևեր շարականներից, ներքևի տողերում (բ)՝ մուղամներից.



Վերջապես, նմանություն է երևան գալիս նաև ձևի միջին հատվածից դեպի եզրափակիչը վայրէջք կատարող բանաձևերի միջև: Ե՛վ այստեղ, և՛ այնտեղ դրանք վերածվում են վարընթաց սեկվենցիաների: 82 ա օրինակում բերված են վարընթաց շարժման տիպական բանաձևեր շարականներից, 82 բ -ում՝ նման բանաձևեր՝ «Ռաստ» մուղամից.





Եվ այսպես, մշակույթների փոխներգործության հետքեր հայտնաբերվում են երաժշտության ձայնակարգային ոլորտում, դարձվածքների կազմում, հանկարծաբանական տիպի հյուսվածքներ օգտագործելու ձգտման մեջ և այլն[1]: Ի դեպ, ընդհանուր գծերը երևան են բերվում գլխավորապես մանրազնին ուսումնասիրությամբ, իսկ երաժշտության անմիջական ընկալման ժամանակ դրանք հեշտությամբ վրիպում են անպատրաստ ունկնդրի ուշադրությունից: Երևույթը բացատրվում է ոչ միայն ազգային կատարողական յուրաձևերի (մաներա) տարբերությամբ, այլ այն բանով, որ մշակույթներում առկա ընդհանուր ոճական հատկանիշները, միաժամանակ, օրգանական կապի մեջ են սեփական երաժշտական արվեստի ինքնատիպ հատկանիշների հետ, որոնց մեջ էլ ի վերջո տարրալուծվում են:

[1] Շարակնոցի և անդրկովկասյան մուղամների ձայնակարգային համակարգերն իրենց հիմնական պահերում համընկնում են:

Վեցերորդ գլուխ

ՈՒԾ ԱՎԱՏԱՏԻՐԱԿԱՆ ԴԱՐԱԾՐՋԱՆ

1

ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ՏՎՅԱԼՆԵՐ ԴԱՐԱԾՐՋԱՆԻ ՄԱՍԻՆ

Եվ այսպես, զարգացած ավատատիրական դարաշրջանը նշանավորվեց Հայաստանի, ինչպես և ողջ Անդրկովկասի ժողովուրդների, մշակույթի բացառիկ բարձր վերելքով: Նրանց առաջ բացվում են զարգացման էլ ավելի հուսալի հեռանկարներ, բայց ստեղծված նոր իրադարձությունները կտրուկ փոխում են պատմության ընթացքը:

XIII դարի երկրորդ քառորդում Անդրկովկասյան ժողովուրդների ճակատագիրը ենթարկվում է ծանրագույն փորձությունների: Հայ ժողովրդի համար դա տևեց վեց դար (XIII-XVIII – Մ. Բ.). երկրի տեր էին դարձել մոլեռանդությամբ ու դաժանությամբ մեկը մյուսին գերազանցող օտար զավթիչները:

1236 թ. ներխուժում են Չինգիզ խանի հորդաները: Կարճ ժամանակում թաթար-մոնղոլական հրոսակները սկսում են վխտալ Հայաստանում՝ սահմանելով ահաբեկչության գոյակարգ: Երկիրն ամայանում է, քարուքանդ լինում. ընկնում մի լծի տակ, որը «ոչ միայն ճնշում, այլև ապականում էր, անզգա դարձնում ժողովրդի հոգին» (Մարքս): «Մոնղոլներն այնպիսի սիրով էին գնում մարդ սպանելու, – գրում է իրադարձությունների ժամանակակից տարեգիրը, – կարծեք հարսանիքի կամ խնջույքի էին գնում»: Հատկապես մեծ վնասներ է կրում մինչ այդ փթթող Զաքարյան Հայաստանն իր Անի մայրաքաղաքով: Հայի ընդհանուր ճակատագրից խուսափում է միայն Կիլիկյան թագավորությունը, այն էլ՝ միայն մինչև XIV դարի երկրորդ կեսը, երբ թագավորությունը ընկնում է եգիպտական մամլուկների հարվածի տակ:

XIV դարի վերջին բուն Հայաստանը ենթարկվում է շատ ավելի անողոք բշնամու՝ սամարղանդյան Լենկ-Թեմուր տիրակալի հարձակումներին: Ապա, XV դարում, Հայաստանում իշխում են Սև և Սպիտակ խոյերի՝ իրար բշնամի թուրքմենական քոչվոր ցեղերը: Լենկ-Թեմուրի և թուրքմենական ցեղերի արշավանքների ժամանակը «իր աղետաբեր հետևանքներով չի կարող համեմատվել հայ ժողովրդի պատմության և ոչ մի ուրիշ ժամանակաշրջանի հետ»:[1] Ավերվում են քաղաքները, գլխատվում է ավատատիրական ազնվականությունը, գյուղացիության ու քաղաքային ցածր խավերի ուսերին դրվում են ուժերից վեր հարկեր և աշխատանքային պարտավորություններ, որոնց չկատարելը հղի էր մահապատժի ու խոշտանգումների սպառնալիքով: Երկրի աշխատավոր բնակչության մի մասը ստրկացվում է:

Ժողովրդի բշվառ վիճակը մնում է նույնը, երբ Առաջավոր Արևելքի քաղաքական կյանքում ստեղծվում են երկու նոր, իրար մրցակից խառնակուլտ պետություններ՝ Սեֆյան Պարսկաստանը և Օսմանյան Թուրքիան: Հայաստանը վերածվում է ռազմադաշտի: Վիճակի բարելավում տեղի չի ունենում նաև այն բանից հետո, երբ երկիրը բաժանվում է հիշյալ երկու բռնապետությունների միջև (1555 թ.): Պարսկական խաների ու թուրքական փաշաների կրունկի տակ հայ քրիստոնյաները շարունակում են մնալ դժոխային պայմաններում: Կամայականության դեմ կատարված ամենափոքր քայլն անգամ հանգեցնում է տանջալից մահվան. հարյուր հազարավոր մարդիկ վաճառվում են որպես

---

[1] Ս. ԵՐԵՄՅԱՆ, ***Պարբերացման փորձ,*** էջ 68:

ստրուկ կամ բռնի ուղարկվում նվաճված երկրի խորքերը բնակության[1]: Հայ ուսնոր դասակարգի այն մասը, որը Հայաստանում զավթիչ-քոչվորների իշխանության օրոք խուսափեց մահից, դառնում է վտարանդի կամ ներգրավվում հոգևորականության շարքերը (եկեղեցին այդ ժամանակաշրջանում ուներ որոշակի արտոնություններ), մի մասն էլ կրոնափոխվում է՝ ընդունելով մահմեդականություն: Կիսավայրենի քոչվոր ցեղերի բազմադարյան տիրակալությունը Հայաստանում ճակատագրորեն հարվածեց երկրի սոցիալ-տնտեսական հարաբերություններին: Երկրի բարձր զարգացած երկրագործությունը իր տեղը զիջեց քոչվոր տնտեսության պարզունակ ձևերին[2] «Ավատատիրական հարաբերությունների հասուն ձևերն աստիճանաբար փոխարինվեցին կիսանահապետական, կիսաավատական ձևերով»[3]: Համապատասխանաբար անկում է ապրում նաև քաղաքների տնտեսական կյանքը: Ըստ Ս. Երեմյանի, այս հանգամանքներն էլ պայմանավորվել են Հայաստանի ավատականացման ընթացքի այդքան ձգձգված բնույթը[4]:

XVII դ. երկրորդ կեսում, Պարսկաստանի ու Թուրքիայի միջև ռազմական գործողությունների հանդարտումից հետո, երկրում ստեղծվում են գոյության համեմատաբար բարենպաստ պայմաններ, որի հետևանքով երկրի տնտեսական կյանքում և շինարարության մեջ տեղի է ունենում աննշան վերելք: Պատմական զարգացման ընդհանուր սահմաններում, սակայն, այդ վերելքը կրում է ժամանակավոր բնույթ. XVIII դարում, երկու ախոյան բռնապետությունների միջև պատերազմների վերսկսումով երկիրը դարձյալ ընկնում է տնտեսական ու մշակութային կյանքի անկման շրջան:

XIX դարի սկզբում, Հայաստանի հյուսիսարևելյան մարզերի ազատագրմամբ և Ռուսական կայսրությանը միանալով միայն հիշյալ մարզերի հայ բնակչության համար ստեղծվում են կյանքի առավել կանոնավոր պայմաններ. ապահովվում է բնակչության ֆիզիկական գոյությունը: Ավելին, միավորվելով Ռուսական կայսրության հետ, մշակութային կյանքն էլ սկսում է զարգանալ նոր հունով. հայ հասարակության առաջադիմական խավերն ստանում են ռուսական մշակույթի տվյալ դարաշրջանի ամենից ավելի առաջադեմ, գաղափարապես բարձր նվաճումների հետ շփվելու հնարավորություն:

Եվ այսպես, հետամնաց նվաճողների իշխանության վեց դարը մեծ վնաս հասցրեց Հայաստանին: Սակայն զավթիչները, որոնց նպատակն էր ոչնչացնել երկրում այն ամենը, ինչ շնչավոր էր ու կենդանի, բախվեցին ժողովրդի երկաթյա դիմադրությանը: Նրանք քանդեցին, ավերեցին երկրի քաղաքներն ու գյուղերը, ոչնչացրին հարյուր-հազարավոր կյանքեր, բայց անզոր գտնվեցին ժողովրդի ոգու առաջ և չկարողացան խորտակել նրա արիությունը, ազատության ձգտող կամքը: Ժողովուրդը ոչ միայն չհրաժարվեց իր ապրելու, իր ազատության ու ինքնուրույն գոյության իրավունքից, այլև երկրի տարբեր գավառներում, և տարբեր ժամանակներում, զենքը ձեռքին պաշտպան կանգնեց իր այդ իրավունքին:[5] Նա մերժեց իրեն պարտադրված հավատը, ծանր փորձություններով լի դարերի միջով տարավ փառավոր անցյալի հուշը, պահպանեց իր լեզուն, սովորույթները, հարուստ ասքերն ու պարերը, երաժշտությունը:

---

[1] XVII դ. սկզբում Շահ-Աբասը Հայաստանից Պարսկաստան է քշել մոտ 350. 000 մարդ: Արտագաղթն ուղեկցվել է մարդկային զոհերի հսկայական թվով. Դա հայ ժողովրդի պատմության առավել ողբերգական պահն է:

[2] Ս. ԵՐԵՄՅԱՆ, ***Պարբերացման փորձ,*** էջ 68:

[3] Նույն տեղում, էջ 67:

[4] Նույն տեղում, էջ 71:

[5] Առավել նշանակալից ապստամբությունները տեղի ունեցան XVIII դ. Զանգեզուրում և Ղարաբաղում: Այդ ժամանակաշրջանին են վերաբերում թուրքական զորքերի դեմ Երևան քաղաքի համար մղված հերոսական պաշտպանական կռիվները:

2

ԳԻՏԱԿԱՆ ՄԻՏՔԸ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏԸ
(Գրականություն, ճարտարապետություն, կերպարվեստ)

Անդրադառնալով դիտարկվող ժամանակաշրջանի՝ հայ մշակույթի զարգացման հարցին, կանգ առնենք գլխավորապես այն նվաճումների վրա, որոնք տեղ գտան բուն Հայաստանում կամ մոտակա գաղթավայրերում: Առավել հեռու գաղթօջախների (Հնդկաստան, Հոլանդիա) մշակութային ձեռքբերումները, իրենց նշանակությամբ հանդերձ, հայ մոնոդիայի պատմության ու տեսության հարցերի, այսինքն՝ սույն աշխատության նյութի հետ անմիջական առնչություն չունեն[1]:

XIII-XVIII դարերի աղետալի իրադարձությունները, որոնց հետևանքը եղավ սոցիալ-տնտեսական հարաբերությունների այդ ապշեցուցիչ անկումը, չէին կարող իրենց ներգործությունը չունենալ բուն Հայաստանի մշակութային կյանքի վրա: Եթե օտարների իշխանության առաջին երկու դարերում մշակույթի զարգացման ընթացքը շարունակվում է, ապա հետո, ծանր հանգամանքների ճնշման տակ, այն աստիճանաբար մարում է: Միայն XVII դարում կյանքի պայմանների վերը հիշված փոփոխությունների հետևանքով, Հայաստանի մշակույթի զարգացման կորագիծը ժամանակավորապես մի փոքր փոխվում է դեպի վերելք:

Դիտարկվող ժամանակաշրջանի գիտական միտքը առաջին երկու հարյուրամյակներում պատսպարվում է եկեղեցական պատերի մեջ: XIII և XIV դարերում ամենից ավելի արգասավորը Գլաձորի և Տաթևի համալսարանների գործունեությունն էր, որոնց բաժիններում ուսումնասիրում էին ոչ միայն տարբեր գիտություններ, այլև արվեստ: Մասնավորապես, Տաթևի բարձրագույն դպրոցի բաժիններից մեկի ծրագրով նախատեսվում էր երաժշտական արվեստի և խազագրության ուսումնասիրություն: Ավելի ուշ, գիտական մտքի զարգացման գործում առաջնային դեր խաղացին գաղթօջախները:

Հազիվ սխալված լինենք, եթե ասենք, որ XIII-XVIII դարերի իրադարձությունները գրեթե ուղղակիորեն և առավել ակներևությամբ դրսևորվեցին ճարտարապետության զարգացման մեջ, քան հայ մշակույթի որևէ այլ բնագավառում: Արդեն XIII դարում, այսինքն՝ այն բանից հետո, երբ հայկական ճարտարապետությունը հասել էր ավատատիրական ողջ դարաշրջանի համար իր զարգացման ամենաբարձր կետին, նկատելի են դառնում անկման առանձին նշաններ: Պետք չէ մտածել, որ ճարտարապետության զարգացման անկումը միայն շինարարության սահմանների կրճատման մեջ էր. ոչ, դրա նշանները նկատելի էին նաև նոր երևան եկող ճարտարապետա-ոճական միտումների մեջ: Այսպես, XIII դարում, կոթողային տաճարների կողքին կառուցվում են փոքրածավալ եկեղեցիներ, ուր կարող էին հաճախել սահմանափակ թվով մարդիկ: Հատկանշական է, որ այս «թզուկ ձևերի» հեղինակները ձգտել են «զուտ դեկորատիվ միջոցներով փոքր շինություններն օժտել մեծ երկհարկանի շինությունների հատկանիշներով» և դրանով իսկ ստեղծել «վեհաշուք հորինվածքի պատրանք»[2] Անկման ավելի պարզորոշ

---

[1] Հիշյալ գաղթօջախների մշակութային նվաճումները պատկանում են հումանիտար գիտությունների՝ լեզվաբանության, գրականագիտության և պատմագրության բնագավառին: Արդեն 1512թ. Վենետիկում հրատարակվում է առաջին տպագիր գիրքը: Մշակույթի զարգացումը հիշված գաղութներում ընդունում է զարգացման բուրժուական ուղղվածություն:

[2] Ա. ՅԱԿՈԲՍՈՆ, ***Ճարտարապետության պատմության ակնարկ,*** էջ126 և 238:

հատկանիշներ երևան են գալիս XIV դարի որոշ շինությունների ոճական առանձնահատկություններում, երբ արտաքին պատերի զարդարումը դառնում է ինքնանպատակ և գեղազարդ հանդերձանքն այնքան է ծածկում շինության ողջ ճակատամասը, որ վերջինս ստանում է «խեղդվածության» տեսք[1]:

XVII դարում, կապված առևտրի աշխուժացման հետ, երկարատև լճացումից հետո Հայաստանի արևելյան մարզերում սկսվում է զուտ տնտեսական նշանակության շինությունների կառուցումը: Ըստ խորհրդային հեղինակների եզրակացության, XVII դարի քաղաքացիական շինություններում լայնորեն օգտագործվել են ժողովրդական ճարտարապետության ավանդույթները:

Ստեղծագործական այն միտումները, որոնք արտահայտված էին դիտարկվող ժամանակաշրջանի հայ ճարտարապետության զարգացման մեջ, արտացոլվում են նաև կերպարվեստի բնագավառում: Այստեղ ևս վիթխարակերտության հատկանիշներով բնորոշվող ստեղծագործություններին փոխարինում են կտավներ, որոնցում զարդարուն ությունն աստիճանաբար դուրս է մղում ամեն ինչ: Այդպիսիք են Գլաձորյան դպրոցի (XIV դ.) գրքային նկարազարդումները, որոնց «մանրանկարները դարձան իսկապես մանրանկարներ», այդպիսիք են XV-XVI դարերի Խիզանյան դպրոցի ստեղծագործությունները, որոնց մեջ գեղազարդման սկզբունքի գերիշխումը երևան է գալիս առանձնահատուկ հստակությամբ. այստեղ խզված է կապը բնության հետ, իսկ մարդկային պատկերները, նրանց շրջապատը հասցված են գծանախշի[2]:

Հեռացումն իրականությունից հստակորեն արտահայտվեց հատկապես XVII դարի սկզբին, երբ թեմատիկ մանրանկարները փոխարինվեցին գորգատիպ «զարդանկարների համակցություններով»[3]:

Այս ուղղությունն, ի հեճուկս դրա կեղծ ժողովրդային լինելու կարծիքի չի կարելի չորակավորել իբրև ծայրաստիճան անկման դրսևորում: Նման սահմանումը ճիշտ է, չնայած այն բանին, որ Խիզանյան դպրոցի նկարիչները, ինչպես նշում է Ա. Սվիրինը, չափազանց ազատ ու ինքնուրույն էին մեկնաբանում ավետարանական պատկերները[4]:

Կերպարվեստի վերելքը, սկսված XVII դարում, որն արտահայտվեց որմնանկարչության զարգացմամբ, ավատատիրական ժամանակաշրջանի արվեստի հիշյալ բնագավառի վերջին պոռթկումն էր: XVII-XVIII դարերի սահմանագծում եկեղեցական կերպարվեստին փոխարինում է քաղաքների արվեստը. մանրանկարչությունը դուրս է մղվում նոր (դազգահային) ժանրային և դիմանկարային գեղանկարչությամբ: Անցումը մի ձևից մյուսին կերպարվեստում իրականացվում է նկարիչ և աշուղ, Հովնաթանյանների տոհմի տաղանդավոր նկարիչների, բանաստեղծների ու երաժիշտների շղթայի հիմնադիր Հովնաթան Մեծի (Նաղաշ Հովնաթանի – Մ. Բ.) անմիջական մասնակցությամբ:

Դիտարկվող ժամանակաշրջանի քանդակագործության զարգացման տվյալները կերպարվեստի մասին ասվածին ոչինչ էական նոր բան չեն ավելացնում: Բնագավառին հատուկ բոլոր ձևերից այս շրջանում ամենից ավելի մեծ զարգացում է ապրում

---

[1] Ա. ՅԱԿՈԲՍՈՆ, ***Ճարտարապետության պատմության ակնարկ,*** էջ 139: Իբրև գերազանց գեղազարդ կահավորանքի օրինակ հեղինակը մատնացույց է անում Եղվարդի և Նորավանքի մանրակերտ տաճար-դամբարանները:

[2] Ա. ՍՎԻՐԻՆ, ***Հին Հայաստանի մանրանկարչությունը,*** էջ 118 և 126:

[3] Ա. ՍՎԻՐԻՆԻ ***Հին Հայաստանի մանրանկարչությունը*** աշխատության մեջ (էջ 121) վերարտադրված է 1601 թ. հետաքրքիր գորգատիպ մանրանկարը, որի մակագրությունը հռչակում է. «Սա է հենց աշխարհի գեղեցկությունը»:

[4] Նույն տեղում, էջ 118 և 126:

մահարձանների («խաչքարերի») արվեստը, որը սաղմնավորվելով VIII դարում, ծաղկում է ապրում XII-XIII դարերում: Ավելի ուշ ժամանակի մահարձանները, մասնավորապես Հին Ջուղայի, վկայում են դրանց աստիճանական անկումը. փորագրության մեջ ճոխությամբ հանդերձ, դրանք «չափազանց քաղցր-մեղցր են և չունեն այն պարզությունն ու վեհությունը, որոնցով բնորոշվում էին նախորդ դարերի գլուխգործոցները...»[1]:

Հայաստանում օտարերկրյա նվաճողների վեցդարյա իշխանության հետազոտության համար բացառիկ նշանակություն ունի այդ շրջանի հայ գեղարվեստական գրականության զարգացման ընթացքը:

Հայ ազնվականության ֆիզիկական ոչնչացումը և ողջ մնացածների արտագաղթը պատճառ են դառնում ավատատիրական հասարակության աշխարհիկ խավերի գրականության զարգացման աստիճանական անկման: Նույն ճակատագրին է արժանանում նաև եկեղեցական բանաստեղծությունը: Եթե նույնիսկ XIII դարից հետո սկզբնական շրջանում հրապարակ էին գալիս նոր, առանձին հիմներ[2] կամ հոգևոր տաղեր, ապա ավելի ուշ ավատական արվեստի այս գծի թելը նույնպես կտրվում է. եկեղեցին ստիպված բավարարվում է անցյալի ժառանգությամբ:

Այլ է պատկերը ժողովրդական և ժողովրդամասնագիտացված բանավոր ավանդույթի, նաև՝ այն բանաստեղծների ու մտավորականների ստեղծած գրականության բնագավառում, որոնք ժողովրդայնության դիրքերում էին:

Ժողովրդական և ժողովրդա-մասնագիտացված ստեղծագործության կյանքի զարկերակը կանգ չի առնում: Ժողովուրդը շարունակում է հաղորդել սերունդներին իր էպոսի հերոսական ասքերը՝ գտնելով դրանցում իրեն բաժին ընկած ձախորդություններին դիմադրելու և նոր քաջագործություններ կատարելու ուժ: Ասքերում նա տեսնում է իր ինքնահաստատման ամուր հողը: Երաժշտության հետ մեկտեղ, նա հետնորդներին հաղորդում է նաև աշխատանքային ու ծիսական երգերի բառերը, քնարերգության բանաստեղծական հարուստ բնագրեր:

Ավանդույթների և ժողովրդական երաժշտաբանաստեղծական ստեղծագործության ձևերի կայունությունը կարելի է հեշտությամբ բացատրել, եթե հիշենք, որ ժողովրդական ստեղծագործության երկերը չեն ստեղծվում և չեն կատարվում միայն գեղարվեստական ներգործության նպատակով: Դրանք անմիջականորեն միահյուսված են կյանքին, կազմում են դրա առանձին իրագործումների անբաժան մասը և ***ակտիվորեն*** կենցաղավարում:

Ինչպես արդեն նշվել է, կյանքի ծանր պայմանները չէին կարող իրենց կնիքը չդնել ժողովրդական բանաստեղծության զարգացման ընթացքի վրա: Իբրև ժամանակի ներգործության հետևանքներից մեկը կարելի է անդրադառնալ քնարերգության այն տարատեսակի զարգացմանը, որը արտացոլում է պանդուխտի՝ օտար ափերում ապաստան փնտրողի ապրումները: Այս շրջանում իր զարգացումն է շարունակում նաև ժողովրդական գուսանների ստեղծագործությունը: Նրանցից մեկը միջնադարի մեծագույն բանաստեղծ Նահապետ Քուչակն է (տե՛ս ստորև): Ավելի ուշ, գուսանական ստեղծագործության ավանդույթներից ճյուղավորվում և զարգացման բարձր աստիճանի է հասնում աշուղների արվեստը:

---

[1] Գ. ԼԵՎՈՆՅԱՆ, ***«Հին Հայաստանի քանդակագործությունը»,*** հոդված «Հայաստանի արվեստի պատմության ակնարկներ» ժողովածուում, Մ.-Լ., 1939, էջ 43 (ռուս.):

[2] Ըստ Ռ. Աթայանի եզրակացության, հիմները, որոնք ստեղծվել էին Ներսես Շնորհալու ժամանակ, Շարակնոցը խմբագրվելուց հետո, սկզբնական շրջանում կցվում էին իբրև հավելված: Ավելի ուշ շրջանի խմբագրությամբ նոր հիմները, որոնք մինչև այսօր էլ կատարվում են մեր եկեղեցիներում, գործածվում են համաձայն օրացուցային կարգի: Երաժշտա-ոճական առանձնահատկությունների առումով դրանք եղածին որևէ նոր բան չեն ավելացնում:

Ժամանակի ժողովրդական ուղղության մասնագետ բանաստեղծների ստեղծագործության մեջ շարունակում են զարգանալ այն ուղղությունները, որոնց սկիզբը դրվել էր դեռևս զարգացած ավատատիրական դարաշրջանում: Հայաստանում օտարերկրյա զավթիչների իշխանության առաջին դարերին է վերագրվում մի շարք ձեռագիր տաղարանների (տաղերի հավաքածու) ստեղծումը: Դրանց բանաստեղծական բնագրերը մեծ մասամբ պարունակում են խազանիշներ, որից և կարելի է եզրակացնել, թե ժողովածուում տեղ գտած նմուշները բառա-երաժշտական ստեղծագործության երկեր են: Իսկ ինչպիսի՞ն է XIII-XVIII դարերի տաղերի բանաստեղծությունը:

Բանաստեղծներ Ֆրիկն ու Կոստանդին Երզնկացին, որոնք հիշատակվեցին վերևում, մոնղոլական արշավանքների ծանր օրերի ականատեսներից էին և արտացոլում էին ավատատիրական մշակույթի առավելագույն ծաղկման ժամանակաշրջանի հասարակության առաջադիմական խավերի տրամադրությունները: Այս բանաստեղծների ստեղծագործության մեջ արդեն հստակ ուրվագծվում են այն հիմնական ուղղությունները, որոնցով ընթացավ հետագա դարերի միջնադարյան բանաստեղծության զարգացումը: Մի կողմից՝ դա այն ճյուղն էր, որն անդրադառնում էր կեցության կամ գոյի, բարոյականության, ներկայի ու անցյալի պատմական իրադարձությունների և այլ թեմաների, մյուս կողմից՝ անձնական ապրումների, անձնական քնարերգության ճյուղը: Առաջինը կապվում է Ֆրիկի բանաստեղծության հետ, որն առավել խորությամբ զարգացավ XV դարի ականավոր բանաստեղծ (և նկարիչ) Մկրտիչ Նաղաշի ստեղծագործության մեջ: «Ի Նաղաշէ ասացեալ վասն ունայնութեան աշխարհիս» և «Խրատական բաներս ագահութեան», օտար երկրներում ապաստան փնտրող հայրենակիցների տխուր ճակատագիրը – ահա այն թեմաները, որոնք հուզում են բանաստեղծին և գտնում իրենց լուծումը նրա ստեղծագործության մեջ: Մկրտիչ Նաղաշի տողերը լի են դառնությամբ, միաժամանակ, նաև՝ աշխարհում իշխող դաժանության ու անարդարացիության դեմ ուղղված բողոքով: Նա անողոք խարազանում է աշխարհի հզորագույններին.

Ջինչ թագաւորք և մեծ իշխան, որ հեծելով յիրար կռուան,
Ջինչ որ արիւն յերկիր հեղան, ամէնն վասն ագահութեան:[1]

Պատմական բովանդակության փայլուն ստեղծագործությունների թվին պիտի դասել XV-XVI դարերի սահմանագծի Կիլիկյան բանաստեղծ Հովհաննես Թլկուրանցու «Երգ քաջ Լիպարիտի մասին» հայրենասիրական պոեմը: Ճշմարտացի, ներքին լարվածությամբ լի այս պոեմում հեղինակը պատմում է անձնազոհ ասպետ Լիպարիտի հերոսական քաջագործությունների մասին, որը զոհվել էր Կիլիկիայի տիրակալի՝ «սուրբ արքայի» դավաճանությամբ:

Միջնադարյան բանաստեղծների՝ պատմական իրադարձություններով կյանք եկած ստեղծագործության ճյուղին են դասվում նաև այն գործերը, որոնցում տրվում են հայրենիքից հեռացած և օտար ափերում փրկություն փնտրող հայերի ապրումները: Խոսքը «Անտունի» և «ղարիբի՝» պանդխտության երգատեսակի մասին է, որն այդ ժամանակաշրջանում ընդհանրապես տարածված էր հայ բանաստեղծության մեջ և մասնավորապես՝ տաղերում: Այս երգատեսակի մեզ հասած օրինակներից ժողովրդի մեջ հատկապես սիրված էր «Կռունկ» տաղը. այն իր գեղարվեստական ներգործության ուժը պահպանում է և մեր օրերում:

Ո՞վ է «Կռունկ» տաղի հեղինակը. հարցը դեռևս միանշանակ պատասխան չունի: Տրվում են տարբեր անուններ, այդ թվում՝ նաև XIII-XIV դարերի սահմանագծի բանաստեղծ Հովհաննես Երզնկացու: Սակայն անկախ երգի հեղինակից, մտքի խորու-

---

[1] ՄԿՐՏԻՉ ՆԱՂԱՇ, աշխատասիրությամբ Էդ. Խոնդկարյանի, Երևան, 1965, էջ117 - Ա. Բ.:

բյամբ, ճշմարտացիությամբ, որոնցով այստեղ արտացոլված է իրականությունը, իր գեղարվեստական կատարելությամբ «Կռունկը» ժամանակի գրական նշանավոր հուշարձաններից է. դրա երաժշտության մասին կխոսվի իր տեղում: Ստորև բերվում է տաղից մեկ տուն.

Ո՛չ ըզլուր օրն գիտեմ, ո՛չ ըզկիրակին,
Զարկած է զիս շամփուրն, բռնած կրակին,
Այրիլըս չեմ հոգար, ճեզնէ կարօտ եմ.
Կռո՛ւնկ, մեր աշխարհէն խապրիկ մը չունի՞ս:[1]

Եթե հայ միջնադարյան բանաստեղծության դիտարկվող ճյուղում մշակվում են ժողովրդի պատմական կյանքի ընթացքով առաջ քաշված խնդիրներ, ապա մյուս ճյուղում իշխում են հոգեբանական կարգի, մտերմիկ զգացումներ արծարծող թեմաներ: Այստեղ են նաև այն երկերը, որոնք մեկնաբանում են երկրային երջանկության ձգտման ու քրիստոնեական նախապաշարմունքների միջև առաջացած հոգեկան խոր բախումները: Այսպես է ողբում XV-XVI դարերի բանաստեղծ Գրիգորիս Աղթամարցին.

Ի մեղաց իմոց տանջիմ,
Եւ կենամ միշտ ի յերերման,
Հոգիս ի մարմինս կուլայ,
Հակառակ եմ՝ չեն միաբան:[2]

Ճյուղին են պատկանում նաև այն ստեղծագործությունները, որոնք երգում են բնության գեղեցկությունը և սիրո խնդությունը: Կոստանդին Երզնկացուն հաջորդող բանաստեղծների մի ամբողջ համաստեղություն՝ Հովհաննես Երզնկացուց (XIII-XIV դարեր) մինչև աշուղների անմիջական նախորդ Նաղաշ Հովնաթանը (XVIII դար) հաստատում է երկրային երջանկության նկատմամբ մարդու ունեցած իրավունքը:

Զարմանալի չէ, որ անձնական ապրումների միջնադարյան բանաստեղծությունը, զարգանալով հինգ դարերի ընթացքում, տարբեր հեղինակների գրիչների տակ ստանում է ոճական տարբեր նրբերանգներ: Այսպես, Գրիգորիս Աղթամարցին երգելով կանացի գեղեցկությունը, իր տողերը համեմում է նրբին համեմատություններով, դրանով իսկ տուրք տալիս Արևելքի բանաստեղծության ավանդույթներին.

Փայլում մարգարիտ ի մէջ սադաֆին,
Յահագնատեսիլ յատակըս ծովին,
Զոր գաս ի ցամաք ճեռօք լողնորդին,
Եաղուք ու զըմրուխտ, գոհար մեծագին:[3]

Հովհաննես Թլկուրանցու[4] բանաստեղծություններում, հակառակը, չկա վերամբարձության, զարդարուճության և ոչ մի գիծ, դրանք պարզ են և անմիջական, դրանցում արտացոլված են մարդկային իսկական հուզումներ, սիրո զգացման խոր ապրումներ.

Արևնըման շողշող կը տան,
Քանի սիրով զաչերդ ածես.

---

[1] ՇՈՒՇԱՆԻԿ ՆԱԶԱՐՅԱՆ, «Կռունկ» երգը և նրա պատմությունը, Երևան, 1977, էջ 43 – Մ. Բ.: *Ըզլուր* – սովորական:

[2] ԳՐԻԳՈՐԻՍ ԱՂԹԱՄԱՐՑԻ (XVIդ.), ուսումնասիրություն, քննական բնագրեր և ծանոթագրություններ Մայիս Ավդալբեգյանի, Երևան. 1963, էջ 154 - Ա. Բ.:

[3] Նույն տեղում, էջ 193-194 – Ա. Բ.:

[4] Բնորոշ է, որ հիշյալ երեք բանաստեղծներն էլ հոգևորական են: Սկրտիչ Նաղաշը եպիսկոպոս էր, Աղթամարցին և Թլկուրանցին՝ կաթողիկոսներ:

Թէ սէր յիշես ու թէ չյիշես,
Ես կու սիրեմ սրտովս զքեզ:[1]

Միջնադարյան բանաստեղծ-քնարերգուների շարքում հատուկ տեղ է գրավում Նահապետ Քուչակը (XVI դար): Նա գուսան է: Նրա բանաստեղծությունը հենված է ժողովրդական ակունքներին: Քնարական անկեղծ զեղումներով հանդերձ, Քուչակի բանաստեղծությունները լի են կենսա-կերպարային վառ բնութագրումներով: Նրա քնարերգությունը թե՛ բանաստեղծական տվյալներով, թե՛ արևավառ կենսահաստատ [illegible] կությամբ գնահատվում է իբրև հայ միջնադարյան բանաստեղծության զարգացման գագաթնակետ: Ահա նրա քառատողերից մեկը.

Պիւլպիւլն ի յէգին մըտաւ, ի վերայ վարդին թառեցաւ,
Երաց զիւր բարի բերաւ, եւ ասաց, մինչ որ լուսացաւ.
Վարդն ալ ի փեշի միջին առաւ ի քուն է[ր], զայն իմացաւ,
Խըզտեց զիւր կանանչ շապիկն, ըզկարմիր շուտով մի հագաւ:[2]

Սակայն քնարերգությունը, և ընդհանրապես Միջնադարյան Հայաստանի [illegible] բանաստեղծությունը, ինչպիսի ուղղություն էլ որ ստանալու լիներ, դրանում կային [illegible] շարք բանաստեղծություններ, որոնք ակներևորեն վկայում են ոչ միայն հայրենակա[illegible] գրական ավանդույթների կայունությունը, այլ նաև իր իսկ ժողովրդի անսասանությու[illegible] որը չնայած հարստահարիչների դաժան ճնշումներին, չէր դադարում ձգտել կյան[illegible] բերկրանքներին: Առանց սխալվելու կարելի է պնդել, որ հայ մասնագիտացված արվե[illegible] տի բոլոր տարատեսակներից Հայաստանի առաջադեմ շրջանների բանաստեղծակա[illegible] գրականությունն ամենից ավելի էր արտահայտում ժողովրդի առողջ, կենսահաստա[illegible] ձգտումները, չնայած այն, որ աշխատավոր ժողովրդի կյանքի շատ դրսևորումներ այ[illegible] պես էլ մնացին այդ գրականությունից դուրս: Միջնադարյան բանաստեղծությունը կո[illegible] րողացավ խուսափել մոլորություններից (ռեալիստական ավանդույթներից հեռանալ[illegible] անչափ զարդարուհության ձգտելու իմաստով), որոնց մեջ, որոշակի պատճառնե[illegible] շնորհիվ, հաճախ հայտնվում էին նույն ժամանակաշրջանի ճարտարապետությունն [illegible] գրքային գեղանկարչությունը: Բանաստեղծները Ֆրիկի նման ձգտում են չկտրել կա[illegible] ժողովրդի հետ: Նրանք գրում են ժողովրդին հասկանալի միջին հայերենով՝ թողնել[illegible] գրաբարը բացառապես եկեղեցականների օգտագործմամբ:

Բայց և չի կարելի ասել, թե հայ մշակույթի զարգացման արգելակումը բոլորով[illegible] չանդրադարձավ բանաստեղծության վրա: Դա արտացոլվեց այստեղ թե իրականո[illegible] թյան երևույթների ընդգրկման սահմանափակությամբ և թե այնպիսի թեմատիկ ծ[illegible] վալուն ձևերի լրիվ բացակայությամբ, որոնց հիանալի նմուշները դեռևս XII դարում տա[illegible] էին Անդրկովկասի երկու մեծ բանաստեղծներ Ռուսթավելին ու Նիզամին:[3] Այսպիսի գրականության զարգացման փայլուն հեռանկարները, որոնք ուղեղնշվել էին դեռևս հ[illegible] ավատատիրական մշակույթի ծաղկման դարաշրջանում, հաջորդ հարյուրամյակնե[illegible] ընթացքում երկիրը հեղեղած աղետների հետևանքով իրականացվեցին միայն մասամ[illegible] Մոտավորապես նույնը կարելի է ասել նաև ժողովրդա-մասնագիտացված երաժշտ[illegible] թյան զարգացման վերաբերյալ:

---

[1] ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹԼԿՈՒՐԱՆՑԻ, ***Տաղեր***, աշխատասիրությամբ Էմ. Պիվազյանի, Երևա[illegible] 1960, էջ 125 – Ա. Բ.:

[2] ՆԱՀԱՊԵՏ ՔՈՒՉԱԿ, ***Տաղարան,*** կազմեց Նորայր Ն. Բիւզանդացի, հրատ. պատրաստ[illegible] Մ. Մինասեան, Ժնեւ, 2004, էջ 63 – Ա. Բ.:

[3] Կարճ պատմվածքի (նովել) ձևն այդ շրջանում լայնորեն տարածված էր: Սյուժետային հ[illegible] րինվածքով երկերից մեկը («Երգ քաջ Լիպարիտի մասին») հիշատակվեց վերևում: Հովհաննե[illegible] Երզնկացին ունի պոեմ քահանայի որդու և մոլլայի աղջկա սրտառուչ սիրո մասին:

3

ԺՈՂՈՎՐԴԱ-ՄԱՍՆԱԳԻՏԱՑՎԱԾ ՄՈՆՈԴԻԱՆ (ՏԱՂԵՐԸ) ՄԻՆՉԵՎ XVIII ԴԱՐԸ

Եթե նկատի չառնենք խազերով գրառված և որոշակի թվով պահպանված տաղերը, որոնք առայժմ անընթեռնելի են, XIV-XVII դարերի աշխարհիկ երաժշտական արվեստից մեզ է հասել նմուշների ծայրաստիճան փոքր քանակ:

Դրանք պատահաբար փրկված մի քանի ստեղծագործություններ են՝ հաղորդված բերնեբերան և գրառված միայն XIX դարի վերջին ու XX դարասկզբին (սակայն ոչ միշտ մասնագիտորեն բավարարող մակարդակով)[1]:

Մեզ քիչ են հասել տաղային մեղեդիներ, բայց, այդուհանդերձ, դրանցում կարելի է հեշտությամբ տարբերել երկու խումբ. մեկը՝ ուշ շրջանի տաղերն են, որոնք ոճական առանձնահատկություններով աղերսման եզրեր ունեն աշուղական երաժշտության հետ. դրանք Պաղտասար Դպիրի և Նաղաշ Հովնաթանի մեղեդիներն են: Մյուս խմբին պատկանում են այն մեղեդիները, որոնք ժառանգական թելերով կապված են զարգացած ավատատիրական դարաշրջանի մասնագիտացված արվեստի երկերի հետ: Վերջիններիս թվում մի քանի տաղեր են. առավել հետաքրքրական են աշուղ Գյուրջի Նավեհին վերագրվող տաղը, Պետրոս Ղափանցու «Կաքավի երգը» և «Կռունկը»: Տաղերի երկու խմբի բաժանումը չի հակասում պատմական փաստերին. նմուշները, որոնք աղերսվում են աշուղական երգերին, ստեղծված են բազմազգ քաղաքներում՝ XVII-XVIII դարերի սահմանագծում:

Անդրադառնալով վաղ շրջանի տաղերին, հարկ է պարզել, թե ինչպիսի՞ն է դրանց կապը զարգացած ավատատիրության տաղերի հետ, ապա՝ ինչո՞ւմ է դրանց տարբերությունը վերջիններից, այլ կերպ ասած՝ կա՞ն դրանց մեջ ինչ-որ որակական նոր հատկանիշներ, թե ոչ: Այս հարցերին կարելի է պատասխանել միայն հենվելով ուսումնասիրվող տաղերի հորինվածքային առանձնահատկությունների վերլուծման վրա:

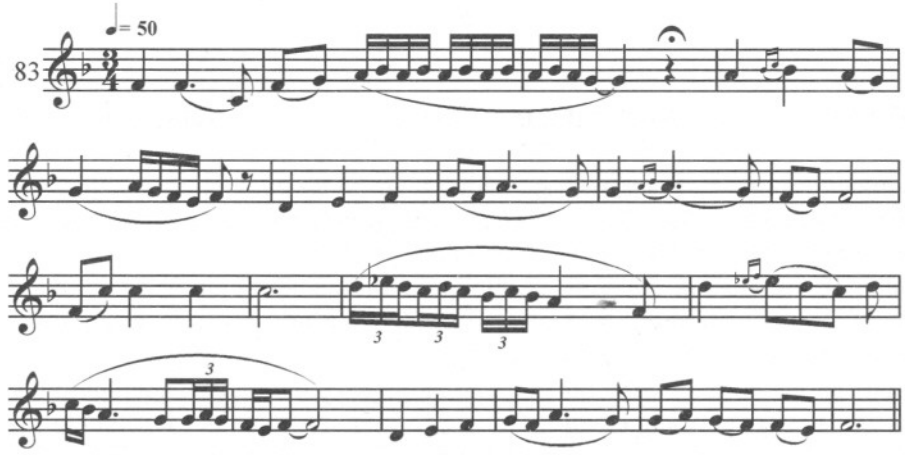
Գյուրջի Նավեհին վերագրվող տաղի մեղեդին երաժշտագետների մոտ ճանաչված է իբրև աշուղական, թեպետ իր հորինվածքային հատկանիշներով անվերապահորեն պետք է դասվի տաղերի թվին: Այստեղ կան մի շարք հատկանիշներ, որոնք մեղեդին մոտեցնում են նախորդ դարի տաղերին: Ձայնակարգային հենքով, թեմատիկ մոտիվային կազմով, հյուսվածքով և ելևէջի ծավալման տեսակով այս տաղը մոտ է Վերջ ձայնի մաժոր շարականներին, որոնք, իրոք, զարգացած ավատատիրական դարաշրջանի ժողովրդա-աշխարհիկ տաղերգության արձագանքներն են: Պայծառ գույներով, խիստ ջերմ ու խորաթափանց այս տաղն ունի հանգիստ, հանդիսավոր հիմնի բնույթ:

Անդրադառնալով հիշյալ տաղի բնորոշ հատկանիշներին, այժմ վեր հանենք միայն *ռիթմի, որն* այստեղ գործում է որոշակի մետրի շրջանակներում, և հստակ բաժանելիությամբ բնութագրվող ձևի առանձնահատկությունները. երգն իրենից ներկայացնում է [illegible] ձև՝ ա-բ-գ-բ կառուցվածքով[2].

---

[1] Որոշ գրառումներ պարզապես պետք է դեն նետել՝ դրանց վավերականության կասկածելիության պատճառով:

[2] Այս մեղեդին առաջին անգամ բերվել է «Սայաթ-Նովա» ժողովածուի ներածական հոդվածում (հեղինակ՝ Մ. Աղայան), որտեղից և այն փոխառվել է: Մ. Աղայանը գտնում է, որ օրինակը մեզ է հասել աղավաղված տեսքով, բայց չի նշում, թե ինչում է արտահայտված աղավաղվածությունը:

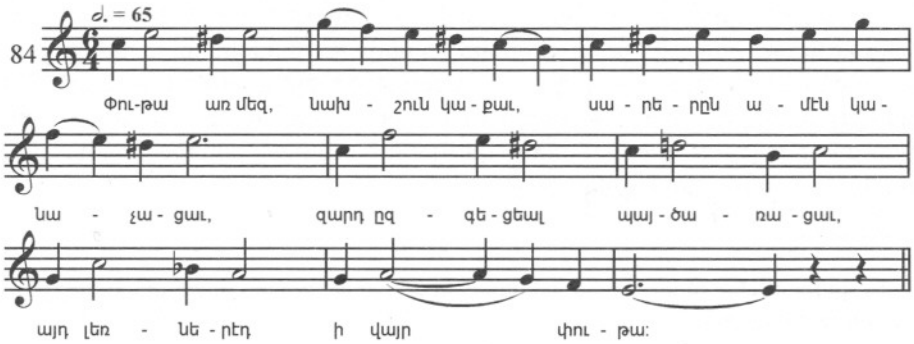


«Կաքավի երգը» հորինված է XVIII դարում, այսինքն՝ այն ժամանակաշրջանում, երբ անդրկովկասյան հայերի միջավայրում արդեն ծաղկում էր ապրում աշուղական արվեստը[1]: Երգի հեղինակ վարդապետ Պետրոս Ղափանցին, ապրելով Արևմտյան Հայաստանի գավառներից մեկում, ըստ երևույթին, խուսափում էր արվեստի նոր ուղղություններից: Նրա տաղի ո՛չ բանաստեղծական և ո՛չ էլ երաժշտական բնագրերում ոչինչ աշուղական չկա:

Ձայնակարգի և ելևէջի ծավալման տեսակով Ղափանցու տաղը մոտ է Երրորդ (Գ) ձայնի հոգևոր երգերին. վերջիններում ևս անդրադարձված է նախորդող դարաշրջանի աշխարհիկ տաղերի, հնարավոր է նաև՝ գուսանական երգերի հնչարտաբերման փորձը: Այս իմաստով առանձնապես հատկանշական է բարձրացված (II) աստիճանով հիպոիոնական (c) և սեքստա ինտերվալով ցած գտնվող լոկրիական (e) ձայնակարգերի հարաբերակցությունը:

Սակայն, ի տարբերություն հոգևոր երգերի, Ղափանցու տաղն ունի հստակ մետրական հիմք և որոշակիորեն արտահայտված պարբերության ձև:

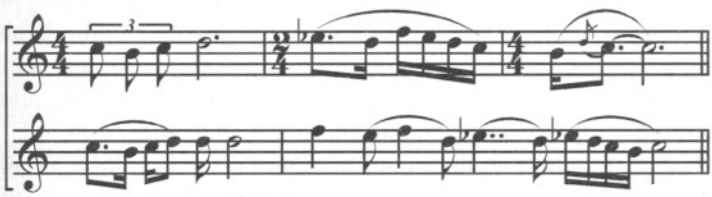
Ամբողջությամբ վերցրած, այստեղ առկա է՝ ձայնակարգի ելևէջի երանգով պայմանավորված խստաշնչության և պարայնությամբ սահմանվող ռիթմի աշխուժության յուրօրինակ զուգորդում: Ելնելով բնագրի բովանդակությունից, հեղինակն իր քնարական մեղեդին օժտել է կատակային նրբերանգով.



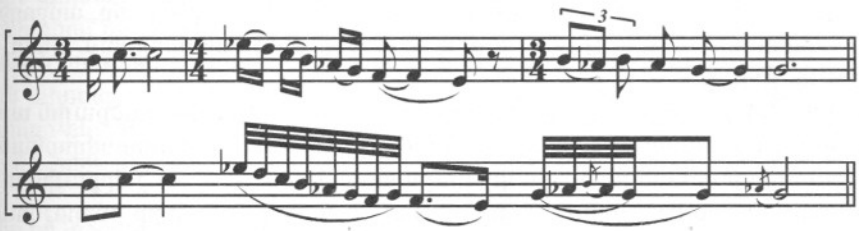
[1] «Կաքավի երգը», ինչպես և «Տաղ ուրախության»-ը ձայնագրել է Մ. Խումաշյանը: Երկու ձայնագրություններն էլ պարզեցված են:

Որպես նույն խմբի վերջին օրինակ բերվում է «Կռունկ» տաղը: Դա պանդուխտի երգ է: Ինչպես տաղի խոսքերը[1], այնպես էլ երաժշտությունը ներծծված են հայրենիքից հեռացած մարդուն ճնշող կարոտի տրամադրությամբ:

Տաղի երաժշտությունը, բացի գեղագիտական բարձր արժեքից, ունի նաև ճանաչողական հետաքրքրություն: Այն ավելի, քան որևէ մեկ ուրիշ ստեղծագործություն, թույլ է տալիս խոսելու զարգացած ավատատիրական ժամանակաշրջանի և հաջորդող հարյուրամյակների տաղերի միջև առկա ժառանգական կապերի մասին: Թե՛ տաղի ելևէջային լարվածքը, թե՛ թեմատիկ կազմը լրիվ հիմնված են Հայաստանի ավատատիրական մշակույթի ծաղկուն դարաշրջանի մասնագիտացված երաժշտության ավանդույթների ու յուրօրինակությունների վրա: Ասվածը հաստատում են ստորև բերվող զուգահեռները: Դյուրին է նկատել, որ «Կռունկ» տաղի մեղեդին կազմված է երկու մասից. առաջինի հատվածները հարցական բնույթի են, երկրորդ մասը հնչում է իբրև պատասխան (թեպետ՝ ոչ միմիթարական): Ինչպես մեկի, այնպես էլ մյուսի նախատիպերի արմատները անցյալ դարաշրջանի երաժշտության մեջ են (նկատի են առնված շատ կամ քիչ ավարտուն ձայնեղանակային մեղեդային թեմատիկ կազմավորումները): Տաղի առաջին հատվածի նախատիպը Գրիգոր Նարեկացու (Xդ.) «Տիրամայրն» տաղի սկզբնական կառուցվածքն է[2].



Տաղի եզրափակիչ հատվածի զուգահեռը Վերջ ձայնում ծավալվող «բազմաճյուղ» շարականների ավանդական ավարտներն են[3].



Բերված երկու օրինակներում «Կռունկ» տաղի հատվածները տրված են վերևի տողերում, Նարեկացու և շարականի հատվածները, համապատասխանաբար, ներքևի տողերում:

Երկու զուգահեռականություններն էլ ինքնին խոսուն են: Դրանք թույլ են տալիս նկատելու, որ «Կռունկ» տաղը ելևէջային լարվածքի և թեմատիկ նյութի հետ մեկտեղ, հին տաղերից փոխառել է նաև հանկարծաբանական հյուսվածքը[4].

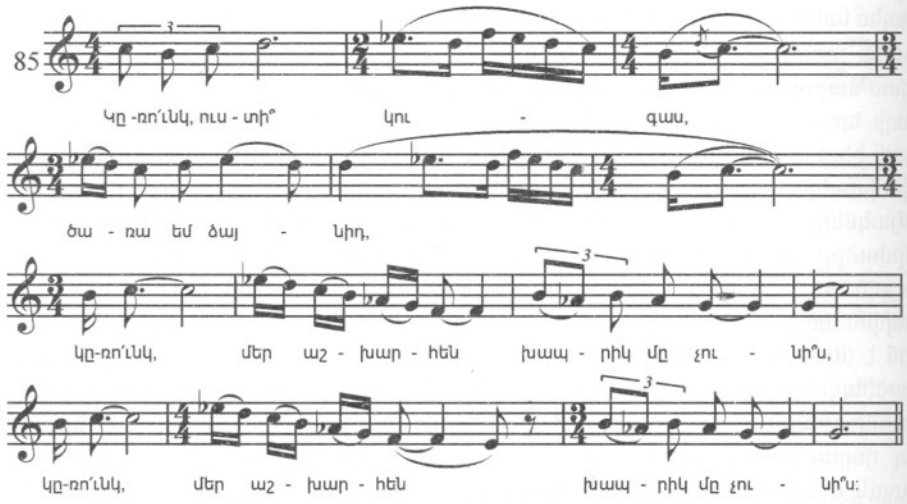
---

[1] Երգի բանաստեղծական բնագրի մեկ տունը բերված է 195 էջում:

[2] Այս զուգահեռության մասին առաջին անգամ նշել է Մ. Աղայանն իր «Հայ տաղեր» աշխատության մեջ (ձեռագիր, գտնվում է ԳԱԹ-ում – Մ. Բ.):

[3] Շարակնոց, էջ 799:

[4] Բացի 85 օրինակում բերված «Կռունկի» տարբերակից, կա նաև Կոմիտասի հանրահայտ ձայնագրությունը (Կոմիտաս, Երգեր, Մ.-Լ., 1939, էջ 63): Այդ տարբերակը ևս բովանդակում է ելևէջներ, որոնք սերում են «Տիրամայրն» տաղից և 199 էջում բերված շարականից:



Շատ առումներով նախորդ դարաշրջանի տաղերին մոտենալով, «Կռունկն» ունի նաև նոր հատկանիշներ: Նախ՝ ժողովրդային է. մեղեդին ճշմարտացիորեն արտացոլում է հազարավոր մարդկանց ապրումները, ապա երևան են գալիս նոր առանձնահատկություններ տաղի հորինվածքում. ձևը՝ հավաք է և կազմակերպված, բաղկացուցիչները հարց ու պատասխանի փոխկապվածության մեջ են և այլն:

Եվ այսպես, վերը բերված օրինակները վկայում են այն մասին, որ դիտարկվող ժամանակաշրջանի տաղային արվեստը շարունակելով մնալ զարգացած ավատատիրական դարաշրջանում սկիզբ առած հուների մեջ, այդ հիմնաքարով ձեռք է բերում մի շարք այլ հատկանիշներ: Դրանք երևան են գալիս արտացոլվող բովանդակության առավել որոշակիությամբ, մարդկային խոր ապրումների ընդգրկմամբ, ամբողջությամբ վերցրած, կենդանի շնչով: Այս հատկանիշներով էլ պայմանավորվում է նոր տաղերի ժողովրդայնությունը:

Եվս մի քանի դիտողություն հիշյալ շրջանակի տաղերի հորինվածքային առանձնահատկությունների մասին: Ի տարբերություն զարգացած ավատատիրական դարաշրջանի, հաճախ բազմախոս ու չափից դուրս «պճնված», ոչ միշտ շարքային ունկնդրին հասու ծավալուն երաժշտական ձևերի, տվյալ շրջանակի տաղերը բնորոշվում են կառուցվածքային պարզությամբ և հեշտ ընկալման հատկությամբ. սակավ բացառությամբ, դրանց ռիթմերը հենվում են հավասարաչափ զարկերով մետրական ցանցին (բացի «Կռունկ» տաղից): Դրանցում առաջացող հատվածները (մասերը – Մ. Բ.) գտնվում են պարզ, հեշտ ընկալվող տրամաբանական հարաբերությունների մեջ: Ձևակառուցողական սկզբունքների տեսանկյունից այս տաղերն ավելի ազգակից են գեղջուկ երգերի պարբերականացված ձևերին, քան նախորդ դարաշրջանի մասնագիտացված երաժշտության դրամատուրգիական բարդ ստեղծագործություններին: Դրանք կորցրել են սահմանների ծավալունությունը, բայց փոխարենը՝ շահել հստակություն: Հատկապես պետք է նշել, որ դիտարկվող դարաշրջանի տաղերը նորից դիմում են հնչարտաբերման ձայնեղանակային սկզբունքներին:

Թե որքանո՞վ են էական նոր ոճի բնութագրման գործում նշված բոլոր հատկանիշները, կարելի է դատել «Կռունկ» տաղի մեղեդուց: Լինելով խարսխված զարգացած ավատատիրական դարաշրջանի երաժշտական ավանդույթներին, այս տաղը շնորհիվ հիշյալ հատկանիշների պահպանում է իր գոյությունը մինչև մեր օրերը՝ իբրև ժողովրդի

կողմից ամենից ավելի սիրված ու տարածված երգ: Դա այն նմուշն էր, որի օրինակով մինչև վերջերս հորինվում էին նոր երկեր[1]:

Դիտարկվող շրջանակի տաղերի ուսումնասիրությունը հնարավորություն է տալիս եզրակացնելու, որ դրանց երաժշտությունը պատմականորեն զարգացել է նույն ճանապարհներով և նույն ուղղություններով, ինչ որ բանաստեղծությունը: Տաղերի երկրորդ շրջանակը (XVII-XVIII դարերի սահմանագիծ) գրավում է միջանցիկ տեղ նկարագրված տաղերի ու աշուղական երգերի միջև: Մեթոդական կարգի նկատառումներից ելնելով, երկրորդ շրջանակի տաղերը կդիտարկվեն աշուղական արվեստի բաժնում:

4

XVII ԴԱՐԱՎԵՐՋԻ ԵՎ XVIII ԴԱՐԻ ԱՇՈՒՂՆԵՐԸ, ՆՐԱՆՑ ԳԱՂԱՓԱՐԱ-ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ԴՐՈՒՅԹՆԵՐԸ ԵՎ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

XVIII դարում անկում է ապրում նաև միջնադարյան հայ «գրքային» գրականությունը՝ կապված բուն Հայաստանի մշակույթի զարգացման նոր դանդաղեցման հետ: Տաղերի հորինումն աստիճանաբար ընդհատվում է: «Գրքային» գրականության հեղինակները նորից շրջվում են դեպի իր առաքելությունը կատարած հնագույն լեզվին՝ գրաբարին:

Սակայն այդ շրջանում ժողովրդա-մասնագիտացված բանաստեղծության բնագավառում տեղի են ունենում նշանակալի տեղաշարժեր: Տաղերգուների և գուսանների արվեստին փոխարինելու է գալիս աշուղների արվեստը:

Եթե մի կողմ թողնենք պալատական աշուղների վերամբարձ, ճոռոմ, հաճախ տարբեր ձևական հնարամտություններով հագեցած արվեստը, որ ստեղծված էր ծառայելու արևելյան տիրակալների ճաշակին ու հաճույքին, և որը հայ բանաստեղծության վրա չթողեց փոքր-ինչ նկատելի հետք, ապա աշուղական ստեղծագործությունը հիմնականում մնում է իբրև քաղաքի և, ամենից առաջ, քաղաքային աշխատավորական խավերի արվեստ:

Որոնք են աշուղական արվեստի հատկանիշները: Պատասխանելով տվյալ հարցին, չի կարելի չընդգծել, որ աշուղները սեփականացնում են ժողովրդա-ազգային միտումներից այն ամեն առողջը, ինչ ավելի վաղ ժամանակներում որոշակի էին ոչ միայն գուսանների ստեղծագործության մեջ, այլ նաև տաղերգուների առավել իրապաշտական ստեղծագործություններում: Բայց աշուղական արվեստը շարունակելով իր հակումը դեպի անձնա-քնարական զեղումները, իր զարգացման հնարավորությունների սահմաններում տուրք է տալիս քաղաքային բնակչության առաջադեմ խավերի առաջադրած առավել էական սոցիալական խնդիրներին: Ավելի ուշ, աշուղական արվեստն ընդհուպ շոշափում է նոր ժամանակների հեղափոխական թեմաներ: Կոչված լինելով, ըստ հնարավորին, ավելի լավ արտահայտել ժողովրդի մտքերն ու զգացումները, աշուղական արվեստն օրինաչափորեն դիմում է ժողովրդական խոսակցական լեզվին:

---

[1] «Կռունկ» տաղի նմանությամբ են հորինված բազմաթիվ աշուղական երգեր, այդ օրինակով է հորինված Ա. Տիգրանյանի «Անուշ» օպերայի հերոսներից մեկի արիան:

Աշուղական արվեստը բնորոշվում է օգտագործվող բանաստեղծական ձևերի հարստությամբ, որոնք հենվում են մի կողմից՝ հայ միջնադարյան բանաստեղծության ավանդույթների, մյուս կողմից՝ Մերձավոր Արևելքի այլ ժողովուրդների աշուղների ձեռքբերումների վրա, դրանց յուրացմանը: Ի դեպ, հայ աշուղներն ընդհանուր արևելյան գրական հնարների ու ձևերի օգտագործմանը վերաբերում են մեծ զգուշությամբ. ընտրում են միայն այն հնարներն ու ձևերը, որոնք նպաստում են երկի բովանդակության բացահայտմանը և գեղագիտական ներգործության բարձրացմանը: Հատկապես ուշ շրջանի հայ աշուղները ավելորդ զարդարուհության ձգտում չունեն:

Միջնադարյան գուսանների նման, աշուղներն իրենց երգերով ելույթ են ունենում մարդաշատ հավաքատեղիներում՝ հրապարակներում, շուկաներում, քարվանսարաներում, թեյարաններում, սրճարաններում, քաղաքացիների ու գյուղացիների տներում: Աշուղը եկեղեցական տոնակատարությունների, խնջույքների ու հարսանիքների ցանկալի հյուրն է: Նա հանդես է գալիս ոչ միայն զվարճացնողի դերում, այլ իբրև իմաստուն ուսուցիչ, որն արձագանքում է ընթացիկ կյանքի բոլոր հուզող պահանջներին ու ձգտումներին: Նա անմիջապես որսում է ժողովրդին հուզող գաղափարներն ու տրամադրությունները, ընդհանրացնում դրանք գեղարվեստական բարձր կերպարներում և վերադարձնում ժողովրդին: Աշուղը սովորեցնում է սիրել ճշմարտությունը, արթնացնում է ժողովրդի ազգային ինքնագիտակցության զգացումը, հավատ սերմանում լուսավոր ապագայի նկատմամբ...

Իբրև իր գործի գիտակ, իսկական մասնագետ, աշուղը գիտակցորեն է վերաբերում իր արվեստի խնդիրներին: Գ. Լևոնյանի տվյալների համաձայն, հայ աշուղական արվեստին հայտնի են եղել շուրջ հիսուն երգային տեսակներ: Դրանց մի մասը առանձնացվել է ըստ բանաստեղծական ձևերի, ընդ որում՝ միայն աշուղական արվեստին հատուկ ձևերի, մյուս մասը՝ ըստ բովանդակության: Կարգավորված երգատեսակների թվին են դասվում սիրո, պանդխտության, փիլիսոփայական, բարոյախոսական, երգիծական ու կատակային երգերի, կենսագրական բովանդակության երգերի խմբավորումները, հանելուկները և այլն: Աշուղական արվեստի ձևերի մեջ հատուկ տեղ են գրավում «Քյորօղլի», «Աշուղ Ղարիբ» և նման այլ սիրավեպերը: Այդ ծավալուն «վեպերը» պատմվել են գրավիչ խոսքով և դրամատիկ լարված պահերին վերածել երգի[1]: Ողջ Մերձավոր Արևելքով մեկ տարածված այս սիրավեպերը տարբեր ժողովուրդների մոտ պատմվում են այլևայլ տարբերակներով[2]: Թե սիրավեպերը որքան խոր արմատներ են գցել հայերի կենցաղում, կարող ենք դատել Հայաստանում դրանց կատարվող երաժշտական հատվածների բնույթից, որոնք հաճախ բազմաթիվ թելերով աղերսվում են հայ ժողովրդական (ներառյալ՝ գեղջուկ) երգին:

Աշուղական բանաստեղծական բազմաթիվ ձևերից հատկապես ուշագրավ են՝ տներից յուրաքանչյուրը կամ բանաստեղծության ամեն մի տողը նախորդ տան կամ տողի վերջին բառի կրկնությամբ սկսվող ձևերը[3]: Ձևակառուցողական այս հնարը նման է հայ գեղջուկ լայնաշունչ մեղեդիներում տարածված նախաղասությունների շղթայմանը:

---

[1] Ուշագրավ է այս երևույթի տարածված հետևյալ հիմնավորումը. «Ես այլևս չեմ կարող խոսքով ասել, տվեք սազս և ես կերգեմ»:

[2] Օրինակ, «Քյորօղլին» Միջին Ասիայում պատմվում է դիցաբանական երանգներով:

[3] Այս ձևերը հայտնի են «Ջինջիլլամա» և «Ղարշըլամա» անուններով: Աշուղական բանաստեղծության ձևերի ու ժանրերի մասին տե՛ս Գ. ԼԵՎՈՆՅԱՆ, ***Աշուղները և նրանց արվեստը***, Ե., 1944, էջ 46-79: Կա նաև աշխատության ռուսերեն թարգմանության ձեռագիրը, որը պահվում է Լենինգրադի Թատրոնի և երաժշտության ինստիտուտում:

Անդրկովկասում քաղաքային աշուղների արվեստը հաճախ բնութագրվում է իբրև մի արվեստ, որը զարգանում էր անդրկովկասյան բոլոր ժողովուրդների համար միասնական աշուղական ոճի հունով: Այս տեսակետը անհիմն չէ, բայց և չի տալիս իրերի դրության սպառիչ պատկերը: Անդրկովկասյան քաղաքների, հատկապես, XVIII դ. աշուղական արվեստի վերաբերյալ ճիշտ կլիներ առաջ քաշել ոչ թե ***միասնական*** ոճի, այլ մի շարք ***ընդհանուր,*** էական ***ոճական հատկանիշների*** առկայության հարցը: Նման ընդհանրություն, իրոք, նկատելի է ինչպես անդրկովկասյան տարբեր ժողովուրդների աշուղական արվեստների բովանդակության մեջ, այնպես էլ հորինվածքային տարրերում: Դա արմատավորված է իրականության երևույթների նկատմամբ առկա հայացքների, բարոյագիտական ու գեղագիտական դրույթների միանմանության մեջ: Այսպես կոչված «սելջուկյան ժամանակաշրջանի» քաղաքային աշխատավորական խավերի արվեստի նման, XVIII դարում անդրկովկասյան քաղաքային աշուղների արվեստը զարգացավ տարբեր ժողովրդա-ազգային բանաստեղծների ու երաժիշտների խմբերի սերտ համագործակցությամբ:

Չլիներ հիշատակված ընդհանրությունը, ինչպես կկարողանային տարբեր ազգային խմբերի վարպետները մասնակցել այս կամ այն «աշուղական մրցույթին» կամ ինչով պետք է բացատրվի այն փաստը, որ տարբեր աշուղներ իրենց երգերը հորինում էին երկու կամ երեք լեզուներով:

Սակայն տարբեր ժողովուրդների աշուղական արվեստի գաղափարական ուղղվածության, ժանրային կազմի, ձևա-հորինվածքային օրինաչափությունների ընդհանրությամբ հանդերձ, և անկախ այն հանգամանքից, որ վարպետներն իրենց բանաստեղծություններն ու երգերը հաճախ էին հասցեագրում երկու, նույնիսկ երեք լեզուների գիտակ ունկնդիրներով լի լսարանների, ժողովուրդներից ամեն մեկի արվեստը շարունակել և պահպանել է իր յուրահատուկ առանձնահատկությունները: Դա պայմանավորվել է ժողովուրդներից յուրաքանչյուրի արվեստի զարգացման նախորդ ընթացքով (տվյալ դեպքում ասվածը վերաբերում է աշուղական արվեստի բանաստեղծական կողմին), այսինքն՝ նրանցից ամեն մեկն այս կամ այն չափով հենվել է իր իսկ արվեստի վաղ շրջաններում սահմանված ավանդույթներին: Այսպես, հայ աշուղների բանաստեղծության մեջ անդրադարձել են միջնադարյան տաղերգուների ու գուսանների ստեղծած ավանդույթները:

Հայկական միջավայրում աշուղության առաջին ջատագովն արդեն հիշատակված Հովնաթան Նաղաշն էր:[1] Հովնաթանը XVIII դ. հայ արվեստի ականավոր գործիչներից էր: Միակերպ հաջողությամբ դրսևորել է իրեն կերպարվեստի, երաժշտության և բանաստեղծության բնագավառներում: Իբրև ժամանակակից հասարակության առաջադեմ խավերի պահանջների նկատմամբ նրբազգաց արվեստագետ, հիշյալ բոլոր բնագավառներում հանդես է եկել իբրև համարձակ նորարար: Միջնադարյան գեղանկարչական ձևերի վարպետի վրձնին են պատկանում Էջմիածնի Մայր տաճարի նշանավոր որմնանկարները, նա հայ նկարիչներից առաջինն է տուրք տվել նկարչական նոր ժանրերին՝ դազգահային նկարչության ձևերին ու դիմանկարին: Իբրև բանաստեղծ, նա «ավարտել է միջնադարյան քնարերգության պատմությունը» և միաժամանակ «ճանա-

---

[1] Գ. Լևոնյանի տվյալներով Հայաստանում աշուղությունը գոյություն է ունեցել նաև մինչև Նաղաշ Հովնաթանը: Առաջին անգամ դրա մասին հիշատակում է XVIII դարի պատմիչ Զաքարիան (Գ. ԼԵՎՈՆՅԱՆ, ***Աշուղները և նրանց արվեստը,*** էջ 13): Արևելքի այլ ժողովուրդների աշուղական արվեստի զարգացումը վերագրվում է ավելի վաղ ժամանակների (տե՛ս Հ. ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ, ***Հայ երաժշտության պատմություն,*** էջ 125): Ավելորդ չենք համարում նկատել, որ Գ. Լևոնյանի գրքում այս մասին ոչ մի նշում չկա – Մ. Բ.:

պարի հարթել աշուղական բանաստեղծության համար»[1]: Հովնաթանը, պահպանելով հայ միջնադարյան «գրքային» բանաստեղծությանը բնորոշ կերպարայնության հատկանիշները, չհրաժարվելով այդ բանաստեղծությանը հատուկ արտահայտչական բացահայտ վերամբարձ ոճից, միաժամանակ յուրացնում է դեմոկրատական աշուղական արվեստի ժանրերն ու ձևերը և հաստատակամորեն իր բանաստեղծության համար ընտրում ժողովրդի լեզուն: Հովնաթանը «մարմնավորում է ժողովրդական հագներգուի (ռապսոդի) նոր հատկանիշները, անձնավորում իր մեջ տրուբադուրին, աշուղ – երգչին, բանաստեղծին և իր հորինումների կատարողին»[2]: Որպես աշուղական արվեստի ինտերնացիոնալ ավանդույթների նախանձախնդիր կողմնակից, նա հորինում է իր երգերը երկու լեզվով՝ հայերեն և աղրբեջաներեն:

Հովնաթանի բանաստեղծական ստեղծագործություններն ընդգրկում է թեմաների համեմատաբար նեղ շրջանակ: Նրա ստեղծագործության մեջ իշխողը վաղ աշուղական արվեստի համար ավանդական դարձած սիրո քնարերգության ժանրն է[3]:

Միջնադարյան բանաստեղծներ Թլկուրանցու, Քուչակի և ուրիշների բանաստեղծությունների նման, Հովնաթանի սիրո բանաստեղծություններում, զգացականության թեթևակի երանգի և ձևավորման որոշակի նրբության առկայության պայմաններում, դարձյալ հնչում է մարդկային անկեղծ խոսքը.

Վարդագոյն երեսդ է փայլման,
Սիրեկա՛ն, ամա՛ն, ամա՛ն,
Դու՝ վարդ, ես՝ բլբուլի նման,
Նազելի՛, ես բլբուլի նման,
Քանի կանչեմ զարով ֆրղան,
Նազելի՛, ամա՛ն, ամա՛ն,
Եկ պաղչէն, այս է լաւ վախտն,
Սիրեկան, այս է լավ վախտն,
Բացուել է վարդն[4]*:*

Նրա սեղաներգը հեղեղված է հանգստի ժամը նշող քաղաքի բնակչի նոր տրամադրություններով: Ջերմ, բայց և բարեհոգի հումորով լի խոսքերով է հեղինակը երգում գարնանային բնության գրկում իր բարեկամների հետ անցկացրած խնջույքի մասին: Ահա և մի տուն այդ երգից.

Յորժամ եղև գարուն, արև ծագեցաւ,
Հարաւ հողմն հնչեաց, սառն հալեցաւ,
Երկիր կանաչացավ, ծառն ծաղկեցաւ,
Խմե՛նք, եղբա՛րք, գինի,
Քանն Աստուած շինի[5]*:*

---

[1] Տե՛ս Ս. ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ, ***Հայ բանաստեղծության անթոլոգիայի*** ռուսերեն թարգմանության առաջաբանը, Մ., 1940, էջ 20:

[2] Նույն տեղում:

[3] ***Աշուղ*** նշանակում է սիրահար: Աշուղի կոչումը նախ սիրո երգեր գրելն է: Այս առումով հատկանշական են Սայաթ-Նովայի խոսքերը.

Միր էս ճամփեն փիր ուստաղից միզ մնաց,
Էնդու համա սիրտըս էշխով է լցված:

Տե՛ս ՍԱՅԱԹ–ՆՈՎԱ, ***Հայերեն, վրացերեն, աղրբեջաներեն խաղերի ժողովածու*** (այսուհետև՝ ***Խաղերի ժողովածու*** – Մ. Բ.), կազմեց, խմբագրեց և ծանոթագրեց Մորուս Հասրաթյան, Ե., 1963, էջ 160: *Էշխ* - սեր, *փիր* - նախնիք, *ուստաղ* - վարպետ:

[4] ՆԱՂԱՇ ՀՈՎՆԱԹԱՆ, ***Տաղեր,*** աշխատասիրությամբ Ասատուր Մնացականյանի, Ե., 1983, էջ 62 – Մ. Բ.: *Զարով* - ողբալով, *ֆրղան* - սուգ ու շիվան, *վախտ* - ժամանակ:

[5] Նույն տեղում, էջ 83:

Բացառիկ մեծ է Նաղաշ Հովնաթանի դերը հայ ժողովրդի բանաստեղծության զարգացման մեջ: Նա կանգնեց քաղաքի աշխատավորական լայն զանգվածների մտածումներն ու զգացումներն արտահայտելու այն ճանապարհին, որով ընթացավ հայ աշուղական արվեստի հետագա զարգացումը: Հովնաթանի առաջին հետևորդը XVIII դարում ողջ Անդրկովկասի համար ամենից ավելի նշանավոր աշուղ-բանաստեղծ Սայաթ-Նովան էր:

Սայաթ-Նովայի ստեղծագործական գործունեությունը հիմնականում կապված է Թիֆլիսի հետ, որտեղ XVIII դարում արդեն հայերի թիվը զգալի էր: Իր երգերը հասցեագրելով բազմալեզու լսարանի, Սայաթ-Նովան գրում է Անդրկովկասի հիմնական երեք ժողովուրդների խոսակցական լեզուներով՝ հայերեն, վրացերեն և ադրբեջաներեն:

Բարդ է եղել Սայաթ-Նովայի ապրած կյանքը. նրա ճակատագիրը հայ ժողովրդի փորձություններով լի ճակատագրի արտացոլումն էր: Հիշյալ ժամանակաշրջանում հայերը զուրկ էին պետականությունից: Լինելով ցածր խավի ծնունդ, մասնագիտությամբ ջուլհակ, Սայաթ-Նովան իր վիթխարի բազմակողմանի տաղանդի կիրառման համար միջավայր է փնտրում հայրենիքի սահմաններից դուրս. ահա պարսկական Նաղիր շահի պալատում նա զբաղեցնում է երաժշտի, երգչի և գործիքահարի պաշտոնը,[1] ավելի ուշ՝ ծառայում է վրացական Հերակլ II թագավորի պալատում, որտեղ իշխում էին նույն սովորույթները, բարքերը, արվեստի նույն ճևերը, ինչ և իրանական տիրակալների պալատներում:[2] Թե՛ այստեղ, թե՛ այնտեղ Սայաթ-Նովան մոտիկից ծանոթանում է իր ժամանակակից իրանական արվեստի հիմունքներին: Ծառայության բերումով ազնվականության միջավայրում գտնվող Սայաթ-Նովան հավատարիմ է մնում այն հասարակ մարդկանց խավի պատգամներին, որի ծնունդն էր ինքը: Հպարտության և անձնական գերազանցության զգացումով լի խոսքեր է նա ուղղում իր դասակարգային հակառակորդներին.

Էս աշխարում փարթամութին չիմ ուզում. [...]
Ցիս ռամիկ իմ՝ թավադութին չիմ ուզում [3]**:**

Իր միջավայրի մարդկանց մտայնությանը բնորոշ էր սիրո-քնարական բանաստեղծությունը, ուր արտացոլված էին մարդկային կենդանի զգացումներ և սոցիալական անհավասարության դեմ բարձրացված բողոք[4]:

---

[1] Ըստ ենթադրությունների, Նաղիր շահի Հնդկաստան կատարած ռազմաերթերի տարեգրության հեղինակը Սայաթ-Նովան է: Նրա կենսագրական տեղեկությունները վերցված են պրոֆ. Գ. Աբովի՝ բանաստեղծի ոտանավորների ռուսերեն թարգմանության նախաբան-հոդվածից (Երևան, 1945):

[2] «Սեֆյանների դարաշրջանում Իրանի ծաղկումը, – գրում է պրոֆ. Գ. Չուբինաշվիլին, – իբրև հետևանք առաջ բերեց, եթե կարելի է ասել, արվեստի առարկաների և գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ իշխող ճևերի տարրերի ու օրինաչափությունների արտահանում դեպի Վրաստան»: «Առջևում են, իհարկե, կենտրոնները, մայրաքաղաքները և դրանց ճգտող ազնվականությունը» (տե՛ս «Իրանական ազդեցությունը Վրաստանի ճարտարապետական հուշարձանների վրա», Իրանական արվեստին ու հնագիտությանը նվիրված III միջազգային վեհաժողովի աշխատությունների ժողովածու, Մ.-Լ., 1939, էջ 523, ռուս.):

Այս կապակցությամբ ուշագրավ է Սայաթ-Նովայի ժամանակակից Իոնա Խելաշվիլու ցուցումը. «Հերակլ թագավորի (ինչպես և նախորդների) ժամանակ ավանդական էր պարսկական մեղեդիները կատարող երգիչների, պարսկական նվագարանային կատարողական խմբերի գոյությունը» (մեջբերումը ըստ Հ. ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆԻ, ***Հայ երաժշտության պատմություն***, էջ 138-139):

[3] ՍԱՅԱԹ-ՆՈՎԱ, ***Խաղերի ժողովածու,*** էջ 128: *Թավադ* - ազնվական, իշխան:

[4] Տվյալ շրջանակի բազմաթիվ բանաստեղծություններում արտացոլված են բանաստեղծի անձնական կյանքի դրամատիկ բախումները:

Նրա շուրթերից թռչում են այսպիսի խոսքեր.

Էս վրաց թավադներու մեջ ջիվան կինքըս մաշեցի,
Էս սիվասիրտ յարի ճեռին արուն-արտասուք թափեցի,
Անարկվածի նըշան ճակտիս խալխի նամուս քաշեցի...[1]*:*

Այսպես է դիմում նա նույնիսկ իր բարձրաստիճան սիրեցյալին.

Աղ ու հացիտ ախպերութին չիմ ուզում [2]*:*

Սայաթ-Նովայի ստեղծագործական գանձարանում կան արտահայտություններ, որոնք անմիջականորեն չեն կապվում նրա կենսագրության հետ, բայց դրանք ևս նույնքան նշանակալի են, քանի որ ոչ պակաս հստակությամբ ներկայացնում են բանաստեղծի կենսական դիրքորոշումները:

Իբրև աշուղ նա անբաժան է արվեստակից գործընկերներից և հավատարիմ է այդ արվեստի ավանդույթներին.

Փորցված վարպետներու մոդ մե ծառա իմ [3]*:*

Նա համոզված է աշուղական արվեստի բարձր առաքելության մեջ և հավատում է այդ արվեստում ունեցած իր սեփական ուժերին.

Ինձ Սայաթ-Նովա-Արութինն ա, կոսին [4]*,*
Սայաթ-Նովեն իմ, ուժըս ճայնիս մեչն է [5]*[...]*

Իր կոչումը տեսնում է ժողովրդին ծառայելու մեջ.

Արի համով դուլուղ արա, խալխի նոքար, Սայաթ-Նովա.
Ամեն մարք չի՛ կանա ճանգի շահով շղքար, Սայաթ-Նովա [6]*.*

Կամ՝

Խալխի համա կինք մաշեցի, ջան տվի՝
Տապանիս քարն էլ ախպերըս կու քաշե [7]*:*

Իբրև աշուղ, ժողովրդի խրատատու, Սայաթ-Նովան կոչ է անում օգնել ընչազուրկներին՝ ջերմեռանդորեն մարտնչելով «խղճի մաքրության», «հոգու ազնվության», «ճշմարտության» ու «համարձակության» համար.

Խիղճ ու դեվեր մարթկանց հարգողներից իմ. [...]
Իգիթ մարթը խոսկըն էրեսին կոսե [8]*.*

Կամ՝

Հախ ճըրաքը վառի, քուքուրքը մարի,
Միխկըտ սրփե, հոքիտ արթար, սուրփ պահի [9]*:*

Վերջապես՝

---

[1] ՍԱՅԱԹ-ՆՈՎԱ, ***Խաղերի ժողովածու,*** էջ 228: *Կինք* - կյանք, *խալխ* - ժողովուրդ:
[2] Նույն տեղում, էջ 128:
[3] Նույն տեղում, էջ 227:
[4] Նույն տեղում, էջ 126:
[5] Նույն տեղում էջ 123:
[6] Նույն տեղում էջ 53: *Ղուլուղ արա* - ծառայիր, *նոքար* - ծառա:
[7] Նույն տեղում, էջ 179:
[8] Նույն տեղում, էջ 227:
[9] Նույն տեղում, էջ 176: *Հախ* - արդար:

Իգիքն էն է, ում աղ-հացը չի հատնի,
Ով ծառս կուլի, կապանքնիր կու կըտըրտի [1].

Սայաթ-Նովան իբրև աշուղական արվեստի նվիրյալ, կտրուկ դեմ է այդ արվեստի գաղափարա-հուզական մակարդակի իջեցմանը.

Ինչ բլբուլ իս, վուր փարվազըտ չիմ տեսնի...[2]*:*

Այսպիսիք են գուսանական արվեստի զարգացման նոր փուլի ականավոր ներկայացուցիչ, աշուղ Սայաթ-Նովայի հայացքները կյանքի նկատմամբ, նրա բանաստեղծական հետաքրքրությունների շրջանակը: Այս աշուղի ստեղծագործությամբ հայ ժողովրդա-մասնագիտացված արվեստի բնագավառում նշանավորվեց վճռական բեկում: Սայաթ-Նովան տուրք տալով աշուղական բանաստեղծության ավանդույթներին, գերազանցապես ուշադիր եղավ սիրո թեմաների նկատմամբ, բայց նրա բանաստեղծության թեմատիկան ամբողջությամբ վերցրած ամենևին էլ սահմանափակ չէ, ինչպես գտնում էին անցյալ ժամանակների որոշ գրականագետներ[3]: Հակառակը, հարկ է խոստովանել, որ Սայաթ-Նովայի բանաստեղծության բովանդակությունն անմիջականորեն կապված է ընթացիկ կյանքի շատուշատ երևույթների ու պահանջների հետ և որ իր նախորդների՝ գուսանների ու տաղերգուների ստեղծագործության համեմատությամբ այն զգալիորեն լայն է: Սայաթ-Նովան դեմ է սահմանված սոցիալական կարգերին, «խստորեն է նշավակում ավատատիրության բացասական դրսևորումները», կոչ է անում «ազատագրվել եկեղեցու իշխանությունից», կատարելագործել մարդկային անհատը, հասնել «հոգու և մարմնի ներդաշնակության»[4]: Իր մի շարք ստեղծագործություններում, նա պատկերում է դարաշրջանի ամենից ավելի առաջադեմ բարոյական հայացքները և այլն: Սակայն Սայաթ-Նովայի բանաստեղծությունն ուշագրավ է ոչ միայն բովանդակությամբ. գեղարվեստական ներգործության ուժով, մասնագիտական վարպետության մակարդակով դա ներկայանում է մինչ այն չտեսնված բարձրությամբ: Սայաթ-Նովան «ժողովրդական երգչի արհեստը վերածում է բանաստեղծի բարձր կոչման»[5]: Նա յուրացնում է ժողովրդական, նաև միջնադարյան մասնագետ-բանաստեղծների՝ գուսանների, տաղերգուների և աշուղների տաղաչափության բազմաթիվ հնարքները և դրանք վերափոխելով գցում նոր ոճի հիմք: Վ. Բրյուսովը Սայաթ-Նովային դասում է «հնչահանգության (звукопись) այնպիսի մեծագույն վարպետների թվին», որպիսիք հայտնի էին համաշխարհային բանաստեղծությանը:

Այսպիսին է բանաստեղծ Սայաթ-Նովայի ստեղծագործական դիմանկարը, այսպիսին է նրա դերը հայ բանաստեղծական գրականության զարգացման մեջ:

Սայաթ-Նովայի մերձավոր հետևորդն իր սան Շամչի Մելքոն էր, որի գրչին է պատկանում Աղա-Մահմեդ խանի կողմից Թիֆլիսի ավերման (1797) նկարագրությունը, այն ավերման, որի ժամանակ զոհվել է Սայաթ-Նովան:

Աշուղական արվեստը դիտարկվող ժամանակաշրջանում ամենևին սահմանափակված չէր միայն Սայաթ-Նովայի գլխավորած դպրոցով: XVII դարում այն բարերար հող էր գտել բուն Հայաստանի քաղաքներում՝ Երևանում, Ջուղայում, Նախիջևանում և

---

[1] ՍԱՅԱԹ-ՆՈՎԱ, ***Խաղերի ժողովածու,*** էջ 179:

[2] Նույն տեղում, էջ 179: *Փարվազ* - ճախրանք, թռիչք:

[3] Այս հանգամանքը, ըստ երևույթին, բացատրվում է նրանով, որ Սայաթ-Նովայի աղրբեջաներեն խաղերից շատերը մինչև վերջերս մատչելի չէին ուսումնասիրողներին:

[4] Ս. ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ, ***Հայ բանաստեղծության անթոլոգիա,*** Առաջաբան, էջ 21:

[5] Վ. ԲՐՅՈՒՍՈՎ, ***Հայաստանի բանաստեղծությունը,*** էջ 51:

այլուր: Նախիջևանի և Երևանի խանությունները Ռուսաստանի հետ միավորվելուց հետո (1827), աշուղական արվեստը Հայաստանի մի շարք նոր կենտրոններում ևս ստանում է հետագա զարգացման ու տարածման նոր հնարավորություններ: Ասպարեզ են գալիս նոր անուններ՝ Միսկին Բուրջի, Բավե, Շիրին, Ջիվանի և ուրիշներ[1]: Սակայն, XIX դարի և XX դարի սկզբի աշուղական արվեստի հարցին կանդրադառնանք սույն աշխատության հաջորդ գլխում:

5

XVIII ԴԱՐԻ ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ՄՈՆՈԴԻԱՆ

Մինչ բուն աշուղական երաժշտության ուսումնասիրումը, հարկ է մի հայացքով անդրադառնալ այն ստեղծագործությունների երաժշտական առանձնահատկություններին, որոնք բնույթով անցողիկ են XIV-XVII դարերի տաղերի ու աշուղական երգերի միջև: Խոսքը մեր կողմից XVII-XVIII դարերի սահմանագծի խմբին դասված տաղերի մասին է, որոնց ամենահայտնի հեղինակները Պաղտասար Դպիրն ու Նաղաշ Հովնաթանն են: Վերջինիս ստեղծագործության գաղափարական նախադրյալների և աշուղական արվեստի զարգացման գործում ունեցած մեծ դերի մասին խոսվեց իր տեղում (էջ 203-204):

Դատելով մեզ հասած մի քանի նմուշներից, ներկայացվող շրջանակի տաղերի երաժշտությունը ժառանգական կապի մեջ է նույն ժամանակաշրջանին անմիջապես նախորդող տաղերի հետ: Մարդկային անձնական ապրումների կրքոտ արտացոլման հետ մեկտեղ նոր տաղերը նախորդներից ժառանգել են հորինվածքային մի շարք առանձնահատկություններ և, առաջին հերթին, ձևակառուցողական որոշ հնարքներ ու օրինաչափություններ: Նախորդ ժամանակների տաղերի նման, այս տաղերը ևս վերածում են ավարտուն, հստակ բաժանելիությամբ (պարբերականացված) բնորոշվող երգային ձևերի, որոնց երգայնությունը նույնպես իրացված է հավասարաչափ զարկեր ունեցող մետրական հիմքով: Նոր տաղերում յուրացված են ավելի վաղ ստեղծվածներում սահմանված հյուսվածքային տեսակներ (մեղեդիներում երաժշտազարդարուն-հանկարծաբանական տարրերին դիմելու հակումը), անգամ՝ դրանց մեղեդիական որոշ դարձվածքներ: Փոխառված է նաև հնչարտաբերման ձայնեղանակային սկզբունքը:

Խոսելով այս վերջին շրջանակի տաղերն ու աշուղական երգերն իրար հարազատեցնող հատկանիշների մասին, հարկ է նշել, որ անցման շրջանի տաղերի երաժշտությանը նախորդ դարաշրջանի երգերի համեմատությամբ, շատ ավելի է բնորոշ հուզական լարվածությունը, կրքոտությունը. նոր է այստեղ նաև «ընդհանուր արևելյան» երանգը:

Ստորև բերվող երկու օրինակներն իրենց այդ երանգով պարտական են այն ձայնակարգին, որի հատկորոշ առանձնահատկությունը՝ հիմնաձայնը վերևից ու ներքևից շրջապատող մեծացրած սեկունդաների առկայությունն է (տե՛ս 213 էջի ծանոթ.):

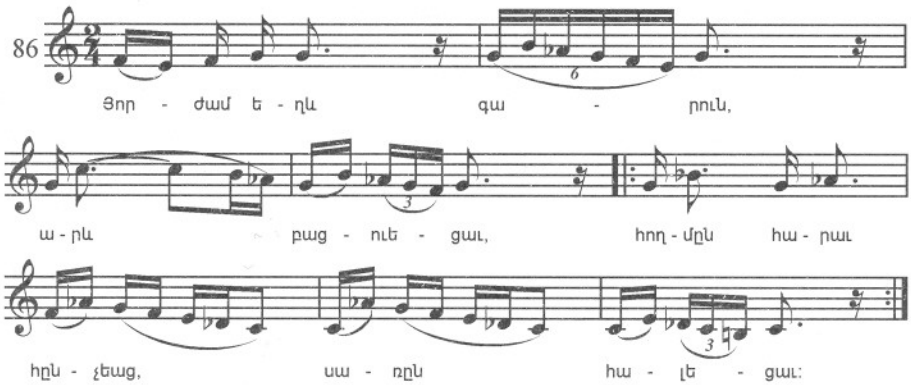
Օրինակներին անդրադառնալիս կսահմանափակվենք միայն մի քանի բացատրական դիտողություններով. ընթերցողը դիտարկվող ժամանակաշրջանի երգերի բնորոշ հատկանիշների մասին կարող է ավելի լրիվ պատկերացում ունենալ բուն աշուղական երաժշտության առանձնահատկություններին հետադարձ հայացքով ծանոթանալիս:

---

[1] Գ. ԼԵՎՈՆՅԱՆ, ***Աշուղները և նրանց արվեստը,*** էջ 18:

Օրինակներից առաջինը, հավանաբար, ավելի ուշ ծագում ունի. այն վերագրվում է Նաղաշ Հովնաթանի տաղանդին, բայց երաժշտական հատկանիշներով ավելի շուտ հարազատ է նախորդ ժամանակաշրջանի տաղերին, քան աշուղական երգերին: Տաղերի հետ օրինակը աղերսվում է համեմատաբար ընդհանուր հանգիստ հուզական լարվածքով, զարգացման հավասարաչափությամբ, նախորդ շրջանի ստեղծագործական պրակտիկայից ժառանգած մեղեդիական որոշ դարձվածքների առկայությամբ[1]: Ձևի առումով տաղն իրենից ներկայացնում է պարբերություն՝ ավարտների հարց ու պատասխանի հարաբերությամբ:

Վերջին շրջանակի տաղերի «ընդհանուր արևելյան» երանգի մասին ասվածը մնում է ուժի մեջ նաև բերված օրինակի դեպքում. Նաղաշ Հովնաթանի մեջբերվող տաղը կրում է «Տաղ ուրախության» վերնագիրը[2].



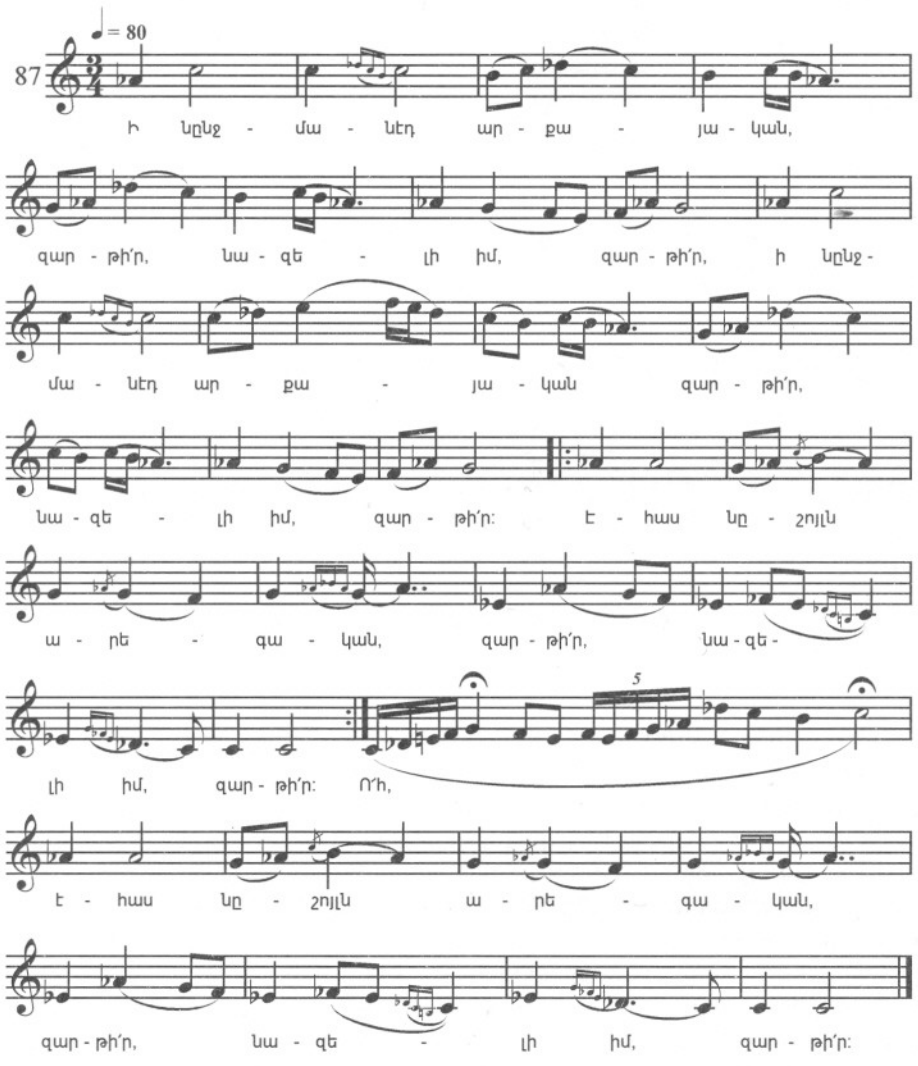
Երկրորդ օրինակը XVII-XVIII դարերի սահմանագծի տաղերգու Պաղտասար Դպիրի սիրո երգերից է՝ «Ի ննջմանէդ արքայական» խորագրով: Երգի բանաստեղծական բնագիրը հորինված է միջնադարյան տաղերի ավանդույթով: Վերջինների հետ բերված օրինակն աղերսվում է լեզվի լարվածքով և կերպարային բնութագրումների որոշ փքունությամբ: Հակառակը, երաժշտությունը լի է գլխավորապես XVIII դարի աշուղական մեղեդիներին բնորոշ հատկանիշներով: Ինչպես նկատում է Սպ. Մելիքյանը, Պաղտասար Դպիրի այս մեղեդին ծառայել է իբրև «տիպար», որի օրինակով հետագայում հորինվեցին աշուղական որոշ երգեր. տարբերակված այն հնչել է Սայաթ-Նովայի և XIX դարի աշուղ Շիրինի ստեղծագործության մեջ (տե՛ս 92 և 108 օրինակները): Եթե նկատի առնենք, որ թե՛ ձայնակարգային և թե՛ կառուցվածքային հատկանիշներով (պարբերություն՝ ավարտների տոնիկա-դոմինանտային հարաբերությամբ) Դպիրի և Հովնաթանի երգերը իրար նման են, ապա ծառանում է մի հարց. իսկ որ հատկանիշներն են օրինակը (Դպիրի երգը – Ա. Բ.) հարազատեցնում աշուղական երգերին: Դրանք մի քանիսն են. կարևորը դրանցից, որ անմիջապես ընկալվում է, երգի բովանդակության ընդգրկուն հուզականությունն է, հանգուցային մասի ավելի խիստ կրքոտությունն ու զգայացունց բնույթը, և եզրափակիչ մասի մեծագույն խաղաղվածությունը: Հորինվածքային առումով հետաքրքրական է երգի առաջին նախադասության մեջ (կրկնված երկու անգամ) ձայնակարգի վերին օկտավային աստիճանի երկարատև շրջազարդումը, երկրորդում (նույնպես կրկնված երկու անգամ)՝ աստիճանական վայրէջքը դեպի հիմնաձայն և դրա

---

[1] Համեմատի՛ր «Կաքավի երգը», «Կռունկ» տաղերի հետ:

[2] Բանաստեղծական բնագրի մի տունը բերված է 204 էջում:

հիմնավորումը միայն նախադասության վերջում: Այս բոլոր հնարներն ավելի ուշ հաստատուն տեղ են գրավում աշուղական ստեղծագործության պրակտիկայում[1].



Այսպիսիք են ընդհանուր գծերով անցումային կարգի երկերի երաժշտական առանձնահատկությունները:

Անդրադառնալով աշուղական երաժշտությանն անմիջականորեն, հետազոտող գիտնականը, ինչպես նախորդ բոլոր նման դեպքերում, առավել դժվարին պայմաններում է, քան բանաստեղծություն ուսումնասիրողը: Եվ դա բացատրելի է. մեծ մասամբ իրենց իսկ հեղինակների ձեռքով[2] արձանագրված աշուղական երգերի բանաստեղծական բնագրերի հավաստիությունը կասկածների տեղիք չի տալիս, ինչը ոչ միշտ կարելի է ասել մեղեդիների վերաբերյալ. վերջիններս երկար ժամանակ՝ մինչ դրանց գրառումը,

---

[1] Կան այս երգի մի քանի գրառումներ. բերվածը Ա. Քոչարյանի ձայնագրությունն է:

[2] Սովորաբար աշուղներն իրենց ոտանավորները գրի են առել հատուկ «դավթարներում»:

պահպանվել են բանավոր: Ահա թե ինչու, երբ շատ ենք հեռանում աշուղական երգերի ստեղծման պահից, ավելի է մեծանում երգերի բանաստեղծական բնագրերի ու դրանց մեղեդիների հավաստիության միջև առկա ճեղքվածքը: Այս հիմնավորմամբ էլ Սայաթ-Նովայի որոշ երգերի հեղինակային պատկանելության հարցը ավելի մեծ կասկածներ է հարուցում, քան XIX- XX դարերի սահմանագծի նշանավոր աշուղ Ջիվանու մեղեդիների հեղինակային պատկանելության հարցը: Ի դեպ, սույն աշխատության մեջ առաջ քաշված ընդհանուր խնդիրների շրջանակում առանձին երգերի հեղինակային պատկանելության հարցն առանձնապես էական դեր չի խաղում:

Աշուղների արվեստը համադրական, չտարբերակված արվեստ է (սինկրետիկ – Մ. Բ.) աշուղը միայն բանաստեղծ չէ. նա հաճախ նաև իր մեղեդիների հորինողն է, իր և ուրիշների երգերի կատարողը, սազ ու քամանչայով, քամանիով ու թառով և այլ գործիքներով իր կատարումներին նվագակցողը:

Աշուղական երգերը տաղերի, գուսանական երգերի մեծ մասի նման (բացառությամբ՝ ծիսական երգերի) նախատեսված են «համերգային» կատարման համար: Սրանում է դրանց կարևոր տարբերությունը գեղջուկ երգերից, որոնց կատարումները, ինչպես նշվել է, հարմարեցված են որոշակի կենսական իրավիճակների: Աշուղական երգերի «համերգայնության» հանգամանքն իր դերը խաղաց երգերի կառուցվածքի և ձևերի առանձնահատկությունների որոշման գործում, որով և պայմանավորված է աշուղական որոշ երգերում մեծավարպետության տարրերի առկայությունը: Որքան բարձր է դասը, որին հասցեագրված է երգը, այնքան ավելի ցայտուն են մեծահմուտ վարպետության դրսևորումները: Այս իմաստով ամենից ավելի ոչ հավակնոտը գեղջուկ լարաննն է: Նկատենք, որ գյուղական աշուղների երգերը ելևէջի և ձևի առումով քիչ են տարբերվում սովորական գեղջուկ երգերից. միայն առանձին դեպքերում են նրանք դիմում քաղաքային աշուղների մշակած ձևերին ու ելևէջներին:

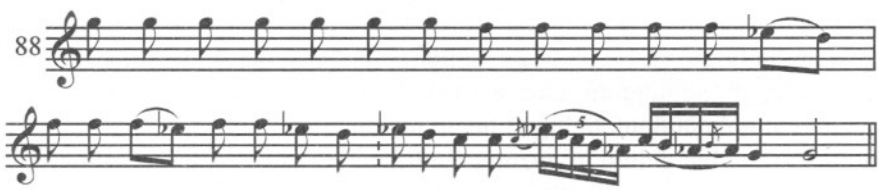
Աշուղական արվեստի երաժշտության առանձնահատկություններից պետք է նշել արտահայտության ծայրագույն («մինչև վերջ») անկեղծությունը, ոգևորվածությունը, հռետորական ավետաբերությունը, որն առանձին դեպքերում ձեռք է բերում կոչական բնույթ: Աշուղական երգը հավակնում է հուզել, խռովել լայն զանգվածների հանգիստը, տիրանալ ունկնդրի գիտակցությանն ու դրոշմվել այստեղ, իսկ վերջնական նպատակը՝ ունկնդրին բանաստեղծական հղկված խոսք հասցնելն է:

Ըստ այդմ էլ, սահմանվում են աշուղական երգերի դրամատուրգիական ու կառուցվածքային օրինաչափությունները: Աշուղական երգերի (նաև ժողովրդական երգերի և ուշ միջնադարյան տաղերի) երաժշտությունն ունի քառյակային կառուցվածք, որտեղ տների քանակը պայմանավորված է բանաստեղծական բնագրով: Քառյակներն իրարից տարբերվում են ձևի ավել կամ պակաս հստակությամբ: Այդ ձևն, անգամ բարդ կառուցվածքի դեպքում, հեշտությամբ ընկալվում է, մանավանդ, երբ կրկնությունը կրկնապատիկ ու եռապատիկ է: Տների կրկնության ժամանակ հանդուրժելի տարբերակումը, սովորաբար, վերաբերում է միայն դրանց մանրամասներին. տան կառուցվածքը էական փոփոխությունների չի ենթարկվում:

Աշուղական մեղեդիների ձևակառուցողական առանձնահատկությունների ուսումնասիրության համար նպատակահարմար ենք համարում դրանք սկզբնապես բաժանել երկու հիմնական խմբի՝ դասելով առաջին խմբին ասերգա-հանկարծաբանական կերտվածք ունեցող մեղեդիները, երկրորդ խմբին՝ երգային ու պարային բնույթի մեղեդիները: Աշուղական երաժշտության համար առավել բնորոշը ասերգա-հանկարծաբանական բնույթի մեղեդիներն են, որոնք լայնորեն տարածված են Անդրկովկասի, Մերձավոր և Միջին Արևելքի մի շարք ժողովուրդների կենցաղում: Ամենուր առաջին խմբի այս մեղեդիները հայտնի են «դաստան» (բառացի՝ պատմություն) անունով: Չնայած ասերգա-

հանկարծաբանական կերտվածքի ձևերը աշուղական արվեստում գտան զարգացման բացառիկ բարերար հող, դրանք հայ մոնոդիկ երաժշտության համար բացարձակ նոր ձևեր չէին. նախատիպերը գտնում ենք գեղջուկ երգերում (օրինակ, աշխատանքային երկրագործական) և գուսանական երաժշտության մեջ (օրինակ, «Մոկաց Միրզան» և այլն):

Տվյալ խմբին պատկանող մեղեդիների ձևերի ծավալումը խստորեն ենթարկված է որոշակի, երկարատև պրակտիկայով մշակված օրինաչափությունների: Դրանց հանգույցն իրականացվում է բարձր, ամենից ավելի լարված հուզական հնչասահմաններում և վերաճում է հռետորա-ավետաբեր բնույթի տպավորիչ (աֆեկտավոր) թվերգի: Հանգույցը ձևավորվում է ձայնակարգի վերին անկայուն հնչյուններից մեկի շրջազարդմամբ, բայց ոչ միայն վերին կվարտայի կամ կվինտայի, ինչպես գեղջուկ երգի՝ ձևի տեսակետից նման մեղեդիներում, այլ նաև վերին սեպտիմային կամ նույնիսկ օկտավային հնչյունի շրջազարդմամբ: Հանգույցը ձևի ամենից ավելի պաթետիկ մասն է: Քիչ չեն դեպքերը, երբ հանգույցը մեղեդու ամենամեծ հատվածն է կազմում: Կան ստեղծագործություններ երկու-երեք անգամ կրկնվող հանգույցով, որին հաջորդում է հետագա զարգացումը, շարունակելով, սովորաբար, մնալ ձայնակարգի անկայուն ոլորտներում. այստեղ ևս շրջազարդվում են օժանդակ հենակետերը, բայց հենց զարգացման ընթացքում ելևէջն աստիճանաբար վայրէջք է կատարում դեպի ձայնակարգի հիմնաձայնը, որի հաստատմամբ և ավարտվում է զարգացումը: Նման տեսակի մեղեդիներում, սովորաբար, եզրափակիչ հատվածը բնորոշվում է առավել երգայնությամբ: Այսպիսով, ըստ մեղեդու զարգացման, վերին հնչամասում ծավալվող ասերգային կշռույթա-ելևէջային լարվածությունն աստիճանաբար փոխարինվում է խաղաղվածությամբ: Այս խմբին պատկանող մեղեդիների ձևը, կարծեք, կառուցված է մեկ շնչով, ստույգ՝ մեկ արտաշնչով: «Արտաշնչի» ձևը հատկապես պարզ զգացվում է ելևէջի, երկար կամ կարճ, ուղղակի վայրէջքով, ինչպես աշուղ Եգորի ստորև բերված «Խորը սրտից» երգի հատվածում է.[1]



Սակայն «մեկ արտաշնչի» զգացողությունը գործում է նաև այն դեպքերում, երբ ելևէջը զարգանում է ալիքաձև կամ խռնված, երբ զարգացման ընթացքում հանդես են գալիս հատումներ (ցեզուրա) կամ նույնիսկ ձայնակարգի օժանդակ աստիճաններով հանգչող ավարտանման դարձվածքներ: Նման դեպքերում «մեկ արտաշնչի» զգացողությունը հիմնավորվում է զարգացման ընդհանուր ուղղվածությամբ:

Ինչպես նշվել է, «մեկ արտաշնչի» սկզբունքով կառուցված ձևերի նախատիպեր հանդիպում են նաև գեղջուկ երաժշտության մեջ: Բայց տվյալ շրջանակի աշուղական մեղեդիներում ներհակ պահերի հակադրության աստիճանը շատ ավելի մեծ է: Վերջին հանգամանքը աշուղական երգերի դրամատուրգիայում առաջ է բերում որակական նոր երանգ: Հուզական լարված պահերի տարբեր երանգների դրսևորմանը նպաստում է աշուղական կատարողականին հատուկ բնորոշ ոճը. երգի վերին հնչամասում ելևէջը

---

[1] Երգը բերվում է առանց խոսքերի՝ բանաստեղծական բնագրի անորակ գրառման պատճառով:

մատուցվում է ընդգծված ավետաբերությամբ՝ վոկալ միջոցների մեծ լարվածությամբ, իսկ ներհակ ելևէջները՝ հանգիստ, առանձին դեպքերում՝ խաղաղվածության երանգով, ելևէջի բևեռային ծայրերը միանում են դինամիկ նրբերանգների մի ամբողջ շղթայով: Տվյալ դեպքում տեղին կլիներ հիշել, որ որոշ «դաստանների» հնչյունածավալը հասնում է դուոդեցիմայի:

Ասերգա-հանկարծաբանական կերտվածքի մեղեդիները հաճախ պարունակում են զարդոլորումների ու զարդանախշերի տարրեր:

Երկրորդ խմբին պատկանում են մեղեդիներ, որոնք ունեն բարդ նախադասությունների, պարբերությունների, երկմասանիության և նման այլ կառուցվածքների ձև: Այս շրջանակի մեղեդիները հստակ հատվածաբաժանված են ավարտ-դարձվածքներով: Դրանց ելևէջը ծավալվում է ալիքաձև՝ որոշակի մետրական ցանցի շրջանակներում: Երգա-պարային սկզբունքը ձևակառուցման խնդրում մնում է իբրև առաջատար, որը, մասնավորապես, երևան է գալիս դրանց թեմատիկ կազմի որոշակիության մեջ: Իրենց կառուցվածքով և դրամատուրգիայի բնույթով այս շրջանակի երգերը մոտենում են ժողովրդական քնարական երգերին: Ամբողջությամբ վերցրած, դրանք զարգանում են ավելի հանգիստ և հանդարտ ընթացքով, քան ասերգա-հանկարծաբանական կերտվածքի երգերը. հուզական լարվածությամբ իրարից կտրուկ տարբերվող հնչամասերի ընդգրկումը այս երգերին ավելի քիչ է բնորոշ, ինչպես և քիչ է բնորոշ ձգտումը զարդարունության նկատմամբ:

Տարբեր սկզբունքների վրա հենված աշուղական մեղեդիների երկու ձևերի առկայության անկասկածելիությամբ հանդերձ, ոչ միշտ է հնարավոր խիստ սահմանագիծ անցկացնել դրանց միջև. վառ առտահայտված տիպական ձևերի կողքին հանդիպում են նաև անցողիկ բնույթի մեղեդիներ. դրանց թվում են այն ձևերը, որոնց «մեկ արտաշնչի» վրա հիմնված ելևէջը հենքում ունի մետրական հստակ ցանց:

Աշուղական արվեստն ամբողջությամբ նկատի առնելիս՝ Սայաթ-Նովայից մինչև Ջիվանի և մեր օրերը, ձայնակարգային առումով աշուղական երգերը խիստ բազմազան են:

Աշուղական երաժշտության ձայնակարգային համակարգերում, հատկապես այդ արվեստի զարգացման ավելի վաղ շրջաններում, նշանակալի տեղ են գրավում վերը հիշված «զարտուղի» ձայնակարգերը: Գուսանական, տաղային և եկեղեցական երաժշտության մեջ դրանց երևան գալը մենք վերագրում ենք XII դ. այսպես կոչված, «սելջուկյան» ժամանակաշրջանին: Աշուղական երաժշտության մեջ օգտագործվող «զարտուղի» ձայնակարգերի խմբին պետք է դասել նաև մուղամներից փոխառված և հարավկովկասյան մուղամաթ կատարողների շրջանում հորջորջված «Չարգյահ» ձայնակարգը:[1] Բոլոր այս համակարգերը բարերար հող են աշուղական արվեստի հուզական-վերամբարձ, դրամատիզացված մեղեդիների համար, մեղեդիներ, որոնք ներծծված են կրքոտ զգացումների ու պոռթկումների արտահայտություններով («Ես արյուն եմ լացում» և նման արտահայտություններ):

Հայ աշուղական երաժշտության մեջ, սկսած որոշ պահից, հիշյալ ձայնակարգերի հետ մեկտեղ լայն տարածում են ստանում նաև բնական պարզ ձայնակարգերը, որոնք սերվում են գեղջուկ երաժշտությունից, սակայն այդ մասին հետո:

---

[1] ***Չարգյահ*** ձայնակարգը կազմվում է հիմնաձայնը վերևից ու ներքևից կից մեծացրած սեկունդաների շրջազարդումից՝ as-h-c-des-e: Այս ձայնակարգը հայ երաժշտության բուն համակարգերի թվում չէ, թեպետև հազվադեպ հանդիպում է դրա համեմատաբար ուշ շերտերի մեջ, նաև՝ հայ կոմպոզիտորների երկերում: Մասնավորապես, այս ձայնակարգում է գրված Անուշի մահվան թեման՝ Ա. Տիգրանյանի համանուն օպերայում:

Աշուղական երաժշտությունը հիմնականում անհատական ստեղծագործության արդյունք է: Հայտնի են մի շարք աշուղական ստեղծագործություններ, որոնք հորինված են հայտնի հեղինակների կողմից և օժտված են վառ ինքնատիպության հատկանիշներով: Դրանց թվում են, ինչպես դա հաջողվել է ապացուցել Մ. Աղայանին, նաև Սայաթ-Նովայի մի քանի մեղեդիները[1]: Աշուղական նոր մեղեդիների հորինումն առանձնակի թափ է առնում XIX-XX դարերի սահմանագծում:

Լինելով առանձին անհատների գործունեության արդյունք, այնուամենայնիվ, աշուղական երաժշտական ստեղծագործությունը սահմանափակված է որոշակի երկարատև պրակտիկայով և մի շարք ժողովուրդների համար մշակված ընդհանուր օրինաչափություններով, որոնք գլխավորապես երևան են գալիս ձևակառուցման տեսակներում: Ի դեպ, այդ օրինաչափությունները մի ինչ-որ մեկընդմիշտ տրված, քարացած բաներ չեն՝ աշուղական արվեստի հետ միասին զարգանում են աստիճանաբար:

Սակայն նոր մեղեդիներ հորինելու հետ մեկտեղ, աշուղների միջավայրում ընդունված էր նաև օտար եղանակների փոխառման երևույթը՝ դրանք սեփական ոտանավորներին հարմարեցնելու նպատակով: XVIII դարում մեղեդիների նման փոխառություններ տեղի են ունեցել նաև տարբեր ժողովուրդների աշուղների միջև: Այդ մասին կարելի է, ի դեպ, եզրակացնել նաև Սայաթ-Նովայի դավթարներում պահպանված հեղինակային դիտողություններից[2]: Վերջին փաստն, ի միջի այլոց, հիմք է հանդիսացել Սպ. Մելիքյանի համար՝ գալու ծայրահեղ սխալ եզրակացության, ըստ որի՝ օտար՝ արաբական, պարսկական, թուրքական մշակույթները վճռականորեն ներգործել են հայ աշուղական երաժշտության վրա[3]:

Աշուղների շրջանում մեղեդիների փոխառման երբեմնի տարածված երևույթը թույլ է տալիս խոսելու նրանց ստեղծագործության մեջ ընդհանրական (կոլեկտիվ) հորինման հանգամանքի առկայության մասին. մեղեդին աշուղից աշուղի անցնելով, տառացիորեն չի կրկնվում, այլ փոխակերպվում է («հղկվում»): Նման փոխառված մեղեդու մի օրինակի՝ Պաղտասար Դպիրի երգի մասին վերևում հիշատակվեց. այն փոխառել են XVIII դարում Սայաթ-Նովան և XIX դարում՝ Շիրինը:

Հատուկ հարց է աշուղական արվեստի երաժշտական լեզվի ոճական առանձնահատկությունների, դրա ռիթմա-ելևէջային համակարգի յուրահատկությունների հարցը, որի լուծումը պահանջում է դիֆերենցված մոտեցում. պետք է նկատի ունենալ. թե յուրաքանչյուր առանձին դեպքում աշուղական երաժշտության զարգացման ո՛ր փուլի մասին է խոսքը:

XVIII դ. առավել նշանավոր՝ Թիֆլիսյան կամ Սայաթ-Նովյան դպրոցի վերաբերյալ կարելի է պնդել, որ այդ դպրոցի երաժշտությունը սնուցող հիմնական աղբյուրը քաղաքային ժողովրդական երգն է[4]: Հենց վերջինս էլ սահմանել է այդ դպրոցի երաժշտության ռիթմա-ելևէջների համակարգը: Սակայն պետք է հիշել, որ այնպիսի բազմացեղ քաղաքի պայմաններում, ինչպիսին Թիֆլիսն էր XVIII դարում, ժողովրդական երգը բնակչության տարբեր ծագումնաբանական խմբերի սերտ համագործակցության արդյունքն էր: Այստեղից հասկանալի է, թե ինչու էթնիկական տարբերությունը ոչ միայն չի խանգարում ծագումով տարբեր աշուղների միջև ստեղծագործական փորձի լայն փոխանակմանը,

---

[1] Մ. ԱՂԱՅԱՆ, ***Սայաթ-Նովայի երգերի ժողովածու***, Առաջաբան, Երևան, 1946:

[2] Նույն տեղում:

[3] ՍՊ. ՄԵԼԻՔՅԱՆ, ***Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության,*** էջ 19-20:

[4] Նույն կարծիքին է նաև Հ. ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆԸ (տե՛ս «Հայ երաժշտության պատմություն», էջ 139):

այլ գիտակցորեն և հաճույքով հաղթահարվել է նրանց կողմից. օրինակ է Սայաթ-Նովայի գրական ստեղծագործությունը՝ արարված երեք լեզուներով հավասար կատարելությամբ:

Երբ խոսում են XVIII դ. հայ աշուղական երաժշտության ելևէջային արմատների մասին, հաճախ որպես այդ արվեստը սնուցող աղբյուր վկայակոչում են մուղամները: կասկած չկա, որ դիտարկվող ժամանակաշրջանի աշուղական ելևէջները մուղամների ելևէջների հետ, իրոք, ունեն շփման եզրեր, սակայն աշուղական երաժշտության զարգացման մեջ մուղամաթի խաղացած դերը նշանակալիորեն բարդ է, քան դա կարող է թվալ առաջին հայացքից. այդ դերը ոչ մի դեպքում չի կարելի հանգեցնել միակողմանի ներգործության:

Թիֆլիսում, ինչպես և հարավկովկասյան քաղաքային կենտրոններում, դիտարկվող ժամանակաշրջանի մուղամաթը ոճական առումով միասնական չէր. այն բաժանվում էր ըստ դասակարգային (բայց ոչ ազգային) հատկանիշի երկու ճյուղի: Դրանցից մեկը, որը պահպանում է ժառանգական կապը զարգացած ավատատիրական դարաշրջանի պալատական մուղամաթի փարթամ ձևերի հետ, հասցեագրված էր քաղաքի ունևոր դասակարգերի գեղագիտական պահանջների բավարարմանը, մյուսը՝ քաղաքային բնակչության աշխատավոր զանգվածների, խավերի, որոնց կազմում էին բազմաթիվ արհեստավորներ, մանր վաճառականներ և այլք: Առաջին ճյուղին պատկանող մուղամների տարբերակները բնորոշվում են մտահղացման բարդությամբ, ճարտասանությամբ, և զարդարվածության տարրերի առատությամբ. դրանք լսողին ներգրավում են մեկ ինքնամփոփ խորհրդածությունների, մեկ փոթորկուն հոգեկան ալեկոծության ոլորտ: Դրանց կատարումը պահանջում է տեխնիկական զարգացած հնարավորություններ: Այս ճյուղի մուղամ կատարող համույթները սազանդարներն էին[1], որոնց կազմում գլխավորում էին թառ ու քամանչա լարային նվագարանները[2]:

Այլ է ժողովրդա-դեմոկրատական ճյուղի մուղամների բնույթը. դրանք պարզ են և ամենքին հասկանալի, հագեցված մեղեդայնությամբ, ներծծված հոգեկան ջերմությամբ և զերծ արտաքին մեծավարպետական տարրերից: Իր հուզական լարվածքով, երգայնությամբ այս ճյուղի ստեղծագործությունները և, հատկապես «Ռաստ», «Շուռ», «Հեջաս»,[3] «Սեգյահ», «Շուշտար» և «Չորան-բայաթի» մուղամների համապատասխան տարբերակները նմանվում են հայկական և աղրբեջանական ժողովրդական երգերին:

---

[1] XIX և XX դարի սկզբի ստեղծագործական փորձի համաձայն, ավելի վաղ ժամանակներում էլ սազանդարները միավորվելով կազմել են հատուկ արհեստավորական համքարություններ:

[2] Սազանդարները, ինչպես վկայում է պրոֆ. Դ. Արակիշվիլին, դեռևս ընթացիկ հարյուրամյակի (XX դարի – Ա. Բ.) սկզբում կազմում էին քաղաքային երաժիշտների «արտոնյալ» շրջանակը: Նրանց հրավիրում էին ունևորները, որոնք գնահատում և շռայլորեն վարձատրում էին սազանդարներին «թափած ջանքերի համար». ուշագրավ է նաև այս հեղինակի հետևյալ դիտողությունն այն մասին, որ սազանդարների երաժշտությունն արժանանում էր հասարակության վերին խավերի երկրպագությանն անկախ ազգային պատկանելությունից: «Այն չտեսնված սիրված և ընդունված էր, – գրում է հեղինակը, – վրացական բարձր հասարակության մեջ, հավանաբար՝ ոչ պակաս նաև հայկական, իսկ արդեն պարսկականի (աղրբեջանականի՞ – Ք. Ք.) մասին խոսելն ավելորդ է»: Պարզ է, որ Դ. Արակիշվիլու բերած փաստերը XVIII դ.. ստեղծագործական պրակտիկայի արձագանքներն էին (տե՛ս Դ. ԱՐԱԿՉԻԵՎ, ***Արևելյան Վրաստանի ժողովրդական երգի և նվագարանների համեմատական ակնարկ,*** «Երաժշտա-ազգագրական հանձնաժողովի աշխատություններ», հ. II, Մ., 1911, էջ 190-191 (ռուս.):

[3] Ալ. Սպենդիարյանի «Երևանյան էտյուդներում» օգտագործված «Հեջաս» մուղամը հենց մուղամաթի ժողովրդական ճյուղի օրինակներից է:

Ժողովրդա-դեմոկրատական ճյուղի մուղամները, սովորաբար, կատարում են մարդկային նուրբ ձայնին մոտեցող, խորաթափանց նրբերանգի հասնող դուդուկներով[1]: XVIII-XIX դարերում մուղամների երկու ճյուղերն էլ լայնորեն տարածված էին Անդրկովկասի մի շարք քաղաքներում, այդ թվում՝ Թիֆլիսում և Երևանում[2]: Հիշյալ ժամանակահատվածում հայ երաժիշտների շրջանում աչքի է ընկել նշանավոր՝ մուղամներ կատարողների մի ամբողջ համաստեղություն, այդ թվում՝ և Սայաթ-Նովան[3]:

Սույն աշխատության այս գլխի բովանդակությունից ելնելով, պետք է ընդգծել, որ հայ կատարողները հաջողությամբ նվիրվել էին նաև մուղամաթի՝ մեզ հատկապես հետաքրքրող դեմոկրատական ճյուղի տարածմանը:

Ենթադրվում է, որ նրանք ուրիշ, մշակույթով հային ազգակից ժողովուրդների ներկայացուցիչների հետ կողք-կողքի եռանդուն մասնակցություն են բերել մուղամաթի այդ ճյուղի կազմավորման ու զարգացման գործին[4]:

Անդրադառնալով մուղամների և աշուղական երաժշտության հարաբերությանը, անհրաժեշտ է շոշափել ևս մեկ հարց, այն է՝ մուղամներ կատարելիս դրանց հատուկ պարային կամ երգային օժանդակ հատվածներ կցելու հարցը[5]: Վերջիններս հայտնի են «գյաֆ», «ռանգի» և «թեսնիֆ» անուններով:

Օժանդակ հատվածների մեջբերման փորձը լայնորեն օգտագործվում է նաև դեմոկրատական ճյուղի մուղամաթում: Ինչպես ցույց են տալիս դիտարկումները, տվյալ դեպքում դրանք փոխառվում են քաղաքային ժողովրդական, իսկ երբեմն նաև՝ աշուղական երաժշտությունից: Այսպիսով, դեմոկրատական ճյուղի մուղամաթը ժողովրդական արվեստի ներգործությունը կրում է ոչ միայն իր ընդհանուր բնույթը որոշելիս, այլ անմիջապես, հիշված «թեսնիֆների» և այլ օժանդակ հատվածների կերպարանքով ներծծում է իր մեջ ժողովրդի ստեղծած ավարտուն ձևերը[6]:

Եվ այսպես, դիտարկվող ժամանակաշրջանի հայ աշուղների արվեստը և դրան համապատասխանող ժամանակի դեմոկրատական ճյուղի մուղամների արվեստը, հասցեագրված լինելով ունկնդիրների միևնույն շրջանակի և սնվելով քաղաքային ժո-

---

[1] Կապվելով բնակչության համեմատաբար անապահով միջավայրի հետ, դուդուկահարները (և զուռնաչիները), ինչպես հաղորդում է Դ. Արակիշվիլին, «Իրենց հացը վաստակում էին շատ ավելի ծանր (սազանդարների համեմատությամբ) և քիչ վարձատրվող աշխատանքով» (Դ. ԱՐԱԿԻՇՎԻԼԻ, ***Արևմտյան Վրաստանի ժողովրդական երգի ու նվագարանների համեմատական ակնարկ,*** հ. II, էջ 195):

[2] Այդ մասին, մասնավորապես, կարելի է եզրակացության գալ Հ. ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆԻ խոսքերից (տե՛ս «Հայ երաժշտության պատմություն», էջ 149-151):

[3] Հ. Հովհաննիսյանի դիտողական հայացքից չի վրիպել այն հանգամանքը, որ Սայաթ-Նովան հիշատակում է երեք տարբեր մուղամների անուններ (նույն տեղում, էջ 136):

[4] Առ այսօր Հայաստանի ժողովրդա-մասնագիտացված երաժշտության միջավայրում պահպանվել է մուղամների գեղարվեստական բարձր կատարման ավանդույթը:

Ունկնդիրների լայն զանգվածների շրջանում հատկապես կենդանի արձագանքի են արժանանում դեմոկրատական ճյուղի մուղամները:

[5] Այսպիսի լրացման օրինակ է Ալ. Սպենդիարյանի «Հեջաս» հիշատակված ստեղծագործության մեջ երգային մեղեդուն հաջորդող պարային հատվածը: Նման լրացումների ընտրությունն անում է կատարողը, սակայն խիստ որոշակի օրենքների համաձայն, այն է՝ մեջբերված պարային կամ երգային հատվածներն իրենց ձայնեղանակային հատկանիշներով պետք է համապատասխան լինեն այն մուղամին, որին հաջորդում են:

[6] Այս երևույթը հանդիպում է միջինասիական այն մակոմներում, որոնց հատուկ բաժինների («ուֆարների») համար իբրև նյութ օգտագործված են ժողովրդա-պարային ձևերը:

ղովրդական երաժշտության միևնույն ազգակից աղբյուրներից, չէին կարող չունենալ սերտ շփումներ և ընդհանուր հատկանիշներ ռիթմա-ելևէջային ոլորտում: Ավելին, ինչպես կարելի է եզրակացնել նախորդ շարադրանքից, առանձին մուղամներում ուղղակի օգտագործվել են աշուղական երաժշտության ավարտուն ձևեր:

Տվյալ փուլում աշուղական երաժշտական արվեստի ու մուղամի արվեստի կապի տեսակին վերաբերող հարցադրումը պետք է որ հենց այսպիսին էլ լինի:

Սակայն դիտարկվող ժամանակաշրջանի հայ աշուղական երաժշտությունը լինելով կապի մեջ այլ ժողովուրդների երաժշտության հետ, չի կորցնում իր ինքնատիպությունը: Սայաթ-Նովայի և նրա հետնորդների երգերը Հայաստանի լայն զանգվածների ունկնդիրների կողմից, իրավացիորեն, գնահատվում են իբրև ազգային երաժշտական մշակույթի անբաժանելի մաս: Փաստերը ցույց են տալիս, որ այդ երգերը թողնում են որոշակի կնիք ժամանակակից հայ կոմպոզիտորական արվեստի երաժշտական արտահայտչամիջոցների ողջ համակարգի վրա. առանձին դեպքերում դրանք պարզապես մեջբերվում են[1]: Հայ կոմպոզիտորների երաժշտության մեջ հին աշուղական երգերից սերվող ելևէջները աչքի են ընկնում իրենց հատուկ, հեշտությամբ զանազանվող հնչողությամբ:

Իրենց ազգային բնույթով դիտարկվող շրջանակի երկերը պարտական են երկու հանգամանքի. նախ՝ դրանք ելևէջային առումով արյունակից են հայ ժողովրդական քաղաքային, առանձին դեպքերում՝ նաև գեղջուկ երգերին, ապա՝ նույն առումով դրանք ժառանգական կապով կապված են ոչ միայն անմիջականորեն նախորդ ժամանակաշրջանի տաղերի երաժշտությանը (Պաղտասար Դպիրի և Նաղաշ Հովնաթանի), այլ նաև ավելի հեռավոր ժամանակների գուսանական (Ակնա երգերի) երաժշտությանը: Այդ կապը դրսևորվում է գլխավորապես ելևէջների ձայնակարգային ոլորտում:

Իբրև XVIII դ. աշուղական երաժշտական ստեղծագործության դասական նմուշ բերվում է հանրահայտ «Ուստի կուգաս, ղարիբ բլբուլ» երգը, որի բանաստեղծական բնագրում երգվում է սիրեցյալի նկատմամբ տածած արտասվալից կարոտի մասին: Տվյալ դեպքում մեղեդու հեղինակային պատկանելությունն անկասկած է. այստեղ առկա է այն հեշտությամբ երևան բերվող դարձվածքը, որն ըստ Մ. Աղայանի, Սայաթ-Նովայի երգերի բնորոշ հատկանիշն է (տե՛ս 89-րդ օրինակը)[2]:

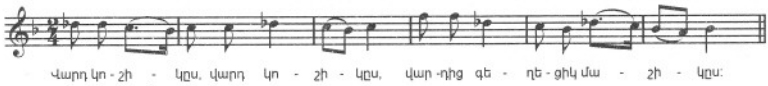
Մեղեդին ուշագրավ է մի շարք հատկանիշներով: Զրկված չլինելով աշուղական երաժշտության համար սովորական հուզականությունից, երգի մեղեդին ամբողջությամբ վերցրած ծավալվում է խորաթափանց քնարականության երանգով: Բովանդակությունն իրացվում է հին հարսանեկան-ծիսական երգերից մեզ ծանոթ բարդ ռիթմերում և երգային ելևէջներում, որոնք սերվում են հին գուսանական և հայ ժողովրդա-քաղաքային երաժշտությունից. իր «զարտուղի» ձայնակարգի կառուցվածքով և ելևէջում դրա դրսևորմամբ բերված երգն աղերսվում է Ակնա երգերին. երգի առաջին (կրկնված) նախադասությունը զուգաղիր է ժողովրդական «Վարդ կոշիկս» երգին[3]:

---

[1] Սայաթ-Նովայի երաժշտության օգտագործման վառ օրինակներից է Ալ. Սպենդիարյանի «Երևանյան էտյուդներում» «Դուն էն գըլխեն» երգի մեղեդու լրիվ մեջբերումը: Սայաթ-Նովայի երգերի արժեքավոր մշակումներ կան Ս. Բարխուդարյանի և մի շարք ուրիշ հայ կոմպոզիտորների երկերում: Ավելորդ չենք համարում նշել, որ ներկայումս Սայաթ-Նովայի անունն են կրում աշուղական երգի պետական համույթը և Երևանի երաժշտական դպրոցներից մեկը:

[2] Այդ դարձվածքը օրինակում նշված է ուղիղ փակագծով:

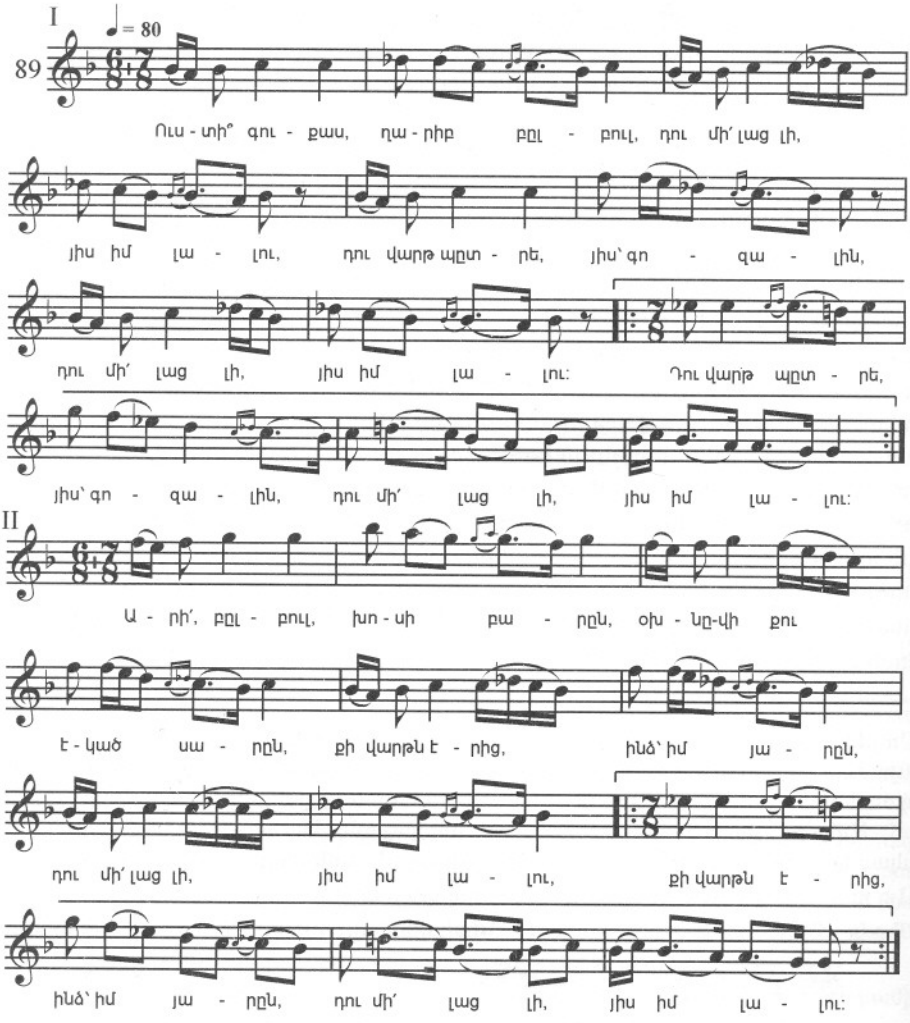
[3] Մեր կարծիքով երգը ժողովրդական է: Կոմիտասն այն վերագրում է աշուղ Ֆիզայուն:



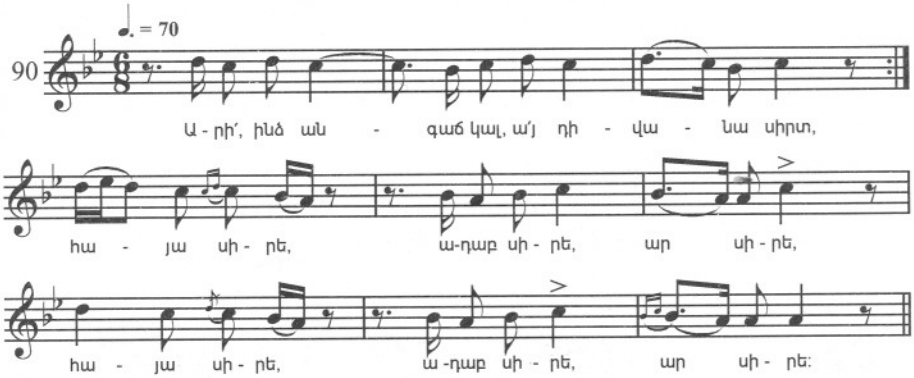
Համաձայն մի շարք աշուղական երգերի ավանդույթների, Սայաթ-Նովայի մեղեդու մեծ մասը ծավալվում է ձայնակարգի անկայուն ոլորտներում: Հիմնաձայնը հաստատվում է միայն զարգացման վերջին պահին: Պատկերավոր արտահայտությամբ՝ այստեղ, ինչպես և հայ ժողովրդական և ժողովրդա-մասնագիտացված շատ երգերում, օգտագործված է ձևակառուցողական կարճ պատմվածքայնության (նովելի) սկզբունքը: Կառուցվածքի առումով երգը հստակ բաժանվում է երկու՝ հարց ու պատասխանի հարաբերության մեջ գտնվող նախադասությունների, որոնցից ամեն մեկը կրկնվում է կա՛մ նույնությամբ կա՛մ տարբերակված:

Այս կերպով ձևավորված պարբերության ավարտները գտնվում են հատուկ, գուսանական ու աշուղական մի շարք երգերի համար բնորոշ տերցիային հարաբերության մեջ (տվյալ դեպքում՝ b-moll և g-moll) (համեմատի՛ր 73 և 74 օրինակների հետ):

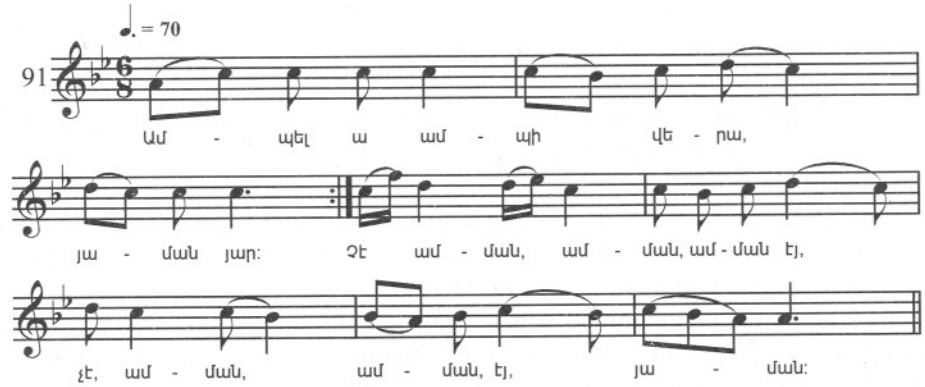
Օրինակում բերված են երգի երկու տները. երկրորդի անհրաժեշտությունը թելադրված է հետևյալ ցանկությամբ՝ ցույց տալ, թե ինչպես են տարբերակվում աշուղական մեղեդիները և թե ինչ տպավորություն է ստեղծվում տարբերակների հաջորդումից: Օրինակում երկրորդ տան սկիզբը ստեղծում է զարգացման նոր կիզակետ.



Ժողովրդական երգի հետ ունեցած հարազատության էլ ավելի վառ օրինակ է Սայաթ-Նովայի խոսքերով ստեղծված փիլիսոփայական-բարոյախոսական բովանդակության «Արի ինձ անգամ կալ, այ դիվանա սիրտ» երգը.



Ինչպես ենթադրում է Մ. Աղայանը, մեղեդու հեղինակը դարձյալ մեծն Սայաթ-Նովան է: Սակայն ճշգրտության համար պետք է ավելացնել, որ նշանավոր աշուղի այս մեղեդին հորինված է XVIII դարի անդրկովկասյան քաղաքների ժողովրդական երաժշտական կենցաղում ամենայն հավանականությամբ տարածված որոշ հայ և աղրբեջանական ***գեղջուկ*** եղանակների նմանությամբ: Գեղջուկ եղանակների որոշակի շրջանակի հետ այս երգն աղերսվում է իր ելևէջի ծավալման ընթացքով, որը հենված է տերցիային հիմքով լոկրիական ձայնակարգին, նաև ռիթմով, ձևով, թեմատիկ դարձվածքների կազմով և, վերջապես, երգա-պարային ընդհանուր կերտվածքով: Նման հատկորոշումներով է բնութագրվում, օրինակ, հայ քնարական գեղջուկ «Ամպել ա» երգը[1]. համեմատության նպատակով այն բերվում է ստորև.



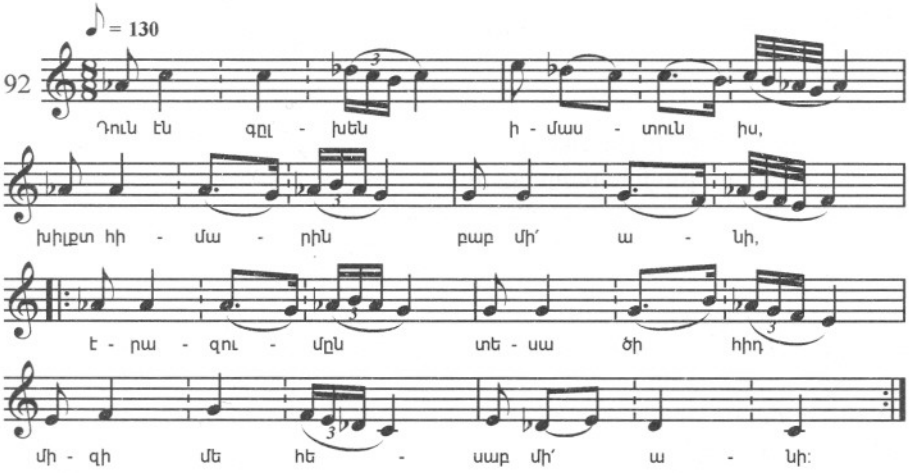
Իբրև օրինակ, որը վկայում է Սայաթ-Նովայի և ուշ շրջանի տաղերի երաժշտության միջև առկա կապը, ստորև բերվում է «Դուն էն գըլխեն իմաստուն իս» երգը, որի բանաստեղծական բնագիրը կազմված է մի շարք դառն, սակայն սեփական արժանապատվության զգացումով լի՝ թագավորին ուղղված կշտամբանքներով.

---

[1] Իբրև երգի անուն բերված են բանաստեղծական բնագրի առաջին խոսքերը:

Ամեն մարք չի կանա խըմի՝ իմ ջուրըն ուրիշ ջըրեն է,
Ամեն մարք չի կանա կարթա՝ իմ գիրըն ուրիշ գըրեն է:

Ինչպես նշվել է, երգի մեղեդին հորինված է Պաղտասար Դպիրի տաղի օրինակով (տե՛ս 87-րդ օրինակը): Սակայն փոխառելով մեղեդին, Սայաթ-Նովան այն կերպարանափոխել է. սկզբնական հանկարծաբանության փոխարեն այստեղ մեղեդին ընթանում է հաստատուն, խստաշունչ, ոչ պարբերականության սկզբունքով ծավալվող շարժումով, որն առավել մեծ նշանակություն է հաղորդում երգի բովանդակությանը և, միևնույն ժամանակ, զորեղացնում բնագրի արտասանական արտահայտչությունը: Ինչպես Պաղտասար Դպիրի, այնպես էլ Սայաթ-Նովայի մեղեդիները պարունակում են դարձվածքներ, որոնք ընդհանուր են «Չարգյահ» մուղամի հետ[1].



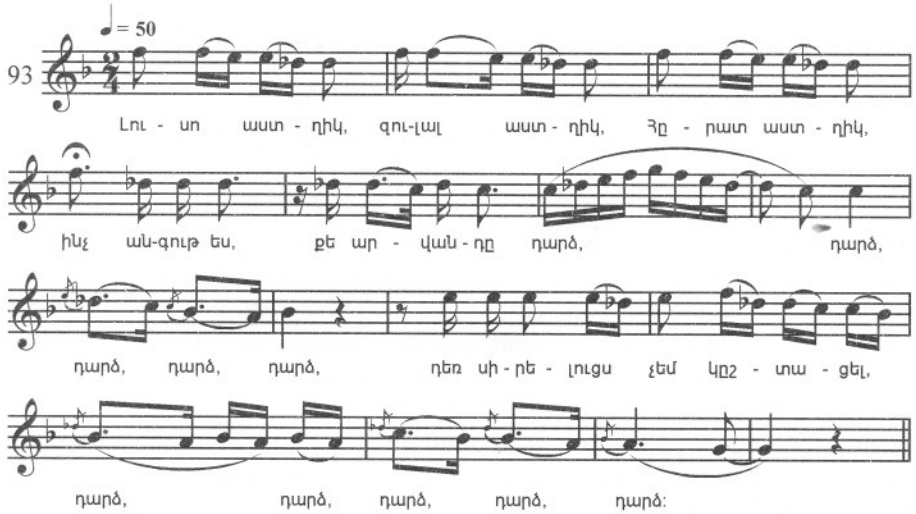
Հին աշուղական երաժշտության տրված ակնարկի լիակատարության համար անհրաժեշտ է նշել ևս մեկ հանգամանք. հայ աշուղների երկացանկում երբեմն տեղ են գրավել ժողովրդական և ժողովրդա-մասնագիտացված արվեստի համար ոգով օտար երգեր: Բոլոր տվյալներով, դրանք որևէ կապ չունեն նաև Անդրկովկասի այլ ժողովուրդների դեմոկրատական խավերի երաժշտության հետ:

Նման երգի վառ օրինակ է աշուղ Խայաթի «Մատին մատանի աննման» երգը, գրառված Ա. Բրուտյանի կողմից: Ոչ ընդհանուր ձևի («մեկ արտաշնչի» սկզբունքով), ոչ էլ ձայնակարգի առումով (դորիական իջեցված կվինտայով) Խայաթի երգը հակասության մեջ չէ այն ամենի հետ, որ բնորոշ էր XVIII դ. հայ աշուղների երաժշտությանը: Դրա օտար ընկալման պատճառն այլ է. երգի ռիթմա-ելևէջի մեծ մասը հառաչանք-դարձվածքների հաջորդականություն է, որոնք կազմվել են յուրօրինակ եռալարի՝ des-e-f հնչյունների շրջագարդումից՝ ներքևի անկայուն հնչյունի վրա առկա դադարներով: Նման դարձվածքների գերիշխումը մեղեդում հաղորդել է հոգեկան ճնշվածության, հուսալքության, այսինքն՝ հակաժողովրդական բնույթ: Դարձվածքների կազմով Խա-

---

[1] Մեղեդու երեք հայտնի տարբերակներից ընտրել ենք Սպ. Մելիքյանի ձայնագրությունը, համոզված, որ այն ամենից ավելի է համապատասխան երգի բառերի բովանդակությանը (տե՛ս նրա «Ուրվագիծ...»-ը, էջ 59, № 6): Սայաթ-Նովայի մի շարք երգեր բերված են սույն աշխատության երկրորդ մասում (տե՛ս 137, 187, 209, 235, 237, 240, 246 օրինակները):

յաթի մեղեդին աղերսվում է մուղամների ազնվական ճյուղի՝ Անդրկովկասում «Մուխալիֆ» անունով հայտնի մուղամին[1].



Նման երգերն ընկնելով հայ աշուղների երկացանկ, հետագայում ընդհանրապես դուրս են մնում դրանից: Հայաստանի ժամանակակից աշուղական համույթների տեսադաշտում այդպիսիք բոլորովին չեն հանդիպում:

Այս բաժնի վերջում հարկ է նշել, որ աշուղների երաժշտությունը, բանաստեղծությանը նման, հենված է որոշակի տեսության[2]. աշուղական մեղեդիներն, օրինակ, մանրամասնորեն դասակարգված են ըստ երգատեսակների, մետրական, ռիթմական և այլն հատկանիշների[3]:

Քաղաքային աշուղներն իրենց նախորդող գուսանների նման միավորված էին համքարությունների մեջ: Թե աշուղ աշակերտն ինչպես է վարպետի կոչում ստանում, պատկերավոր նկարագրված է Գ. Լևոնյանի հիշատակված աշխատության մեջ[4]:

---

1 Ըստ Ու. Հաջիբեկովի տվյալների, «Մուխալիֆ» մուղամը Ադրբեջանում ժողովրդական լայն զանգվածների շրջանում տարածված մուղամների թվում չէ (տե՛ս նրա «Ադրբեջանական երաժշտության հիմունքները» աշխատությունը, Բաքու, 1945, էջ 9, ռուս.):

2 Հայ աշուղների վոկալ մեթոդների մասին է Հ. ՄՈՒՍԻՆՅԱՆԻ աշխատությունը, որի ձեռագիրը պահվում է ԳԱԹ - ում:

3 Այս մասին մանրամասնորեն տե՛ս Գ. ԼԵՎՈՆՅԱՆ, ***Աշուղները և նրանց արվեստը***,, էջ 39:

4 Նույն տեղում, էջ 38-39:

Յոթերորդ գլուխ

ՆՈՐ ԺԱՄԱՆԱԿՆԵՐ

1

ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ՏՎՅԱԼՆԵՐ ԴԱՐԱՇՐՋԱՆԻ ՄԱՍԻՆ

1828 թվականին, ռուսական զորքերի հաջող գործողությունների շնորհիվ, Հայաստանի հյուսիս-արևելյան մարզերը, որոնք մինչ այդ Պարսկական թագավորության մի մասն էին կազմում, հեռանում են վերջինից: Ջբաղեցված մարզերից հայ բնակչությունը ռուսական զորքերի հաղթարշավն ընդունում է ջերմորեն: Ռուսական զորքերին հարող հայ աշխարհազորականների ջոկատները եռանդով պայքարում են պարսկական ատելի տիրակալությունից իրենց հայրենիքը փրկելու համար: Իրականանում է հայ աշխատավոր ժողովրդի և այն ժամանակվա առաջադեմ մտավորականության վաղեմի երազանքը, այն է՝ ռուսական զորքերի գրաված հայկական մարզերը միացնել Ռուսաստանին: Հետ այսու այդ մարզերի բնակչության ճակատագիրն ամբողջությամբ կապվում է ռուս ժողովրդի և հյուսիսային լայնատարած պետության այլ ժողովուրդների ճակատագրի հետ:

Հայաստանի հյուսիս-արևելյան մարզերի միացումը Ռուսաստանին հայ ժողովրդի նոր ժամանակների պատմության առավել նշանակալի իրադարձություններից էր: Դրանով այդ մարզերի բնակչությունն ազատվեց ոչ միայն ֆիզիկական ոչնչացման մշտական վտանգից, ոչ միայն արևելյան բռնապետության անտանելի ճնշումից. այդ միացումը հայ ժողովրդի հետագա զարգացման համար բացեց լայն հեռանկարներ, որն ի վերջո հանգեց առաջադեմ, կառուցվածքով ինքնուրույն պետության կազմավորմանը:

Հայաստանի՝ Ռուսաստանին միանալու բարերար արդյունքներն ինչպես քաղաքական-տնտեսական, այնպես էլ հայ հասարակության հոգևոր կյանքի զարգացման առումներով ավելի զգալի դարձան XIX դարի 50-ական թվականներից: Այս ժամանակաշրջանին է վերագրվում հայ հասարակության ավատական-ճորտատիրական հարաբերությունների որոշ թուլացումը և, դրա հետ կապված, հայ ժողովրդի՝ իբրև ազգի ձևավորման աշխուժացումը:

XIX դ. հիսուն-վաթսունական թվականները հայ հասարակության կյանքի մեծ վերելքի տարիներն էին: Հասարակության առաջադեմ խավերը, ոգեշնչված ռուսական հեղափոխական-դեմոկրատական շարժման ներկայացուցիչների գաղափարներով և գործունեության անձնական օրինակով, իրենց ջանքերն ի սպաս են դնում ավատական-կղերական և այն ժամանակ հայերի շրջանում ծնունդ առնող բուրժուական-ազգայնական հոսանքների դեմ տրված պայքարին: Միքայել Նալբանդյանի (1829-1866) ղեկավարած հայ հասարակության առաջադեմ խավերի շարժումը էական փոփոխություններ է մտցնում ժողովրդական լայն զանգվածների գաղափարական դաստիարակության բնագավառում, ներգործում նրանց գիտակցության վրա լուսավորության բնագավառի նոր ձևերի օգնությամբ, այնպիսի հզոր միջոցներով, ինչպիսիք են գրականությունն ու արվեստը: Բայց ողջ ուժգնությամբ հանդերձ, այդ վերելքի արդյունքները շատ ավելի ակներև էին հայ հասարակության քաղաքային միջավայրում, քան գյուղական: Ո՛չ Հայաստանի առաջադեմ շրջանների գործուն պայքարը հանուն գյուղացիների ապաճորտացման, ո՛չ հայ հասարակության մուտքը կապիտալիզմի ժամանակաշրջան, ո՛չ էլ, վերջապես, յոթանասուն թվականի բարենորոգումը (ռեֆորմը) չկարողացան հայկական գյուղում ամբողջովին վերացնել ավատական-ճորտատիրական հարաբերությունները:

վերջինիս մնացուկները գյուղական լայն զանգվածների գիտակցության մեջ համապատասխան կերտվածքով պահպանվեցին ընդհուպ խորհրդային օրերը:

Ողջ նախահոկտեմբերյան (մինչև Ռուսաստանում 1917 թվականի հոկտեմբերին տեղի ունեցած սոցիալիստական հեղափոխությունը – Ա. Բ.) ժամանակաշրջանի հայ հասարակության կյանքում առավել վճռական տեղաշարժեր կատարվեցին XIX դարի վերջին երկու տասնամյակներում և XX դարի մինչհոկտեմբերյան տարիներին: Այս տեղաշարժերը պայմանավորված էին հասարակական նոր դասակարգի՝ պրոլետարիատի ձևավորմամբ և Անդրկովկասի բանվորների ու գյուղացիների միջավայրում հեղափոխական շարժման զարգացմամբ: Ս. Շահումյանի և Ս. Սպանդարյանի անմիջական ղեկավարությամբ իրականացվող այս շարժումը համախմբում է Հայաստանի աշխատավորական լայն զանգվածներին՝ տանելով նրանց տնտեսական ու քաղաքական ազատագրման ճանապարհով: Հետ այսու Հայաստանի աշխատավորների հեղափոխական շարժումը դառնում է համառուսաստանյան պրոլետարիատի հեղափոխական շարժման անբաժանելի մասը:

2

ԿԱՊԻՏԱԼԻՍՏԱԿԱՆ ԺԱՄԱՆԱԿԱՇՐՋԱՆԻ ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ ՄՏՔԻ ՈՒ ԱՐՎԵՍՏԻ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ՈՒՂՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

(Գրականություն, թատերական արվեստ, կերպարվեստ և կոմպոզիտորական բազմաճայն ստեղծագործություն)

Հայաստանի հյուսիս-արևելյան մարզերը Ռուսաստանին միանալուց հետո հայ ժողովրդի մշակույթը թևակոխում է զարգացման նոր շրջան. այն ընթանում է միջնադարյան կղերա-սխոլաստիկական հայացքներից ձերբազատվելու, դարաշրջանի նոր գաղափարների իշխանության ուժեղացման նշանաբանի տակ: Եթե մի կողմ թողնենք օժանդակ նշանակության որոշ ուղղություններ, ամբողջությամբ վերցրած. հայ ժողովրդի՝ դիտարկվող ժամանակաշրջանի մշակույթը կրում է ժողովրդավարական բնույթ:

Նոր ժամանակի մշակույթի հիմնաքարը դրվեց հայ նոր գրականության նախահայր և Հայաստանում լուսավորչական շարժման հիմնադիր Խաչատուր Աբովյանի (1805-1848) գործունեությամբ: Ռեալիստ գրողը խորանում է իր ժամանակակիցների՝ հայ ժողովրդի շարքային ներկայացուցիչների հոգսերի ու սպասումների, կենցաղի ու բարքերի մեջ՝ ճշմարտացիորեն ու գունեղ վերարտադրում նրանց կյանքն իր ստեղծագործություններում: Հայ գրողներից Խ. Աբովյանն առաջինը դիմեց հայոց նոր լեզվին՝ աշխարհաբարին, դրանով իսկ ստեղծելով հայ գրականության մեջ մի նոր ավանդույթ:

Խ. Աբովյանի գաղափարա-ստեղծագործական առաջադեմ դրույթները վաթսունական թվականներին յուրացվեցին և խորացվեցին գրող-հրապարակախոս Մ. Նալբանդյանի կողմից, որն անմիջականորեն կապված էր ռուսական հեղափոխական դեմոկրատական շարժման հետ: Հասարակ մարդկանց կենսական հետաքրքրությունների անխոնջ ջատագով, ժողովրդական հոսանքների մոլեգին թշնամի, իր ստեղծագործական գործունեության մեջ նպատակասլաց Մ. Նալբանդյանը հանդես է գալիս փիլիսոփայական, քննադատական և գեղարվեստա-գրական բնույթի մի շարք աշխատություններով, որոնցում ժամանակակից հայ հասարակության առաջադեմ ձգտումներն ստանում են տեսական հիմնավորում:

Վաթսունական թվականներից սկսած, հայ գեղարվեստական գրականությունը,

հիմնականում մնալով ռեալիզմի (իրապաշտության) և ժողովրդայնության դիրքերում, զգալիորեն լայնացնում է մշակվող թեմաների շրջանակը, յուրացնում նոր ժանրեր ու ձևեր: Հրապարակ են գալիս Գ. Սունդուկյանի՝ հասարակ մարդկանց ճակատագրերի նկատմամբ կենդանի հետաքրքրությամբ ներծծված, խարազանող դրամաները, Հ. Պարոնյանի երգիծական կոմեդիաները, որոնք խիստ ծաղրի են ենթարկում հայ քաղաքային հասարակության ունևոր դասակարգերի արատները, Շերենցի ու Րաֆֆու պատմական մեծագործ ստեղծագործությունները (էպոպեա), Րաֆֆու, Պ. Պռոշյանի գլխավորապես գեղջուկ կյանքի կենցաղանկարագրական վեպերը, քնարական, պատմողական և հերոսական հայրենասիրական բովանդակության մի շարք բանաստեղծություններ:

Հայ հասարակության զարգացման հետևյալ փուլում, սկսած իննսունական թվականներից, իբրև հակակշիռ հայ գրականության մեջ երևան եկած բուրժուական ծագում ունեցող անկումային, ձևապաշտական ուղղությունների, ուժեղանում է դարաշրջանի առաջադեմ գրողների պայքարը հանուն ռեալիզմի ու ժողովրդայնության: Մուրացանի, Ալ. Շիրվանզադեի, Հ. Թումանյանի, Հ. Հակոբյանի, Ավ. Իսահակյանի և այլոց գաղափարա-գեղարվեստական բարձրարժեք ստեղծագործություններում գովերգվում են աշխատավոր ժողովրդի մաքուր ու ազնիվ ձգտումները, բացահայտվում հայ հասարակության անցյալ և ներկա կյանքի բացասական կողմերը, ցույց տրվում ժողովրդական երջանկության խանգարիչ երևույթների հաղթահարման ճանապարհները:

XIX դ. և XX դարասկզբի դասական գրականությանը զուգահեռ զարգանում են նաև հայ գեղարվեստական ստեղծագործության այլ ճյուղեր:

Համաշխարհային թատերական արվեստի բարձր ավանդույթների, համաշխարհային և հայրենական թատերգության լավագույն նվաճումների հիմքով զարգանում է հայ ազգային թատրոնը: Լինելով դարաշրջանի առաջադեմ գաղափարների եռանդուն տարածիչը, անընդհատ բարձրացնելով կատարողական արվեստի գեղարվեստական մակարդակը, հայ նոր թատրոնը ծառայում է ժողովրդի պահանջներին: Նույն ուղղությամբ է զարգանում հայ դազգահային կերպարվեստը, որի սկիզբը, ինչպես նշվել է, վերագրվում է XVII-XVIII դարերի սահմանագծին՝ Նաղաշ Հովնաթանի ստեղծագործությանը: XIX դ. և XX դարասկզբի ժամանակաշրջանում ասպարեզ են գալիս մի շարք նկարիչներ, որոնց ստեղծագործությունը բնորոշվում է անհատականության վառ արտահայտված հատկանիշներով: Նրանց կտավների մեծ մասը նվիրված է Հայաստանի բնության ու մարդկանց պատկերմանը, ժողովրդի կենցաղի ու անցյալի պատմական իրադարձությունների վերարտադրմանը: Հենվելով XIX դ. ռուսական ռեալիստական կերպարվեստի ավանդույթներին, հայ նկարիչները ստեղծում են սեփական ազգային դպրոցներ: Դիտարկվող շրջանում հայ կերպարվեստի զարգացման գործում հատուկ դեր են խաղում Հակոբ Հովնաթանյանը՝ իր ռեալիստական ոճի անկրկնելի դիմապատկերներով, կենցաղանկարիչ և դիմանկարիչ Ս. Ներսիսյանը, ականավոր ծովանկարիչ Հ. Այվազովսկին[1]: XIX դ. վերջին քառորդում և XX դ. առաջին տասնամյակում ասպարեզ է իջնում վարպետների մի ամբողջ համաստեղություն՝ ռուսական դպրոցի սաներ, որոնք հայրենական կերպարվեստը հասցնում են նոր բարձրության, լայնացնում դրա սահմանները, հարստացնում այն նոր թեմատիկայով և նոր արտահայտչամիջոցներով: Հայաստանի բնությունն իր արտացոլումն է գտնում Գ. Բաշինջաղյանի, Ս. Առաքելյանի, Փ. Թերլեմեզյանի գործերում, Մ. Սարյանի արևավառ կտավներում և Ե. Թադևոսյանի համակող քնարական բնապատկերներում. ընչազուրկ հայ գյուղական կյանքի տար-

[1] Համաձայն Մ. Սարգսյանի հետազոտությունների, Հ. Այվազովսկին իր ստեղծագործության մեջ տեղ է տվել նաև հայ ժողովրդի կյանքի հետ կապված թեմաների (տե՛ս Մ. ՍԱՐԳՍՅԱՆ, ***XIX-XX դարերի հայ-ռուսական կերպարվեստների կապերը***, Երևան,1953):

քեր սյուժեների են անդրադառնում Ա. Շամշինյանն ու Ե. Թադևոսյանը. դիմանկարի արվեստը օբյեկտի մեկնաբանման մեծ բազմազանությամբ հետագա զարգացում է ապրում Ս. Աղաջանյանի, Մ. Սարյանի և ուրիշների ստեղծագործության մեջ, պատմական թեմաներ է մշակում Վ. Սուրենյանցը:

Իրականության արտացոլվող երևույթների մեջ ներթափանցելու խորությունը, ժողովրդայնությունը, մտահղացումների պարզությունը, ինչպես և զուտ նկարչական միջոցների հարստությունը՝ նախահեղափոխական շրջանի հայ նկարիչների արվեստին, ցարական Ռուսաստանի այլ ժողովուրդների կերպարվեստի նվաճումների շարքում, հատկացնում է աչքի ընկնող տեղ:

Հայ երաժշտության մեջ Արևմտյան Եվրոպայի և Ռուսաստանի ամենից ավելի առաջադեմ մշակույթների ընդերքում ծնունդ առած ու զարգացած ձևերի ու ժանրերի ներթափանցումը տեղի է ունենում XIX դարի վաթսունական թվականներին: Խոսելով հայ երաժշտության մեջ իրականության արտացոլման նոր ձևերի ներթափանցման մասին, այս տեսանկյունից հարկ է առաջին հերթին նկատի ունենալ եվրոպական բազմաձայնի հիմքերի յուրացման փաստը հայ երաժիշտների կողմից, մի հանգամանք, որը հայ երաժշտության զարգացման պատմության մեջ ձեռք է բերում առանձնակի կարևորություն: Դա նշանավորվեց հատուկ շրջադարձով՝ մինչ այդ դարեր շարունակ բացառապես մոնոդիկ ձևեր պաշտած հայ երաժշտական արվեստում: Յուրացնելով բազմաձայնությունը, հայ կոմպոզիտորական արվեստը ձեռք է բերում հսկայական քանակությամբ արտահայտչության և ձևակառուցման նոր, ընդ որում արժեքավոր միջոցներ: Այս հանգամանքը կոմպոզիտորական արվեստի բնագավառում ստեղծում է ամեն տեսակի, այդ թվում երաժշտական զարգացման առավել բարդ ձևերի յուրացման հնարավորություններ:

Հայ երաժշտության մեջ բազմաձայնության տարբեր ձևերի հիմնադիրը Տիգրան Չուխաջյանն էր և դրանում է նրա անառարկելի վաստակը հայրենական մշակույթի բնագավառում: Սակայն, դաստիարակված լինելով իտալական դպրոցի ավանդույթներով, հեռու գտնվելով Արևելյան Հայաստանի՝ իր ժամանակի արվեստի ներկայացուցիչների միջավայրում իշխող հոսանքներից, Չուխաջյանը որևէ նշանակալի քայլ չարեց բազմաձայնության սկզբունքները բուն հայ ազգային մելոսի վրա տարածելու ուղղությամբ, նրա ստեղծագործությունները հայկական են (եթե չխոսենք դրանց ընդհանուր ուղղվածության մասին) միայն իրենց գրական-խոսքային ձևավորմամբ, առանձին դեպքերում՝ բովանդակությամբ (սյուժեով), բայց ոչ երբեք երաժշտական լեզվով: Չուխաջյանի գրչին են պատկանում մի շարք երաժշտաթատերական ստեղծագործություններ, այդ թվում նաև «Արշակ Երկրորդ» օպերան, գրված վաղ միջնադարյան հայ պատմության սյուժեով:

Անցյալ հարյուրամյակի ութսունական թվականներից բազմաձայնության սկզբունքների կիրառումը ազգային մելոսի նկատմամբ դառնում է հայ երաժշտական արվեստի զարգացման առաջատար մեթոդը: Այս երևույթը տեղի է ունենում գլխավո-րապես այն հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ, որոնց գործունեությունն ընթանում էր ռուսաստանյան պետության սահմաններում: Ութսունական թվականներից մինչև հոկտեմբերյան հեղափոխությունն ընկած ժամանակաշրջանում մի շարք որոնումների շնորհիվ, հիշված շրջանակի կոմպոզիտորներին հաջողվել է դնել ազգային լեզվով բազմաձայն հայ երաժշտության հիմքը: Երևան են գալիս Ք. Կարա- Մուրզայի. Ն. Տիգրանյանի և Կոմիտասի հայ ժողովրդական երգերի ու պարերի խմբերգային, դաշնամուրի նվագակցությամբ ձայնի կամ դաշնամուրային մենակատարման համար նախատեսված մշակումները, նույն հեղինակների ինքնուրույն թեմաներով երկերը, այդ թվում Կարա-Մուրզայի օպերային պատկերները, Մ. Եկմալյանի տարբեր ժանրի ստեղ-

ծագործությունները, Ա. Տիգրանյանի «Անուշը», Ռ. Մելիքյանի, Ա. Տեր-Ղևոնդյանի և Ալ. Սպենդիարյանի երգ-ռոմանսները: Այս ստեղծագործություններն իրենց փոքր քանակով հանդերձ, հիմք էին խորհրդահայ կոմպոզիտորական արվեստի զարգացման համար:

Տվյալ ժամանակաշրջանում է հայ մտավորականությունը լայնորեն շփվում եվրոպական երաժշտական մշակույթի նվաճումներին: Հայ երաժիշտների միջավայրից առաջ են քաշվում մի շարք մասնագետ - կատարողներ, որոնք նվիրվում են հայերի համար այդ նոր տեսակի արվեստին: Նույն ժամանակաշրջանում Կոմիտասի և Վ. Կորգանովի աշխատություններով դրվում են հայ երաժշտագիտության հիմքերը:

3

ՄՈՆՈԴԻԱ

Դիտարկվող դարաշրջանում հայ մոնոդիկ արվեստը շարունակում է իր զարգացումը:

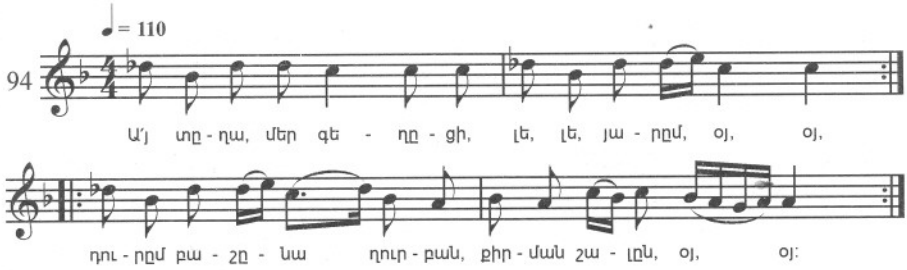
Գեղջուկ երաժշտությունը տվյալ ժամանակաշրջանում նախորդ ժամանակի երաժշտության համեմատությամբ հատկանշական էական գծեր ձեռք չի բերում: Այն հիմնականում մնում է սերտ կապի մեջ գեղջուկ - մշակի առօրյա կյանքի հետ, որտեղ շարունակում են գոյատևել անցյալից ժառանգած իրականության արտացոլման սկզբունքները, նույն ձևերն ու ժանրերը՝ սկսած հնագույն հմայական, ծիսական ու աշխատանքային երգային ժանրերից, վերջացրած վիթխարակերտ էպիկական մոնոդիաներով կամ զարգացած քնարական երգերով: XIX և XX դարասկզբին գյուղական միջավայրում անցյալից ժառանգված երաժշտա-ստեղծագործական սկզբունքների կենսունակությունը լավագույն կերպով հաստատվում է այն փաստով, որ ավատական ժամանակի մեզ հայտնի ֆոլկլորը, դրա պատմականորեն ստեղծված բազմաթիվ շերտերով հանդերձ, մասնագետները սկսում են գրառել միայն անցյալ հարյուրամյակի (XIX դարի – Ա. Բ.) ութսունական թվականներից. այդ ֆոլկլորի մի մասը գրառված է, որ շարունակվում է նաև մեր օրերում:

Սակայն ավանդույթներին հավատարիմ մնալը, որի մասին խոսվում է, չպետք է մեկնաբանվի իբրև որևէ զարգացման լրիվ բացակայություն: Կապիտալիստական ժամանակաշրջանի գեղջուկ երաժշտության մեջ տեղի է ունենում որոշ ձևերի ընտրության և հղկման, մյուսների՝ աստիճանական անհետացման պրոցեսը, որը բնորոշ է ընդհանրապես կոլեկտիվ հորինվող ժողովրդական երաժշտական մշակույթին: Մասնավորապես պետք է ենթադրել, որ տվյալ ժամանակամիջոցը նշանավորվեց հնագույն ժամանակների համար տիպական երգային որոշ նմուշների ոչնչացումով:

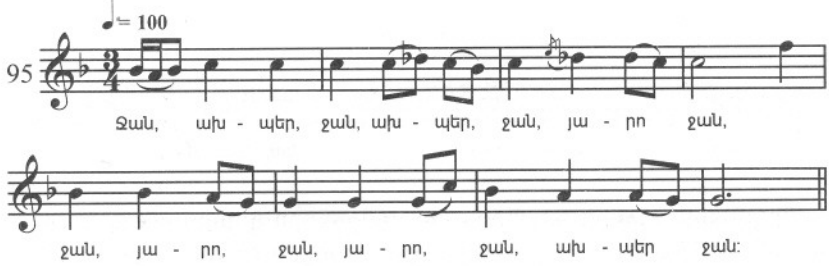
Միանգամայն բնական է, որ անցյալ ժամանակների ավանդույթներին ամենից ավելի հավատարիմ էին մնում երկրի մշակութային կենտրոններից հեռու գտնվող լեռնային խուլ անկյուններում: Եվ, հակառակը, ոճական նոր տարրերն ավելի սիրով յուրացվում էին այն վայրերում, որոնք տարածքով և մշակութային կյանքով կապված էին կենտրոններին:

Ոճական նորույթները ակներևորեն երևան են գալիս գեղջուկ երաժշտության որոշ ստեղծագործությունների ելևէջային ոլորտում: Խոսքը այն երգերի մասին է, որոնք, պահպանելով գեղջուկ երգի զարգացման սովորական ձևերը, ծավալվում են քաղաքային երաժշտությանը բնորոշ ձևափոխված աստիճաններով ձայնակարգերում՝ թողնելով իր կնիքը զգացմունքային երանգավորման բնույթի վրա: Դրանց թվում է, օրինակ, «Այ

տղա, մեր գեղըցի» երգը, որը ծավալվում է իջեցված IV աստիճանով փռյուգիական ձայնակարգում[1].



Մեկ այլ օրինակ է «Ջան ախպեր» երգը, որի պարերգային կերտվածքը, ռիթմը և ձևը նույնպես սովորական են պարերգային գեղջուկ երգերի համար, սակայն երգի ելևէջը ծավալվում է իջեցված կվինտայով դորիական ձայնակարգում: Վերջինս, ինչպես հիշում է ընթերցողը, բնորոշ է հայ քաղաքային ժողովրդական մասնագիտացված՝ գուսանական և աշուղական երաժշտությանը.

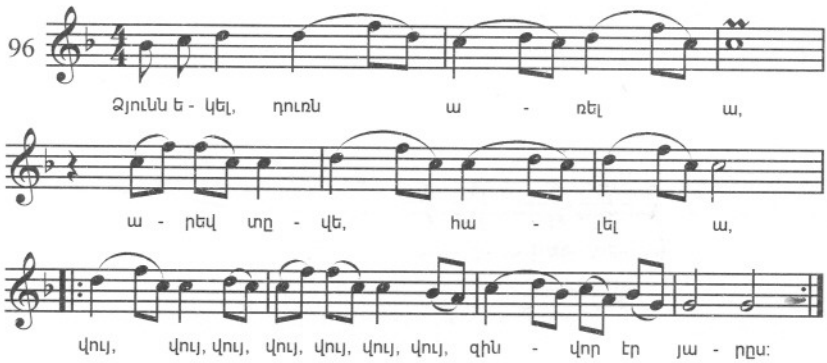


Խոսելով Հայաստանը Ռուսաստանին միավորվելուց հետո հայ գեղջուկ ստեղծագործության մեջ երևան եկած նորարարությունների մասին, անհրաժեշտ է անդրադառնալ գեղջուկ քնարական երգի հատուկ տարատեսակին՝ զինվորագրության երգերին: Դրանք մեծ մասամբ կատարել են կանայք՝ զորակոչիկների մայրերը կամ սիրեցյալները, և այս հանգամանքը իր կնիքն է դրել այդ երգերի ընդհանուր բնույթի վրա: Սակայն, զինվորագրության երգերի ժանրային նորարարությունները երևան եկան միայն բանաստեղծական բնագրերում. երաժշտական բնագրում օգտագործվում են վշտալի ապրումներ արտացոլող քնարական հին երգերի փորձված ձևերը, այս ժանրի երգերի մի մասը հարում է քնարական զեղումների ծավալուն ձևերին, մյուս մասը՝ լաց ու կոծի կարճ եղանակներին:

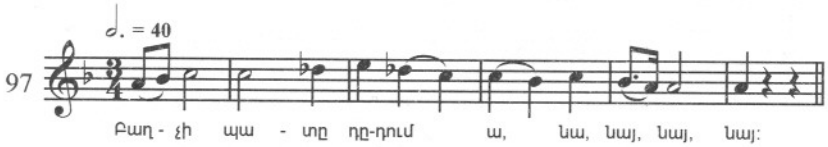
Առաջին խմբի ցայտուն օրինակներից է «Ջյունն եկել, դուռն առել ա» երգը: Այստեղ աղջիկը երգում է իր տառապանքների մասին՝ կապված սիրեցյալի բանակ գնալու հետ: Ձայնածավալով լայն երգային ելևէջն ընթանում է կվինտային հիմքով էոլական՝ գեղջուկ քնարական անկեղծ արտահայտությունների սիրված ձայնակարգում: Օրինակը լի է լալագին ռիթմա-ելևէջներով. ձևը, ամբողջությամբ վերցրած, կառուցվում է արտաշնչի սկզբունքով և, ի վերջո, երկրորդ նախադասության կրկնությամբ ստեղծվում է ծավալուն պարբերություն.

---

[1] Ի դեպ, հայտնի է այս երգի սկզբնական տարբերակը, որը ծավալվում է բնական IV աստիճանով լոկրիական ձայնակարգում. (տե՛ս ԿՈՍԻՏԱՍ, II , էջ 29, № 7):



Իբրև երկրորդ խմբի օրինակ բերվում է «Քաղչի պատը դղում ա» երգը: Նախորդի նման երգը կատարում է աղջիկը: Մեղեդին ոչ զարգացած եղանակ է՝ լաց ու կոծի բնույթով: Ուշագրավ է հատկապես այն փաստը, որ երգի մեղեդին ծավալվում է փոդյագիական ձայնակարգում, որի վերին կվարտային հնչյունն իջեցված է՝ դրան բնորոշ հատուկ իմաստային նշանակությամբ: Երևույթն ակներև արտահայտություն է գեղջուկ երաժշտության վրա քաղաքային երաժշտական մշակույթի ունեցած ներգործության.



Հայ ժողովրդական երգերի խորհրդային տարիների գրառումները լույս են սփռում նախահոկտեմբերյան շրջանի քաղաքային երգաստեղծության առանձնահատկությունների վրա, բացահայտում դրանց բնորոշ հատկանիշները:

Քաղաքային երգերը, որոնց մասին է խոսքը, գեղջուկ երգերի նման իրենց բանաստեղծական և երաժշտական բնագրերում կոլեկտիվ ստեղծագործության արդյունք են: Անցնելով բերնից բերան, հղկվելով, դրանք ընդունում են ընդհանրական ճանաչման արժանացած մի ձև և պահպանվում ժողովրդական խավերում այնքան ժամանակ, քանի դեռ կյանքը չի առաջադրում դրանց փոխարինում: Ի տարբերություն գեղջուկ երգերի, քաղաքային ժողովրդական երգերի կատարումը չի կապվում կենցաղի որոշակի պահերի հետ. հնչում են փողոցներում, տներում, այգիներում, աշխատանքի կամ հանգստի, համընդհանուր ուրախության կամ ճամփորդության ժամանակ և այլն: Դիտարկվող ժամանակաշրջանի քաղաքային երգի գրառումների մեծ մասը, եթե դատելու լինենք բանաստեղծական բնագրերով, պատկանում է սիրո քնարական երգատեսակին.[1] բնագրերի բովանդակությամբ դրանք քիչ բանով են տարբերվում նույն ժանրի գեղջուկ երգերից: Հիմնական տարբերությունները վերաբերում են երաժշտա-կերպարային բովանդակությանը, ելևէջների լարվածքին, մոտիվային կազմին և, որ արժանի է հատուկ նշման՝ կառուցվածքին: Այստեղ սիրո քնարական զեղումներն ունեն բազմազան երանգներ. տխուր (էլեգիկ) տրամադրություններով ներծծված երգերի կողքին հանդիպում են հումորի վառ արտահայտված հատկանիշներով օրինակներ և այլն:

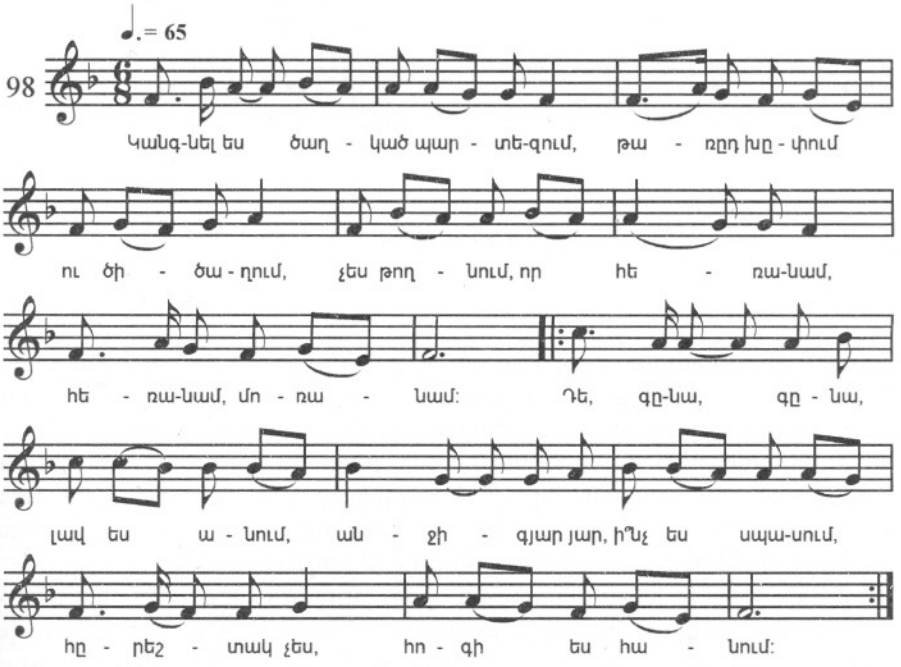
---

[1] Քաղաքում կենցաղավարող այլ երգատեսակների մասին տե՛ս ստորև:

Հիշյալ շրջանակի երգերի հորինվածքի հիմնական առանձնահատկությունը ձևի ծայրագույն պարզորոշությունն է, որի շնորհիվ դրանք հեշտ հիշվող են և ունեն լայնորեն տարածվելու հնարավորություն նույնիսկ այն դեպքերում, երբ բարդ է կառուցվածքը: Ձևի նման զանգվածայնությունն ապահովվում է մասնատման պարբերականությամբ, ֆունկցիոնալ հստակ հարաբերություններում գտնվող ավարտների առկայությամբ, ռիթմա-ելևէջային նման մեծ ու փոքր կազմավորումների կրկնությամբ, սեկվենցիոն քայլերի առկայությամբ և այլն: Այս շրջանակին պատկանող մի շարք երգեր ծավալվում են ձևափոխված աստիճաններով ձայնակարգերում, որոնցով դրանք աղերսվում են աշուղական արվեստի ստեղծագործություններին:

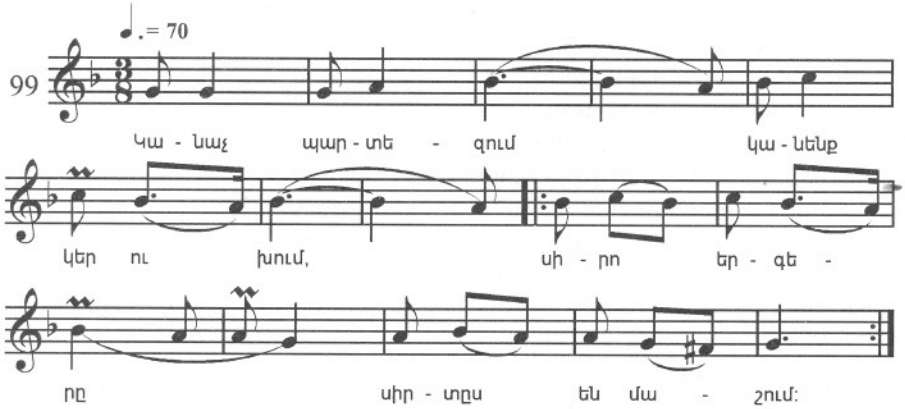
Դիմելով նմուշներին, անդրադառնանք «Դե գնա, գնա» երգին: Երաժշտական առումով այն լուսավոր գույներով երանգավորված, չափավոր աշխույժ, բայց կենսուրախ պարեղանակ է: Նման պարերը քաղաքային երաժշտության մեջ հաճախ օգտագործվում են իբրև ժողովրդա-դեմոկրատական «Ռաստ» ճյուղին պատկանող մուղամի գյաֆեր: Երգի պարային մեղեդին տվյալ դեպքում ունի բանաստեղծական մի բնագիր, որում աղջիկը մեղադրում է տղային անհավատարմության մեջ: Կենսուրախ մեղեդու զուգորդումը բացասական կարգի ապրումներ արտահայտող բանաստեղծությանը ստեղծում է յուրօրինակ հումորի նրբերանգ: Կառուցվածքային առումով երգը լիովին համապատասխանում է այն օրինաչափություններին, որոնք հիշատակվեցին վերևում:

Արժանի է ուշադրության երգի երկրորդ հատվածը, որը սկսվում է ձայնակարգի վերին կվինտային հնչյունի շրջազարդումից: Նման գագաթնակետը, որը, ինչպես ցույց կտրվի ստորև, դառնում է տիպական խորհրդային ժամանակի հայ գեղջուկ և աշուղական մաժոր բնույթի մի շարք երգերի համար.

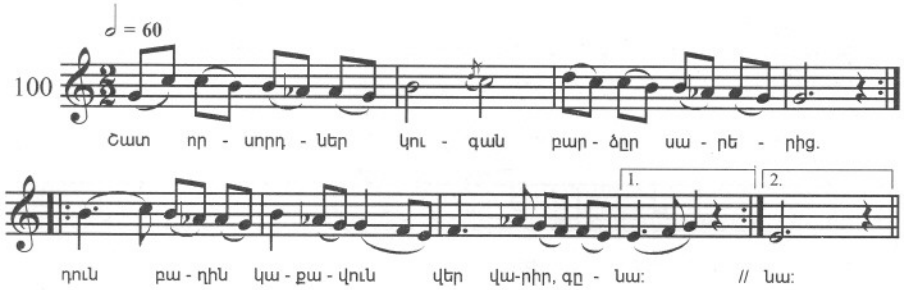


Այլ օրինակ է «Կանաչ պարտեզում» սեղաներգը: Երգի բանաստեղծական բնագրում նույպես առկա են սիրային բովանդակության մոտիվներ: Երաժշտական առումով երգն ավելի շուտ մտասույզ քնարականության նմուշ է: Սահմանափակ ձայնածավալ, ներքևի բարձրացված ձգտող հնչյունով տերցիային հիմք ունեցող էոլական ձայնա-

կարգ, ձևի երկու նախադասության բաժանված լինելու պայմաններում վառ արտահայտված կառուցվածքային քառյակայնություն, պարայնությանը զուգորդված երգայնություն, ահա երգի հորինվածքին բնորոշ հատկանիշները.



Երրորդ օրինակը՝ «Շատ որսորդներ կուգան», սիրային երգ է: Մեղեդին կառուցվածքի հստակության պայմաններում ունի լալագին բնույթ, որը պայմանավորված է երգի ձայնակարգային գունավորմամբ, նաև իրար հաջորդող մեծաքանակ վարընթաց սեկվենցիոն հառաչանք-մոտիվների առկայությամբ: Երգը ծավալվում է իջեցված IV աստիճանով տերց-սեքստային հենակետերով փոյուգիական ձայնակարգում.



Նկարագրվող շրջանակի քաղաքային երգերին հարում են մեծ քանակությամբ գործիքային պարային մեղեդիներ՝ «Շալախո», «Ուզունդարա», (տե՛ս 207 օրինակը) և այլն, որոնք միակերպ տարածված են Անդրկովկասի բոլոր ժողովուրդների մեջ:

Նախահոկտեմբերյան ժամանակաշրջանի քաղաքային երաժշտության մասին խոսելիս չի կարելի լռությամբ անցնել այն փաստի կողքով, որ XIX դ. վերջին քառորդում և XX դարասկզբում երևան են գալիս մի շարք մեղեդիներ, որոնց խոսքային բնագրերը մասնագետ-բանաստեղծների ստեղծագործության արդյունք էին:

Մի կողմ ենք թողնում հայ քաղաքային միջավայրում երբեմնի տարածված «Մայր Արաքսի ափերով» (խոսք՝ Ռ. Պատկանյանի), կամ «Ծիծեռնակ» (խոսք՝ Գ. Դոդոխյանի) երգ-ռոմանսները: Իրենց ելևէջային լարվածքով դրանք կապված չեն հայ երաժշտական մշակույթի հետ. ավելին, դրանց մեղեդիները մոնոդիաներ չեն բառիս իսկական իմաստով՝ ենթադրում են հարմոնիկ ներդաշնակության առկայություն: Մի կողմ ենք թողնում նաև հայ հասարակության հետաղիմական շրջաններում երբեմն գոյություն ունեցող կեղծ հայրենասիրական բովանդակության երգերը, որոնց կյանքն ավարտվեց

պատմական իրադարձությունների հետագա ընթացքով[1]: Մեր ուշադրությունը գրավում են այն ***մոնոդիաները,*** որոնց բառային բնագրերը հորինված լինելով դեմոկրատական ուղղության բանաստեղծների գրչով, օժտված են իսկական ժողովրդայնությամբ, հայ ժողովրդա-ազգային երաժշտական մշակույթի բոլոր հատկանիշներով: Ովքե՞ր են այդ մոնոդիաների հեղինակները: Հորինված լինելով անհայտ մարդկանց կողմից, դրանք ժողովրդի մեջ իրենց գոյության հետագա ընթացքում ենթարկվում են երկարատև հղկման՝ հիմք դառնալով, ի վերջո, այդ երգերը համարելու հանուրի ստեղծագործություն: Ամբողջությամբ վերցրած, մոնոդիաների բանաստեղծական ու երաժշտական բնագրերը նկատի ունենալիս, ճիշտ կլինի դրանք համարել անհատական ու կոլեկտիվ հորինումների զուգորդման արդյունք: Նման զուգորդման հնարավորությունն ինքնին պետք է մեկնաբանվի իբրև քաղաքի առաջադեմ մտավորականության գաղափարա-ստեղծագործական ու ժողովրդական լայն զանգվածների ձգտումների միջև առկա սահմանների հաղթահարման հետևանք:

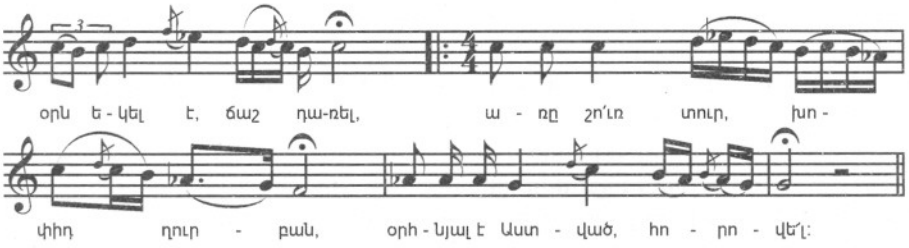
Թեպետ դիտարկվող շրջանակի մոնոդիաները քաղաքային միջավայրի ծնունդ էին, բայց դա չի խոչընդոտում դրանց ներթափանցմանը գյուղ: Երաժշտա-ոճական հարաբերությունների առումով քաղաքային մշակույթին պատկանող այդ երգերում շատ բաներ կապված են աշուղական արվեստի և երգային հանկարծաբանական բնույթի քնարական «Կռունկ» տաղի նման մեղեդիներին:

Լուսաբանվող խմբի ստեղծագործություններից առավել հետաքրքրական են այն երգերը, որոնց բնագրերը ներշնչված են գեղջուկի աշխատանքի առանձին պահերին: Թե՛ բանաստեղծական բնագրերի անկեղծությամբ, թե՛ մեղեդիների ջերմությամբ դրանք վկայում են, որ քաղաքային որոշակի շրջաններ ձգտում են խորանալ գյուղական ծանր կենցաղի մեջ և արտահայտել իրենց անկեղծ կարեկցանքը գեղջուկ-մշակին: Տվյալ երգերը ժամանակահատվածի քաղաքային քնարերգության լավագույն նմուշներն են: Դրանց թվում են՝ «Ճախարակ»-ը (խոսք՝ Ղ. Աղայանի), «Գութանի երգը» (խոսք՝ Հ. Թումանյանի) և լայնորեն տարածված «Մաճկալ»-ը (խոսք՝ Ավ. Իսահակյանի): Վերջին երկուսին կանդրադառնանք մանրամասնորեն:

«Գութանի երգի» խոսքը բուն գեղջուկ՝ հող վարելու երգերի մոտիվների հեղինակային մշակում է, իսկ մեղեդին՝ բավական է ասել, որ «Կռունկ» տաղի պարզեցված տարբերակն է.

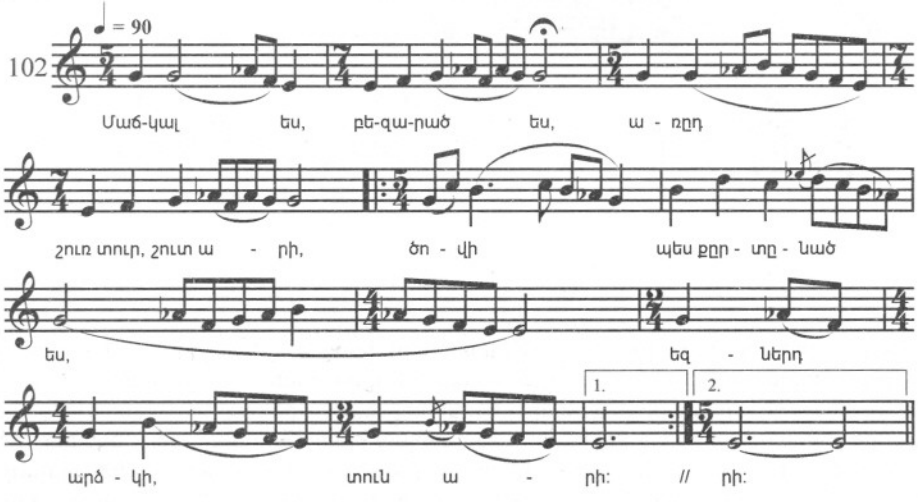


[1] Այս խնդրում պրոֆ. Ք. Քուշնարյանի կարծիքին համաձայն ենք որոշ վերապահությամբ. Նախ՝ ոչ բոլոր ազգային-հայրենասիրական երգերին է պատշաճում «կեղծ» պիտակը. դրանց մեջ կան իսկապես գեղարվեստական բարձր հատկանիշներով օրինակներ: Անարժեք նմուշները, իրոք, կարող էին, և գուցե թե անհետացան պատմական իրողությունների հետ մեկտեղ, իսկ մերօրյա քաղաքական անցքերն ապացուցեցին, որ այդ երգերի հիմնական մասը խորհրդային տարիներին պարզապես անցել էին ընդհատակ և ոչ թե ասպարեզից դուրս եկել իբրև դարձ ապրած: Այդ քնած երգերն էին, որ մեր օրերում բարերար հող գտնելով, արթնացան և սատար կանգնեցին 1988 թ. ժողովրդական զանգվածների գաղափարական պայքարին՝ հրապարակներում ու փողոցներում, ապա նաև հաղթական ղարաբաղյան պատերազմում – Մ. Ք.:



«Մաճկալ» երգի խոսքում բանաստեղծը դիմում է հողագործին հենց այն պահին, երբ նա կլանված է իր հոգնատանջ աշխատանքով: Սրտառուչ արտահայտություններով հեղինակը ձգտում է եղբայրաբար օգնել մաճկալին: Երգի երաժշտությունը լրիվ համապատասխանում է խոսքին: Մեղեդիում յուրօրինակորեն և օրգանապես զուգորդվում են աշխատանքային գեղջուկ երգերից (տե՛ս 2-րդ տակտը), նաև՝ ուշ շրջանի տաղերից սերվող ելևէջներ (տե՛ս 5-րդ և հաջորդ տակտերը), որոնք երգում ծավալվում են հայ քաղաքային ժողովրդա-մասնագիտացված երաժշտության բնորոշ ձայնակարգերից մեկում՝ տերցիային հիմք ունեցող փռյուգիական միներում՝ իջեցված կվարտային հնչյունով. այն մտախոհ-մելամաղձիկ, պահերով՝ կրքոտ քնարական զեղումներ արտահայտելու համար է, երբ երգը ծավալվում է դանդաղ ընթացքով:

Կերտվածքը երգային-հանկարծաբանական է: Կառուցվածքային տեսակետից մեղեդին ծավալուն պարբերություն է, հիշյալ ձայնակարգում ծավալվող ստեղծագործությունների համար սովորական՝ ավարտների տերցիային հարաբերությամբ. առաջին նախադասությունն ավարտվում է վերին մեդիանտային հնչյունով՝ վշտալի-հարցական բնույթով, երկրորդ նախադասությունը՝ հիմնաձայնով. սա առաջին նախադասության պատասխանն է, որտեղ հիմնաձայնի երևան գալով ստեղծվում է մեղեդու այն մտասույզ-մելամաղձիկ երանգը, որի մասին նշվեց: Երկու նախադասություններն էլ կրկնված են: Այսպիսիք են քաղաքային ժողովրդական երգերից առավել ինքնատիպ և միևնույն ժամանակ տարածված, բանաստեղծ-մասնագետների խոսքերով գրված երգերից մեկի հորինվածքային հատկանիշները.



XX դարի սկզբում, պայմանավորված Անդրկովկասում պրոլետարական շարժման զարգացմամբ, անդրկովկասյան քաղաքներում աշխատավոր բնակչության և առաջա-

դեմ երիտասարդության միջավայրում լայնորեն տարածվում է ժողովրդական երաժշտության մի երգատեսակ ևս, այն է՝ հեղափոխական երգի ժանրը: XX դ. ռուսաստանյան հեղափոխական շարժման տեսանկյունից ակնհայտ է այն փաստը, որ Անդրկովկասի բնիկ ազգերի ներկայացուցիչները, արտահայտելով իրենց հեղափոխական տրամադրություններն ու մտքերը, չեն առանձնանում Ռուսաստանի պրոլետարիատից, այլ ձայնակցելով նրան, ստեղծում են միասնական հզոր «երգչախումբ»: Ստույգ՝ ռուսական հեղափոխական երգերը տեղնուտեղը փոխառվում են Անդրկովկասի ժողովուրդների կողմից և արմատավորվում հեղափոխական կենցաղում: Այդ երգերի թվում էին՝ «Վարշավյանկա», «Մենք զոհ գնացինք», «Անվախ ընկերներ, առաջ», «Բանվորական մարսելյեզ» և ուրիշներ: Ռուսական հեղափոխական առավել տարածված երգերի խոսքերը հայերեն է թարգմանել պրոլետարական գրող Հ. Հակոբյանը:

Դիտարկվող դարաշրջանի հայ մոնոդիկ ստեղծագործության բոլոր ճյուղերի մեջ առավել էական տեղաշարժեր կատարվեցին աշուղական արվեստի բնագավառում:

XIX դ. երկրորդ կեսում, ինչպես արդեն ասվել է, ռուս հասարակության առաջադեմ գաղափարների անմիջական ներգործության ներքո, Անդրկովկասի ժողովուրդների հերոսական կյանքում նկատվում է մեծ վերելք, որն իր արտացոլումն է գտնում հայ մշակույթի, մասնավորապես՝ հայ դեմոկրատական գեղարվեստական գրականության մեջ: Ճշմարիտ է Գ. Լևոնյանը, երբ նշում է, որ նման իրավիճակը սպառնում էր աշուղական արվեստին. այն կարող էր կորցնել ունեցած հեղինակությունը ժողովրդական զանգվածների շրջանում: Բայց դա տեղի չի ունենում: Ստեղծված իրավիճակը մղում է աշուղական արվեստի առավել առաջադեմ ներկայացուցիչներին փնտրել նոր ուղիներ:

Տվյալ ժամանակաշրջանում հայ աշուղական արվեստի աստիճանական զարգացումը կապվում է աշուղ Ջիվանու (1846-1909) անվան հետ: Քաղաքական ազատություն, հայրենասիրություն, աշխատավորների համերաշխություն, դասակարգերի հավասարություն - ահա թեմաների այն շրջանակը, որոնց, աշուղական արվեստի ավանդական թեմաներին զուգընթաց, անդրադառնում են Ջիվանին և նրա արվեստակից համախոհները: Աշուղական արվեստին համազգային նշանակություն տալու նպատակով Ջիվանին գրում է տվյալ շրջանում լրիվ ձևավորված գրական նոր լեզվով[1]:

XIX դ. երկրորդ կեսի (մասամբ XX դ. սկզբի) աշուղական մտայնության տրամադրությունները բնութագրելու համար, ստորև բերվում են մի շարք բանաստեղծական հատվածներ՝ բացառապես ընտրված սոցիալ-քաղաքական թեմաներին նվիրված ստեղծագործություններից:

Աշուղ Քիչիկ-Նովայի բանաստեղծությունից.

Թե վարլի ես, կգովեմ քեզ, թե չքավոր ես՝ կծաղրեմ,
Մարդ-ոլանի էհտիբարը կախված է մի լարի վրա[2]*:*

Աշուղ Ղեյրաթիի բանաստեղծությունից.

Աղքտի հալըն Աստված կտրա.
Հա՛ մերկ, տկլոր, հա՛ դարտակ փոր,
Ոչ մէ բանը դուզ չէ նրա,
Հա՛ մեջքը կոր, հա՛ աչքը քոռ[3]*:*

---

[1] Գ. ԼԵՎՈՆՅԱՆ, *Աշուղները և նրանց արվեստը,* էջ 19-20:

[2] Տե՛ս *Հայ աշուղներ,* Ա, Երևան, 1937, էջ 27: *Վարլի* - ունևոր, *էհտիբար* - հավատալ, վստահել, *ոլանի* - մերկ – Մ. Բ.:

[3] Նույն տեղում, էջ 155: *Դուզ* - ուղիղ – Մ. Բ.:

Աշուղ Լազաթ-օղլանի ստեղծագործությունից.

Միր քաղքի մարդն դառիլ է խաբեբա ու փուղամոլ,
Հուքի, հավատ կորցրիլ ին, էլ չկա արքյան ու յոլ,
Անբարոներով լցված է վուղջ քաղաքը, ամեն դոլ,
Չկա պարկեշտ, մաքուր ջահիլ... տղա, աղջիկ, կուս չկա...[1]:

Դարաշրջանի առաջադեմ գաղափարական տրամադրություններն ամենից ավելի վառ արտացոլվեցին իմաստուն աշուղ Ջիվանու ստեղծագործության մեջ:

Այստեղ առկա է թե՛ գեղջուկ կյանքի հոգսերի մեջ խոր ներթափանցումը.

Տեսնենք մեր ցավն ո՞վ կհոգա,
Պառկի՛ր, կարմիր եզս, պառկի՛ր,
Էգուց պարտատերը կուգա,
Պառկի՛ր, կարմիր եզս, պառկի՛ր [2]:

Թե՛ հեղափոխական իսկական պաթոսը՝

Շատ ուժեղ է ժողովրդի ապտակը,
Ում որ դիպավ կը ջախջախի կզակը,
Մի օր պիտի առնե ոտքերի տակը,
Ով որ նրան հող ու մոխիր կանվանե [3]:

Թե՛ խոր հավատը մոտեցող լուսավոր ապագայի նկատմամբ.

Ոչ ուժեղը թող պարծենա, ոչ տկարը տըխրի,
Փոփոխակի անցքեր զանազան, կուգան ու կերթան,
Արևը առանց վախենալու ցայտում է լույսը,
Ամպերը դեպի աղոթարան կուգան ու կերթան [4]:

Դարաշրջանի առաջադեմ գաղափարները, որոնք այնքան ուժեղ արտահայտվեցին աշուղական բանաստեղծության մեջ, կյանքի կոչեցին քաղաքացիական բովանդակության նոր թեմաներ ու նոր կերպարներ, իրենց կնիքը դրեցին աշուղական արվեստի երաժշտության վրա: Առաջնորդվելով հայրենասիրական մղումներով, դիտարկվող ժամանակաշրջանի աշուղները վերստուգման են ենթարկում նախորդ սերունդների վարպետներից ժառանգած երաժշտական լեզուն: Նրանք ջանում են ազատվել օտար կամ պատահական տարրերից. այդ նպատակով դիմում են XVIII դ. աշուղական երաժշտության համեմատությամբ նոր ելևէջային աղբյուրների, այն է՝ մի կողմից վաղ շրջանի հայ տաղերին, մյուս կողմից՝ գեղջուկ երգին: Լեզվական տարրերի հետ միաժամանակ յուրացվում են նաև աշուղական երաժշտության համար որոշ նոր ձևեր:

XIX դ. և XX դարասկզբի աշուղների կողմից հին տաղասացների երաժշտա-հորինվածքային ավանդույթների յուրացման խնդիրը լավագույն ձևով դրսևորվում է գեղարվեստական նմուշներին անմիջականորեն անդրադառնալիս:

Այս իմաստով ուշագրավ է աշուղ Ջիվանու ստորև բերվող մեղեդին:

Մ. Աղայանի և Շ. Տալյանի ժողովածուում մեղեդին զուգորդված է հեղինակի «Նախանձոտ սիրտ» բանաստեղծության կրքոտ, խարազանիչ բովանդակության անհամա-

---

[1] Տե՛ս *Հայ աշուղներ,* Ա, էջ 53: *Արքյան* - ավագ, մեծ, *յոլ* - կարգ, *դոլ* - կողմ, *կուս* - կույս:

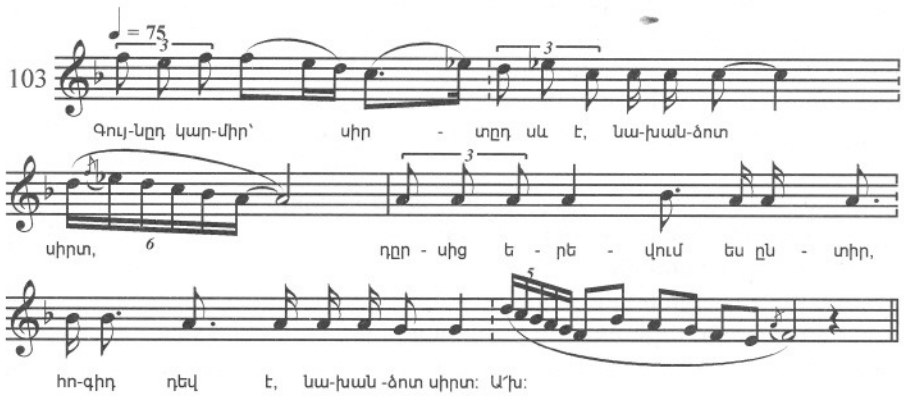
[2] ԱՇՈՒՂ ՋԻՎԱՆԻ, Երևան, 1936, էջ 63 – Մ. Բ.:

[3] Նույն տեղում, էջ 80 – Մ. Բ.:

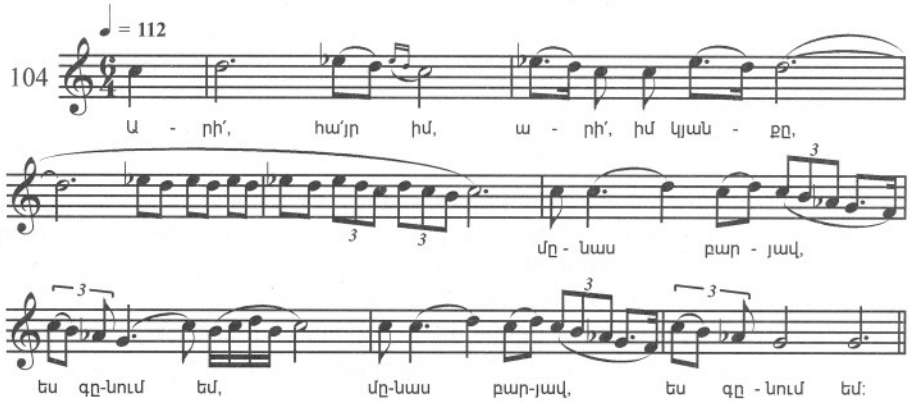
[4] Նույն տեղում, էջ 72 – Մ. Բ.:

պատասխան խոսքին: Այս զուգորդման պատահականությունը կասկածներ չի հարուցում[1]: Ջիվանու մեղեդին ուշագրավ է վառ արտահայտված տաղային հատկանիշների առկայությամբ. դրանք արտահայտված են մեղեդու ելևէջում, հյուսվածքում, ձևի, վերջապես, կերպարային բովանդակության մեջ:

Խորհուրդ է տրվում համեմատել Ջիվանու այս երգի և Գրիգոր Նարեկացու վերը բերված Հարության տաղի (օրինակ 42) մեղեդիները: Թե՛ մեկի և թե՛ մյուսի հուզական լուսավոր տրամադրությունը, ավետաբեր-հռետորական հանդիսավորությունն ու լավատեսական բնույթն արտացոլված է հորինվածքային համանման միջոցներով.



Ցայտուն օրինակ է նաև աշուղ Ջիվանու «Նորահարսի հրաժեշտը»: Այն երգված է «Կռունկ» տաղի մեղեդու նմանությամբ: Տիպարի օգտագործման իրավասությունը տվյալ դեպքում արդարացվում է երգերի սյուժետային հարազատությամբ. առաջինը լաց է՝ հայրական տունը թողնելու, երկրորդը՝ հայրենիքը թողնելու համար: «Նորահարսի հրաժեշտը» երգից մի տուն բերվում է ստորև[2].



---

[1] Գ. Լևոնյանի հիշատակված ուսումնասիրության մեջ տվյալ մեղեդին բերված է աշուղի մեկ այլ, երգին ավելի համապատասխանող «Ավետաբեր խոսնակը հայում» բանաստեղծության խոսքերով: Սույն աշխատության հեղինակը արձանագրում է նաև դեպքեր, երբ «Նախանձոտ սիրտ» բանաստեղծությունը կատարվել է վերջինիս խոսքերին լիովին համապատասխանող ուրիշ մեղեդիով:

[2] Ջիվանու երկերի ժողովածուում (կազմողներ Մ. Աղայան և Շ. Տալյան) «Նորահարսի հրաժեշտը» երգի խոսքերը բերված են ուրիշ մեղեդիով (տե՛ս Ջիվանի, «Արի հայրիկ», էջ 144):

Ոչ պակաս հետաքրքրական է հետևյալ փաստը. աշուղական երգերի գրառումներում կա մեղեդի, որն իր ոճական առանձնահատկություններով պետք է որ դասվեր զարգացած ավատատիրական դարաշրջանի տաղերի խմբին, սակայն մտնելով հայ աշուղական երաժշտության ամենօրյա կենցաղ, երգվել է, ինչպես տեղեկանում ենք Մ. Աղայանի խոսքերից, մեկ Սայաթ-Նովայի, մեկ XIX դարի աշուղ Գյուրջի Նավեի խոսքերով[1]:

Գեղջուկ երգի ավանդույթների յուրացման գործի առաջնեկը աշուղ Ջիվանին է: Ըստ երևույթին, աշուղների՝ գեղջուկ մելոսին դիմելու պատճառը մեկը չէր. իրենց դերն են խաղացել և աշուղական ստեղծագործության թեմատիկայի թերացումը (որոշակի ուղղությամբ) և ավելի լայն, այդ թվում և ազգային միատարր գյուղական լսարանի ընդգրկումն աշուղական արվեստի բնագավառ: Այս գործում կարևոր էին նաև զուտ հայրենասիրական միտումները: Պատահական չպետք է համարել այն հանգամանքը, որ աշուղների անդրադարձը գեղջուկ մելոսին ժամանակի առումով համընկավ աշուղական բանաստեղծության մեջ գրական՝ տեղական բարբառներից ձերբազատված լեզվի օգտագործման հետ:

Ստեղծված լինելով գեղջուկ երգի անմիջական ներգործությամբ, աշուղական մեղեդիներն ունեն տարբեր կերտվածքներ: Դրանց թվում կան երգային, պարային բնույթի նմուշներ, նույնիսկ՝ «դաստաններ»:

Գեղջուկ երաժշտության ելևէջների հետ միասին, լայնորեն աշուղական արվեստ են ներթափանցում բնական դիատոնիկ ձայնակարգեր: Առավել տարածում են ստանում գեղջուկ երաժշտության էոլական ձայնակարգեր ունեցող ձայնեղանակները և ամենից առաջ՝ անկեղծ քնարական բովանդակության գեղջուկ երգերում օգտագործվող (կվինտային հենակետով էոլական – Մ. Բ.) ձայնեղանակը. վերջինս երբեմն-երբեմն փոխարինվում է համանուն (նույն հիմնաձայնով – Մ. Բ.) դորիական ձայնակարգով, որի կառուցվածքը որոշում է վերին կվինտային օժանդակ հենակետը: Աշուղական երաժշտության մեջ ձայնակարգի կառուցվածքը հաճախ բարդանում է նոր, վերին սեպտիմային և օկտավային լարված՝ օժանդակ հենակետերի օգտագործումով: Այս ձայնակարգը լայնորեն կիրառվում է նաև խորհրդային վարպետների երգերում. այդ հիմքով են ծավալվում աշուղներ Շահենի ու Հավասու մի շարք երգերի ելևէջները:

Հաջորդ երեք օրինակները բերվում են աշուղական արվեստում գեղջուկ երաժշտության ավանդույթների անդրադարձումները ցույց տալու նպատակով: Դրանցից առաջինը աշուղ Ջիվանու սիրերգն է, հեղինակի և սիրած աղջկա «Ասի՝ ասավ» երկխոսությունը:

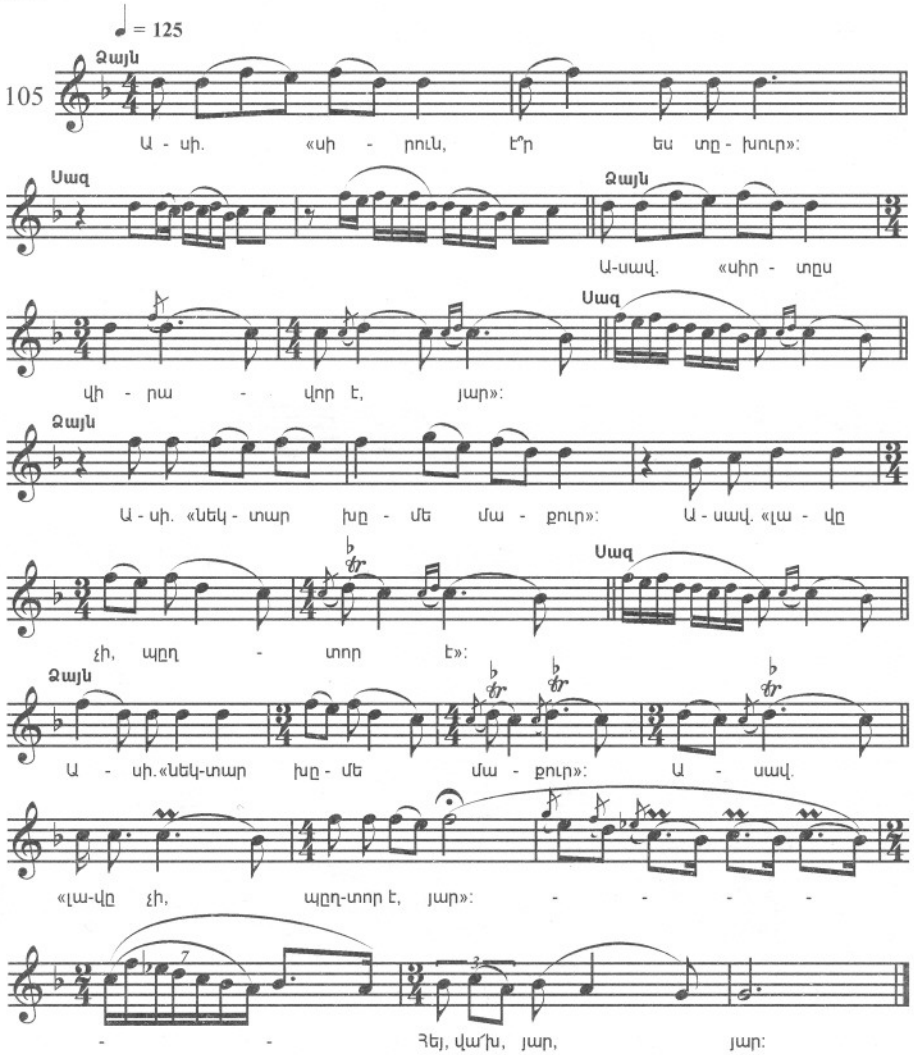
Երգի մեղեդին հիմնականում ծավալվում է գեղջուկ երաժշտության ձայնեղանակային օրինաչափություններով: Ելևէջի հիմքում հիշատակված միևնոր ձայնակարգն է, որի սկզբնական դորիական երանգը հետագա զարգացման ընթացքում փոխարինվում է էոլականով: Ինչպես գեղջուկ ծավալուն-քնարական երգերում, Ջիվանու երգում ևս կարևոր օժանդակ հենակետը վերին կվինտան է: Այս հատկանիշներն էլ ապահովում են մեղեդու հատուկ երանգը, որը բնորոշ է համապատասխան ձայնեղանակի գեղջուկ մեղեդիներին:

Բայց Ջիվանու մեղեդին, ինչպես և ուրիշ հեղինակների նման մեղեդիները, բովանդակում է մի շարք հատկանիշներ, որոնք երգը աշուղական արվեստի երգերի շրջանակին դասելու հիմք են: Զարգանալով գեղջուկ երգի ձայնեղանակային օրինաչափությունների պայմաններում, այն վերածում է ծավալուն հանկարծաբանական ձևի: Բացի վերին

---

[1] Տե՛ս Մ. ԱՂԱՅԱՆԻ ***Սայաթ-Նովայի երգերի ժողովածուի*** Առաջաբանի վերջին գլուխը: Երգի մեղեդին բերված է 83-րդ օրինակում:

կվինտային օժանդակ հենակետի ոլորտից, այստեղ լայնորեն կիրառվում է նաև վերին սեպտիմային օժանդակ հենակետի ոլորտը: Ելևէջի մեծ մասը ծավալվում է այդ ոլորտներում: Մեղեդու զարգացման հանգույցը ձեռք է բերվում անկայուն-հարցական բնույթի (դորիական երանգ, անկայուն ոլորտներ, սինկոպաներ) հատվածների (ֆրազների) հաջորդումով: Հետագա զարգացման մեջ մեղեդին հարցական ֆրազներին անդրադառնում է բազմիցս: Զարգացման վերջնական հանգուցալուծումը վրա է հասնում միայն մեղեդու վերջին հնչյունով: Ամբողջությամբ վերցրած, մեղեդու զարգացումը հիմնված է «արտաշնչի» սկզբունքի վրա: Այսպես, գեղջուկ ստեղծագործության մեջ մշակված օրինաչափությունների օգտագործմամբ ստեղծվում է աշուղական երաժշտության բնորոշ ձևերից մեկը.

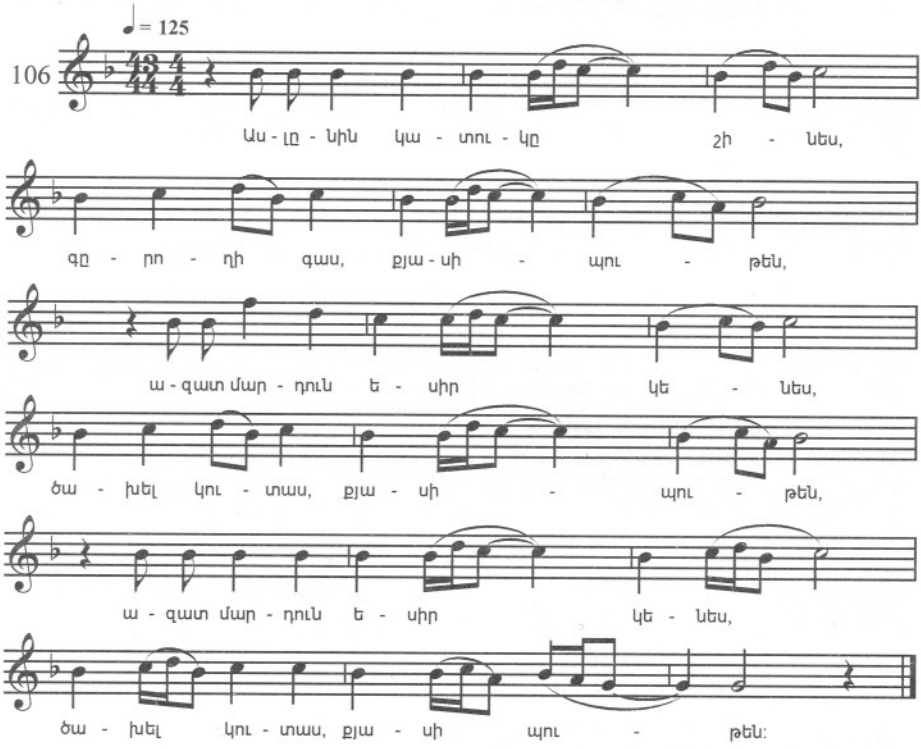


Ժամանակակից երաժշտի համար, սակայն, ավելի մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում աշուղական երաժշտության մեջ գեղջուկ բնական դիատոնիկ ելևէջների օգտագործման օրինակները՝ կառուցվածքային հստակ պարբերականացված պարերգային ձևերի պայմաններում: Նման ելևէջների ու ձևերի զուգորդմամբ էլ հենց աշուղական արվեստը հասնում է պարզության, օբյեկտիվության ու ժողովրդայնության:

Ստորև բերվում է աշուղ Ջիվանու «Քյասիպութեն» երգը, որի բարոյագիտական բովանդակության խոսքում արտահայտված են մարդկանց՝ ունևորների ու չունևորների սոցիալական անհավասարության վերաբերյալ մտքեր, խոսվում նման անհավասարության անարդարացիության մասին.

Ասլընին կատու կշինես,
Գրողի գաս, քյասիպութեն,
Ազատ մարդում եսիր կենիս...[1]:

Երաժշտական առումով երգը մոտ է զուսպ, մետրա-ռիթմական տեսակետից գեղջուկ բարդ պարային մեղեդիներին, որոնք բերվում էին գեղջուկ հարսանեկան պարերը վերլուծելիս: Երգի ելևէջն ունի հանդարտ ընթացք: Իր մեծ մասով այն պտտվում է բնական էոլական ձայնակարգի վերին տերցիայի լուսավոր ոլորտում. հիմնաձայնը, ինչպես դա է գեղջուկ երգի համապատասխան ձայնեղանակում, երևան է գալիս ամենավերջում: Երգն ունի ընդգծված քառյակային ձև՝ կազմված կառուցվածքով իրար նման վեցտակտանի պարբերություններից, որոնք իրենց ներսում նույնպես ունեն պարբերականության տարրեր: Երգի նման կառուցվածքը մատնանշում է դրա՝ քաղաքային ժողովրդական մեղեդիների հետ նույնպես ունեցած հարազատությունը.



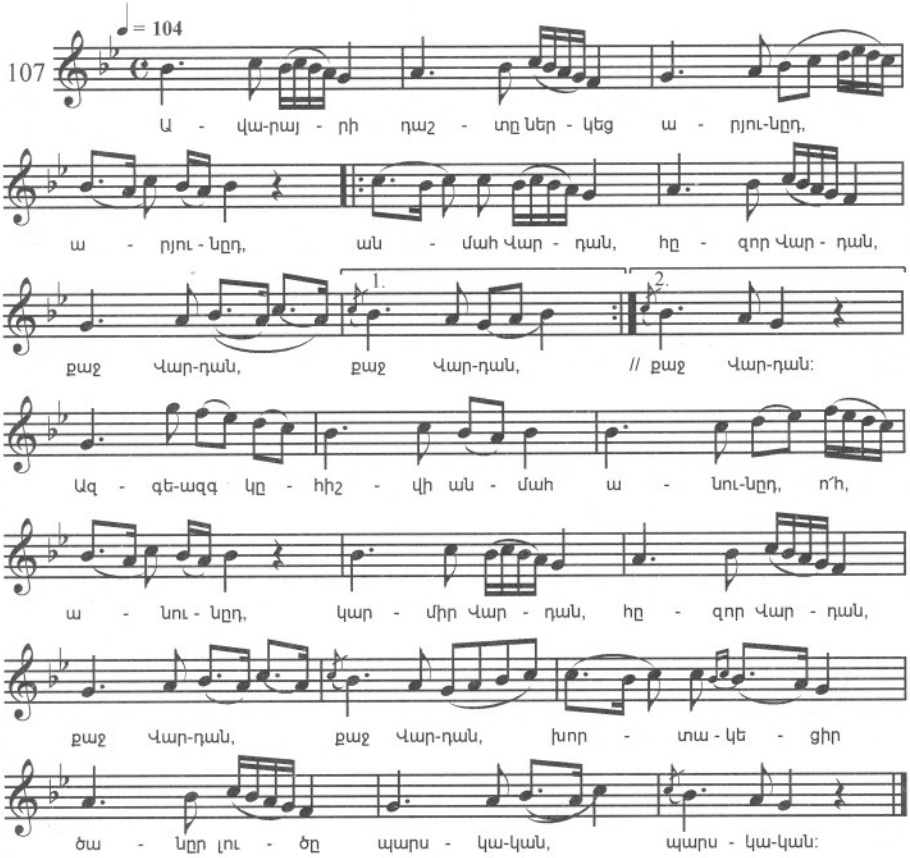
Այս կարգի ստեղծագործությունների շարքին կարելի է դասել նաև Ջիվանու «Քաջ Վարդան» հերոսա-հայրենասիրական երգը՝ նվիրված V դարի զորավար Վարդան Մամիկոնյանի հիշատակին, որը ժողովրդին ոտքի հանեց պարսիկների դեմ և զոհվեց անհավասար կռվում:

---

[1] Տե՛ս ՋԻՎԱՆԻ, էջ 44:

Երգի մեղեդիում, դրա վերամբարձ բովանդակությամբ հանդերձ, ուշագրավ է կրքոտ ելևէջների բացակայությունը, որոնք այնքան բնորոշ են աշուղական քնարա-դեմոկրատական երգատեսակի հանգուցային պահերին: Քայլաերթի կանոնավորություն, ելևէջին ջերմ երանգ հաղորդող տերցիային հիմքով էոլական ձայնակարգ, մոտիվային կազմի հղկվածություն, ձևի ներքին մասնատվածության հստակություն, առանձին հատվածների հարաբերության խիստ տրամաբանականություն, զարգացման ընդհանուր զսպվածություն - այսպիսիք են երգի հատկանիշները:

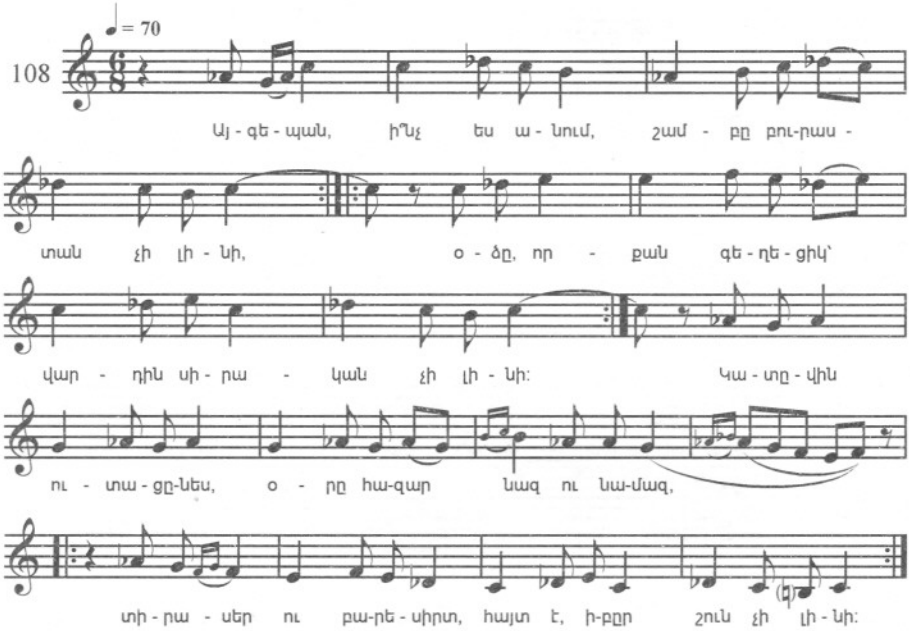
Երգը երկմասանի կառուցվածք է՝ կազմված երկու պարբերությունից. այն հորինված է՝ ա-բ-գ-բ բանաձևով, որտեղ «բ» նախադասությունը երկու հատվածներում էլ կրկնվում է, իսկ երգային բնույթի «գ» նախադասությունը ձևավորում է զարգացման կիզակետը: Երգի ավարտները տերցիային փոխկապվածության մեջ են. միևնոյն ձայնակարգի հիմնաձայնով եզրափակվող ավարտին հակադրվում է զուգահեռ մաժորի ավարտը, այլ կերպ ասած՝ այստեղ առկա է ավարտների նույն կապը, ինչ որ այս ձայնեղանակում ծավալվող գեղջուկ երգերից շատերում.



Աշուղական ստեղծագործությունների կողքին, որոնք ծավալվում են վերահիմաստավորված, կերպարանափոխված գեղջուկ ձայնեղանակներում, գոյություն ունեն և այնպիսիք, որոնցում գեղջուկ երաժշտության հորինվածքային օրինաչափությունները մնում են անփոփոխ: Նման ստեղծագործությունները, ոչ ավել ոչ պակաս, ժողովրդի մեջ կենցաղավարող ձևերի տարբերակներ են:

XIX-XX դարերի եզրագծի աշուղների անդրադարձը հնագույն տաղերի ու գեղջուկ

երգերի ելևէջներին ու ձևերին ամենևին չի հանգեցնում այն հարուստ ստեղծագործական ողջ փորձի մոռացմանը, որ կուտակվել էր XVIII դարում և XIX դարասկզբում Անդրկովկասի բազմալեզու քաղաքների հայ աշուղական երաժշտության մեջ: Այդ փորձը չկորավ, հիշյալ ժամանակաշրջանի աշուղական երաժշտությանը բնորոշ ելևէջները դուրս չմղվեցին. դրանք շարունակելով իրենց գոյությունը նոր ելևէջների կողքին, պահպանվում են նաև Ջիվանու ստեղծագործության մեջ: Հին ձևերի պահպանմանը մեծապես նպաստում է աշուղների շրջանում կյանքից հեռացած սերունդների երկերը կատարելու ազնիվ ավանդույթը, նրանց ստեղծագործական ժառանգության նկատմամբ ցուցաբերված բացառիկ հոգատարությունը: Հին աշուղական երաժշտական ձևերի կենսականությունն են վկայում նոր ժամանակների աշուղների կողմից դրանց օգտագործման հայտնի փաստերը: Իբրև օրինակ կարող է ծառայել XIX դարի վերջին աշուղ Շիրինի «Այգեպան»՝ առ այսօր տարածված երգը, որի մեղեդին ելևէջների լարվածքով հին աշուղական երգերին բնորոշ՝ Սայաթ-Նովայի վերը նշված մեղեդու տարբերակված կրկնությունն է, այն մեղեդու, որն իր հերթին փոխառվել է Պաղտասար Դպիրից (տե՛ս 87 և 92-րդ օրինակները)[1].



Անհրաժեշտ է ավելացնել, որ աշուղական հին երաժշտությունից եկող ելևէջների օգտագործմանը այժմ էլ հաճախ դիմում են Հայաստանի արևելյան շրջանների (Զանգեզուր) աշուղները:

XIX դարի և XX դարասկզբի աշուղները շարունակում էին համախմբվել համքարությունների մեջ:

XIX դ. երկրորդ կեսին հայ աշուղների շրջանում տարածվում է խմբակային (ունիսոն) կատարումը, որը մենակատարման համեմատությամբ ավելի տպավորիչ է: Կատարման նման ձևի դիմելու ժամանակը համընկավ աշուղական արվեստում հասա-

[1] Հնարավոր է, որ Շիրինի անդրադարձն այս մեղեդուն պայմանավորված է երգի բանաստեղծության մեջ Սայաթ-Նովա անվան հիշատակությամբ:

րակական մեծ նշանակություն ունեցող թեմաների երևան գալու հետ: Ակներևորեն մեկը պայմանավորված էր մյուսով:

Խմբակային (ունիսոն) կատարումը, որ մեկընդմիջվում է մենակատարման հետ, ընդունված է Հայաստանի ժամանակակից աշուղական կատարողական կոլեկտիվներում, այդ թվում՝ նաև Սայաթ-Նովայի անվան աշուղական խմբում: Խմբակային կատարման դեպքում, որպես նվագակցող գործիքներ, օգտագործվում են ոչ միայն թառն ու քամանչան, այլև քանոնն ու սանթուրը, դափն ու նաղարան:

Այսպիսիք են Հայաստանում Խորհրդային իշխանության հաստատմանն անմիջապես նախորդած փուլում աշուղական արվեստի առանձնահատկությունները:

4

ՄՈՆՈԴԻԱ ԵՎ ԲԱԶՄԱՁԱՅՆՈՒԹՅՈՒՆ

Նախահեղափոխական շրջանի հայ մոնոդիկ երաժշտության զարգացման հարցի կապակցությամբ անհրաժեշտ է շոշափել ևս մեկ հանգամանք:

XIX դ. ութսունական թվականները նշանավորվեցին այնպիսի իրադարձություններով, որոնք հայ ժողովրդի երաժշտության պատմության մեջ ընդհանրապես, և դրա մոնոդիկ երաժշտության մեջ մասնավորապես, խաղացին բացառիկ կարևոր դեր: Այդ տարիներին, ինչպես նշվեց վերևում, ժողովրդական մոնոդիան առաջին անգամ շփվում է կոմպոզիտորական արվեստի հետ, դառնում մշակման առարկա: Կարա-Մուրզան և անմիջապես նրանից հետո Կոմիտասը, օգտագործելով եվրոպական երաժշտական գրության փորձը, հայ ժողովրդական մոնոդիան «հանդերձավորում» են խմբակային ուղեկցող ձայներով և դրանով իսկ վերածում զուտ կամերային երկից՝ համերգային մեծ բեմահարթակներից հնչելու ստեղծագործության[1]. ժողովրդական մոնոդիան հարստացված, որակապես նոր «հանդերձանքով» ներկայանում է լայն լսարանի (հաճախ՝ բազմազգ)[2]: Կարա-Մուրզայի և Կոմիտասի նորարարական գործունեության համար ներշնչող օրինակ էր ռուսական արվեստի մեծագույն վարպետներ Գլինկայի, Բորոդինի և Ռիմսկի-Կորսակովի՝ ժողովրդական մեղեդիների մշակման բեղմնավոր փորձը:

Կարա-Մուրզան իր մշակումներն իրականացնում է հոմոֆոն-հարմոնիկ կերտվածքով, ուր առաջատար դերը ժողովրդական երգին է պատկանում[3]: Ձայնատարության պարզությունը, դրանց ռիթմական համընթացությունը (էկվիռիթմիկա) Կարա-Մուրզայի մշակումներին հաղորդում են մեծագույն մատչելիություն՝ ինչպես կատարողների, այնպես էլ բազմաձայն երաժշտության ընկալման նկատմամբ անփորձ կամ անվարժ ունկնդիր հասարակության համար: Այս երկու հանգամանքները դյուրինացնում են երաժշտա-կերպարային մտածողության նոր ձևերի, ինչպես և խմբակային

---

[1] Այս տողերով նկատի է առնվում ժողովրդական մոնոդիաները մշակելիս բազմաձայնության զարգացման հնարներին դիմելու, բայց ոչ հայ երաժշտության մեջ բազմաձայնություն օգտագործելու փաստը: Ինչպես նշվել է, որոշ հայ կոմպոզիտորներ (Չուխաջյան) բազմաձայնությանն անդրադառնում են անցյալ հարյուրամյակի վաթսունական թվականներին:

[2] Մի փոքր ուշ՝ մոնոդիան խմբերգային ձայներով «շրջանակելու» փորձը մուտք է գործում նաև եկեղեցական երաժշտություն:

[3] Բազմաձայն մշակման ժամանակ ժողովրդական մեղեդին անցնում է հավասարաչափ հավասարեցված ակուստիկական հիմքի:

(բազմաձայն) կատարողական ձևերի տարածումը ժողովրդական լայն զանգվածների շրջանում: Կարա-Մուրզան իր կոմպոզիտորական և ժողովրդական երգերը տարածելու գործունեությամբ նախանշում է այն ուղիները, որոնցով երեք տասնամյակ հետո պետք է ընթանար խորհրդային երաժշտա-կատարողական խմբակային ինքնագործունեության զարգացումը:

Կարա-Մուրզային փոխարինելու եկավ Կոմիտասը. նա ժողովրդական երգի մշակման արվեստը բարձրացրեց մի նոր, շատ ավելի բարձր աստիճանի: Անսովոր ներշնչվածությամբ և ճշմարտացիությամբ, մինչև այսօր չգերազանցված վարպետությամբ նա բացահայտում է ժողովրդական երգի բովանդակությունը՝ դրա ժանրային բազմազան դրսևորումներով: Կոմիտասն իր խմբերգերում ակներևորեն գերապատվություն է տալիս զարգացման պոլիֆոնիկ ձևերին՝ հետևելով, որ մեղեդիական բոլոր ձայներն իրենց ռիթմաելևէջային առանձնահատկություններով համապատասխանեն հայ ժողովրդական երաժշտության ոգուն: Կոմիտասի ստեղծագործական ձեռքբերումները կազմեցին հայ արվեստի ձևավորման բացառիկ կարևորության նոր փուլը:

Հայ երաժշտական մշակույթի պատմության նկարագրված երևույթները հարկ է ընդունել իբրև այն տեղաշարժերի դրսևորումներից, որոնք արմատացած էին տվյալ ժամանակաշրջանի հայ հասարակության առաջադեմ մարդկանց գիտակցության մեջ, որոնք ղրղում էին մի կողմից՝ հայ գեղարվեստա-ստեղծագործական մտավորականությանը շփվել եվրոպական և հատկապես ռուսական մշակույթի լավագույն նվաճումներին, մյուս կողմից՝ ըստ հնարավորին մոտենալ իր ժողովրդի աշխատավոր խավերի կյանքին ու կենսական պահանջմունքներին և այդ իսկ խավերի դիրքերից արվեստում արտացոլել նրանց կենցաղը, մտքերն ու զգացումները, ձգտումները:

Կարա-Մուրզան և Կոմիտասը ժողովրդական մեղեդիների իրենց մշակումներով սկզբնավորում են ձևով ազգային և բովանդակությամբ դեմոկրատական հայ կոմպոզիտորական արվեստի զարգացման ընթացքը: Այս արվեստի ձևավորումը, սակայն, ուներ և այլ կողմ, որը հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմությանը նվիրված սույն աշխատության մեջ պետք է նշվի:

Ժողովրդական մեղեդին, դառնալով մշակման առարկա (ավելի ուշ՝ նաև երաժշտական թեմաների աղբյուր) վերածվում է նոր, ավելի բարդ և զարգացած երաժշտական ձևի պահերից (թող որ՝ առաջատար) մեկը: Այդ ձևին նա տալիս է իր արտահայտչականության պաշարները և ի վերջո ինքն իր մեջ սպառվում:

Տվյալ դեպքում այսպես է ի կատար ածվում հին, մեռնող ձևերի հիմքով իրականության արտացոլման նոր ձևերի ստեղծումը երաժշտության մեջ:

Ութերորդ գլուխ

ԽՈՐՀՐԴԱՅԻՆ ՇՐՋԱՆ

1

ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ՏՎՅԱԼՆԵՐ ԴԱՐԱՇՐՋԱՆԻ ՄԱՍԻՆ

1920 թվականի նոյեմբերի 29-ին Հայաստանը մտնում է Խորհրդային Սոցիալիստական Հանրապետությունների մեծ ընտանիք՝ իբրև իրավահավասար անդամ: Հայ ժողովրդի առաջ բացվում են կյանքի քաղաքական, տնտեսական և մշակութային բնագավառների զարգացման նոր, մինչ այդ չտեսնված հեռանկարներ: Հասարակական նոր հարաբերությունների պայմաններում արթնանում է Հայաստանի ողջ ժողովրդի ստեղծագործական նախաձեռնությունը. բազմադարյան ընդմիջումից հետո, նա դարձյալ ստանում է իր սեփական՝ բուն դեմոկրատական, ճշողներ ու ճշվողներ չճանաչող պետություն կառուցելու հնարավորությունը: Քայլ առ քայլ, մյուս ժողովուրդների հետ համընթաց, հայ ժողովուրդը ոգեշնչված անցնում է կյանքի տնտեսածևն արմատապես վերափոխելու բարդ ճանապարհ՝ համառորեն հաղթահարելով հանդիպող դժվարությունները: Երկրում խորհրդային իշխանության հաստատման օրից անցած քսանից ոչ ավելի տարիների ընթացքում հնարավոր է դառնում ի մի բերել վիթխարի նվաճումների արդյունքները. գյուղատնտեսությունը լրիվ անցնում է կոլեկտիվ հիմունքների, երկիրն արդյունաբերականացվում է, բուռն զարգացում է ապրում քաղաքների, ջրանցքների և հասարակական նշանակության այլ կառույցների շինարարությունը:

Նույն ժամանակաշրջանին են պատկանում ժողովրդի մշակութային կյանքի հսկայական ձեռքբերումները. երկրում վերացվում է անգրագիտությունը, ստեղծվում է դպրոցների խիտ ցանց, կյանք է մտնում համընդհանուր պարտադիր ուսուցումը. հիմնվում են բազմաթիվ բարձրագույն ուսումնական հաստատություններ, այդ թվում՝ Կոնսերվատորիան, Գեղարվեստական և Թատերական ինստիտուտները, բացվում են մեծ թվով թանգարաններ, թատրոններ, գրադարաններ, կազմակերպվում է ժողովրդի բժշկական լայն սպասարկման գործը և այլն: Ցարական Ռուսաստանի հետամնաց վաղեմի գավառը վերածվում է ծաղկուն հանրապետության:

Երկրի խաղաղ կյանք ներխուժած Հայրենական մեծ պատերազմը ցնցեց ու ոտքի հանեց Խորհրդային Միության բոլոր ժողովուրդներին՝ մասնակցելու ֆաշիզմի դեմ տարած հաղթական պայքարին: Հայ ժողովրդի միջավայրից դուրս ելած բազմաթիվ հերոսները կրծքով պաշտպանեցին Խորհրդային Հայրենիքի պատիվն ու ազատությունը: Ֆաշիզմի ջախջախումից հետո դաժան պատերազմով ընդհատված շինարարությունը նոր եռանդով վերականգնվում է ողջ երկրով մեկ, այդ թվում՝ նաև Հայաստանում: Սուրբ պարտքի կատարման գիտակցությամբ, հայկական նվիրվածությամբ հայ ժողովուրդն իր ուժերն ուղղում է արդյունաբերության, գյուղատնտեսության, կենցաղի ու մշակույթի հետագա զարգացմանը: Դեռևս պատերազմական տարիներին (23. 11. 1943թ. – Մ. Բ.) հատուցման անհրաժեշտությամբ, Հայաստանում ստեղծվում է Գիտությունների Ակադեմիան, որին և հանձնարարվում է գլխավորել հանրապետությունում զարգացման թափ առած գիտահետազոտական գործունեությունը:

2

ԱՐՎԵՍՏԸ

(Ճարտարապետություն, գրականություն, թատերական և կոմպոզիտորական արվեստ)

Մեծ հոկտեմբերով կյանքի կոչված գաղափարական նոր դրույթները օրինաչափորեն գործում են նաև ԽՍՀՄ ժողովուրդների գեղարվեստական ստեղծագործության բնագավառում: Շրջապատված պետական հովանավորությամբ և ուշադրությամբ, համառորեն պայքարելով օտար ուղղությունների դեմ, արվեստը երկրին տալիս է գեղարվեստական բարձր, ձևով ազգային բազմաթիվ արժեքներ: Այլ ժողովուրդների արվեստների նման, խորհրդային հայ արվեստը հենվում է ժողովրդական ստեղծագործությանը և դասական ժառանգության լավագույն նմուշներին, ձգտում է արտացոլել իրականությունն իր ժողովրդի դիրքերից, նպատակ դարձնում խորհրդային մարդկանց կամքի կազմակերպումը: Խորհրդային տարիների ընթացքում արվեստը դադարում է սահմանափակ շրջանակի սեփականություն լինելուց. այն հասցեագրվում է աշխատավորական լայն զանգվածներին, իր գործիչների շարքերը ընդգրկելով ժողովրդից ելած բազմաթիվ տաղանդավոր մարդկանց:

Հայ խորհրդային արվեստի բոլոր ձևերից առաջին տեղը պատկանում է ճարտարապետությանը: Երկրի վերակառուցման լայնածավալ ծրագրերում գտնելով ամուր հենարան, այն զարգանում է թե՛ քանակապես և թե՛ որակապես: Հետևելով ակադեմիկոս Ալ. Թամանյանի՝ ազգային ճարտարապետական հին ձևերի ու նոր ժամանակների պահանջների օրգանական զուգորդման ուղիները գտած անգերազանցելի նմուշներին, և դրանք դնելով խորհրդահայ ճարտարապետական ոճի հիմքում, Հայաստանի ճարտարապետները զարդարում են քաղաքներն ու գյուղերը բազմաթիվ հանդիսավոր կենսուրախ բնույթի կառույցներով՝ վճռականորեն կերպարանափոխելով երկրի արտաքին նկարագիրը: Ճարտարապետներից հատկապես աչքի են ընկնում Ռ. Իսրայելյանը, Մ. Գրիգորյանը, Ս. Սաֆարյանը, Գ. Թամանյանը և ուրիշներ:

Ժամանակի առաջադրած պահանջների համաձայն զարգանում են նաև խորհրդահայ արվեստի մյուս բնագավառները՝ գրականությունը, երաժշտությունը, թատերական արվեստը և կերպարվեստը:

Բացի մեծավաստակ Հ. Թումանյանից, Ալ. Շիրվանզադեից, Ավ. Իսահակյանից և Դ. Դեմիրճյանից, Հայաստանի գրողներն իրենց միջավայրից առաջադրում են անկրկնելի նոր անուններ՝ անզուգական Ե. Չարենց, Ա. Բակունց, Ստ. Զորյան, Ն. Զարյան, Գ. Սարյան, Հ. Շիրազ, Գ. Սևունց և ուրիշներ: Եթե մի կողմ թողնենք Ե. Չարենցի «Երկիր Նաիրի» երգիծական վեպը, Դ. Դեմիրճյանի և Ստ. Զորյանի պատմական վեպերը, և խորհրդային ժամանակի իրաղարձություններին նվիրված մի շարք արձակ ստեղծագործություններ, իբրև առավել ուշագրավ ներկայանում է հայ գրողների բանաստեղծական ստեղծագործությունը: Այն զգայունորեն արձագանքում է ժողովրդի կյանքի բոլոր նշանակալի պահերին և արտացոլում դրանք՝ աշխատանքի պաթոս, հերոսական պայքար՝ հանուն լուսավոր ապագայի, բարձր հայրենասիրության պոռթկումներ, ժողովրդի ամենօրյա ապրումներ, զինվորական սխրանքների գովերգ և այլն: Բանաստեղծների հորինումներն առատ նյութ էին Հայաստանի մասնագիտացված երաժշտական արվեստի համար:

Խորհրդային Հայաստանի նկարիչները, հաղթահարելով ձևական բնույթի միտումներ, զարգացնում են հայկական և ռուսական դասական կերպարվեստից ստացած ժառանգության ավանդույթները: Իրենց գունեղ, պայծառ կտավներում նրանք արտացոլում են Հայաստանի բնությունը և խորհրդային մարդկանց: Հայ նկարիչները զգալի տեղ են

հատկացնում սյուժետային կարգի մտահղացումներին, նրանց ստեղծագործությունները շնչում են լավատեսությամբ և դիտողի մոտ արթնացնում հայրենասիրության զգացումներ: Նույնը կարելի է ասել նաև հայ խորհրդային քանդակագործների ստեղծագործության մասին:

Ժամանակակից հայ կերպարվեստի ներկայացուցիչների թվում պետք է հիշատակել ավագ սերնդի այնպիսի ականավոր վարպետների անուններ, ինչպիսիք են Մ. Սարյանը, Հ. Կոջոյանը, և Հ. Գյուրջյանը: Նշանակալի ձեռքբերումների հեղինակներ են քանդակագործներ Ա. Սարգսյանը, Ս. Ստեփանյանը, Ա. Ուրարտուն, գեղանկարիչներ Ե. Քոչարը, Ե. Սավայանը, Է. Իսաբեկյանը, Խ. Եսայանը, Մ. և Ե. Ասլամազյանները և շատ ուրիշ ժանրերում ու ձևերում արժեքավոր երկեր ստեղծած հեղինակներ: Վերջին տասնամյակի ընթացքում առաջ են քաշվում տաղանդավոր վարպետների նոր անուններ, որոնք արագորեն նվաճում են համամիութենական ճանաչում, այդ թվում քանդակագործներ՝ Ն. Նիկողոսյան, Ղ. Չուբարյան, գեղանկարիչներ՝ Հ. Զարդարյան, Գ. Խանջյան և ուրիշներ:

Խորհրդային տարիներին բուռն ծաղկում է ապրում հայ երաժշտա-մասնագիտացված արվեստը: Մեծանում է երաժիշտ-կատարողների՝ երգիչների ու գործիքահարների կազմը: Սկսում է գործել Երևանի ֆիլհարմոնիան, ապա՝ Երևանի Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնը. բեմադրվում են հայ, ռուս, արևմտաեվրոպական, ինչպես նաև այլ հանրապետությունների կոմպոզիտորների ստեղծագործություններ: Արվեստի հիշյալ երկու հաստատությունները գործում են հանրապետության կատարողական ուժերով: Ֆիլհարմոնիան միավորում է մի շարք կոլեկտիվներ, այդ թվում՝ սիմֆոնիկ և էստրադային նվագախմբերը, երգչախումբը (կապելլան) ժողովրդական երգի ու պարի անսամբլը, գուսանական երգի անսամբլը և այլն: Ֆիլհարմոնիայի խմբերի բազմազան երկացանկը բավարարում է հանրապետության մայրաքաղաքի և շրջանների բնակչության բոլոր խավերի գեղագիտական պահանջմունքները: Մի փոքր ուշ ֆիլհարմոնիայի մասնաճյուղ է բացվում Լենինական (այժմ՝ Գյումրի – Մ. Բ.) քաղաքում: Ռադիոհաղորդման զարգացած ցանցի օգնությամբ Երևանում կատարվող երաժշտական ստեղծագործությունները հնչում են նաև երկրի ամենահեռավոր անկյուններում: Այսպիսով, նախկին ցարական Ռուսաստանի գավառներում, ուր երաժշտական կյանքը սահմանափակված էր համարյա թե բացառապես ժողովրդական և ժողովրդամասնագիտացված ստեղծագործության երկերի կատարումով և ունկնդրությամբ, ծաղկում է նոր կարգի երաժշտական հարուստ մշակույթ[1]:

Խորհրդային Հայաստանում համապատասխանորեն զարգանում է նաև կոմպոզիտորական արվեստը: Ամեն տարի Երևանի, Մոսկվայի և Լենինգրադի (այժմ՝ Սանկտ-Պետերբուրգ – Մ. Բ.) կոնսերվատորիաներն ավարտում են հայ երիտասարդ կոմպոզիտորների նորանոր ուժեր, որոնք համալրում են փորձառու մասնագետների շարքերը և միացյալ ջանքերով բավարարում հասարակության հարաճուն պահանջները: Մեծանում է երաժշտական ձևերի ու ժանրերի քանակը: Եթե նախորդ դարաշրջանում օպերայի ձևը հայ կոմպոզիտորների համար միայն երազանք էր, ապա խորհրդային տարիներին այն բազմիցս մարմնավորվելով դառնում է իրականություն: Ալ. Սպենդիարյանն ավարտում է իր «Ալմաստ» օպերան: Այս գործը ճանաչվում է հայ երաժշտական արվեստում իբրև փուլային նշանակության երկ: Օպերային տարբեր ժանրի ստեղ-

---

[1] Խորհրդային Հայաստանում երաժշտական մշակույթի զարգացման մասին մանրամասնորեն տե՛ս Ս. ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ և Մ. ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ, ***Խորհրդային Հայաստանի երաժշտական կուլտուրան,*** Երևան, 1951:

ծագործություններ են հորինում կոմպոզիտորներ Հ. Ստեփանյանը, Լ. Խոջա-Էյնաթյանը, Ա. Տեր-Ղևոնդյանը, Ա. Այվազյանը, Ա. Տիգրանյանը, բալետներ՝ Ա. Խաչատրյանը, Գր. Եղիազարյանը և ուրիշներ: Կոմպոզիտորներն ուշադրություն են ցուցաբերում գործիքային երաժշտության նկատմամբ: Ա. Խաչատրյանի, Հ. Ստեփանյանի, Ա. Տեր-Ղևոնդյանի, Գ. Եղիազարյանի, Ա. Բաբաջանյանի, Լ. Խոջա-Էյնաթյանի, Ալ. Հարությունյանի և ուրիշների գրչին են պատկանում բազմաթիվ մեծ կտավի սիմֆոնիկ ստեղծագործություններ, այդ թվում՝ սիմֆոնիաներ, սիմֆոնիկ պոեմներ, տարբեր գործիքների համար նախատեսված կոնցերտներ ու նախերգանքներ: Այսպիսով դրվում է հայ նվագախմբային և կոնցերտային երաժշտության ամուր հիմքը: Սիմֆոնիկ և կոնցերտային ստեղծագործության բնագավառում առավել հաջողության է հասնում Ա. Խաչատրյանը, որի ստեղծագործություններն արժանանում են խորհրդային և ողջ աշխարհի երաժշտական հասարակայնության բացառիկ բարձր գնահատականին: Երիտասարդ սերնդի կոմպոզիտորներից հատկապես աչքի է ընկնում Ա. Բաբաջանյանը: Հայաստանում, ինչպես և ողջ Խորհրդային Միության մեջ գործիքային-սիմֆոնիկ ձևերի կողքին զարգանում են օրատորիալ-կանտատային տիպի ձևերը: Այս լայնահաղորդ ձևերն առավելապես զարգացան Հայրենական պատերազմի տարիներին. այս հանգամանքը հարկ է կապել ժողովրդական զանգվածներում հերոսա-հայրենասիրական զգացումների վիթխարի վերելքի հետ: Տվյալ շրջանակի ստեղծագործություններից հատուկ ուշադրության են արժանի Ալ. Հարությունյանի՝ համամիութենական ճանաչում ստացած «Կանտատ Հայրենիքի մասին» երկը, Է. Միրզոյանի «Հայաստան» կանտատը և Գ. Չեբոտարյանի «Հայրենիք» կանտատ-պոեմը:

Ոչ պակաս ուժգնությամբ է զարգանում կամերային ստեղծագործությունը: Աչքի են զարնում Հ. Ստեփանյանի, Է. Միրզոյանի կվարտետները և Էդ. Հովհաննիսյանի կվինտետը, հարստանում է ռոմանսային և դաշնամուրային գրականությունը. վերջինիս զարգացմանը, բացի Ս. Բարխուդարյանից, մասնակցում են մի շարք երիտասարդ հեղինակներ: Անսամբլային տիպի ստեղծագործություններից առանձնակի հաջողության բաժին է ընկնում Ա. Բաբաջանյանի դաշնամուրային տրիոյին:

Կոմպոզիտորական երաժշտության բոլոր ձևերից, սակայն, առավել լայն տարածում է ստանում մասսայական երգը: Հին հեղափոխական երգի ավանդույթների հիմքով ստեղծված այս ձևը երևան է բերում արտակարգ ճկունություն՝ արձագանքելով հասարակական կյանքի բոլոր ընթացիկ իրադարձություններին և ընդգրկելով առավելագույն լայն լսարան: Մասսայական երգով են նշվում ժողովրդի աշխատանքային կյանքի կարևորագույն պահերը, ուղեկցվում երթերն ու շքերթները, խնջույքները և այլն: Հայաստանի բոլոր կոմպոզիտորները ներգրավվում են մասսայական երգ հորինելու բնագավառ. մեծ հաջողության են արժանանում Մ. Միրզայանի, Ա. Սաթյանի, Կ. Զաքարյանի, Ա. Այվազյանի, Վ. Տալյանի և Մ. Մազմանյանի երգերը:

Իրականության երևույթների լայն ընդգրկումը, դրանց բազմազան անհատական մեկնաբանություններն ի վերջո հանգեցնում են հայ կոմպոզիտորական երկերում մի շարք որակապես նոր երաժշտական կերպարների և ինքնատիպ երաժշտադրամատուրգիական մտահղացումների ստեղծման, որոնք արտացոլում են թե՛ հայ ժողովրդի պատմական անցյալը, թե՛ ներկան: Ստեղծագործական ուղղությունների ու անհատականությունների բազմազանությամբ հանդերձ, Հայաստանի կոմպոզիտորները միավորվում են վերջնական գաղափարական ձգտումների միասնությամբ: Ավելին, խորհրդային ժողովուրդների բազմաճյուղ երաժշտական արվեստում Հայաստանի կոմպոզիտորների երաժշտությունը կազմում է առանձին օղակ՝ պայմանավորված գլխավորապես այդ երաժշտության ձևի ազգային հատկանիշներով: Հազվադեպ բացառությամբ, Հայաստանի կոմպոզիտորներն իրենց երաժշտական լեզուն մշակելիս հեն-

վում են ժողովրդական և ժողովրդա-մասնագիտացված մոնոդիկ երաժշտության վրա, դրանում հետևելով երաժշտական արվեստի դասականների պատգամներին: Նրանք մշակում են ժողովրդական երգեր, դրանք մեջ, բերում իրենց ստեղծագործություններում, փոխառում ժողովրդական երգի առանձին ռիթմա-ելևէջներ, բնական ձևով կամ կերպարանափոխված օգտագործում ժողովրդական երաժշտական լեզվի առանձին տարրեր՝ բյուրեղացնելով իրենց ավել կամ պակաս բարդ ստեղծագործությունների թեմատիզմն ու բազմաձայն հյուսվածքը:

Այսպիսին է ընդհանուր գծերով հայ կոմպոզիտորական արվեստի զարգացման ընթացքը Հայաստանում խորհրդային իշխանության գոյության տարիներին: Նշանակալի հաջողությունների է հասնում նաև հայ երաժշտագիտությունը. զինված պատմա-տեսական հետազոտական առաջադիմական մեթոդներով, այն սևեռում է իր ուշադրությունը դեպի ժողովրդական երաժշտական արվեստ, միևչ հեղափոխական և խորհրդային կոմպոզիտորական ստեղծագործության բնագավառներ:

Հրապարակ են գալիս, բացի վերը հիշված աշխատություններից, պրոֆ. Գ. Տիգրանովի և Ալ. Շահվերդյանի պատմա - տեսական արժեքավոր, ինչպես նաև Ա. Ադամյանի՝ երաժշտական գեղագիտությանը (էսթետիկային) նվիրված ուսումնասիրությունները:

Հայ երաժշտական արվեստն ու հայ երաժշտագիտությունն իրենց ստեղծագործական նվաճումներով մեծապես պարտական են ռուսական երաժշտական մշակույթին՝ դրա ստեղծագործական բարձր ավանդույթներին, փառավոր երաժշտական հիմնարկություններին:

3

ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ. ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՎ ԺՈՂՈՎՐԴԱ-ՄԱՍՆԱԳԻՏԱՑՎԱԾ ՄՈՆՈԴԻԱՆ

Հայ, ինչպես և այլ ժողովուրդների ստեղծագործությունը խորհրդային ժամանակաշրջանում հասնում է զարգացման բացառիկ բարձր աստիճանի: Երկրում հաստատված նոր հարաբերություններն արթնացնում են աշխատավորական լայն զանգվածների գեղարվեստա-ստեղծագործական նախաձեռնությունը:

Իր բովանդակությամբ, ինչպես և դրսևորման ձևերով, խորհրդային ժողովրդական արվեստը բնութագրվում է մի շարք առանձնահատուկ հատկանիշներով, որոնցով և էականորեն տարբերվում է նախորդ դարաշրջանների ժողովրդական արվեստից: Ահա թե ինչու չի կարելի այդ արվեստին մոտենալ գնահատման նույն չափանիշներով, որոնք տեղին էին նախորդի նկատմամբ: Խորհրդային ժողովրդական ստեղծագործություն են մուտք գործում թեմաներ, ծնված սոցիալիստական իրականության, հասարակական նոր հարաբերություններով, նոր գաղափարներով, անօրինակ աշխատանքային ու մարտական սխրանքներով հանդերձ:

Խորհրդային տարիների ժողովրդական ստեղծագործության զարգացման ուղիները որոշելիս երկու հանգամանք ձեռք են բերում առանձնապես կարևոր նշանակություն. մեկը՝ հասարակության առաջադեմ հատվածի և վաղ ժամանակներից պատմական հանգամանքների բերումով հետամնաց վիճակում գտնվող մասի միջև կուլտուրական մակարդակի տարբերության սատիճանական հարթեցումն է, մյուսը՝ ամբողջությամբ վերցրած, նոր հասարակության գաղափարական հիմնական դրույթների միասնությունը: Ներքին կապով իրար կապված այս երկու հանգամանքների դրսևորումն արվեստի բնագավառում հանգեցնում է մի կողմից՝ գեղջուկ և քաղաքային ժողովրդական, մյուս կողմից՝ ամբողջությամբ վերցրած, ժողովրդական և մասնագիտացված ստեղծա-

գործության սերտ շփման: Դա դրսևորում է ոչ միայն այն բանում, որ ժողովրդական ստեղծագործությունն իբրև աղբյուր սնում է մասնագիտացված արվեստը, այլ, որ բուն ժողովրդական ստեղծագործության մեջ տեղի են ունենում էական փոփոխություններ: Ժողովրդական զանգվածների շփումը մասնագիտացված գեղարվեստական մշակույթի ձևերի հետ հանգեցնում է նոր տեսակի ժողովրդական ստեղծագործության երևան գալուն ու զարգացմանը, որը և անվանվեց ***գեղարվեստական ինքնագործունեություն:*** Արվեստի այս նոր տեսակը լայն թափ է առնում Խորհրդային Միության բոլոր ժողովուրդների մոտ: Միայն Հայաստանում, որը, ինչպես հայտնի է Միության փոքրաթիվ բնակչություն ունեցող հանրապետություններից է, ներկայումս գործում են շուրջ 1700 լավ կազմակերպված, մասնագետների ուժերով ղեկավարվող խմբեր, որոնց հազարից ավելին երաժշտական կամ երաժշտա-պարային համույթներ են[1]:

Սակայն պետք չէ մտածել, որ երկրում գեղարվեստական ինքնագործունեության ծաղկումը բերում է ժողովրդական ստեղծագործության հին ձևերի լրիվ ոչնչացման: Դրանց մի մասը շարունակում է գոյատևել ժողովրդի մեջ՝ առանձին դեպքերում ենթարկվելով հետագա զարգացման, մի մասն էլ պահպանվում է իբրև անցյալի թանկարժեք ժառանգություն: Վերջինիս ինքնագործ խմբերը հաճախ դիմելով, դրանք բարձրացնում են համերգային բեմահարթակ: Վառ օրինակ է հարսանեկան ամբողջական ծեսի բեմականացումը, որին դիմում են Հայաստանի ինքնագործ խմբերը: Բեմ փոխադրված այս ստեղծագործություններն, իհարկե, կորցնում են կենցաղային պահեի հետ ունեցած սկզբնական կապը:

Անդրադառնալով խորհրդային ժամանակի հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության զարգացման խնդրին, կանգ կառնենք միայն մոնոդիկ ձևերի վրա, այսինքն այն ձևերի, որոնց հիմքերը խորանում են հին գեղջուկ և աշուղական երգերում: Աշխատության հիմնական թեմայից չշեղվելու համար, Հայաստանի ինքնագործ խմբերի երկացանկում տարածված բազմաձայն ձևերը դուրս ենք թողնում ուսումնասիրությունից. դրանք իրենց մեծ մասով կոմպոզիտորական ստեղծագործության արդյունք են՝ կամ ժողովրդական երգերի ու պարեղանակների նմուշներ, կամ մասսայական երգեր: Այս պահին խորհրդային շրջանի երաժշտական ֆոլկլորի բնագավառից հավաքած նյութն իր քանակական ողջ սահմանափակությամբ հանդերձ, այնուամենայնիվ, մի շարք դատողությունների ու հետևությունների հիմք է[2]:

Հայ գեղջուկ մոնոդիան խորհրդային օրերին չի դադարում գոյություն ունենալուց, սակայն կյանքի նոր պահանջները ստեղծում են անցյալից ժառանգած հին ձևերի ու ժանրերի վերանայման անհրաժեշտություն: Դրա հետևանքով, թող որ տարերայնորեն կատարված, դեն նետվեցին անցյալում դրական դեր խաղացած և ներկա ժամանակներում այդ դերը կորցրած մի շարք ժանրեր ու ձևեր: Հրաժարվելով մոնոդիայի հնացած ժանրերից ու ձևերից, ժողովրդական ստեղծագործությունն առաջադրում է նորերը: Վերանում են երբեմնի պաշտամունքային (հեթանոսական և քրիստոնեական) պատկերացումների հետ կապված երգերը, երգ-հմայանքները, ծիսական երգերը, այդ թվում՝ ողբերգերը և հին ժամանակների կենցաղային բարդ հարաբերություններով ծնված հարսանեկան երգերը, վիպերգերը, երկրագործական աշխատանքի ձևերի փոփոխման հետ կապված՝ մի շարք աշխատանքային երգեր (հոռովելներ, սայլերգեր, կալերգեր) և

---

[1] Տե՛ս Ա. ՇԱՀԻՆՅԱՆ, ***Խորհրդային Հայաստանի կուլտուրան,*** Երևան, 1956, էջ 192:

[2] Խորհրդային երաժշտական ֆոլկլորին նվիրված միակ աշխատությունն առայժմ Վ. Սամվելյանի ժողովածուն է, Երևան, 1961 (առաջինը՝ «Հայ աշխատանքային երգեր» ձեռագիր ժողովածու, գտնվում է ԳԱԹ-ում – Մ. Բ.) :

այլն: Վերաճայման է ենթարկվում նաև ժողովրդական երաժշտական քնարերգությունը: Ինչպես ցույց է տալիս տարբեր ժամանակներում կազմված ֆոլկլորային ժողովածուների համեմատական վերլուծությունը, ժողովրդի հիշողությունից աստիճանաբար դուրս են մղվում (այստեղ խոսքը երաժշտական ինքնագործունեության մասին չէ) ճորտ գեղջուկին բաժին ընկած ծանր կյանքը պատկերող երգերը, սիրերգերից այն օրինակները, որոնցում սերը դեմ է առնում դարերով սրբագործված, սակայն խոչընդոտող սովորույթների, զինվորագրության երգերը, մի խոսքով, այն բոլոր կառուցվածքով բարդ ծորուն քնարական երգերը, որոնք ինչ-որ ժամանակ երգվել են «էրված սրտից»[1]: Նախահեղափոխական կենսապայմաններում նման երգերի հրապարակ գալու համար առիթներ ստեղծվում էին ամեն քայլափոխի, իսկ նոր պայմաններում՝ հենց դրանք են, որ բացակայում են:

Խորհրդային տարիների ժողովրդական արվեստում ողջ հայ մոնոդիկ ժառանգությունից ամենից ավելի մեծ ճանաչում և տարածում են ստանում վերը բնութագրված երիտասարդների խաղերգերը: Սրանց հարում են պարերգերն ու կառուցվածքով համեմատաբար ավելի պարզ քնարական երգերը: Երիտասարդական խաղերգերը օժտված լինելով հակիրճ, դյուրին ընկալվող ձևով, խորհրդահայ ժողովրդական ստեղծագործության մեջ կատարում են մոտավորապես նույն դերը, ինչ և շուտերգերը (չաստուշկաները)՝ ռուսականում: Դրանք ժողովրդական շրջաններում լայնորեն տարածվել են ոչ միայն առույգ ու կենսուրախ բնույթի շնորհիվ, այլև օրվա հրատապ պահանջով անընդհատ նորոգվող բանաստեղծական բնագրերին հեշտ ու արագ հարմարվելու կարողությամբ: Ուշագրավ է այս ձևերի աստիճանական զարգացման փաստը:

Չափազանցություն չի լինի, եթե ասենք, որ խորհրդային օրերի ժողովրդական մոնոդիկ կերտվածքի երգերի ստեղծման գործում առավել պատասխանատվությունը պատկանում է երգերի բանաստեղծական խոսքին. դրանք են նոր բովանդակության գլխավոր տարածիչները, դրանցում են առաջին հերթին արտացոլված հասարակական կյանքի ժամանակակից երևույթները, դրանց օգնությամբ են երևան բերվում իրականության նկատմամբ փոխված հայացքները, ժողովրդական լայն զանգվածների գաղափարական այժմեական ձգտումները: Խորհրդահայ մոնոդիկ-երգային արվեստի զարգացման ընթացքում երաժշտական բնագիրը միշտ չէ, որ համընթաց է բանաստեղծականին: Դրանով էլ բացատրվում է այն նկատելի փաստը, որ նոր բովանդակության բնագրերը հարմարվում են մեղեդիական հին ձևերին: Ինչպես նշվել է, մեծագույն դյուրընկալություն (пластичность) են ցուցաբերում երիտասարդական խաղերգերի մեղեդիական ձևերը:

Խորհրդային կոլտնտեսային երգերի բանաստեղծական բնագրերը ներկայացնում են գյուղի աշխատավորության առօրյա հետաքրքրություններն ու ձգտումները: Դրանցում մեծ տեղ է տրված հասարակական հնչեղության պահերին՝ կոլեկտիվ տնտեսություն վարելու, դրա նկատմամբ պատասխանատվություն ունենալու, նվաճումների համար ուրախանալու, առ Հայրենիքը տածած սիրո, Կարմիր բանակի հաջողություններով հպարտանալու, թշնամու նկատմամբ ունեցած ատելության հետ կապված մոտիվները և այլն: Հենց դրանց միջոցով էլ առանձնանում է խորհրդային ժամանակների գեղջկական երգը: Ստորև տրվող մի քանի մեջբերումներն առաջին հերթին նվիրված են աշխատանքին.

---

[1] XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբում կատարված նման երգերի գրառումների մեծ մասի հեղինակը Կոմիտասն է:

Պլանը բարձր ա,
Պլանը բարձր ա,
Խոսք ենք տվել կատարել,
Աշխօրը քաղցր ա [1]:

Կոմբայնով հունձ ենք արել,
Ջան, կոմսոմոլ է յարըս,
Ցորենը տուն ենք արել,
Ջան ու ջիգյար իմ յարըս [2]:

Ջարկենք, մարգերը հանենք,
Լո՛յ, լո՛յ, լո՛յ, լո՛յ,
Քամբակը մեկ-մեկ անենք,
Յարըմ լոյ, լո՛յ [3]:

Դեռ գարուն չբացված դու դաշտ ելար,
Հերոսի կոչում քո անվան արժան,
Ամբողջ շրջանում գովելի դարձար,
Դու, վաթսունամյա Հակոբ Սադոյան [4]:
Բերքի տոն է կոլխոզում,
Խինդ ու բերկրանք եռում է մեր սրտերում,
Առատ բերք ենք հավաքում,
Հայրենիքին տված խոսքը կատարում [5]:

Աշխատանքային պաթոսով և ձեռք բերած նվաճումների համար խնդությամբ լի նման տողերը շատ երգերում սերտորեն միահյուսվում են նվիրական ապրումների արտահայտմանը. այսպիսով վերաբերմունքն աշխատանքի և մտերմիկ սիրելիի նկատմամբ դրվում են միևնույն հարթության վրա.

Մեր զավոդի տրուբեն,
Հո՛պ յար ջան, իլակըդ,
Թող լավ եփի մուրաբեն,
Օղեմ, կոճկեմ,
Սադաֆ շարեմ,
Ձեռըս գցեմ,
Ձեռըդ բռնեմ,
Բիլակըդ,
Հո՛պ յար ջան, բիլակըդ,
Աղջի, ի՞նչ է դիլակըդ [6]:

Ժողովրդական երգերի հաջորդ բանաստեղծություններում կերպարային վառ արտահայտություններով դրսևորված է խորհրդային ջերմ հայրենասիրությունը.

«Ո՞վ էր տեսել էսպես լավ բան,
Անուշ յարո ջան,
Հայաստանը խորհրդային
Անուշ յարո ջան:

Վերջը դրվեց չար դաշնակին,
Անուշ յարո ջան,
Արև ծագեց Հայաստանին,
Անուշ յարո ջան» [7]:

1-7 Բնագրերը տե՛ս Վ. ՍԱՄՎԵԼՅԱՆ, *Հայ ժողովրդական երգեր* (սովետական շրջան) Երևան, 1961, №№ 29, 191, 91, 46, 41, 74, 186: *Աշխօր* - աշխատանքային օր, հետևաբար՝ նաև օրավարձ, *զավոդ* - գործարան, *տրուբա* - ծխնելույզ, *իլակ* - աղբև բաճկոնակ, *բիլակ* - դաստակ, *դիլակ* - փափագ:

Այս, ինչպես և վերը բերված մի քանի այլ երգերում սոցիալական մեծ նշանակության և մտերմիկ բովանդակության խոսքերը մեկընդմիշտվում են:

Երգողը, փառաբանելով Խորհրդային Հայաստանը, թվում է, թե դիմում է իր սիրուհուն՝ ամեն մի տողին ավելացնելով «Անուշ յարո ջան» խոսքերը:

Ցուցադրական են նաև Կարմիր Բանակին և նրա առանձին մարտիկների հերոսական քաջագործություններին նվիրված բնագրերը.

Մեր Կարմիր Բանակը,
Թող ծըլի, ծաղկի,
Անվախ հերոսի պես,
Սահմանը պահի [1]:

Կռվի ճակատում, մայրիկ ջան,
վիրավորվեցի,
Հայրենիքիս սիրո համար
արյուն թափեցի [2]:

Չորս տարի Հիտլերի դեմ կռվել եմ,
Հաղթանակի փառքը դռշիս եկել եմ [3]:

Կան նաև քնարական բնագրեր, դարձյալ կապված պատերազմական իրադարձությունների հետ: Օրինակ, երիտասարդը բանակ գնալիս հիշում է, թե ինչպես կոլտնտեսուհի Մարոյին ճաշ էր տանում կանաչ դաշտ, և խնդրում է մորը՝ բացակայության օրերին խնամք տանել սիրած աղջկա նկատմամբ, կամ՝ մի ուրիշ երգում կինն իր «սիրտն է դատարկում» ռազմաճակատում գտնվող ամուսնու կարոտից.

Երեք երկար տարի
Մերըդ սրտիս մեջ,
Կանչում եմ յար արի,
Արի՛ հովի պես:

Հաղթեցիր թշնամուն,
Դու հերոսի պես,
Շո՛ւտ արա, սիրուն ջան,
Արի՛ ու ինձ տես [4]:

Այսպիսին է մոտավորապես կերպարների այն շրջանակը, որ բնորոշ է խորհրդային տարիների ժողովրդական բանաստեղծությանը: Ինչպես տեսնում է ընթերցողը, բնագրերն առավելապես պարզ են բովանդակությամբ. դրանք զուրկ են ավանդական փոխաբերություններից, արտացոլում են ժողովրդի հայրենասիրությունը, նրա ստեղծարար ձգտումները, հավատն առ լուսավոր ապագան:

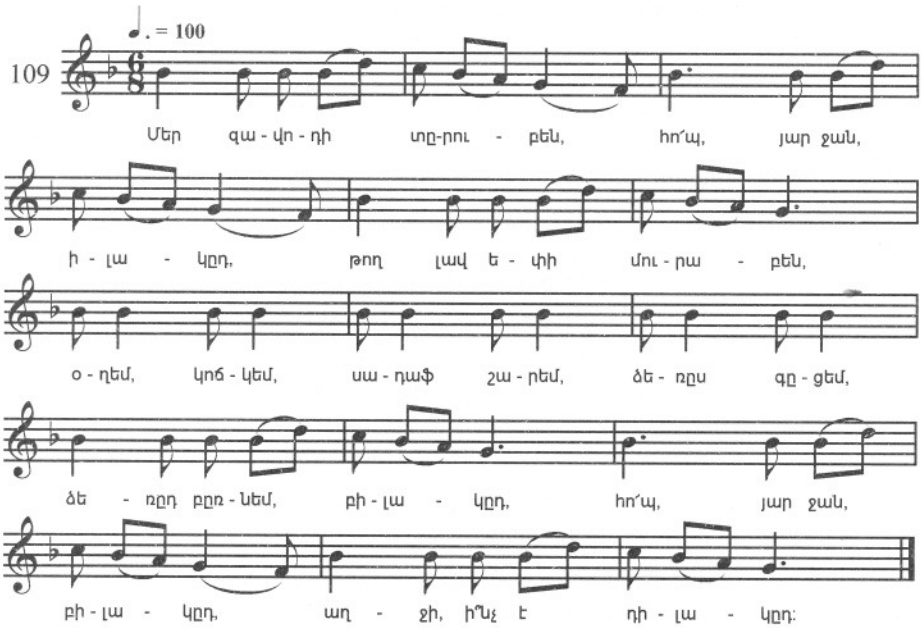
Այս մոտիվները դրդում են ժողովրդին, երաժշտական արտահայտչության համապատասխան միջոցներ փնտրելիս, առաջին հերթին դիմել առույգ, լավատեսական և առավելապես զանգվածայնության հատկանիշներով օժտված երիտասարդական երգերի:

Անդրադառնալով երաժշտական օրինակներին, նախ կանգ առնենք այն նմուշների վրա, որոնցում խորհրդային ժամանակների բանաստեղծական բնագրերը զուգորդված են ժառանգություն ստացած երիտասարդական մեղեդիական ձևերի հետ:

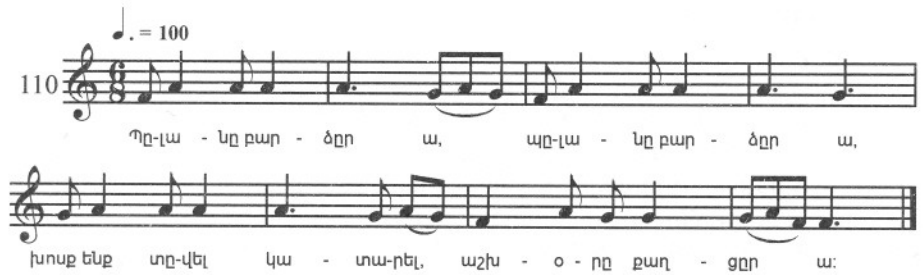
Երգի մեղեդին, որ սկսվում է «Մեր զավոդի տրուբեն» խոսքերով[5], ոչ ավել ոչ պակաս, աշխույժ շուրջ-պարեղանակ է՝ «Գյոնդ», որը պահպանում է երգատեսակին բնորոշ սկզբնական բոլոր հատկանիշները: Ժանրային առումով այն, ամբողջությամբ վերցրած, ուրախ խաղիկ է, որը ծավալվում է այդ հին լուսավոր, երիտասարդական երգերում հաճախ օգտագործվող տերցիային հիմքով մաժոր ձայնակարգում.

1-4 Բնագրերը տե՛ս Վ. ՍԱՄՎԵԼՅԱՆ, ***Հայ ժողովրդական երգեր*** (սովետական շրջան), №№ 83, 2, 32, 212:

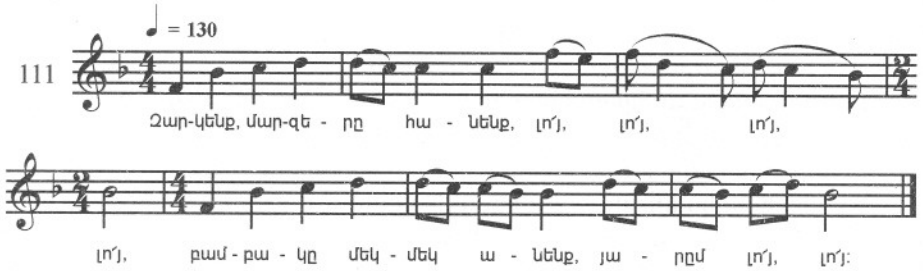
[5] Երգի խոսքերը տե՛ս էջ 250:



Իրենց զարգացման լարվածությամբ, հուզական երանգավորմամբ բերված օրինակի նման երգերի քանակը մեծ է: Ստորև բերում ենք ևս երեք օրինակ, որոնցից յուրաքանչյուրը ծավալվում է տերցիային հիմք ունեցող մաժոր ձայնակարգում: Մեկը՝ «Պլանը բարձր ա» երգը[1].



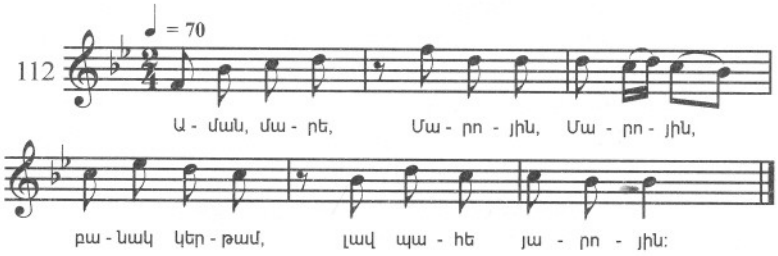
Մյուսը՝ «Զարկենք, մարգերը հանենք»[2].



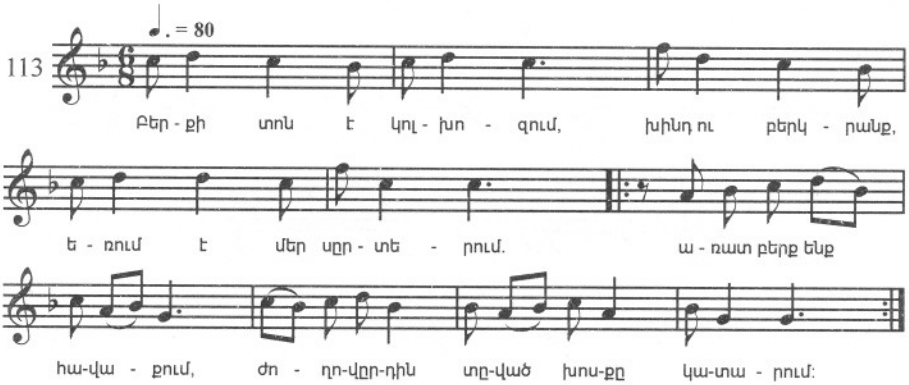
[1] Երգի խոսքերը տե՛ս էջ 250:

[2] Երգի խոսքերը տե՛ս էջ 250:

Երրորդ՝ վերը հիշատակված զորակոչիկի երգն է, որի առույգ, կենսուրախ գույները, ինքնաբերաբար անհրաժեշտություն են ստեղծում համեմատելու այն ցարական ժամանակների զինվորագրության թախծոտ երգերի հետ (տե՛ս 97-րդ օրինակը).



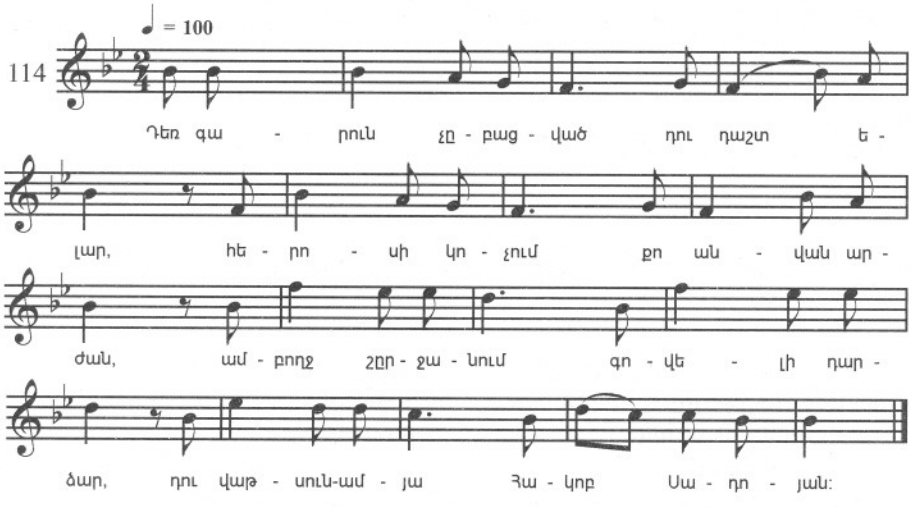
Աշխատանքը գովերգող բանաստեղծական բնագրերն առանձին դեպքերում զուգորդվում են անցյալից ժառանգված ***քնարական*** մեղեդիներին: Զուգորդման նման օրինակ է «Բերքի տոն» երգը, որը ծավալվում է էոլական երանգներում և հնչյունաշարով նախորդներից ավելի մեծ է: Օրինակի երգա-պարային մեղեդին ներկայացնում է տասը տակտանի ծավալուն պարբերություն.



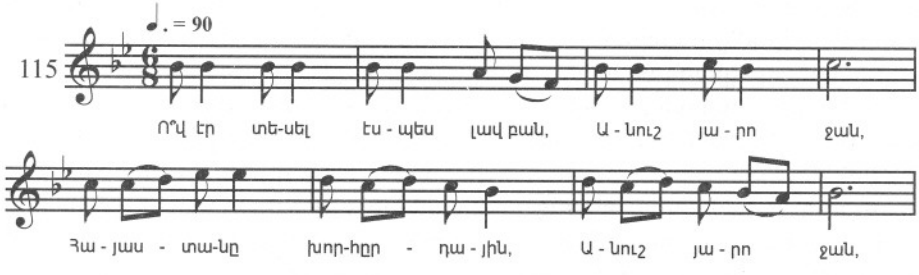
Հայ ժողովրդական մոնոդիայի որոշ ձևերի կերպարանափոխման փաստը, ինչպես արդեն նշվել է, խորհրդային ժամանակաշրջանի պրակտիկայում արձանագրված է: Այս ձևերի աստիճանական զարգացման ընթացքի վրա վիթխարի ազդեցություն է գործել քաղաքային ժողովրդական երաժշտությունը (որոշ նմուշներ բերվեցին նախորդ գլխում) և կոմպոզիտորական մասնագիտացված երաժշտությունը: Վերջինիս ժանրերից մոնոդիկ երաժշտության վրա առավել մեծ ներգործություն է ունեցել ընթացիկ կյանքի իրադարձություններին արագ արձագանքող, դյուրըմբռնելի, առատորեն հորինվող և լայնորեն տարածվող մասսայական երգը: Հասցեագրելով ժողովրդական լայն զանգվածներին, հետամուտ նրանց հասկանալի լինելու նպատակին, երգերի հեղինակները լայնորեն օգտվում են ժողովրդական երաժշտության ելևէջներից, բայց և, միևնույն ժամանակ, օժտում այդ երգերն ընդհանրապես խորհրդային մասսայական երգին բնորոշ հատկանիշներով, այն է՝ կենտրոնացում համաժողովրդական նշանակության որևէ մեկ ապրումի շուրջ, ձևակերպման հստակություն, բարձր տրամադրություն, որոշակի պլակատայնություն (նյութի շարադրանք առանց մանրամասների): Այս ճանապարհով ընթացող ստեղծագործական ալիքը արժանանում է ժողովրդական երաժշտության պատասխան ընդունելության. ժողովուրդը յուրացնում է մասնագիտացված մասսայական երգին բնորոշ գծերը՝ հիմք ընդունելով մասսայական և, առաջին հերթին, դարերի քննության դիմացած երիտասարդական երգի ձևերը:

Իբրև նման յուրացման արդյունք, մի շարք ժողովրդական երգերում երևան է գալիս նոր որակ, ինչը դրանց մոտեցնում է կոմպոզիտորական մասսայական երգերին: Խորհրդային ժամանակաշրջանի գրառումները, որոնք պատկանում են Վ. Սամվելյանի ջանքերին, հաստատում են նոր տեսակի ժողովրդական երգերի երևան գալու փաստը: Ահա և դրանց հորինվածքային հիմնական հատկանիշները՝ կառուցվածքի երկմասանիություն կամ եռմասանիություն, ամբողջությամբ վերցրած, ձևի հստակ մասնատման պարբերականություն, կանոնավոր կրկնվող ռիթմական դարձվածքների առկայություն, շարժման ընդհանուր աշխուժություն: Այս շրջանակին պատկանող երգերը ծավալվում են առավելապես մաժոր ձայնակարգում: Դրանց առաջին հատվածները պտտվում են հիմնաձայնի, երբեմն՝ ձայնակարգի վերին մեդիանտի ոլորտում, երկրորդ մասերի ելևէջը՝ սովորաբար, ձայնակարգի վերին կվինտային հնչյունի ոլորտում՝ ստեղծելով զարգացման կիզակետային պահը, որից հետո ելևէջը կրկին դիմում է ձայնակարգի հիմնաձայնին: Երգի ելևէջի հիմքում հստակ ընկալելի են հարմոնիկ-ֆունկցիոնալ հարաբերություններ: Այս շրջանակի երգերի կշռույթա-ելևէջային եզրագծերը բնորոշվում են առավելագույն պարզությամբ:

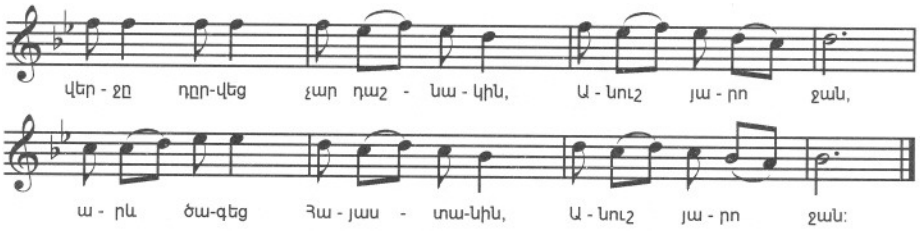
Ստորև բերվում է «Դեռ գարուն չբացված» երգը[1]: Դա արդեն նկարագրված երգատեսակի նմուշ է, որի անհատական հատկանիշներն են՝ քայլերգային հստակ ռիթմը և ելևէջի հիմքում հիմնաձայնային ոլորտի գերակշռությունը.



Չնի զարգացման մոտավորապես նույն ընթացքն առկա է «Ո՞վ էր տեսել էսպես լավ բան» երգում[2].

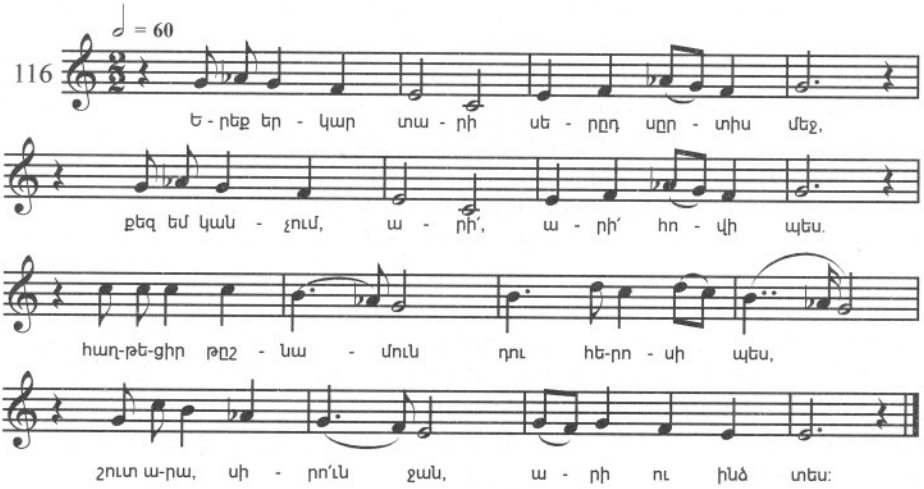


[1-2] Երգերի խոսքերը տե՛ս էջ 250:



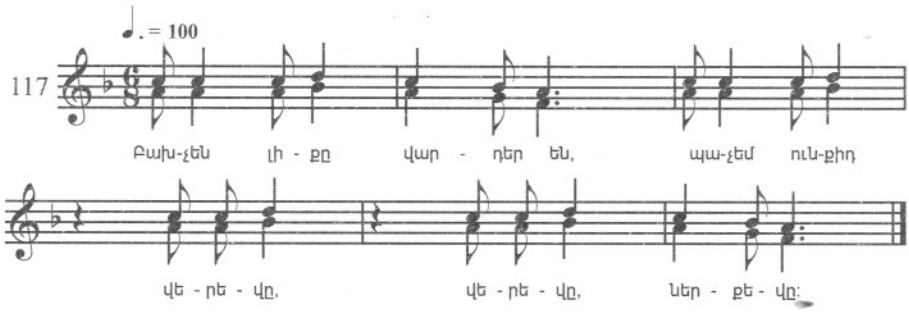
Վերևում նշվեց, որ խորհրդային ժամանակաշրջանի հայ երաժշտական ֆոլկլորի զարգացմանը բնորոշ է նաև քաղաքի ու գյուղի ստեղծագործական սկզբունքների մերձեցումը: Դա մասնավորապես դրսևորվում է գյուղական երաժշտության մեջ՝ որոշ կերպարանափոխումներով հին աշուղական արվեստի ձևերի օգտագործմամբ:

Որպես նմուշ բերվում է «Երեք երկար տարի» երգը: Ելևէջի ողջ լարվածքը, որը ծավալվում է իջեցված կվարտային հնչյունով փոյուգիական ձայնակարգում, ինչպես և ելևէջների ընդհանուր եզրագծերը, փոխառված են աշուղական երաժշտությունից: Բայց երգը միաժամանակ աղերսվում է վերը դիտարկված գեղջուկ երգերի շրջանակին՝ կառուցվածքի հստակ պարբերականությամբ[1].



Ավարտելով խորհրդային ժամանակաշրջանի գեղջուկ ժողովրդական ստեղծագործության հակիրճ տեսությունը, չի կարելի չնշել դրանում երկձայնի տարրերի ներթափանցման փաստը: Վ. Սամվելյանի գրառումներում կա մի երգ՝ «Բախչեն լիքը վարդեր են», որը կատարված է երկձայնով՝ մեղեդուն ուղեկցում է ներքնից տերցիային հնչերվալով երկրորդ ձայնը: Այս ոչ մեծ ստեղծագործությունը ժողովրդականի վրա մասնագիտացված երաժշտական մշակույթի ունեցած ազդեցության նոր վկայություն է: Երգի ձայները մոտիկից զննելիս պարզվում է, որ դրանցից յուրաքանչյուրը ծավալվում է գեղջուկ երգի որոշակի ձայնակարգում. վերևինը՝ վերին տերցիային օժանդակ հենակետով փոյուգիական միներում, ներքևինը՝ վերին տերցիային օժանդակ հենակետով մաժորում.

[1] Երգի խոսքերը տե՛ս էջ 251:



Հայ աշուղների արվեստը պահպանում է իր գոյությունը 1917թ. հեղափոխությունից հետո ևս, սակայն, ենթարկված նշանակալի աստիճանական զարգացման: Ամենից ավելի նկատելի տեղաշարժեր երևան են գալիս բանաստեղծական խոսքում: Հավատարիմ մնալով աշուղական արվեստում ուղենշված ավանդույթներին և, գեղջուկ ստեղծագործության նման ընդառաջելով նոր ժամանակների պահանջներին, աշուղական արվեստը մեծ ուշադրություն է դարձնում հասարակական հնչեղության թեմաներին: Հայրենասիրություն, Խորհրդային Բանակի և մարտիկների սխրանքների գովերգում, սոցիալիստական հեղափոխության և Խորհրդային պետության առավել ականավոր ղեկավարների գործունեություն, սոցիալիստական շինարարություն - ահա այն նոր երևույթների շրջանակը, որոնք գրավում են աշուղների սևեռուն ուշադրությունը: Հին ժամանակների աշուղների այլ բովանդակության սիրված թեմաները դառնում են երկրորդային:

Նոր բովանդակությամբ հագեցած աշուղական արվեստն, այդուհանդերձ, իր բանաստեղծական ստեղծագործությամբ չի հրաժարվում ավելի վաղ ձևավորված հորինվածքային օրինաչափություններից: Վերջին հանգամանքը դրսևորվում է մասնավորապես ավանդական տաղաչափական ձևերի հետ ունեցած հարաբերություններում: Բայց դիմելով հնին, խորհրդային աշուղներն օգտագործում են այն ձևերը, որոնք երգի բովանդակությունն ավելի հստակ են հասցնում ունկնդրին: Նրբագույն մեծավարպետության ձևերը, որոնք ի դեպ, առաջ էլ շատ չէին տարածված բուն Հայաստանի աշուղների մոտ, այժմ բոլորովին մի կողմ են թողնվում: Ինչպես գաղափարական ուղղվածությամբ, այնպես էլ բանաստեղծական լեզվով նոր ժամանակաշրջանի աշուղների պոեզիան մոտ է «գրքային» ստեղծագործությանը: Այս կապակցությամբ հետաքրքրական է նշել, որ Հայաստանի առավել տաղանդավոր աշուղներն ընդունվել են խորհրդային գրողների Միություն, իբրև իրավահավասար անդամներ:

Ստորև բերվում են աշուղական բանաստեղծությունից մի շարք հատվածներ, որոնք ժամանակակից աշուղական արվեստի գաղափարական ուղղվածության և կերպարային շրջանակի մասին պատկերացում կազմելու հնարավորություն են տալիս:

Աշուղ Աշոտի՝ Երևանի մասին երգից.

Հազար օրհնանք հիմնադարդ դնողին,
Փառքով օծված, երգով լցված Երևան,
Հազար մի փառք կամարներդ կապողին,
Կրակների միջով անցած Երևան,
Դու սրտաբաց Երևան:
Սուրբ մոր նման բարի հույս ես,
Հրահար Երևան,
Հազար գարնան արշալույս ես,
Խնկաբույր Երևան [1]:

---

[1] ԳՈՒՍԱՆ ԱՇՈՏ, *Միրտ կրակներ,* Ե., 1974, էջ 14 (Մ. Բ.):

Նույն հեղինակի երգից՝ Հայրենական պատերազմում զոհվածների հիշատակին Հայաստանի գյուղերում կառուցված հուշարձան-աղբյուրների մասին.

Անմար լույսեր հոգիների՝
Իմ քարակերտ հուշարձաններ,
Նոր պատմության սխրանքների՝
Իմ հրակերտ հուշարձաններ:

Արծիվները վեր խոյացան,
Սև-սև ամպերն իրար անցան,
Նորեն խաղաղ գարուն բացվեց,
Շատ-շատերը վերադարձան,
Իսկ շատերն էլ հուշեր դարձան:

Չեր նախշազարդ սուրբ քարերում,
Մայրն իր որդու աչքն է տեսնում,
Քույրն իր եղբոր կանչը լսում,
Իմ վեհակերտ հուշարձաններ [1]:

Դարձյալ աշուղ Աշոտի բանաստեղծությունից՝ նվիրված աշխատանքային հերոսաղջկան.

Ոսկե աստղ կրծքիդ վրա,
Հերոս դառած քարով եկար,
Իմ հայրենի հովերի հետ՝
Ծաղկանկար սարով եկար,
Հազար գուսան երգ երգեցին,
Երգի ճանապարհով եկար [2]:

Աշուղ Հավասու՝ Խորհրդային Հայաստանին նվիրված երգից: Այստեղ հիշատակվում են պատերազմից հետո հայրենադարձ սփյուռքահայերը.

Տանջված հայեր վերադարձան, Հայաստանը խաղաղ տեսան,
Արյուն լացող սրտերն ահից, հիմա ծաղկածիծաղ տեսան,
Ավերակներն էլ նորոգված, կենդանության կենցաղ տեսան,
Ջան նոր կյանքին, ճիտ ու ջանքին, աշխատանքին Հայաստանի,
Երգիր, գուսան, երգեր արժան Սովետական Հայաստանի [3]:

Նույն հեղինակի երգերից՝ կոլխոզի մասին.

Բավական է պարտեզի մեջը բալը երգենք, իմ փերի,
Դուրս գանք կոլխոզի արտերը, կալը երգենք իմ փերի,
Աշխատանքի հերոսներին ուրախացնենք երգերով,
Եվ առատ բերք մեր արտերի տալը երգենք, իմ փերի [4]:

Նույն աշուղի երգերից՝ ռազմաճակատից իր սիրեցյալին սպասող աղջկա մասին.

Էն արյան դաշտից, մարտերից երկար,
Եկան վատ լուրեր, բոթեր անհամար,
Թափել է արյուն, հայրենյաց համար,

---

[1] ԳՈՒՍԱՆ ԱՇՈՏ, *Միրո կրակներ,* էջ 186:

[2] *Գուսանի սերը,* Ե., 1958, էջ 122:

[3] ՀԱՎԱՍԻ, *Երգեր,* Ե., 1958, էջ 13 (Մ. Բ.):

[4] Ռ. ԱԹԱՅԱՆ, *Գուսան Հավասի,* Ե., 1963, էջ 55 (Մ. Բ.):

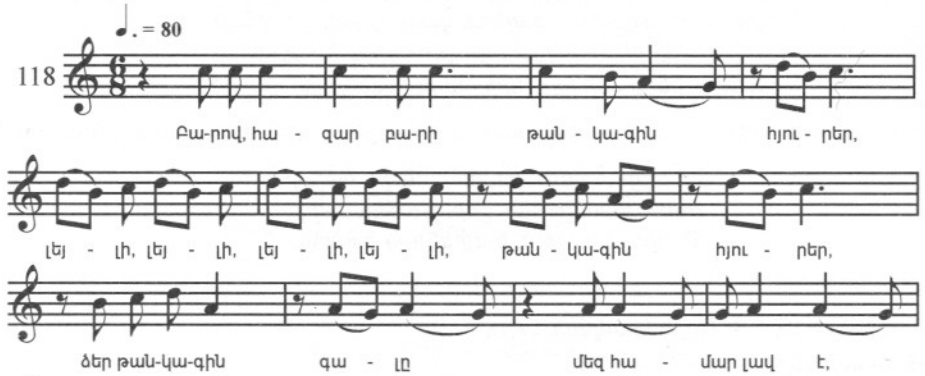
Ասպետ ասլանս, վիրավոր ջանս,
Արծիվ թառլանս, գալու է յարս [1]:

Աշուղ Իգիթի ստորև բերվող երգը պայքարի կոչ է ընդդեմ ֆաշիզմի: Երգի հեղինակը դիմում է մարտիկին՝ ի դեմս նրա նկատի ունենալով Խորհրդային Բանակը.

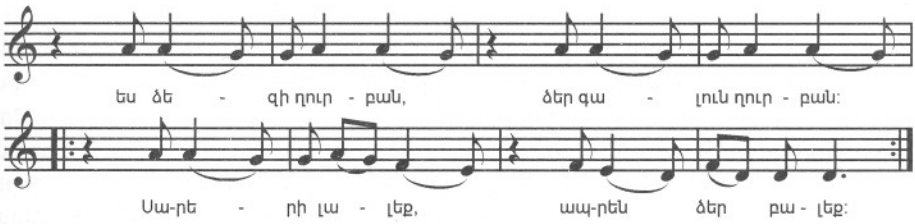
Էդ քու չինար բոյիդ մատաղ լինեմ ես,
Մենկ էլ խփիր, մենկ էլ խփիր ֆաշիզմին,
Սաղ աշխարհը ոտքի ելած կաշե քեզ,
Մենկ էլ խփիր, մենկ էլ խփիր ֆաշիզմին,
Մենկ էլ խփիր, որ ջախջախվի հիմնովին [2]:

Խորհրդային աշուղների երգերը երաժշտա-ոճական առումով չափազանց բազմազան են: Իր զարգացման ուղղվածությամբ նոր ժամանակների աշուղական երաժշտությունը նման է գեղջուկ երգին. այստեղ ևս օգտագործվում են նախահեղափոխական ժամանակներից ժառանգված ձևեր, սակայն դրանց կողքին ստեղծվում են նորերը՝ բանաստեղծական նոր բովանդակությամբ բնագրերին համահունչ: Խորհրդահայ աշուղները անցյալից վերցնում են գլխավորապես այն, ինչ օժտված է ազգային ինքնատիպության հատկանիշներով. դրանք XIX-XX դարերի սահմանագծի հայ աշուղական արվեստում հիմնավորված ձևերն էին: Հայ աշուղները ծայրահեղորեն հազվադեպ են օգտագործում XVIII դ. բազմազգ քաղաքներում ծնունդ առած, զգացական տարրերով ներծծված ձևերը, որպիսիք հանդիպում են Հայաստանի արևելյան շրջանների աշուղական ստեղծագործության մեջ:

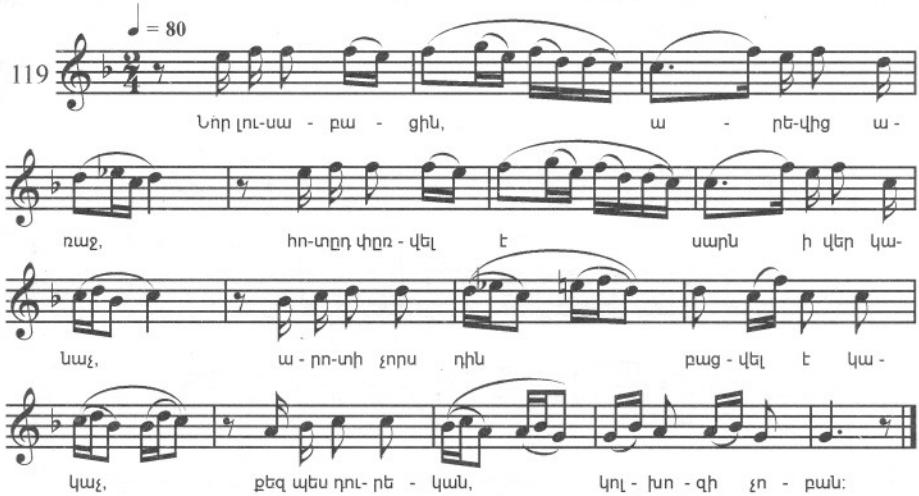
Ստորև բերված երկու օրինակները հորինված են հին երգային ձևերում՝ նոր ժամանակների բանաստեղծական բնագրերով: Առաջին օրինակի հեղինակը հայտնի չէ. ըստ բանաստեղծական բնագրի, դա ողջույնի խոսք է՝ ուղղված պատվավոր հյուրերի: Երգի վերամբարձ խոսքը զուգորդված է մի մեղեդու, որի տեսակը բազմիցս օգտագործել են հին աշուղները, մասնավորապես աշուղ Ջիվանին՝ իր հանրահայտ «Ազգ իմ» երգում (տե՛ս 233-րդ օրինակը): Ծագումով մեղեդու այս տեսակը սերվում է գուսանական արվեստի այնպիսի երգերից, ինչպիսին է վերը բերված «Մոկաց Միրզա»-ն (տե՛ս 75-րդ օրինակը): Այդօրինակ մեղեդիների բնորոշ հատկանիշներն են՝ ավետաբեր բնույթի դարձվածքներով ձայնակարգի վերին սեպտիմային հնչյունի երկարատև շրջազարդումը՝ մեկնաբանված իբրև կարծեցյալ կամ մաժոր օժանդակ հիմնաձայն, հետագա աստիճանական անցումը դեպի մինոր ձայնակարգի իսկական հիմնաձայն, պաթետիկ հանգույցը, որը զարգացման մի շարք փուլերից հետո հանգիստ հասնում է հանգուցալուծման.



[1] ԳՈՒՍԱՆ ՀԱՎԱՍԻ, Ե., 1983, էջ 33 (Մ. Բ.):



Մյուս օրինակը աշուղ Հավասու «Կոլխոզի չոբան» երգն է. բանաստեղծական բնագրում գովերգվում են աշխատանքային սխրանքներ: Երաժշտական առումով երգը հարում է նախահեղափոխական աշուղական արվեստի ստեղծագործություններին: Ելևէջի ծավալման բնորոշ ձևը XIX դարի աշուղները փոխառել են կվինտային հիմք ունեցող էոլական ձայնակարգում զարգացող գեղջուկ երգերից: Նման ձևի կարելի է հանդիպել աշուղ Ջիվանու «Ասի՝ ասավ» երգում (տե՛ս օրինակ 105).



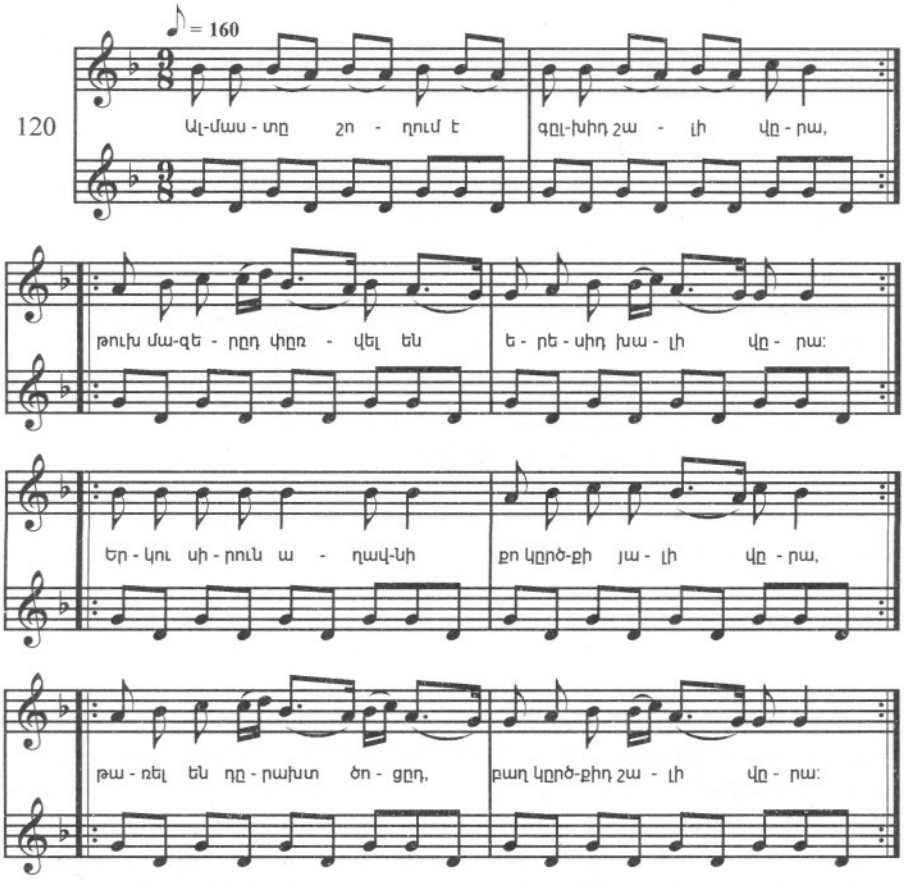
Ինչպես նշվեց վերևում, խորհրդային շրջանի աշուղների արվեստը սկսում է ավանդական երաժշտական ձևերի կողքին օգտագործել նաև նորերը, դարաշրջանին ավելի համահունչ ձևերը: Նոր ձևերի առաջացման գործում ուղենշվում է երկու միտում. մեկը՝ գեղջուկ երաժշտության ձևերի հետագա յուրացման ու աշուղական արվեստի խնդիրներին ենթարկելու միտումն է, մյուսը՝ աշուղական երաժշտության մեջ քաղաքային ժողովրդական և կոմպոզիտորական մասսայական երգի պարզ ձևերի արմատավորումը: Վերջինս, ինչպես նշվել է, դրսևորվում է նաև խորհրդային շրջանի գեղջուկ ստեղծագործության մեջ:

Հիշյալ երկու միտումներից առաջինի ակնառու հետևորդն է աշուղ Շահենը: Նա ոչ միայն հետևում է այն կանոններին, որոնք մշակել էին XIX դարի վերջի և XX դարի աշուղները գեղջուկ ստեղծագործության ձևերի հիման վրա, այլ գտնում է այդ արվեստի նվաճումներն օգտագործելու նոր ուղիներ: Հենվելով գեղջուկ երաժշտության ռիթմա-ելևէջներին, Շահենը ստեղծում է թե՛ հանկարծաբանական կերտվածքի երաժշտական ծավալուն պոեմներ և թե՛ մետրական հստակ ցանցով կազմակերպված երգեր:

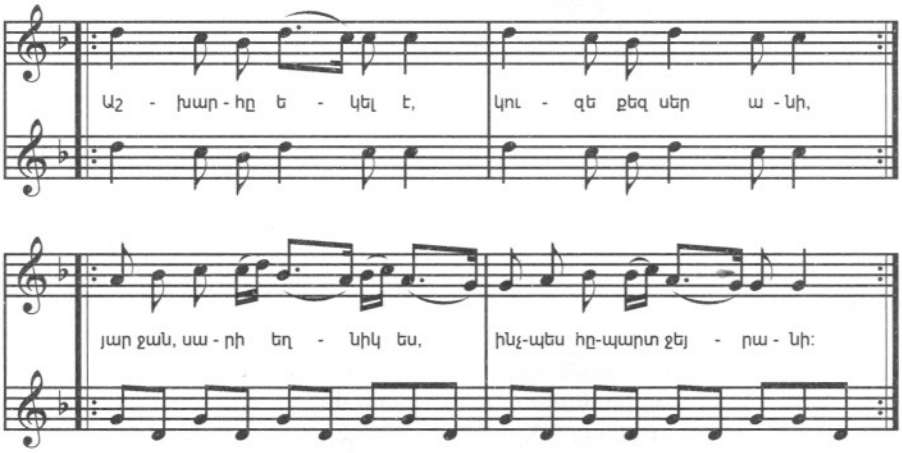
Անդրադառնանք միայն երկրորդ տեսակը ներկայացնող օրինակի՝ «Ալմաստը շողում է» երգին: Հեղինակը բանաստեղծական խոսքով գովերգում է երիտասարդ աղջկա գեղեցկությունը: Երգի երաժշտական թեման փոխառված է գեղջուկ պարային երաժշտության ռիթմա-ելևէջներից: Ձայնածավալի համեմատական սեղմվածության

պայմաններում ելևէջային եզրագծերի հստակություն, մետրի բարդություն $\frac{4}{8}+\frac{5}{8}$, ամբողջությամբ վերցրած կառուցվածքային հստակության պայմաններում բազմաթիվ ռիթմա-մեղեդիական անկանոնություններ, վերջապես արագության (տեմպի) թափ և բնագրի վանկավորվածություն- ահա գործոնների այն շարքը, որոնք ապահովում են Շահենի մեղեդիներին հատուկ, մինչ այդ աշուղական երաժշտության մեջ տեղ չգտած հարաշարժունությունն ու աշխուժությունը: Երգի տներից յուրաքանչյուրը ձևավորվում է երեք հանգավորված հատվածների հաջորդումից, որոնցից ամեն մեկն ավարտվում է երկտակտանի կրկներգով (ք). ա-ք, $ա_1$-ք, գ-ք:

Աշուղ Շահենի քննարկվող ստեղծագործությունն ուշագրավ է ևս մի առանձնահատկությամբ. այստեղ կան բազմաձայնության տարրեր: Երգի վոկալ մեղեդին հնչում է գործիքային նվագակցությամբ, որն ունի որոշակի ինքնուրույնություն[1]: Նվագակցության դիմելու փաստն իր պարզունակությամբ հանդերձ, տվյալ դեպքում պետք է դիտել իբրև աշուղական արվեստի վրա կոմպոզիտորական բազմաձայն արվեստի ունեցած ներգործության արդյունք: Շահենի երգի նվագակցությունն իրենից ներկայացնում է կվինտային դարձվածքի միալար (օստինատային) կրկնություն, որը ստեղծում է տարրական հարմոնիկ հնչամիջավայր և միաժամանակ դրսևորում ռիթմի մետրական հենքը.



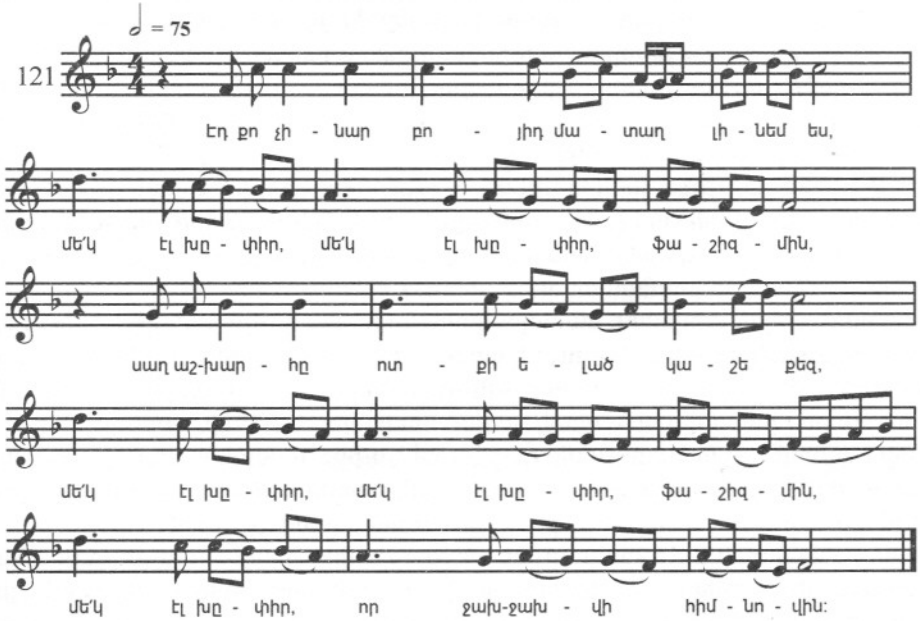
[1] Աշուղ Շահենն իր երգերն ուղեկցել է քանոն նվագարանով:



Շահենի «Ալմաստը շողում է» երգը շնորհիվ իր թարմության Հայաստանի կոմպոզիտորների շրջանում գտավ ընդօրինակողներ:

Հատուկ ուշադրության են արժանի մասսայական տիպի աշուղական երգերը: Բովանդակությամբ՝ առնական, նպատակասլաց և լավատեսական, ձևով՝ հղկված այս երգերն արտացոլում են լայն զանգվածների հերոսական տրամադրությունները և պիտանի են մասսայական կատարման համար:

Ամենից ավելի նման երգեր հորինել հաջողվել է աշուղ Իգիթին: Օրինակ, նրա, «Խփիր ֆաշիզմին» երգը, որ հորինվել է Հայրենական մեծ պատերազմի տարիներին, լայնորեն տարածված էր ժողովրդի մեջ.[1]



Ելևէջային կազմով, քայլերգային ռիթմով, թեմատիկ դարձվածքներով, ինչպես և կառուցվածքային առանձնահատկություններով աշուղ Իգիթի այս ստեղծագործությունն

[1] Երգի բանաստեղծական բնագիրը տե՛ս 258 էջում:

անմիջականորեն աղերսվում է բնույթով մասսայական գեղջուկ երգերին, որոնց նմուշները բերվեցին վերևում (տե՛ս 114 և 115 օրինակները): Հորինվածքային հատկանիշների նման ընդհանրությունը, իհարկե, պատահական չէ. այն քաղաքի և գյուղի երաժշտական մշակույթների գաղափարա-գեղագիտական դրույթների մերձեցման, այդ մշակույթների փոխներգործության մի նոր ցուցանիշ է:

Այսպիսիք են ընդհանուր գծերով հայ մոնոդիկ երաժշտության առանձնահատկությունները զարգացման խորհրդային փուլում:

Եվ այսպես, հայ մոնոդիկ երաժշտությունը դեռևս խոր անցյալում ստանալով զարգացման սկզբնական ազդակ, շարունակում է աստիճանաբար զարգանալ ժողովրդի հետագա պատմության ողջ ընթացքում: Հանդես գալով սկզբում աշխատանքային պարզ եղանակների ձևերով, հետագայում այն ընդգրկում է ժողովրդի կյանքի նորանոր դրսևորումներ, ճյուղավորվում ըստ դասակարգային հատկանիշի և անընդհատ փոփոխվող պատմական պայմաններին համապատասխան առաջադրում նոր ժանրեր ու նոր ձևեր: Իր գոյության վերջին տասնամյակներում (խոսքը XX դարի 40-50-ական թվականների մասին է – Ա. Բ.) մոնոդիկ երաժշտությունը ոչ միայն ներկայանում է նոր «հանդերձանքով», այլ կոմպոզիտորական արվեստի զարգացման հարցում ձեռք է բերում առաջնային գործոնի դեր՝ իբրև երաժշտական հիմք ու երաժշտական թեմատիզմի աղբյուր:

Մոնոդիկ երաժշտությունը բանաստեղծության հետ միասին գեղարվեստական ստեղծագործության այն բնագավառն է, որին հայ ժողովուրդը նվիրվում է առավել եռանդով: Դարերի ընթացքում մոնոդիայում արտացոլվում են ժողովրդի, նրա հասարակական տարբեր խավերի գործունեության ու հոգևոր կյանքի առավել կարևոր պահերը:

Իր ճյուղավորմամբ, ծագումնաբանորեն իրար կապված բազմազան ժանրերով ու ձևերով, հայ մոնոդիկ արվեստի պատմությունը բազմակողմանի ուսումնասիրման առարկա է:

Մոնոդիկ երաժշտության պատմության հետազոտումն ամենից առաջ այդ երաժշտության առանձին ժանրերի ու ձևերի ***բովանդակության*** մեջ ներթափանցելու, վերջիններիս գեղագիտական անմիջական ընկալումներն էապես սրբագրելու ճանապարհ է: Միայն պատմության տվյալների հիման վրա կարելի է տալ գիտական ու գեղագիտական ճիշտ գնահատական այն ամենին, ինչ պահպանվել է ժողովրդի երաժշտա-ստեղծագործական ընդարձակ պրակտիկայից:

Մոնոդիկ երաժշտության պատմության ուսումնասիրությունն այնուհետև թույլ է տալիս հետևելու ժողովրդի տարբեր սոցիալական խմբերի ***երաժշտա-կերպարային*** մտածողության՝ պատմական կոնկրետ պայմաններում ընթացած զարգացման ուղուն և երևան բերելու այդ զարգացման օրինաչափությունները:

Քանի որ մոնոդիկ արվեստը հասարակական գիտակցության ձևերից է, դրա պատմության ուսումնասիրությունը նս լույս է սփռում ժողովրդի հոգևոր մշակույթի զարգացման ընթացքի վրա: Այստեղից՝ մոնոդիայի պատմության, իբրև ամբողջությամբ վերցրած պատմական ընթացքի մի ոլորտի, ուսումնասիրման նշանակությունը:

Հայերի մոնոդիկ երաժշտությունը զարգացել է ուրիշ, ազգակից երաժշտական մշակույթներին աղերսված, որով հայ պատմության ուսումնասիրումը թույլ է տալիս հետևություններ անել նաև մշակույթների զարգացման ընթացքի մասին:

Վերջապես, մոնոդիայի պատմության իմացությունը էական ծառայություն է մատուցում նաև մոնոդիկ արվեստի հորինվածքին վերաբերող զուտ տեսական մասնագիտական խնդիրների շոշափմանն ու մշակմանը: Մոնոդիայի տեսության հարցերի լուսաբանումը ձեռք է բերում գործնական մեծ նշանակություն ժամանակակից հայ կոմպոզիտորական ստեղծագործության համար, քանի որ այդ ստեղծագործությունը նպատակամղված է արտացոլելու իրականությունն ազգային ձևերում, քաղելու արտահայտչության պաշարներ մոնոդիայի անսպառ աղբյուրից:

ԵՐԿՐՈՐԴՄԱՍ

ՀԱՅՆԱԿԱՐԳԵՐ

ԱՌԱՋԱԲԱՆ

Հայնակարգերի, դրանց կառուցվածքային առանձնահատկությունների, ներքին ֆունկցիոնալ փոխհարաբերությունների, արտահայտչական հնարավորությունների, իրար մեջ կապերի, ինչպես նաև երաժշտական ձևի ստեղծման ընթացքում դրանց ունեցած դերի ուսումնասիրումը պետք է հանդիսանա այս կամ այն ժողովրդի իրապաշտական (ռեալիստական) ուղղության արվեստին նվիրված յուրաքանչյուր տեսական հետազոտության ելակետերից մեկը: Ասվածը հատկապես վերաբերում է հայերի մոնոդիկ երաժշտությանը: Զարգանալով ավելի քան երկու հազարամյակի ընթացքում, բաժանվելով ոճական առանձնացված և միևնույն ժամանակ իրրև իրար միահյուսվող ճյուղերի, ընդ որում մնալով միշտ ձայնեղանակային, հայ մոնոդիկ արվեստը մշակել է մի շարք ձայնակարգային ինքնատիպ համակարգեր, որոնք, ի վերջո, միավորվում են բարձր կարգի բազմաճյուղ, բարդ և բազմաշերտ ձայնակարգային համակարգում:

Հայ մոնոդիայի ձայնակարգերի, որպես երաժշտական ինտոնացիայի հիմքի, ուսումնասիրումը ճանաչողական ինքնուրույն հետաքրքրության խնդիր է: Այն թույլ է տալիս նաև լույս սփռել երաժշտության տեսության մի շարք ուղեկից հարցերի վրա. դրանց թվում են՝ հայ մոնոդիայի տարբեր ճյուղերում և դրանց գոյության պատմական այլևայլ փուլերում երաժշտա-կերպարային մտածողության աստիճանական զարգացման հարցը, դրա հետ կապված՝ երաժշտական արտահայտչամիջոցների և հենց իրենց՝ ձայնակարգերի ծագումնաբանության խնդիրը, ժողովրդական, ժողովրդա-մասնագիտացված և պաշտամունքային մոնոդիկ երաժշտության փոխհարաբերության հարցը՝ դարձյալ պատմական տեսանկյունիցև վերջապես, երգատեսակների, ձևերի, ձայնեղանակների խնդիրը և այլն:

Սակայն ձայնակարգերի ուսումնասիրումը, հատկապես եթե դա զուգորդվում է երաժշտական լեզվի այլ բաղադրիչների, և առաջին հերթին՝ ինտոնացիայի առանձնահատկությունների վերհանման հետ, ունի նաև գործնական նշանակություն: Դա, ինչպես հայտնի է, իր ժամանակ մեծ ծառայություն է մատուցել Կոմիտասին, որի ներքին խոր զգացողությունն իր ստեղծագործական ողջ ճանապարհին փնտրել է գիտելիքներով լի նեցուկ:

Խորհրդային դարաշրջանում, երբ արվեստի ազգային ձևի հարցը դրված է հատուկ սրությամբ, նաև ոչ պակաս սրությամբ շեշտվում է կոմպոզիտորական ստեղծագործության մեջ ժողովրդական և ժողովրդա-մասնագիտացված երաժշտական արվեստի լավագույն ավանդույթների անդրադարձման անհրաժեշտությունը, վերջիններիս ձայնակարգա-ելևէջային օրինաչափությունների ուսմունքը պետք է տա իր օգուտը:

Վերը արտահայտված դատողությունները հենց դարձան սույն աշխատության երկրորդ մասի թեմայի ընտրության համար հիմք:

Հայերի, ինչպես նաև Մերձավոր և Միջին Արևելքի ժողովուրդների մոտ, ձայնակարգերի ուսմունքն ունի բազմադարյան հնություն: Եթե մի կողմ թողնենք պատմության ավելի վաղ շրջանները, կարելի է պնդել, որ դեպի զարգացած ավատատիրական դարաշրջան տանող ճանապարհին, ձայնակարգերի ուսմունքն անմիջականորեն կապված ձայնեղանակների ուսմունքի հետ, հայերի մոտ հասավ իր ժամանակի համար զարգացման շատ բարձր աստիճանի. խթանող գործոն էր խազային գրություն ստեղծելու և

գործնական կիրառության մեջ դնելու գյուտը, գրություն, որ կատարելագործվեց դարից դար և, ի վերջո, տարածվեց ինչպես եկեղեցական, այնպես էլ աշխարհիկ մասնագիտացված երաժշտության շրջանակներից ներս:

Սկզբում տեսությամբ կանոնակարգվեցին բնական ձայնակարգերին խարսխված, տարբեր բնույթի և տարբեր կառուցվածքների, նաև տարբեր դրսևորումներով երկակի ձայնակարգին հենված ձայնեղանակները: Ավելի ուշ, սկսած մոտավորապես XII դարից, պայմանավորված զարգացող երաժշտական պրակտիկայի հետ ունեցած կապով, տեսության սահմաններում գտնվող ձայնեղանակ-ձայնակարգերի շրջանակը զգալիորեն ընդլայնվում է. այն ընդգրկեց ձայնեղանակներ ու ձայնակարգեր, որոնք պարունակում էին բարձրությամբ ձևափոխված (ալտերացված) աստիճաններ. նման ձայնեղանակներն ու ձայնակարգերը կրում են «Զարտուղի» անունը:

Հիշյալ ժամանակաշրջանում զարգացման բարձր աստիճանի է հասնում պաշտամունքային (եկեղեցական – Ա. Բ.) երաժշտական տեսությունը: Սակայն ելնելով առանձին դատողություններից, որոնք բովանդակված են «Մանրուսումներում» (խազերով գրառված հնագույն ձեռնարկներում), սիրային բովանդակության երգերի միջնադարյան խազային ձայնագրություններից, վերջապես, մեզ հասած գուսանական և տաղային երաժշտության զարգացման նմուշներից, հարկ է եզրակացնել, որ տեսական միտքը նույնչափ զարգացել է նաև աշխարհիկ մասնագիտացված արվեստի ներկայացուցիչների՝ գուսանների ու տաղասացների շրջանում: Ասվածի կապակցությամբ չի կարելի չնշել նույն ժամանակաշրջանի այն ժողովուրդների աշխարհիկ ձայնեղանակների-ձայնակարգերի (մուղամների) տեսության զարգացման բարձր աստիճանը, որոնք հայերի հետ գտնվել են մշակութային սերտ կապերի մեջ[1]:

Երաժշտության հին տեսության որոշ դրույթների ամփոփագիրը բերված է XIX դարի հեղինակներ Ն. Թաշճյանի և Ա. Բրուտյանի ոչ ծավալուն ձեռնարկներում[2]:

Այս, մտահղացմամբ միատիպ աշխատություններում խոսվում է ձայնակարգերի հնչյունաշարերի կառուցվածքի, մեղեդիների ավարտների աստիճանների (ձայնակարգերի ուսմունքում՝ հիմնաձայների կամ տոնիկաների), ինտոնացիայում գերիշխող աստիճանների (ձայնակարգերի ուսմունքում՝ դիմող ձայների կամ օժանդակ հենակետերի) մասին, այն աստիճանների մասին, որոնց վրա կարող են ձևավորվել մոնոդիաների ավարտները, նաև՝ ամբողջությամբ վերցրած ձայնեղանակային մոնոդիաների ծավալման մասին, «զարտուղի» (ալտերացված աստիճաններով) ձայնակարգերի, գլխավոր ձայնեղանակների և դրանց դարձվածքների, այսինքն՝ ուղեկից ձայնեղանակների զուգորդման ձևերի ձայնակարգերի ուսմունքում՝ զարտուղությունների մասին և այլն: Հիշյալ ձեռնարկները, ըստ շարադրանքի, հետապնդել են գործնական կիրառության նպատակներ և, մասամբ, կրում են անառարկելիության (դոգմատիկ) կնիք, այդուհանդերձ, դրանցում մի շարք երևույթներ նկատված են ճիշտ: Ն. Թաշճյանի և Ա. Բրուտյանի սխալներից մեկը, որը հետագայում կրկնել են նաև այլ հեղինակներ, այն է, որ հայ մոնոդիայի ձայնակարգերին վերագրվել է օկտավային կառուցվածք: Այս սխալը պետք է փնտրել հայ մոնոդիկ երաժշտության ձայնակարգային ուսմունքի վրա եվրոպական օկտավային ձայնակարգերի տեսության մեխանիկական փոխադրման մեջ:

---

[1] Այս իմաստով միանգամայն ցուցադրական է XII դարի բանաստեղծ ՆԻԶԱՄՈՒ ***«Խոսրով և Շիրին»*** պոեմում երգիչների մրցման նշանավոր նկարագրությունը (տե՛ս Хосров и Ширин, М., 1955, стр. 393-414):

[2] ՆԻԿ. ԹԱՇՃԵԱՆ, ***Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան հայոց,*** Վաղարշապատ, 1874: ԱՐՇԱԿ ԲՐՈՒՏԵԱՆՑ, ***Դասագիրք հայկական եկեղեցական ձայնագրութեան,*** Վաղարշապատ, 1890:

Նոր ժամանակների՝ նույն թեմային նվիրված աշխատություններից բացառիկ արժեք ունեն Կոմիտասի ուսումնասիրությունները: Նրա տեսական դատողությունները, տեսական դրույթների համատեղությամբ, որոնք կազմում են կոմպոզիտորի գեղարվեստական ստեղծագործության հիմքը և երևան գալիս նրա երաժշտական երկերը վերլուծելիս, ժամանակակից երաժշտագիտության համար եղան հիմնաքարային:

Հայ մոնոդիայի հնչյունաշարերի և ձայնակարգերի մասին Կոմիտասի դատողությունները ցրված են նրա մի շարք հոդվածներում: Այս իմաստով հատկապես արժեքավոր է այն մեկը, որում հեղինակը քննադատության է ենթարկում Մ. Եկմալյանի՝ Հայոց Պատարագի մշակումը[1]:

Ամփոփենք նշված խնդրի վերաբերյալ հեղինակի հիմնական դրույթները.

1. հայ մոնոդիկ երաժշտությանը, ժողովրդական թե եկեղեցական, բառիս համընդհանուր իմաստով հատուկ չեն «գամմաները» (այստեղ՝ օկտավային կառուցվածքի հնչյունաշարերը և ձայնակարգերը).

2. ձայնակարգի հիմնական օղակը քառալարն է.

3. ձայնակարգային զարգացած համակարգերը կազմվում են քառալարերի շղթայումից: Ըստ հեղինակի, այդ դեպքում ներքնի քառալարի վերևի հնչյունը, միաժամանակ, վերևի քառալարի ներքնի հնչյունն է.

4. հայ մոնոդիայի ձայնակարգերն իրենց կազմում չունեն եռատոն (տրիտոն) շարքեր, հետևաբար, դրանց հնչյունաշարերը դեպի վեր ընթացում են բեմոլների և դեպի վար՝ դիեզների կողմը: Եռատոն մեղեդիական հաջորդականությունները, որոնք հեղինակի բնութագրմամբ երգային («մեղեդիական») չեն և «հակասում են ձայնակարգերի քառալարային կառուցվածքին», կիրառության ենթակա չեն:

5. վերոբերյալ օրինաչափությունների անտեսումը հանգեցնում է ոճական «կեղծիքի»:

Կոմիտասը, գիտակցելով արված հայտնագործության կարևորությունը, հատուկ շեշտել է իր հեղինակ լինելու փաստը. «Քառյակների դրությունն առաջին անգամ մենք ենք նկատել մեր եկեղեցական և ժողովրդական երաժշտության մեջ», — գրում է նա հիշյալ հոդվածում:

Անդրադառնալով Կոմիտասի դատողությունների էությանը, անհրաժեշտ է անել որոշ վերապահումներ:

Փաստորեն, Կոմիտասի դրույթը քառալարային կառուցվածքի մասին, անառարկելիորեն կարող է վերաբերել միայն հայ մոնոդիայի ձայնակարգային ***հնչյունաշարերին,*** սակայն ամենևին ոչ բոլոր ձայնակարգերին: Ինչպես ստորև ցույց կտրվի, եռալարային և հնգալարային կազմավորումները հայ մոնոդիկ երաժշտության ձայնակարգերի ու մեղեդիների կառուցվածքում խաղում են քառալարային կազմավորումներից ոչ պակաս դեր:

Մյուսը վերաբերում է Կոմիտասի՝ եռատոն մեղեդիական հաջորդականությունների օգտագործման արգելմանը: Իրոք, դրանք հայ մոնոդիայի ոճերի պայմաններում «երգային» չեն, «կեղծ» են, բայց երբեմն օգտագործվում են մեծ զգուշությամբ:

Բերված վերապահությունները վերաբերում են Կոմիտասի՝ ձայնակարգերին վերաբերող ուսմունքի մանրամասներին, ամբողջությամբ վերցրած՝ նրա ուսմունքը շրջադարձային է. հայ մոնոդիայի ձայնակարգերի տեսությունը այն մղում է դեպի նոր հուն, նոր ճանապարհ:

Մնում է զարմանալ, որ Կոմիտասի վերը բերված տեսական դրույթների հրապարա-

---

[1] Կոմիտասի հիշյալ հոդվածը առաջին անգամ հրատարակվել է 1898 թ., երկրորդ անգամ՝ ***«Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ»***-ում, Երևան, 1941:

կումից տասնյակ տարիներ անց դրանք մնացին աննկատ. նրանից հետո գործող հետազոտողները, հայ մոնոդիայի ձայնակարգերի կառուցվածքի հարցում, համառորեն շարունակեցին մնալ եվրոպական օկտավայնության տեսության դիրքերում: Վերջինից դուրս գալու միակ փորձը կատարել է Սպ. Մելիքյանը[1], այն էլ այնպիսի անվճռականությամբ, որ դա տարրալուծվել է հենց իր՝ հեղինակի կողմից արված մի շարք դատողությունների մեջ և իրենից հետո հետք չի թողել: Ստորև համառոտ կանդրադառնանք Սպ. Մելիքյանի՝ նույն թեմային վերաբերող հայացքներին:

Հայ մոնոդիայի ձայնակարգերի հարցին Սպ. Մելիքյանը անդրադարձել է բազմիցս: Հեղինակն իր ուսումնասիրություններում հավատարիմ մնալով հայ երաժշտական մշակույթի երևույթները *օտար ազդեցություններով* բացատրելու միտումին[2], փորձում է ապացուցել, որ հայ եկեղեցական մոնոդիան ժողովրդականի հետ կապ չունի, որ զուրկ է ինքնատիպությունից և պարզապես, դա բյուզանդական եկեղեցական երաժշտության բեկորներից է: Իր դրույթները հիմնավորելու նպատակով, հեղինակը դիմում է հայ և բյուզանդական եկեղեցական «ութ-ձայնի» ձայնակարգային հնչյունաշարերին («գամմաներին») և հենվելով այդ հնչյունաշարերի կարծեցյալ նույնության վրա, անում իր հեռագնա եզրակացությունը՝ հայ եկեղեցական երգեցողությունը բյուզանդականից փոխառնելու մասին:

Մենք մի կողմ ենք թողնում հայ և բյուզանդական եկեղեցական երգեցողության կապերի խնդիրը, որը շատ ավելի բարդ է, քան պատկերացնում է հեղինակը[3]: Թողնում ենք մի կողմ նաև այն հարցը, թե որքա՞ն օրինաչափական է երաժշտական մշակույթների փոխկապերի մասին եզրակացություն անել՝ հիմնվելով ձայնակարգերի հնչյունաշարերի համադրության վրա: Ներկա պայմաններում մեզ հետաքրքրում է ձայնակարգերի հնչյունաշարերի և իրենց իսկ՝ ձայնակարգերի կառուցվածքի մեկնաբանման հարցում հեղինակի ունեցած դիրքորոշումը:

Դատելով հեղինակի կազմած հնչյունաշարերի համահավաք աղյուսակից (տե՛ս նրա աշխատության 56 էջը), հայ եկեղեցական երաժշտության «գամմաները» բնորոշվում են որպես օկտավային, որոնք մի շարք դեպքերում բովանդակում են եռատոն շարքեր: Այսպիսով, հայ եկեղեցական երաժշտության «գամմաները», որոնք բերված են բյուզանդականների հետ դրանց նույնության հիմնավորման նպատակով, իրենք իսկ սխալ են մեկնաբանված: Ասվածին հարկ է ավելացնել, որ հեղինակը սխալներ է թույլ տալիս բյուզանդական երաժշտության մեկնության մեջ նույնպես:

Սպ. Մելիքյանի մյուս, ծավալով ոչ մեծ, ուսումնասիրությունը նվիրված է ***ժողովրդական*** (գեղջուկ) երաժշտության «գամմաներին»: Այդ աշխատության մեջ հիմնական ուշադրության է արժանացված ձայնակարգային հնչյունաշարերի կառուցվածքը, որոնք դարձյալ մեկնաբանվում են իբրև ***օկտավային:***

Հայ գեղջուկ մոնոդիայի ձայնակարգերի ներքին կազմակերպման խնդիրները, նաև դրանց արտահայտչական հնարավորությունների հարցերը, հազվադեպ բացառությամբ, այս աշխատության մեջ չեն շոշափվում:

---

[1] ՍՊ. ՄԵԼԻՔՅԱՆ, ***Հայ ժողովրդական երգի գամմաները,*** Երևան, 1930:

[2] Տե՛ս ՍՊ. ՄԵԼԻՔՅԱՆ, ***Հունական ազդեցությունը հայ երաժշտության տեսականի վրա,*** Թիֆլիս, 1914:

[3] Ներկայումս գիտության մեջ գերիշխում է այն տեսակետը, որի համաձայն բյուզանդական եկեղեցական երաժշտության զարգացումը ինքնին կապված է եղել Առաջավոր և Փոքր Ասիայի ժողովուրդներից կատարված մի շարք փոխառությունների հետ (տե՛ս Р. ГРУБЕР, ***История музыкальной культуры,*** т.1, ч.1, стр. 438 и др.).

Այստեղ նորը և արժեքավորը հեղինակի մատնանշած՝ հայ գեղջուկ երաժշտության մեջ որոշակի թվով այն երգերի գոյությունն է, որոնք ծավալվում են կիսատոնազուրկ (անհեմիտոն) ձայնակարգերում[1]: Ճշմարիտ է հեղինակը, նշելով, որ կիսատոնազուրկ, հատկապես մաժոր բնույթի, ձայնակարգը գեղջուկն օգտագործում է կենսուրախ քնարական և պարային մեղեդիներ հորինելիս: Որպես օրինակ նշում է բովանդակությամբ «անամպ-ժպտացող» սիրո «Ջուրն առա» երգը (տե՛ս 68-րդ օրինակը)[2]:

Արձանագրելով գեղջուկ երաժշտության մեջ կիսատոնազուրկ ձայնակարգերի առկայությունը և դրանով իսկ ընդլայնելով ուսումնասիրվող երևույթների շրջանակը, Սպ. Մելիքյանը, միաժամանակ, չափազանցնում է այդ ձայնակարգերի դերը գյուղական արվեստի զարգացման գործում: Տվյալ հարցում նա հարում է մի ժամանակ տարածված, սակայն սխալ այն տեսակետին՝ թե ամեն մի ժողովրդի երաժշտական մշակույթ իր զարգացման սկզբնական շրջանում պարտադիր անցնելու է հնգատոնի (պենտատոնիկա) «փուլը»: Փուլայնության տեսության սխալականությունն ընդհանրապես, և մասնավորապես կիրառված հայ գեղջկական երաժշտության զարգացման նկատմամբ, հեշտությամբ երևան է գալիս փաստերին անդրադառնալիս: Ինչպես նշվել է սույն աշխատության առաջին մասում, հայ մոնոդիայի առավել հնագույն ձայնակարգային կազմավորումները բնութագրվում են հենց կիսատոնային հարաբերությունների առկայությամբ (տե՛ս 38, 41 էջերը):

Գեղջուկ երաժշտության «գամմաներին» նվիրված իր ուսումնասիրության մեջ Սպ. Մելիքյանը շոշափում է նաև այն ձայնակարգերի հարցը, որոնք պարունակում են հարմոնիկ կամ ինչպես հեղինակն է արտահայտվում՝ «արևելյան» քառալար: Համաձայն հեղինակի չափազանց ցուցադրական եզրակացության, հարմոնիկ քառալար ունեցող ձայնակարգերում ծավալվող գյուղական երգերի թիվը կազմում է դրանց ընդհանուր քանակի $3^1/_2 - 4$ տոկոսից ոչ ավելի: Այդ երգերի շրջանակում են, ինչպես դա կարելի է հասկանալ նաև հեղինակի խոսքերից, գլխավորապես հնագույն ծագում ունեցող աշխատանքային մոնոդիաները[3]: Հեղինակի տվյալ դրույթի հետ չի կարելի չհամաձայնել: Սակայն մնում է անբացատրելի, թե ինչո՞ւ ըստ հեղինակի, մեծացրած սեկունդա պարունակող ձայնակարգերը հայ մոնոդիկ արվեստում նախապես հանդես են եկել եկեղեցական և ավելի ուշ գեղջուկ երաժշտության մեջ, և ինչո՞ւ նա ենթադրում է, որ ինքնին այդ ձայնակարգերի երևան գալը հայերի մոնոդիաներում տեղի է ունեցել արաբների երաժշտության ազդեցության ներքո[4], որոնք, ինչպես հայտնի է, առաջավորասիական պատմական լայն ասպարեզ են եկել միայն մեր թվարկության VII դարի կեսում:

Այսպես ուրեմն, հայ մոնոդիկ երաժշտության ձայնակարգերին նվիրված Սպ. Մելիքյանի աշխատությունները պարունակում են մասնավոր նշանակության որոշ արժեքավոր դիտողություններ ու դատողություններ. սակայն սկզբունքորեն դրանք ոչ միայն չեն նպաստում գիտության առաջընթացին, այլ դեռ հետ են տանում Կոմիտասի ձեռք բերած նվաճումներից:

Շոշափվող խնդիրների կապակցությամբ, չի կարելի լռությամբ անցնել կոմպոզիտոր Ու. Հաջիբեկովի՝ աղրբեջանական ժողովրդական երաժշտության ձայնակար-

---

[1] Հայ գեղջուկ երգում կիսատոնազուրկ ձայնակարգերի նշանակության հարցին հեղինակն անդրադառնում է նաև իր «Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության» աշխատության մեջ, էջ 37-39:

[2] Տե՛ս ՍՊ. ՄԵԼԻՔՅԱՆ, ***Ուրվագիծ,*** էջ 35:

[3] Նույն տեղում, էջ 27:

[4] Նույն տեղում, էջ 26-27:

գերի կառուցվածքին վերաբերող տեսական դատողությունների կողքից[1]: Այս ձայնակարգերը, ինչպես հայտնի է, թե՛ կառուցվածքային տվյալներով և թե՛ էական առանձնահատկություններով, աջակից են հայ մոնոդիայի ձայնակարգերին, որի համար թվում է թե՝ աղրբեջանական ձայնակարգերի մասին Հաջիբեկովի ասածներից շատ բան կարող է վերագրվել նաև մեզ՝ հայերիս:

Ու. Հաջիբեկովի բարդ տեսությունը արժանի է հատուկ ուշադրության, բայց ներկա պայմաններում դրա մանրամասն զննումն անհնարին է. այդ պատճառով սահմանափակվում ենք միայն մեկ դիտողությամբ: Ու. Հաջիբեկովի առաջադրած տեսության այն մասը, որը մեկնաբանում է կվինտայի և սեքստայի հաջորդական կապը, արմատապես տարբերվում է այն երևույթներից, որոնք դրված են ներկա ուսումնասիրման հիմքում: Մեր աշխատության դրույթներին շատ ավելի մոտ է Ու. Հաջիբեկովի աշխատության այն մասը, որը վերաբերում է «կվարտայնության կոնսեկվենտայնությանը»: Դա մոտ է նաև Կոմիտասի՝ իր ժամանակ հայտնած մտքերին: Անդրադառնալով լրիվ, դիատոնիկ, անեռատոն կառուցվածքի ձայնակարգերի վրա հիմնված, Կոմիտասի բնորոշմամբ՝ «մեղեդային» ինտոնացիաների նկատմամբ երաժշտության տեսության դիրքորոշմանը, հարկ է նշել, որ ոչ միայն հայ երաժշտագիտության, այլ նաև մյուս ժողովուրդների երաժշտագիտության մեջ այդ ինտոնացիաները պատշաճ ուշադրության չեն արժանացել:

Իրոք, ռուսական գեղջուկ երգի մելոդիկան ամբողջությամբ (եթե չհաշվենք դորիական հաջորդականությունների ոչ մեծ քանակությունը) հենված է անեռատոն հնչարտաբերման սկզբունքին: Կարելի է մատնացույց անել ռուսական ժողովրդական ծավալուն երգերի մի ամբողջ շարք, որոնց լրիվ անեռատոն դիատոնիկ ձայնակարգերը (դեպի վերև՝ բեմոլների և դեպի ներքև դիեզների կողմը ընթացող հնչյունաշարերով) հասնում են օկտավա, նոնա, նույնիսկ դեցիմա հնչյունածավալի: Տարբեր ժամանակներում նման երգերի առկայությունը արձանագրել են զանազան հետազոտողներ[2]: Այնինչ տեսական ուսումնասիրություններում լրիվ անեռատոն ձայնակարգերի խնդիրը մշտապես զիջել է իր տեղը ձայնակարգային փոփոխակիության (ի դեպ, չափից դուրս լայնորեն մեկնաբանվող) կամ կիսատոնազրկության խնդրին:

Ասվածի տեսանկյունից մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում Սիբիրում՝ միաշարք («ֆեսային») յուրօրինակ լարվածքով հարմոնիկայի կենցաղավարման փաստը: Գործիքի հնչյունաշարում աջ ձեռքի համար, որն ընդգրկում է երկու օկտավայից ավելի հնչյուններ, եռատոն շարքերը միանգամայն բացակայում են: «Հնչյունաշարը (դեպի վեր) շարժվելիս ավելանում է բեմոլների թիվը»[3]:

Հիմքում անեռատոն մեծ հնչյունածավալով ձայնակարգեր ունեցող ինտոնացիաները որոշակի տարածում են ստացել նաև Արևելյան Վրաստանի երգերում[4]: Այս դեպքում ևս անեռատոն մեղմ ինտոնացիաների դերը, թեկուզ հենց եռատոն պարունակողների համեմատությամբ, դեռևս ուշադրության չի արժանացել:

---

[1] УЗЕИР ГАДЖИБЕКОВ, ***Основы азербайджанской народной музыки,*** Б., 1945, стр. 15-33.

[2] Այստեղ բերված են այդ երգերից մի քանիսի վերնագրերը՝ գրառող անձանց անուններով. Մելգունով՝ "Идет миленький лужочком", Լոպատին և Պրոկունին՝ "Не кукушечка, братцы, во сыром бору", Պալչիկով՝ "На горе, горе", Վոեվոդին՝ "Вылетала голубина", Բեռնարդ՝ "Как у Ванюшки голова болит", Դյուտշ և Իստոմին՝ "Во лесах то ли было", Ժելեզնովներ՝ "Как со вчера наш атаманушка", Պյատնիցկի՝ "Уж вы, ночки", Գիպիուս և Էվալդ՝ "На угрупушке купались" և այլն:

[3] Սիբիրյան հարմոնիկայի տվյալները վերցված են՝ Г. БЛАГОДАТОВ, ***"История гормоники в России",*** ատենախոսությունից (ձեռագիր), 1950, էջ 44-45:

[4] Տե՛ս Д. АРАКЧИЕВ, ***Грузинское народное музыкальное творчество.*** М., 1916. Այստեղ ուշագրավ են հետևյալ երգերը. "Аробная" (стр. 55), "Вчера семеро гурджианцев" (стр. 64), "Нагрянем на Бараташвили" (стр. 65) и "Застольная" (стр. 70).

Սակայն սխալ կլինի համարել, որ լրիվ դիատոնիկ աներեսատոն ձայնակարգերի կամ հնչյունաշարերի խնդիրն անցյալ ժամանակների երաժշտության տեսության մեջ բոլորովին չի քննարկվել: Դրան տրվել է տեղ, բայց գերազանցապես մասնագիտացված մոնոդիկ երաժշտությանը նվիրված ուսումնասիրություններում: Այսպես, ռուս եկեղեցական երգեցողության տեսությանը դեռևս հնուց հայտնի է խաղային երգեցողության այսպես կոչված «գործածական» (обиходный[1]) հնչյունաշարը՝ կազմված չորս «համաձայնեցումից» (согласия) (մեծ տերցիա ծավալի եռալարերից), որոնք հաջորդում են իրար մաքուր կվարտա տարածության վրա՝ -g-a-h, -c-d-e,-f-g-a, -b-c-d[2]: Նման հնչյունաշարը եղել է հիմք տարբեր կառուցվածքի ձայնակարգերի համար, որոնցից ամեն մեկը, սակայն, դուրս չի եկել /միշտ փոքր/ սեպտիմայի սահմաններից:

Լրիվ դիատոնիկ աներեսատոն հնչյունաշարերին հենվող ձայնակարգերի առկայություն են նշել նաև հրեական սինագոգյան երգեցողության տեսաբանները: Մաժոր հիմնաձայնով՝ հնագույն սինագոգյան աներեսատոն ձայնակարգերից մեկը («Ադոնայ մելոխ»), ըստ տեսության, ընդգրկել է տասնմեկ աստիճան (c հիմնաձայնով՝ h-[c]-d-e-f-g-a-b-c-d-es)[3]:

Նման հնչյունաշարեր դիտարկված են նաև արաբական մակամների տեսության մեջ:

Ասվածին պետք ավելացնել, որ Վերածննդյան դարաշրջանում «մեղեդիական» աներեսատոն ինտոնացիաների խնդիրը զբաղեցրել է նաև եվրոպական տեսաբանների միտքը: Ըստ էության, հիշյալ դարաշրջանի պոլիֆոնիկ երաժշտության մեջ լայնորեն տարածված՝ էոլական, միքսոլիդիական, հիպոհոնական, հիպոդորիական և հիպոփռյուգիական ձայնակարգերը, ծավալով որոշակիորեն սահմանափակված, նույնպես դասվում են աներեսատոների կարգին:

Այսպիսին է դեպի վեր՝ բեմոլների և դեպի վար՝ դիեզների կողմ ընթացող հնչյունաշարին հենվող լրիվ դիատոնիկ ձայնակարգերի մասին երաժշտության տեսության համառոտ պատմությունը:

Ընթերցողի ուշադրությանը առաջարկված աշխատության երկրորդ մասը նվիրված է ձայնակարգերի ուսմունքին, ըստ հեղինակի՝ հայ մոնոդիկ երաժշտության տեսության այն հիմնաքարային օղակին, որը, ի տարբերություն առաջին մասի, ունի զուտ տեսական բնույթ, թեպետ, ի վերջո, հետապնդում է նաև գործնական նպատակներ:

Երկրորդ մասի առաջին գլխում ուսումնասիրվում են հայ մոնոդիկ երաժշտության հնչյունաշարի, իբրև ընդհանուր հիմքի, առանձնահատկությունները, որին խարսխված է իրար կապված ձայնակարգային՝ սկզբից բնական, ապա նաև ձևափոխված (ալտերացված) աստիճաններ պարունակող համակարգերի ողջ հավաքականը:

Երկրորդ գլխի ուսումնասիրության առարկան հայ մոնոդիայի ***ձայնակարգերի*** կառուցվածքն է: Այստեղ առաջ են քաշված հիմնական դրույթներ՝ ձայնակարգային հենակետերի հարաբերության ձևերի, ձայնակարգային օղակների, դրանց զուգորդման սկզբունքների, որպես հետևանք առաջացող տարբեր կառուցվածքների, ձայնակարգա-

---

[1] Տե՛ս "Обиход" և "Обиходный звукоряд" հոդվածները, ***Музыкальная энциклопедия,*** т. 3, М., 1976, стр. 1067– Մ. Բ.:

[2] Ն. Ուսպենսկու չհրատարակված տվյալների համաձայն, նման հնչյունաշարի գոյության մասին նշել է դեռևս XVI դարի երկրորդ կեսի ռուս անվանի տեսաբան Ե. Շայդուրովը:

Համաձայնեցումները, իրենց հնչամասային (ռեգիստրային) դիրքավորմանը համապատասխան, կրել են՝ պարզ, մռայլ, պայծառ և եռապայծառ անունները:

[3] Տե՛ս Ա. ԽԴԵԼՍՈՆ, ***Արաբական երաժշտություն,*** Միջազգային երաժշտական ընկերության ժողովածու, 1911-1912թթ., Լայպցիգ, էջ 32 (գերմ.): Ուղիղ փակագծի մեջ առնված է հիմնաձայնը:

յին ոլորտների մասին և այլն: Գլուխը բաղկացած է մի շարք բաժիններից, որոնցից ամեն մեկում ընդգրկված են մի խումբ ձայնակարգեր՝ միավորված հիմնական կառուցվածքային և արտահայտչական առանձնահատկությունների ընդհանրությամբ: Յուրաքանչյուր բաժնում նյութը շարադրվում է պարզից դեպի բարդը: Բաժինների հաջորդականության կարգը սահմանելիս որպես հիմք ընդունվել է ծագումնաբանական հատկանիշը, քանի որ դրա հնարավորությունը ժամանակակից գիտությունը տալիս է մեզ: Ձայնակարգերի կառուցվածքները որոնց ելակետային կորիզը, մեր կարծիքով, ավելի վաղ ժամանակի ծնունդ է, ուսումնասիրվում են ամենից առաջ: Օրինակ, այդ հիմնավորմամբ, ակնարկում առաջին տեղը տրված է լոկրիական միներ բնույթի ձայնակարգին:

Հիշյալ գլուխները, հատկապես դրանցից առաջինը, առավել դժվար են ընթերցման համար, որովհետև համեմատաբար ավելի վերացական բնույթի են: Երկրորդ մասի հաջորդ գլուխներում ուսումնասիրվում է՝ կենդանի պրակտիկայում մոնոդիկ ստեղծագործության ձայնակարգային դրսևորման դերը: Երևան է բերվում ձևի մեջ դրա ունեցած կազմակերպչական նշանակությունը, երաժշտական ինտոնացիան քննարկվում է ձայնակարգային հարաբերությունների ծավալման տեսանկյունից:

Վերջին գլուխը նվիրված է ձայնակարգային համակարգերի ազգակցությանը, այսինքն վերջին հաշվով՝ զարտուղությունների խնդրին:

Տվյալ գլուխներում նյութի շարադրանքի կարգը սահմանելիս, ինչպես և երկրորդ գլխում, ըստ հնարավորին, ուշադրության տակ է առնված ծագումնաբանական հատկանիշը:

Աշխատության երկրորդ մասն ավարտվում է եզրակացությամբ, որտեղ դրվում է այն հարցը, թե ինչպես են օգտագործված հայ մոնոդիայի ձայնակարգերը Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ:

Այս մասում բերված երաժշտության նմուշները, ինչպես առաջին մասում, քաղված են երկերի նույն շրջանակից, սակայն այստեղ ուսումնասիրությունը տարվում է այլ կերպ. ժողովրդական, գուսանական, աշուղական և միջնադարյան տաղերի շարքում վերլուծության են ենթարկվում նաև եկեղեցական մոնոդիաները: Վերջիններիս անդրադառնալու հանգամանքը թելադրված է հատուկ նկատառումներով. շատ դեպքերում եկեղեցական մոնոդիայի ուսումնասիրումը հնարավորություն է տալիս հաստատելու այն փաստը, որ եկեղեցին երաժշտական արտահայտչամիջոցներ և ձևակառուցողական օրինաչափություններ փոխառել է աշխարհիկ, այդ թվում՝ և ժողովրդական երաժշտությունից: Այլ դեպքերում եկեղեցական երաժշտությանն անդրադառնալիս, կարելի է պատկերացում կազմել այն ձևերի մասին, որոնք ստեղծվել են ինչ-որ ժամանակ աշխարհիկ հունի մեջ, և ապա կորել, իսկ եկեղեցին պահպանել է (այդպիսիք են, օրինակ, Վերջ ձայնի շարականների ծավալուն պայծառ մոնոդիաները): Վերջապես, եկեղեցական երաժշտությանը դիմելով, գնում ենք այն հարցերի պարզաբանմանը, որոնք վերաբերում են հայ մոնոդիկ երաժշտության որոշ ձայնակարգերի և ելևէջների սկզբնավորմանը:

Ձայնակարգային կառուցվածքները վերլուծելիս հատուկ ուշադրություն է դարձված դրանց ձայնակարգային հարաբերություններին, որոնք առաջանում են հնչյունաշարի առավել կոտորակման պայմաններում, քան դա համաչափ հավասարեցված լարվածքում է: Նման վերլուծությունից բխող եզրակացությունները ձեռք են բերում, ոչ բոլոր մանրամասներում, ժամանակակից կոմպոզիտորական և կատարողական արվեստներում գործնական նշանակություն, սակայն ճանաչողական մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում: Ոչ համաչափ հավասարեցված լարվածքում առաջացած նրբագույն ձայնակարգային հարաբերությունների ուսումնասիրումը թույլ է տալիս խորամուխ լինելու հայ մոնոդիկ արվեստին հատուկ՝ ձայնակարգակազմավորման և ձայնակարգային հնչարտաբերման օրինաչափությունների մեջ:

Առաջին գլուխ

ՀՆՉՅՈՒՆԱՇԱՐԵՐ

ՆԱԽՆԱԿԱՆ ԴԻՏՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Սույն գլուխը նվիրված է հայ մոնոդիկ երաժշտության ամբողջական հնչյունաշարին, այսինքն՝ հնչյունաշարի, որի հիմքով կարելի է կառուցել ինչպես դրանում մեկուսացված, այնպես էլ իրենց բարդ հարաբերություններում օգտագործվող բոլոր ձայնակարգերի ***ողջ հավաքականը:***

Ներկայումս մեր ձեռքի տակ չկան տեղեկություններ այն նվագարանների լարվածքի մասին, որոնք կենցաղավարում էին Հայաստանում:

Անկասկած, հիշյալ ժամանակաշրջանում կային այնպիսի լարվածքով նվագարաններ, որոնք ունակ էին բավարարելու ժամանակի երաժշտական արվեստի ցանկացած պահանջ:

Ներկա պայմաններում հայ մոնոդիկ երաժշտության ամբողջական հնչյունաշարի կառուցվածքին վերաբերող խնդրի պարզաբանումը հնարավոր է տանել միայն տեսական ընդհանրացումների ճանապարհով, առանձին ձայնակարգային հնչյունաշարերի կառուցվածքին վերաբերող, նաև գործնականում բազմազան զարտուղություններից առաջացող հնչյունաշարերի մասին եղած տվյալների գումարման ճանապարհով: Քննարկվող խնդիրը լուծելիս ստեղծվում են ամբողջական հնչյունաշարի որոշ մանրամասներին վերաբերող մի շարք դժվարություններ: Ակուստիկական օրինակների բացակայության պայմաններում, դրանք վերացնելու նպատակով մնում է անմիջականորեն դիմել տպավորությունների, որոնք ստացվել են մոնոդիաների վոկալ և գործիքային կատարման լսողական ընկալումից, կամ՝ հայկական ձայնակարգերով կատարված գրառումներից: Վերջիններիս համակարգը, ինչպես հայտնի է, տալիս է ձայնակարգային մի շարք նրբերանգների արձանագրման հնարավորություն, որոնց պարզաբանմանը որոշակիորեն օգնում է Անդրկովկասի ժողովուրդների և բազմաթիվ հայ աշուղների շրջանում տարածված կսմիթային թառ նվագարանի հնչյունաշարի առանձնահատկությունների հաշվի առնումը:

Հետամուտ հայ մոնոդիկ երաժշտության հնչյունաշարի կառուցվածքը, ըստ հնարավորին լրիվ ներկայացնելու խնդրին, մենք չենք ընտրում տվյալների աստիճանաբար գումարման այն ճանապարհը, որով իրականացված է հետազոտությունը: Ընդունելով այդ հնչյունաշարն իբրև արդեն մի ինչ-որ ձևավորված, կազմավորված բան, փորձենք պարզել, թե ի՞նչ սկզբունքներ են դրված դրա կազմակերպման հիմքում:

Ամբողջական հնչյունաշարը ներկայացնում է խրոմատիկ մի շարք, որը պատմականորեն ստեղծվել է դիատոնիկ հնչյունաշարի բազմաթիվ բարդացումներից: Այն խրոմատիկ հնչյունաշարում պահպանվել է իբրև հիմնական կմախք:

Դիատոնիկ հնչյունաշարը, խրոմատիկի նման, իրենից ներկայացնում է բազմաթիվ մասնավոր, սակայն՝ դիատոնիկ հնչյունաշարերի միավորում, որոնք ընկած են հայ մոնոդիայի՝ ներքին կապերով իրար կապված դիատոնիկ ձայնակարգերի հիմքում:

Դրանից և հարկ է սկսել ընդհանուր ակնարկը:

Սկզբնական շրջանում դիատոնիկ հնչյունաշարը հարմար է դիտել որպես մաքուր կվարտաների երեք շարքերի միահյուսման արդյունք[1]: Տեսության առումով նման հնչյունաշարը որոշակի սահմաններ չունի ո՛չ վերևից և ո՛չ էլ ներքևից: Դեպի վեր ընթանում է բեմոլների, իսկ վար՝ դիեզների կողմը[2]: Սակայն, հայ մոնոդիկ երաժշտության հնչարտաբերման պրակտիկան հաստատում է սահմաններ և՛ ներքևում և՛ վերևում՝ կարգելով հնչյունաշարի ընդհանուր ծավալը՝ մոտ երկուսուկես օկտավա: Մեր հետագա դատողություններում, ըստ անհրաժեշտության, այդ հնչյունաշարը կհասցնենք մոտավորապես երեք օկտավայի: Ինչպես ասվել է, հայ մոնոդիկ երաժշտության դիատոնիկ հնչյունաշարը իրենից ներկայացնում է ակուստիկական համակարգ՝ կազմված երեք կվարտային շարքերի շղթայումից: Ամենաներքևինը կամ առաջինը, պայմանականորեն կանվանենք միքսոլիդիական՝ հաշվի առնելով այն հանգամանքը, որ լրիվ դիատոնիկ հնչյունաշարում տվյալ շարքի ամեն մի հնչյուն կարող է իր վրա վերցնել միքսոլիդիական ձայնակարգի տոնիկայի դերը: Նույն նկատառումով՝ ըստ բարձրության երկրորդ շարքը կանվանենք էոլական և երրորդը՝ ամենաբարձրը, լոկրիական:

Սահմաններ կվարտաների միքսոլիդիական շարքի ներքևի սահմանը՝ փք. օկտավայի g հնչյունից: Վերջինից կառուցելով մաքուր կվարտաների շարք, կստանանք հետևյալը[3].



Բերվածից երևում է, որ շարքում առկա են պարզ ինտերվալների միայն երկու տեսակ՝ մաքուր կվարտա և սեպտիմա: Ի դեպ, մի սեպտիման մյուսից հեռու է երկու մաքուր կվարտա տարածությամբ: Նման սեպտիմաներն այսուհետև կանվանենք ուղղակի փոքր՝ ի տարբերություն նեղ և լայն սեպտիմաների, որոնք կարող են հանդիպել այլ հնչյունաշարերում: Շարքում բաղադրյալ ինտերվալները զգալիորեն շատ են: Դրանից կնշենք փոքր դեցիմաներն ու տերցդեցիմաները, որոնք ձայնակարգերի կազմավորման մեջ ունեն առավել նկատելի դեր, քան մյուսները:

Բերված կվարտային շարքի կառուցման հիմքում կարելի է նկատել երկու առնչվող սկզբունք, որոնք, ինչպես կտեսնենք ստորև, վճռական դեր են խաղում ոչ միայն հայ մոնոդիկ երաժշտության ամբողջական դիատոնիկ, այլ նաև ամբողջական խրոմատիկ հնչյունաշարի կազմավորման մեջ: Դա, առաջին հերթին հնչյունաշարի՝ արդեն նշված ուղղվածությունն է դեպի վեր՝ բեմոլների և դեպի վար՝ դիեզների կողմը. ապա՝ դա բոլոր ինտերվալային անփոփոխ կրկնություններն են յուրաքանչյուր կվարտայից, հետևաբար, ամեն մի այլ՝ կվարտային բազմապատիկ ինտերվալից հետո: Այսպես, օրինակ, փոքր օկտավայի g հնչյունից կազմված ինտերվալային մեծությունները կրկնվում են նույն կարգով f հնչյունից (տե՛ս նախորդ շարքը), ինչպես նաև՝ ցանկացած այլ հնչյունից:

---

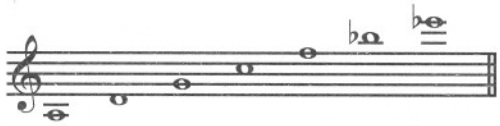
[1] Կվարտաների հետևողական հաջորդումների մասին տե՛ս У. ГАДЖИБЕКОВ, ***Основы азербайджанской народной музыки,*** стр. 15-33.

[2] Հայ մոնոդիկ երաժշտության դիատոնիկ հնչյունաշարի նկատմամբ այս դիտողությունը առաջին անգամ արել է Կոմիտասը:

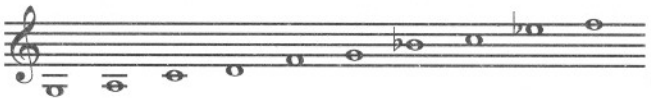
[3] Այստեղ, ինչպես և հաջորդ շարադրանքում, ձայնագրությունը կատարված է գերազանցապես կանանց ձայները նկատի ունենալով: Տղամարդկանց ձայների համար ողջ համակարգը փոխադրվելու է մեկ օկտավ ցած:

Էոլական կվարտային շարքի հնչյունները, համապատասխանաբար, տեղավորված են նախորդ միքսոլիդիական շարքից մեծ սեկունդայով բարձր: Հայ մոնոդիկ երաժշտության լարվածքի պայմաններում, այս մեծ սեկունդաները լայն են (լրիվ)՝ ի տարբերություն նեղ (ոչ լրիվ) մեծ սեկունդաների, որոնց մասին կխոսենք ստորև:

Էոլական շարքը ինքնին վերցրած, ինտերվալների կազմով և իր կառուցվածքով չի տարբերվում միքսոլիդիականից. կվարտաները, սեպտիմաները, դեցիմաներն ու տերցդեցիմաները այստեղ դասավորված են նույն կարգով.



Միքսոլիդիական և էոլական շարքերի զուգորդումից ստացվում է փոքր սեկունդաներից զուրկ հետևյալ հնչյունաշարը.



և այլն

Բացի կվարտաներից ու սեպտիմաներից, որոնք կան երկու զուգորդվող շարքերից յուրաքանչյուրում, այս կիսատոնազուրկ հնչյունաշարը պարունակում է հետևյալ պարզ ինտերվալները.

լրիվ մեծ սեկունդաներ՝ կազմված միքսոլիդիական շարքի հնչյուններից: Օրինակ՝ c-d, f-g. կանվանենք՝ միքսոլիդիական մեծ սեկունդաներ,

փոքր տերցիաներ՝ կազմված էոլական շարքի հնչյուններից: Օրինակ՝d-f, g-b. կանվանենք՝ էոլական փոքր տերցիաներ,

փոքր սեքստաներ՝ կազմված էոլական շարքի հնչյուններից: Օրինակ՝ d-b, g-es. կանվանենք՝ էոլական փոքր սեքստաներ[1]:

վերջապես, մաքուր կվինտաներ և մաքուր օկտավաներ՝ կազմված միքսոլիդիական շարքի հնչյուններից: Օրինակ՝ c-g, f-c, c-c. կանվանենք՝ միքսոլիդիական կվինտաներ և օկտավաներ:

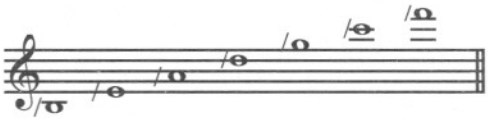
Հնչյունաշարում առկա բաղադրյալ ինտերվալների մասին կխոսվի ստորև: Նշենք, որ յուրաքանչյուր միքսոլիդիական կամ էոլական սեպտիմայի շրջանակներում պարփակված հնչյունները կազմում են կիսատոնազուրկ հնգատոնային շարքեր. օրինակ՝



Դիատոնիկ հնչյունաշարի կվարտաների վերջին շարքն իբրև ներքևի հնչյուն ունի փոքր օկտավայի /h-ն: Սա լոկրիական կվարտաների շարքն է.

---

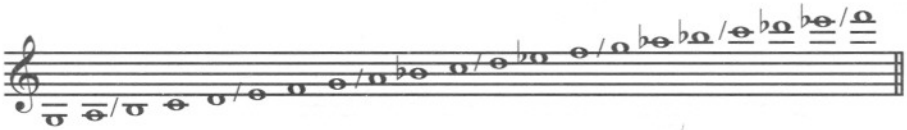
[1] Դիտարկվող էոլական փոքր տերցիաները և փոքր սեպտիմաները իրենց մեծությամբ համապատասխանում են տասներկուաստիճանի համաչափ հավասարեցված լարվածքի փոքր տերցիային ու փոքր սեքստային. լոկրիական շարքի համանուն ինտերվալների համեմատությամբ՝ ավելի նեղ են:



Լոկրիական շարքն, առանձնաբար դիտելիս, հնչյունների հարաբերություններով դարձյալ նախորդ երկուսից ոչնչով չի տարբերվում:

Լոկրիական շարքի հնչյունները, համապատասխանաբար, տեղավորված են էոլական շարքից բարձր գտնվող նեղ (ոչ լրիվ, փափուկ) մեծ սեկունդաների վրա, որոնք այստեղ փոխարինում են միքսոլիդիական և էոլական շարքերի հնչյունները բաժանող լրիվ մեծ սեկունդաներին:

Կվարտային երեք շարքերի զուգորդումից էլ ստեղծվում է լրիվ դիատոնիկ հնչյունաշարը.



Լրիվ, ինչպես և վերը բերված ոչ լրիվ հնչյունաշարերում որևէ ցանկացած հնչյունի հարաբերություններն անփոփոխ կրկնվում են կվարտա տարածության վրա, հետևաբար, նաև՝ մեծությամբ կվարտային բազմապատիկ ամեն մի այլ ինտերվալի վրա: Օրինակ՝ c հնչյունի հարաբերությունները վերև ու ներքև կրկնվում են f, b հնչյուններից և այլն. d հնչյունի հարաբերությունները՝ g հնչյունից և այլն: Նման ձևով կրկնում են մեկը մյուսին՝ հարաբերությունների հետ մեկտեղ, լոկրիական հնչյուններից սկսվող կվարտաների շարքերը:

Ասվածից պարզ է, որ հայ մոնոդիկ երաժշտության հնչյունաշարում կա կառուցվածքով իրարից տարբեր երեք կարգի շարք. մեկը՝ ամեն մի միքսոլիդիական հնչյունից սկսվող, երկրորդը՝ ամեն մի էոլական և, վերջապես, երրորդը՝ ամեն մի լոկրիական հնչյունից սկսվող:

Համեմատության նպատակներով հիշենք, որ օկտավային հնչյունաշարերում նմանօրինակ հնչյունային հարաբերություններ կրկնվում են օկտավա կամ բազմապատկված օկտավա տարածության վրա: Դրա համար օկտավային հնչյունաշարերում կառուցվածքով տարբեր շարքերը շատ ավելի են, քան մեր կվարտային կառուցվածքով հնչյունաշարում: Այսպես, յոթնայար օկտավաներից բաղկացած հնչյունաշարում կան այսպիսի յոթ տարբեր շարքեր: Բայց սրանով չի սպառվում համեմատվող հնչյունաշարերի տարբերությունը: Հայտնի է, որ օկտավային հնչյունաշարերում, պարբերաբար օկտավա տարածության վրա, կրկնվում են ոչ միայն հնչյունային հարաբերությունները, այլ հենց հնչյունները: Ուրիշ է պատկերը հայ մոնոդիկ երաժշտության հնչյունաշարում. այստեղ, այս կամ այն կողմ ծավալվելիս, այն ձեռք է բերում նորանոր հնչյուններ: Եթե, օրինակ, սեպտիմայով սահմանափակված մեր հնչյունաշարի հատվածին հետևողականորեն վերևից ու ներքևից կցենք կվարտային նոր հատվածներ, ապա ամեն մի նման կցումով տարբեր հնչյունների թիվը հնչյունաշարում երկուսով կավելանա (այս դեպքում հնչյունների օկտավային կրկնությունները հաշվի չեն առնվում): Հաջորդ սխեմայում c-b յոթնայար հնչյունաշարին կցվել է b-es կվարտային հատվածը: Արդյունքում հնչյունաշարը վերևից հարստացել է /d և es հնչյուններով.



Տեսականորեն հնչյունաշարի ավելացումը նորանոր հնչյուններով կարող է անվերջ շարունակվել:

Լրիվ դիատոնիկ հնչյունաշարի բոլոր հնչյուններից ամեն մեկը կարող է դառնալ ձայնակարգի տոնիկա (դարձյալ տեսականորեն): Խրոմատիկ հնչյունաշարի և ոչ մի այլ հնչյուն այս հնարավորությունը չունի: Դիատոնիկ, և միայն դիատոնիկ, հնչյունաշարի կազմից կարող են առանձնանալ վերին տերցիային և վերին կվարտային օժանդակ հենակետի դեր ստանձնող հնչյունները: Այսպիսով, թե դիատոնիկ և թե բարձրությամբ ձևափոխված (ալտերացված) աստիճաններով ձայնակարգեր կազմելիս, դիատոնիկ հնչյունաշարը ակուստիկական հիմքի կարևորագույն բաղկացուցիչ է:

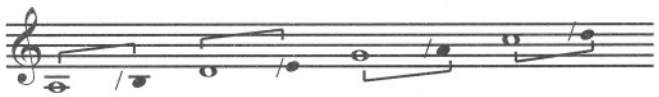
Հայ մոնոդիկ երաժշտության լրիվ դիատոնիկ հնչյունաշարը տարբերվում է համաչափ հավասարեցված տեմպերացված հնչյունաշարից իր ինտերվալների որակական բազմազանությամբ: Անդրադառնանք դրանց.

Բացի վերը թվարկված պարզ ինտերվալներից, ամբողջական դիատոնիկ հնչյունաշարի մեջ մտնում են՝

լայն՝ լոկրիական փոքր սեկունդաներ.



նեղ (ոչ լրիվ)՝ էոլական մեծ սեկունդաներ (տարբերվում են միքսոլիդիական սեկունդաներից).



լայն՝ լոկրիական փոքր տերցիաներ (տարբերվում են էոլականներից).



նեղ՝ միքսոլիդիական մեծ տերցիաներ.



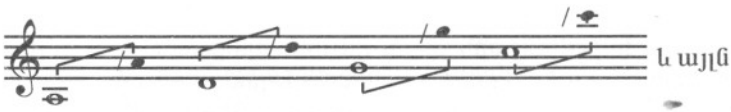
նեղ՝ էոլական կվինտաներ (տարբերվում են միքսոլիդիականներից, մաքուրներից).



լայն՝ լոկրիական փոքր սեքստաներ (տարբերվում են էոլականներից).



ներ՝ էոլական օկտավաներ (տարբերվում են միքսոլիդիականներից, մաքուրներից).



լայն՝ լոկրիական փոքրացրած կվինտաներ.

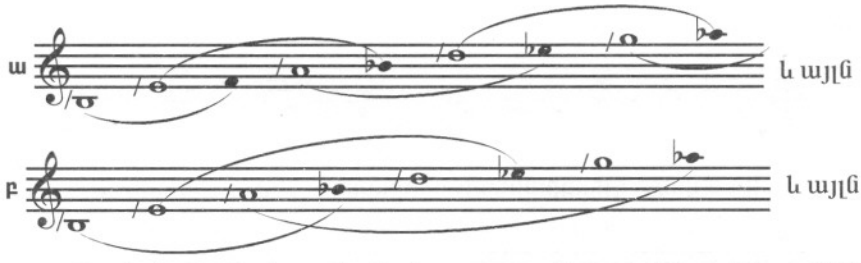


վերջապես, լայն՝ լոկրիական փոքրացրած օկտավաներ.



Դիտարկվող հնչյունաշարի մյուս ինտերվալների նման, տվյալ լոկրիական փոքրացրած օկտավաները ***դիատոնիկ*** են:

Ջուգընթաց նկատենք, որ լոկրիական կենտրոնածիգ կվինտաները (տե՛ս «ա» սխեման) և օկտավաները (տե՛ս «բ» սխեման) հնչյունաշարում կազմել են շղթայված շարքեր.



Ընդ որում, լոկրիական օկտավաներից յուրաքանչյուրի հնչյունները միևնույն ժամանակ դրանցում պարփակված լոկրիական կվինտաների երկու ծայրերի հնչյուններն են. այլ կերպ ասած՝ լոկրիական օկտավաներից ամեն մեկն ունի լոկրիական կվինտաների երկուական օղակ.



Նշված հանգամանքով պայմանավորված են հայ մոնոդիկ երաժշտության ձայնակարգերի բազմաթիվ ուրույն առանձնահատկությունները:

Այսպես, դիատոնիկ հնչյունաշարի ինտերվալները, բացի առաջնային որակական հատկանիշներից, որոնցով դրանք բաժանվում են մեծ ու փոքրի, մաքուրի ու փոքրացրածի, ունեն նաև երկրորդական հատկանիշներ: Դրանց շնորհիվ, ինտերվալների նշված տեսակները կարող են ենթարկվել լրացուցիչ բաժանման:

Խոսելով հայ մոնոդիայի դիատոնիկ հնչյունաշարում պարունակվող պարզ ինտերվալների կազմի մասին, պետք է շոշափել նաև դրա բացասական կողմերը:

Նկատի է առնվում հնչյունաշարում ընդհանրապես որևէ ***մեծացրած ինտերվալի*** բացակայությունը, այդ թվում՝ նաև ***մեծացրած կվարտաների:*** Վերջիններս, ինչպես հայտնի է, առկա են եվրոպական դասական երաժշտության հնչյունաշարերում իբրև դիատոնիկ ինտերվալներ: Մեծացրած կվարտաների բացակայությունը պայմանավորում է նաև մեծ սեպտիմաների բացակայությունը[1]: Դրանք հետևաբար, ինչպես և մեծացրած կվարտաները, հայ մոնոդիկ երաժշտության դիատոնիկ հնչյունաշարի պայմաններում դիատոնիկ չեն: Մեծացրած կվարտայի հետ միասին հնչյունաշարից վտարվում են ***եռատոն*** շարքերը, որոնք կազմված են մեկը մյուսից մեծ սեկունդաներով բաժանված չորս հնչյուններից: Երևույթն անմիջապես կապվում է վերը հիշատակված՝ հնչյունաշարում լոկրիական կվինտաների ու օկտավաների առկայության փաստի հետ:

Ինչպես ստորև կտեսնենք, այսպես կազմված հնչյունաշարը ինտոնացիոն երկարատև պրակտիկայի արդյունք է և ծառայում է որպես հիմք կենտրոնացված ձայնակարգերի առաջացման համար, ինչպիսիք են հայ մոնոդիկ երաժշտության բնական ձայնակարգային համակարգերը:

Ստորև տրվում է պարզ ինտերվալների աղյուսակը՝ կազմված միքսոլիդիական, էոլական և լոկրիական շարքերի հնչյուններից: Աղյուսակը ակներևորեն երևան է բերում յուրաքանչյուր համեմատվող քանակակազմին բնորոշ գծերը.

Ինտերվալներ	Միքսոլիդիական շարքի հնչյուններից	Էոլական շարքի հնչյուններից	Լոկրիական շարքի հնչյուններից
Սեկունդաներ	մեծ լրիվ	մեծ նեղ	փոքր լայն
Տերցիաներ	մեծ նեղ	փոքր	փոքր լայն
Կվարտաներ	մ ա ք ո ւ ր		
Կվինտաներ	մաքուր	նեղ	փոքրացրած լայն
Սեքստաներ	մեծ նեղ	փոքր	փոքր լայն
Սեպտիմաներ	փ ո ք ր		
Օկտավաներ	մաքուր	նեղ	փոքրացրած լայն

Աղյուսակից երևում է բոլոր երեք ուղղահայաց շարքերում կվարտաների ու սեպտիմաների ոչ միայն նույնությունը ըստ որակական առաջնային, այլև երկրորդային հատկանիշների: Սրանում է արտացոլված համեմատության ենթարկվող շարքերի հիմնակառույց ընդհանրությունը: Այլ անվանակիր ինտերվալները երեք շարքերից ամեն մեկում ունեն ինչպես որակական առաջնային, այնպես էլ երկրորդական հատկանիշներ: Ժամանակավորապես թողնելով ինտերվալների որակական երկրորդական հատկանիշները, համեմատենք առաջին շարքը երրորդի հետ: Առաջին՝ միքսոլիդիական շարքի սկզբի հնչյունը սեկունդային, տերցիային և սեքստային հնչյունների հետ կազմում է բացառապես ***մեծ*** ինտերվալներ, կվինտան և օկտավան՝ ***մաքուր:***

Օրինակ՝ c հնչյունից՝

---

[1] Ինչպես հայտնի է, մեծացրած կվարտան մեծ սեպտիմայի բաղկացուցիչներից է:

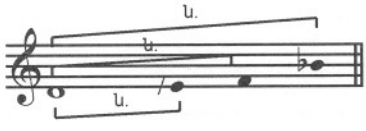


Տվյալ շարքում սեկունդային, տերցիային, կվինտային, սեքստային և օվտավային հնչյունները սկզբի հնչյունից ***հեռացված*** են այնքանով, որքանով դա առավելագույնս հնարավոր է դիատոնիկ հնչյունաշարի պայմաններում: Երրորդ՝ լոկրիական շարքի սկզբի հնչյունը սեկունդային, տերցիային և սեքստային հնչյունների հետ կազմում է բացառապես ***փոքր*** ինտերվալներ, կվինտան և օկտավան՝ ***փոքրացրած:*** Օրինակ՝ /e հնչյունից.

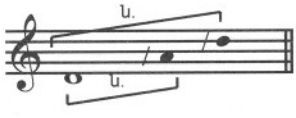


Առաջին շարքի համեմատությամբ հիշված հնչյունների հեռավորությունն այստեղ սկզբի հնչյունից ուղիղ հակառակն է: Եթե դարձյալ մի կողմ թողնենք ինտերվալների երկրորդական որակական հատկանիշները, պարզվում է, որ սեկունդային, տերցիային, կվինտային, սեքստային և օկտավային հնչյուններն այստեղ առավելագույնս ***մոտ*** են սկզբի հնչյունին:

Միջին շարքը, որը գլխավորվում է էոլական հնչյունով, զբաղեցնում է անցողիկ տեղ ծայրի շարքերի միջև (սկզբի և սեկունդային, տերցիային, կվինտային, սեքստային ու օկտավային հնչյունների հարաբերության առումով): Այստեղ մեծ սեկունդայի կողքին կան նաև ***փոքր*** տերցիա եւ սեքստա: Միջին շարքի հիշյալ ինտերվալների անհատական տարբերությունները դրսևորված են որակական երկրորդական հատկանիշներում: Առաջին շարքի լրիվ մեծ սեկունդաներն այստեղ փոխարինված են ***նեղ*** մեծ սեկունդաներով, երրորդ շարքի լայն փոքր տերցիաները և սեքստաները՝ ***ավելի նեղ*** էոլական փոքր տերցիաներով ու սեքստաներով:



Միջին շարքի կվինտաները և օկտավաները իրենց որակական հատկանիշներով մոտենում են առաջին շարքի կվինտաներին ու օկտավաներին, թեպետ տարբերվում են վերջիններից իրենց ***ավելի նեղ*** լինելով: Օրինակ՝



Ինչպես կտեսնենք ստորև, հնչյունների դիտարկվող երեք շարքերը հայ մոնոդիկ երաժշտության մեջ ***տարբեր կառուցվածք, հուզական տարբեր երանգներ*** ունեցող ձայնակարգերի ստեղծման հիմք են: Առաջին շարքի ակուստիկական հիմքով ստեղծվում են հիպոիոնական և միքսոլիդիական տիպի պայծառ մաժորային ձայնակարգեր, միջին շարքի հիմքով՝ հիպոդորիական և էոլական մինոր ձայնակարգեր, վերջապես, երրորդ շարքի հիմքով՝ հիպոփռյուգիական և լոկրիական տիպի մթագնած մինոր ձայնակարգեր:

Անդրադառնանք երեք կվարտային շարքերի զուգորդումից ստեղծված դիատոնիկ հնչյունաշարի մեկ առանձնահատկության ևս: Նկատի ունենք պարզ և դրանց բաղադրյալ ինտերվալների հարաբերության հատուկ օրինաչափությունը: Ինչպես հայտնի է, բաղադրյալ ասելով հասկանում ենք որևէ պարզ ինտերվալ՝ գումարած օկտավա:

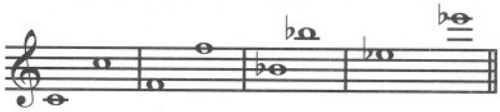
Դիտարկվող կվարտային հնչյունաշարի պայմաններում, պարզ և դրանց բաղադրյալ ինտերվալների հարաբերությունները աչքի են ընկնում առավել մեծ բարդությամբ և բազմազանությամբ, քան դա օկտավային դիատոնիկ հնչյունաշարում է:

Վերջինում, ինչպես հայտնի է, պարզ և դրանց բաղադրյալ ինտերվալների հարաբերությունները բնորոշվում են բացարձակ միօրինակությամբ՝ պայմանավորված այն բանով, որ հնչյունաշարում առկա բոլոր օկտավաները միատեսակ են: Նման հնչյունաշարի բոլոր օկտավաները մաքուր են, ըստ այդմ պարզ ինտերվալները և դրանց բաղադրյալները՝ որակական նման մեծություններ: Այլ կերպ ասած, ցանկացած պարզ ինտերվալ օկտավային հնչյունաշարի պայմաններում գտնում է իր որակապես նման բաղադրյալը, այն է՝ փոքր սեկունդան՝ փոքր նոնա, մեծ տերցիան՝ մեծ դեցիմա և այլն:

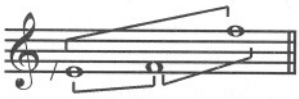
Այլ է հայ մոնոդիայի եռատոն չունեցող, կվարտային շարքերի զուգորդումից ստեղծված դիատոնիկ հնչյունաշարում: Այստեղ ոչ բոլոր օկտավաները են մաքուր: Քանի որ դա այդպես է՝ ինտերվալների որակապես նման զույգերի կողքին այստեղ կան նաև ոչ նման զույգեր: Պարզ ինտերվալների և դրանց բաղադրյալների հարաբերության տեսակը որոշվում է պարզ ինտերվալին գումարվող օկտավայի մեծությամբ:

Քննենք առանձին դեպքեր.

Կվարտային հնչյունաշարում մաքուր օկտավաներ հանդիպում են միքսոլիդիական և էոլական շարքերի հնչյունների միջև: Ահա դրանք.



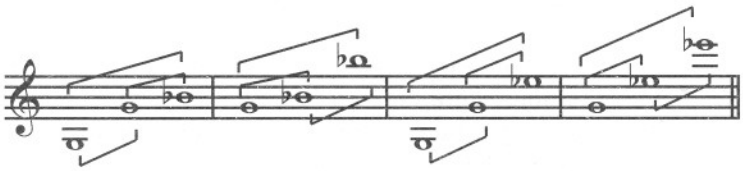
Եթե բաղադրյալ ինտերվալի կազմավորմանը մասնակից է մաքուր օկտավան, արդյունքում ստացվում է նմանօրինակ բաղադրյալ ինտերվալ: Այսպես, /e-f պարզ՝ լայն փոքր սեկունդային վերևից մաքուր օկտավա կցելիս, ստացվում է դարձյալ բաղադրյալ՝ լայն փոքր նոնա.



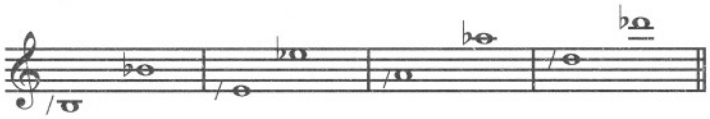
Նույն կերպ, f-des փոքր սեքստային *ներքևից* կցելով մաքուր օկտավա, ստացվում է որակապես նման բաղադրյալ՝ փոքր տերցդեցիմա.



Օկտավներ կարող են կցվել վերևից ու ներքևից: Այն դեպքում, եթե պարզ ինտերվալի ներքևի հնչյունը էոլական շարքի որևէ հնչյուն է, իսկ վերևինը՝ միքսոլիդիական, ստացվում են որակապես նման երկուական բաղադրյալ ինտերվալներ.



Իրենց որակական հատկանիշներով ոչ նման ինտերվալների զույգեր ստեղծվում են այն դեպքում, երբ պարզ ինտերվալին կցվող օղակը՝ փոքրացրած է: Կվարտային հնչյունաշարում նման փոքրացրած օկտավաներ կառուցվում են լոկրիականի շարքի հնչյուններից: Վերևի օկտավային հնչյունները միքսոլիդիական շարքից են.



Պարզ ինտերվալներին կցելով փոքրացրած օվտավներ, արդյունքում ստեղծվում են որակապես նման բաղադրյալներից՝ կես տոնով փոքր ինտերվալներ: Այսպես օրինակ, f-/a ***մեծ*** տերցիային փոքրացրած օկտավա կցելիս, ստացվում է որակապես նոր հատկանիշներով բաղադրյալ ինտերվալ՝ ***փոքր*** դեցիմա.

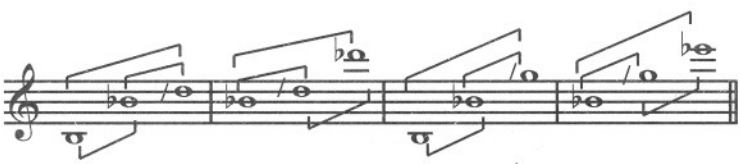


Նման արդյունք է ստացվում գումարելիների հակառակ կարգում: Օրինակ, as-c ***մեծ*** տերցիային ներքևից փոքրացրած օկտավա կցելիս, ստացվում է՝ ***փոքր*** դեցիմա բաղադրյալ ինտերվալ.



Այս ճանապարհով մեծ սեկունդաներից ստեղծվում են փոքր նոնաներ, մաքուր կվարտաներից՝ փոքրացրած ունդեցիմաներ և այլն:

Պարզ ինտերվալները, որոնց ներքևի հնչյունը միքսոլիդիական շարքից է, իսկ վերևինը՝ լոկրիական, ստեղծվում են որակապես ոչ նման երկուական բաղադրյալ վերընթաց ու վարընթաց ինտերվալներ: Դրանք են միքսոլիդիական տերցիան՝ b-/d և սեքստան՝ b-/g.

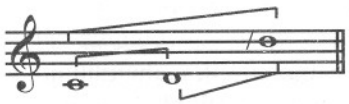


Բացի որակապես նման և ոչ նման ինտերվալային զույգերից, որոնք գոյանում են մի դեպքում մաքուր օկտավայի, մյուս դեպքում՝ փոքրացրած օկտավայի մասնակցությամբ, հայ մոնողիկ երաժշտության դիատոնիկ հնչյունաշարում կան նաև նեղ օկտավների մասնակցությամբ գոյացած զույգեր: Դրանք կարող են կոչվել որակապես «ոչ լրիվ նման»:

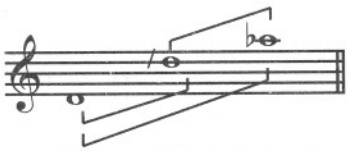
Այդ նեղ օկտավաները կազմվում են էոլական շարքի հնչյուններից: Վերևի հնչյունները լոկրիական շարքից են.



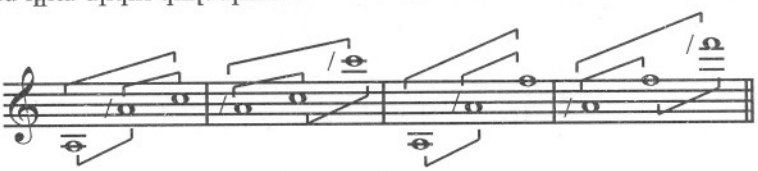
Այն բաղադրյալ ինտերվալները, որոնց կազմում հայտնվում են նման նեղ օկտավաներ, ավելի նեղ են, քան պարզ ինտերվալին որակապես նման համանուն բաղադրյալները: Օրինակ, c-d ***լրիվ*** մեծ սեկունդային կցելով վերևի ***նեղ*** օկտավան, կազմվում է մեծ, բայց ***նեղ*** նոնա.



Այսպես, /d-as ***լայն*** փոքրացրած կվինտային ներքևից կցելով նեղ օկտավա, կազմվում է փոքրացրած, սակայն՝ ավելի նեղ դուոդեցիմա.



Լոկրիական (լայն) փոքր տերցիաներից ու սեքստաներից կազմված բաղադրյալ ինտերվալները որակապես «ոչ լրիվ նման» են իրենց պարզերի համեմատությամբ և ստեղծվում են դրա երկու կողմերում.



Ինչպես կտեսնենք ստորև, ձայնակարգակազմավորման ընթացքում, առանձին դեպքերում էոլական օկտավաները վերածվում են մաքուրի՝ նեղ օկտավայի վերևի հնչյունի «կիսախրոմատիկ» բարդացմամբ: Նման դեպքերում առաջանում են որակապես նման ինտերվալների նոր զույգեր:

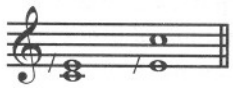
Ինքնին հասկանալի է, որ կվարտային կառուցվածք ունեցող հնչյունաշարը հավասար տեմպերացված տասներկուաստիճանի հիմքի փոխադրելիս, «որակապես ոչ լրիվ նման» պարզ և բաղադրյալ ինտերվալների զույգերը վերածվում են որակապես նմանների, քանի որ հնչյունաշարից անհետանում է օկտավաների նեղ տեսակը:

Եվ այսպես, պարզ և դրանց բաղադրյալ ինտերվալների հարաբերության ձևերի բազմազանությունը, հայ մոնոդիկ երաժշտության դիատոնիկ հնչյունաշարի պայմաններում, որոշում է հնչյունաշարում երեք տարբեր տեսակի օկտավաների առկայությունը:

ԻՆՏԵՐՎԱԼՆԵՐԻ ՇՐՋՈՒՄԸ

Երեք տեսակի օկտավաների առկայությամբ լուծվում է նաև օկտավայի սահմանում առկա ինտերվալների շրջման հարցը: Տեսակներից յուրաքանչյուրին համապատասխանում է նախնական ինտերվալների ու դրանց շրջման հատուկ տեսակ: Շրջումը,

մաքուր միքսոլիդիական օկտավների շրջանակներում, իրականացվում է այն օրենքներով, ինչը սովորական է համաչափ հավասարեցված տասներկու աստիճան ունեցող հնչյունաշարի համար: Այստեղ մաքուր ինտերվալները շրջելիս մնում են մաքուր, մեծերը վերածվում են փոքրի, փոքրերը՝ մեծի: Տարբերությունը վերաբերում է միայն ինտերվալների որակական երկրորդական հատկանիշների հարաբերություններին: Օրինակ՝ c-/e ***նեղ*** մեծ տերցիան շրջելիս ստացվում է ***լայն*** փոքր սեքստա.

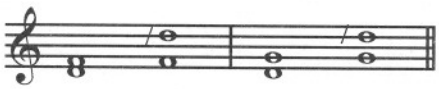


Հարաբերությունների օրինաչափությունն այլ է նախնական և ածանցյալ ինտերվալների շրջման ժամանակ՝ օկտավաների մնացած երկու տեսակների շրջանակներում:

Փոքրացրած, լոկրիական օկտավայի սահմաններում ***փոքր*** ինտերվալները շրջվում են ***փոքրի, մաքուրները՝ փոքրացրածների*** և հակառակը (լոկրիական օկտավայի սահմաններում այլ հարաբերություններ չեն առաջանում): Օրինակ՝ /e-g փոքր լայն տերցիան շրջելիս առաջանում է փոքր սեքստա, /e-/a մաքուր կվարտան՝ փոքրացրած լայն կվինտա.



Էոլական նեղ օկտավաները, կատարվող շրջումների օրինաչափությունների առումով որոշակիորեն նման են միքսոլիդիական օկտավաներին: Տարբերությունը դարձյալ ինտերվալների որակական երկրորդական հատկանիշների հարաբերությունների մեջ է: Այսպես, d-f փոքր տերցիան շրջվում է նեղ մեծ սեքստայի, d-g մաքուր կվարտան՝ նեղ կվինտայի.



Էոլական և միքսոլիդիական օկտավաների հիշյալ տարբերությունը փաստորեն հարթվում է այն դեպքում, երբ էոլական օկտավաները լայնանում են և հասնում մաքուրի՝ վերևի հնչյունի «կիսախրոմատիկ» բարձրացմամբ: Տարբերությունը՝ էոլական ու միքսոլիդիական օկտավաների միջև, դրանցում իրականացվող շրջումների օրինաչափության առումով, վերանում է դիտարկվող հնչյունաշարը համաչափ հավասարեցված տասներկուաստիճանի հիմքի փոխադրելիս:

ԼՈԿՐԻԱԿԱՆ ԲԱՐՁՐ ՀՆՉՅՈՒՆՆԵՐԸ ԵՎ ԴՐԱՆՑ ՏԵՂԸ ԴԻԱՏՈՆԻԿ ՀՆՉՅՈՒՆԱՇԱՐՈՒՄ

Այսպիսիք են հայ մոնոդիկ երաժշտության դիատոնիկ հնչյունաշարի հիմնական հատկանիշները: Սակայն գործնականում ոչ բոլորն են մնում անփոփոխ: Ինչպես ցույց են տալիս դիտումները, լոկրիական ցած հնչյունները հնչելիս, որոշ դեպքերում փոխարինվում են իրենց բարձր տարբերակներով[1]: Լոկրիական հնչյունների բարձր տարբերակները ցածրերից հեռու են կիսատոնից պակաս տարածությամբ: Ստեղծված

---

[1] Նման փոփոխությունների գոյության մասին, ի միջի այլոց, վկայում են հայկական ձայնանիշներով կատարված գրառումները:

և լսողությամբ հազիվ որսալի այդ ինտերվալը կարելի է անվանել «կիսախրոմատիկ»[1]: Լոկրիական ցածր հնչյունը բարձրի փոխարինվելով՝ ձայնակարգերի հնչյունաշարերի դիատոնիկ էության խախտում չի առաջանում: Նման փոխարինման պատճառները, որոնք խորացած են ձայնակարգակազմավորման մեջ, կպարզաբանվեն երկրորդ գլխում:

Լոկրիական հնչյունների բոլոր տարբերակները, իբրև հայ մոնոդիկ երաժշտության դիատոնիկ հնչյունաշարի բաղադրիչներ, կյանքի են կոչում հնչյունների մի ամբողջ շարք նոր՝ վերը նկարագրվածներից տարբերվող հարաբերություններ:

Սկզբից նեթ ընդգծենք, որ լոկրիական ցածր հնչյունը բարձրով (նաև հակառակը՝ բարձրը ցածրով) փոխարինելու հետ կապված փոփոխությունները երևան են գալիս միայն ինտերվալների որակական ***երկրորդական,*** բայց ոչ երբեք առաջնային հատկանիշներում:

Որևէ լոկրիական ցած հնչյուն, որը բարձրով է փոխարինվում, ***մերձենում է իրենից բարձր*** գտնվող բոլոր հնչյուններին և ***հեռանում՝ ցածրերից:*** Ինչպես վերը նշվեց, ցածր լոկրիական հնչյունների փոխարինումը բարձրերով պայմանավորված է հայ մոնոդիկ երաժշտության ձայնակարգակազմավորման սկզբունքներով: Նկատի ունենալով մեղեդիների հնչարտաբերման, նաև դրանց՝ հայկական ձայնանիշերով գրառված տվյալները, կարելի է սահմանել.

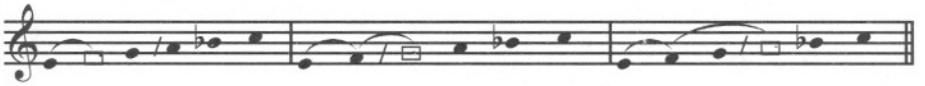
ա. որոշ ձայնակարգերի կազմավորման ընթացքում «կիսախրոմատիկ» բարձրացման ենթարկվում են միայն հնչյունաշարի առանձին լոկրիական հնչյուններ (մեկ, երկու, հազվադեպ երեք հնչյուն), բայց ոչ ամենևին դրանց հավաքականը.

բ. բարձր լոկրիական հնչյունները հանդես են գալիս ինտոնացիայում բացառապես որպես ցածրերի փոխարինում և ոչ հաջորդում.

գ. ցած և բարձր լոկրիական հնչյունները, փաստորեն, մեկնաբանվում են իբրև ձայնակարգի միևնույն աստիճանի տարբերակներ՝ ***նրբերանգներ:***

Առաջ անցնելով նշենք, որ լոկրիական ցած հնչյունի փոխարինումը բարձրով իրականացվում է գլխավորապես հետևյալ երկու հանգամանքներում.

ա. եթե լոկրիական հնչյունը գտնվում է տոնիկայից ներքև (սեկունդա, տերցիա կամ կվարտա տարածությամբ) և եթե, ընդ այդմ, անհրաժեշտ է հնչյունը մոտեցնել տոնիկային, սրել դրանով իսկ նրա ձգողությունը դեպի վեր: Ստորև բերվում են սխեմաներ, որոնց մեջ ցույց են տրված լոկրիական բարձր e հնչյունի հարաբերությունները սեկունդա, տերցիա և կվարտա տարածության վրա գտնվող տարբեր ձայնակարգերի տոնիկաների հետ[2].



բ. եթե անհրաժեշտ է էոլական ձայնակարգերում ձեռք բերել վերևի այն V աստիճանը, որը տոնիկայի հետ կազմում է ***մաքուր,*** բայց ոչ նեղ կվինտա, այսինքն մի V աստիճան, որը կարող է իր վրա վերցնել ձայնակարգի վերին դոմինանտի դերը: Հետևյալ էոլական հնգալարում այսպիսի V աստիճան է լոկրիական բարձր d հնչյունը.



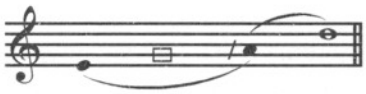
[1] Տվյալ եզրը (տերմինը) կիրառվում է պայմանականորեն:

[2] Լոկրիական հնչյունների բարձր տարբերակները նշանակվում են առանց ձայնանիշի առաջ դրվող գծիկի՝ /:

Լոկրիական երկու ցած հնչյունների միաժամանակյա փոխարինումը բարձրերով հանդիպում է միևոր ձայնակարգերում, որոնք հիմքում ունեն նույն ***էոլական հնգալաքը,*** ինչ և նախորդ օրինակը, սակայն որոնցում առկա է նաև տոնիկայի հետ փոքր տերցիա կազմող ներքնի մեդիանտան: Հետևյալ սխեմայում, ներքնի վեր ձգտող նման մեդիանտա է լոկրիական բարձր e հնչյունը, իբրև վերևի V աստիճան՝ լոկրիական բարձր d հնչյունը, ինչպես և նախորդ սխեմայում էր.

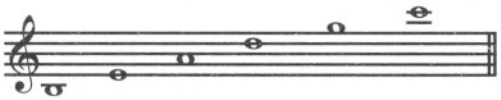


Նշենք, որ բոլոր թվարկված դեպքերում լոկրիական հնչյուններից մեկը միշտ ցած է: Մեր սխեմաներում դա /a հնչյունն է: Ցուցանշական է այդ և լոկրիական երկու բարձր հնչյունների հարաբերությունը բերված վերջին հնչյունաշարում: Ցած /a լոկրիական հնչյունն այստեղ ներքնի e բարձր լոկրիական հնչյունի հետ կազմում է նեղ կվարտայի փափուկ կենտրոնածիգ ինտերվալը. նույն /a հնչյունը d-ի հետ կազմում է նույնպես փափուկ, կենտրոնախույս լայն կվարտայի ինտերվալը.

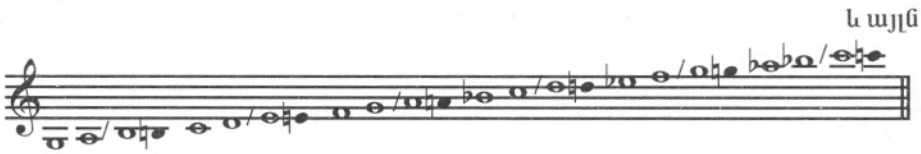


Թե մեկի (e-/a), թե մյուսի (/a-d) լուծումը, ի վերջո, արդյունքում ամրապնդում է g հնչյունի՝ որպես տոնիկայի, դերը:

Լոկրիական բարձր հնչյունները լիիրավ կարող են ներկայացվել կվարտային ինքնուրույն շարքով.



Եթե շարքին կցվի ավելի վաղ դիտարկված դիատոնիկ հնչյունաշարը, կստացվի դիատոնիկ բարդացված հնչյունաշար.



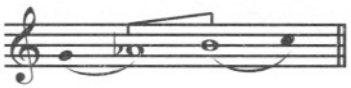
Հնչյունաշարին բարձր լոկրիական հնչյուններ կցելու դեպքից, նրա կվարտային հատվածները դառնում են հնգահնչյուն, սեպտիմայինները՝ ինը հնչյունից բաղկացած: Կառուցվածքում բարդացված հնչյունաշարը պահպանում է ելակետային դիատոնիկ հնչյունաշարի բոլոր առանձնահատկությունները:

ԽՐՈՄԱՏԻԿ ՀՆՉՅՈՒՆԱՇԱՐ

Հայ մոնոդիկ երաժշտության, ինչպես և այլ երաժշտական համակարգերում, խրոմատիկ հնչյունաշարը բխում է դիատոնիկ հնչյունաշարից: Խրոմատիկ ձևափոխված ինտերվալների ներառումը դիատոնիկ հնչյունաշար կատարվում է այնքանով, որքանով դրանք գործի են դրվում ձայնակարգի միավորումներում:

Ձայնակարգակազմավորման գործընթացը, դիատոնիկ ինտերվալները խրոմատիկով փոխարինելիս, առաջադրում է երկու հիմնական սկզբունք. առաջինը՝ դիատոնիկ հնչյունաշարի լոկրիական՝ լայն փոքր սեկունդաներից մեկի փոխարինումն է մեծացրած սեկունդայով[1]:

Այս փոխակերպումը կատարվում է լոկրիական սեկունդայի ներքևի (դիատոնիկ հնչյունաշարի լոկրիական) հնչյունի իջեցմամբ և վերևի՝ (դիատոնիկ հնչյունաշարի միքսոլիդիական) հնչյունի բարձրացմամբ: Այս ճանապարհով, օրինակ, /a-b լոկրիական սեկունդան վերածվում է as-h մեծացրած սեկունդայի: Նույն ձևով կարող է վերափոխվել դիատոնիկ հնչյունաշարի ցանկացած լոկրիական սեկունդա. օրինակ՝ /e-f-ը՝ es-fis-ի և այլն: Այսպիսի սեկունդայի հնչյուններից ամեն մեկը իր հարևան հնչյունի հետ, սեկունդան շրջանակող մաքուր կվարտայի սահմաններում, կազմում է ***փոքր սեկունդա:*** Օրինակ՝



Որևէ լոկրիական սեկունդա մեծացրած սեկունդայով փոխարինելիս, ձայնաշարի հնչյունային հարաբերությունների մեջ ***արդեն լուրջ փոփոխություններ*** են առաջ գալիս: Նախ, դիատոնիկ հնչյունաշարում դա բերում է կառուցման կվարտային սկզբունքի մասնակի խախտման. հնչյունաշարից անհետանում են չորս մաքուր կվարտաներ, որոնց փոխարեն հայտնվում են երկու փոքրացրած (կենտրոնածիգ) և երկու մեծացրած (կենտրոնախույս) կվարտաներ: Օրինակ, եթե դիատոնիկ հնչյունաշարի /a-b սեկունդան փոխարինվի as-h մեծացրած սեկունդայով, հնչյունաշարից կանհետանան չորս մաքուր կվարտաներ.



որոնց փոխարեն հայտնվում են երկու փոքրացրած



և երկու մեծացրած կվարտաներ.



Նույն ձևով չորս փոքր սեպտիմայի փոխարեն հայտնվում են երկու փոքրացրած և երկու մեծ սեպտիմաներ: Օրինակ, փոքր սեպտիմաների փոխարեն՝



---

[1] Առանձին դեպքերում, խիստ հազվադեպ, օգտագործվում են երկու մեծացրած սեկունդաներով ձայնակարգեր: Դրանց մասին կխոսվի ձայնակարգային հատուկ կառուցվածքների բաժնում (էջ 339-341 և 368-369):

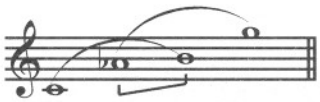
հայտնվում են փոքրացրած սեպտիմաներ.



և երկու մյուս փոքր սեպտիմայի փոխարեն՝



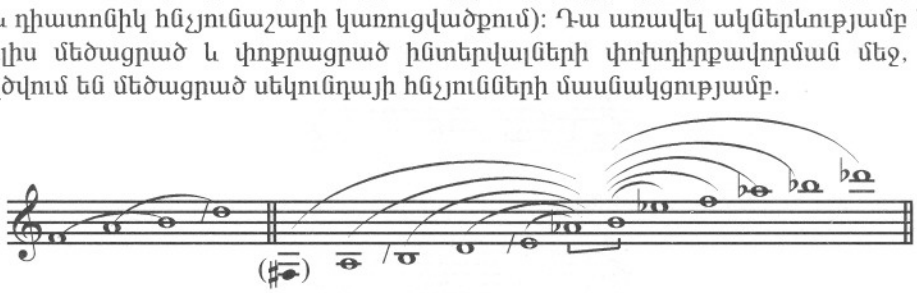
հայտնվում են մեծերը.



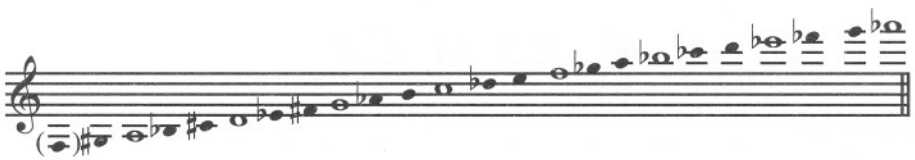
Այլ ինտերվալներից, որոնք լոկրիական սեկուենդան մեծացրածի փոխարինելու արդյունք են, նշելի են կենտրոնաձիգ փոքրացրած կվինտան, օկտավան և դեցիման, որոնք կազմվում են մեծացրած սեկուենդայի ամեն մի հնչյունից՝ հակառակ ուղղություններով: Օրինակ՝



Բերված տվյալներով հեշտությամբ կարելի է սահմանել, որ ըստ նկարագրվածի, ինտերվալների փոխարինմամբ հնչյունաշարի կառուցվածքի հիմքում հայտնվում է երկկողմանի համաչափության (սիմետրիա/ սկզբունք (որը թույլ արտահայտությամբ առկա է նաև դիատոնիկ հնչյունաշարի կառուցվածքում): Դա առավել ակներևությամբ երևան է գալիս մեծացրած և փոքրացրած ինտերվալների փոխդիրքավորման մեջ, որոնք ստեղծվում են մեծացրած սեկուենդայի հնչյունների մասնակցությամբ.



Եթե մոնոդիկ երաժշտության դիատոնիկ հնչյունաշարում բոլոր լոկրիական սեկուենդաները փոխարինվեն մեծացրածներով, կստեղծվի լարված, ձևափոխված /ալտերացված/ ինտերվալներով լի հետևյալ հնչյունաշարը.



Շնորհիվ դիատոնիկ հնչյունաշարում առկա ***բոլոր*** լոկրիական սեկուենդաների միաժամանակյա և միատեսակ փոխարինման, արդյունքում վերակառուցման ենթարկ-

ված հնչյունաշարը նորից ձեռք է բերում ***կվարտային կառուցման հատկանիշներ:*** Սակայն, դիատոնիկ հնչյունաշարի համեմատությամբ, այստեղ կվարտային շարքերի միահյուսման հարաբերություններում առաջանում է նոր օրինաչափություն: Եթե իբրև ելակետային ընդունենք դիատոնիկ հնչյունաշարի նախկին էոլական հնչյուններից (սխեմայում՝ սպիտակ ձայնանիշներով) սկսվող մի որևէ կվարտային շարք, հաջորդը առաջինից կգտնվի փոքր սեկունդայով բարձր, իսկ երրորդը երկրորդից՝ մեծացրած սեկունդայով: Օրինակ՝



Դիտարկվող հնչյունաշարում հնչյունային հարաբերությունների բարդություն ներկայացնելու նպատակով ցուցադրենք թեկուզև դիատոնիկ հնչյունաշարի նախկին էոլական հնչյուններից կառուցված՝ փոքրացրած կվինտաներ, օկտավաներ և ունդեցիմաներ: Օրինակ՝



Լոկրիական ցած հնչյուններից կառուցված՝ մեծացրած կվինտաներ, օկտավաներ և ունդեցիմաներ: Օրինակ՝

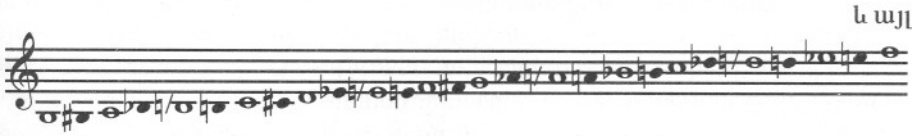


Վերջապես, միքսոլիդիական բարձրացված հնչյուններից կառուցված՝ փոքրացրած տերցիաներ, սեքստաներ և նոնաներ. Օրինակ՝



Դիտարկվող և դիատոնիկ բարդացված հնչյունաշարերը համատեղելով, կստանանք անհամաչափ հավասարեցված լարվածքի կվարտային խրոմատիկ հնչյունաշար՝ յոթնահնչյուն կվարտաներով և տասներեքհնչյուն սեպտիմաներով.

և այլն



Հայ մոնոդիկ երաժշտության դիատոնիկ հնչյունաշարում խրոմատիկ ինտերվալների ներառման երկրորդ սկզբունքը կապվում է էոլական հնչյունների բարձրացման հետ: Ձայնակարգակազմավորման, ստույգ՝ առանձին որոշակի ձայնակարգերի կազմավորման ընթացքում, որպես կանոն, բարձրանում է նշված հնչյուներից մեկը: Նման բարձրացման դիմում են լոկրիական ձայնակարգեր կառուցելիս: Բարձրացվում է ձայնակարգի ներքևի ձգտող հնչյունը (հնչյունաշարի էոլական հնչյունը)՝ ձգտողականությունը դեպի լոկրիական տոնիկա սրելու նպատակով: Օրինակ, /a տոնիկայից կառուցված լոկրիական ձայնակարգում խրոմատիկ բարձրացման է ենթարկվում ներքևի ձգտող g

հնչյունը: Ինչպես հայ մոնոդիկ երաժշտության ինտոնացիայում հանդիպող բոլոր նման դեպքերում, ձևափոխված հնչյունը ***գրավում*** է դիատոնիկ հնչյունի ***տեղը,*** բայց ոչ տեղավորվում կողքին:

Որևէ էոլական դիատոնիկ հնչյունի փոխարինումը՝ խրոմատիկ բարձրացված հնչյունով, որոշակիորեն փոխում է հնչյունների նախնական հարաբերությունները, ինչպես էր դա նախորդ դեպքում. մասամբ խախտվում է դիատոնիկ հնչյունաշարի կվարտային կառուցվածքը: Ինչպես բոլոր նման պարագաներում, էոլական հնչյունի խրոմատիկ ձևափոխումը փոխում է այն ինտերվալների որակական առաջնային հատկանիշները, որոնց կազմավորմանը մասնակից է եղել:

Կոնկրետ, հնչյունի բարձրացմամբ տեղի է ունենում դրանից վերև կազմվող բոլոր ինտերվալների փոքրացում (մեծերը վերածվում են փոքրերի, փոքրերը և մաքուրները՝ փոքրացրածի), և հնչյունից ներքև կազմվողների մեծացում (փոքր ինտերվալները վերածվում են մեծերի, մաքուրները և մեծերը՝ մեծացրածի):

Մեր դեպքում, որևէ էոլական հնչյունի բարձրացմամբ դեպի վեր ստացվում են կենտրոնաձիգ, փոքրացրած ինտերվալներ, այն է՝ փոքրացրած տերցիա, կվարտա, կվինտա, սեքստա, սեպտիմա, օկտավա, նաև՝ փոքրացրած նոնա:

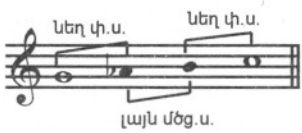
Բերում ենք ինտերվալների մի շարք՝ կառուցված բարձրացված g հնչյունից դեպի վեր: Նման շարք ստեղծվում է /a տոնիկայով լոկրիական ձայնակարգում.



Gis հնչյունից դեպի ներքև կառուցված ինտերվալներից նշենք կենտրոնախույս մեծացրած՝ սեկունդան, կվարտան և կվինտան.

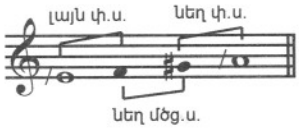


Գործնականում, նշված բոլոր մեծացրած ինտերվալներից առավել մեծ կարևորություն ունի մեծացրած սեկունդան: Այն, ինչպես և նույն շարքի մյուս մեծացրած ինտերվալները, իր որակական երկրորդական հատկանիշներով դասվում է նեղ ինտերվալների կարգին և տարբերվում վերևում դիտարկված, համեմատաբար ավելի լայն մեծացրած սեկունդաներից, որոնք առաջանում են իբրև արդյունք դիատոնիկ հնչյունաշարի լոկրիական և միքսոլիդիական հնչյունների միաժամակյա ձևափոխման: Լայն և նեղ մեծ սեկունդաների երկրորդական հատկանիշները համեմատելիս պետք է հիշել, որ լայնի հնչյուններն ընդհուպ մոտենում են հարևան ***մաքուր*** կվարտայի հնչյուններին՝ ստեղծելով համապատասխանաբար ավելի ***նեղ*** փոքր սեկունդաներ.



Նեղ մեծացրած սեկունդաների և շրջանակող մաքուր կվարտայի հնչյունների հա-

րաբերություններն այլ են. այստեղ մեծացրած սեկունդաների ներքևի հնչյունը հարևան կվարտայի հնչյունի հետ կազմում է լայն փոքր սեկունդա[1].



Ինչպես լայն, այնպես էլ նեղ մեծացրած սեկունդաների որակական երկրորդական հատկանիշները կարելի է հեշտությամբ որսալ լսողությամբ: Լայները համաչափ հավասարեցված տասներկուաստիճանի հնչյունաշարի նման, ընկալվում են իբրև սուր կամ կոշտ, նեղերը՝ փափուկ: Այս կամ այն որակի մեծացրած սեկունդայի առկայությունը ելևէջի սկզբնական փուլում թույլ է տալիս լսողությամբ անմիջապես որոշել նաև ձայնակարգը, որին պատկանում են այդ սեկունդաները:

Հիմնական դիատոնիկ հնչյունաշարի բոլոր բնական էոլական հնչյունները փոխարինելով իրենց բարձրացված տարբերակներով, կստանանք հնչյունաշար, որը նույնպես բովանդակում է չորս կվարտային շարք: Սակայն, ի տարբերություն դիատոնիկ հնչյունաշարի, այստեղ երկրորդ շարքն իր մեջ ամփոփում է ոչ թե բնական, այլ բարձրացված էոլական հնչյուններ.



Այս և դիատոնիկ հնչյունաշարերը համատեղելով, կստանանք մի հնչյունաշար, որում կան ինչպես խրոմատիկ հնչյուններով լրացված, այնպես էլ չլրացված դիատոնիկ սեկունդաներ: Վերջիններս միքսոլիդիական սեկունդաներն են (սխեմայում ներկայացված են ուղիղ փակագծերով):

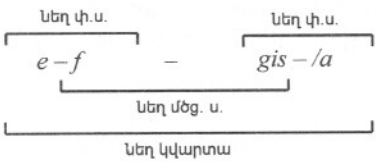


Եվ այսպես, հետամուտ եղանք խրոմատիկ ինտերվալներով դիատոնիկ հնչյունաշարի հարստացման ճանապարհներին, որոնք հանգեցնում են երկու նոր հնչյունաշարերի ստեղծմանը: Դրանցից ամեն մեկը բնորոշվում է իրեն հատուկ հնչյունային հարաբե-

---

[1] Գործնականորեն նեղ մեծացրած սեկունդաները երևան են գալիս ոչ թե մաքուր, այլ լոկրիական նեղ կվարտաների շրջանակներում, այսինքն՝ այն լոկրիական կվարտայի, որի ներքևի հնչյունը ենթարկված է «կիսախրոմատիկ» բարձրացման՝ e-/a:

Հասկանալի է, որ այդ դեպքում ստեղծվում են պայմաններ ոչ միայն նեղ փոքրացրած սեկունդայի վերևի, այլ նաև ներքևի հնչյունը հարևան լոկրիական կվարտայի հետ համեմատաբար ավելի նեղ սեկունդա կազմելու համար: Օրինակ՝



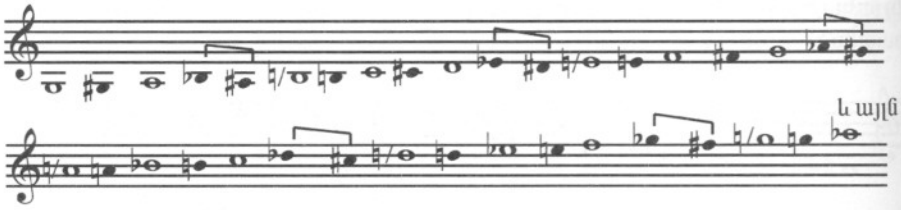
րությունններով: Առաջինում խրոմատիկ կիսատոնները ստեղծվում են լոկրիական հնչյունների իջեցմամբ և միքսոլիդիականների բարձրացմամբ, երկրորդում՝ դիատոնիկ հնչյունաշարի էոլական հնչյունների բարձրացմամբ:

Այս ճանապարհով ստեղծված երկու հնչյունաշարերի միավորումից էլ ստեղծվում է կվարտային խրոմատիկ հնչյունաշարը, որը, պայմանականորեն, կարելի է անվանել «կանոնավոր» («նորմալ»):

Սակայն մինչ այդ հնչյունաշարի զննումը, անհրաժեշտ է պարզել, թե ի՞նչ հարաբերության մեջ են առաջին հնչյունաշարի խրոմատիկ իջեցված լոկրիական հնչյունները երկրորդ հնչյունաշարի բարձրացված էոլական հնչյունների հետ, այսինքն՝ ինչ հարաբերության մեջ են es և dis, as և gis հնչյունները և այլն:

Ինչպես պարզվում է, հայ մոնոդիկ երաժշտության պրակտիկայում և, մասնավորապես, նաև գործիքային երաժշտության կատարումներում, բարձրացված էոլական հնչյունները զետեղված են հնչյունաշարում իջեցված լոկրիական հնչյուններից մի փոքր բարձր[1]:

Երկու հնչյունաշարերը համատեղելով, ստացվում է ըստ կառուցվածքի հետևյալ հնչյունաշարը.



Առավել ակներևության համար, սխեմայում հիմնական դիատոնիկ հնչյունները նշված են սպիտակ ձայնանիշներով, դիատոնիկ հնչյունների խրոմատիկ և «կիսախրոմատիկ» տարբերակները՝ սևով:

Դիատոնիկ հնչյունաշար մտցված, դրա կվարտային հատվածները լրացնող խրոմատիկ ձևափոխված հնչյունների թիվը հասնում է ութի:

Խրոմատիկ հնչյունաշարի սեպտիմաներն ունեն տասնհինգ հնչյուն:

Լիակատար բնութագրման համար անհրաժեշտ է անդրադառնալ նաև խրոմատիկ հնչյունաշարի ստվերոտ կողմերին: Հնչյունաշարի անհամաչափ հավասարեցված լինելու պատճառով, յուրաքանչյուր կառուցվածքի ձայնակարգ իր տոնիկայով հենվում է հնչյունաշարի որոշակի կետի. ստույգ՝ կվարտային խրոմատիկ, ինչպես և վերը դիտարկված դիատոնիկ հնչյունաշարի պայմաններում միատիպ ձայնակարգային կառուցվածքներ կարող են կազմավորվել միայն այն կետերից, որոնք իրարից հեռու են կամ կվարտա կամ կրկնապատկված կվարտա տարածությամբ, բայց ոչ ամենևին ցանկացած ամեն կետից: Տեսականորեն, այս հանգամանքով սահմանափակվում են զարտուղությունների հնարավորությունները: Խրոմատիկ հնչյունաշարի հիմքով անհնար է իրականացնել նույնիսկ այնպիսի պարզ զարտուղություն, ինչպիսին է անցումը միքսոլիդիական ձայնակարգից համանուն լոկրիական ձայնակարգը՝ դրանց բնորոշ բոլոր առանձնահատուկ մանրամասների պահպանմամբ: Տվյալ պայմաններում ավելի քան բացառվում է որևէ էնհարմոնիկ զարտուղության իրականացումը:

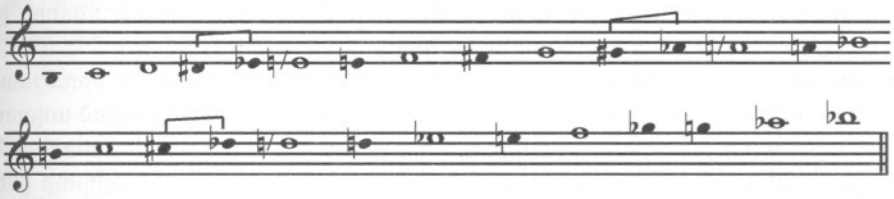
Այսպիսին է հիմնական գծերով հայ մոնոդիկ երաժշտության խրոմատիկ հնչյունաշարի կառուցվածքին վերաբերող հարցի ***տեսական*** կողմը:

---

[1] Տե՛ս հաջորդ սխեմայում ուղիղ փակագծի մեջ առնված հնչյունների զույգերը:

Հայ մոնոդիկ երաժշտության հնչարտաբերման պրակտիկան ստիպում է բերված հնչյունաշարում կատարել մի շարք սրբագրումներ, որոնք, սակայն, մասնավոր բնույթի են: Դրանց մի մասը հանգեցնում է հնչյունաշարի մասնակի պարզեցման, մյուս մասը հակառակը՝ մասնակի բարդացման:

Պարզեցման անհրաժեշտություն առաջացնում է այն միակ հանգամանքը, որ հայ մոնոդիայում օգտագործվող ձայնակարգային կառուցվածքները միայն տեսականորեն կարելի է կառուցել հնչյունաշարի բոլոր կետերից, իսկ իրականում դա ամենևին էլ այդպես չէ. օգտագործվում են գլխավորապես այն ձայնակարգերը, որոնց տոնիկաները տեղավորված են հնչյունաշարի կենտրոնական մասում: Դրա հետևանքով, ներքևի և վերևի ծայրերի որոշ հնչյուններ կորցնում են իրենց գործնական օգտագործման անհրաժեշտությունը: Դրանց թվում են՝ առաջին օկտավայի c հնչյունից ցած գտնվող և երկրորդ օկտավայի c-ից վերև գտնվող, հնչյունները, ինչպես նաև՝ ծայրամասերի որոշ անցողիկ հնչյուններ ինչպես, օրինակ, առաջին օկտավայի cis-ը և երկրորդ օկտավայի fis-ը: Դրանցից հրաժարվելիս, գործնականում, հնչյունաշարն ընդունում է հետևյալ տեսքը.



Հնչյունաշարի բարդացման անհրաժեշտությունը պայմանավորվում է երկու հանգամանքով, մեկը՝ գործնականում հատուկ ձայնակարգային կառուցվածքների ընդգրկումով, որոնց համար «կանոնավոր» («նորմալ») խրոմատիկ հնչյունաշարը չի կարող տրամադրել պահանջվող բոլոր հնչյունները:

Ելևէջի մեջ նման ձայնակարգակազմավորումների ներառումով հնչյունաշար են մուտք գործում որոշ նոր հնչյուններ, որոնք չէին նախատեսված վերևում դիտարկված համակարգում: Հաշվի առնելով, որ հիշյալ տիպի ձայնակարգերը տեղակայվում են միայն հնչյունաշարի որոշակի սահմանափակ հատվածներում և որ, հետևաբար, այդ տիպի ձայնակարգերի ընդգրկումը կապված է միայն «կանոնավոր» հնչյունաշարի ***մասնակի*** վերակառուցման հետ, մենք տեսական լայն ընդհանրացումների չենք դիմում և բավարարվում ենք գործնականում առաջադրվող առանձին դեպքերի քննարկմամբ:

Սովորական նորմերից դուրս ձայնային հիմք պահանջող ձայնակարգերի թվում են՝

ա) էոլական ձայնակարգը՝ վերին ծայրագույն ցած տերցիային աստիճանով.

բ) էոլական ձայնակարգը՝ թեթևակիորեն իջեցված վերին կվարտային աստիճանով:

Շարադրանքի պայմանները, որոնցով այս երկու ձայնակարգերը հանդես են գալիս ելևէջում, որոշում են դրանց տոնիկաների տեղը՝ ք: Քանի որ դա այդպես է, ցած մեդիանտը տեղավորվում է ցած b-ի վրա (պայմանականորեն՝ /b), իսկ ցած սուբդոմինանտը՝ ցած c-ի (պայմանականորեն՝ /c):

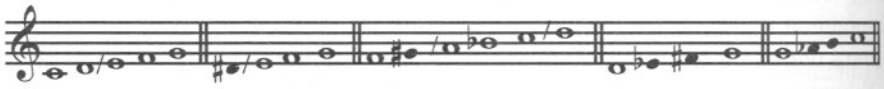
Նման ձայնակարգերի գոյության մասին տեղեկանում ենք եկեղեցական մեղեդիներից՝ գրառված հայկական ձայնանիշներով:

«Կանոնավոր» ձայնակարգի բարդացման անհրաժեշտության մյուս պատճառը որոշ ձայնակարգակազմավորումների փոխադրումն է մեկ օկտավայից մյուսը, որ, հասկանալիորեն, ուղեկցվում է նաև հնչյունաշարերի փոխադրումով: Վերջիններս միահյուսվում են «կանոնավոր» հնչյունաշարի համապատասխան հատվածների հետ՝ բարդացնելով դրանց ձայնական կազմը:

Օկտավային փոխադրումների հետևանքով երևան եկած հնչյունները պետք է որ նույնպես տեղ գրավեն ամբողջական հնչյունաշարում:

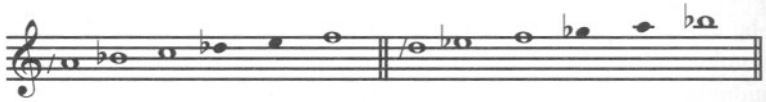
Կանգ առնենք ձայնակարգերի ամենից ավելի գործածական օկտավային փոխադրումների վրա.

ա) Ձայնակարգային հնչյունաշարերը՝



փոխադրվում են օկտավա վերև, որի հետևանքով «կանոնավոր» խրոմատիկ հնչյունաշարի վերևի մասին կցվում են նոր հնչյուններ՝ /e-fis, /a, h և c:

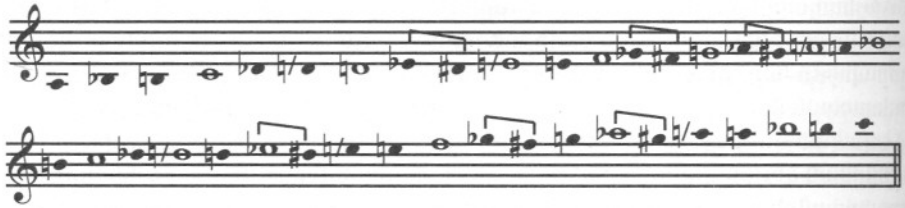
բ) Ձայնակարգային հնչյունաշարերը՝



փոխադրվում են օկտավա ներքև, որի հետևանքով «կանոնավոր» խրոմատիկ հնչյունաշարի ներքևի մասին կցվում են նոր հնչյուններ՝ /a, des, /d և ges:

Օկտավային փոխադրումներն օգտագործվում են հայ մոնոդիկ երաժշտության ամենևին ոչ բոլոր ճյուղերում և ոճերում: Դրանք հանդիպում են զարգացած ավատատիրական դարաշրջանի և ավելի ուշ ժամանակների մասնագիտացված մոնոդիաներում: Օկտավային փոխադրումների փաստն ինքնին վկայում է ելևէջային ոլորտի ընդլայնման միտում: Ինչպես ստորև կտեսնենք, ձայնակարգերի օկտավային փոխադրումներից գործնականում օգտվում են բոլորովին ոչ մեխանիկորեն, այլ բոլոր մանրամասներով հիմնավորված, մեծ զգուշությամբ կատարված զարտուղությունների ճանապարհով:

Եթե կվարտային խրոմատիկ հնչյունաշարի մեջ մտցվեն այն բոլոր պարզեցումները, որ կապված են չօգտագործվող հնչյունների հեռացման հետ, մյուս կողմից՝ այն բոլոր բարդացումները, որ հետևանք են օկտավային փոխադրումների, հնչյունաշարը կստանա հետևյալ կառուցվածքը.



Հնչյունաշարի այն մի հատկանիշը, որն առաջանում է օկտավային փոխադրումներից, հատկապես ուշագրավ է: Թեպետ հնչյունաշարի նման կառուցվածքն էլ պահպանում է կվարտայնության բոլոր հիմնական գծերը (առավել ակներևությամբ երևան է գալիս հնչյունաշարի դիատոնիկ կորիզի կառուցվածքում), բայց, միևնույն ժամանակ, երկկողմանի օկտավային փոխադրություններից առաջացած բարդացումները երևան են բերում կառուցվածքի մեջ նաև սկզբունքային մի նոր բան, այն է՝ հնչյունաշարում հանդես են գալիս օկտավայնության հատկանիշներ: Սակայն օկտավայնությունը, որ արդյունք է ուշ ժամանակներում կվարտային խրոմատիկ հնչյունաշարի շերտավորման, կրում է ***երկրորդական*** բնույթ:

Այդպիսիք են հայ մոնոդիկ երաժշտության խրոմատիկ հնչյունաշարի կառուցված-

քին վերաբերող ընդհանրացումները՝ դուրս բերված տեսական հետազոտումներից: Դրանց ճշմարտությունը հաստատվում է վերը բերված հնչյունաշարի և թառի հնչյունաշարի առավել հագեցած հատվածի համեմատությամբ: Հարմար համեմատության համար հիշյալ հատվածը փոխադրված է մաքուր կվարտայով վեր.

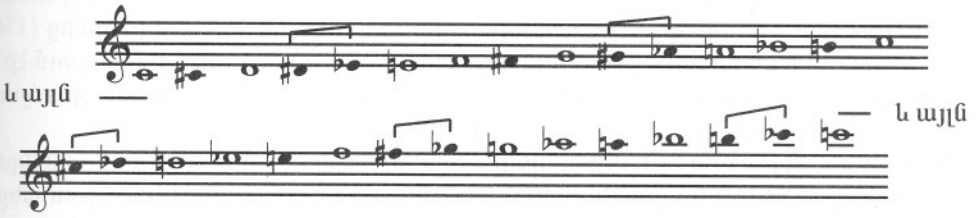


Ասվածին հարկ է ավելացնել, որ հայ երաժշտության մեջ բազմաձայն կերտվածքի զարգացումը, նաև անցումը եվրոպական գործիքների, փոխում են այդ երաժշտության նախնական ձայնախոսական ակուստիկական հիմք. պրակտիկա է մուտք գործում եվրոպական երաժշտության մեջ ընդունված տասներկուաստիճանի համաչափ հավասարեցված լարվածքը: Վերջինիս հնչյունաշարերը, որոնք ընդունակ են պատասխանելու հայ մոնոդիկ երաժշտության ձայնակարգային ելևէջային պահանջներին, բաժանվում են երեք տեսակի.

ա) Երեք կվարտային շարքերից միահյուսված դիատոնիկ հնչյունաշար: Բերվող օրինակը կառուցված է c հնչյունից.

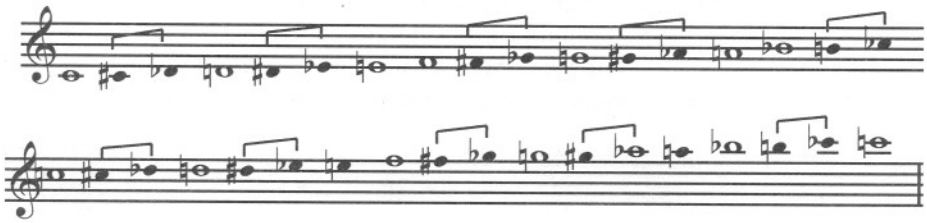


բ) խրոմատիկ հնչյունաշար՝ կառուցված մոնոդիկ երաժշտության վերը բերված «կանոնավոր» խրոմատիկ հնչյունաշարի օրինակով (տե՛ս էջ 290): Բացի դիատոնիկ կորիզի հնչյուններից, այն բովանդակում է միքսոլիդիական և էոլական բարձրացված, ինչպես նաև ***վերջիններիս էնհարմոնիկ համասար*** իջեցված լոկրիական հնչյուններ: Այդ հնչյունաշարը բաղկացած է կվարտաների հինգ շարքից.



Դիատոնիկ և կվարտային խրոմատիկ հնչյունաշարերը կարող են երկու կողմից շարունակվել ըստ կվարտային շրջանակի՝ մինչև շրջափակում:

գ) Ձայնակարգերի օկտավային փոխադրումներ թույլատրող խրոմատիկ հնչյունաշար: Այն կազմվում է կվարտային խրոմատիկ հնչյունաշարի բարդացումից: Այստեղ, բացի էնհարմոնիկ հավասարեցումներից, որ բնորոշ են կվարտային խրոմատիկ հնչյունաշարին, կան և ուրիշները. ներքևի օկտավայում բարձրացված միքսոլիդիական հնչյունները հավասարեցվում են իջեցված էոլականներին, օրինակ՝ cis-des, fis-ges, իսկ վերևի օկտավայում՝ բարձրացված լոկրիական հնչյունները՝ բնական միքսոլիդիականներին, օրինակ՝ dis-es, gis-as.



Հայ երաժշտության ելևէջը համաչափ հավասարեցված լարվածքի փոխադրելով, ձայնակարգերի ինտերվալային կազմը կորցնում է իր որակական երկրորդական հատկանիշները, որի կապակցությամբ որոշ ձայնակարգա-մեղեդիական ֆունկցիաներ զրկվում են իրենց նախկին նրբերանգներից: Դրա հետ մեկտեղ, այդ հիմքին անցնելով, հայ կոմպոզիտորական արվեստի առաջ բացվում են լայն հեռանկարներ՝ արտահայտչամիջոցների, ինչպես նաև ձևակառուցման մեթոդների շրջանակը հարստացնելու իմաստով: Ստեղծվում են ձայնակարգերը տասներկուաստիճանի օկտավայի ցանկացած հնչյունից սկսելու, հայ մոնոդիայի ձայնակարգային առանձնահատկություններին հենվող համահնչյունների (ակորդների) ստեղծման, անսահման զարտուղությունների, այդ թվում՝ էնհարմոնիկ, օգտագործման հնարավորություններ և այլն: Համաչափ հավասարեցված լարվածքը դարձավ հայ դասական և խորհրդային կոմպոզիտորական երաժշտության լարվածք:

Քանի որ հայ մոնոդիկ երաժշտության հնչյունաշարերի հարցը պարզաբանելիս որոշ չափով ապավինել ենք հայ նոր նոտագրության համակարգով կատարված ձայնագրություններին՝ ավելորդ չենք համարում համառոտ անդրադառնալ այդ համակարգի առանձնահատկություններին:

ՀԱՅ ՆՈՐ ՆՈՏԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ

Համակարգը ստեղծվել է XVIII դարի վերջի և XIX դարի սկզբի հայ երաժշտական գործիչ, տեսաբան և կոմպոզիտոր Համբարձում Սարգսյան-Լիմոնջյանի կողմից (1768-1839): Նա գործել է մի պատմաշրջանում, երբ խազագրության արվեստն ապրում էր իր վերջին, վճռական ճգնաժամը, և երբ Արևմտյան Հայաստանի եկեղեցական երաժշտությունը իր ինքնատիպության հատկանիշները կորցնելու վտանգի տակ էր:

Լիմոնջյանը հետապնդել է ժամանակակիցների և իր հիշողության մեջ պահպանված եկեղեցական երաժշտական հարուստ ժառանգությունը օտար ազդեցություններից հեռու պահելու նպատակը: Նրա կարծիքով դրան հասնելու միակ ճիշտ ճանապարհը նյութի արձանագրումն էր՝ ձայնագրումը, որի համար և անհրաժեշտ էր ստեղծել նոտագրման սեփական համակարգ. դա իրականացվեց 1813 թ.: Հետագայում այն փոքր-ինչ կատարելագործեց նրա սաներից Ա. Հովհաննիսյանը՝ ավելացնելով կշռույթին վերաբերող նոր նշաններ: Համակարգը կյանք մտցնելու գործին մեծապես նպաստեց Լիմոնջյանի մյուս սանը՝ Հ. Մյուհենտիսյանը: Նա ստեղծեց տպագրական կաղապարներ, որոնց միջոցով իրականացվեցին առաջին տպագրական հրապարակումները:

Լիմոնջյանի ձայնանիշերի օգնությամբ XIX դարի երկրորդ կեսում գրառվել են մեծ քանակությամբ մեղեդիներ (առավելապես եկեղեցական), ինչում է և Լիմոնջյանի հայտնագործման հսկայական դերը:

Ըստ երևույթին, թե ինչու նա չէր դիմել եվրոպական նոտագրության համակարգին, պատճառը մեկը չէր. Լիմոնջյանը եվրոպական երաժշտական մշակույթից հեռու կանգ-

նած երաժիշտներից էր, այն մշակույթից, որն ի միջի այլոց, արդեն հասել էր իր զարգացման գագաթնակետին: Զուրկ չէ հիմնավորումից ենթադրությունը, որ Լիմոնջյանը ստեղծելով նոտագրության հատուկ համակարգ, առաջնորդվել է հայ երաժշտությունը կողմնակի հայացքներից զերծ պահելու ցանկությամբ[1]: Սակայն կարող էին լինել նաև զուտ գործնական կարգի պատճառներ: Եվրոպական նոտագրության համակարգն իր հարուստ հնարավորություններով կարող էր միաձայն երաժշտության գրառման համար չափազանց ծանր լինել: Հնարավոր է այն մերժվել է նաև այն նկատառումներով, որ արթնացրել է խիստ որոշակի զուգադրություններ համաչափ հավասարեցված լարվածքի հետ:

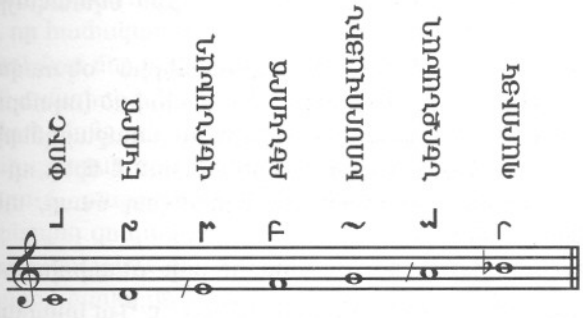
Լիմոնջյանի նոտագրությունն այն համակարգերից է, որոնք արձանագրում են միայն հնչյունների հարաբերական, բայց ոչ բացարձակ բարձրությունը: Սրանում է, ի միջի այլոց, արտահայտված խազագրական համակարգերի հետ ունեցած ժառանգականության կապը:

Բարձրությային հարաբերությունների արձանագրման հիմքում Լիմոնջյանը դրել է յոթ հնչյուն: Որոշակի կարգով դասավորված այս նշանները համապատասխանում են միքսոլիդիական հնչյունաշարի յոթ հնչյուններին:

Թեպետև Լիմոնջյանի ձայնանիշները չեն մատնանշում հնչյունների բացարձակ բարձրությունը, շարադրության պարզության համար և առավել տարածված ավանդույթի համաձայն, այսուհետև դրանք կմեկնաբանենք իբրև միքսոլիդիական յոթնահնչյուն շարքին պատվանող՝ c հնչյունից սկիզբ առնող հնչյուններ՝ c-d-/e-f-g-/a-b: (Այս ավանդույթին է հետևում նաև Կոմիտասն իր վերջին գիտական հոդվածներից մեկում[2]): Բերված յոթնահնչյուն շարքը մենք կանվանենք հիմնադիր:

Բարձրության նշանակման յոթ նիշերի գծագրական ձևերը, ինչպես և դրանց անվանումները, Լիմոնջյանը փոխառել է խազային գրությունից՝ տալով դրանց նոր նշանակություն:

Ստորև բերված են Լիմոնջյանի՝ բարձրություն արձանագրող յոթ նշաններն իրենց անվանումներով, դասավորված միքսոլիդիական շարքի հիմնադիր յոթնահնչյուն շարքի հնչյուններին համապատասխան[3]:



---

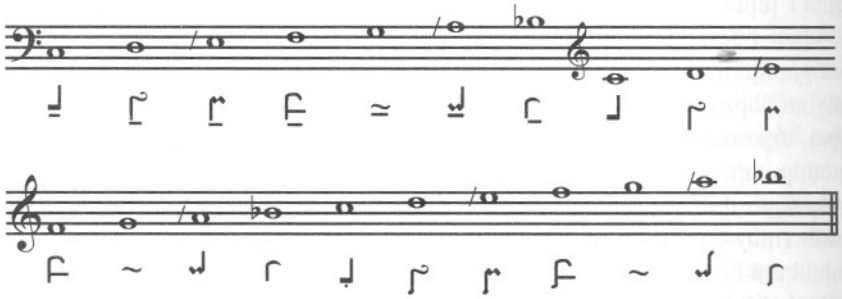
[1] Գաղտնապահության նույն ճանապարհին էին նաև հույն երաժիշտները՝ գործնականորեն դիմելով նոտագրության նոր համակարգի: Վերջինս, ինչպես հայտնի է, խազային գրության կերպարանափոխման արդյունք էր:

[2] Տե՛ս ԿՈՄԻՏԱՍ, ***Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ,*** էջ 139: Ուշագրավ է, որ իր ավելի վաղ, ուրիշ հոդվածում, Կոմիտասը նույնը մեկնաբանում է իբրև ժ հնչյունից սկսվող միքսոլիդիական յոթնահնչյուն շարքին համապատասխանող նշաններ (տե՛ս նույն տեղում, էջ 130):

[3] Հայ մոնոդիկ երաժշտության տեսականում, բացի բարձրության նշանների լրիվ անվանումներից, գործածական են նաև դրանց համառոտագրությունները՝ փո, է, վե, բե, խո, նե, պա:

Շարքի սահմաններից դուրս գտնվող հնչյունների նշանակման համար Լիմոնջյանն օգտագործում է նույն յոթ նշանները՝ ներքևից միացնելով օկտավային փոխադրման ցուցիչներ: Հիմնաղիր շարքի հնչյուններից դեպի վերև մեկ օկտավայով հեռու գտնվող հնչյունների համար բարձրության նշաններին ներքևից ավելացվում է կետ, մեկ օկտավայով ցած գտնվողներին՝ գծիկ:

Օկտավային փոխադրումների ցուցիչների կիրառումը ստեղծում է երեք օկտավա ծավալ ունեցող հնչյունաշարի գրառման հնարավորություն.



Այս ձևով երկու օկտավայով փոխադրություններ նշանակելու համար բարձրության նշանների տակ դրվում են երկու կետ կամ երկու գիծ: Գործնականում երկու օկտավա ցած փոխադրություններ չեն հանդիպում: Երկու օկտավա վեր փոխադրությունները հայտնըվում են հազվադեպ, այն էլ միայն հայ մոնոդիկ երաժշտության ուշ շրջանի մասնագիտացված ճյուղերում:

Ինչպես ընթերցողը ըստ երևույթին նկատեց, վերը բերված երեք օկտավա ծավալ ունեցող հնչյունաշարը, կառուցման առումով, արմատապես տարբերվում է դիատոնիկ ձայնակարգերի հիմքը կազմող ***կվարտային*** հնչյունաշարից: Երևույթը կարող է բացատրվել երկու կերպ. կամ Լիմոնջյանը, ստեղծելով իր համակարգը, նկատի է ունեցել առաջին հերթին մոնոդիկ երաժշտության ուշ շերտերում ձայնակարգային համակարգերի օկտավային փոխադրությունները, կամ, որ ավելի հավանական է, այս հարցում տուրք է տվել եվրոպական երաժշտության տեսության օկտավային հնչյունաշարերի ազդեցություններին:

Հայ մոնոդիկ երաժշտության ելևէջի պահանջներին՝ օկտավային հնչյունաշարի հարմարեցման խնդիրը Լիմոնջյանը լուծում է ձևափոխված (ալտերացված) աստիճանների օգնությամբ, որոնց նշանակման համար արված առաջարկների վրա հարկ է կանգ առնել ավելի մանրամասն: Արդարությունը պահանջում է նշել, որ համակարգի՝ հենց ձևափոխված աստիճանների նշանակմանը վերաբերող մասը, տեսության առումով, ամենից ավելի խոցելի կողմն է:

Լիմոնջյանի համակարգում որպես աստիճանի ձևափոխման ցուցիչ նշվում է բարձրության նշանի վրա դրված միայն մի նշանիկ (♪): Դա կարդացվում է մի դեպքում իբրև հնչյունի ***բարձրացում,*** մյուս դեպքում՝ ***իջեցում:*** Օրինակ, խոսրովային նշանի վրա դրված ♪ նշանիկը կարող է նշանակել կամ gis կամ as:

Սա միայն չարիքի կեսն է, որովհետև ըստ հայ մոնոդիայի ելևէջի կանոնների, որում խրոմատիկ սեկունդաներով քայլերը կամ միանգամայն բացակայում են, կամ եթե կան, ապա իբրև հազվադեպ բացառություն, հնչյունի ձևափոխման ցուցիչի նշանակությունը հեշտությամբ կարելի է բխեցնել շարադրանքից: Առաջարկվում է կանոն, որը ընթերցողին տալիս է հնարավորություն յուրաքանչյուր առանձին դեպքում որոշելու՝ թե ***ի՞նչ կարգի*** ձևափոխման հետ նա գործ ունի: Այսպես, եթե ձևափոխման նշանիկ կրող բարձ-

թության որևէ նշան շարադրանքում հանդես չի գալիս այդ նշանի մաքուր վիճակի հետ հաջորդական հարևանությամբ, ապա դա ***բարձրացման*** ցուցիչ է.

Օրինակ՝ խոսրովային նշանը, որը շարադրանքում հանդես է գալիս միայն ձևափոխման նշանիկով, կարդացվում է իբրև gis: Մյուս կողմից, եթե բարձրության որևէ նշան առկա է շարադրանքում անմիջականորեն երկու տարբերակի հարևանությամբ՝ ձևափոխման նշանիկով և առանց դրա, ապա դա ***իջեցման*** ցուցիչ է: Օրինակ, խոսրովայինը շարադրանքում ձևափոխման նշանիկով և մաքուր վիճակով հանդես գալիս, կարդացվում է իբրև as:

Գործնականում ձևափոխման նշանիկի ինչ լինելը (իջեցում թե բարձրացում) հեշտությամբ որոշվում է շնորհիվ այն բանի, որ հայ մոնոդիայում գերիշխող է սահուն, մասնավորապես՝ աստիճանական շարժման ձևը: Այդ գերիշխանությամբ, որևէ բարձրության նշանի տարբերակները, եթե առկա են ձայնագրության մեջ, հայտնվում են իրար մոտիկ հարևանությամբ: Ընթերցողին անհրաժեշտ չի լինում տեսադաշտով ընդգրկել ձայնագրության մեծ հատվածներ. բավական է ուշադրության տակ առնել նշանների մի խումբ, որն ունի բարձրության նշան՝ ձևափոխման նշանիկով:

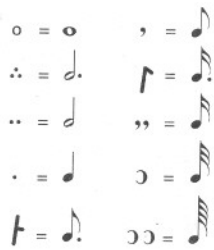
Լիմոնջյանի համակարգում ձևափոխման նշանակման անկատարությունը ուրիշ բանում է: Ինչպես ընթերցողը հիշում է, խրոմատիկ հնչյունաշարերը բովանդակում են խրոմատիկ կիսատոներ՝ որակական-երկրորդական տարբեր հատկանիշներով: Մինչդեռ, Լիմոնջյանի համակարգում բարձրության բոլոր նշանների ձևափոխումները իրականացվում են միայն մի ցուցիչի օգնությամբ: Դրանից կարելի է եզրակացնել, որ նրա համակարգում նախատեսված չի եղել ձևափոխման ճիշտ մեծության նշանակումը: Կասկած չկա, որ Լիմոնջյանը՝ Մերձավոր Արևելքի մոնոդիաների հնչարտաբերման (թե վոկալ և թե նվագարանային) հնարները կատարելապես ուսումնասիրած երաժիշտը, ինքն էլ գիտակցել է այդ անկատարությունը: Բնական է ենթադրել, որ ձևափոխման ճիշտ մեծության որոշման հարցում Լիմոնջյանն ամբողջությամբ հենվել է գրառման ընդհանուր շարադրանքին: Եթե դա այդպես է, կարելի է հավաստել, որ նրա նկատառումները լրիվ արդարացվել են: Լիմոնջյանի համակարգով կատարված բազմաթիվ ձայնագրությունների վերլուծությունը հաստատում է, որ որևէ նշանի՝ հնչյունի ձևափոխման ցուցիչի ճիշտ նշանակության որոշման դեպքերից և ոչ մեկը դժվարություն չի հարուցել: Հարկ է ավելացնել, որ համակարգի գործնական կիրառման ողջ ժամանակաշրջանում, ձևափոխման նշանակման մեթոդները չեն ենթարկվել երաժիշտների քննադատությանը, որոնց թվում եղել են այնպիսի ականավորներ, ինչպիսին Կոմիտասն էր:

Թեթևակի նշենք Լիմոնջյանի համակարգի ևս մի առանձնահատկություն, որը մեր տեսանկյունից ունի բացահայտ գործնական արժեք: Նրա մեթոդով կատարված ձայնագրություններում, բարձրության նշաններով ստեղծվում են տեսողությամբ հեշտությամբ տարբերվող զուգակցություններ, որոնցից ամեն մեկը համապատասխանում է ***որոշակի*** ձայնակարգի: Շնորհիվ նման համապատասխանության, այն ձայնակարգերը, որոնց հիմքով ծավալվում է ելևէջը, հեշտությամբ ճանաչվում են նույնիսկ ընթերցողի թեթևակի հայացքից:

Այսպիսին են ընդհանուր գծերով բարձրությային հարաբերությունների նշանակման մեթոդները՝ ըստ Լիմոնջյանի մշակած համակարգի:

Վերջինիս լիիրավ ծանոթանալու նպատակով, ասվածին իբրև լրացում ավելացնենք մի քանի խոսք կշռույթի արձանագրման մեթոդների մասին:

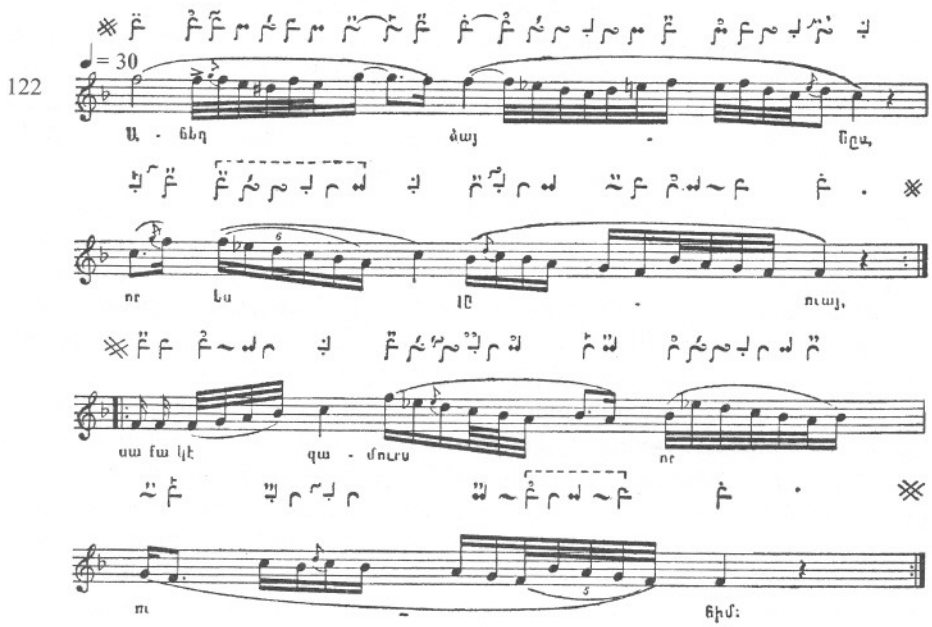
Տևողությունների նշանակման համար այս համակարգում օգտագործվում են հետևյալ նշանները.



Սրանք դրվում են կամ բարձրության նշանների վրա կամ՝ անկախ դրանցից: Առաջին դեպքում ցույց են տալիս ***հնչյունի*** տևողությունը, երկրորդ դեպքում՝ ***դադարի*** (պաուզա) որոշակի տևականությունը:

Ձայնագրություններում տևողությունների խմբավորումը կատարվում է առավելապես ըստ քառորդների, երբեմն՝ երեք կամ վեց ութերորդականների: Առանձին խմբի ներսում, միատեսակ տևողությունների հաջորդման դեպքում, տևողության նշանը դրվում է միայն մեկ անգամ[1]:

Ստորև տրվում է Լիմոնջյանի մեթոդով մեղեդու՝ Գրիգոր Նարեկացու տաղի արդեն բերված (տե՛ս օրինակ 42) ձայնագրությունից.



Սկսած XIX դարի երկրորդ կեսից հայ երաժշտությունը հաղորդակցվեց եվրոպական դասական երաժշտության մեծ նվաճումներին. երբ զարգացավ հայերի սեփական բազմաձայն կոմպոզիտորական արվեստը և անհրաժեշտ եղավ անցնել համաչափ հավասարեցման լարվածքի, Լիմոնջյանի համակարգը կորցնում է իր նշանակությունը: Դրան փոխարինելու է գալիս եվրոպական նոտագրության համակարգը: XX դարում ժողովրդական երգերի ձայնագրությունների համար ևս օգտվում են բացառապես այս համակարգից:

---

[1] Հայ նոտագրության համակարգի նկարագրությունը տրված է՝ Ռ. ԱԹԱՅԱՆ, ***Ձեռնարկ հայկական ձայնագրության***, Ե., 1950: Ավելի հին ձեռնարկների մասին տե՛ս էջ 264, ծանոթագրություն 1:

Երկրորդ գլուխ

ՁԱՅՆԱԿԱՐԳԵՐԻ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ

ՆԱԽՆԱԿԱՆ ԴԻՏՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Ինչպես ասվել է, հայ մոնոդիկ երաժշտական բազմաճյուղ մշակույթը իր երկարատև գոյության ընթացքում առաջադրել է կառուցվածքային առումով բյուրեղացած, ժառանգականությամբ կապված և բարդ բարձրադաս համակարգում միավորված առանձին ձայնակարգային համակարգեր:

Դրանց դասակարգումը կապված է որոշ դժվարությունների հետ, քանի որ հարկ է լինում հաշվի նստել համակարգերի՝ տարբեր հարթություններ վրա գտնվող շատ առանձնահատկությունների հետ. այդպիսիք են՝ ձայնակարգերի ներքին կապերի համակենտրոնացման ձևերը, երանգային ուղղվածությունը, տոնիկաների համեմատությամբ օժանդակ աստիճանների դասավորման կարգը, համակարգի բարդության աստիճանը՝ կապված միավորվող առաջնային օղակների քանակի հետ և այլն:

Ըստ առաջին հատկանիշի, ձայնակարգերը բաժանվում են երկու խմբի. մեկը՝ այսպես կոչված ***մոնոտոնիկալ*** (մեկ հիմնաձայնով) ձայնակարգերն են, որոնք հենվում են գլխավորապես բնական դիատոնիկ հնչյունաշարերին, մյուսը՝ այսպես կոչված երկակի, ինչպես նաև վերջիններից ճյուղավորվող համակարգերն են: Երկրորդ խմբին պատկանող համակարգերը հենվում են այն հնչյունաշարերին, որոնք իրենց կազմում ունեն լայն մեծացրած սեկունդա:

Երանգային ուղղվածության հատկանիշի համաձայն, հայ մոնոդիայի ձայնակարգերը բաժանվում են մաժորի և մինորի: Վերջիններս, իրենց հերթին, բաժանվում են էոլական ու լոկրիական տոնիկական օղակներ ունեցողների:

Այլ աստիճանների շարքում տոնիկայի գրաված համեմատական դիրքի համաձայն, կան ձայնակարգերը, որոնցում տոնիկան գտնվում է համակարգի ներքևում և ձայնակարգեր, որոնց մեջ տոնիկան գրավում է միջանկյալ դիրք:

Վերջապես, ըստ ընդգրկվող առաջնային օղակների քանակական հատկանիշի, ձայնակարգերը բաժանվում են մեկ, երկու և երեք օղակավորների: Չորս և հինգ օղակավոր համակարգերը, որոնց գոյությունը միանգամայն հնարավոր է տեսականորեն, գործնականում հանդիպում են իբրև ծայրահեղ բացառություն:

Միաօղակ ձայնակարգային համակարգերի թվում են եռալարերը՝ փոքր և մեծ ծավալով, քառալարերը՝ մաքուր կվարտային և հնգալարերը՝ մաքուր կվինտային ծավալով: Հիշյալ միաօղակ համակարգերը լայնորեն տարածված են հայ գեղջուկ երաժշտության մեջ: Հենց այստեղ կարելի է հանդիպել համակարգերի, կազմված ընդամենը երկու հնչյունից: Հայ մոնոդիկ երաժշտության այս առավել պարզ համակարգերը երկլարեր են՝ սեկունդային ծավալով:

Երկօղակ համակարգի ձայնակարգերը միավորում են երկուական առաջնային օղակ՝ մեկը տոնիկական, մյուսը՝ օժանդակ: Երկօղակ և բազմօղակ ձայնակարգային կազմավորումներում առաջնային օղակներն ընդհանրապես ներկայացված են տարբեր կառուցվածքի երկլարերով, եռալարերով, քառալարերով և հնգալարերով: Առավել լրիվ երկօղակ համակարգերի թվում են վեցալարերը՝ փոքր կամ մեծ սեքստայի ծավալով, յոթնալարերը՝ փոքր սեպտիմայի ծավալով և ութալարերը՝ մաքուր օկտավայի ծավալով: Դրանց կողքին գործածված են նաև ոչ լրիվ երկօղակ համակարգեր, այդ թվում

հնգալարեր՝ կազմված երկու եռալարից կամ քառալարից և երկլարից՝ քառալարեր՝ կազմված եռալարից ու երկլարից, եռալարեր՝ կազմված երկու երկլարից և ուրիշներ:

Հայ մոնոդիայի բարդ ձայնակարգեր կազմավորելիս օգտագործվող առաջնային օղակների միացման ձևին կանդրադառնանք հատուկ և կընդգծենք, որ հայ, ինչպես և Առաջավոր Ասիայի երաժշտության արմատական ձայնակարգերում ընդհանրապես, դրանք միանում են բացառապես ***շղթայման*** մեթոդով, որի ընթացքում ներքևի օղակի վերին հնչյունը ***միաձուլվում*** է վերին օղակի ներքևի հնչյունի հետ: Բարդ համակարգերի կազմավորման մյուս ձևը, որով միասնանում են իրարից ***անջատ*** ձայնակարգային օղակները, և որը քաջ ծանոթ էր դեռևս հին հույներին և լայնորեն գործածական էր եվրոպական երաժշտության մեջ, Առաջավոր Ասիայի ժողովուրդների մեջ չկիրառվեց: Շղթայման մեթոդի բացառիկ գերիշխանության փաստը բացատրվում է Առաջավոր Արևելքի ժողովուրդների մոնոդիկ ստեղծագործության մեջ իշխող՝ ելևէջային մեծագույն համակենտրոնացում և հոսունություն հաղորդելու միտումով: Մյուս կողմից, նույն համակարգը ինքնին պայմանավորել է ձայնակարգերի կազմավորման մեր կողմից դիտարկված սկզբունքները:

Եռօղակ համակարգերը պարունակում են երեքական առաջնային օղակ. մեկը՝ տոնիկական և երկուսը՝ օժանդակ: Այս համակարգերը կարող են դիտվել իբրև մեկ ընդհանուր առաջնային օղակ ունեցող երկուական երկօղակից բաղկացած կազմավորումներ: Առավել լրիվ եռօղակ համակարգերը ինքնալարերն են՝ փոքր կամ մեծ նոնայի ծավալով, տասնալարը՝ փոքր դեցիմայի ծավալով և տասնմեկլարը՝ մաքուր ունդեցիմայի ծավալով: Քիչ զարգացած եռօղակ համակարգերն ունեն փոքր թվով աստիճաններ. դրանց են պատկանում ութալարերը, վեցալարերը և անգամ հնգալարերը: Վերջիններս կազմվում են տոնիկական եռալարի և դրա երկու ծայրերում տեղավորված օժանդակ երկլարերի միացումից:

Քառօղակ և հնգօղակ համակարգերը կազմվում են եռօղակների նմանությամբ:

Անդրադառնանք մոնոդիայի ձայնակարգերի դասակարգման հարցին՝ ըստ համակարգի այլ աստիճանների շարքում տոնիկայի ունեցած համեմատական դիրքի:

Ինքնուրույն միաօղակ համակարգերում տոնիկան մեծ մասամբ ամենաներքևում է: Նման համակարգերում, բացի տոնիկական դերից, ներկայացված են նաև վերին ձգտող հնչյունի, վերին մեղհանտի, իսկ առավել զարգացած միաօղակ համակարգերում նաև լրացուցիչ՝ վերին սուբդիմինանտայի ու դոմինանտայի նշանակությունները: Նման համակարգերի հուզական երանգի դրսևորումը, հետևաբար, լիակատար է: Սրա հետ մեկտեղ, երբեմն գեղջուկ երգերում հանդիպում են ձայնակարգեր, որոնց տոնիկան զետեղված է հնչյունաշարի վերևում: Երանգավորման տեսանկյունից նման համակարգերը բնորոշվում են պակաս որոշակիությամբ:

Երկու, երեք և բազմօղակ համակարգերում տոնիկան կամ հնչյունաշարի ներքևում է կամ առաջին և երկրորդ օղակների շղթայման կետում:

Ձայնակարգերի այն ձևերը, որոնցում տոնիկան ներքևում է, կանվանենք հիմնական, ի տարբերություն հիպո-ձևերի, որոնցում տոնիկան տեղավորվում է առաջին և երկրորդ օղակների շղթայման կետում: Հիպո համակարգերում տոնիկան անմիջականորեն շրջապատված է երկու կողմերից իրեն ենթարկվող աստիճաններով, որի պատճառով ելևէջում այն ավելի ամուր է, քան ձայնակարգերի հիմնական ձևերում:

Հայ մոնոդիկ երաժշտության միաօղակ համակարգերը ստորաբաժանված են երկու տեսակի՝ մոնոտոնիկալ և երկակի:

1. ***Մոնոտոնիկալ*** միաօղակ ձայնակարգերից առավել գործնական նշանակություն ունեն հնչյունաշարերի ամենաներքևում տեղավորված տոնիկայով համակարգերը: Դրանք կանվանենք ***տոնիկական,*** քանի որ մտնելով բարդ ձայնակարգերի կազմի մեջ, ստանձնում են տոնիկական օղակի դեր: Ըստ երանգային ուղղվածության, միաօղակ մոնոտոնիկ համակարգերը բաժանվում են՝ ա) լոկրիականի, բ) էոլականի և գ) միքսոլիդիականի:

ա) ***Լոկրիական*** համակարգերը կազմվում են դիատոնիկ հնչյունաշարի լոկրիական հնչյուններից: Ամենազարգացած ձևը լոկրիական եռալարն է:

Հուզական լարվածքով լոկրիական համակարգերը պատկանում են ամենից ավելի մռայլ ձայնակարգերին, որ պայմանավորված է համակարգի վերևի օժանդակ հենակետը հանդիսացող մեղիանտայի համեմատական դիրքով, ինչպես նաև ձգտող տոնի դիրքով: Հիշված երկու աստիճանները տոնիկայի հետ կազմում են փոքր ինտերվալներ, օրինակ՝ [/a]-b-c:

Պարզագույն գեղջուկ մոնոդիաներում լոկրիական եռալարերի կողքին երբեմն հանդիպում են նաև երկլարեր: Ինչպես պարզվում է, գործնականում հնչարտաբերման համար ամենից ավելի հարմար և առավել հաճախակի կիրառելի են /e և /a հնչյուններից կազմված լոկրիական համակարգերը: Առաջինը կանվանենք ներքևի լոկրիական, երկրորդը՝ միջին: Վերին լոկրիական համակարգերը (երկրորդ օկտավայի /d տոնիկայով) իբրև ինքնուրույն ձայնակարգային կազմավորումներ, գործնականում չեն կիրառվում. ըստ երևույթին պատճառն այն է, որ տոնիկան հնչյունաշարի բարձր հնչամասում է տեղավորված:

բ) ***Էոլական*** համակարգերը կառուցվում են դիատոնիկ հնչյունաշարերի էոլական հնչյուններից: Սրանք կառուցվածքով ավելի բազմազան են, քան լոկրիական համակարգերը. ներկայանում են եռալարերով, քառալարերով և հնգալարերով:

Վերևի օժանդակ հենակետը մեկ մեղիանտան է, մեկ սուբդոմինանտան, մեկ դոմինանտան: Երկլարանի էոլական կազմավորման՝ իբրև ինքնուրույն համակարգի, օրինակներ մեզ չեն հանդիպել:

Էոլական համակարգերի վերին ձգտող հնչյունը տոնիկայի հետ կազմում է՝ նեղ մեծ սեկունդա, որի շնորհիվ դրա վարընթաց ձգտողականությունը դեպի տոնիկա ավելի ակներև է, քան դա համաչափ հավասարեցված հնչյունաշարին հենված նույն համակարգերում է: Ձայնակարգային երանգային ուղղվածությունն այստեղ որոշում է տոնիկայի հետ փոքր տերցիա կազմող վերևի մեղիանտան, որը տարբերվում է լոկրիական համակարգի լայն փոքր տերցիայից իր ավելի «մինորային» բնույթով: Էոլական քառալարերի և հնգալարերի սուբդոմինանտան տոնիկայի հետ կազմում է մաքուր կվարտա, հնգալարերի դոմինանտան՝ մաքուր կվինտա: Էոլական մաքուր կվինտաների վերևի հնչյունը՝ լոկրիական բարձր հնչյունն է: Այլ ինտերվալներից նշենք՝ լայն կվարտան, որը կազմվում է էոլական հնգալարի II և V աստիճանների միջև: Տիրապետելով կենտրոնախույս որոշ առանձնահատկությունների, այս կվարտան համարյա թե իբրև մեղեդիական ինտերվալ, երբեք չի գործածվում: Կիրառվող էոլական համակարգերը կառուցվում են առավելապես g և վերևի c հնչյուններից. դրանք միջին և վերին էոլական համակարգեր են: Ներքևի էոլականները (d հնչյունից) քիչ գործածական են՝ տոնիկայի ցած դիրքի պատճառով:

Էոլական տոնիկական համակարգերը, ավելի բարդ ձայնակարգային կազմավո-

րումների կցելիս, առանձին դեպքերում, դրանց ինտերվալների որակական երկրորդական հատկանիշները ենթարկվում են որոշ փոփոխությունների: Ավելի մանրամասն այս մասին ստորև:

Էոլական համակարգերը, ըստ հուզական երանգի, մոտ են եվրոպական համանման ձայնակարգային կազմավորումներին, թեպետ վերջիններից տարբերվում են փոքր-ինչ ավելի թախծոտությամբ, որը պայմանավորված է վերևի ձգտող հնչյունի ավելի ցած դիրքով:

Բերում ենք էոլական տոնիկական հնգալարի հնչյունաշարը՝ կազմված g հնչյունից՝ [g]- /a-b-c-d:

գ) ***Միքսոլիդիական*** համակարգերը կառուցվում են դիատոնիկ հնչյունաշարի միքսոլիդիական հնչյուններից: Սրանք, էոլականների նման, ներկայանում են եռալարերով, քառալարերով և հնգալարերով, հետևաբար, վերևի օժանդակ հենակետերն են մեդիանտան, սուբդոմինանտան և դոմինանտան: Միքսոլիդիական երկլարերի օգտագործման օրինակներ մեզ հայտնի չեն: Միքսոլիդիական հնգալարերն ավելի ուշ ժամանակների կազմավորումներ են:

Միքսոլիդիական, ինչպես և էոլական տոնիկական հնգալարերի IV և V աստիճանների տոնիկայի հետ կազմում են մաքուր կվարտա և կվինտա: Հետևաբար, կառուցվածքային և հուզական գունավորման առանձնահատկությունները միքսոլիդիական համակարգում, էոլականների համեմատությամբ, որոշվում են վերևի ձգտող հնչունների և վերևի մեդիանտայի գրաված համեմատական դիրքով: Ձգտող հնչյունն այստեղ հեռու է տոնիկայից ***լրիվ*** մեծ սեկունդայով, որով և տարբերվում է էոլական համակարգի համապատասխան հնչյունից, մեդիանտան տոնիկայի հետ կազմում է ***մեծ*** տերցիա (որակական երկրորդական հատկանիշներով նեղ ինտերվալների կազմում):

Միքսոլիդիական համակարգերը գլխավորապես գործնականում կազմվում են f և b, հազվադեպ՝ c հնչյուններից: Դա միջին, վերևի ու ներքևի միքսոլիդիական համակարգերն են: Ներքևինները՝ առանձին մոնոդիաներում, կիրառվում են փոխադրված մեկ օկտավա վերև:

Հուզական գունավորմամբ միքսոլիդիական միաօղակ համակարգերը մոտ են եվրոպական երաժշտության նույնատիպ մաժոր կազմավորումներին: Հավասար այլ (կշռույթա-ելևէջային) պայմաններում, դրանք մեղեդուն հաղորդում են խնդագին պայծառ բնույթ: Միքսոլիդիական համակարգերում մեդիանտայի մի փոքր մոտ լինելը տոնիկային, այդ համակարգերին հաղորդում է ավելի մեծ նրբություն, փափկություն՝ համաչափ հավասարեցված շարվածքի հնչյունաշարում կառուցված միքսոլիդիական համակարգերի համեմատությամբ:

Բերում ենք միջին միքսոլիդիական հնգալարի սխեմա՝ [f] -g- /a-b-c:

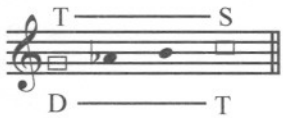
2. ***Երկակի*** համակարգերը հայ մոնոդիկ երաժշտության մեջ կառուցվում են դիատոնիկ հնչյունաշարի էոլական հնչյուններից: Ունեն քառալարային կառուցվածք, որի միջին հնչյունները կազմում են լայն մեծացրած սեկունդա: Ինչպես հայտնի է, երկակի քառալարը արդյունք է էոլական կվարտայում պարփակված լոկրիական փոքր սեկունդայի փոխակերպման:

Երկակի քառալարի երկրորդ, երրորդ և չորրորդ հնչյունները առաջինի կամ տոնիկայի հետ կազմում են՝ փոքր սեկունդա, մեծ տերցիա և մաքուր կվարտա: Օրինակ՝ g-as-h-c:

Նման (ստերեոտիպ) հարաբերություններ են ստեղծվում նաև քառալարի վերին հնչյունից՝ դեպի վար:

Երկակի քառալարի կառուցվածքային այս առանձնահատկությունը պայմանավորված է այն բանով, որ մաքուր կվարտայի սահմաններում գտնվող մեծացրած սեկունդա

ինտերվալի հնչյունները ունեն նույն (ստերեոտիպ) դասավորությունը: Քառալարի հնչյունների նման փոխադիրքավորման շնորհիվ հենց դրանց ներքին հարաբերությունները սահմանվում են որպես երկակի: Տվյալ կառուցվածքի քառալարի երկակիության բնույթն առավել ակներևությամբ երևան է գալիս ձայնակարգում իշխանություն վիճարկող երկու տոնիկաների առկայությամբ: Այն դեպքում, երբ տոնիկայի դերը ստանձնում է քառալարի ներքնի հնչյունը, վերնի երեք հնչյունները հայտնվում են ենթարկվողների վիճակում: Վերջիններս, համապատասխանաբար, մնում են որպես վերնի ձգտող, վերնի տերցիային և վերնի կվարտային հնչյուններ: Քառալարն ամբողջությամբ սահմանվում է իբրև տոնիկական: Հակառակ դեպքում, երբ տոնիկայի դերը ստանձնում է քառալարի վերնի հնչյունը, ենթարկվողների վիճակում հայտնվում են ներքնի երեք հնչյունները և, համապատասխանաբար, մնում իբրև ներքնի դոմինանտա, ներքնի մեդիանտա և ներքնի ձգտող հնչյուններ: Քառալարն ամբողջությամբ սահմանվում է իբրև դոմինանտային.



Երկակի քառալարի այս կամ այն ներունակ (պոտենցիալ) տոնիկայի ամրապնդումն ամբողջությամբ կախված է ելևէջային շարադրանքից: Երբ գերազանցապես շրջերգվում է ներքնի տոնիկան, այն դառնում է գերիշխող վերնինի նկատմամբ և հակառակը: Երկու տոնիկաների հաջորդական շրջերգումներով վիճարկվում է տոնիկայի դերը քառալարի ծայրի հնչյունների միջև. ստեղծվում է ներձայնակարգային զարտուղության տեսակ:

Հետաքրքրական է նշել, որ ներձայնակարգային զարտուղությունների ընթացքում երկակի քառալարի ինտերվալային հարաբերությունները կրում են որոշ, լսողությամբ հազիվ որսալի փոփոխություններ՝ կախված այն բանից, թե ձայնակարգի երկու ներունակ տոնիկաներից այդ րոպեին ո՞րն է գերիշխող: Փոփոխությունները երևան են գալիս երկակի ձայնակարգերին հենված մոնոդիաների վոկալ և գործիքային կատարումներում: Դրանք երկակի քառալարի միջին հնչյունների մեկ այս մեկ այն կողմ թեքվելու արդյունք են[1]: Ելևէջում ներքնի տոնիկայի գերիշխանության ժամանակ, երկակի քառալարի միջին հնչյունները հակվում են դեպի վար՝ մերձենալով ներքնի տոնիկային, հակառակ դեպքում դեպի վեր՝ մերձենալով վերնի տոնիկային: Մեր քառալարում ներքնի տոնիկայի գերիշխանության դեպքում միջին հնչյունները մոտավորապես հնչում են as և /h, հակառակ դեպքում՝ մոտավորապես a կիսաբեմոլ և h: Թե՛ մեկ, թե՛ մյուս դեպքում թեքումն ընդգծում է անկայուն աստիճանների ձգտողականությունը դեպի ձայնակարգի կայուն աստիճանները[2]: Ինչպես կտեսնենք այլ օրինակներում, հայ մոնոդիկ երաժշտության ողջ ձայնակարգային ինտոնացիոն պրակտիկայի համար ձգտող հնչյունների աննշան մերձեցումները ձայնակարգային կենտրոններին, օրինաչափ են:

Վերադառնանք երկակի ձայնակարգին՝ որպես տոնիկական կազմավորման: Ջուգորդելով իր մեջ փռյուգիական և միքսոլիդիական ձայնակարգերի հատկանիշները, երկակի է դառնում նաև դրա հուզական երանգավորումը: Մթագնած փռյուգիականի հատ-

---

[1] Թեքման տակ հասկանում ենք հնչյունի բարձրության աննշան փոփոխությունները:

[2] Երկակի քառալարի միջին աստիճանների թեքումները Լիմոնջյանի նոտագրությամբ կատարված գրառումներում չեն արտացոլվում:

կանիշները որոշվում են համակարգում վերին ձգտող հնչյունի դիրքով (մեր դեպքում՝ as հնչյունով), լուսավոր միքսոլիդիական ձայնակարգի հատկանիշները՝ մեդիանտայի դիրքով (h):

Հայ մոնոդիայում կիրառվող երկակի համակարգերը (էոլականների նման) կառուցվում է d, g, c հնչյուններից: Դա ներքևի, միջին և բարձր երկակի համակարգերն են:

Հայ մոնոդիայի ուշ ոճում գործնականում հաճախակի են փոխադրումները. ներքևի և միջին երկակի ձայնակարգերը փոխադրվում են մեկ օկտավայով վեր, վերևինը՝ մեկ օկտավայով վար:

Սրանով ավարտվում է հայ մոնոդիկ երաժշտության միաօղակ տոնիկական համակարգերի ընդհանուր քննարկումը:

ՕԺԱՆԴԱԿ ՀԵՆԱԿԵՏԵՐԸ ՏՈՆԻԿԱԿԱՆ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅԱՆ ՄԻԱՕՂԱԿ ՀԱՄԱԿԱՐԳԵՐՈՒՄ

Տոնիկական միաօղակ կառուցվածքին վերաբերող խնդրի առավել լրիվ լուսաբանման նպատակով անհրաժեշտ է ավելի մանրամասն կանգ առնել դրանց առանձնահատկության վրա ևս:

Մի քանի բացառությամբ, միաօղակ տոնիկական համակարգերը, դա կլինի եռալար, քառալար թե հնգալար, ունեն երկուական հենակետ: Բոլոր դեպքերում գլխավորը համակարգի ***տոնիկան*** է, ըստ հայ մոնոդիկ երաժշտության հին տեսաբանների՝ «վերջավորող ձայնը»: Երկրորդ կամ օժանդակ հենակետը, եթե այդպիսին կա համակարգում, բնականաբար, տեղավորված է տոնիկայից բարձր և դրա հետ կազմում է որևէ բարեհնչուն (կոնսոնանս) ինտերվալ՝ տերցիա, կվարտա կամ կվինտա: Հայ երաժշտության հին տեսության մեջ օժանդակ հենակետը որակավորվել է իբրև աստիճան, որը ելևէջում քանակապես գերակշռում է («Դիմող ձայն»), իբրև ձայնակարգային մի ինչ-որ օժանդակ կենտրոն, որի շուրջ տեղի է ունենում մեղեդիական խտացված զարգացում: Ըստ էության, օժանդակ հենակետը մի տեսակ տոնիկայի ***հակաթեզն*** է: Լինելով շրջապատող մոտիկ աստիճանների համեմատությամբ կայուն, ի վերջո, այն ենթարկվում է տոնիկային:

Միաօղակ տոնիկական համակարգերում օժանդակ հենակետը վերևի ***ամենածայրի*** հնչյունն է. դրա ներկայությամբ է որոշվում համակարգի ***վերին սահմանը***՝ վերջնականապես սրբագրվում կառուցածքը: Այսպես, տերցիային օժանդակ հենակետով տոնիկական համակարգերը, սովորաբար, սահմանվում են իբրև եռալար, կվարտային օժանդակ հենակետերովը՝ քառալար, վերջապես, կվինտային օժանդակ հենակետերովը՝ հնգալար:

Հետաքրքրական է, որ որոշակի կախվածության կա գլխավոր և օժանդակ հենակետերն իրարից բաժանող ինտերվալի մեծության և համակարգի ներսում մեկմեկու հակադրվող այդ հենակետերի լարվածության աստիճանի միջև: Ինչպես ցույց են տալիս դիտումները, դա ուղղակի կախվածություն է: Այսպես, հավասար այլ պայմաններում, առավել բախումնալի հակասությունների մեջ են հնգալարի հենակետերը, ամենից թույլ՝ եռալարի:

Նշված օրինաչափությունը հեշտությամբ երևան է գալիս հնգալարային հենքով զարգացող մեղեդիներ վերլուծելիս: Դրանց առավել լարված գագաթնակետերը ձեռք են բերվում ձայնակարգի օժանդակ հենակետի, այսինքն՝ վերին կվինտայի երկարատև շրջազարդմամբ: Հաջորդող զարգացման հատվածը, սովորաբար, հյուսվում է երեք փուլից՝ կվարտային և տերցիային հնչյունների շրջերգման և, վերջապես, ձայնակարգի տոնիկայի հաստատման փուլերից: Այսպիսով, ձայնակարգա-ելևէջային հակասու-

թյունների վերացման ընթացքը ի կատար է ածվում տոնիկայից հեռու գտնվող օժանդակ հենակետերի աստիճանական փոխարինմամբ ավելի մոտիկներով՝ մինչև ելևէջում բախումների վերջնական անհետացումը: Նման ընթացքը նկատելի է նաև տոնիկական քառալար հենքով մեղեդիներում: Այստեղ, կվարտայի հետ համընկնող գագաթնակետին հաջորդում է տերցիային հնչյունի շրջազարդման փուլը և, վերջապես, տոնիկայով ավարտվող հանդարտի փուլը:

Հայ մոնոդիկ երաժշտության մեջ սահմանված ձևակառուցողական սկզբունքների համաձայն, օժանդակ հենակետերի տեղափոխումը մեծ մասամբ կատարվում է վարընթաց շարժումով, ինչպես դա նկարագրված է վերևում: Սակայն գեղջուկ և աշուղական երաժշտության մեջ կարելի է հանդիպել երկարատև փուլերով զարգացող ձևերի: Նման դեպքերում լարվածության ուժեղացումը, աճը իրականացվում է օժանդակ հենակետի հաջորդական ***հեռացումով*** տոնիկայից, ինչը հանգեցնում է ձայնակարգային հենքի աստիճանական ընդլայնման:

Համակարգում այս կամ այն օժանդակ հենակետի առկայությունը որոշակիորեն ազդում է ձայնակարգի հուզական երանգավորման վրա: Դա հատկապես զգալի է, երբ օժանդակ հենակետը համակարգի մեդիանտան է, այսինքն՝ ձայնակարգի երանգային ուղղվածությունը որոշող աստիճան: Այսպես, մեդիանտան ընդգծում է էոլական ձայնակարգերի մինորային, իսկ միքսոլիդիական ձայնակարգերի՝ մաժորային բնույթը:

Նշվել է մոնոդիկ երաժշտության ձայնակարգերում օժանդակ հենակետերից ամենևին զուրկ տոնիկական համակարգերի գոյության մասին: Դրանցում միակ շրջազարդվող աստիճանը տոնիկան է: Չունենալով հակաթեզ, այն ձեռք է բերում անվիճելի կայուն հենակետի նշանակություն, իսկ ելևէջը՝ անառարկելիության արտահայտություն: Նման համակարգերի թվում է, օրինակ, լոկրիական երկլարը: Ի դեպ, հարկ է նկատել, որ օժանդակ հենակետ չունեցող տոնիկական համակարգերը, մեծ մասամբ, օգտագործվում են իբրև ավելի բարդ ձայնակարգային կազմավորումների բաղկացուցիչ օղակներ:

Դիտարկված բոլոր տոնիկական համակարգերը հանդես են գալիս երկու դերով՝ կամ իբրև միաօղակ ինքնուրույն ձայնակարգ, կամ՝ ավելի բարդ համակարգի բաղկացուցիչ:

ՁԱՅՆԱԿԱՐԳԱՅԻՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԵՐԻ ՕԺԱՆԴԱԿ ՕՂԱԿՆԵՐԸ

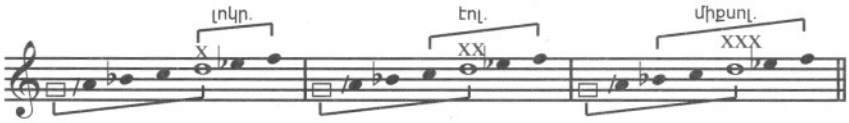
Ինչպես ասվել է, ամեն մի շատ թե քիչ բարդ ձայնակարգային համակարգ, բացի գլխավոր տոնիկական օղակից, իր կազմում ունի նաև օժանդակ օղակներ, որոնց թիվը տատանվում է մեկից մինչև երեքը:

Ինտերվալների կազմի և դասավորվածության տեսանկյունից որոշ օժանդակ օղակներ ոչնչով չեն տարբերվում դիտարկված պարզ տոնիկական համակարգերից: Մյուս կողմից, սակայն, հայ մոնոդիայի ձայնակարգերի կազմում կարող են հանդիպել և այլ կառուցվածքի օժանդակ օղակներ, այնպիսիք, որոնք իրենց ինտերվալների որակական երկրորդական, երբեմն էլ՝ առաջնային հատկանիշներով տարբերվում են նմանատիպ տոնիկական օղակներից: Անդրադառնանք դրանց:

Հատուկ կառուցվածքի օժանդակ օղակների մի խումբ կազմվում է մաքուր տոնիկական կվինտա ունեցող էոլական ձայնակարգերում: Հայտնի է, որ այս կվինտայում, իբրև վերին անդամ, երևան է գալիս «կիսախրոմատիկ» բարձրացված լոկրիական հնչյունը (տե՛ս էջ 283), որը և նման օժանդակ օղակներում որոշում է դրանց կառուցվածքային առանձնահատկությունները:

Խմբի օժանդակ օղակները տեղավորված են էոլական համակարգերի տոնիկական

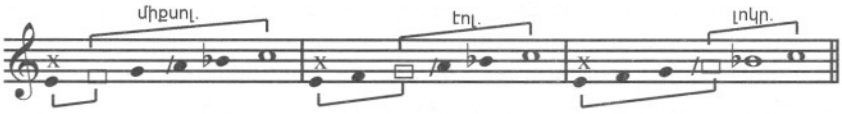
օղակներից վերև: Այդ թվում են՝ վերին կվինտային օղակը բարձր առաջին անդամով (x), վերին կվարտային էոլական օղակը՝ բարձր երկրորդ անդամով (xx) և վերին տերցիային միքսոլիդիական օղակը՝ բարձր երրորդ անդամով (xxx): Օրինակ՝



Մյուս խմբի օժանդակ օղակները, ի տարբերություն նախորդների, դասավորված են տոնիկական օղակներից ներքև: Դրանց վերևի անդամը ձայնակարգային տոնիկան է. կառուցվածքի առանձնահատուկ հատկանիշները դարձյալ սահմանվում են այստեղ առկա բարձր լոկրիական հնչյունով. դրա օգտագործումը (սովորական ցածրի փոխարեն) պայմանավորված է այն բանով, որ լոկրիական հնչյունը ձգտում է դեպի վեր՝ դեպի ձայնակարգի տոնիկան (տե՛ս էջ 283):

Տվյալ խմբի օժանդակ օղակները ստորաբաժանվում են՝

ա. ***ձգտող լոկրիականների՝ բարձր առաջին անդամով (x):*** Վերջիններս ներկայացված են միքսոլիդիական տոնիկական օղակով ձայնակարգի մեջ մտնող երկլարերով, էոլական տոնիկական օղակով ձայնակարգերում՝ եռալարերով, վերջապես, լոկրիական տոնիկական օղակով ձայնակարգերում՝ քառալարերով: Օրինակ՝



բ. ***ձգտող էոլականներ՝ բարձր երկրորդ անդամով (x):*** Դրանց թվում են՝ միքսոլիդիական տոնիկական օղակով ձայնակարգի կազմի մեջ մտնող եռալարերը եւ էոլական տոնիկական օղակով ձայնակարգերում՝ քառալարերը: Օրինակ՝



գ. ***Օժանդակ միքսոլիդիական՝ բարձր երրորդ անդամով (x):*** Դրանց թվում են՝ ձայնակարգերի ներքևի դոմինանտային քառալարերը՝ միքսոլիդիական տոնիկական օղակով և ներքևի սուբդոմինանտային հնգալարերը՝ էոլական տոնիկական օղակով: Օրինակ՝



Տոնիկական օղակից ներքև գտնվող միքսոլիդիական օղակների թվին է դասվում նաև հնագույն դոմինանտային եռալարը՝ կվարտայի ծավալում, որը բնորոշվում է տերցիային հնչյունի բացակայությամբ: Օրինակ՝ e-d-[f]-g-/a:

Վերջապես, երրորդ խմբին դասվում են այն օժանդակ օղակները, որոնք իրենց կազմում ունեն ***խրոմատիկ*** ձևափոխված հնչյուններ: Բարդ ձայնակարգերում դրանք, ինչպես և նախորդ խմբի օժանդակ օղակները, գտնվում են տոնիկական օղակներից ***ցած:***

Դրանք են՝

ա. ***լոկրիական քառալարը՝ բարձր առաջին*** և խրոմատիկ բարձրացված երրորդ աղդամով. օգտագործվում է լոկրիական տոնիկայով ձայնակարգերում, իբրև ձգտող օղակ: Խրոմատիկ բարձրացված երրորդ աստիճանը հանդես է գալիս համակարգի ներքևի ձգտող հնչյունի նշանակությամբ: Օրինակ՝ e-f-gis-[/a]-b-c:

բ. ***ներքևի դոմինանտային մաժոր քառալարը,*** որը էոլական տոնիկական օղակով ձայնակարգերի կազմում է: Իրենից ներկայացնում է էոլական քառալարի ձևափոխումը՝ խրոմատիկ բարձրացված երրորդ աղդամով, որը դեպի տոնիկան ունեցած սուր հակվածությամբ ձեռք է բերում ներքևի ձգտող հնչյունի նշանակություն: Նկարագրված ներքևի դոմինանտային օղակ ունեցող էոլական ձայնակարգերը նման են եվրոպական մելոդիկ մինոր ձայնակարգերին՝ իրենց հիպո-դրսևորումներով:

Օրինակ՝ d-e-fis-[g]-/a-b-c-d:

Հիշեցնենք, որ խրոմատիկ ձևափոխված հնչյուններով օժանդակ օղակի նշանակությամբ կարող է հանդես գալ նաև երկակի քառալարը՝ վերին ներունակ տոնիկայի գերիշխանության պայմաններում: Այն կիրառվում է էոլական համակարգերում՝ իբրև ներքևի դոմինանտային օղակ. ստեղծում են ձայնակարգեր, որոնք նման են եվրոպական հարմոնիկ մինորներին՝ դրանց հիպոդրսևորումներում: Օրինակ՝ d-es-fis-[g]-a-b-c-d:

ԵՐԿՕՂԱԿ ՀԱՄԱԿԱՐԳԵՐ

Երկօղակ ձայնակարգային համակարգերը կազմվում են տոնիկական և մի որևէ օժանդակ օղակի շղթայումից: Շղթայվում են կամ տոնիկական օղակի վերևի օժանդակ հենակետում, կամ ձայնակարգի տոնիկայում: Այն դեպքերում, երբ օժանդակ օղակը հանդես է գալիս տոնիկական օղակից բարձր, ընդլայնվում է ձայնակարգի ***վերևի*** օժանդակ ոլորտներից մեկը՝ վերին տերցիայի, վերին կվարտայի կամ վերին կվինտայի. ընդ որում, կառուցվածքի տեսակը որոշվում է իբրև հիմնական: Հակառակ դեպքում ընդլայնվում է ներքևի ձայնակարգային ոլորտներից մեկը՝ ներքևի մեդիանտայի կամ դոմինանտայի, առանձին դեպքում՝ սուբդոմինանտայի. կազմավորվում են այսպես կոչված հիպո-կառուցվածքներ:

Միաօղակ համակարգերի դասակարգման նման, երկօղակ համակարգերը նույնպես բաժանվում են երկու խմբի. մեկը՝ մոնոտոնիկալ, մյուսը՝ իրենց կազմում երկակի քառալար պարունակող համակարգերի:

ՄՈՆՈՏՈՆԻԿԱԼ ԵՐԿՕՂԱԿ ՀԱՄԱԿԱՐԳԵՐ

Մոնոտոնիկալ երկօղակ համակարգերը հենվում են մասամբ բնական դիատոնիկ հնչյունաշարերի, մասամբ՝ ձևափոխված աստիճաններով հնչյունաշարերի: Թե՛ մեկ և թե՛ մյուս դեպքում ներքին կապերը կազմակերպվում են ձայնակարգի միակ կենտրոնի շուրջ: Բնական ձայնակարգերում մի կենտրոնի շուրջ ներքին կապերի կենտրոնացման հնարավորությունը ապահովվում է ձայնակարգային հնչյունաշարերում եռատոնային շարքերի բացակայությամբ[1]:

---

[1] Եվրոպական ութաստիճան դիատոնիկ ձայնակարգերը, որոնց հնչյունաշարերում առկա է տրիտոնային շարք (օրինակ, դո մաժորում՝ f-g-a-h), ինչպես հայտնի է, ունեն երկու տոնիկա՝ իրարից հեռու մաքուր օկտավա տարածությամբ:

Չնափոխված աստիճաններ պարունակող մոնոտոնիկալ ձայնակարգերը, բնականների համեմատությամբ, աչքի են ընկնում իրենց ներքին կապերի էլ ավելի կենտրոնացվածությամբ, ինչը պայմանավորված է այստեղ տոնիկան շրջապատող լրացուցիչ կենտրոնաձիգ ինտերվալների առկայությամբ:

Անդրադառնանք մոնոտոնիկալ երկօղակ ձայնակարգերին՝ ստորաբաժանելով դրանք ենթախմբերի՝ այլ աստիճանների շարքում տոնիկայի գրաված տեղի համաձայն: Սկզբում դիտարկենք կառուցվածքների ***հիմնական*** տեսակը, այսինքն այն կառուցվածքները, որոնց մեջ տոնիկան համակարգի ներքևի ամենաձայրի հնչյունն է: Այդ թվում են՝ լոկրիական, էոլական և միքսոլիդիական երկօղակ ձայնակարգերը:

ՀԻՄՆԱԿԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԵՐ

1. ***Լոկրիական*** երկօղակ համակարգերը կառուցվում են ***լոկրիական*** տոնիկական ***եռալարի*** և վերևի տերցիայի ***էոլական*** օժանդակ օղակի շղթայումից: Նման լոկրիական համակարգի առավել լրիվ տեսակը վեցալարն է, որի վերևի տերցիային օղակը սովորական կառուցվածքի էոլական քառալար է: Բերում ենք լոկրիական վեցալարի օրինակը՝ կառուցված /a հնչյունից:



Լոկրիական ձայնակարգի ավելի զարգացած ձևերը ծավալվելով հասնում են յոթնալարի: Վերջիններում վերևի տերցիային օղակը ներկայանում է էոլական հնգալարով:

Ոչ լրիվ լոկրիական երկօղակ կառուցվածքներում վերևի մեդիանտային օղակը եռալար է, անգամ՝ երկլար.



Հիմնական տեսակի երկօղակ լոկրիական համակարգերը ամբողջովին կառուցվում են ցածր լոկրիական հնչյուններ պարունակող հնչյունաշարերի հիմքով: «Կիսախրոմատիկ» բարձրացված լոկրիական հնչյունները դրանցում ամենևին բացակայում են:

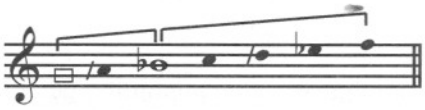
Հիշեցնենք, որ լոկրիական հնչյունաշարերի տոնիկական ինտերվալների կազմը սահմանափակվում է փոքր, մաքուր և փոքրացրած ինտերվալներով. ամբողջովին բացակայում են այստեղ տոնիկական մեծ ինտերվալները, ինչով և պայմանավորված է լոկրիական ձայնակարգերին բնորոշ հուզական երանգը (տե՛ս 277 էջը):

Զարգացած երկօղակ լոկրիական համակարգերի բնորոշ ինտերվալներից մեկը տոնիկական փոքրացրած կվինտան է, որի կենտրոնաձիգ հակումները երևում են մեդիանտան՝ համակարգի օժանդակ հենակետ լուծելիս: Այսպիսով, վերջինս (մեդիանտան) (հիմնավորման իմաստով) հանդես է գալիս ավելի բարենպաստ պայմաններում, քան տոնիկան:

2. Հիմնական տեսակի ***էոլական*** համակարգերի կառուցվածքները ավելի բազմազան են: Դրանց տոնիկական օղակը ներկայանում է իբրև եռալար, քառալար կամ հնգալար:

Տոնիկական օղակի կառուցվածքին համապատասխան, համակարգում ուժեղանում է մեկ մեդիանտային, մեկ սուբդոմինանտային, մեկ դոմինանտային ոլորտը:

Էոլական վերին տերցիային և մեծ մասամբ կվարտային հենակետերով համակարգերում կիրառվում են լոկրիական ցած հնչյունները՝ ձայնակարգի II և V աստիճանները: Էոլական համակարգի մեդիանտային օղակն ունի երկուսից հինգ հնչյուն, հետևաբար, ներկայացնում է իրենից երկլար, եռալար, քառալար և հնգալար: Էոլական համակարգի առավել զարգացած տեսակը, որի օժանդակ հենակետը մեդիանտան է, յոթնալարն է՝ կազմված տոնիկական էոլական եռալարի ու մեդիանտային հնգալարի միացումից: Օրինակ՝



Համակարգում թույլ զարգացած մեդիանտային օղակը երկլարն է:

Մեդիանտային հենակետով էոլական ձայնակարգերի մեջ հատուկ տեղ ունեն ցածր IV աստիճանով համակարգերը (տե՛ս 292 էջը): Մերձեցված լինելով ձայնակարգի մեդիանտային, ցածր IV աստիճանը վերջինիս (մեդիանտայի) հաստատման կարևոր միջոցն է: Նման ձևով կազմակերպվում են նաև՝ վերևի կվարտային օժանդակ հենակետով էոլական երկօղակ ձայնակարգերը:

Սուբդոմինանտային օժանդակ հենակետի դեպքում էոլական տոնիկական օղակը քառալար է, որին և շղթայվում է սուբդոմինանտային էոլական օղակը: Այսպիսի էոլական երկօղակ ձայնակարգի ամենից ավելի տարածված ձևը յոթնալարն է, կազմված երկու քառալարերի շղթայումից: Օրինակ՝

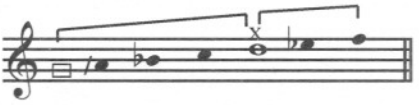


Հայ մոնոդիկ երաժշտության աշուղական ճյուղում կարելի է հանդիպել այս ձայնակարգի տարատեսակին, որտեղ վերին օղակը զարգանալով՝ հասնում է հնգալարի.



Ինչպես կտեսնենք ստորև, այսպիսի երկօղակ ութալարերի VIII աստիճանը (x) անմիջականորեն ենթարկվում է ձայնակարգի վերևի կվարտային հնչյունին՝ ստանձնելով վերջինիս նկատմամբ դոմինանտայի դեր:

Էոլական երկօղակ ձայնակարգում, որոնցում օժանդակ հենակետը վերին կվինտան է, վերևի օղակը սահմանվում է իբրև լոկրիական՝ բարձրացված առաջին անդամով՝ (x): Այդպիսի ձայնակարգի առավել լրիվ տեսակը յոթնալարն է, որում տոնիկական հնգալարը շղթայվել է լոկրիական եռալարին: Օրինակ՝



Երկօղակ յոթնալարի նման կառուցվածքի սահմաններից դուրս եկող օրինակները, որոնք պահպանում են և երկօղակային կառուցվածքը, խիստ հազվադեպ են: Ձայնակարգի քիչ զարգացած տեսակում վերևի յոթերորդ անդամը բացակայում է:

Գեղջուկ երաժշտության մեջ տարածված է նաև ձայնակարգի մի այլ տեսակ՝ V աստիճանի հենակետով: Սա վեցալարն է սեպտիմայի ծավալով, որի առանձնահատկությունը VI աստիճանի բացակայությունն է:

Երկօղակ էոլական համակարգերի վերլուծությունը հաստատում է այն փաստը, որ հավասար այլ պայմաններում, համակարգի կառուցվածքը սահմանվում է վերին օժանդակ հենակետի զարգացման հարաբերական դիրքով: Այսպիսով, էոլական ձայնակարգի կառուցվածքը, նույնիսկ աստիճանների միևնույն քանակի դեպքում, կարող է որոշվել երեք ձևով՝ կախված այն բանից թե վերևի օժանդակ հենակետը՝ III, IV, թե՞ V աստիճանն է: Օրինակ, սեպտիմայի ծավալով էոլական յոթնալարը մի դեպքում կարող է լինել եռալար ու հնգալարի շղթայման արդյունք, մյուս դեպքում՝ երկու քառալարի, երրորդ դեպքում՝ հնգալարի և եռալարի:

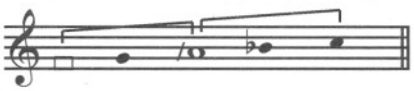
Երկօղակ էոլական համակարգերը, որոնք ունեն ընդհանուր տոնիկա, բայց տարբեր օժանդակ հենակետեր, հեշտությամբ անցնում են մեկը մյուսին:

Էոլական երկօղակ համակարգերի տոնիկական ինտերվալներն իրեն գերակշռող մեծամասնությամբ մաքուր են և փոքր. մեծերից առկա է միայն սեկունդան, այն էլ նեղ (տե՛ս 277 էջը), որով և որոշվում է էոլական համակարգին հատուկ հուզական երանգը:

3. ***Միքսոլիդիական*** երկօղակ համակարգերը կառուցվում են էոլականների նմանությամբ: Դրանց տոնիկական օղակը ներկայանում է միքսոլիդիական պարզագույն ցանկացած կառուցվածքով՝ եռալարով, քառալարով և հնգալարով: Առավել զարգացած երկօղակ միքսոլիդիական կազմավորումներում տոնիկական օղակը հնգալար է: Նման կառուցվածքների վերևի կվինտայի օղակը բնույթով էոլական՝ մինորային է: Հնգալարային տոնիկական օղակով միքսոլիդիական համակարգերն իրենցից ներկայացնում են վեցալարեր և յոթնալարեր: Օրինակ՝



Միքսոլիդիական երկօղակ ձայնակարգի այլ տարատեսակներից ավելի հաճախ կիրառվում են մեդիանտային օժանդակ հենակետով կառուցվածքները: Ամբողջությամբ վերցրած, դրանք հնգալարեր են, որոնցում տոնիկական միքսոլիդիական եռալարը մեդիանտային օժանդակ հենակետով շղթայված է՝ լոկրիական եռալարին: Օրինակ՝



Այս տիպի ձայնակարգերին է դասվում ժողովրդական երաժշտության հնգատոն կազմավորումներում հանդիպող կիսատոնազուրկ քառալարը՝ կվինտային ծավալով: Այստեղ վերին կվարտային հնչյունը բացակայում է՝ [f]-g-/a-c:

IV աստիճանի օժանդակ հենակետով երկօղակ միքսոլիդիական համակարգերը առանձին դեպքերում ընդարձակվում են՝ հասնելով ութալարի. VIII աստիճանը նշանակությամբ ստորադաս է, կատարում է ձայնակարգի սուբդոմինանտի համար վերին կվինտային աստիճանի դեր: Օրինակ՝



Միքսոլիդիական երկօղակ համակարգերը իրենց տոնիկական ինտերվալների կազմով վճռականորեն տարբերվում են լոկրիական և էոլական համակարգերից: Բացառությամբ փոքր սեպտիմայի, միքսոլիդիական համակարգերի մյուս բոլոր տոնիկական ինտերվալները մեծ են կամ մաքուր (տե՛ս 277 էջը), որով և սահմանվում է դրանց հուզական լուսավոր երանգը:

Վերը դիտարկված էոլական և միքսոլիդիական համակարգերում ուշագրավ է լայն փոքրացրած կվինտայի առկայությունը, որը տեղավորված է էոլական ձայնակարգի II և միքսոլիդիական ձայնակարգի III աստիճանների վրա: Օրինակ՝ [g]-/a-es, [f]-g-/a-es:

Այս համակարգերի ներքին հարաբերությունների կազմավորման մեջ /a-es ինտերվալը խաղում է միանգամայն էական դեր: Ունենալով կենտրոնաձիգ նշանակալի հատկանիշներ, ներկայանում է իբրև հաստատման միջոց իր կազմում պարփակված այն հնչյունի համար, որը տվյալ րոպեին դառնում է ձայնակարգի օժանդակ հենակետ:

Փոքրացրած կվինտայի հնչյուններով որոշվում են օժանդակ հենակետերի այսպես կոչված «սեփական շրջապատման» սահմանները:

Ինչպես ցույց է տալիս հայ մոնոդիկ երաժշտության ելևէջային պրակտիկան, լայն փոքրացված կվինտաները, որոնք տեղավորված են էոլական II և միքսոլիդիական III աստիճանների վրա, ի վերջո, կարող են լուծվել երեք ձևով: Օրինակ՝ /a-es կվինտան լուծվում է՝



Ստորև ցույց կտրվի, թե ինչպես փոքրացրած կվինտաները նույն կերպ լուծվում են նաև երկօղակ հիպոկառուցվածքներում: Սակայն այստեղ լուծման հնչյունը տոնիկան է:

ՀԻՊՈ-ՀԱՄԱԿԱՐԳԵՐ

Մոնոտոնիկալ հիպո-համակարգերի մեծ մասը հենված է բնական դիատոնիկ հընչյունաշարին: Միայն համակարգերից մի քանիսում, բացառապես լոկրիական տոնիկայով, երևան են գալիս խրոմատիկ ձևափոխված հնչյուններ:

Ըստ երանգային թեքվածության, երկօղակ մոնոտոնիկալ հիպո-համակարգերը բաժանվում են՝ հիպոփռյուգիականի, հիպոդորիականի և հիպոիոնականի: Դրանցից առաջինում տոնիկական օղակն ունի լոկրիական կառուցվածք, երկրորդում՝ էոլական, և երրորդում՝ միքսոլիդիական:

1. ***Հիպոփռյուգիական*** դիատոնիկ ձայնակարգերը կազմվում են լոկրիական տոնիկական օղակին ներքևից՝ հետևյալ կառուցվածքի օժանդակ օղակ կցելով՝ էոլական երկլար (1), միքսոլիդիական եռալար (2) կամ լոկրիական քառալար՝ (3)՝ բարձր առաջին անդամով (x): Հիշված օժանդակ օղակները տոնիկական լոկրիական եռալարին շղթայվելով, կազմում են երկօղակ հիպոփռյուգիական քառալարեր (1), հնգալարեր (2) և վեցալարեր (3): Օրինակ՝



Առաջին դեպքում ձայնակարգը հարստանում է ի հաշիվ ներքևի ձգտող հնչյունի՝ էոլական ոլորտի մուտքի, մյուս երկուսում՝ ներքևի մեդիանտայի միքսոլիդիական ոլորտի:

Քառալարային օժանդակ օղակով հիպոփռոյգիական ձայնակարգերի ներքևի աստիճանը (տե՛ս երրորդ սխեման) զուրկ է որևէ ինքնուրույնությունից. այդ աստիճանից ձայնակարգի ոչ մի նոր ոլորտ չի կառուցվում, քանի որ այն հենված է լոկրիական բարձր հնչյունին և ինքն է ձգտում դեպի վեր: Դրա անմիջական դերը ձայնակարգի ներքևի մեդիանտան ընդգծելու մեջ է, որի համար, տվյալ պարագայում, ծառայում է իբրև ներքևի ձգտող հնչյուն: Սրա կողքին պետք է նկատի ունենալ, որ հիշյալ աստիճանը համակարգի առավել շարժունակ ինտերվալի՝ կենտրոնաձիգ փոքրացրած կվինտայի կազմում է՝ e-b: Սրանով սահմանափակվում է ձայնակարգի տոնիկայի «սեփական շրջապատումը», որը գործնականում հայ մոնոդիկ երաժշտության ելևէջում օգտագործվում է տոնիկայի առավել համոզիչ հիմնավորման համար:

Բոլոր երկօղակ հիպոփռոյգիական կազմավորումներից ամենից ավելի լրիվը վեցալարն է: Այս սահմաններից դուրս դրանք վերաճում են եռօղակ կամ ավելի բարդ ձայնակարգերի:

Հիպոփռոյգիական ձայնակարգերի ներքևի օղակները, անկախ այն բանից, թե ինչպես են ներկայացված՝ երկլարով, եռալարով թե քառալարով, ձգտող բնույթի են:

2. ***Հիպոդորիական*** ձայնակարգերը մեծ մասամբ հենված են դիատոնիկ հնչյունաշարին: Դրանք կազմավորվելիս վերը հիշված ցանկացած կառուցվածքի էոլական օղակին ներքևից միանում է, սովորաբար, միքսոլիդիական երկլար (1), լոկրիական եռալար բարձր առաջին անդամով (2) կամ էոլական քառալար բարձր երկրորդ անդամով (3): Օրինակ՝



Երբ տոնիկական օղակը հնգալարն է, ձայնակարգն ամբողջությամբ ձեռք է բերում վեցալարի (1), յոթնալարի (2) կամ ութալարի (3) կառուցվածք:

Նշված բոլոր երեք ներքևի օղակների բնույթը ձգտող է: Դրանց կցումը համակարգին, փաստորեն, միայն ամրապնդում է ձայնակարգի ներքևի ձգտող հնչյունի միքսոլիդիական ոլորտը: Ձգտող եռալարի և քառալարի այլ կետերում ձայնակարգային օժանդակ ինքնուրույն ոլորտներ չեն ստեղծվում: Ամբողջական համակարգի շրջանակներում այս կետերի դիրքը միշտ անկայուն է: Այսպես, տոնիկայից տերցիայով ցած գտնվող աստիճանը ստանձնում է ձայնակարգի ձգտող մեդիանտի դերը: Կենդանի ելևէջում այն գլխավորապես անմիջական կապ է հաստատում համակարգի ներքևի ձգտող հնչյունի հետ՝ վերջինիս համար կատարելով լրացուցիչ ձգտող հնչյունի դեր: Օրինակ՝



Նշված աստիճանի անկայունությունը արդյունք է այն բանի, որ հենված է բարձր, դեպի վեր ձգտող լոկրիական հնչյունին և որ իրենից վեր գտնվող աստիճանի հետ, շատ թե քիչ, կազմում է կենտրոնաձիգ ինտերվալներ: Վերջիններից հատուկ նշանակություն ունի փոքրացրած կվինտան՝ e-b, որի հնչյունները որոշում են տոնիկայի «սեփական շրջապատման» սահմանները:

Տոնիկայից կվարտայով ցած գտնվող աստիճանի անկայունությունը (մեր դեպքում՝ d) պայմանավորված է հաջորդ՝ e հնչյունի հակառակ ուղղությամբ շարժման, այսինքն՝ դեպի վեր:

Գործնականում ներքևի կվարտային աստիճանը օգտագործվում է բացառապես իբրև ձգտող մեդիանտա՝ համակարգի ներքևի ձգտող հնչյունի (f) համար:

Այսպիսով, տվյալ կառուցվածքի հիպոդորիական ձայնակարգի ներքևի տերցիային և ներքևի կվարտային աստիճանները ելևէջում իրենց առկայությամբ նպաստում են ձայնակարգի օժանդակ՝ ներքևի ձգտող հնչյունից առաջացած միքսոլիդիական ոլորտի ամրապնդմանը: Ձայնակարգի տոնիկայի հետ այս աստիճանները կապվում են հիշված ձգտող հնչյունի օգնությամբ:

Նշենք, որ ձայնակարգի երկու՝ տոնիկական և միքսոլիդիական ոլորտների «խաղի» վրա են կառուցված հայ մոնոդիկ երաժշտության տիպական շատ ելևէջներ:

Հիպոդորիական ձայնակարգի ամենից ավելի լրիվ տեսակը ութալարն է (տե՛ս 312 էջի 3-րդ սխեման): Ինչպես երևում է նախորդ բացատրությունից, նման ութալարի բոլոր ութ աստիճանները (այդ թվում՝ նաև մաքուր օկտավա կազմող ծայրի աստիճանները) կատարում են ***տարբեր*** դերեր:

Դիտարկված հիպոդորիական համակարգերի կողքին, որոնց ներքևի մեդիանտան հակված է դեպի վեր, հայ մոնոդիկ երաժշտությանը հայտնի են նաև ներքևի ***բնական*** մեդիանտայով հիպոդորիական ձայնակարգեր: Դրանցում ներքևի մեդիանտայից ճյուղավորվում է նոր (լոկրիական) ***օժանդակ*** ոլորտ:

Այս կարգի հիպոդորիական ձայնակարգի լրիվ տեսակը, սովորաբար, երկօղակ հնգալարն է՝ բաղկացած երկու՝ տոնիկական էոլական և ներքևի մեդիանտային լոկրիական եռալարից: Օրինակ՝ /e-f-[g]-/a-b:

Ձայնակարգի այս տեսակին պետք է դասվի երբեմն հանդիպող հիպոդորիական համակարգը՝ զարգացած ներքևի սուբդոմինանտային (միքսոլիդիական) օժանդակ ոլորտով: Նման ձայնակարգի ներքևի օղակն ունի հնգալարային կառուցվածք՝ c-d-/e-f-[g]-/a-b:

3. ***Հիպոիոնական*** համակարգերը հենվում են բացառապես դիատոնիկ հնչյունաշարերի վրա: Դրանք կազմվում են միքսոլիդիական տոնիկական օղակին՝ օժանդակ օղակից ցած գտնվող հետևյալ կառուցվածքներից որևէ մեկը կցելիս՝ լոկրիական երկլար՝ (1)՝ բարձր առաջին անդամով (x), էոլական եռալար (2)՝ բարձր երկրորդ անդամով (x), միքսոլիդիական քառալար (3)՝ բարձր երրորդ անդամով (x): Տոնիկական օղակի հնգալարային կառուցվածքի դեպքում, համապատասխանաբար, կազմավորվում են հիպոիոնական վեցալար (1), յոթնալար (2) և ութալար (3): Օրինակ՝



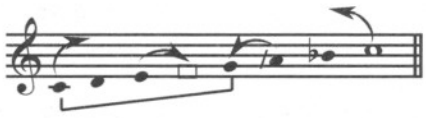
Տոնիկայից սեկունդայով ներքև գտնվող աստիճանը ստանձնում է համակարգի ներքևի ձգտող հնչյունի դեր: Բնորոշվում է սուր ձգտողականությամբ դեպի վեր և լրիվ անկայունությամբ: Իրենից վերև գտնվող աստիճանների հետ կազմում է համեմատաբար նեղ ինտերվալներ, որոնցից համակարգի ներքին կապերի կազմավորման գործում ամենից ավելի կարևոր դեր է խաղում փոքրացրած կվինտան: Վերջինիս հնչյուններով որոշվում են հիպոիոնական ձայնակարգերի տոնիկայի «սեփական շրջապատումն» սահմանները: Երբ f հնչյունը տոնիկա է, շրջապատումը կազմվում է e-b փոքրացրած կվինտայի շրջանակներում՝ e-[f]-g-/a-b:

Տոնիկայից տերցիայով ներքև գտնվող աստիճանը ստանձնում է ձայնակարգի ձգտող մեդիանտայի դերը: Այդ անկայուն հնչյունից ևս, ինչպես ներքևի ձգտող հնչյունից, ոչ մի ձայնակարգային նոր ոլորտ չի կազմվում: Բնորոշ անկայունությունը ար-

դյունք է այն նույն պատճառների, ինչ և տոնիկայից կվարտայով ցած գտնվող աստիճանի անկայունությունը հիպոդորիական տիպի համակարգում (տե՛ս էջ 313):

Վերջապես, հիպոիոնական ձայնակարգի տոնիկայից կվարտայով ցած գտնվող աստիճանը (տե՛ս հիպոիոնական ութալարի սխեման) ստանձնում է համակարգի ներքևի դոմինանտայի դերը: Դա II աստիճանի հետ կազմում է մաքուր կվինտա (դոմինանտային):

Օժանդակ օղակը, կազմված հիպոիոնական ձայնակարգի ներքևի դոմինանտայից, մաժորային է: Ի տարբերություն տոնիկական նշանակության առաջնային մաժորային կառուցվածքների, տվյալ օղակը բնորոշվում է տերցիային հնչյունի ձգտողականությամբ դեպի վեր և ոչ դեպի վար.



Երկօղակ հիպոիոնական ձայնակարգի ամենից ավելի լրիվ տեսակը ութալարն է: Ինչպես և հիպոդորիական ութալարը, այն ընդգրկում է ութ աստիճան:

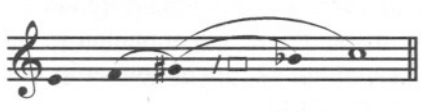
Ներքևի և վերևի դոմինանտաները, որ կազմում են մաքուր օկտավա, նույնպես տարբեր են իրենց գործողություններով, ամբողջական համակարգի շրջանակներում կատարած դերերով: Առաջինը դրանցից ձգտում է դեպի վեր, երկրորդը՝ դեպի վար: Դրանց դերերի ավելի մեծ տարբերությունները երևան են գալիս եռօղակ հիպոիոնական համակարգերում:

Այժմ անդրադառնանք մոնոտոնիկալ երկօղակ հիպո-համակարգերի դիտարկմանը, որոնց հնչյունաշարերում, բացի դիատոնիկ ինտերվալներից. կան նաև ձևափոխված ինտերվալներ:

Այս տեսակի համակարգերից են հիպոփռյուգիական և հիպոդորիական ձայնակարգերը՝ բարձրացված ներքևի ձգտող հնչյունով: Ինչպես դրանք, այնպես էլ ուրիշները, պարունակում են (բնական ձայնակարգերի համեմատությամբ) տոնիկայի հաստատման համար լրացուցիչ միջոցներ: Սրանցում մոնոտոնիկալության սկզբունքն արտացոլված է ավելի ընդգծված, քան համապատասխան բնական ձայնակարգերում:

4. Հիշատակված խմբի համակարգերից հատկապես ուշագրավ է ***հիպոփռյուգիական ձայնակարգը՝ բարձրացված ներքևի ձգտող հնչյունով:*** Դա «արևելյան» երանգով վառ արտահայտված ձայնակարգերի թվում է: Մոնոտոնիկալության սկզբունքն այստեղ իրացված է առավելագույն չափով: Ձայնակարգի ամենից ավելի լրիվ տեսակը վեցալարն է, որի կառուցվածքին և անդրադառնալու ենք առաջին հերթին:

Ներքևի ձգտող հնչյունի բարձրացմամբ հիպոփռյուգիական վեցալարը ձեռք է բերում մի շարք ձևափոխված ինտերվալներ, որոնց լուծման վերջին հնչյունը տոնիկան է: Այդպիսի ինտերվալների թվում են՝ e-/a նեղ կվարտայի շրջանակներում պարփակված՝ միայն վեր լուծվող նեղ մեծացրած սեկունդան, նաև զուտ կենտրոնաձիգ փոքրացրած տերցիան և փոքրացրած կվարտան: Առաջինը կազմվում է ներքևի ձգտող բարձրացված հնչյունիցդեպի վար, մյուս երկուսը՝ դեպի վեր: Օրինակ՝



Նման կառուցվածքի ձայնակարգի տոնիկան հայտնվում է օղակավորված փոքրացրած ինտերվալներով՝ մեզ ծանոթ նույն ձայնակարգի դիատոնիկ տարատեսակի փոքրացրած կվինտայով, փոքրացրած տերցիայով և փոքրացրած կվարտայով.



Այս ձևափոխված ինտերվալների առկայությունը հենց նպաստում է հիպոփռյուգիական ձայնակարգի տվյալ տարատեսակի կառուցվածքի կենտրոնացվածության ուժեղացմանը:

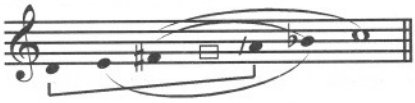
Ձայնակարգի հարաբերությունների կենտրոնացման բարձր աստիճանը երևան է գալիս այս տիպի հիպոփռյուգիական ձայնակարգերում՝ երբ առկա են համակարգի նվազագույն թվով աստիճաններ: Նկատի ունենք երկօղակ եռալարը, որում տոնիկայի կողքին առկա են փոքրացրած տերցիա կազմող երկու ձգտող հնչյուններ:

Տոնիկայի կայունությունն այստեղ բացարձակ է:

5. ***Չևափոխված ներևի ձգտող հնչյունով միևոր*** ձայնակարգի մյուս տեսակն ունի էոլական տոնիկական օղակ: Վերջինս տարբերվում է մինչև այժմ դիտարկված էոլական տոնիկական օղակներից բարձր («կիսախրոմատիկ» բարձրացված) երկրորդ անդամով (a).օրինակ [g]-a-b-c-d:

Վերևի ձգտող հնչյունի որոշ հեռացվածությունը տոնիկայից (սովորական հիպոդորիական կառուցվածքների համեմատությամբ) այստեղ փոխհատուցվում է ներքևի ձգտող հնչյունի մերձավորությամբ տոնիկային: Ներքևի մեղիանտան, ինչպես և սովորական հիպոդորիական ձայնակարգերում, բնորոշվում է հակվածությամբ դեպի վեր:

Հիպոդորիական բոլոր համակարգերից այս տիպի ձայնակարգերն առանձնանում են կապերի կենտրոնացվածության բացառիկ բարձր աստիճանով, որ պայմանավորված է համակարգում տոնիկան շրջապատող երեք կենտրոնաձիգ ինտերվալների առկայությամբ: Դրանց թվում են՝ բնական համակարգերից մեզ արդեն ծանոթ ներքևի մեղիանտայի վրա կառուցված փոքրացրած կվինտան և ներքևի ձգտող հնչյունի բարձրացումից առաջացած փոքրացրած կվարտան ու կվինտան: Հիպոդորիական ձայնակարգում g տոնիկայով դա կլինի հետևյալը.



Բոլոր հիշված կենտրոնաձիգ ինտերվալների վերջնական լուծման հնչյունը տոնիկան է:

Շնորհիվ վերին ձգտող հնչյունի բարձր դիրքից, տվյալ կառուցվածքի ձայնակարգում դրսևորվում է ներքին դոմինանտայի նշանակությունը: Վերջինս II աստիճանի հետ կազմում է մաքուր դոմինանտային կվինտա, մեր դեպքում՝ d-a:

Համընդհանուր պատկերացումների համաձայն, տվյալ կառուցվածքի ձայնակարգը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ մելոդիկ մինորի հիպո ձևը:

Այս ձայնակարգը, մեր կողմից դեռևս չպարզաբանված պատճառներով, հայկական մոնոդիայում շատ հազվադեպ է օգտագործվում:

ԵՐԿԱԿԻ ՔԱՌԱԼԱՐ ՊԱՐՈՒՆԱԿՈՂ ՀԱՄԱԿԱՐԳԵՐ

Տվյալ խմբի ձայնակարգերի առավել կարևոր ձևերը տարբերվում են մոնոտոնիկալ ձայնակարգերից իրենց դրսևորումների երկակիությամբ, մասնավորապես՝ երկու ներուն ակ տոնիկաների առկայությամբ: Երկօղակ (նաև եռօղակ) երկակի ձայնակարգերի

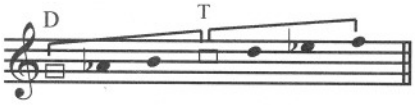
կառուցվածքն ըմբռնելու համար, հարմար է դրանք դիտել իբրև էոլական և հիպոդորիական մոնոտոնիկալ համակարգերի ձևափոխման արդյունք: Դա հիմնավորվում է հայ մոնոդիկ երաժշտության ելևէջային պրակտիկայով, որի բոլոր երեք ճյուղերում օգտագործվում է զարտուղության հատուկ մի տեսակ, ուր էոլական և հիպոդորիական համակարգերի տոնիկական քառալարը (x) փոխարինվում է երկակի քառալարով (xx) և հակառակը: Օրինակ՝



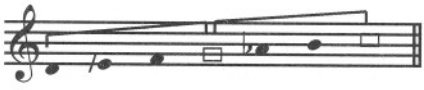
կամ՝



Երկօղակ ձայնակարգերը, որոնք պարունակում են երկակի քառալար, կազմվում են մոնոտոնիկալ ձայնակարգերի օրինակով, այսինքն՝ օղակների շղթայմամբ երկակի քառալարին, որպես հիմնադիր, վերևից կամ ներքևից միացվում է նոր օղակ: Երկու դեպքում էլ, անկախ երկակի քառալարի հարաբերական դիրքից, ձայնակարգի կառուցվածքը կրում է հստակ արտահայտված «հիպո» կառուցվածքի հատկանիշներ: Երկակի քառալարին ***վերևից*** նոր օղակ կցելիս, ամրապնդվում է ***վերևի*** ներունակ տոնիկայի դերը: Այդ դեպքում ներքևի տոնիկայի տոնիկական նշանակությունը մեծ մասով դուրս է մղվում դոմինանտային նշանակությամբ: Ներքևի (երկակի) օղակը սահմանվում է իբրև դոմինանտային, իսկ վերևինը՝ տոնիկական: Օրինակ՝



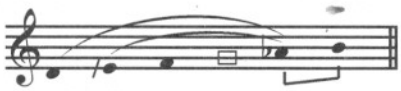
Երկակի քառալարին ***ներքևից*** նոր օղակ կցելիս, աշխուժանում է ***ներքևի*** ներունակ տոնիկայի տոնիկական նշանակությունը: Վերևի տոնիկայի տոնիկական հատկանիշները մեծ մասամբ իրենց տեղը զիջում են սուբդոմինանտային նշանակությանը: Այս դեպքում իբրև տոնիկական հանդես է գալիս նույնպես վերին օղակը: Օրինակ՝



Դիտարկվող երկու համակարգերում ներունակ տոնիկաներից մեկում տոնիկական նշանակության ուժեղացումը որոշակիորեն թուլացնում է հարմոնիկ քառալարի երկակիությունը: Տվյալ երևույթը սերտորեն կապված է համակարգում ձայնակարգակազմավորման նոր գործոնների երևան գալու հետ: Դրանք կենտրոնաձիգ փոքրացրած կվարտա և կվինտա ինտերվալներն են՝ կազմված մի դեպքում վերևի, մյուս դեպքում ներքևի ներունակ տոնիկաների շուրջ: Այսպես, երկակի քառալարին ***վերևից*** լրացուցիչ օղակ (էոլական՝ բարձր երկրորդ աննամով) կցելիս, նշված կենտրոնաձիգ ինտերվալների օղակները շրջապատում են ***վերևի*** տոնիկան: Դրանք կազմվում են ***վերընթաց*** ուղղությամբ՝ մեծացրած սեկունդայի ***վերևի*** հնչյունից: Օրինակ՝



Հակառակ դեպքում, այսինքն երբ երկակի քառալարին է միանում ներ օղակ (էոլական՝ ցածր երկրորդ անդամով) ***ներքևից,*** կենտրոնաձիգ ինտերվալների նման օղակներով շրջապատվում է ***ներքևի*** տոնիկան: Հիշյալ ինտերվալային օղակները կազմվում են ***վարընթաց*** ուղղությամբ՝ մեծացրած սեկունդայի ***ներքևի*** հնչյունից: Օրինակ՝



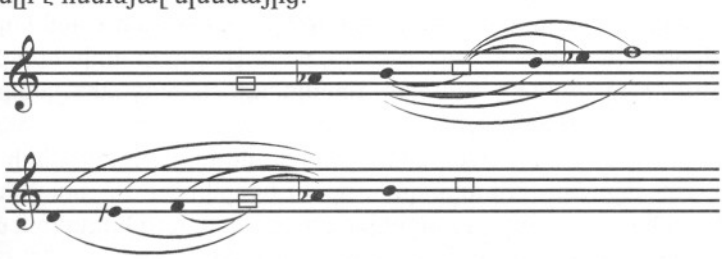
Այսպիսով, դիտարկվող երկօղակ կազմավորումներից յուրաքանչյուրում, տոնիկային մոտ գտնվող ձգտող հնչյունի ձգողականությունը պայմանավորված է այդ հնչյունի թե՛ մեծացրած սեկունդայի, թե՛ փոքրացրած կվարտայի, և թե՛ փոքրացրած կվինտայի կազմում լինելու հետ: Վերին տոնիկայի գերիշխանությամբ կառուցվածքներում նման եռահիմն ձգողականության է ենթարկվում համակարգի ներքևի ձգտող հնչյունը (մեր դեպքում՝ h), ներքևի տոնիկայի գերիշխանության պայմաններում՝ վերևինը՝ (մեր դեպքում՝ as):

Այս ձևով ամրապնդված տոնիկայի դերը, դիտարկվող համակարգերից յուրաքանչյուրում, որոշում է մեծացրած կվարտա ինտերվալի հնչյունների «վարքը»: Այս հնչյունները, հակառակ իրենց բնական ձգտմանը, տվյալ ձայնակարգային շարադրանքներում լուծվում են ներս: Օրինակ՝



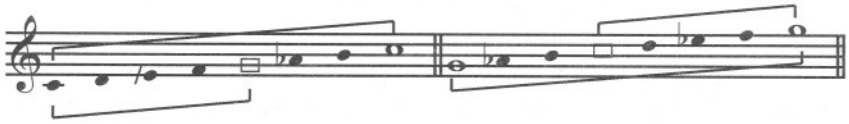
Օգտվելով ընդունված տերմինաբանությունից, վերին զորեղ ներունակ տոնիկայով երկօղակ համակարգը պետք է սահմանվի իբրև հարմոնիկ մինորի հիպո տեսակ, մյուս համակարգը՝ իջեցված II (փռյուգիական) աստիճանով միքսոլիդիական մաժորի հիպո տեսակ: Հետագայում, առաջին տեսակի համակարգը կանվանենք երկակի ձայնակարգի մինոր կամ հարմոնիկ-մինորային դրսևորում, երկրորդը՝ մաժոր կամ փռյուգիական-մաժորային դրսևորում: Հիշեցնենք, որ առաջին դեպքում երկակի քառալարը ներքևի դոմինանտային օղակի դերում է, երկրորդ դեպքում՝ տոնիկական:

Երկակի ձայնակարգի հիշյալ դրսևորումները կառուցվածքային առումով, իրար նկատմամբ հակադիր են՝ հայելանման: Ձայնակարգի մաժորային դրսևորումը իրենից ներկայացնում է ոչ այլ ինչ, քան մինորայինի շուռ տված տեսակը և հակառակը: Դա պարզ տեսանելի է հետևյալ սխեմայից.



Հայ մոնոդիկ երաժշտության մեջ երկօղակ երկակի ձայնակարգերի լրիվ տեսակնե-

րից առավել գործածական են յոթնալարերը: Առանձին դեպքերում կիրառվում են հետևյալ կառուցվածքի ութալարեր.

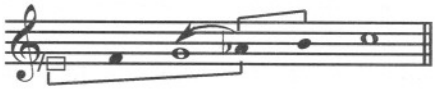


Ինչպես երևում է բերված սխեմաներից, երկակի ձայնակարգի մաժոր դրսևորման ներքևի օղակը և մինոր դրսևորման վերևի օղակը տվյալ դեպքում ընդարձակվելով՝ հասել են հնգալարի:

Նկարագրված երկակի համակարգին սերտորեն կից՝ երկօղակ ձայնակարգերի մի ուրիշ խումբ, իրենց կազմում այլոց կողքին նույնպես ունեն երկակի քառալար: Նկատի ունենք այն ձայնակարգերը, որոնցում երկակի քառալարը ***վերևի օժանդակ*** օղակներից մեկն է՝ վերին մեդիանտայինը կամ վերին կվարտայինը կամ վերին կվինտայինը: Այսպիսի ձայնակարգերում տոնիկան զետեղված է երկակի քառալարի սահմաններից դուրս, ստույգ՝ այդ սահմաններից էլ ներքև:

Տվյալ խմբի ձայնակարգերի հիմքը մաժորային դրսևորման՝ մեզ ծանոթ երկակի ձայնակարգի հնչյունաշարն է: Մաժոր դրսևորման երկակի ձայնակարգերը սերտ ազգակցական կապի մեջ են երկակի քառալարի սահմաններից դուրս գտնվող տոնիկայով ձայնակարգի հետ: Ծագումնաբանորեն դրանք առաջացել են երկակի ձայնակարգի մաժոր դրսևորումից «առանձնանալու» ճանապարհով և հարաբերում են վերջինիս այնպես, ինչպես դուստր ձայնակարգերը՝ մայր ձայնակարգերին:

1. Բոլոր դուստր համակարգերից ամենատարածվածները լոկրիական տոնիկական օղակով համակարգերն են: Դրանցում երկակի քառալարը երևան է գալիս իբրև վերին մեդիանտային օղակ: Օրինակ՝



Դիտարկվող կառուցվածքային ձայնակարգերում, ինչպես և երկօղակ լոկրիական ձայնակարգերում (տե՛ս էջ 308), տոնիկան չունի լիարժեք կայունություն, որի աստիճանով այն զգալիորեն զիջում է մեդիանատային: Դա հեշտությամբ բացատրելի է, եթե ուշադրության առնենք, որ ձայնակարգի մեդիանտան տեղավորված է՝ փոքրացրած կենտրոնաձիգ կվարտա ինտերվալի (/e-as) ներսում, որ դեպի մեդիանտան ձգտող IV աստիճանի ձգողությունը պայմանավորված է երկկերպ, և որ, մյուս կողմից, ինքը՝ տոնիկան, հանդիսանում է հիշյալ կենտրոնաձիգ ինտերվալի հնչյուններից մեկը (տե՛ս նախորդ սխեման): Ահա թե ինչու գործնականում, տվյալ կառուցվածքի ձայնակարգին հաճախ ներքևից միանում է ևս մի օղակ: Միայն այսպիսի միացմամբ են ստեղծվում բավարար պայմաններ՝ ձայնակարգի տոնիկայի դիրքային ուժեղացման համար: Այս մասին ավելի մանրամասն՝ ստորև: Ավելացնենք, որ տվյալ կառուցվածքի ձայնակարգերում, երկակի քառալարի վերևի հնչյունը ձայնակարգի մեդիանատայի նկատմամբ ունի սուբդոմինանտային նշանակություն:

Օգտվելով ընդունված տերմինաբանությունից, տվյալ կառուցվածքի ձայնակարգը կարելի է սահմանել որպես փռյուգիական, որում իջեցված է IV աստիճանը: Սակայն հարկ է նկատել, որ ի տարբերություն առավել տարածված փռյուգիական ձայնակարգերի, դիտարկվող համակարգն ունի տերց-սեքստային հիմք:

Նույն ընտանիքի հաջորդ երկու դուստր ձայնակարգերը օգտագործվում են զգա-

լիորեն քիչ և միայն համեմատաբար ուշ շրջանի մասնագիտացված մոնողիայի ճյուղերում:

2. Դրանցից առաջինը ամենից ավելի լրիվ տեսքով մի յոթնալար է, կազմված երկու՝ էոլական տոնիկական և հարմոնիկ սուբդոմինանտային շղթայված քառալարերից: Տվյալ միներային յոթնալարը ըստ իր VI աստիճանի հարաբերական դիրքի, կարող է կոչվել ***դորիական,*** բայց, ի տարբերություն բնական դորիական յոթնալարերի, դրա ***V աստիճանն իջեցված է:*** Օրինակ՝



Տվյալ կառուցվածքի դուստր համակարգի տոնիկան իր մայր ձայնակարգի տոնիկայից ներքև է մաքուր կվարտայով. այսպիսով, մայր ձայնակարգի տոնիկան այստեղ ունի սուբդոմինանտային նշանակություն և, ինչպես նույն խմբի այլ դուստր ձայնակարգերում է, խաղում է ներձայնակարգային հակաթեզի դեր: Համաձայն այն պատճառների, որոնք նշված էին նախորդ դուստր ձայնակարգը դիտարկելիս, այստեղ սուբդոմինանտան շատ ավելի կայուն է, քան տոնիկան (տե՛ս սխեման):

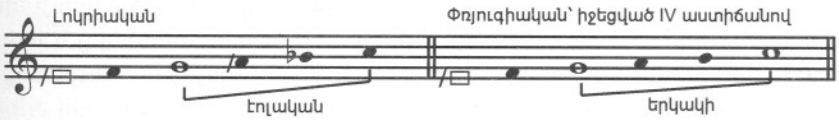
Ինչպես նախորդ դուստր ձայնակարգում, այստեղ ևս երկակի քառալարի վերևի հնչյունը խաղում է ձայնակարգի երրորդ հենակետի դեր: Ըստ հենակետերի փոխդիրքավորման, ձայնակարգի կառուցվածքը սահմանվում է իբրև կվարտ-սեպտիմային:

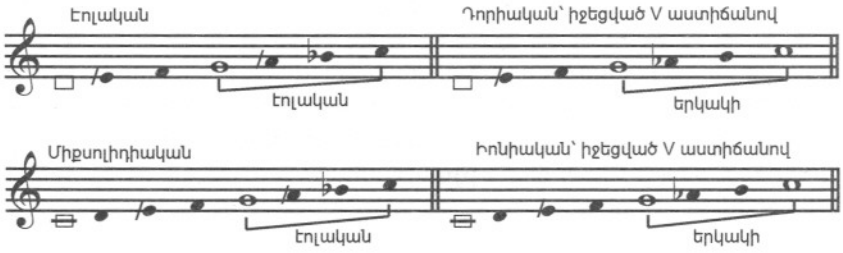
3. Նույն ընտանիքի երրորդ դուստր ձայնակարգն իր լրիվ տեսքով ութալար է՝ կազմված միքսոլիդիական տոնիկական հնգալարից և դոմինանտային հարմոնիկ քառալարից: Այդ ութալարը կարելի է սահմանել իբրև ***իոնական,*** որում ***իջեցված է VI աստիճանը,*** այսինքն՝ ձայնակարգ, որ ըստ եվրոպական տեսության կոչվում է հարմոնիկ մաժոր: Ինչպես այս ընտանիքի դուստր ձայնակարգերում, այստեղ հակաթեզի դեր է խաղում ձայնակարգի տոնիկան, որը հիմնական տոնիկայից գտնվում է մաքուր կվինտա տարածության վրա: Օրինակ՝



Հենակետերի հարաբերության առումով տվյալ ձայնակարգի կառուցվածքը սահմանվում է իբրև կվինտ-օկտավային:

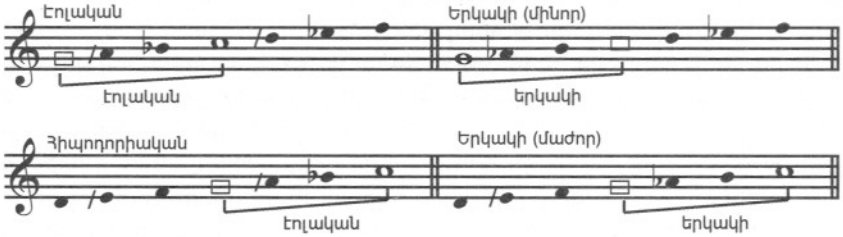
Անցյալի հայ տեսաբանները գտել են, որ տվյալ ընտանիքի երեք դուստր ձայնակարգերը արդյունք են համապատասխան բնական դիատոնիկ ձայնակարգերի կերպարանափոխման՝ ի կատար ածված բնական ձայնակարգի օժանդակ էոլական քառալարերը երկակի կառուցվածքի քառալարերով փոխարինելու միջոցով: Այսպես, IV իջեցված աստիճանով փռյուգիական ձայնակարգը դուրս է բերվում համանուն լոկրիականից, V իջեցված աստիճանով դորիական ձայնակարգը՝ համանուն էոլականից, VI իջեցված աստիճանով իոնական ձայնակարգը՝ միքսոլիդիականից: Օրինակ՝





Դժվար չէ նկատել, որ յուրաքանչյուր զույգի տոնիկական օղակները կառուցվածքով նույնն են:

Եթե նույնիսկ չկա բավարար հիմք համաձայնելու տվյալ ընտանիքի դուստր ձայնակարգերի ծագման այս տեսակետին, անհրաժեշտ է խոստովանել, որ բերված ձայնակարգերի յուրաքանչյուր զույգի միջև առկա մոտիկ ազգակցության փաստը հին տեսությամբ ճիշտ է նկատված. կենդանի ելևէջում, ձայնակարգի ամեն մի զույգում, հեշտությամբ մեկը անցնում է մյուսին: Նման ազգակցություն, ինչպես նշվեց վերևում, առկա է նաև մի կողմից՝ էոլական և հիպոդորիական ձայնակարգերի, մյուս կողմից՝ երկակի ձայնակարգերի երկու դրսևորումների միջև: Օրինակ՝



Հայ երաժշտության հին տեսությունը բոլոր երեք դուստր ձայնակարգերը դասել է «զարտուղի» ձայնակարգերի թվին:

ԵՌՕՂԱԿ ՀԱՄԱԿԱՐԳԵՐ

Ինչպես ասվել է եռօղակ համակարգերը բաղկացած են շղթայված երեք առաջնային օղակներից: Պայմանավորված տոնիկայի նկատմամբ օժանդակ օղակների ունեցած դասավորությամբ, սահմանվում է եռօղակ համակարգի այս կամ այն տեսակը: Եթե երկու օժանդակ օղակները դասավորված են տոնիկական օղակից վերև, համակարգը սահմանվում է որպես հիմնական: Այս տեսակում տոնիկան տեղավորված է ամենաներքևում: Այլ տեսակի ձայնակարգերում օժանդակ օղակները տեղավորվում են տոնիկական օղակի երկու կողմերում. դա եռօղակ հիպո-համակարգերն են: Դրանցում տոնիկան տեղավորվում է ներքևի օժանդակ և տոնիկական օղակների շղթայման կետում:

Եռօղակ համակարգերի երկու տեսակներից հայ մոնոդիկ երաժշտության մեջ գերակշռորեն տարածված են հիպո-համակարգերը: Դրա պատճառները և հիպո-համակարգերի քննարկումը տե՛ս ստորև:

ՀԻՊՈ-ՀԱՄԱԿԱՐԳԵՐ

Ինչպես այլ, այնպես էլ եռօղակ հիպո-համակարգերը բաժանվում են մոնոտոնիկալ և երկակի քառալար պարունակող տեսակների:

ՄՈՆՈՏՈՆԻԿԱԼ ՀԻՊՈ-ՀԱՄԱԿԱՐԳԵՐ

Մոնոտոնիկալ եռօղակ հիպո-համակարգերը, անկախ այն բանից, թե դրանք բնական են, թե իրենց կազմում, բացի դիատոնիկ աստիճաններից, ունեն նաև ձևափոխված աստիճաններ, որոնց քանակը առանձին դեպքերում կարող է հասնել տասի, անգամ տասնմեկի, բնորոշվում են ձայնակարգային կայուն՝ ընդ որում խիստ կայուն, կենտրոնի շուրջ կապերի համակենտրոնացումով: Կենտրոնին ենթարկվում են ինչպես օժանդակ հենակետերը, այնպես էլ (անմիջականորեն կամ միջնորդավորված) ձայնակարգի մնացած բոլոր կետերը: Եռօղակ մոնոտոնիկալ հիպո-համակարգերի կառուցվածքի նման բնույթը պայմանավորված է դրանցում մի խումբ կենտրոնաձիգ ինտերվալների առկայությամբ, բաղկացած երկու փոքրացրած կվինտաներից ու փոքրացրած օկտավայից: Երկու փոքրացրած կվինտաներից ներքինը ձգտում է դեպի տոնիկա, մյուսը (լայնը)՝ դեպի օժանդակ հենակետ, իսկ փոքրացրած օկտավան՝ միավորում է ձայնակարգի ծայրի օղակները և ապահովում համակարգի ծայրամասային հատվածների ընթացքը դեպի կենտրոն: Փոքրացրած օկտավայի կազմակերպող դերը ավելի քան նշանակալի է, որովհետև ինտերվալը կազմող հնչյունները կրկնակիորեն ձգտում են դեպի կենտրոն՝ թե որպես փոքրացրած օկտավայի և թե այդ օկտավայում պարփակված երկու փոքրացրած կվինտաների հնչյուններ:

Միքսոլիդիական f, էոլական g և լոկրիական /a տոնիկաներով ձայնակարգերի համար կենտրոնաձիգ ինտերվալների հիշյալ համակարգը կազմվում է հետևյալ հնչյուններից.



Այս կազմավորումում առկա է բնական, ինչպես նաև ձևափոխված աստիճաններով եռօղակ հիպո-կառուցվածքներում:

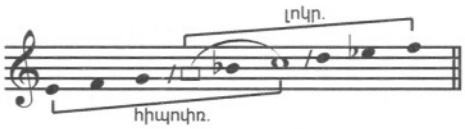
Եռօղակ հիպո-համակարգերն իրենց ներքին կազմակերպվածությամբ ներկայանում են իբրև ***երկու երկօղակ*** համակարգերի միացում՝ հիպո և հիմնական: Միավորվող երկօղակ համակարգերն ունեն ընդհանուր տոնիկա և ***ընդհանուր*** առաջնային ***տոնիկական*** օղակ: Ամեն մի երկօղակ բաղկացուցիչ ունի իր սեփական կենտրոնը՝ շրջապատված փոքրացրած կվինտայի հնչյուններով: Ներքևի երկօղակ բաղկացուցչի կենտրոնը ձայնակարգի տոնիկան է, վերևի երկօղակինը՝ հակաթեզը:

Եռօղակ համակարգի ներսում երկօղակ բաղկացուցիչների ամուր միացումը ապահովվում է, ինչպես ասացինք, փոքրացրած օկտավայի միջոցով, որի հնչյունները միավորվող երկօղակ համակարգերից յուրաքանչյուրի կազմի մեջ մտնում են տարբեր ձևով:

Մանրամասնորեն անդրադառնանք դիատոնիկ ինտերվալային կազմով եռօղակ մոնոտոնիկալ հիպո-համակարգերին: Դրանց թվում են լոկրիական, էոլական և միքսոլիդիական տոնիկաներով համակարգերը:

1. ***Լոկրիական տոնիկայով*** համակարգերն իրենց առավել լրիվ տեսքով բովանդակում են միևչև ինը, առանձին դեպքերում՝ նաև տասը աստիճան: Դրանք ստեղծվում են

հիպոփռոյգիական և լոկրիական երկօղակ համակարգերի միացումից, որի համար կարող են կոչվել հիպոփռոյգիական-լոկրիական համակարգեր: Ստորև բերվում է /a տոնիկայով իննալարի սխեման՝ ստեղծված հիպոփռոյգիական և լոկրիական վեցալարերի զուգորդումից, որի լոկրիական տոնիկական օղակն ունի եռալարային կառուցվածք.



Ներքևի երկօղակ բաղկացուցչի հենակետն այստեղ ձայնակարգի տոնիկան է, որի «սեփական շրջապատումը» սահմանափակվում է նեղ՝ e-b փոքրացրած կվինտայով. վերևի երկօղակ բաղկացուցիչը, բացի տոնիկայից, պարունակում է ձայնակարգի հակաթեզը, տվյալ դեպքում՝ մեդիանտան, որի «սեփական շրջապատումը» սահմանափակվում է՝ /a-es լայն փոքրացրած կվինտայի հնչյուններով: Ձայնակարգի երկօղակ բաղկացուցիչները հանգում են միասնության /e-es փոքրացրած օկտավայի օգնությամբ, որն ընդգրում է ձայնակարգի կենտրոնական մասն իր տոնիկայով և վերևի հենակետով:

Հիպոփռոյգիական-լոկրիական ձայնակարգի առանձին աստիճանների նշանակություններին ծանոթացանք դրանց կազմի մեջ գտնվող երկօղակ համակարգերը վերլուծելիս: Մնում է սահմանել, թե իրո՞ք ամբողջական ձայնակարգի ինն աստիճաններից յուրաքանչյուրը նշանակությամբ անկրկնելի է, այսինքն՝ արդյո՞ք համակարգը, ամբողջությամբ վերցրած, իննալար է:

Մի կողմ թողներով երկու f-երը, համակարգի մնացած յոթ աստիճանները կասկած չեն հարուցում, քանի որ համակարգում չեն կրկնվում: Խնդրին մոտիկից անդրադառնալիս, պարզվում է, որ մաքուր օկտավա կազմող երկու f-երը համակարգում նույնպես առկա են տարբեր նշանակությամբ. ներքևի f հնչյունը համակարգ է մտնում իբրև ձայնակարգի ձգտող օղակի անդամ, ունի ձգտող մեդիանտայի նշանակություն և ձգտում է վեր, դեպի ձայնակարգի տոնիկա: Մյուս կողմից, վերևի f հնչյունը վերևի մեդիանտային օղակի անդամն է և վերջինիս նկատմամբ խաղում է սուբդոմինանտայի դեր: Այն ձգտում է ներքև, դեպի մեդիանտան, որի օգնությամբ էլ միայն սահմանվում է կապ տոնիկայի հետ: Դրանից հետևում է, որ դիտարկվող համակարգն, իրոք, իննալարային է[1]:

Այսպիսիք են հիպոփռոյգիական-լոկրիական համակարգերի՝ դրանց առավել լրիվ տեսակի հիմնական առանձնահատկությունները:

Հիշյալ համակարգում, անդամների քանակի նվազեցմամբ, դուրս է մղվում համակարգից փոքրացրած օկտավան, ապա՝ նաև փոքրացրած կվինտաները և, համապատասխանաբար, համակարգի ներքին հարաբերությունների լարվածությունն աստիճանաբար թուլանում է:

Ստորև տրվում է նվազագույն թվով աստիճաններ պարունակող ձայնակարգերի սխեման: Այն հնգալար է՝ կազմված երկու երկօղակ քառալարերի զուգորդումից՝ g-[/a]-b-c և [/a]-b-c-d:

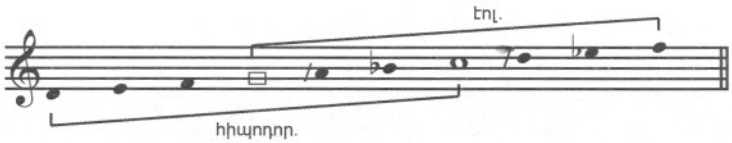
Բերված ձայնակարգերում ամենևին բացակայում են փոքրացրած ինտերվալները: Սակայն, հարկ է նկատել, որ նման ձայնակարգեր կիրառելիս, ոչ հազվադեպ, դիմում են աստիճանների ձևափոխման հնարի, որը հանգեցնում է ձայնակարգերի տոնիկայի շուրջ նոր կենտրոնաձիգ ինտերվալների ստեղծման (էջ325):

---

[1] Նման դատողություններով կարելի է սահմանել աստիճանների նշանակությունների անհատականացման փաստը՝ ստորև բերվող բոլոր համակարգերում:

2. ***Էոլական տոնիկայով*** համակարգերն իրենց առավել լրիվ տեսքով տասնալար են և տասնմեկլար: Էոլական տոնիկայով եռօղակ հիպո-համակարգերում զուգորդվում են հիպոդորիական և էոլական երկօղակ ձայնակարգային կազմավորումները: Եռօղակ հիպո-համակարգերը, ըստ միավորվող երկօղակ համակարգերի առանձնահատկության, կանվանենք հիպոդորական-էոլական:

Ստորև բերում ենք g տոնիկայով տասնալարի սխեման՝ զուգորդված հիպոդորիական և էոլական յոթնալարերով. տոնիկական օղակը տվյալ տասնալարում ներկայացված է էոլական քառալարով.



Նման ձևով կարող են կառուցվել բազմաթիվ հիպոդորիական-էոլական համակարգեր՝ վերևի տերցիային կամ վերևի կվինտային օժանդակ հենակետով: Օրինակ՝



Սխեմայում եռալարային տոնիկական օղակով ձայնակարգերի ներքևի երկօղակ բաղկացուցիչը ներկայացված է վեցալարով, հնգալարային տոնիկական օղակ ունեցողը՝ ութալարով:

Անկախ այն բանից, թե բազմանդամ հիպոդորիական-էոլական համակարգում օժանդակ հենակետ կդառնա III, IV թե V աստիճանը, դրա «սեփական շրջապատումը» երիզվում է լայն փոքրացրած կվինտայով՝ կառուցված ձայնակարգի II աստիճանից: g տոնիկայով համակարգում դա կլինի՝ /a-es-ը: Ձայնակարգի տոնիկայի «սեփական շրջապատումը» բոլոր դեպքերում երիզվում է ներքևի մեղիանտայից կառուցված փոքրացրած կվինտայով, մեր դեպքում՝ e-b: Այստեղ փոքրացրած օկտավան խաղում է նույն դերը, ինչ և հիպոփռյուգիական-լոկրիական ձայնակարգում. այն կապում է համակարգի ձայրի առաջնային օղակները և դրանց հետ նաև՝ երկօղակ բաղկացուցիչները:

Դիտարկվող համակարգի անդամների թվական նվազեցումը, համապատասխանաբար, կառուցվածքը պարզեցնում է: Անդամների նվազագույն քանակի դեպքում, նույն եռօղակ համակարգը ներկայացնում է հնգալար, որում զուգորդված են երկու երկօղակ քառալարեր: Նման համակարգի տոնիկական օղակն ունի եռալարային կառուցվածք: Օրինակ՝

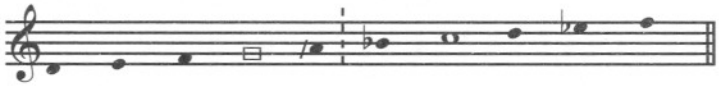


Էոլական տոնիկայով հիպո-համակարգի կառուցվածքի խնդրի կապակցությամբ, ոչ առանց հետաքրքրության, ուշադրության արժանի են այն սրբագրումները, որոնք մտցվում են հիշյալ համակարգերի կազմակերպման մեջ տվյալ համակարգի կազմում առկա որոշ ինտերվալների որակական երկրորդական առանձնահատկությունների կողմից:

Նշված երևույթի պարզաբանման նպատակով, դիմենք հակառակ կողմից բխող ապացույցի մեթոդին. էոլական տոնիկայով ձայնակարգերը փոխադրենք համաչափ

հավասարեցված լարվածքի և դրանով իսկ հեռացնենք գործողության ոլորտից ինտերվալների որակական երկրորդական առանձնահատկությունները:

Դժվար չէ սահմանել, որ իբրև հետևանք, ձայնակարգերի հիմքում ընկած հնչյունաշարերի կառուցվածքը ձեռք է բերում հայելանման համաչափության հատկանիշներ: Համաչափության գլխավոր գիծն անցնում է ձայնակարգի II և III աստիճանների միջև,



լրացուցիչները՝ տոնիկայի և IV աստիճանի միջև.



Ընդ այդմ, տոնիկան և IV աստիճանը հայտնվում են հավասար պայմաններում՝ դրանց շուրջ կազմված և մոտիկ ինտերվալային հարաբերությունների առումով:

Սակայն, հայ մոնոդիկ երաժշտության մեջ կիրառվող էոլական տոնիկայով ձայնակարգերում, փաստորեն, հայելանման համաչափության սկզբունքը տարածվում է գլխավորապես ինտերվալների որակական առաջնային հատկանիշների վրա. երկրորդական հատկանիշները հաճախ խախտում են հիշյալ համաչափությունը: Առաջին հերթին այդ ինտերվալների թվում են՝ երկու, իրենց երկրորդական հատկանիշներով տարբեր, մեծ սեկունդաները՝ դասավորված անմիջականորեն ձայնակարգի համաչափության կենտրոնական գծի երկու կողմերում: Դրանցից առաջինը (g-/a) դասավորված հիշյալ գծից ցածր, պատկանում է՝ նեղ ինտերվալների թվին, երկրորդը (b-c)՝ լրիվներին: Վերը նշված պայմանների նույնությունը, որ ստեղծվում է համաչափ հավասարեցված լարվածքի պայմաններում, մի կողմից տոնիկայի, մյուս կողմից՝ IV աստիճանի շուրջ, փաստորեն, հայ մոնոդիկ երաժշտության մեջ օգտագործվող էոլական տոնիկայով ձայնակարգերում նույնպես բացակայում է: Գործնականում, պայմանների անհավասարությունը ձեռք է բերվում առավելապես ներքևի մեղիանտայի «կիսախրոմատիկ» բարձրացմամբ, որի հետևանքով տոնիկայի շուրջ ստեղծվում են մի շարք համեմատաբար ավելի նեղ ինտերվալներ, ի հակակշիռ ձայնակարգի II աստիճանից վերընթաց շարժվող մաքուր և լայն ինտերվալների, որոնք շրջապատում են IV աստիճանը:



Այսպիսիք են ահա սրբագրությունները, որ կատարում են ինտերվալների որակական երկրորդական հատկանիշները:

3. ***Միքսոլիդիական տոնիկայով*** համակարգերը միավորում են հիպոիոնական և միքսոլիդիական երկօղակ կազմավորումները: Իր ամենից ավելի զարգացած տեսքով այս համակարգերը տասը և տասնմեկլարանի կառուցվածքներ են: Բերում ենք հիպոիոնական-միքսոլիդիական տասնալարի սխեման, որի ներքևի երկօղակ բաղկացուցիչն ունի ութալարի կառուցվածք, վերևինը՝ յոթնալարի.



Այստեղ փոքրացրած ինտերվալների նույն կազմն է, ինչ և լոկրիական ու էոլական տոնիկաներով ձայնակարգերում: Ներքևի փոքրացրած կվինտան կառուցված է համակարգի ներքևի ձգտող հնչյունից (e-b), վերևինը՝ մեդիանտայից (a-es): Փոքրացրած ինտերվալների համակարգի ձայնակարգի հենակետերի հարաբերությունները ցույց են տրված հետևյալ սխեմայում՝ e-[f]-/a-b-c-es:

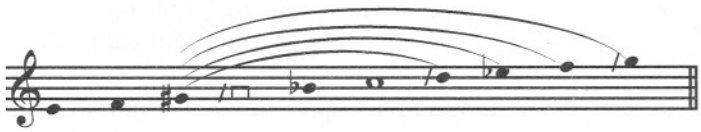
Դիտարկվող մաժոր համակարգի ամենափոքր լրիվ տեսքը հնգալարն է.



Ի տարբերություն լոկրիական և էոլական տոնիկաներով պարզագույն եռօրակ համակարգերի, այս հնգալարն իր կազմում ունի փոքրացրած կվինտա, մեր դեպքում՝ e-b, որի շրջանակներում են ձայնակարգի երկու հենակետերը: Այսպիսով, դիտարկվող կառուցվածքի հնգալարը բնորոշվում է ներքին կապերի ավելի մեծ համակենտրոնացմամբ, քան լոկրիական և էոլական տոնիկաներով պարզագույն եռօրակ համակարգերը:

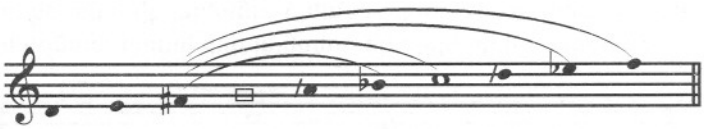
4. Մոնոտոնիկալ եռօրակ ձևափոխված հիպո-համակարգերից օգտագործվում են միայն միևնոր երանգային ուղղվածության ձայնակարգերը, այսինքն՝ լոկրիական կամ էոլական տոնիկաներով ձայնակարգերը: Նույն տոնիկաներով երկօրակ հիպո-համակարգերի նման, հիշյալ եռօրակ ձայնակարգերում ևս ձևափոխումն ի կատար է ածվում ներքևի ձգտող հնչյունի բարձրացմամբ: Արդյունքում, տվյալ համակարգում ուժեղանում է երկու հենակետերի շուրջ ներքին հարաբերությունների համակենտրոնացումը:

Հիպոփռոյգիական-լոկրիական ձայնակարգում, բացի միակողմանի լուծվող մեծացրած սեկունդայից, փոքրացրած տերցիա ու կվարտա ինտերվալներից, հայտնվում են նաև փոքրացրած՝ կվինտա, սեքստա, սեպտիմա ինտերվալներ, իսկ տասնանդամ ձայնակարգերում՝ նաև փոքրացրած օկտավա: Օրինակ՝



Նման կառուցվածքի համակարգը, հայ մոնոդիկ երաժշտության այլ եռօրակ համակարգերի շարքում, բնորոշվում է իր հարաբերությունների առավելագույն համակենտրոնացմամբ: Բացի եռօրակ հիպո-համակարգից հայտնի դիատոնիկ փոքրացրած ինտերվալների, այստեղ տեղ են գտել նաև խրոմատիկ ինտերվալներ՝ կազմված ներքևի բարձրացված ձգտող հնչյունից: Տասնանդամ հիպո-համակարգերում դրանց թիվը հասնում է վեցի:

5. Նույն հետևանքներին է հանգեցնում ներքևի ձգտող հնչյունի բարձրացումը նաև հիպոդորիական-էոլական համակարգերում: Օրինակ՝



Տվյալ համակարգի ներքևի ձգտող հնչյունի բարձրացմամբ ստեղծված փոքրացրած ինտերվալների թվում են՝ փոքրացրած կվարտան, սեպտիման և օկտավան: Այս կառուցվածքի ձայնակարգը զուգորդում է մելոդիկ միևնոյի հիպո-դրսևորման (e-fis՝ ներքևում) հատկանիշները բնական էոլականի հետ (es-f՝ վերևում):

1. Այս կարգի հիպո-կառուցվածքներից առաջին հերթին պետք է նշել երկակիության հատկանիշներով առավելագույնս վառ արտահայտված ձայնակարգը: Նկատի ունենք արդեն նկարագրված այն համակարգը, որը միավորում է երկակի ձայնակարգի՝ մաժորային և մինորային երկօրյակ դրսևորումները (տե՛ս էջ 318): Բերում ենք նման տասնալար ձայնակարգի սխեման.

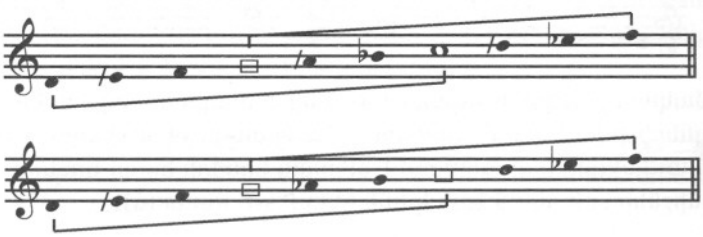


Այս ձայնակարգի կառուցվածքի հիմքում դրված է նույն սկզբունքը, ինչ և միաօրյակ երկակի ձայնակարգի, այսինքն՝ երկկողմանի համաչափության սկզբունքը: Ինչպես և պարզագույն երկակի ձայնակարգը, եռօրյակ այս ձայնակարգն ունի երկու ներունակ տոնիկա՝ դրված հավասար պայմանների մեջ: Համեմատվող ձայնակարգերի միջև առկա տարբերությունները, հետևաբար, քանակական են. մրցման մեջ գտնվող տոնիկաների հակասությունները եռօրյակ համակարգում շատ ավելի սուր են, քան միաօրյակ համակարգում: Դա բացատրելի է. եռօրյակ երկակի ձայնակարգի տոնիկաներից ամեն մեկը (համակարգի համապատասխան երկօրյակ բաղկացուցչի շրջանակներում) զգալիորեն ավելի կայուն է, քան միաօրյակ ձայնակարգի պայմաններում: Տոնիկայի կայունության ավելի բարձր աստիճանով եռօրյակ համակարգերը պարտական են փոքրացրած կվարտաներին ու կվինտաներին, որոնք շրջապատում են տոնիկաներից ամեն մեկին առանձնաբար:

Տոնիկաների մրցումը տվյալ ձայնակարգի գոյության հիմնական ձևն է, քանի որ այդ հիմքով ծավալվող ելևէջը պարբերաբար դիմում է մեկ այս մեկ այն տոնիկային: Մրցող տոնիկաների փոխեփոխ հիմնավորումը կարող է որակավորվել իբրև ներձայնակարգային զարտուղության մի տեսակ:

Երկակի և մոնոտոնիկալ ձայնակարգերի կառուցվածքային տարբերիչ առանձնահատկությունների խնդիրը պարզաբանելու համար, անցկացնենք զուգահեռ եռօրյակ երկակի տասնալարի և հիպոդորիական-էոլական հնչյունաշարի միջև: Նման զուգահեռի անցկացումը ավելի քան օրինաչափ է և ցուցադրական, քանի որ հիշյալ ձայնակարգերը, դրանց կառուցվածքային տարբերություններով հանդերձ, ունեն նաև որոշ ընդհանրություններ, որոց թվում է, ի միջի այլոց, ծայրամասային առաջնային օղակների կառուցվածքային միատիպությունը: Հիշյալ ձայնակարգի ելևէջում, ինչպես արդեն հիշատակվում է նման երկօրյակ համակարգերի կապակցությամբ (տե՛ս էջ 317), հեշտությամբ անցնում են մեկը մյուսին, ինչը մատնանշում է ձայնակարգերի մոտ ազգակցությունը:

Վերցնենք իբրև հիպոդորիական-էոլական ձայնակարգի օրինակ կվարտային հիմքով տասնալարը և համեմատենք երկակի տասնալարի կառուցվածքի հետ.



Հետևենք կառուցվածքային փոփոխություններին, որոնք կատարվում են հիպոդորիական-էոլական ձայնակարգից երկակիին անցնելիս:

Նախ՝ այդ փոփոխությունները կապվում են՝ առաջնային համակարգի կենտրոնական ինտերվալ սեկունդան (/a-b) մեծացրած սեկունդայով փոխարինելու հետ (as-h), որի հետևանքով տոնիկական էոլական քառալարը վերածվում է երկակի քառալարի: Տվյալ փոխակերպումը ուղեկցվում է ձայնակարգի հուզական երանգի էական փոփոխություններով, երանգը ինքը ձեռք է բերում երկակիության հատկանիշ: Միաժամանակ, կենտրոնական օղակի կերպարանափոխությամբ, փոխվում է սկզբնական ձայնակարգի երկու երկօղակ բաղկացուցիչների կառուցվածքը. հիպոդորիականը փոխվում է իջեցված II աստիճանով միքսոլիդիականի, էոլականը՝ բարձրացված ներքևի ձգտող հնչյունով հիպոէոլականի: Վերևի երկօղակ բաղկացուցիչներում տոնիկական կենտրոնը տեղաշարժվում է կվարտայով վեր:

Ապա՝ /a-b սեկունդայի փոխարինումը as-h սեկունդայով հանգեցնում է փոքրացրած կվինտաների շղթայի քայքայմանը, որոնք միացնում էին սկզբնական ձայնակարգի վերին և ստորին ոլորտները: Խաչաձևած կվինտաների՝ e-b և /a-es, փոխարեն հայտնվում են փոքրացրած ինտերվալների երկու խմբեր, որոնք, համապատասխանաբար, շրջապատում են նոր ձայնակարգի երկու ներունակ տոնիկաներից ամեն մեկը: Հիշատակված խմբերը մեկուսացված են մեկը մյուսից մեծացրած սեկունդայի և երկու մեծացրած կվարտաների (f-h և as-d) կենտրոնախույս ինտերվալներով.



Նման կերպարանափոխումների արդյունքում սկզբնական ձայնակարգի կենտրոնական օղակի աստիճանները փոխում են իրենց նշանակությունը՝ հենակետերից յուրաքանչյուրի նշանակությունը երկվում է. սկզբնական ձայնակարգի տոնիկան կորցնում է իր տոնիկական նշանակության մի մասը՝ ձեռք բերելով կորցրածի փոխարեն դոմինանտային նշանակություն միևնույն ժամանակ, սկզբնական ձայնակարգի IV աստիճանը կորցնում է իր սուբդոմինանտային նշանակության մի մասը և կորցրածի դիմաց ձեռք բերում դարձյալ տոնիկական նշանակություն: Համապատասխանաբար, սահմանվում են նաև համակարգի ծայրամասային աստիճանների նշանակությունները:

Սակայն, չնայած նշված բոլոր կերպարանափոխումներին, նոր կազմվող համակարգը չի կորցնում իր ամբողջականությունը: Դա պայմանավորված է առաջին հերթին հենակետերի կվարտային դասավորությամբ, որոնց միջև երկակի համակարգում ստեղծվում են տոնիկա-սուբդոմինանտային և դոմինանտ-տոնիկական հարաբերություններ: Մեկ ամբողջության մեջ համակարգի ամրապնդման և երկու ներունակ տոնիկաների շուրջ ընդհանուր կապերի համակենտրոնացման գործում վճռական դերն այստեղ դարձյալ պատկանում է պահպանված փոքրացրած օկտավային (/e-es) [1]:

Եռօղակ երկակի ձայնակարգից հիպոդորիական-էոլական ձայնակարգի անցնելիս, նկարագրված կերպարանափոխումները կատարվում են հակառակ կարգով:

Եռաօղակ երկակի ձայնակարգի առավել լրիվ տեսակը տասերկուլարն է, որի

---

[1] Նշենք, որ հիշյալ ինտերվալի առկայությունը երկակի համակարգի պահպանման հիմքն է այնպես, ինչպես դա եռօղակ մոնոտոնիկալ ձայնակարգում է. համակարգը օկտավայինի չփոխակերպելու համար: Դրանում հեշտությամբ կարելի է համոզվել: Իրոք, բավական է /e-es օկտավան փոխարինել es-es-ի, ստեղծվում է մի ձայնակարգ, որում d, es և f հնչյունները ենթարկվում են օկտավային կրկնության:

ծայրի օղակները ունեն հնգալարային կառուցվածք: Այդպիսի եռօղակ երկակի ձայնակարգի երկօղակ բաղկացուցիչները ութալարերն են: Օրինակ՝



Աստիճանների նվազագույն քանակի դեպքում եռօղակ երկակի ձայնակարգի կառուցվածքը վեցալարն է, որի անկայուն աստիճանները կազմում են երեք կենտրոնախույս ինտերվալներից ստեղծված համակարգ՝ մեծացրած սեկունդայից (as-h) և երկու մեծացրած կվարտաներից (f-h և as-d)՝ f-[g]-as-h-[c]-d.

2. Այս հիպո-համակարգերի թվին են դասվում էոլական տոնիկայով եռօղակ ձայնակարգերը, որոնց ներքևի դոմինանտային օղակը երկակի քառալար է: Սրանք ծագել են երկակի ձայնակարգի երկօղակային միներային դրսևորումից (տե՛ս էջ 316), վերջինիս՝ վերևից մեդիանտային, սուբդոմինանտային կամ դոմինանտային նոր օղակ կցելու ճանապարհով: Օրինակ՝



Բերված ձայնակարգերն իրենց ներքին կապերի տեսակով ոչնչով չեն տարբերվում երկակի ձայնակարգի երկօղակ միներային դրսևորումից: Առկա տարբերությունները կրում են միայն քանակական բնույթ: Այսպես, երկակի քառալարի վերևի ներունակ տոնիկան (c) հայտնվելով եռօղակ ձայնակարգերում՝ ավելի մեծ թվով կենտրոնաձիգ ինտերվալների շրջապատում, քան դա երկօղակ ձայնակարգերում էր, ձեռք է բերում ներքևի ներունակ տոնիկայի (g) նկատմամբ զգալի գերակշռություն: Ներքևի ներունակ տոնիկայի տոնիկական նշանակությունները համարյա ամբողջությամբ դուրս են մղվում դոմինանտային նշանակությունների կողմից:

Կենտրոնաձիգ ինտերվալների մի խումբ, որոնց շրջապատում հայտնվում է վերևի ներունակ տոնիկան, եռօղակ հիպո-համակարգերում կազմված է փոքրացրած կվարտաներից, կվինտաներից, սեպտիմաներից և օկտավաներից, բոլորը՝ կառուցված մեծացրած սեկունդայի վերևի հնչյունից.



Դիտարկվող եռօղակ ձայնակարգերը, ըստ իրենց երկօղակ բաղկացուցիչների կառուցվածքային հատկանիշի, ստանում են բարձրացված ներքևի ձգտող հնչյունով հիպոէոլական-էոլական անունը: Դրանք զուգորդում են եվրոպական միների երկու տարատեսակների առանձնահատկությունները. ներքևից՝ հարմոնիկ հիպո-արտահայտությամբ (as-h), վերևից՝ բնական (as-b):

3. Երկակի քառալար պարունակող, և մեր կողմից դուստր ձայնակարգերի թվին դասված (տե՛ս էջ 318) հիպո-համակարգերից ամենանշանակալին լոկրիական տոնիկայով համակարգն է: Հայ մոնոդիայում այն առկա է երկու տարատեսակով, որոնք տարբերվում են իրենց ներքևի ձգտող հնչյունի հարաբերական դիրքով:

իր ամենից ավելի լրիվ տեսքով այս տարատեսակը հնչալարն է. Օրինակ՝



IV իջեցված աստիճանով փռյուգիական ձայնակարգի վերևի երկօղակ բաղկացուցչի առանձնահատկություններին ծանոթացանք երկօղակ ձայնակարգերի ընդհանուր տեսությունը քննարկելիս (տե՛ս էջ 317-318): Այդ ձայնակարգը բնութագրել ենք որպես անկայուն տոնիկայով համակարգ:

Երկօղակ համակարգին կցելով ներքևից նոր (ձգտող) օղակ, ներձայնակարգային համաձայնեցումները ենթարկվում են փոփոխությունների, իբրև արդյունք ունենալով տոնիկական կենտրոնի դիրքի ուժեղացումը՝ պայմանավորված համակարգում նոր կենտրոնաձիգ հնտերվալների հայտնվելով: Առաջին հերթին, դրանց թվում է փոքրացրած կվինտան՝ կազմված ձայնակարգի երկու տարատեսակներում՝ վերևի ձգտող հնչյունից դեպի ներքև (f-h): Այս հնտերվալով երիզվում է տոնիկայի «սեփական շրջապատումը»: Պարզվում է, որ դիտարկվող ձայնակարգի երկրորդ տարատեսակում տոնիկայի դիրքը ավելի ամուր է, քանի որ ձայնակարգի ներքևի բարձրացված ձգտող հնչյունից կազմվում են մի շարք նոր, տվյալ տարատեսակի համար առանձնահատուկ կենտրոնաձիգ հնտերվալներ: Դրանցից առավել նշանակալի դեր տոնիկայի ամրապնդման գործում խաղում են փոքրացրած տերցիան և փոքրացրած կվարտան: Ընդհանուր առմամբ, նման կառուցվածքի ձայնակարգում նշված ձգտող հնչյունի ձգողությունը դեպի վեր առավելագույնս գործում է. դա ձգտող է իբրև բազմաթիվ հնտերվալների անդամ՝ միակողմանի լուծվող մեծացրած սեկունդայի, փոքրացրած տերցիայի, կվարտայի ու կվինտայի, նաև՝ կրկնակի փոքրացրած կվինտայի:

Նշենք, որ տվյալ կառուցվածքի ձայնակարգում առկա են երկու տեսակի մեծացրած սեկունդաներ՝ երկակի քառալարի մեծացրած սեկունդա (as-h) և հնչյունաշարի էոլական հնչյունի բարձրացմամբ ստեղծված, միակողմանի լուծվող մեծացրած սեկունդա (c-dis):

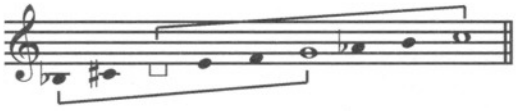
Ըստ համակարգում մեր ընդունած անվանումների, դիտարկվող ձայնակարգի առաջին տարատեսակը պետք անվանել IV իջեցված աստիճանով հիպոփռյուգիական -փռյուգիական ձայնակարգ, երկրորդը՝ ներքևի բարձրացված ձգտող հնչյունով հիպոփռյուգիական նույն ձայնակարգն է:

Այս երկու տարատեսակները, ըստ հին տեսաբանների, բխեցվում են հիպոփռյուգիական-լոկրիական ձայնակարգից և դասվում ձայնակարգերի «զարտուղի» կարգին: Տարատեսակներից երկրորդը շատ ավելի նշանակալի է՝ կիրառվելով համեմատաբար ուշ շրջանի ծագում ունեցող մասնագիտացված մոնոդիայում:

Երկու՝ այլ եռօղակ հիպո-համակարգերը, որոնք երկակի ձայնակարգի համեմատությամբ դուստր ձայնակարգեր են, կիրառվում են խիստ հազվադեպ: Դրանց վերևի երկօղակ բաղկացուցիչների կառուցվածքի մասին արդեն ասվել է (տե՛ս էջ 319): Ավելացնելով հիշատակված բաղադրիչներին ձգտող օղակներ և կազմավորելով եռօղակ հիպո-համակարգեր, դրանց տոնիկաները ընկնում են փոքրացրած նեղ կվինտա հնտերվալի շրջապատ՝ ձեռք բերելով կայունության մեծ աստիճան: Ստորև բերված՝ իջեցված V աստիճանով հիպոդորիական-դորիական և իջեցված VI աստիճանով հիպոիոնական-իոնական հնչալարերում, տոնիկան շրջապատող նմանօրինակ հնտերվալը h-f կվինտան է.



Բերված ձայնակարգերի հիմքում ծավալվող մեզ հայտնի մոնոդիաներում ձգտող օղակների հնչյունները միշտ բնական են: Սակայն, հաշվի առնելով հայ մոնոդիկ երաժշտության ձայնակարգակազմավորման հիմնական առանձնահատկությունները, հիպոդորիական-դորիական ձայնակարգը կարելի է պատկերացնել նաև ձևափոխված աստիճաններով ձգտող օղակ.



Իր այս տեսակով համակարգը ձեռք է բերում երկակի ձայնակարգի կառուցվածք՝ միևոր դրսևորմամբ, բայց այնպիսի երկակի ձայնակարգի, որում էոլական վերին սուբդոմինանտային օղակը փոխարինված է հարմոնիկ քառալարով:

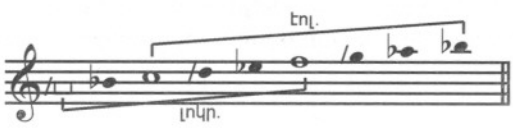
ՀԻՄՆԱԿԱՆ (ՄՆՈՏՈՆԻԿԱԼ) ՏԵՍԱԿԻ ՀԱՄԱԿԱՐԳԵՐ

Հիմնական տեսակի եռօղակ բոլոր համակարգերը բնական են և մոնոտոնիկալ: Դրանք կազմվում են բնական երկօղակ համակարգերից՝ վերջիններիս վերևից առաջնային նոր օղակ ավելացնելով:

Ձայնակարգերի տոնիկաները տեղավորված լինելով հնչյունաշարի ստորին մասում, ներքևից որևէ նեցուկ չունեն:

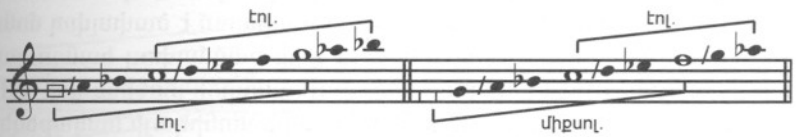
Հիմնադիր երկօղակ բաղկացուցչին միացնելով նոր օղակ, ներգրավվում է դիատոնիկ (առանց եռատոնի) հնչյունաշարի նոր հատված՝ բեմոլների կողմից: Նոր օղակի միացման կետում հայտնվում է համակարգում նոր օժանդակ հենակետ, որը, ի տարբերություն առաջին օժանդակ հենակետի, կանվանենք՝ երկրորդ օժանդակ հենակետ:

Այսպես կազմավորված եռօղակ համակարգերում, վերևի տերցիային, կվարտային և կվինտային աստիճաններից վերընթաց ուղղությամբ ստեղծված ձայնակարգային ոլորտները ձեռք են բերում երկօղակ բաղկացուցիչների աստիճան: Նոր միավորված առաջնային օղակները մտնում են համակարգ՝ իբրև երկրորդային-օժանդակ. դրանք ստանում են վերին մեդիանտային, սուբդոմինանտային և դոմինանտային օղակների նշանակություն առաջին օժանդակ հենակետերի, բայց ոչ ձայնակարգի տոնիկայի նկատմամբ: Այսպես, օրինակ, /a տոնիկայով լոկրիական վեցալարին վերևից միացնելով նոր օղակ, ձայնակարգի վերևի մեդիանտային ոլորտը ընդարձակվում է՝ հասնելով էոլական երկօղակ յոթնալարի: Նոր կցված օղակը ստանում է ձայնակարգի առաջին հենակետի՝ մեդիանտայի (c) նկատմամբ սուբդոմինանտայի նշանակություն: Երրորդ օղակի միացման տեղում երևան է գալիս (f) երկրորդ օժանդակ հենակետը: Ամբողջությամբ կազմավորվում է լոկրիական ձայնակարգ՝ էոլական մեդիանտային երկօղակ ոլորտով.



Ըստ մեր ընդունած նշանակման, դիտարկվող ձայնակարգը ստանում է լոկրիական-էոլական անունը: Այս անվան մեջ «հիպո» տերմինի բացակայությունը վկայում է, որ ձայնակարգը զուրկ է ներքևի ձգտող տարրերից, այսինքն՝ կառուցվածքը պատկանում է հիմնականների կարգին: Ընորհիվ այն բանի, որ հիմնական եռօղակ համակարգերը զուրկ են ներքևի ձգտող տարրերից, մյուս կողմից՝ ունեն զարգացած օժանդակ ոլորտներ, այս ձայնակարգերի տոնիկաները կայունության առումով համեմատաբար թույլ են: *Հիշյալ հանգամանքը հատկապես ցայտուն է երևան գալիս լոկրիական-էոլական տիպի ձայնակարգերում, քանի որ դրանք չունեն ոչ կվարտային և ոչ էլ կվինտային հենակետեր և որ դրանց VIII աստիճանը տոնիկայի հետ կազմում է փոքրացրած, և ոչ մաքուր օկտավա:*

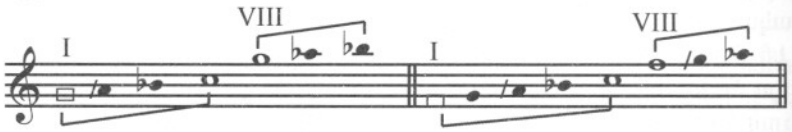
Էոլական և միքսոլիդիական տոնիկաներով հիմնական տեսակի առօղակ համակարգերը կազմվում են նույն սկզբունքով, ինչ և վերը դիտարկված լոկրիական-էոլական ձայնակարգը: Սակայն այդ համակարգերի տոնիկաներն ունեն ավելի մեծ կայունություն: Հիշված համակարգերում ներքևի ձգտող տարրերի բացակայությունը, որոշ չափով փոխհատուցվում է կվարտ-օկտավային և կվինտ-օկտավային հենակետերի առկայությամբ: Իբրև օրինակ բերում ենք երկու տասնալարային սխեմա՝ էոլական-էոլական՝ կվարտ-օկտավային հենքով և միքսոլիդիական-էոլական՝ կվինտ-օկտավային հենքով.



Տվյալ ձայնակարգերի կառուցվածքային առանձնահատկությունները դիտարկելիս ուշադրության են արժանանում վերևի օկտավային հենակետերի նշանակությունները՝ իրենց դրսևորման երկակիությամբ. մի կողմից անկասկած է, որ դրանք համակարգում հանդես են գալիս իբրև օժանդակ ոլորտների անդամներ, որոնք անմիջականորեն ենթարկվում են ոչ թե ձայնակարգի տոնիկային, այլ առաջին օժանդակ հենակետերին՝ որպես վերջիններիս մելոդիկ սուբդոմինանտա կամ դոմինանտա: Մյուս կողմից անկասկած է և այն, որ օկտավային հենակետերը համակարգի առավել կայուն աստիճանի, այսինքն դրանց տոնիկաների կրկնությունն են, որի համար առանձին ելևէջային դարձվածքներում ձեռք են բերում տոնիկական երանգ: Վերևի օկտավային հենակետի դերում տոնիկական երանգի հայտնվելը, սակայն, ամենևին չի նշանակում երկու հենակետերի նշանակության նույնություն: Հիմնական տեսակի եռօղակ համակարգերի կազմակերպման մոնոտոնիկալության սկզբունքը մնում է անխախտ: Այս համակարգերի տոնիկան պահպանում է ձայնակարգային գլխավոր կենտրոնի նշանակությունը, որին ենթարկվում է և վերևի օկտավային հենակետը[1]: Վերջինս անկայուն է և իր ձայնակարգադինամիկական հիմնական միտումները արտահայտվում են վարընթաց սլացքով: Դեպքից դեպք դրա նշանակություններում հանդիպող տոնիկական երանգը, ըստ էության, միայն իսկական տոնիկայի դերի արձագանքն է: Դիտարկվող ձայնակարգերում I և VIII աստիճանների տարբերությունը, մասնավորապես, արտահայտվում է և այն բանում, որ այդ աստիճաններից կազմվող առաջնային օղակներն ունեն տարբեր կառուցվածք և երանգային ուղղվածություն: Էոլական տոնիկայով ձայնակարգերում էոլական-մինորային տոնիկական օղակին համապատասխանում է VIII աստիճանի

[1] Տվյալ դրույթի հաստատումը, ի միջի այլոց, այն փաստն է, որ հայ մոնոդիայի ճյուղերից և ոչ մեկում մի դեպք չկա, որ մոնոդիայի շատ թե քիչ նշանակալի հատված ավարտվի վերևի օկտավային հենակետով:

լոկրիական-մինորային օղակը, միքսոլիդիական տոնիկայով ձայնակարգերում՝ միքսոլիդիական մաժոր տոնիկական օղակին համապատասխանում է էոլական-մինորային օղակը.



Այսպիսով, հիմնական տեսակի եռօղակ ձայնակարգերի հիմքով ծավալվող ելևէջը, տոնիկայից դեպի օկտավային կրկնության ընթանալիս, հասնում է ***ճոր*** նշանակության հնչյունի, որը գլխավորում է ***ճոր*** երանգի առաջնային օղակը: Որքան էլ դա եվրոպական տեսության տեսանկյունից տարօրինակ թվա, ընթացքը տեղի է ունենում առանց զարտուղությունների և հակառակը՝ նույն կառուցվածքով օկտավայի հարաբերության ձայնակարգերը հայ մոնոդիայում պարտադիր պահանջում են զարտուղության օգտագործում: Այս մասին IV գլխում:

Հիմնական տեսակի եռօղակ ձայնակարգերի VIII աստիճանի նկարագրված առանձնահատկությունները օգտագործվում են մասնագիտացված, մասնավորապես՝ աշուղական երաժշտության մեջ: Միանգամայն ցուցադրական է, որ VIII աստիճանի շրջազարդումը աշուղական երաժշտության մեջ զուգադիպում է ծավալվող մոնոդիայի առավել հուզումնալից պահերին:Այն պահանջում է իր բազմափուլ հանգուցալուծումը, որն իբրև կանոն, հանգեցնում է լրիվ հանգստի՝ ձայնակարգի տոնիկայով: VIII աստիճանը, հետևաբար, օգտագործվում է մոնոդիաներում իբրև տոնիկայի հակաթեզերից մեկը:

I և VIII աստիճանների միջև նման հարաբերությունների հնարավորությունը դիտարկվող ձայնակարգերում ապահովվում է դիատոնիկ հնչյունաշարի կառուցվածքով, որը, ինչպես հայտնի է, իր կազմում չունի եռատոնային շարքեր:

Հիմնական տեսակի եռօղակ ձայնակարգերում օղակների միավորումը մի միասնական համակարգի մեջ կատարվում է դարձյալ մի խումբ կենտրոնաձիգ ինտերվալների օգնությամբ, կազմված երկու խաչաձևվող փոքրացրած կվինտաներից, որոնց ծայրի հնչյունները կազմում են փոքրացրած օկտավա:

Այս խումբը լոկրիական-էոլական եռօղակ ձայնակարգերում կազմվում է եռօղակ ձայնակարգի տոնիկայից, էոլական տոնիկայով եռօղակ ձայնակարգերում՝ II աստիճանից և, վերջապես, միքսոլիդիական տոնիկայով եռօղակ ձայնակարգերում՝ III աստիճանից: Օրինակ՝



Ի տարբերություն եռօղակ ***հիպո-համակարգերի,*** այստեղ ձայնակարգային տոնիկան չունի «սեփական շրջապատում»: «Սեփական շրջապատումները», երիզված փոքրացրած կվինտաներով, այս դեպքում գոյանում են ձայնակարգի առաջին և երկրորդ օժանդակ հենակետերի շուրջ: Այս հանգամանքը նույնպես պատճառ է հիմնական տեսակի եռօղակ համակարգերում տոնիկական ոլորտների համեմատաբար թույլ զարգացման համար:

Այսպիսին է խնդրի տեսական կողմը: Գործնականում նմանատիպ համակարգերը հազվադեպ են հանդիպում մեկուսացված ձևով. սովորաբար, ստեղծվում են օկտավային զարտուղությունների պահերին, բայց այստեղ, չնայած դրանց անցողիկ բնույթին, հասցընում են դրսևորել իրենց իսկական էությունը:

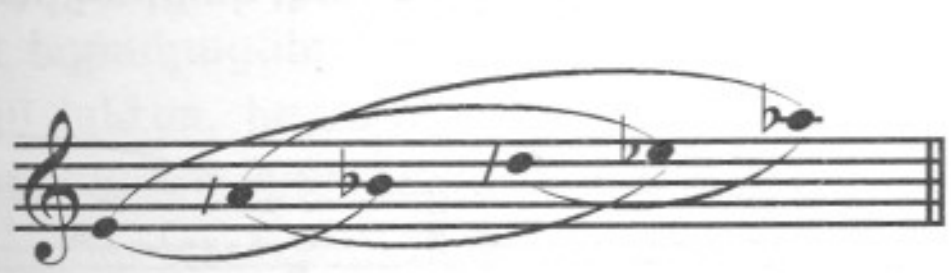
Քառօղակ և հնգօղակ համակարգերը համընկնում են միայն ուշ շրջանի առանձին զարգացած մասնագիտացված մոնոդիաներում: Հայտնվելով մեղեդիում դրանք, սովորաբար, միահյուսվում են ուրիշ՝ ըստ ձայնակարգի ազգակից օղակներին: Այդուհանդերձ, տեսության դիրքերից, կարող են առանձնացվել որպես ինքնուրույն համակարգեր:

Քառօղակ համակարգերը կարող են կազմավորվել եռօղակ ***հիպո-համակարգերին*** վերևից նոր օղակ միացնելով: Դրանք զուգորդում են երկուական եռօղակ բաղկացուցիչներ, որոնցից մեկը եռօղակ հիպո-համակարգ է, մյուսը՝ մի օղակով վերև գտնվող հիմնական տեսակի եռօղակ համակարգ: Միևնույն ժամանակ, քառօղակ համակարգերը բովանդակում են երեք երկօղակ բաղկացուցիչներ՝ դասավորված մեկ օղակ հեռավորությամբ:

Ստորև բերվում են մոնոտոնիկալ քառօղակ հիպո-համակարգերի երկու սխեմա. առաջինը՝ մաժոր տոնիկական օղակով, երկրորդը՝ լոկրիական: Ըստ դրանց կազմի մեջ մտած երկօղակ բաղկացուցիչների կառուցվածքային հատկանիշների, առաջին համակարգը սահմանվում է հիպոիոնական-միքսոլիդիական-էոլական, երկրորդը՝ հիպոփռյուգիական-լոկրիական-էոլական.

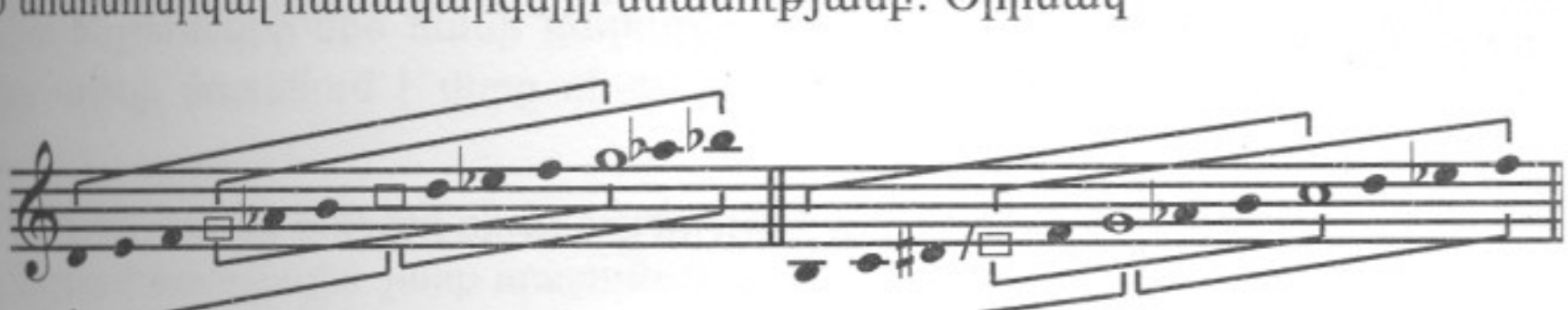


Համաձայն երեք երկօղակ և երկու եռօղակ բաղկացուցիչների առկայության, դիատոնիկ փոքրացրած կվինտաների թիվը քառօղակ մոնոտոնիկալ ձայնակարգերում հասնում է երեքի, փոքրացրած օկտավաների թիվը՝ երկուսի: Բերված մոնոտոնիկալ ձայնակարգերում կենտրոնաձիգ ինտերվալների շղթաները կազմում են հետևյալ համակարգը.



Ներքևի բարձրացված ձգտող հնչյունով հիպոփռյուգիական-լոկրիական-էոլական ձայնակարգը, բացի համակարգի դիատոնիկ կենտրոնաձիգ ինտերվալներից բովանդակում է խրոմատիկ փոքրացրած ինտերվալների մի ամբողջ շարք՝ կազմված հիշյալ բարձրացված ձգտող հնչյունից: Լոկրիական տոնիկայով եռօղակ հիպո-համակարգերի համեմատությամբ, այստեղ նորը փոքրացրած նոնա ինտերվալի առկայությունն է՝ gis-as:

Երկակի քառալար պարունակող քառօղակ համակարգերը կազմվում են նկարագրված մոնոտոնիկալ համակարգերի նմանությամբ: Օրինակ՝



Տեսականորեն հանդուրժելի մեծ թվով հնգօղակ համակարգերից, փաստորեն, հանդիպում են միայն տոնիկական մաժոր օղակով մոնոտոնիկալ ձայնակարգերը:

Մինչ դրանց դիտարկմանն անցնելը նշենք, որ հազվադեպ, մաժոր մոնոտոնիկալ ձայնակարգերի կազմավորումը կատարվում է ձայնակարգի այն օղակի մասնակցությամբ, որը գտնվում է ձայնակարգի ստորին դոմինանտայից ներքև: Գործնականում այդ օղակը ներկայացվում է փոքր սեկունդա երկլարով, որի ներքևի հնչյունը կատարում է ձայնակարգի ներքևի դոմինանտայի նկատմամբ ձգտող հնչյունի դեր: Համակարգի մեջ նոր օղակի ներգրավումը, որը զետեղված է դոմինանտայից ցած, բերում է վերջինիս շուրջ «սեփական շրջապատման»՝ սահմանափակված փոքրացրած կվինտա ինտերվալով (մեր օրինակներում՝ h-f): Արդյունքում զգալիորեն ուժեղանում է ներքևի դոմինանտայի դիրքը:

Մատնանշված լրացուցիչ օղակի մասնակցությամբ կարող են կազմավորվել եռօղակ և քառօղակ մաժոր մոնոտոնիկալ համակարգեր: Օրինակ:



Հնգօղակ մաժոր համակարգերի կազմավորումը ի կատար է ածվում հիշյալ օժանդակ օղակի պարտադիր մասնակցությամբ:

Ստորև տրվում է մաժոր ձայնակարգի սխեման, որը զուգորդում է չորս երկօղակ և երեք եռօղակ բաղկացուցիչներ.



Ըստ երկօղակ և եռօղակ բաղկացուցիչների թվի, տվյալ ձայնակարգի փոքրացրած կվինտաների շղթան պարունակում է չորս շրջանակ, փոքրացրած օկտավաների շղթան՝ երեք.



Հինգից ավելի օղակ պարունակող համակարգեր հայ մոնոդիկ երաժշտության մեջ ամենևին չեն հանդիպում: Ըստ էության, դրանց կազմավորման հնարավորությունը, ձայնակարգի մոնոտոնիկալ կառուցվածքի պահպանման պայմաններում, տեսականորեն անիմաստ է, քանի որ հնգօղակ համակարգին թեկուզ մի օղակ ավելացնելիս, իբրև հետևանք, ի հայտ են գալիս տոնիկականության նշաններ՝ ձայնակարգի իսկական տոնիկային առավելագույնս մոտիկ վերևի կամ ներքևի հեռակետերից մեկում, կախված այն բանից, թե որ կողմից է կցված վեցերորդ օղակը: Մոնոտոնիկալության սկզբունքը այսպիսով խախտվում է:

ՀԱՏՈՒԿ ՀԱՄԱԿԱՐԳԵՐ

Հատուկների խմբին են դասվում այս կամ այն պատճառով վերը տրված ձայնակարգերի թվարկումից դուրս մնացած համակարգերը: Դրանք այն համակարգերն են, որոնք իրենց կազմավորման սկզբունքներով այլ են:

1. Այս խմբին, առաջին հերթին, պետք է դասվեն ***եռատոն*** (լիդիական) ***շարքեր*** պարունակող հնչյունաշարերով ձայնակարգերը, ինչպես նաև՝ իրենց կազմում ***մեծացրած կվինտա*** ունեցող ձայնակարգերը: Թե՛ մեկը, թե՛ մյուսը կառուցման սկզբունքներով մոտ են յոթնահնչյուն եվրոպական ձայնակարգերին: Հայ մոնոդիկ երաժշտության ձայնակարգերի համակարգում դրանք բացառիկ վիճակում են:

Թողնում ենք մի կողմ այն դեպքերը, երբ եռատոն շարքերով կամ մեծացրած կվինտայով ձայնակարգերն ի հայտ են գալիս եվրոպական նմուշներին ընդօրինակելու հետևանքով: Դիտարկվող կառուցվածքի ձայնակարգերը մեզ հետաքրքրում են միայն այնքանով, որքանով դրանք մտել են հայ մոնոդիկ երաժշտության մեջ և գրավել որոշակի տեղ՝ իբրև ավանդությամբ կանոնավորված համակարգեր: Մոտիկից ծանոթանալով ***եռատոնային հաջորդականություններ պարունակող*** մոնոդիաներին, պարզվում է, որ եռատոնային ձայնակարգերի կիրառումը հայ մոնոդիայում ուղեկցվում է խիստ վերապահումով, այն է՝

ա) եռատոնային շարքեր պարունակող ձայնակարգերը համարյա երբեք մեկուսացված չեն օգտագործվում, այլ միշտ՝ ուրիշ որոշակի համակարգերի կապակցությամբ.

բ) հիշյալ ձայնակարգերը հանդես են գալիս միայն մեղեդու սկզբնական կամ անցողիկ փուլերում. մեղեդու ավարտին, իբրև կանոն, զարտուղվում են այլ ձայնակարգեր:

գ) նման անցումների ժամանակ, եռատոնի վերևի մեկ ամբողջ տոնը անպայմանորեն փոխարինվում է կիսատոնով. արդյունքում՝ եռատոնային շարքը փոխակերպվում է երկու ամբողջ տոներից և մեկ կիսատոնից բաղկացած շարքի. եռատոնային շարքի մեծացրած կվարտան այդ դեպքում փոխակերպվում է մաքուրի:

Իբրև փոխակերպման հետևանք, կերպարանափոխվում են նաև այն համակարգերը, որոնց բաղկացուցիչները հենց եռատոնային շարքերն են: Այս ճանապարհով, օրինակ, լիդիական հնգալարը՝ [b]-c-d-e-f, կերպարանափոխվում է միքսոլիդիականի՝ [b]-c-d-es-f կամ դորիական յոթնալարը՝ [g]-/a-b-c-d-e-f, էոլականի՝ [g]-/a-b-c-d-es-f: Երկու դեպքում էլ կերպարանափոխումը տեղի է ունենում վերևի եռատոնային շարքի e հնչյունը es-ի փոխելու միջոցով[1]:

Ասվածից կարելի է եզրակացնել, որ ըստ այն նորմերի, որոնցով ծավալվում է հայ մոնոդիկ երաժշտության ելևէջը, եռատոնային շարքեր պարունակող ձայնակարգերն արժեվորվում են իբրև ***անկայուն, դիսոնանս*** և ***պահանջում հաջորդող կերպարանափոխում***, իսկ վերջինս ի կատար է ածվում վերը նկարագրված՝ մեծացրած կվարտան մաքուր կվարտայով փոխարինելու միջոցով. այսպես, եռատոնային շարք պարունակող ձայնակարգը վերածվում է մոնոտոնիկալ ձայնակարգի:

2. Ձայնակազմավորման հիմնական սկզբունքների մի այլ խախտում գտնում ենք ***VII բարձրացված աստիճանով էոլական ձայնակարգի*** կառուցվածքում, այսինքն մեծացրած կվինտա կենտրոնախույս ինտերվալ ունեցող ձայնակարգում: Այն կիրառվում է ծայրահեղ սահմանափակ, կարելի է հանդիպել միայն հոգևոր երաժշտության ձայնեղանակներից մեկում շարադրված որոշ հիմներում: Ոչ գեղջուկ, ոչ գուսանաշուղարական մոնոդիաներում այն բոլորովին չի հանդիպում:

Ըստ հնչյունների մեծ մասի հարաբերության, տվյալ կառուցվածքի ձայնակարգն ամենից ավելի մոտենում է վերը դիտարկված կվինտ-օկտավային հիմքով հարմոնիկ

---

[1] Գեղջուկ ծագում ունեցող որոշ մոնոդիաներում կիրառվում է եռատոնի վերացման ավելի պարզ միջոց. եռատոնային շարք պարունակող ձայնակարգը փոխարինվում է ձայնակարգով, որում բացակայում է եռատոնի վերևի հնչյունը: [b]-c-d-e-f հնգալարը փոխարինվում է կվարտայի ծավալ ունեցող քառալարով՝ [b]-c-d-f կամ յոթնալարը՝ [g]-/a-b-c-d-e-f սեպտիմայի ծավալ ունեցող վեցալարով՝ [g]-/a-b-c-d-f:

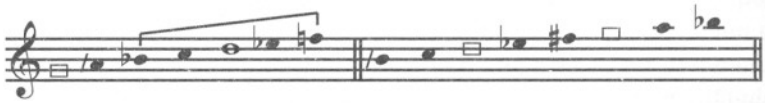
մաժոր ձայնակարգին (տե՛ս էջ 319), բայց ի տարբերություն վերջինի, ունի միմոդային ուղղվածություն: Հենց ձայնակարգի միմոդ մեղիանտան էլ VI Iաստիճանի հետ կազմում է մեծացրած կվինտա ինտերվալը, որի առկայությունը պարտադրում է տվյալ ձայնակարգի կառուցվածքը դասել հատուկների կարգը: Օրինակ՝



Ինչպես տեսնում ենք, տվյալ ձայնակարգն իր բոլոր հատկանիշներով նույնն է հարմոնիկ (օկտավային) միմոդի՝ դրա հիմնական տեսակի հետ:

Բայց ի՞նչ կերպ կարող էր իր սկզբունքներով օտար կազմավորման համակարգը հայտնվել հայ մոնոդիկ ձայնակարգերի շրջանակում:

Հենվելով եղած տվյալների վրա կարելի է հաստատել, որ դիտարկվող համակարգն իրենից ներկայացնում է բաղադրյալ կազմավորում՝ ստեղծված երկու տարբեր համակարգերի միավորումից, որոնցից յուրաքանչյուրը ինքնին համապատասխանում է ընդունված ձայնակարգակառուցվածքային սկզբունքներին: Նման համակարգ-գումարելիներ են երկօղակ էոլական և երկակի եոօղակ ձայնակարգերը.



Ասվածի օգտին է խոսում այն փաստը, որ դիտարկվող բաղադրյալ համակարգը գործնականորեն երևան է գալիս միայն երկու մատնանշված ձայնակարգ-գումարելիների հատման սահմանագծում: Բոլոր տվյալներով դիտարկվող ձայնակարգն ունի երկարատև, մի շարք փուլերով անցնող զարգացման պատմություն: Սկզբնապես ձայնակարգ-գումարելիները առկա են ելևէջում որպես առանձին, համադրվող համակարգեր. հաջորդ փուլում գումարվող ձայնակարգերը կապակցվում են աստիճանական զարտուղության սովորական կանոնների համաձայն, վերջապես, վերջին փուլում աստիճանական զարտուղությունը փոխարինվում է հանկարծակի զարտուղությամբ, որի արդյունքը գործնականում արմատավորվում է որպես միաձույլ համակարգ: Տվյալ պայմաններում, հանկարծակի զարտուղության հնարի օգտագործման իրավասությունը կարող է բացատրվել, եթե նկատի ունենանք, որ վերևի ձայնակարգային գումարելիի ներքևի ներունակ տոնիկան (երկրորդ սխեմայում d հնչյունը), բացի տոնիկայի դերից, ունի նաև դոմինանտային նշանակություն, համընկնում է էոլական գումարելիի դոմինանտայի հետ, և որ երկակի ձայնակարգի վերևի ներունակ տոնիկան (երկրորդ սխեմայում g հնչյունը) հարաբերելով էոլական ձայնակարգի տոնիկայի հետ օկտավա ինտերվալով, նման է վերջինիս երանգային ուղղվածությամբ, մասնավորապես, նաև՝ նշանակությամբ:

Բաղադրյալ ձայնակարգի կազմավորման ընթացքում դրա էոլական գումարելին զրկվում է իր վերևի երկու աստիճաններից (es և f), երկակինը՝ ներքևի h հնչյունից: Այսպիսով երկու՝ մոնոտոնիկալ և երկակի համակարգերի մասերից կազմվում է օկտավային նոր համակարգ:

Բերված դատողությունները կարող են հաստատվել հետևյալ երկու փաստով. առաջինը՝ որոշ հիմներում կան հատվածներ, որոնցում էոլական և երկակի ձայնակարգերը կապված են իրարու աստիճանական, հանգամանորեն անցկացված զարտուղությամբ. հարկ է մտածել, որ այդ հատվածների ձայնակարգային հարաբերություններում դրոշմըված է բաղադրյալ ձայնակարգի զարգացման անցողիկ փուլերից մեկը: Երկրորդը՝

որոշ ձայնեղանակային բանաձևային դարձվածքների միատիպությունն է, որ առկա է բաղադրյալ ձայնակարգում՝ մի կողմից և դրա ձայնակարգ-գումարելիներում՝ մյուս կողմից: Ակներև է, որ ձայնակարգ-գումարելիները մտնելով նոր, օկտավային համակարգի կազմ, բերում են իրենց հետ և դրանց ձայնակարգ-գումարելիների հետ փոխկապված ձայնեղանակային դարձվածքներ: Իբրև ասվածի օրինակ կարելի մատնանշել երկակի ձայնակարգի պաշտամունքային մեղեդիներին բնորոշ ավարտի դարձվածքը, որ երկակի ձայնակարգի հետ միասին տեղափոխվում է բաղադրյալ ձայնակարգ.



Հասկանալի է, որ ձայնակարգային նոր պայմաններում այս քոչվոր դարձվածքները կրում են որոշակի փոփոխություններ: Այսպես, երկակի ձայնակարգի ավարտի բերված բանաձև-դարձվածքը բաղադրյալ ձայնակարգում ստանում է հետևյալ տեսքը.



Երկակի ձայնակարգ-գումարելիի /h հնչյունը նոր ձայնակարգում փոխարինվում է b հնչյունով:

3. Հաջորդ համակարգը, որ դասվում է հատուկների կարգը, դա ձայնակարգերի այն խումբն է, որոնք ծագել են երկակի ձայնակարգի մաժոր դրսևորումից: Ինչպես և այս ընտանիքի այլ դուստր ձայնակարգերը, դիտարկվող համակարգն իր կազմում պարունակում է երկակի քառալար, որի առաջին հնչյունը տվյալ դեպքում զետեղված է դուստր համակարգի II աստիճանի վրա: Այսպիսով, դուստր ձայնակարգի տոնիկայի և մայր հարմոնիկ քառալարի առաջին հնչյունի միջև առկա հարաբերությունը տվյալ դեպքում սահմանվում է որպես սեկունդային:

Ի տարբերություն վերը դիտարկված նույն ընտանիքի այլ դուստր ձայնակարգի, մայր քառալարն այստեղ չունի առանձին օժանդակ օղակի նշանակություն. այն լրիվ տարրալուծվում է դուստր համակարգի տոնիկական օղակում. վերջինս ձեռք է բերում բարձրացված IV աստիճանով էոլական հնգալարի կառուցվածք: Օրինակ՝ [f]-g-as-h-c:

Ըստ իր կառուցվածքային առանձնահատկությունների, դիտարկվող դուստր ձայնակարգի տոնիկական օղակը կտրուկ առանձնանում է բոլոր այլ տոնիկական կազմավորումներից, քանի որ բովանդակում է երկու կենտրոնախույս ինտերվալ, որոնցից մեկը՝ (f-h) կազմվում է իր իսկ ձայնակարգի տոնիկայի անմիջական մասնակցությամբ (տես սխեման): Այս հանգամանքը հենց պատճառ է այն բանի, որ տվյալ համակարգը կիրառվում է խիստ վերապահումներով, այնքան խիստ, որքան և լիդիական շարքեր պարունակողները: Ներկայացվող համակարգը դիտվում է որպես ***անկայուն, դիսոնանս,*** հետևաբար, լուծում պահանջող:Լուծման ձայնակարգը համանուն մոնոտոնիկալ մաժորն է: Լուծումը կատարվում է զարտուղությամբ, որի ընթացքում սկզբնական ձայնակարգի մեծացրած սեկունդան (as-h) փոխարինվում է փոքր սեկունդայով (/a-b). դրանով, միաժամանակ, տեղի է ունենում մեծացրած կվարտայի (f-h) ձևափոխումը մաքուր կվարտայի (f-b): Ստորև բերվում են դիտարկվող ***բարձրացված IV աստիճանով մինորային ձայնակարգի*** և լուծման ձայնակարգի սխեմաները: Երկու ձայնակարգերն էլ տրվում են եռօղակ հիպո-համակարգերի ձևով.



Հիշյալ դուստր համակարգը ամենևին չի կարող դասվել հայ մոնոդիկ երաժշտության տարածված ձայնակարգերի թվին: Դրանք հանդիպում են որոշ, բառացիորեն մի քանի աշուղական մոնոդիաներում և, տառացիորեն, առավել ուշ շրջանի մի քանի հոգևոր երգասացություններում:

Ուշագրավ է, որ Առաջավոր Արևելքի այլ ժողովուրդների երաժշտության մեջ (օրինակ, թուրքերի, հրեաների) տվյալ համակարգը սիրով օգտագործվում է իբրև կայուն, լուծում չպահանջող ձայնակարգակազմավորում:

Այս համակարգը՝ շնորհիվ վառ արտահայտված գունային առանձնահատկությունների, իր տարբեր փոփոխակներով օգտագործվում է ռուս կոմպոզիտորների երաժշտության մեջ որպես «արևելյանի» հոմանիշ[1]:

4. Դիտարկման ենթակա հաջորդ համակարգը որոշ ընդհանրություններ ունի նախորդի հետ. հնգաձադամ տոնիկական օղակ, որը պարունակում է իր կազմում մեծացրած կվարտա և սեկունդա: Սակայն գունային նմանությամբ հանդերձ, համեմատվող համակարգերում ներքին կապերը տարբեր են, այդ թվում նաև երանգի ուղղվածությունը:

Դիտարկվող համակարգն արդյունք է երկակի ձայնակարգի մաժոր արտահայտության կերպարանափոխման, որն իրականացվում է վերջինիս վերևի հենակետը մեկ աստիճանով վեր բարձրացնելու օգնությամբ. երկակի քառալարը դադարում է առանձին օղակ լինելուց, կուլ է գնում իրեն փոխարինող հնգալարին.



Մատնանշված կերպարանափոխմամբ, սկզբնական ձայնակարգի որոշ աստիճաններ փոխում են իրենց նշանակությունը, մասնավորապես՝ վերևի հենակետը (մեր դեպքում՝ c), կորցնում է իր ներունակ տոնիկայի նշանակությունը. երկակիությունը, որպես ելակետային ձայնակարգի կառուցվածքային հիմք, նոր ելակետային ձայնակարգում անհետանում է: Ելակետային ձայնակարգի ներքևի ներունակ տոնիկան նոր ձայնակարգում ստանալով իբրև նեցուկ V աստիճանը, սկսում է գործել համակարգում իբրև միակ տոնիկական կենտրոն: Ձայնակարգը, վերակառուցելով իր կվարտային հենքը կվինտայինի, զգալիորեն թուլացնում է մեծացրած սեկունդայի ձայնակարգակազմավորման դերը. փոխարենը, նույն չափով ուժեղացնում է ինտերվալի երանգային դերը:

Հայ մոնոդիկ երաժշտության մեջ, ի հակակշիռ Առաջավոր Ասիայի որոշ ժողովուրդների երաժշտության, հիշյալ կվինտային ձայնակարգը ժողովրդականություն չի վայելում:

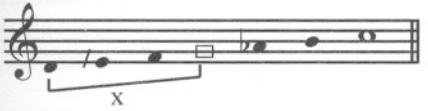
Իբրև օրինակ բերում ենք եռօղակ հիպո-համակարգի սխեման՝ տասնալարի ծավալով.



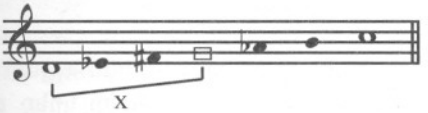
[1] Իբրև օրինակ կարելի է մատնանշել Ձայկովսկու «Սլավոնական քայլերգ» և Կյուրիի «Օրհնետալ» (թավջութակի համար) ստեղծագործությունների թեմաները:

Նշենք ևս մի մանրամաս, ձայնակարգի կերպարանափոխմամբ՝ կվարտայինից կվինտային հենքի փոխադրվելիս, մեծացրած սեկունդայի վերևի հնչյունը (h) ազատվում է իր՝ ձգտող հնչյունի նշանակությունից. նոր ձայնակարգում այն մնում է որպես ձայնակարգային մեղիանտա: Այս կապակցությամբ հնչյունը ելևէջում հանդես է գալիս միայն ակուստիկական տարբերակով՝ հակվածությամբ դեպի ներքև՝ /h:

5. Ձայնակարգային հատուկ համակարգերի ակնարկը ավարտում ենք այն ձայնակարգերի դիտարկումով որոնց առաջնային օղակների կազմում առկա են ***երկռևական երկակի քառալարեր:*** Դրանք հարկ է բնութագրել իբրև մեզ ծանոթ երկակի մեկ քառալարով ձայնակարգերի կերպարանափոխման արդյունք, սակայն այնպիսի կերպարանափոխման, որն իր որակական ցուցանիշներով հանգեցնում է նոր համակարգերի առաջացման: Ստույգ՝ երկու երկակի քառալարով ձայնակարգ ստեղծվում է երկակի ձայնակարգի մաժոր դրսևորումից՝ հիպո-տեսակի հիմքով. կերպարանափոխումն իրականացվում է սկզբնական ձայնակարգի էոլական ձգտող օղակի երկակի քառալարով փոխարինելու միջոցով: Այս ճանապարհով, օրինակ, հետևյալ ձայնակարգը՝



կերպարանափոխվում է ստորև բերվածին.



Ինչպես տեսնում ենք, դրա կազմում գտնվող երկակի քառալարերը միավորված են շղթայման սկզբունքով[1]: Ընդ այդմ, իբրև ընդհանուր հնչյուն ծառայում է ներքնի երկակի քառալարի վերևի հենակետը և վերևի քառալարի ներքնի հենակետը: Երկակի ձայնակարգի նմանությամբ, որն ունի երկու ներունակ տոնիկա, երկու երկակի շղթայված քառալարերով ձայնակարգը կարող է սահմանվել իբրև «եռակի», քանի որ առաջին հայացքից այն բովանդակում է երեք ներունակ տոնիկա: Սակայն «եռակի» կամ «կրկնակի երկակի» անվանումը տվյալ ձայնակարգի վերաբերյալ կարող է կիրառվել միայն խիստ էական վերապահումներով: Մեկ և երկու երկակի քառալարերով ձայնակարգերի կառուցվածքային տարբերության խնդիրը չի կարող լուծվել միայն քանակական հարթության վրա. առկա են նաև ներքին ծրագրային (կոնցեպցիոն) բնույթի տարբերություններ:

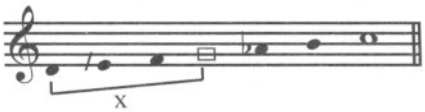
Հայտնի է, որ երկակի ձայնակարգում (օրինակ՝ [g[-as-h-[c]), որտեղ համաչափության գիծն անցնում է մեծացրած սեկունդայի հնչյունների միջև (տե՛ս հաջորդ սխեման), երկու ներունակ տոնիկաները միևնույն պայմաններում են, որը և տալիս է համակարգում դրանց իբրև հավասար կենտրոնների, մրցման հնարավորություն: Այլ է պատկերը երկու երկակի քառալարերով ձայնակարգում. այստեղ համաչափության գիծն անցնում է ձայնակարգի մարմնավորված կետով, որպիսին երեք ներունակ տոնիկաներից միջինն է: Վերջինս հայտնվում է համակարգի կենտրոնաձիգ և կենտրոնախույս ինտերվալների

[1] Ընդգծենք այս հանգամանքը, որպեսզի կանխենք տվյալ կառուցվածքի ձայնակարգը եվրոպական տեսությանը հայտնի «կրկնակի հարմոնիկ» օկտավային ձայնակարգի հետ շփոթելու հնարավորությունը. վերջինիս երկակի քառալարերը իրարից հեռու են մեծ սեկունդա ինտերվալով: Օրինակ՝

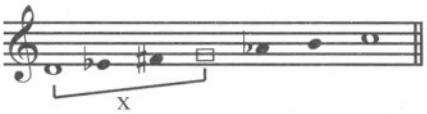


Նշենք ևս մի մանրամաս, ձայնակարգի կերպարանափոխմամբ՝ կվարտայինից կվինտային հենքի փոխադրվելիս, մեծացրած սեկունդայի վերևի հնչյունը (h) ազատվում է իր՝ ձգտող հնչյունի նշանակությունից. նոր ձայնակարգում այն մնում է որպես ձայնակարգային մեդիանտա: Այս կապակցությամբ հնչյունը ելևէջում հանդես է գալիս միայն ակուստիկական տարբերակով՝ հակվածությամբ դեպի ներքև՝ /h:

5. Ձայնակարգային հատուկ համակարգերի ակնարկը ավարտում ենք այն ձայնակարգերի դիտարկումով որոնց առաջնային օղակների կազմում առկա են ***երկուական երկակի քառալարեր:*** Դրանք հարկ է բնութագրել իբրև մեզ ծանոթ երկակի մեկ քառալարով ձայնակարգերի կերպարանափոխման արդյունք, սակայն այնպիսի կերպարանափոխման, որն իր որակական ցուցանիշներով հանգեցնում է նոր համակարգերի առաջացման: Ստույգ՝ երկու երկակի քառալարով ձայնակարգ ստեղծվում է երկակի ձայնակարգի մաժոր դրսևորումից՝ հիպո-տեսակի հիմքով. կերպարանափոխումն իրականացվում է սկզբնական ձայնակարգի էոլական ձգտող օղակի երկակի քառալարով փոխարինելու միջոցով: Այս ճանապարհով, օրինակ, հետևյալ ձայնակարգը՝



կերպարանափոխվում է ստորև բերվածին.

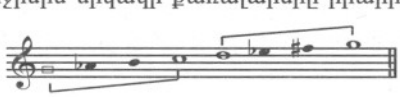


Ինչպես տեսնում ենք, դրա կազմում գտնվող երկակի քառալարերը միավորված են շղթայման սկզբունքով[1]: Ընդ այդմ, իբրև ընդհանուր հնչյուն ծառայում է ներքևի երկակի քառալարի վերևի հենակետը և վերևի քառալարի ներքևի հենակետը: Երկակի ձայնակարգի նմանության, որն ունի երկու ներունակ տոնիկա, երկու երկակի շղթայված քառալարերով ձայնակարգը կարող է սահմանվել իբրև «եռակի», քանի որ առաջին հայացքից այն բովանդակում է երեք ներունակ տոնիկա: Սակայն «եռակի» կամ «կրկնակի երկակի» անվանումը տվյալ ձայնակարգի վերաբերյալ կարող է կիրառվել միայն խիստ էական վերապահումներով: Մեկ և երկու երկակի քառալարերով ձայնակարգերի կառուցվածքային տարբերության խնդիրը չի կարող լուծվել միայն քանակական հարթության վրա. առկա են նաև ներքին ծրագրային (կոնցեպցիոն) բնույթի տարբերություններ:

Հայտնի է, որ երկակի ձայնակարգում (օրինակ՝ [g[-as-h-[c]), որտեղ համաչափության գիծն անցնում է մեծացրած սեկունդայի հնչյունների միջև (տե՛ս հաջորդ սխեման), երկու ներունակ տոնիկաները միևնույն պայմաններում են, որը և տալիս է համակարգում դրանց իբրև հավասար կենտրոնների, մրցման հնարավորություն: Այլ է պատկերը երկու երկակի քառալարերով ձայնակարգում. այստեղ համաչափության գիծն անցնում է ձայնակարգի մարմնավորված կետով, որպիսին երեք ներունակ տոնիկաներից միջինն է: Վերջինս հայտնվում է համակարգի կենտրոնաձիգ և կենտրոնախույս ինտերվալների

---

[1] Ընդգծենք այս հանգամանքը, որպեսզի կանխենք տվյալ կառուցվածքի ձայնակարգը եվրոպական տեսությանը հայտնի «կրկնակի հարմոնիկ» օկտավային ձայնակարգի հետ շփոթելու հնարավորությունը. վերջինիս երկակի քառալարերը իրարից հեռու են մեծ սեկունդա ինտերվալով: Օրինակ՝



ողջ խմբի կենտրոնում և ընկնում այնպիսի պայմանների մեջ, որոնք էականորեն տարբերվում են այն պայմաններից, որոնց մեջ գտնվում են երկակի ձայնակարգի ներումնակ տոնիկաները, ինչպես նաև՝ «եռակի» ձայնակարգի երկու ծայրի հենակետերը:«Եռակի» ձայնակարգի միջին հենակետը շրջապատված է երկու ձգտող հնչյունով՝ կենտրոնածիգ հատկանիշների խիստ լարվածությամբ բնորոշվող:

Դրանցից յուրաքանչյուրի կենտրոնածիգ բնույթը հիմնավորված է երեք հիմքով. ամեն մի ձգտող հնչյուն կենտրոն է ձգտում իբրև փոքրացրած տերցիայի (fis-as)անդամ, փոքրացրած կվինտայի անդամ (d-as, fis-c) և մեծացրած սեկունդայի (as-h) անդամ.

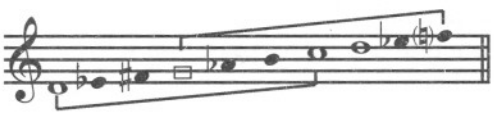


Այն ժամանակ, երբ տվյալ յոթնալարի ծայրի հենակետերից ամեն մեկն ունի միայն մի ձգտող հնչյուն, որոնց ձգտողականությունը դեպի համապատասխան հենակետերը խարսխված են երկու հիմքի, այն է՝ ձգտում են իբրև մեծացրած սեկունդայի և մեծացրած կվինտայի անդամներ: Հարկ է դրան ավելացնել, որ ծայրի հենակետերն իրենք կենտրոնաձիգ փոքրացրած կվինտաների անդամներ են.



Այսպիսով, «եռակի» համակարգում կան կայունության աստիճանով, հետևաբար նաև իրենց սանդղակային նշանակությամբ տարբեր երեք ***անհավասար*** հենակետեր: Ձայնակարգում գլխավորող նշանակություն է ստանում միջին հենակետը, ծայրերը մղվում են օժանդակի կարգավիճակին, ներքևինը՝ մելոդիկ դոմինանտայի, վերևինը՝ սուբդոմինանտայի:

Երեք կենտրոնների ստորադասության այս տիպը հիմնական գծերով պահպանվում է նաև «եռակի» ընդլայնված՝ տասնալար ձայնակարգում: Վերևի հենակետի տոնիկական նշանակությունների որոշ ուժեղացումը չի խախտում ձայնակարգի ընդհանուր ծրագրավորվածությունը.



Եվ այսպես, երկակի ձայնակարգի կազմավորման հիմքում դրված հավասարակշիռ տոնիկաների փոխկապվածության գաղափարը երկու երկակի քառալարով ձայնակարգում հետագա զարգացում չի ստանում: Այստեղ հենակետերի երկակիության նշանակությունները դրսևորվում են միայն երկու երկակի քառալարերի կառուցվածքային շրջանակներում առանձնաբար, այսինքն՝ մասնավոր նշանակությունների կապերով: Ամբողջությամբ վերցրած «եռակի» ձայնակարգը, ըստ հենակետերի հարաբերության, ավելի շուտ մոտենում է մոնոտոնիկալ ձայնակարգերին, ամենից ավելի՝ կվարտային կառուցվածքի ձայնակարգերին: Սրանում է «եռակի» ձայնակարգերի կառուցվածքային առանձնահատկությունների տարբերությունը երկակի ձայնակարգերից:

Դիտարկվող «եռակի» կամ «կրկնակի երկակի» ձայնակարգերի հիմքով ծավալվող ելևէջը անընդհատ զարտուղություններ է, որը ի կատար է ածվում հիմնական տոնիկայի և վերջինիս ենթակա դոմինանտային ու սուբդոմինանտային նշանակության հենակետերի միջև:

Առաջավոր Ասիայի այլ ձայնակարգային համակարգերի մեջ «եռակի» ձայնակարգը առանձնանում է ներքին հարաբերությունների առավելագույն շարժունակությամբ, ընդհանուր եզրագծերի հստակությամբ և հատուկ երփներանգության (կոլորիտ) ցայտուն անկրկնելիությամբ:

Ինչպես երկակի ձայնակարգերում, «եռակի» ձայնակարգի առանձին աստիճաններ կենդանի հնչարտաբերման ժամանակ երևան են բերում տարբեր հակումներ: Ասվածն այստեղ վերաբերում է հատկապես համակարգի վերևի ու ներքևի մեղիանտային: Հակման ուղղությունը հանդիպակաց է՝ դեպի ձայնակարգի գլխավոր կենտրոն: Աստիճանների հակվածությունը թողնում է որոշակի կնիք ձայնակարգի ընդհանուր երանգավորման վրա, մեղմում է իր կազմում գտնվող մեծ տերցիաների, մեծացրած սեկունդաների, մեծացրած կվինտայի և այլ ինտերվալների հնչողականությունը և ուժեղացնում գլխավոր ձայնակարգային կենտրոնի դիրքը:

Ստորև տրվում է երկօրյակ «եռակի» ձայնակարգի սխեման՝ հակված մեղիանտաներով, որոնք նշանակված են կիսաբեմոլով և գծիկի օգնությամբ.



Բերենք նույն ձայնակարգի մի տարբերակ ևս, որում ներքևի մեղիանտայի հակվածությունը դեպի վեր ավելի մեծ չափի է հասցված: Այս տարբերակում ներքևի քառալարի (դոմինանտային) միջին հնչյունները կազմում են լայն մեծ սեկունդա (x) նախորդ տարբերակի մեծացրած սեկունդայի փոխարեն.



«Եռակի» ձայնակարգերը պատկանում են Առաջավոր Ասիայի երաժշտության ամենից ավելի նուրբ և կատարյալ ձայնակարգային համակարգերի թվին: Դրանք լայնորեն օգտագործվում են ժամանակակից արաբական, իրանական և անդրկովկասյան մուղամաթում՝ «Հիջազ-Կար» և «Չարգյահ» անուններով:

Հայ մոնոդիայում սրանք քիչ են գործածվում. կարելի է հանդիպել միայն այն ճյուղերում, որոնք սերտորեն կապված են Արևելյան Անդրկովկասի բազմազգ քաղաքների կենցաղի հետ: Նկատի ունենք աշուղական արվեստի ճյուղը:

«Եռակի» ձայնակարգերը հայ գեղջուկ և եկեղեցական-հոգևոր երաժշտության համար ամենևին օտար են: Կարելի է մատնանշել միայն ուշ շրջանի ծագում ունեցող մի քանի հոգևոր մոնոդիաներ, որոնցում «եռակի» ձայնակարգին հատկացվում է չնչին, աննշան դեր: Բայց դրա ամեն մի երևան գալը հիշված մոնոդիաներում հեշտությամբ կարող է մեկնաբանվել իբրև մեկ երկակի ձայնակարգից մյուսը անսպասելի (հանկարծական) կամ անփույթ կատարված աստիճանական զարտուղության արդյունք: Դա կարող է առաջանալ, օրինակ, հետևյալ երկու ձայնակարգերի սահմանագծում.



Հայ հոգևոր մոնոդիաներում նման ձայնակարգի հայտնվելը, որպես կանոն, համընկնում է մեղեդու միջին հատվածների հետ: Ելակետային կամ եզրափակիչ ձայնակարգի նշանակություն դա այստեղ երբեք չի ստանում:

Երրորդ գլուխ

ՁԱՅՆԱԿԱՐԳԵՐԸ ԵՎ ԵԼԵՎԷՋԱՅԻՆ ՊՐԱԿՏԻԿԱՆ

ՆԱԽՆԱԿԱՆ ԴԻՏՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Իրապաշտական երաժշտական արվեստում ելևէջը կազմավորվում է տարբեր բարձրության, տրամաբանորեն իրարու կապված հնչյուններից: Այդ տրամաբանական կապերի միագումարը միավորում է երաժշտական ելևէջի հնչյունները համակարգի մեջ, որը և ձայնակարգն է:

Ձայնակարգությունը երաժշտական ելևէջի ամենից ավելի յուրահատուկ հատկանիշն է. ձայնակարգային հիմքով երաժշտական ելևէջը ձեռք է բերում այն անդամաբաժանելիությունը, որով հստակ տարբերվում է խոսքային ելևէջից: Այդ հիմքով որոշվում է նաև ելևէջի հուզական երանգը:

Ձայնակարգային համակարգերի կազմավորման հենքը համարժեքության սկզբունքն է: Դա նշանակում է, որ ձայնակարգի ամեն մի պահի նշանակությունը, արժեքը որոշվում է պահի և մյուս բոլոր պահերի միջև առկա հարաբերություններով. այլ կերպ ասած, դա նշանակում է, որ ձայնակարգի ամեն մի պահի ***արժեքը*** ողջ համակարգի տրամաբանական կապերի արժեքն է՝ ամբողջությամբ վերցրած: Ձայնակարգային համակարգի անդամների փոխկապվածությունը հասնում է մի այնպիսի բարձր աստիճանի, որ դրանցից որևէ մեկի նշանակության աննշան փոփոխությանը հետևում է մյուս անդամի նշանակությունների փոփոխությունը:

Ձայնակարգի պահերի հարաբերությունները, որքան էլ դրանք աննշան լինեն, կամ հակառակը՝ բարդ, հնչարտաբերման ընթացքում անմիջապես ճանաչվում են: Դա հեշտությամբ կարելի է բացատրել. ձայնակարգային հարաբերությունների համար ֆիզիկական հիմք են զգացականորեն ընկալելի, հեշտությամբ զանազանվող ակուստիկական հարաբերությունները: Անմիջականորեն ճանաչվում է նաև ձայնակարգի՝ ելևէջին հաղորդած հուզական երանգը:

Կենտրոնը, որի շուրջ միավորվում են ներձայնակարգային կապերը, տոնիկան է: Առանց տոնիկա ձայնակարգ չկա[1]: Լինելով ձայնակարգի գլխավոր հենակետը, այն իր մեջ ունի հաստատման պահ:

Բացի ձայնակարգի գլխավոր կենտրոն տոնիկայից, որոշ ձայնակարգեր իրենց կազմում պարունակում են նաև օժանդակ հենակետեր, որոնք վառ արտահայտված լինելու դեպքում ստանձնում են ձայնակարգի հակաթեզի նշանակությունը: Հնչարտաբերման պրոցեսում ձայնակարգային հակաթեզերը հակադրվում են տոնիկային՝ մտցնելով զարգացման մեջ ժխտման պահ: Ձայնակարգի գլխավոր և օժանդակ հենակետերի կապի բնույթը սահմանվում է դրանք իրարից բաժանող ինտերվալով: Վերջինիս

---

[1] Ասվածի կապակցությամբ պետք է հիշատակել փոփոխակի տոնիկայով ձայնակարգերի գոյության մասին, թեպետ հայ մոնոդիայում դրանք ունեն սահմանափակ դեր: Փոփոխակի ձայնակարգերում տոնիկական նշանակությունը մեկ աստիճանից անցնում է մյուսին:

Պետք է տարբերել ձայնակարգերի առաջնային և երկրորդային փոփոխակիությունները: Առաջնայինի դեպքում ձայնակարգերում տոնիկական նշանակությունն ընդհանրապես դեռևս որոշակիություն չունի: Երկրորդայինի դեպքում, ձայնակարգերում նշանակության առումով ձևավորված տոնիկաները իրավահավասար են, ընդ այդմ ելևէջը, կարծեք, զարտուղվում է մեկից մյուսը:

ամենից ավելի սովորական մեծությունը՝ մեծ և փոքր տերցիաներն են, մաքուր կվարտան և մաքուր կվինտան:

Ձայնակարգի ոչ հենակետային հնչյունները, ամբողջությամբ վերցրած, բերելով իրենց ներդրումը համակարգի կազմակերպմանը, ելևէջում կատարած դերով այնքան էլ ինքնուրույն չեն: Դրանք մասնակից են այս կամ այն ձայնակարգային հենակետի շրջազարդմանը կամ ձայնակարգային հենակետերի միացմանը:

Զարգացած ձայնակարգային համակարգերում հարաբերում են իրար ոչ միայն առանձին հնչյուններ, այլ նաև դրանց խմբային միավորումները, որոնք կոչվում են ձայնակարգային ոլորտներ. այդպիսի ոլորտներից յուրաքանչյուրը, սովորաբար, գլխավորվում է հենակետերից որևէ մեկով:Մեղեդու զարգացման ընթացքում ձայնակարգային ոլորտները հակադրվում են մեկը մյուսին, կամ միավորվում են իրարու՝ հաղորդելով ելևէջին զգացական տարբեր երանգներ:

Ձայնակարգի առանձին պահերի նշանակությունը կայուն չէ: Դրանց փոփոխականությունը ամենից ավելի ակներև է գալիս զարտուղությունների ժամանակ, երբ տեղի է ունենում բոլոր ձայնակարգային կապերի վերակողմնորոշումը, ձայնակարգի առանձին պահերի նշանակությունները գտնվում են բացառապես նրբերանգավորման վիճակում: Այսպես, օրինակ, որևէ հենակետ շրջազարդվելիս, ձեռք է բերում տոնիկական նշանակություն, սակայն, որի հետ նրբերանգավորվում են են ձայնակարգի այլ բաղադրիչների նշանակությունները ևս: Միայն ձայնակարգային տոնիկայի վերջնական հաստատման պահին է, որ նշանակությունների փոփոխմանը վերջ է դրվում[1]:

Եվ այսպես, ելևէջի ծավալումն իր անցումներով, հակադրություններով, հանգույցներով, զարգացման գագաթներով, հանգուցալուծումներով և այլն, իրականացվում է ձայնակարգային հիմքով:

Երաժշտության իրապաշտական ոճերի պայմաններում, երաժշտական ստեղծագործության բովանդակության շատ կողմեր իրացվում են հենց ձայնակարգի հնարավորությունների օգնությամբ. այդ կողմերի որոշակիությունը անմիջականորեն կախված է այն բանից, թե ինչ ձայնակարգի հիմքով է ծավալվում մեղեդին, ինչ տարրերից է այն բաղկացած, ինչ չափով ու ինչ հերթականությամբ են դրանք հանդես գալիս ելևէջում, ինչ հարաբերությունների մեջ են ձայնակարգի առանձին պահերը երաժշտական ստեղծագործության չափակշռույթի հետ և այլն: Ինքը ձայնակարգը, ներքին տրամաբանական հարաբերություններով, մեղեդուն այս կամ այն երանգը հաղորդելու թաքնված հնարավորություններով դրսևորվում է միայն այնքանով, որքանով որ այն իրացվում է ելևէջում: Այսպես թե այնպես, իրապաշտական ոճերի պայմաններում, ձայնակարգը և ելևէջը անբաժան են: Այստեղից՝ երաժշտագիտության մեջ տարածված «ձայնակարգա-ելևէջ» եզրը: Ըստ այս եզրի իմաստի, ձայնակարգային հիմքով ելևէջի ձևավորման ընթացքը միևնույն ժամանակ ձայնակարգային հարաբերությունների դրսևորման ընթացքն է:

Ձայնակարգի վերը հիշված բազմակողմանի հնարավորությունները, որոնք բացահայտվում են մոնոդիայի ձևի-բովանդակության կազմավորման ընթացքում, սույն գլխի լուսաբանման առարկան է:

Հետագա շարադրանքում բազմիցս շոշափվելու են հուզական ոլորտին վերաբերող խնդիրներ, որոնք արտացոլվում են հայ երաժշտության մոնոդիկ երկերում: Նման հույզերի շրջանակը բավական լայն է: Այսպես, միայն գեղջուկ երգում արտացոլված են

---

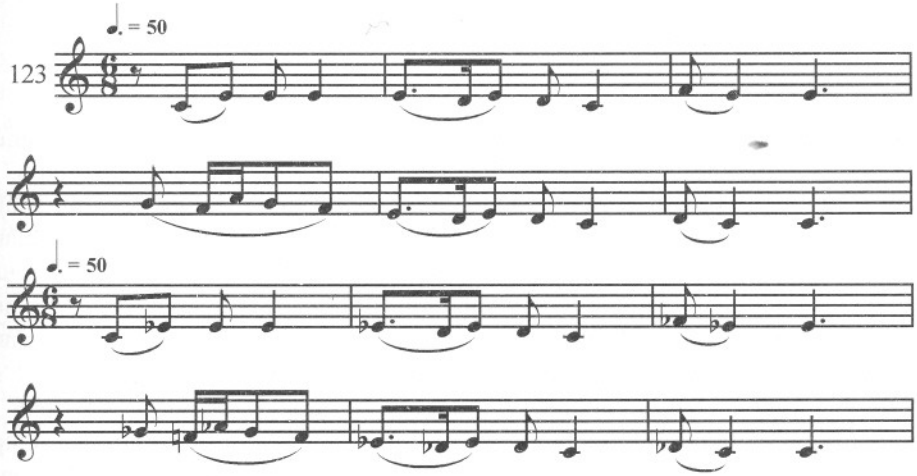
[1] Ձայնակարգերի նշանակությունների փոփոխականության խնդիրը առաջին անգամ բարձրացրել է պրոֆ. Յու. Ն. Տյուլինը (տե՛ս նրա «Ուսմունք հարմոնիայի մասին» աշխատությունը, Լ., 1937, էջ 107):

կյանքի տարբեր հանգամանքներից ծնված թե՛ անփոփոխ վշտի ու թախծի, կարոտի զգացումներ, թե՛ սիրո՝ երբեմն փոխադարձ, երբեմն անհույս, թե՛ խնդության, հիացմունքի, ցնծության զգացումներ և այլն՝ դրանց մաքուր վիճակով կամ բազմազան զուգորդումներով ու միահյուսումներով: Հասկանալի է, որ հայ մոնոդիկ երաժշտության, ինչպես և ընդհանրապես իրապաշտական երաժշտության մեջ, կերպարային բնութագրերի հուզական կողմը իրականացվում է ձևակառուցման բոլոր գործոնների՝ ելևէջի, կշռույթի, նաև հնչերանգի (տեմբր) փոխգործողությամբ: Կասկածից դուրս է սակայն, որ այս բարդ ընթացքում ելևէջի ձայնակարգային հիմքի դերը վերջիններից չի: Երաժշտական լեզվի արտահայտչական միջոցների, դրանց՝ երաժշտական ստեղծագործության բովանդակության գործում մասնակցության ուրույն ձևերի մասին հարցի լուծումը, ինչպես նաև երաժշտական ստեղծագործության բովանդակության համապատասխան կողմերի հետ հատուկ կապի դիտարկումը, փոխկապակցված է որոշակի դժվարությունների հետ: Պատճառն այն է, որ կենդանի մեղեդիում սկզբունքներն իրարից մեկուսացված չեն. դրանք սերտորեն միահյուսված են և լրացնում են մեկը մյուսին: Բնական է, որ սկզբունքների նման միահյուսման մեջ հաճախ դրանցից մեկը կարող է մթագնվել մյուսների կողմից: Ողջ ասվածն ամբողջությամբ կարող է վերաբերել նաև երաժշտական լեզվի ձայնակարգային կողմին: Դրա արտահայտչական տվյալները, բովանդակության մարմնավորման գործում ունեցած մասնակցության ձևերը, մասնավորապես դրա կապը երաժշտական ստեղծագործության հուզական կողմի հետ, ոչ միշտ զարգացման միասնական հորձանքում կարող են միակերպ տարբերվել: Այսպես, օրինակ, երաժշտական ստեղծագործության բովանդակության աշխուժությունը, իրացված կշռույթի միջոցներով, հաճախ կարող է մթագնել ելևէջի մինորային նշանակությունը:

Հայ մոնոդիայի ձայնակարգերի արտահայտչական առանձնահատկությունների հարցը ուսումնասիրելիս անհրաժեշտ է սահմանել, թե որքան է ձայնակարգերից յուրաքանչյուրի մասնակցության չափը մոնոդիայի տարբեր ժանրերին ու ոճերին պատկանող ստեղծագործությունների կերտման մեջ: Սրանց թվին դասվող մի շարք օրինաչափություններ պարզաբանվում են մեկ կողմից՝ ստեղծագործության ձայնակարգային ուղղվածության և մյուս կողմից՝ բանաստեղծական բնագրի բովանդակության միջև առկա կապի բացահայտմամբ: Հատկապես արդյունավետ է այս մեթոդը գեղջուկ, գուսանական և աշուղական վոկալ քնարերգության ժանրի նկատմամբ կիրառելիս:Ելևէջային և կշռույթային եզրագծերով իրար նման, բայց ձայնակարգային ուղղվածությամբ տարբեր ստեղծագործությունների բաղդատումը նույնպես արդյունավետ է, եթե, հասկանալի է, այդ համեմատությունը ենթարկվում է հետագա ընդհանրացման: Սակայն նման մեթոդ կիրառելիս, անհարժեշտ է երևույթները արժեվորել անմիջականորեն լսողական ընկալման հիման վրա:

Հայ մոնոդիկ երաժշտությունը, նկատի ունենալով դրա ձայնեղանակայնությունը, չունի օրինակներ, որոնք բոլոր այլ հարաբերություններում լինելով նման, ծավալվեն տարբեր ձայնակարգերում: Այդ պատճառով, վերը բերված դրույթները ցուցադրելու նպատակով, համադրենք ժողովրդական երգերի թեմաներով հորինված մեղեդիներ, որոնք նման են աստիճանների հերթականության կարգով (ելևէջային եզրագծերով) և կշռույթային հարաբերություններով, բայց տարբեր են ձայնակարգային ուղղվածությամբ: Մեղեդիների համեմատությունն ակներևորեն ցույց է տալիս, թե ինչպիսին է ձայնակարգային ուղղվածության դերը մեղեդու հուզական երանգավորումը որոշելու գործում: Առաջին մեղեդու ելևէջը գունազարդված է մաժոր ձայնակարգի լուսավոր գույներով, երկրորդի մեղեդին՝ լոկրիական ձայնակարգի, հավասար այլ պայմաններում, մուգ

գույներով[1]: Առաջին դեպքում կշռույթային և ձայնակարգային գործոնները ներգործում են միևնույն ուղղությամբ, որի արդյունքում մեղեդու կենսուրախ տրամադրության բարձրացումն է, երկրորդ դեպքում՝ նույն գործոնները ներգործում են հակառակ ուղղությամբ, որի հետևանքով կենսուրախության աստիճանն իջնում է[2].



Բայց կա՞ ինչ-որ կապ ձայնակարգի կառուցվածքի և հուզական այն երանգի միջև, որ ձայնակարգը հաղորդում է ելևէջին: Այդպիսի կապ գոյություն ունի և դրա հիմքում ընկած օրինաչափությունն էլ միանգամայն ընկալելի է:

Ինչպես արդեն ցույց է տրվել, ելևէջին ձայնակարգի հաղորդած հուզական երանգը որոշվում է ինտերվալների որակով, որոնց վերևի աստիճանների հետ հարաբերության մեջ է տոնիկան: Այդ աստիճանների հարաբերական բարձր դիրքավորման դեպքում ելևէջը ստանում է լուսավոր «մաքուր» երանգավորում, համեմատաբար ցածր դիրքավորման դեպքում՝ խտացված «մինոր» երանգավորում:

Տոնիկայի նկատմամբ հիշատակված աստիճանների դիրքի և ելևէջին ձայնակարգի հաղորդած հուզական երանգի առումով բնական ձայնակարգերից հակոտնյա են լուսավոր միքսոլիդիականը և մռայլ լոկրիականը: Առաջինում II, III, V և VI աստիճանները առավելագույնս հեռացած են ձայնակարգի տոնիկայից, որի հետ կազմում են մեծ (II, III և VI աստիճաններ) և մեկ մաքուր (V աստիճան) ինտերվալներ, երկրորդ դեպքում՝ նույն աստիճանները առավելագույնս մերձեցված են տոնիկային, որի հետ կազմում են փոքր (II, III և VI աստիճաններ) և մեկ փոքրացրած (V աստիճան) ինտերվալներ.

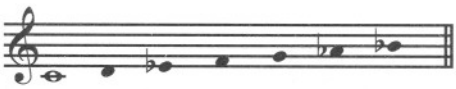


---

[1] Մեղեդիները համեմատելիս չպետք է մոռանալ, որ ձայնակարգերի տոնիկան միևնույն c հնչյունն է:

[2] Նման համեմատությունների համար բացառիկ շնորհակալ նյութ են կոմպոզիտորական երաժշտության մեջ հանդիպող՝ նույն թեմայով վարիացիաները, որոնցում տարբերակվում է ձայնակարգային ուղղվածությունը: Նույնքան շնորհակալ նյութ է ֆուգայի թեմայի ձայնակարգային տարբեր ուղղվածության անցկացումների համեմատությունը:

Առաջին դեպքում համակարգը, կարծես, կողմնորոշվում է դեպի վեր, դեպի լուսավոր հնչամաս, երկրորդ դեպքում՝ դեպի ներքև՝ մուգը: Բերված ձայնակարգերի միջև թե՛ կառուցվածքային տվյալներով և թե՛ արտահայտչական հնարավորություններով անցողիկ դիրք է գրավում էոլական ձայնակարգը.



Ելևէջի հուզական երանգավորման բնույթը որոշելիս քիչ դեր չի խաղում նաև ձայնակարգի տոնիկայի և հակաթեզի միջև ստեղծված ինտերվալի մեծությունը:

Պետք է հատուկ ընդգծել, որ հայ մոնոդիայի բնորոշ երաժշտական արտահայտչականության միջոցների համակարգում առկա է ձայնակարգի տոնիկայի կառուցվածքի և դրա ուղղվածության կապի նույն օրինաչափությունը, ինչ և այլ երաժշտական մշակույթների իրապաշտական ոճերում. այստեղ գործում է ձայնակարգային ուղղվածությունների նշանակության որոշման նույն սկզբունքը, որ նկատելի է, օրինակ, ռուսական ժողովրդական երգում կամ ռուսական և արևմտաեվրոպական դասական երաժշտության մեջ[1]:

Մոնոդիկ ձևերի կազմավորման ընթացքում ձայնակարգի ունեցած դերի ավելի մանրամասն լուսաբանման նպատակով, մենք հետագա վերլուծություններում կդիմենք «ելևէջային փուլ» հասկացությանը: Այս երգի տակ պետք է հասկանալ մի ինչ-որ մեղեդիական-ելևէջային հաջորդականություն, որում ձայնակարգի հակաթեզի և տոնիկայի ներհակությունն ավարտվում է տոնիկայի հաղթանակով: Անկախ այն բանից, թե «փուլը» լրիվ է թե թերի, դրանում առկա են հանգույցի, գագաթնակետի և հանգուցալուծման տարրեր: Լրիվ փուլերը թերիներից տարբերվում են կազմավորման մի փոքր ավելի բարդությամբ. դրանց ելևէջը սկզբում ուղղություն է վերցնում ներքևից դեպի վեր, դեպի ձայնակարգի հակաթեզը, հապաղվում այդ (գագաթնաստեղծման) ոլորտում, որից հետո վայրէջք կատարում դեպի տոնիկա: Թերի փուլերում սկզբի վերընթաց շարժումն ընդհանրապես բացակայում է. փուլը սկսվում է ձայնակարգի հակաթեզի շրջազարդումով: Ինչպես լրիվ, այնպես էլ թերի փուլում գագաթնակետը, որ ձևավորվում է ելևէջի ձայնակարգային հակաթեզի ոլորտում, միաժամանակ և բարձրույթային գագաթնակետ է:

«Փուլ» հասկացությունը «ֆրազ», «նախադասություն», «պարբերություն» հասկացությունների հետ նույնը չէ. սա բաժանելիության բոլորովին հատուկ միավոր է: Փուլի սահմանները կարող են համընկնել և չհամընկնել երաժշտական ձևի հիշված մասի սահմանների հետ: Դրանք կարող են վերջինիներիս համեմատությամբ լինել և լայն և նեղ:

Հիանալի օրինակ է «Սիրել եմ, սիրեկանս» (տե՛ս օրինակ 60) գեղջուկ երգի մեղեդին, որում առկա են ելևէջային փուլերի և նախադասությունների հարաբերության բազմա-

---

[1] Պատահական չէ, որ տերցիային հիմքով փոքրածավալ էոլական ձայնակարգը, մոնոդիայի ելևէջը խոր վշտի երանգով գունազարդելու այդ փորձված միջոցը (տե՛ս «Գարուն ա, ձուն ա արել» երգը, օրինակ 58) լայնորեն օգտագործվում է մի կողմից՝ ռուսական ողբերգերում կամ հարսանեկան լացերգերում, մյուս կողմից՝ աղքեթջանական, նույնպես վշտալի բնույթի Զամին Ղարա մուղամում: Ձայնակարգա-ելևէջային նույն միջոցները, գեղարվեստական նույն նպատակներով, օգտագործվում են նաև կոմպոզիտորական երաժշտության մեջ: Տերցիային հիմքով փոքրածավալ էոլական ձայնակարգում ծավալվում են Չայկովսկու «Պիկովայա դամա» օպերայի «Կանավկայի մոտ» տեսարանի սկզբի վշտալի ելևէջները կամ Շոպենի՝ b-moll սոնատի սգո քայլերգի տխուր ելևէջները: Առաջարկվում է համեմատել դրանք՝ հիշատակված հայկական «Գարուն ա, ձուն ա արել» երգի ելևէջների հետ:

զան ձևեր: Մեղեդին ամբողջությամբ կազմված է երկու նախադասությունից, ելևէջը՝ երեք փուլից:

Երգի առաջին ելևէջային փուլը աչքի է ընկնում չափագծային (մասշտաբ) լայնությամբ: Այն ընդգրկում է ամբողջ առաջին նախադասությունը, դուրս գալիս այդ սահմաններից և տարածվում երկրորդ նախադասության 1-ին տակտի վրա: Մյուս երկու փուլերն իրենց չափերով անհամեմատ համեստ են՝ տեղավորվում են երկրորդ նախադասության մնացած տակտերի սահմաններում:

Մի փոքր առաջ անցնելով, նշենք, որ առավել ծավալուն փուլում զարգացումն ընթանում է ձայնակարգի հակաթեզի իշխանությամբ: Վերջին երկու փուլերում հարաբերությունը ձայնակարգի հարկադրված պահերի միջև փոխվում է՝ ի շահ տոնիկայի:

Պետք է հատուկ ընդգծել այն հանգամանքը, որ տվյալ մեղեդու առաջին երկու փուլերի և մեղեդին կազմավորող կառույցների ավարտների պահերը չեն համընկնում: Ինչպես կտեսնենք ստորև, նման չհամընկնումը քնարական բովանդակության բազմափուլային երգային մոնոդիաների մեծամասնության համար օրինաչափ է: Այդ չհամընկնումներն իբրև հնար մշակված են ժողովրդի հանճարեղ ներըմբռնողությամբ և օգտագործված լայնածորուն բնույթի մեղեդիներ ստեղծելու նպատակներով: Ստորև բերվում է նկարագրված հարաբերությունների սխեման, որում նախադասությունները նշանակված են ուղիղ գծերով, ելևէջային փուլերը՝ աղեղներով.



Ելևէջային փուլերը մոնոդիկ ձևերի զարգացման կարևոր գործոններից են, սակայն դրան մանրամասն կանդրադառնանք հաջորդ վերլուծումներում:

Սույն գլխի հիմնական բովանդակությունը տրվում է երեք բաժիններով. առաջինում դիտվում են այն ձայնակարգային համակարգերը, որոնք ներկայացնում են հայ երաժշտական բառապաշարի «ոսկյա ֆոնդի» առավել արժեքավոր մասը: Դրանց հիմքով ստեղծված երաժշտությունն ունի ժողովրդա-ազգային ոճի ամենից ավելի մաքուր արտահայտությունը: Իզուր չէ, որ գեղջուկ երաժշտության մեջ դրանք գերիշխող են:

Այս շրջանակի ձայնակարգերը ներթափանցել են նաև պաշտամունքային երաժշտություն, հանդես եկել շարականների ժանրում: Դրանց հայտնվելը պետք է դասել հայ մոնոդիկ երաժշտության վաղ շրջանին:

Հաջորդ բաժինը նվիրվում է ձայնակարգային համակարգերի տեսությանը, որոնք բացառապես գուսանական և աշուղական քաղաքային մասնագիտացված արվեստի սեփականությունն են: Այդ ձայնակարգերը կիրառվում են և պաշտամունքային երաժշտության որոշ ժանրերում, իրացվում հայ մոնոդիայի զարգացման միջին շրջանում:

Վերջապես, երրորդ բաժնում դիտարկվում է ձայնակարգերի մի ոչ մեծ շրջանակ, որ պատկանում է առավել ուշ շրջանի: Այդ ձայնակարգերի կառուցվածքները ներկայացվել են մեր կողմից նախորդ՝ «Հատուկ համակարգեր» գլխում: Իբրև ինքնավար համակարգեր, դրանք օգտագործվում են բացառապես ուշ շրջանի քաղաքային մասնագիտացված երաժշտության մեջ: Այս շրջանի ձայնակարգերը հանդիպում են Սայաթ-Նովայի երգերում, այսինքն՝ արդեն կիրառվել են XVIII դարում: Երբեմն դրանք հայտնվում են պաշտամունքային երաժշտության մեջ, բայց միայն իբրև անկայուն համակարգեր, որոնք պահանջում են լուծում:

Վեջին երկու շրջանակների ձայնակարգերը հայ երաժշտության հին տեսաբանները դասել են «զարտուղի» ձայնակարգերի թվին:

ՁԱՅՆԱԿԱՐԳԵՐԻ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ԾՐՋԱՆԱԿԸ

Տվյալ շրջանակը ներկայացնում է հայ մոնոդիկ երաժշտության ձայնակարգերի ողջ բարդ, բազմաշերտ համակարգի հիմքը: Շրջանակի մեջ են բնական դիատոնիկ՝ լոկրիական, էոլական և միքսոլիդիական տոնիկաներով ձայնակարգերը, լոկրիական տոնիկայով ձայնակարգի հարմոնիկ տարատեսակը և երկակի ձայնակարգն իր երկու դրսևորումներով:

Ինչպես ասվել է, այս շրջանակին դասվող ձայնակարգերն ամենից ավելի վաղ ծագում ունեցողներն են: Շրջանակի ներսում դրանք լրացուցիչ բաժանվում են ավելի վաղ և ավելի ուշ ստեղծվածների: Սկզբնական պարզագույնները, ըստ հայ երաժշտական մշակույթի զարգացման, ընդարձակվելով հասնում են բարդերի աստիճանին՝ ներքին մասնատման, խտացվածության, բազմանդամ գեղակերտ ձայնակարգային համակարգերի առումով: Ձևավորվելով հին ժամանակներում, անցնելով հայ երաժշտության ողջ պատմական ընթացքը, դրանք հասել են մինչև մեր օրերը՝ չկորցնելով իրենց գործունեությունը:

Հետագա նյութը կշարադրվի այսպես. սկզբում կդիտարկվեն լոկրիական, էոլական և միքսոլիդիական տոնիկաներով ձայնակարգերը, ապա՝ երկակին:

I. ԼՈԿՐԻԱԿԱՆ ՏՈՆԻԿԱՅՈՎ ՁԱՅՆԱԿԱՐԳԵՐ

Ինչպես այլ մոնոտոնիկալ համակարգերը, լոկրիական տոնիկայով բնական ձայնակարգերը հանդիպում են մոնոդիայի բոլոր ճյուղերում: Ինտերվալային կազմի տեսակետից, լոկրիական տոնիկայով ձայնակարգերը բնորոշվում են՝ վերընթաց ուղղությամբ մեծ ինտերվալների բացակայությամբ և վարընթաց ուղղությամբ՝ փոքրերի: Լոկրիական տոնիկական օղակով ձայնակարգերին ամենից ավելի հատուկ են տոնիկական երեք ինտերվալներ՝ փոքր սեկունդան ու տերցիան, և փոքրացրած կվինտան:

Լոկրիական տոնիկայով ձայնակարգերն իրենց հուզական նկարագրով մոտ են ռուսական և եվրոպական երաժշտության փոյուգիական ձայնակարգերին: Հայ մոնոդիայում, ըստ համապատասխան կշռույթի և ելևէջի ծավալման հնարների, դրանք օգտագործվում են մարդկային խոր վշտի կերպարներ ստեղծելիս: Այդ մասին կարելի է դատել ըստ գեղջուկ և գուսանական քնարական մոնոդիայի լոկրիական նմուշների: Հանդիպում են լոկրիական տոնիկայով ձայնակարգերի մի քանի տեսակ: Դրանցից առավել տարածված են այն ձայնակարգերը, որոնք հին տեսությունը դասել է Առաջին ձայն (Ա՛) և Առաջին կողմ (Ակ) ձայնեղանակներին: Այս երկու տեսակներին կից են նաև մի քանի՝ ավելի քիչ տարածված ուրիշները:

Հիշյալ ձայնակարգերից առաջինին բնորոշ է օժանդակ հենակետերի բացակայությունը. այս ձայնակարգում բոլոր կապերը կենտրոնացած են ձայնակարգային տոնիկայի շուրջ: Երկրորդում, հակառակը, ձայնակարգային հակաթեզը վառ արտահայտված է. դա ներկայացված է վերին մեդիանտային համակարգով:

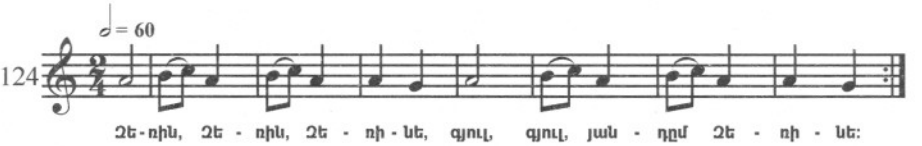
Երկու ձայնակարգերը ծագումնաբանական առումով սերտ կապված են. առաջինը հիմնականն է, երկրորդը՝ ածանցվածը: Մանրամասնորեն անդրադառնանք լոկրիական տոնիկայով մոնոտոնիկալ ձայնակարգերի տեսությանը:

1. Օժանդակ հենակետ չունեցող ձայնակարգ

Բոլոր հիմքերը կան հաստատելու, որ լոկրիական ձայնակարգի այս տեսակը պատկանում է հայ մոնոդիայի առավել հին համակարգերի թվին. այն աչքի է ընկնում իր

ծայրաստիճան փոքր ծավալով և ներքին կապերի աղքատիկությամբ. ինչպես մատնանշվել է, դրա հարաբերությունները կազմակերպվում են ձայնակարգի միակ հենակետի շուրջ: Ասվածին կարող է լրացուցիչ փաստարկ ծառայել այն, որ տվյալ ձայնակարգը պահպանվել է գլխավորապես պաշտամունքային երաժշտության առավել հին շերտերում՝ սաղմոսներում և վաղ շարականներում:Ժողովրդական երաժշտության մեջ այս ձայնակարգը ծայրաստիճան հազվադեպ է. այն կարող է հանդիպել միայն մի քանի գեղջուկ երգերում: Բերում ենք նման երգերի մի օրինակ, որը հայ երաժշտության առավել պարզագույն մոնոդիաներից է: Բացառված չէ, որ հին ժամանակներում օրինակը կապված է եղել երգ-հմայանք գործողությունների հետ: Այդ մտքին են բերում երգի հորինվածքային տվյալները:

Երգի հիմքում լոկրիական տոնիկայով բնական քառալարն է, որը և համակարգի միակ հենակետն է՝ g-[a]-b-c:Երգը ծայրահեղորեն միապաղաղ է, որ պայմանավորված է ոչ միայն ձայնակարգի կառուցվածքային առանձնահատկություններով, այլ և իր կշռույթա-ելևէջային բնույթով: Ի դեպ, հարաշարժունության տարրերի առկայության շնորհիվ, օրինակը զուրկ չէ գործունության հատկանիշներից: Երգի բանաստեղծական բնագրում առկա են հետևյալ բառերը՝ «Ջեռին, Ջեռին[1], ես լուսնի լուսն եմ, ծովի ծուկը» (տե՛ս նաև 1 և 2 օրինակները).



Ներքին հարաբերությունների ծայրահեղ սահմանափակվածության պատճառով, դիտարկվող ձայնակարգը չի հանդիպում ոչ գուսանական և ոչ էլ աշուղական երաժշտության մեջ :

Անդրադառնանք պաշտամունքային երաժշտության մեջ Առաջին ձայնեղանակի ձայնակարգի կիրառմանը: Այստեղ ձայնակարգի երկու տեսակն էլ հանդիպում են՝ թե՛ բնականը և թե՛ ներքևի բարձրացված ձգտող տոնովը: Վերջինս հետաքրքրական է ձայնակարգի տոնիկայի շուրջ ներքևի կապերի ծայրահեղ համակենտրոնացմամբ՝ պայմանավորված տոնիկան շրջապատող մի քանի կենտրոնաձիգ ինտերվալային շրջանակների առկայությամբ:

Առաջին ձայնեղանակի ձայնակարգի հարմոնիկ տարատեսակի ընդգծված մոնոտոնիկալ բնույթն արդեն երևան է գալիս նվազագույն քանակով անդամներ ունեցող համակարգում, այսինքն՝ երկօրյակ եռալարում, որի կազմում են տոնիկան և փոքրացրած տերցիա կազմող երկու ձգտող հնչյունները՝ gis-[a]-b:

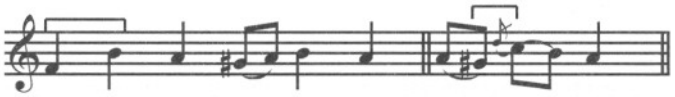
Նման ձայնակարգի հիմքով ծավալվող ելևէջը վերածվում է տոնիկական կենտրոնը բազմապատիկ, ճանճրացնող շրջազարդման: Այսպիսով ելևէջը, միասնացած անկերպարան կշռույթի հետ, նույնպես առաջացնում է մոգական բնույթով կատարվող գործողությունների տպավորության.



[1] ***Ջեռին*** – կնոջ անուն:

Այժմ անդրադառնանք Առաջին ձայնեղանակի ձայնակարգի նույն տարատեսակի ավելի լրիվ ձևին: Դա երկօղակ յոթնալարն է, որում, բացի լոկրիական տոնիկայից, առկա են դեպի կենտրոն սուր ձգտող մի քանի աստիճաններ: Հիշյալ ձգողությունները պայմանավորված են համակարգում հետևյալ խրոմատիկ ինտերվալների առկայությամբ՝ միակողմանի լուծվող մեծացրած սեկունդայի, որը կազմվում է վարընթաց ուղղությամբ՝ ներքևի ձգտող հնչյունից և փոքրացրած տերցիայի, կվարտայի ու կվինտայի, որոնք կազմվում են հակառակ ուղղությամբ՝ նույն ձգտող հնչյունից:

Նման ձայնակարգի հիմքով առաջացող ելևէջները, հիմնականում, պահպանում են նույն խստաշունչ (ասկետական) բնույթը, ինչ և վերը հիշված եռալարի շրջանակներում պտտվող ելևէջները, թեպետ տարբերվում են վերջիններից մեծ բազմազանությամբ: Դրանք ծավալվում են ոչ միայն տոնիկայի շրջազարդման ձևերում, այլև տոնիկայից հեռացող, դեպի ինչ-որ բարձրույթային գագաթնակետերի գնացող և ապա տոնիկային վերադարձող ձևերում: Այստեղ տոնիկայի շրջազարդումն էլ իրականացվում է ավելի բազմազան միջոցներով, քան նախորդ դեպքում. ելևէջում հայտնվում են կվարտային, նույնիսկ կվինտային թռիչքներ, որոնք շրջապատում են ձայնակարգի տոնիկան և իրենց վերջնական լուծումը գտնում տոնիկայում: Օրինակ՝



Դեպի բարձրույթային գագաթնակետերը կատարվող վերը նշված շարժման ժամանակ ելևէջում հայտնվում են մի շարք անկայուն աստիճաններ, ներառյալ լոկրիական աստիճանը: Դրանց անկայունությունը ընդգծված ակներևությամբ երևան է գալիս այն դեպքում, երբ հիշված վերընթաց շարժումն իրականացվում է արդեն հնչած ներքևի ձգտող հնչյունի միջավայրում: Ուշագրավն այն է, որ հետադարձ՝ գագաթնակետից կատարվող շարժումը, որ սովորաբար վերածվում է գամմայի, հյուսվում է մի շարք հաջորդական «լուծումներից» ներքևի ձգտող հնչյունի հետ փոքրացրած սեքստա կազմող V աստիճանը, «լուծվում» է IV-ի մեջ, IV-ը՝ որ նույն ձգտող հնչյունի հետ կազմում է փոքրացրած կվինտա, լուծվում է III-ի մեջ, III-ը՝ II-ի մեջ և վերջապես, II-ն արդեն իսկապես լուծվում է կայուն տոնիկայի մեջ: Ստորև բերվում է մոնոդիայի հատված, որի հիմքը կազմում է դիտարկվող հարմոնիկ հիպոփռյուգիական-լոկրիական յոթնալարը: Այստեղ առկա են ելևէջի վերը նկարագրված երկու ձևերը՝ տոնիկայի շրջազարդումը և շարժումը դեպի բարձրույթային գագաթնակետերը՝ հետագա վերադարձով: Հատվածն ավարտվում է ներքևի (ձգտող) մեդիանտա կիսավարտով, որպիսին բնական է Առաջին ձայնեղանակի պաշտամունքային մոնոդիաների համար.



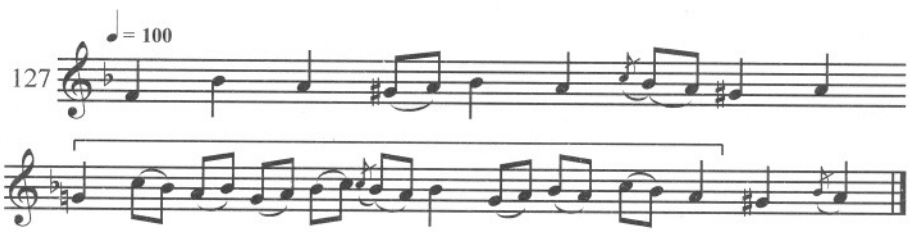
Լոկրիական ձայնակարգի բնական տարատեսակի պարզագույն ձևին ծանոթացանք վերևում: Դիտարկենք նույն տարատեսակի ավելի զարգացած ձևերը, որոնք հանդիպում են շարականներում: Այստեղ դրանք հասնում են վեցալարի. /a տոնիկայի դեպքում՝ f-g-[/a]-b-c-d:

Ի տարբերություն հարմոնիկ տարատեսակի, այս կառուցվածքի բնական տեսակը բնորոշվում է ներքին կապերի առավելագույն հանդարտությամբ՝ պայմանավորված վերջինում մեծացրած կամ փոքրացրած ինտերվալների բացակայությամբ, այդ թվում՝ նաև դիատոնիկ:

Պաշտամունքային երաժշտության մեջ հանդիպող Առաջին ձայնեղանակի բնական տարատեսակը ուշագրավ է այն առումով, որ այստեղ կան օժանդակ ձայնակարգային ճյուղավորումները երևան բերելու հնարավորություններ. այդպիսիք են՝ ներքևի ձգտող հնչյունից՝ էոլական ճյուղավորումը և ներքևի տերցիային հնչյունից՝ միքսոլիդիականը:

Նշված ճյուղավորումները, հատկապես էոլականը, փաստորեն, երևան է գալիս Առաջին ձայնեղանակի մեղեդիներում: Հարկ է վերապահություն անել, որ այս բացահայտումներն ունեն անցողիկ բնույթ. էոլական և միքսոլիդիական օժանդակ ճյուղավորումները, գոյանալով ելևէջային փուլերի ծավալման միջանցիկ հատվածներում, երբեք ձեռք չեն բերում ինքնուրույնություն, որի ժամանակ կարելի էր խոսել ձայնակարգի փոփոխակիության, առավել ևս՝ զարտուղության մասին: Բայց և այնպես, այդ ճյուղավորումները, անգամ թեթևակի երևալիս, ելևէջը մի ակնթարթով ենթարկում են համապատասխան հուզական երանգավորման:

Ստորև բերվում է շարականի նախերգ՝ կառուցված Առաջին ձայնեղանակի օրինաչափությունների պահպանմամբ: Դրա ծայրի մասերը ծավալվում են ձայնակարգի հարմոնիկ տարատեսակում, միջինը՝ բնական: Միջին մասի ճյուղավորմամբ առանձնանում է էոլական ակունքը: Դժվար չէ նկատել, որ ծայրի մասերի լոկրիական ելևէջների համեմատությամբ, միջին մասի ելևէջը տարբերվում է առավել փափկությամբ.



Առաջին ձայնեղանակի լոկրիական մոնոդիաներում՝ էոլական տարրերի երևան գալը մատնանշում է լոկրիականի ընդերքում էոլական ձայնակարգի ***սաղմնավորման*** հնարավորության փաստը: Ինչպես ավելի ուշ կտեսնենք, Առաջին ձայնեղանակի ազգակցությամբ ամենամոտ ձայնակարգը իր ուղեկցի՝ սեկունդայով ցած գտնվող էոլական ձայնակարգն է: Տվյալ փաստի լույսի տակ, Առաջին ձայնեղանակում երևան եկած էոլական ակունքը կարելի է դիտել իբրև այն ինքնուրույն էոլական ձայնակարգի սաղմը, որի հիմքով ծավալվում են ուղեկցի երևէջները:

Հնչարտաբերման բարդացված ձևերը, որոնք գոյանում են պաշտամունքային երաժշտության մեջ լոկրիական և հիպոփռյուգիկական-լոկրիական ձայնակարգերի հիմքով, ժողովրդական երաժշտության մեջ չեն հանդիպում: Դրանք հետաքրքրական են այն առումով, որ տալիս են պատկերացում միայն պաշտամունքային երաժշտության մեջ պահպանված որոշ՝ հին ելևէջների մասին: Բացի այդ, թույլ են տալիս անել եզրակացություններ՝ հիպոփռյուգիկական-լոկրիական ձայնակարգի ներսում էոլական և միքսոլիդիական ձայնակարգերի տարրերի սաղմնավորման ձևերի մասին: Բայց և իր համեմատաբար բարդ դրսևորումներում, օժանդակ հենակետ չունեցող լոկրիական տոնիկայով ձայնակարգը ներքին կապերով չափազանց աղքատ է: Տոնիկական նշանակությունն այստեղ ճնշում է ողջ մնացյալը: Երբեմն երևան եկող միքսոլիդիական և էոլական տարրերը ելևէջին հաղորդում են ակնթարթային նրբերանգներ:

2. Տերցիային հիմքով ձայնակարգ

Այս ձայնակարգը ևս հայ մոնոդիկ երաժշտության հնագույն համակարգերի թվում է և օգտագործվում է դրա բոլոր ճյուղերում: Բազում դարերի ընթացքում ձայնակարգը երևան բերելով մեծ կայունություն, ներթափանցել է նաև հայ մոնոդիայի առավել ուշ շերտերի մեջ: Սիրված է նաև Անդրկովկասի և Առաջավոր Արևելքի այլ ժողովուրդների երաժշտության մեջ: Ըստ հնչյունական կազմի, ըստ համակարգում տոնիկայի տեղադրության և հուզական երանգավորման, տվյալ ձայնակարգն ունի շատ ընդհանուր կողմեր նախորդի հետ: Սակայն այստեղ օժանդակ հենակետի (ձայնակարգային հակաթեզի) առկայությունը ձայնակարգի կառուցվածքին հաղորդում է շատ ավելի մեծ բարդություն. տվյալ ձայնակարգի հիմքով առաջացող ելևէջները բնորոշվում են վառ արտահայտված բախումներով, հակադրություններով:

Ինչպես նախորդ ձայնակարգը, այս մեկը ևս ունի տարատեսակ՝ բնական և հարմոնիկ: Սրանք երևան են գալիս մեղեդիում թե՛ համատեղ թե՛ անկախ մեկը մյուսից: Երբ համատեղ են, ի տարբերություն վերը բերված մոնոդիաների վերաբերյալ մեր արած դիտարկումների, գերիշխողը բնական տեսակն է: Տերցիային հիմքով լոկրիական ձայնակարգը[1] հայ գեղջուկ երաժշտության սիրված ձայնակարգերից է: Հանդիպում է վերջինիս շատուշատ երգատեսակներում՝ աշխատանքային երգերում, ողբերգերում, պարերգերում, իսկ ուշ՝ նաև քնարական երգերում: Դատելով ըստ գեղջուկ երաժշտության նմուշների, կարելի է սահմանել, որ ժողովրդական պատկերացմամբ այս ձայնակարգը շատ հաճախ զուգակցվում է դառնագին ապրումների հետ: Ինքնին հասկանալի է, որ պարային մեղեդիներում, որոնց ձևակառուցման գլխավոր գործոնը գործուն, ըստ հարաճուն շարժման սկզբունքի կազմակերպվող կշռույթն է, հույզերի հիշյալ երանգը այնքան էլ ակներև չէ: Սակայն նաև այդ դեպքում, հուզական երանգավորման առանձնահատկությունները, որ հաղորդում է լոկրիական ձայնակարգը, կարող են հեշտությամբ երևան բերվել, եթե համեմատվեն այս ձայնակարգում ծավալվող այն պահերի հետ, որոնք կշռույթով նման են, բայց ծավալվում են էոլական կամ առավել ևս միքսոլիդիական տոնիկայով ձայնակարգերում: Դիմենք օրինակների:

Վերցնենք ողբերգի մի հատված, որին անդրադարձել ենք սույն աշխատության առաջին մասում (տե՛ս 15 օրինակը): Ինչպես հայտնի է, ողբերգով սգում են մեռածին: Այս ողբերգի նախատիպը, ինչպես արդեն նշել ենք, մարդկային բնական լացն է՝ իր կշռույթա-ելևէջներով, հոգոցներով ու հեկեկանքներով:

Հնչյունների թիվը ձայնակարգում մեծ չէ. այն ոչ ավելի է, քան միաօղակ տոնիկական լոկրիական եռալարը:

Հատվածի ելևէջը բաղկացած է մի շարք կարճ փուլերից, որոնցից ամեն մեկը պտտվում է օժանդակ հենակետի և վշտալի լոկրիական տոնիկայի միջև:

Ողջ միապաղաղությամբ հանդերձ, չի կարելի չտեսնել հատվածի կշռույթ-ելևէջների խիստ տպավորիչ լինելը:

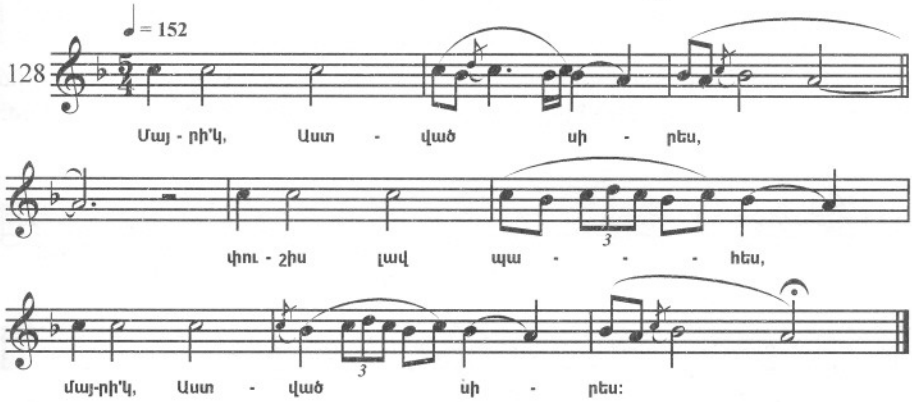
Նույն ձայնակարգի տարբերակներից, որոնք հանդիպում են գեղջուկ երաժշտության քնարական և պարային ժանրերում, ամենից ավելի պարզ կառուցվածքը երկօղակ քառալարն է՝ բաղկացած տոնիկական եռալարից և վերևի մեղհանտային երկլարից:

Այս ձայնակարգում ծավալվող ծորուն, քնարական մոնոդիաները, ինչպես ընդհանրապես հայ, փոքրածավալ ձայնակարգով, ծորուն երգերը, բնորոշվում են բովանդակության մեծ համակենտրոնացվածությամբ: Շատ դեպքերում դրանց փոքրածավալ ելևէջ-

---

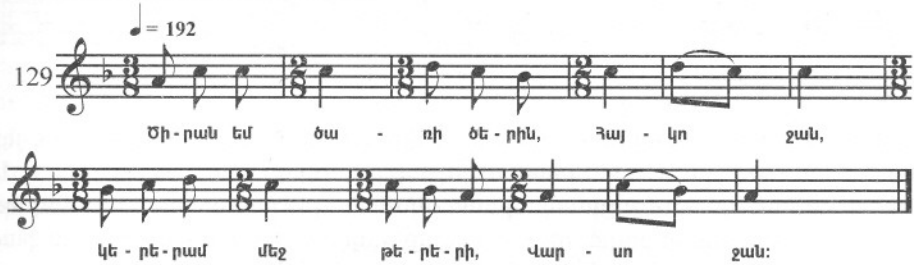
[1] Կրճատ՝ Լոկր. 3:

ները զուգորդվում են զարգացած կշռույթի հետ, ինչը մեղեդուն հաղորդում է, թե՛ ամբողջին, թե՛ մանրամասներին, արտահայտչական մեծ ուժ: Սխալ կլիներ նման մեղեդիները դասել պարզագույնների թվին՝ հիմնվելով միայն հնչյունակազմի քանակական կողմի վրա: Ստորև բերվում է քնարական «Արփեն ջան» երգից մի հատված: Երգի խոսքային բնագրում մոր և մեռած աղջկա երկխոսություն է: Ամբողջությամբ վերցրած, երգն ունի եղերերգական-լալագին բնույթ: Տվյալ կերպարի իրացման միջոցներից մեկը հենց դիտարկվող երկօղակ լոկրիական քառալարն է: Օրինակի ելևէջում օժանդակ հենակետի հակադրումը տոնիկային արտահայտված է շատ ավելի ակներև, քան նախորդում: Ժանրի առումով երգը մոտ է ողբերգերին.



Հայ գեղջուկ երաժշտության մեջ նման երկօղակ քառալարերի հիմքով կազմավորվում են նաև մեծ թվով պարերգեր: Ձայնակարգային հարաբերությունների պարզությունն այստեղ հաճախ փոխհատուցվում է կշռույթի բաղադրությամբ, երբեմն՝ նաև հնարամտությամբ:

Ստորև բերվող «Վարսո ջան» պարերգը հիմքում ունի հիշված երկօղակ քառալարը: Կշռույթը բնորոշվում է բարդությամբ. այստեղ բացի ամեն ինչից, եռամիավոր տակտերը զուգորդվում են երկմիավորների հետ.

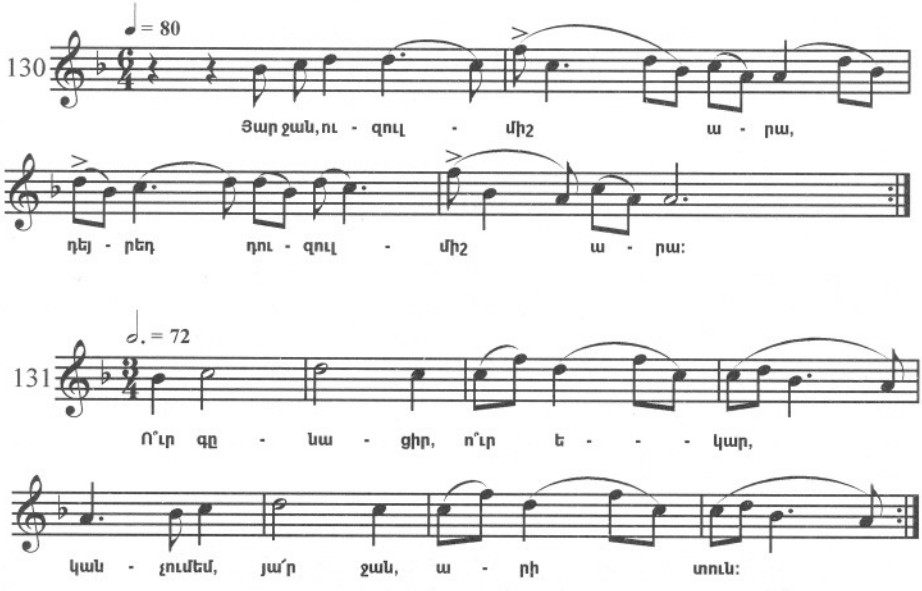


Վերը բերված բոլոր երեք մեղեդիները, ելևէջի ծավալման (որ նույնն է ասել թե՝ ձայնակարգի դրսևորման) ձևի առումով տիպական են տվյալ ձայնակարգում ծավալվող գեղջուկ մոնոդիաների համար: Ինչպես տեսանք ողբերգերի օրինակով (օրինակ 15) այստեղ ելևէջը մասնատվում է ավելի կամ պակաս ծավալուն փուլերի, որոնցում ձայնակարգային հակաթեզի շրջազարդման ընթացքը իր հառաչանքներով ու հարցական դարձվածքներով փոխարինվում է հանգուցալուծմամբ, այսինքն՝ վարընթաց շարժումով դեպի տոնիկա և դրա հաստատմամբ: Փուլերի տևականության տարբերակումն այստեղ, ինչպես և այլ դեպքերում, ձևի գոյացման կարևոր միջոց է: Հիշյալ ելևէջային փուլերը և դրանց ժամանակային հարաբերություններն ավելի ակներև ներկայացված են վերջին երկու օրինակներում (128 և 129):

Մի փոքր ավելի բարդ հարաբերություններ գտնում ենք նույն շրջանակի այն գեղջուկ մոնողիաներում, որոնց ձայնակարգային հենքը ընդարձակված է կամ մինչև սեքստա ծավալով երկօրյակ հնգալարը (V աստճանը բաց թողնված ձայնակարգ)՝ [/a]-b-c-d-f կամ լրիվ երկօրյակ վեցալարը՝ [/a]-b-c-d-es-f:: Այս ընդլայնված ձայնակարգերում հայտնվում են նոր աստիճաններ. հնգալարում՝ VI, վեցալարում՝ V և VI: Դրանց ներգրավմամբ համակարգ, իբրև հետևանք, ուժեղանում են ձայնակարգային մեղիանտայի, մասամբ՝ IV աստիճանի դիրքերը:

V և VI աստիճանները այս ձայնակարգի գեղջուկ երգերում բացառապես հանդիպում են որպես գեղջուկ մեղեդիների համար տիպական մոտիվների պահեր: Վերջիններս սկիզբ են առնում խոսակցական կշռույթա-ելևէջներից և ունեն կոչական բացականչական բնույթ (տե՛ս հաջորդ երկու նոտային օրինակները):

Իբրև օրինակ ելևէջի, որը ծավալվում է V աստիճանը բաց թողնված ձայնակարգում, բերենք քնարական «Յար ջան» երգը և «Արի, յար ջան» պարերգից մի հատված.



Լոկրիական լրիվ վեցալարում ելևէջի ծավալման օրինակ կարող է ծառայել սույն աշխատության առաջին մասում բերված «Ամպել ա» երգը (տե՛ս 91 օրինակը): Ամբողջությամբ վերցրած, դա ելևէջային մի միասնական փուլ է՝ բաղկացած ձայնակարգային հակաթեզի շրջազարդման բարձրությա-գագաթնակետային և եզրափակման փազերից: Ձայնակարգի III աստճանի շրջերգումից և այդ աստիճանով կազմավորված կիսավարտից հետո, հայտնվում են կոչական բացականչություններ, որից հետո ելևէջը դարձյալ սկսում է շրջերգել մեղիանտան: Օրինակն ավարտվում է լոկրիական տոնիկայով: Երգի պարային կշռույթը հաղորդում է նմուշին խաղուն բնույթ: Տվյալ մեղեդուն, ինչպես և հայ գեղջուկ երաժշտության շատ ուրիշների, որոնք պարունակում են հումորի տարրեր, հատուկ է մթագնած ելևէջների զուգորդումը աշխույժ պարային կշռույթի հետ:

Ինչպես ընթերցողը նկատեց, Լոկր.$_3$ ձայնակարգի վերը բերված տարբերակները բնորոշվում են տոնիկայից ցած գտնվող աստիճանների բացակայությամբ և, հետևաբար, հիմնական տեսակի ձայնակարգեր են:

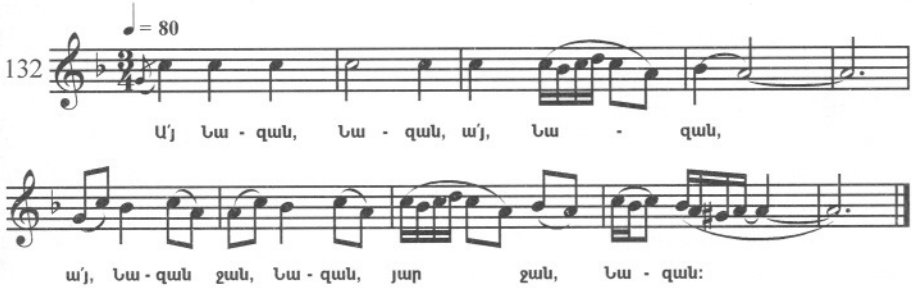
Դրանց կողքին, գեղջուկ երաժշտության մեջ հանդիպում են նաև նույն տոնիկայով

ձայնակարգի հիպո-ձևերը: Դա հիպոփռոյգիական և հիպոփյուգիական-լոկրիական ձայնակարգերն են[1]:

Քնարական երգերում ու պարերգերում հիպո-ձևերի ձգտող աստիճաններից գերազանցապես հանդիպում է ներքևի հնչյունն իր երկու տարբերակներով. բնական՝ ելևէջի ծավալման ընթացքում, խրոմատիկ՝ ավարտներում, որպես տոնիկայի հաստատման միջոց:

Ելևէջում, ինչպես և օժանդակ հենակետ չունեցող հիպոփռոյգիական մեղեդիներում, ներքևի բնական ձգտող հնչյունի երևան գալը իբրև հետևանք, առաջ է բերում էոլականի դրսևորում, որի ժամանակավոր տոնիկան հենց հիշյալ ձգտող հնչյունն է:

Բոլոր նկարագրված հարաբերությունները գտնում ենք «Ա՛յ, Նազան» քնարական երգում: Քառալարի տեսքով օժանդակ էոլական սկիզբը՝ g-/a-b-c, այստեղ հայտնվում է երկու անգամ՝ ելևէջին հաղորդելով համապատասխան հուզական թեթևակի երանգ. երկու անգամն էլ էոլական սկիզբը փոխարինված է լոկրիականով.



Հատուկ ուշադրություն է գրավում այն փաստը, որ այս ձայնակարգերում ծավալվող գրականությունից հայտնի գեղջուկ քնարական երգերից ու պարերգերից և ոչ մեկում մեծացրած սեկունդա ինտերվալը, որը ներունակ առկա է համակարգերում, հանդես չի գալիս: Այս փաստի կապակցությամբ պետք է նշել, որ մեծացրած սեկունդան, իր նեղ և ավելի լայն տարբերակներով, գեղջուկ կենցաղային երաժշտության մեջ հազվադեպ երևույթ է: Այս ինտերվալը հանդիպում է միայն գեղջուկ մոնոդիայի այն ժանրերում, որոնք խոր անցյալում կապված են եղել աշխատանքային գործունեության կամ պաշտամունքի հետ: Դրանց թվում հատկապես առանձնանում է մինչև մեր օրերը հասած հորովելի ժանրը:

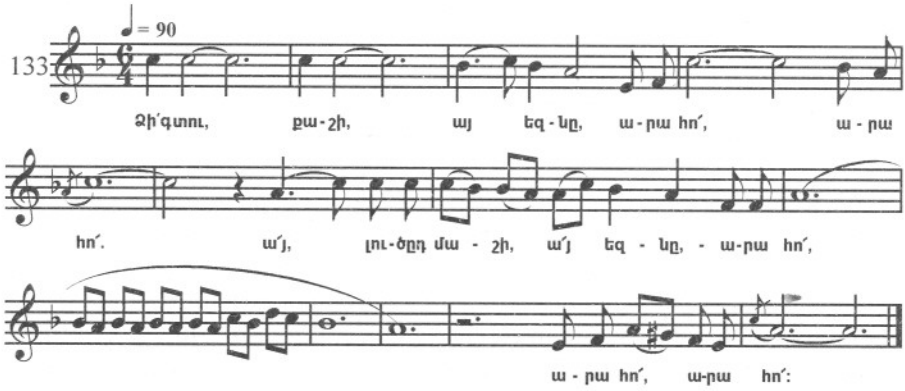
Ստորև բերվում է հորովելի օրինակ, որի մեղեդին ծավալվում է Հիպոփռոյգ.$_3$ ձայնակարգի հարմոնիկ տարատեսակում: Իր առանձին դարձվածքներով դա հիշեցնում է նույն ձայնակարգում ծավալվող եկեղեցական հնագույն երգեցողությունները: Օրինակի հիմքում եռօղակ հարմոնիկ յոթնալարն է՝ ձգտող լրիվ օղակով.



Հորովելի ելևէջը ծավալվում է համաձայն մեզ հայտնի հիմնական օրինաչափությունների: Այն բաժանվում է փուլերի, որոնք եզրափակվում են ավարտներով: Ելևէջի ծավալման սկզբում գերիշխող ձայնակարգային հակաթեզն իր դերն աստիճանաբար զիջում է ձայնակարգի տոնիկային: Մեծացրած սեկունդայով ձգտող քառալարը երևան է գալիս մեղեդիում տոնիկայի հաստատման եզրափակման պահին: Օրինակի բառային բնագիրը բաղկացած է գութանը քաշող լծկանին ուղղված մի շարք բառերից.

---

[1] Համառոտագրությամբ՝ Հիպոփռոյգ.$_3$ և Հիպոփռոյգ.- Լոկր.$_3$:



Դիտարկվող ձայնակարգում ծավալվող առավել զարգացած ելևէջներում, ձայնակարգային հակաթեզի ոլորտն ընդարձակվում է՝ ձեռք բերելով էոլական երանգ: Այսպիսով, լոկրիական տոնիկային հակադրվում է էոլական հակաթեզը, ինչը և ձեռք է բերում առաջատարի նշանակություն:

Նույն ձայնակարգում առաջացող օժանդակ ակունքներից նշելի են ներքնի սեկունդային էոլական և ներքնի տերցիային մաժոր սկզբերը: Երկուսն էլ անմիջականորեն հարաբերություն մեջ լինելով տոնիկայի հետ, բազմապատկում են ձայնակարգի եզրերի քիվը, ինչպես տրամաբանական կապերի, այնպես էլ հուզական երանգավորման առումով:

Հիպոփռյուգ.-Լոկր.$_3$ ձայնակարգի առավել զարգացած օրինակներ գտնում ենք աշուղական երաժշտության մեջ, բայց այդ մասին՝ մի փոքր ուշ:

Դիտարկվող ձայնակարգը պաշտամունքային երաժշտության մեջ պատկանում է Առաջին կողմ եղանակին և լայնորեն տարածված է: Հանդիպում է գլխավորապես հոգեվոր հիմների ժանրում և հանդիսանում Շարակնոցի արմատական ձայնակարգերից մեկը:

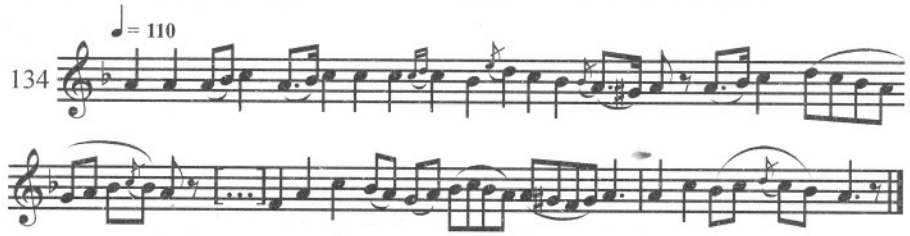
Ինչպես Հիպոփռյուգ.-Լոկր.$_3$ ձայնակարգում ծավալվող վերը բերված գեղջուկ քնարական երգում և պարերգում, Առաջին կողմ եղանակի պաշտամունքային մեղեդիներում զուգորդվում են ձայնակարգի երկու տարատեսակները: Դրանցից ամեն մեկը, սովորաբար, ներկայանում է եռօղակ յոթնալարով՝ ներքնում սահմանափակված ներքնի մեղիանտայով՝ (f), վերևում՝ լոկրիական V աստիճանով (es)՝ f-g (gis)-[/a]-b-c-d-es:

Պաշտամունքային մեղեդիները ուշագրավ են դրանցում առկա օժանդակ մաժոր սկզբի առկայությամբ, որի համար իբրև հենակետ (օժանդակ տոնիկա) ծառայում է ձայնակարգի ներքնի մեղիանտան: Այս օժանդակ ոլորտը ծնվում ձայնակարգի բնական տարատեսակից և ներկայանում կամ իբրև միաօղակ հնգալար կվինտայի ծավալով՝ f-g-/a-b-c, կամ նույն ծավալի քառալար՝ բաց թողնված II աստիճանով՝ f-/a-b-c: Առանձնանալիս, օժանդակ մաժորային սկզբի համար մեղիանտայի դերը ստանձնում է հիմնական ձայնակարգի տոնիկան, իսկ դոմինանտայի դերը՝ մեղիանտան: Օժանդակ սկզբի առանձնացումը նկատելի է և որոշ գեղջուկ մոնոդիաներում, սակայն, հատկապես շարականներում, որտեղ այն ձեռք է բերում շատ ավելի ցցուն ձևեր[1]: Մաժոր սկզբով ելևէջը երբեմն-երբեմն ձեռք է բերում հուզական հատուկ երանգ՝ լոկրիական տոնիկայով ձայնակարգը կարծեք պայծառանում է:

---

[1] Ձայնակարգի ներքնի մեղիանտայում մաժոր սկզբի առկայություն ունեցող գեղջուկ մոնոդիայի հազվադեպ օրինակներից է «Թալիշու ճամբեն դուզ ա» քնարական երգը (ԿՈՄԻՏԱՍ, I, էջ 69, № 254) և «Ռուզան» պարերգը (ՍՊ. ՄԵԼԻՔՅԱՆ և ՏԵՐ-ՂԵՎՈՆԴՅԱՆ, էջ 35, № 85):

Ստորև բերվում է Առաջին կողմ եղանակի շարականի տիպի օրինակ: Մոնոդիայի ելևէջում զուգորդվում են ձայնակարգի երկու տարատեսակները: Օրինակի վերջին բաժնում առանձնանում է ներքևի տերցիային օժանդակ մաժորի ոլորտը՝ հնգալարային կառուցվածքով, որը և ելևէջի այդ բաժնին հաղորդում է լուսավոր երանգ.



Եկեղեցական երաժշտությունից բերված այս օրինակը թույլ է տալիս եզրակացնել, որ հայ երաժշտության ձայնակարգերի ծագումնաբանական շարքում Հիպոփռյուգ.-Լոկր.$_3$ ձայնակարգը գրավում է մի ինչ-որ անցողիկ տեղ. մի կողմից՝ Հիպոփռյուգ.-Լոկր.$_3$ ձայնակարգի, իր բացարձակ տոնիկայով, մյուս կողմից՝ տերցիա ներքև գտնվող մաժոր ձայնակարգի միջև: Լոկրիական տոնիկայով ձայնակարգի ընդերքում մաժորի առաջացման և առանձնացման փուլերը արտահայտված են թե՛ Առաջին կողմ եղանակի պաշտամունքային մեղեդիներում, և թե՛ Վերջ ձայն եղանակի պաշտամունքային մաժոր մեղեդիներում: Հիպոփռյուգ.-Լոկր.$_3$ և Հիպոփռյուգ.-Լոկր. (առանց օժանդակ հենակետի) ձայնակարգերի ծագումնաբանական կապը մատնանշում են նույնպես իրական փաստերը: Շարակնոցում քիչ չեն դեպքերը, երբ Առաջին կողմ եղանակի մոնոդիաները սկսվում են Առաջին ձայնեղանակին բնորոշ թեմատիկ դարձվածքներով: Ձայնակարգերի նման զուգորդման հիանալի օրինակ է Առաջին կողմ եղանակի հետևյալ նախերգը, որի ելևէջի մեծ մասը ծավալվում է Առաջին ձայնեղանակում: Վերևի տերցիային հակաթեզով Առաջին կողմ եղանակի հատկանիշները երևան են գալիս միայն նախերգի վերջում: Այստեղ, հետևաբար, արտահայտված է Առաջին ձայնեղանակի ներսում Առաջին կողմ եղանակի առաջացման փուլերից մեկը[1].



Դեռևս անցյալ դարի վերջում սահմանված ավանդույթի համաձայն, Լոկր.$_3$ հիմքով ծավալվող մոնոդիաները, հազվադեպ բացառությամբ, կոմպոզիտորները ներդաշնակել են ոչ թե լոկրիական տոնիկայով, այլ մեծ տերցիա ցած գտնվող մաժոր ձայնակարգում:Ներդաշնակման նման մեթոդ օգտագործելիս, մոնոդիայի ձայնակարգի հիմնական բնույթը տարրալուծվում է ներդաշնակման ձայնակարգի մեջ. լոկրիական տոնիկան մղվում է վերևի մեդիանտայի վիճակի: Թեպետ ներդաշնակման այս մեթոդով առանձին դեպքերում ձեռք են բերվում գեղարվեստական բարձր արդյունքներ[2], սակայն արդարությունը պահանջում է խոստովանել, որ լոկրիական ձայնակարգի իսկական էությունը նման դեպքերում մնում է բոլորովին չդրսևորված:

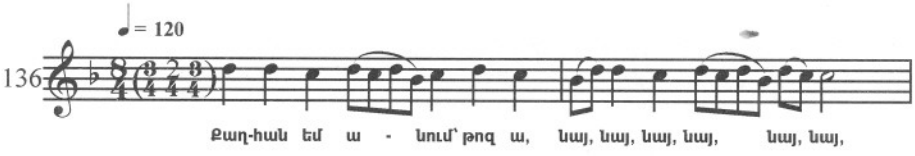
---

[1] Ելևէջների նման հարաբերության, սակայն ավելի թույլ արտահայտությամբ, հանդիպում ենք «Քոչարի» (տե՛ս, օրինակ, Ս. ՄԵԼԻՔՅԱՆ, I, էջ 79, № 86) տիպի ժողովրդական մեղեդիներում:

[2] Տե՛ս, օրինակ, ժողովրդական «Կուժն առա», «Էրվում եմ» և ուրիշ երգեր՝ Կոմիտասի մշակմամբ». տե՛ս նաև ժողովրդական «Ջուռնի տըրընգի» պարը՝ Ն. Տիգրանյանի մշակմամբ:

3. Կվարտային հիմքով ձայնակարգ

Լոկրիական տոնիկայով փոքրածավալ հնագույն համակարգերի շրջանակում է նաև ***վերևի կվարտային*** օժանդակ հենակետով ձայնակարգը: Այլ ժողովուրդների երաժշտական մշակույթներում լայնորեն տարածված այս ձայնակարգը հայ մոնոդիկ երաժշտության մեջ հանդիպում է բացառապես հազվադեպ: Ստորև բերվում է այդ սակավաթիվ օրինակներից մեկը՝ «Քաղհան եմ անում», որի ձայնակարգը միաօղակ լոկրիական քառալարն է.



4. Տերց-սեպտիմային հիմքով ձայնակարգ

Աշուղական երաժշտության մեջ կա լոկրիական տոնիկայով մի ձայնակարգ ևս, որը կառուցվածքային առումով ընդհանուր գծեր ունի Լոկր.$_3$ կամ Հիպոփռյուգ.-Լոկր.$_3$-ի հետ: Ինչպես վերջիններում, այնպես էլ այստեղ, ձայնակարգային հակաթեզի դերում վերևի մեղիանտան է: Դիտարկվող աշուղական ձայնակարգի բնորոշ առանձնահատկությունը դրա վերևի մեղիանտի օժանդակ ոլորտի զարգացվածությունն է՝ ներկայացված էոլական հնգալարով կամ քառալարով՝ բոլոր աստիճանների նշանակություններն վառ դրսևորմամբ:

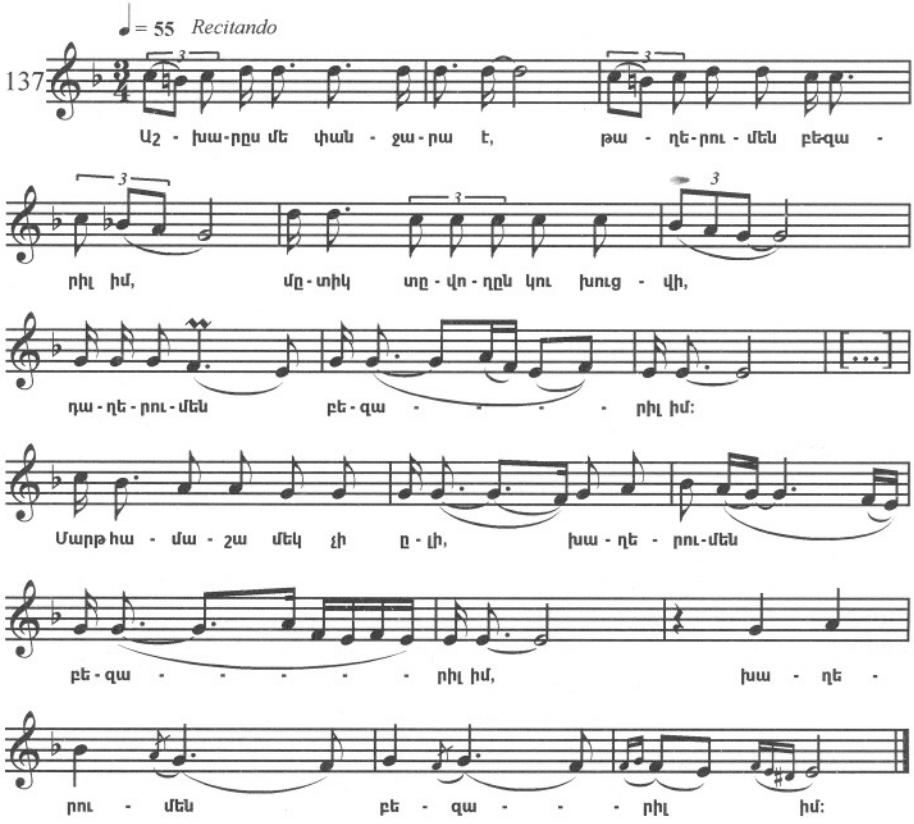
Այս ձայնակարգում առաջացող ելևէջները ծավալվում են աշուղական երաժշտության համար սովորական ասերգային-արտասանական ու երգային կշռույթների միասնությամբ, որով և իրացվում է մոնոդիայի բովանդակությունը՝ ներծծված վշտալի տրամադրություններով, լի դրամատիկական լարումով, նաև հռետորական պաթոսով:

Ինչպես և նախորդ օրինակներում, այստեղ ելևէջը մասնատվում է փուլերի, որոնցից յուրաքանչյուրը հանգուցավորվում է ձայնակարգի վերին աստիճանում: V, VI, և VII աստիճանները օգտագործվում են ընդ այդմ ոչ միայն մեղիանտայի նշանակության ընդգծման նպատակներով, ինչպես դա գեղջուկ Լոկր.3 ձայնակարգի մոնոդիաներում էր, այլ նաև որպես աստիճաններ, որոնք ունեն սեփական արտահայտչության մեծ ուժ: Մասնավորապես, ձայնակարգի VII աստիճանը օգտագործվում է իբրև երկրորդ օժանդակ հենակետ: Ելևէջային փուլերից ամեն մեկի առաջին ֆրազը նման մոնոդիաներում, սովորաբար, նվիրվում է ձայնակարգային հակաթեզի շրջազարդմանը՝ սկսած վերևինից, ընդ որում դրսևորելով ձայնակարգային համապատասխան ոլորտները՝ իրենց առանձնահատուկ հուզական երանգներով: Փուլերն ավարտվում են վարընթաց, դեպի լոկրիական տոնիկա տանող, շրջազարդող, երբեմն պարբերականացված շարժումով և տոնիկայի հետագա շրջերգումով:

Ստորև մեջբերվում է երկու փուլ Սայաթ-Նովայի երգերից՝ «Աշխարըս մե փանջարա է», որը բովանդակում է վերը մատնանշված բոլոր ձայնակարգա-կշռույթային-ելևէջային առանձնահատկությունները: Երգի խոսքային բնագիրը ներծծված է հոռետեսական տրամադրություններով: Այստեղ հեղինակի՝ կյանքից հոգնած լինելու բողոքն է:

Երգի ելևէջի հիմքը եռաօղակ հիպոփռյուգիական-լոկրիական հարմոնիկ ութալարն է՝ հստակ արտահայտված երկու օժանդակ հենակետերով: Ութալարը կառուցված է ներքևի լոկրիական /e տոնիկայից՝ dis-[/e]-f-g-/a-b-c-/d:

Հատկապես ուշագրավ են ելևէջային առաջին փուլի սկզբի ֆազերը: Դրանց ելևէջը պտտվում է երկու օժանդակ հենակետերի միջև, որոնք երբեմն-երբեմն ստանձնում են ձայնակարգի օժանդակ տոնիկայի դերը[1]:



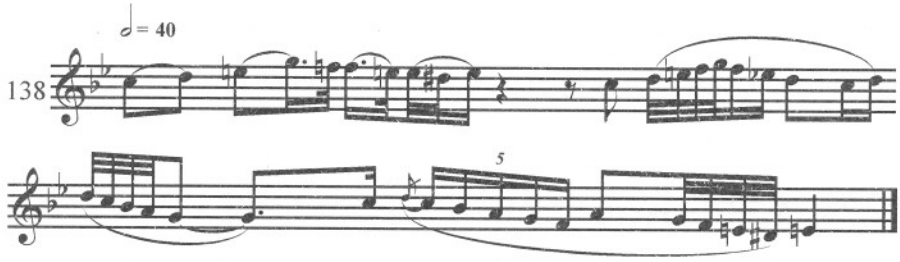
Իր առավել ծավալուն տեսքով լոկրիական տոնիկայով ձայնակարգը երևան է գալիս կոնցերտային-վիրտուոզ ժանրի մոնոդիաներում, որոնք առաջացել են զարգացած ավատատիրության դարաշրջանի աշխարհիկ տաղերի հիմքով: Դրա հանդես գալը, սովորաբար կապված է օկտավային զարտուղության հետ:

Ստորև բերվում է օրինակ, որը ծավալվում է քառօղակ հարմոնիկ հիպոփռյուգիական-լոկրիական տասնմեկլարի (էնդեկախորդ) հիմքով՝ III և VI աստիճանների օժանդակ հենակետերով՝ dis-[/e]-f-g-/a-b-c-/d-es-f-g:

Այս հնչյունաշարը ստեղծվում է վերևի լոկրիական տոնիկայով ձայնակարգի և օկտավա ցած գտնվող լոկրիական տոնիկայով նույն ձայնակարգի միջև կատարվող զարտուղության պահին (տե՛ս ելևէջը առաջին տողի վերջին g հնչյունից մինչև եզրափակիչ /e հնչյունը).

---

[1] h հնչյունը, որը հանդես է գալիսմոնոդիայի առաջին երեք տակտերում, հիպոփռյուգիական-լոկրիական ձայնակարգին չի պատկանում: Դրա առկայությունը տվյալ շարադրանքում վկայում է տարբեր ձայնակարգերի զուգորդման մասին: Ավելի մանրամասն տե՛ս զարտուղություններին նվիրված գլխում:



II. ԷՈԼԱԿԱՆ ՏՈՆԻԿԱՅՈՎ ՁԱՅՆԱԿԱՐԳԵՐ

Էոլական տոնիկայով ձայնակարգերը հայ ժողովրդի ամենից ավելի սիրված համակարգերն են: Չկա ժողովրդական երաժշտության մի շերտ, թերևս մի ժանր, որում օգտագործված չլինի էոլական տոնիկայով ձայնակարգի այս կամ այն տեսակը:

Էոլական տոնիկայով ձայնակարգերը, որոնք համակարգերի առաջին շրջանակում են, հազվադեպ բացառություններով, բնորոշվում են ինտերվալային դիատոնիկ կազմով: Իրենց գերակշռող մասով դրանք պատկանում են միջին էոլականների կարգին. հայ նոտագրությամբ կատարված գրառումներում իբրև տոնիկա հանդես է գալիս խոսրովային հնչյունը (g):

Ինտերվալային կազմի առումով, էոլական տոնիկայով ձայնակարգերը բնորոշվում են փոքր և մաքուր ինտերվալների թվային գերակշռությամբ, եթե հաշիվը տանենք տոնիկայից դեպի վեր (այս ուղղությամբ մեծ ինտերվալներից առկա է միայն մեծ նեղ սեկունդան), և փոքր ինտերվալների լրիվ բացակայությամբ, եթե հաշիվը տանենք հակառակ ուղղությամբ՝ տոնիկայից դեպի վար (տե՛ս աղյուսակը և բնագիրը 277 էջում):

Անցնելով էոլական տոնիկայով ձայնակարգերում աստիճանների փոխդասավորվածության մասնավոր հարցերին և նկատի առնելով ինտերվալների երկրորդական որակական հատկանիշները, անհրաժեշտ է ևս մեկ անգամ հիշել, որ համակարգի վերևի ձգտող հնչյունը դիրքով թեքված է դեպի ներքև, ներքևի մեղիանտային հնչյունը՝ դեպի վերև: Հիշյալ աստիճանների միջև ստեղծվում է միջին-կենտրոնաձիգ նեղ կվարտա՝ e-[g]-/a: Ձայնակարգի V աստիճանը տոնիկայի հետ կազմում է երբեմն մաքուր, երբեմն՝ նեղ կվինտա: Ինտերվալային որոշ բացառիկ առանձնահատկությունների մասին կխոսվի ստորև:

Էոլական տոնիկայով ձայնակարգերը օգտագործվում են թախծի տարբեր չափերով, այս կամ այն դրսևորումներով պատված զգացումներ արտահայտելու համար: Դրանք լոկրիական տոնիկայով միևնոյն ձայնակարգերից տարբերվում են առավել ջերմությամբ, փափկությամբ ու մտերմիկ հոգեհարազատությամբ. ժողովուրդը այդ ձայնակարգերը հենց այդպես էլ արժեվորում է:

Էոլական ուղղվածության բնական ձայնակարգերի կառուցվածքային տարբերությունները գլխավորապես սահմանվում են տոնիկայի նկատմամբ օժանդակ հենակետի ունեցած դիրքով: Նույն հիմքով սահմանվում են նաև (հավասար այլ պայմաններում) հուզական տարբեր նրբերանգները: Ըստ այս հատկանիշի, էոլական ձայնակարգերը լինում են վերևի տերցիային օժանդակ հենակետով, վերևի կվարտային և կվինտային հենակետերով:

1. Տերցիային հիմքով ձայնակարգ

Կա տերցիային հիմքով ձայնակարգի երկու տեսակ՝ աննշան տարբերություններով, որոնք վերաբերում են համակարգում ներքևի տերցիային հնչյունի դիրքորոշմանը: Մեկում ներքևի տերցիան թեքված է դեպի տոնիկա, մյուսներում՝ բնական է: Առաջինն օգտագործվում է միայն գեղջուկ, գուսանական և աշուղական մեղեդիներում: Այս եզրակացությունը (ի հեճուկս գոյություն ունեցող կարծիքի) արվում է՝ հիշյալ մեղեդիների խմբի թեմատիկ կազմի առանձնահատկությունների վրա հենվելով: Ներքևի բնական տերցիայով ձայնակարգերը պաշտամունքային երաժշտության մեփականությունն են: Ինքնին հասկանալի է, որ երբ մոնոդիաները փոխադրվում են համաչափ հավասարեցված հիմքի, ձայնակարգի տեսակների միջև առկա կառուցվածքային տարբերությունները անհետանում են:

Գեղջուկ և աշուղական մոնոդիաների, խոսքային բնագրերի հետ զուգընթաց տարված վերլուծությունը թույլ է տալիս սահմանելու, որ վերին մեղիանտային օժանդակ հենակետով և էոլական տոնիկայով ձայնակարգը օգտագործվում է առավելապես թախծի զգացումներով ներծծված կամ (նայած հորինվածքային այլ տվյալների) պարուրված կերպարներ ստեղծելու համար, որոնցում ապրումների խորությունը զուգորդված է զսպվածության, երբեմն՝ արտահայտության մտերմիկության հետ: Այս ձայնակարգի օգնությամբ իրականացվող քնարական զեղումները, կարծեք, երգասացն ուղղում է ինքն իրեն կամ իրեն առավել հարազատ մարդկանց շատ փոքր շրջանակի: Այն հանգամանքը, որ նման զեղումների համար ժողովուրդն ընտրել է հենց տվյալ կառուցվածքի ձայնակարգ, լրիվ հասկանալի է, որովհետև ձայնակարգում առաջացող ելևէջներում բացառապես շրջազարդվող, հետևաբար, որպես քանակապես գերիշխող հնչյուն հանդես է գալիս վերին տերցիային աստիճանը, այսինքն՝ իր հարաբերական դիրքով համակարգի «մինորային» ուղղվածությունը սահմանող աստիճանը:

Այս կառուցվածքով ձայնակարգերը մեծ մասամբ փոքրածավալ են, սովորաբար կազմված ոչ ավելի չորս-հինգ աստիճանից:

Անդրադառնանք ժողովրդական երգի նմուշների դիտարկմանը: Տերցիային հիմքով էոլական ձայնակարգում անդամների նվազագույն թվով կազմվում է եռալար կառուցվածք[1]: Չնայած եռալարի ծայրահեղ փոքր ծավալին, ձայնակարգի ամենից ավելի բնորոշ գծերն այստեղ ակնհայտորեն առկա են՝ տոնիկա, վերևի տերցիային հենակետ և վերին ձգտող հնչյունի նշանակությամբ աստիճան: Վերջինս հակված լինելով ներքև, դեպի տոնիկա, ապահովում է վերևի հենակետի համեմատությամբ ներքևի հենակետի առաջնությունը: Աստիճանի դեպի ներքև հակվածության փաստը կրկնապատկում է ձայնակարգի «մինորայնությունը», մի բան, որ վերաբերում է հայ մոնոդիայի՝ էոլական տոնիկա ունեցող բոլոր բնական ձայնակարգերին:

Էոլական տոնիկայով ձայնակարգերում վերևի ձգտող աստիճանի թեքվածության մեծությունը փոփոխական է: Դա պայմանավորված է երգի բովանդակությամբ, մասնավորապես, «մինորայնության» այն չափով, որ երգասացը ցանկանում է հաղորդել մեկնաբանվող ելևէջին: Բայց, այդուհանդերձ, մեծությունն այդ ունի իր սահմանները, որոնք խախտելիս տեղի է ունենում «թռիչք» կամ անցում դեպի այլ որակի ձայնակարգ՝ էոլական տոնիկայով ձայնակարգը վերածվում է լոկրիական (փռյուգիական) տոնիկայով ձայնակարգի: Նման փոխակերպումը, որպես գեղարվեստական հատուկ հնար,

---

[1] Համառոտագրությունը՝ Էոլ.3:

կարելի է հանդիպել ԽՍՀՄ տարբեր ժողովուրդների, հազվադեպ նաև հայկական երգերում[1]:

Վերևի ձգտող հնչյունի թեքվածության չափը հայ, ինչպես և այլ ժողովուրդների, երգերում կարող է փոփոխվել նաև մեղեդու ծավալման ընթացքում[2]:

Ելևէջը երգայնության սկզբունքով և դանդաղ ծավալվելիս, էոլական եռալարը դառնում է այն ձայնակարգը, որի օգնությամբ արտահայտում են ինքնամփոփ, կարծեք, քարացած հոգեվիճակներ՝ կյանքի կոչված խոր, անհույս տխրությամբ:

Նման վիճակներ արտահայտելու նպատակով էոլական եռալարի օգտագործման հիանալի օրինակ է Կոմիտասի չքնաղ մշակումներից հայտնի «Գարուն ա, ձուն ա արել» քնարական երգի առաջին կառուցվածքը:

Կառուցվածքի ելևէջը բազմիցս դիմում է «Վշտի հնչյունին»՝ ձայնակարգի միևնոր մեղիանտային: Ելևէջը բաժանվում է փուլերի, որոնցից ամեն մեկը բովանդակում է վերելք տոնիկայից դեպի մեղիանտա և վերադարձ դեպի տոնիկա: II և III փուլերի միջին ֆազաներում մեղիանտան շրջազարդվում է ձայնակարգի II աստիճանի մասնակցությամբ: Վերջին փուլում տոնիկան հիմնավորվում է ինքնահաստատմամբ: Փուլի ընթացքով եզրափակող տոնիկան հանգում է տակտի կայուն ժամանակին:

Տվյալ երգին բնորոշ արտահայտության անկաշկանդվածությունը մեծ չափով պայմանավորված է կշռույթ-ելևէջի հոսուն, երգային բնույթով: Այստեղ օգտագործված է այսպես կոչված վերերգության հնարը, որի էությունը որևէ կշռույթա-ելևէջային որոշակի դարձվածքի կրկնությունն է՝ չափական նոր նշանակությամբ: Օրինակ, այստեղ վերերգվում է g-b դարձվածքը՝ սկզբում տեղավորված տակտի առաջին մասում, ապա՝ երրորդում: Տվյալ մեղեդին իր կշռույթա-ելևէջների երգայնությամբ պարտական է նաև ելևէջի ոչ հավասար տևողության փուլերի բաժանվածության (տե՛ս 58 օրինակը):

Ելևէջի ծավալման նկարագրված ձևերը տիպական են այն բոլոր մոնոդիաների համար, որոնց հիմքը կազմում է հիշյալ եռալարը: Դրանք փոքր-ինչ լրացված, գտնում ենք նաև այն մեղեդիներում, որոնց ձայնակարգային հիմքն ավելի զարգացած է:

Նույն ձայնակարգի հիմնական տեսակի այլ տարբերակների գեղջուկ ճյուղում առավել գործածական է երկօղակ քառալարը, որը կազմավորվել է տոնիկական եռալարի և վերևի մեղիանտային երկլարի շղթայումից: Այսպիսի քառալարի IV աստիճանը, սովորաբար, ներառվում է ելևէջ՝ մեղիանտայի երկկողմանի շրջազարդման պահերին: Նման շրջազարդումը մեծ մասամբ իրականացվում է տերցիային բռիչքների օգնությամբ, այսինքն՝ մեղիանտան շրջակա աստիճաններով շրջապատելու միջոցով:

Դիտարկվող կառուցվածքի ձայնակարգի օգտագործման հիանալի օրինակ է արդեն բերված «Պարտքով կովը ծախեցին» երգի առաջին նախադասությունը, որը կազմը-

---

[1] Խրոմատիկ զարտուղության ուշագրավ օրինակ՝ էոլականից դեպի համանուն փռյուգիական միևնոր, գտնում ենք վրացական աշխատանքային «Հոռովելա» երգում՝ գրառված Դ. Ի. Արաքիշվիլու կողմից (տե՛ս ***«Վրացական ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն»*** Մ., 1916, էջ 96):

Էոլական տոնիկայով ձայնակարգերում վերին ձգտող հնչյունի՝ դեպի ցած հակվածության տարբեր չափի օգտագործմամբ ելևէջին հուզական այլևայլ նրբերանգներ հաղորդելու հնարավորությունը հայտնի է նաև ռուսական ֆոլկլոր հետազոտողներին: Համաձայն եղած տվյալների, էոլական տոնիկայով ձայնակարգերի II աստիճանն այն դեպքում, երբ պետք է խտացնել «միևնոյնության» երանգը, թեքվում է դեպի վար սովորականից ավելի: Ռուս գեղջուկ երգասացները նման հնարի դեմելիս օգտագործում են «կտրուկ վերցնել» արտահայտությունը:

[2] Հայ մոնոդիաների գրառումներում թեքվածության փոփոխության մեծությունը չի արտացոլվում:

ված է տարբեր տևողության ելևէջային երեք փուլերից. որոնք հաջորդում են իրար քնարական երգերի համար սովորական կարգով, այն է՝ առավել ծավալունից ավելի սեղմը: Բոլոր փուլերն այստեղ եզրափակվում են տակտի անկայուն ժամանակային միավորների վրա, բացի վերջին փուլից, որտեղ տոնիկան երևան է գալիս տակտի շեշտված մասում: Փուլերից առավել ուշագրավ է առաջին քառատակտը. այստեղ ելակետային վերելքին հետևում է ձայնակարգի հակաթեզը շրջազարդող երկարատև ֆազը: «Վշտի հնչյունի» շրջազարդումից ստեղծվում են դարձվածքներ, որոնք կրում են մարդկային լացի կշռույթա-ելևէջային հստակ հետքեր. առավել բնորոշը այն դարձվածքն է, որի նախատիպը լացելիս առկա ձայնի դողդողումներն են. դրանք այստեղ հայտնվում են յուրաքանչյուր փուլի առաջին երեք տակտերի վերջում:

Երգի բովանդակությունն ունի դառն զգացումների, բողոքի, տրտունջի և նման այլ զգացումների անկեղծ արտահայտություն:

Բերված հատվածի կշռույթն ամբողջությամբ վերցրած ոչ պարբերական է, որն ամենից առաջ պայմանավորված է ելևէջային փուլերի ժամանակային ծավալունության տարբեր աստիճանով: Ոչ պարբերականությունը պահպանվում է, չնայած որ կառուցվածքի առաջին փուլում կան մեքենայական շարժման պահեր (տե՛ս առաջին երեք տակտերը):

Երգում գեղջուկը հիշում է այն մասին, թե ինչպես զրկվելով հաց ու ջուր տվող լծկանից, «խելագարի նման ընկել է սարեսար» (տե՛ս 47 օրինակը):

Եթե վերը դիտարկված $Էոլ._3$ ձայնակարգի տարբերակին վերևից ավելացնենք ևս մի աստիճան, ձայնակարգի կառուցվածքը կսահմանվի իբրև հիմնական տեսակի երկօղակ հնգալար, որի օժանդակ հենակետը, ստանալով իր սեփական վերին մեդիանտան, արդյունքում ձայնակարգի օժանդակ ոլորտը սահմանում է իբրև մաժորային: Վերջինս հայտնվելով ելևէջում, ծառայում է իբրև ձայնակարգի հիմնական միևորային սկիզբը ընդգծող միջոց:

Վերին V աստիճանի ընդգրկումը համակարգ հանգեցնում է և այլ հետևանքների. նպաստում է ձայնակարգի IV աստիճանից ավել կամ պակաս ինքնուրույնությամբ բնորոշվող նշանակությունների առանձնացմանը: Դրանք կարելի է անվանել սուբդոմինանտային: Ձայնակարգում հիշյալ աստիճանը ժամանակ առ ժամանակ ինքն է դառնում շրջազարդման առարկա և ստանձնում է լրացուցիչ օժանդակ հենակետի դեր: Այս հանգամանքը, սակայն, չի հանգեցնում ձայնակարգի ելակետային ըմբռնման խախտման: Ինչպես կտեսնենք ստորև, սուբդոմինանտան այս դեպքերում ևս պահպանում է մեդիանտայի համեմատությամբ իր ստորադասությունը: Գործնականում, սուբդոմինանտային նկարագրված առանձնացումը համընկնում է մեղեդու միջին, գագաթնակետային բաժինների հետ:

Դիտարկվող կառուցվածքի ձայնակարգը, ինչպես և ելևէջում դրա երևան գալու տիպական ձևերը, ներկայացված է ստորև բերված քնարական «Էս ի՞նչ զուլում էր» երգում, որի բովանդակությունը ներծծված է մոտավորապես նույն տրամադրություններով, ինչ և երկու նախորդ օրինակներինը:

Երգը կազմված է երկու ավարտներով եզրափակվող կառուցվածքներից: Հակաթեզով ավարտվող առաջին կառուցվածքին պատասխանում է տոնիկայով ավարտվող երկրորդ կառուցվածքը: Կառուցվածքներն ունեն ընդհանուր մոտիվներ, որոնք միավորվում են յուրօրինակ ձևի պարբերությամբ: Միևնույն ժամանակ, երգի ելևէջը ստորաբաժանվում է երեք փուլի, որոնց սահմանները և վերը հիշված կառուցվածքների սահմանները չեն համընկնում: Այսպես, հինգ տակտ ընդգրկող առաջին փուլը բովանդակում է տոնիկայից դեպի մեդիանտա վերելք կատարող և օժանդակ մաժոր ոլորտի հայտնաբերման (2-րդ տակտ) ֆազները, մեդիանտայով՝ իբրև հիշված մաժորի տոնիկայով

եզրափակվող ավարտը, դարձյալ մեղիանտայի շրջազարդման ֆազը (4-րդ տակտ), և դեպի տոնիկա տանող վայրէջքը: Այս զարգացած, բազմաֆազ ելևէջային փուլը ավարտվում է, սակայն, տակտի անկայուն ժամանակում՝ թողնելով հնարավորության հետագա զարգացման համար: Հաջորդ երկու՝ շատ ավելի հակիրճ փուլերում, օժանդակ մաժոր ոլորտն աստիճանաբար իր տեղը զիջում է գլխավորին: III աստիճանը ձայնակարգի օժանդակ հենակետից աստիճանաբար վերածվում է պարզապես մեղիանտայի: Երգի վերջին փուլն ավարտվում է տակտի ուժեղ մասում՝ որով վերջ է տրվում ամբողջությամբ երգի զարգացմանը:

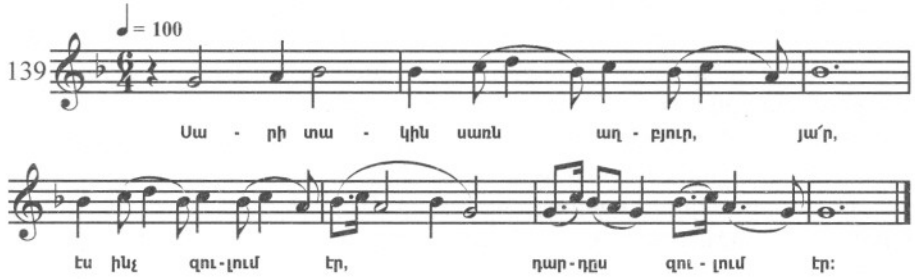
Երգում երկու տարբեր տրամադրության սկզբունքների առկայությունը հիմնական քնարական բովանդակության մեջ առաջ է բերում լարվածություն:

Հատուկ ուշադրության է արժանի մեղեդու կշռույթը: Այստեղ դա բնույթով զուտ երգային է: Հենված զարկերակային չափին, այդուհանդերձ, այն ծավալվում է ոչ պարբերականության սկզբունքով, ինչպես էր նախորդ երգում: Այստեղ առկա պարբերական բնույթի հատվածները (2-րդ և 4-րդ տակտեր) ունեն մասնավոր նշանակություն, մանավանդ որ պարունակում են սինկոպաների օգնությամբ կանոնավորությունը խախտող պահեր:

Երգի բանաստեղծական բնագրի բովանդակության մասին կարելի է պատկերացում կազմել ըստ Կոմիտասից բերված օրինակի առաջին տան: Այստեղ բնության անվրդով կերպարին հակադրված է մարդու ճակատագրին անսպասելի բաժին ընկած տառապանքը.

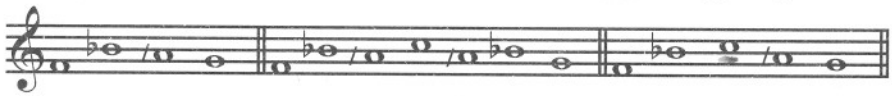
Սարի տակին
սառն աղբյուր, յա՛ր,
Էս ի՞նչ զուլում էր,
Դարդըս զուլո՛ւմ էր:

Բանաստեղծության երկու երկտողերը համապատասխանում են երգի երկու նախադասություններին. առաջինն ավարտվում է ձայնակարգի մաժոր մեղիանտայով, երկրորդը՝ գլխավոր տոնիկայով.



Անդրադառնանք նույն ձայնակարգի այն տարբերակներին, որոնք ունեն տոնիկայից ներքև տեղավորված աստիճաններ: Գեղջուկ երգում դրանք են՝ ներքևի ձգտող հնչյունը և ներքևի մեղիանտան: Այս աստիճանների ընդգրկումը ելևէջ հանգեցնում է ոչ միայն քանակական փոփոխությունների, այլ նաև ներձայնակարգային կապերի բարդացման ու հարստացման: Հիշյալ երկու աստիճաններից ամեն մեկն իր առկայությամբ յուրովի սրբագրության է ենթարկում ձայնակարգի գլխավոր և օժանդակ հենակետերին տրվող դերերի խնդիրը: Ներքևի ձգտող հնչյունը ձայնակարգի այս տարբերակներում հանդես է գալիս երկու կերպ, մի դեպքում գերիշխող է դրա առաջնային՝ ձգտող նշանակությունը, մյուս դեպքում՝ ձայնակարգային հակաթեզի նկատմամբ նրա խաղացած ներքևի դոմինանտայի դերը: Վերջինիս ժամանակ հակաթեզի դիրքը զգալիորեն ուժեղանում է, որն իր հերթին հանգեցնում է երկու կենտրոնների նշանակությունների ավելի սուր սահմանազատմանը:

Ներքևի ձգտող հնչյունի՝ ներքևի դոմինանտային նշանակությունը առավել ակներև դրսևորվում է վերընթաց կվարտային ***թռիչքների*** առաջացման պահերին, որոնք կազմված են ներքևի ձգտող հնչյունի և վերևի մեդիանտայի միջև: Թռիչքները, երբ իրագործում են հատկապես ժամանակի թույլ մասից ուժեղին անցնելիս, ունեն կամային, վճռական բնույթ: Մեղեդիում նման թռիչքների երևան գալը որոշակիորեն պայմանավորում է դրանց հաջորդող ելևէջային քայլերի ընթացքը: Սովորաբար, թռիչքից հետո ելևէջը կատարում է շրջադարձ դեպի ձայնակարգի տոնիկան: Օրինակ՝



Գլխավոր և օժանդակ հենակետերի՝ ձայնակարգի այս տարբերակի համար տիպական հարաբերություններ գտնում ենք «Սիրել ես, մոռանալ մի» երգում (տե՛ս 140 օրինակը):

Երգի ելևէջի հիմքում տերցիային հենքով եռօղակ հնգալարն է՝ ձայնակարգի հստակ սահմանազատված կենտրոններով. f-[g]-/a-b-c: Երգը չորս դարձվածք միավորող զարգացած (մեծ) նախադասություն է:

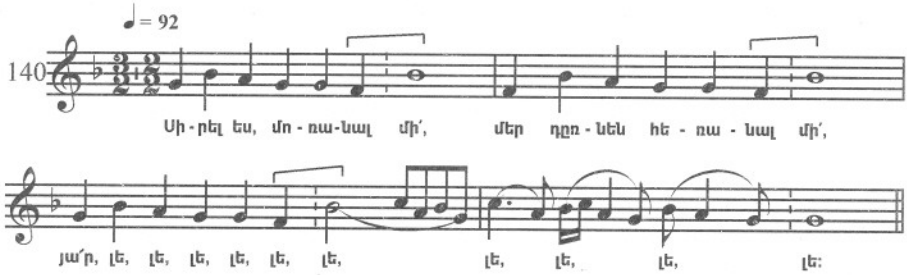
Ըստ երաժշտական բովանդակության գաղափարի, երգում նախատեսված է կերպարի երկու՝ կամային, ներքին կազմակերպված և քնարական, թախծի տրամադրություններով շղարշված պահ-կողմերի հակադրում: Կամային պահերը բացահայտվում են երգի առաջին երեք դարձվածքներում. երրորդի վերջում տեղի է ունենում բեկում, որը հանգեցնում է կերպարի մյուս պահերին՝ դառնագին ապրումների զեղումներին, բողոքի:

Առաջին երկու դարձվածքներում իշխողը ձայնակարգի վերևի տերցիային աստիճանն է: Դարձվածքները ծավալվում են խիստ, համաչափ կշռույթում և ավարտվում «կամային»՝ ժամանակ թույլ մասից դեպի ուժեղը կատարվող կվարտային թռիչքներով: Երրորդ դարձվածքը հիմնականում կառուցված է նախորդ երկուսի նման, բայց վերջում մեդիանտան իր տեղը զիջում է տոնիկային: Այստեղ ձայնակարգի III աստիճանը, աստիճանաբար, իր ունեցած օժանդակ հենակետի դերը փոխարինում է մեդիանտայի՝ «թախծի հնչյունի» դերի. փոխարինվում է նաև մեղեդու կշռույթային նախորդ համաչափ ընթացքը երգայինով:

Երգի (Կոմիտասից բերված օրինակի առաջին տող) բանաստեղծական բնագիրն իր բովանդակությամբ ավելի քան համապատասխան է երաժշտությանը. աղջիկը դիմում է իր սիրահարին խնդրանք-հրամանով՝

Սիրել ես՝ մոռանալ մի՛,
Մեր դռնեն հեռանալ մի՛:

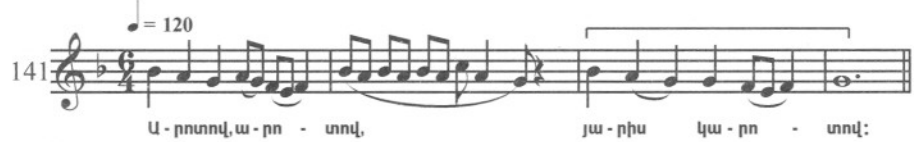
Հետաքրքրական է, որ դարձվածքները եզրափակող կվարտային թռիչքները երգում համընկնում են հրամայական բնույթի բայերի հետ՝ «մոռանալ մի՛», «հեռանալ մի՛»: Վերջին երկու դարձվածքները երգվում են «Լե, լե, լե» բացականչություն-վանկերով, որոնք, սովորաբար, հանդիպում են գեղջուկ սիրո երգերի կրկներգերում.



Քանի որ տվյալ կառուցվածքի ձայնակարգում կան երկու մրցող և, թվում է, համազոր կենտրոններ, տեղին է բարձրացնել հետևյալ հարցը. արդյո՞ք տվյալ ձայնակարգը չի պատկանում փոփոխական ձայնակարգերի թվին: Իրականում այստեղ մրցող կենտրոնները երբեք լրիվ հավասարակշռության չեն հասնում. միշտ իբրև առաջատար մնում է տոնիկան[1]: Այս հանգամանքը, ի միջի այլոց, ձայնակարգում դրսևորվում է նաև ձայնախոսության (ակուստիկա) որոշ մանրամասներում: Դատելով Կոմիտասի՝ նման գիտակի կողմից հայկական նոտագրությամբ կատարած գրառումներից, տվյալ ձայնեղանակի երգում II աստիճանը միշտ երևան է գալիս իր մի փոքր դեպի ցած թեքված տարբերակով: Հետևաբար, բոլոր հանգամանքներում այն կողմնորոշված է դեպի տոնիկա: Փոփոխական ձայնակարգում II աստիճանը պետք է որ, ըստ ելևէջի ընթացքի, փոխի իր կողմնորոշումը և հանդես գա ոչ միայն թեքված դեպի ցած, այլ նաև՝ դեպի վեր սլացող տարբերակով:

Ներքևի տերցիային հնչյունի ընդգրկումով համակարգը ձեռք է բերում հիպոդորիական մինորի գծեր՝ ինչպես կառուցվածքային, այնպես էլ հուզական երանգավորման առումներով[2]: Այս ձայնակարգում ծավալվող մեղեդիներում ներքևի մեդիանատան երեվան է գալիս բացառապես իր բարձր ձայնախոսական հիմքով դեպի վեր սլացող տարբերակով: Երբ ներքևի մեդիանտան ներգրավվում է համակարգ, ձայնակարգի տոնիկան հայտնվում է ***զուտ կենտրոնածիգ փոքրացրած*** կվինտա ինտերվալի՝ e-b կենտրոնում: Նման կվինտայի շրջանակներում եզրափակված տոնիկայի «սեփական շրջապատումը» գործնականորեն, միշտ օգտագործվում է իր իսկ տոնիկայի ամուր ամրապնդման համար: Այդպես է դա հաջորդ օրինակում (տե՛ս վերջին երկու տակտերը):

Ստորև բերվում է «Արոտով, արոտով» քնարական երգի մեղեդին, որի ելևէջի հիմքը կազմում է մեղիանտային հակաթեզով հիպոդորիական ձայնակարգը՝ եռօղակ վեցալարի կառուցվածքը՝ e-f-[g]-/a-b-c.



Էոլ.$_3$ կամ հիպոդոր.$_3$ ձայնակարգերը պարային երաժշտության մեջ զգալիորեն սակավադեպ են, քան քնարական երաժշտության մեջ: Դա, ըստ երևույթին, անմիջականորեն կախված է իրենց իսկ ձայնակարգերի արտահայտչական առանձնահատկություններից: Նույն ուղղվածության ձայնակարգերից, պարային երաժշտությունում օգտագործելու համար, ինչպես ցույց կտրվի ստորև, առավել կիրառելի են կվարտային և, մանավանդ, կվինտային օժանդակ հենակետով համակարգերը: Տերցիային հենքով ձայնակարգերում պարային մեղեդիների մեծ մասը սասունցիների ֆոլկլորային գրառումներն են և, ինչպես հայտնի է, բնորոշվում են առավել խստաշնչությամբ՝ Հայաստանի այլ շրջանների մեղեդիների համեմատությամբ:

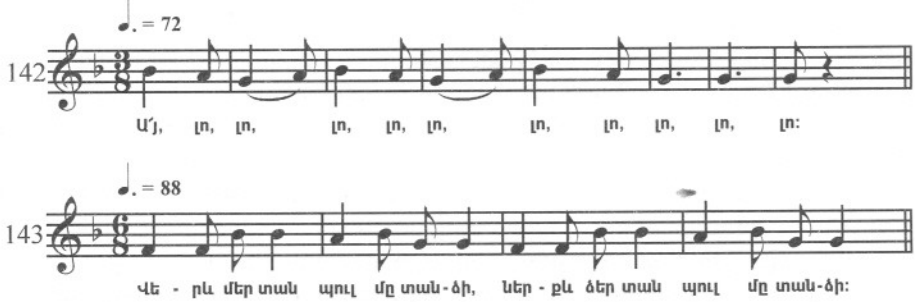
Ստորև, որպես օրինակ, բերվում են սասունցիների երկու պարային մեղեդիներ՝ «Ա՛յ, լո, լո, լո» և «Ախ, յար յամման»: Թեպետ այս մեղեդիները ծավալվում են գեղջուկ պարային երաժշտության մեջ տարածված կշռույթներում, բայց բովանդակում են որոշակի խստության ու խստաշնչության գծեր: Այս հանգամանքը ակներևորեն երևան է գալիս,

---

[1] Այն փաստը, որ երկու դուդուկով նման երգեր կատարելիս դամ պահող ձայնը ներքևի հենակետի հնչյունից չի հեռանում, ասվածի ապացույցներից է:

[2] Համառոտագրությամբ՝ Հիպոդոր.$_3$:

երբ համեմատում ենք դրանք, ըստ կշռույթի նմանատիպ մեղեդիների հետ, սակայն որոնց ելևէջները հենված են էոլական ձայնակարգի կվինտային, բայց ոչ տերցիային հենքին.



Ինչպես արդեն նշվել է սույն աշխատության առաջին մասում, դիտարկվող տերցիային հենքով ձայնակարգը որոշակիորեն տարածված է նաև հարսանեկան ծեսի ծանրաբարո պարային մեղեդիներում: Բայց այստեղ տերցիային հենքը երբեմն-երբեմն փոխարինվում է կվարտայինով (տե՛ս 52 օրինակը և դրա ծանոթությունը 138 էջում):

Եվ այսպես, Էոլ.$_3$ ձայնակարգում հիմնական հարաբերություններ ստեղծված են տոնիկայի և վերևի տերցիային աստիճանների միջև: Ձայնակարգի առանձին տարբերակներում վերևի տերցիային աստիճանը դառնում է հենարան հենց վերևի՝ մաժոր բնույթի տերցիային օժանդակ ***ոլորտի*** համար: Վերջինս ելևէջի ծավալման ընթացքում հակադրվում է տոնիկային՝ էոլական ոլորտին, որի հետևանքով այդ ընթացքը ձեռք է բերում փոփոխական բնույթ՝ տոնիկականի գերիշխանությամբ:

Համակարգը ընդարձակվելիս և մինչև Հիպոդոր.-Էոլ.$_3$ աստիճանի հասնելը հայտնվում են կարողություններ, որոնք ձայնակարգի հենակետերից յուրաքանչյուրին տալիս են ավելի ամուր հաստատվելու հնարավորություն: Մի կողմից՝ դա տոնիկան շրջապատող փոքրացրած կվինտայի կապերն են, մյուս կողմից՝ վճռականորեն հնչող կվարտային կապը՝ ստեղծված ներքնի սեկունդային հնչյունի և ձայնակարգի հակաթեզի միջև: Հիշյալ կարողությունների օգտագործմամբ ելևէջում մրցող ոլորտների հակադրությունը ձեռք է բերում էլ ավելի մեծ սրություն:

Գեղջուկ մոնոդիաներում հարաբերություններն այսպիսիք են: Աշուղական երաժշտության մեջ էոլական տոնիկայով և III աստիճանի օժանդակ հենակետով ձայնակարգերի կիրառությունը սահմանափակ է: Բավական է ասել, որ Սայաթ-Նովայից մեզ հասած երգերի թվում չկա մեկը, որ ծավալվի այդ ձայնակարգում: Երևույթը բացատրելի է հեշտությամբ, դիտարկվող ձայնակարգը, որը պիտանի է մտերմիկ, թաքուն զգացումներ արտահայտելու համար, դրանց լրիվ վերացման կարգով, չի կարող բավարարել աշուղական՝ միշտ ավետաբեր, պաթետիկ, թատերականացված, ունկնդիրների լայն շրջանակներին ուղղված արվեստի պահանջներին:

Սակայն աշուղական արվեստի գանձարանում կա մի ստեղծագործություն, որ հորինված է հիշյալ ձայնակարգում և ուշագրավ է շատ կողմերով: Նկատի ունենք աշուղ Ջիվանու արդեն հիշատակված, բացառիկ բովանդակալից, կառուցվածքով կատարյալ մոնոդիան՝ նվիրված միջնադարյան պատմության հերոս, հայ ժողովրդի մեծարանքին արժանացած զորավար Վարդան Մամիկոնյանին:

Մոնոդիան ծավալուն, մանրամասներում բյուրեղացած եռօղակ կառուցվածք է, որի հիմքում դրված է հետևյալ կառուցվածքի քառօղակ ինվալարը.



Ձայնակարգում միավորված են երկու սկզբներ. տոնիկական-էոլականը՝ տերցիային ու կվարտային ընդգծված հենակետերով, և վերևի մեդիանտայինը՝ իր մաժոր բնույթով: Վերջինս ներկայացված է միանգամայն լրիվ, իր հիմնական օղակում ունի միքսոլիդիական հնգալար b-c-/d-es-f:

Վերին մեդիանտային սկիզբն առավելագույն կատարելությամբ դրսևորված է երգի միջին, գագաթնակետային մասում, որը ծայրի մասերից տարբերվում է ոչ միայն հուզական ավելի լուսավոր երանգով, այլ նաև կամային սևեռվածությամբ: Երգի կշռույթը ծավալվում է երկմիավոր քայլերգային չափով, որում զուգորդվում են մարտատենչ-կամային բնույթի մի շարք կշռույթային կազմավորումներ: Հատուկ առնականություն են հաղորդում երգի կշռույթա-ելևէջներին մարտական կոչերի նման հնչող զարդոլորուն գեղգեղաձայնությունները (յուբիլյացիա):

Ամբողջությամբ վերցրած, երգի բովանդակությունը բնորոշվում է իբրև առնական, հերոսական. միևնույն ժամանակ, այն ներթափանցված է թախծի ու անկեղծ հոգեպարար տրամադրություններով, ըստ երևույթին, կյանքի կոչված, մարտի դաշտում սիրված հերոսին կորցնելու մտքից: Բովանդակության այս դրսևորումների իրացման գործում կարևորագույն դեր է խաղում երգի էոլական տոնիկայով ձայնակարգը՝ ընդգծված մեդիանտայով և սուբդոմինանտայով, նաև՝ վերևի մեդիանտայի խիստ զարգացած օժանդակ ոլորտով:

Երգը բերված է սույն աշխատության առաջին մասում (տե՛ս 107 օրինակը):

Հոգևոր երաժշտության մեջ տերցիային հենք ունեցող էոլական տոնիկական օղակով ձայնակարգը պատկանում է Վերջ ձայնին: Այս ձայնեղանակում ծավալվող մեղեդիները, զուտ երաժշտական առումով, հատուկ հետաքրքրություն չեն ներկայացնում: Այնուամենայնիվ, հակիրճ կանդրադառնանք դրանց՝ ժողովրդական մոնոդիաների հետ կապը ցույց տալու նպատակով. կապ, որ ձայնակարգի, ելևէջի ծավալման ձևերի և թեմատիկ կազմի մեջ է:

Թե դիտարկված գեղջուկ մոնոդիաներում, թե այստեղ ձայնակարգային կապերի կազմավորման գործում կարևորագույն դեր է խաղում վերևի մեդիանտան, որը հենվում է իր ներքևի կվարտային. իբրև օժանդակ հենակետային կենտրոն հակադրվում է տոնիկային: Կենտրոնն այս, ինչպես գեղջուկ երաժշտության մեջ, միշտ ստորադաս է, որի մասին կարելի է դատել ըստ կենդանի հնչարտաբերման և Լիմոնջյանի նոտագրությամբ Ն. Թաշճյանի կատարած գրառումների:

Համաձայն իրենց ելևէջային առանձնահատկությունների, Վերջ ձայնի եկեղեցական մեղեդիները մոտենում են այն գեղջուկ մեղեդիներին, որոնց հիմքում դրված են ներքևի ձգտող աստիճաններ պարունակող ձայնակարգի տարբերակները: Դրանց թվում է, մասնավորապես, ներքևի դորիական մեդիանտայով «փափկեցված» տարբերակը (Հիպոդոր.$_3$):

Ձայնեղանակի տիպական ելևէջային հաջորդականություններից ու դարձվածքներից այստեղ հանդիպում են՝ ներքևի ձգտող հնչյունից (իբրև օժանդակ դոմինանտայից) դեպի III աստիճանը (իբրև օժանդակ տոնիկա) կատարվող թռիչքներ, ձայնակարգի հակաթեզի շրջազարդման տարբեր ձևեր, հակաթեզով եզրափակվող ավարտ, III աստիճանից՝ իբրև ձայնակարգային մեդիանտայից դեպի ձայնակարգի տոնիկան կատարվող վայրէջք, վերջինիս հաստատման տարբեր ձևեր, մի խոսքով՝ գեղջուկ մոնոդիանե-

ից մեզ արդեն ծանոթ զարգացման ձևեր: Վերջ ձայնի պաշտամունքային մոնոդիաների օրինակների համար դիմենք շարականներին: Բերվող օրինակներից առաջինը սաղմոսատիպ շարականի մի հատված է.



Մի այլ ցուցադրական օրինակ է սույն աշխատության առաջին մասում բերված շարականի հատվածը (տե՛ս 35 օրինակը):

Այս օրինակները լրիվ ուսանելի են: Այլոց կողքին, աշխատության առաջին մասում բերված օրինակները (տե՛ս №№ 25-29) վկայում են, որ եկեղեցին, լայն օգտագործելով ժողովրդական մելոսը, միևնույն ժամանակ կերպարանափոխել է այն՝ պաշտամունքի իր պահանջներին հարմարեցնելու նպատակով: Առաջարկվում է համեմատել շարականների բերված հատվածները (ձայնակարգային առանձնահատկությունների, ելևէջի, կշռույթի և թեմատիկ կազմի տեսակետից) գեղջուկ մեղեդիների հետ, բերված 140-143 օրինակներում՝ հատուկ ուշադրություն դարձնելով 35 օրինակում մեջբերված շարականի և 143-ում տրված երգի սկզբնական ելևէջների նույնությանը:

Վերջ ձայնի ձայնակարգը՝ հայ հոգևոր-եկեղեցական երաժշտության տարբեր ժանրերից, ամենից ավելի կիրառելի է շարականի ժանրում:

Տեսության լիարժեքության համար, անդրադառնանք ևս մի ձայնակարգի, որն իր կառուցվածքային առանձնահատկություններով միանգամայն մոտ է Վերջ ձայնի ձայնակարգին, և լայնորեն տարածված է պաշտամունքային երաժշտության տարբեր ժանրերում, այդ թվում՝ նաև հնագույն ժանր սաղմոսներում: Խոսքը Երրորդ կողմ եղանակի (Գկ) մասին է: Վերջ ձայնի նման այն ունի էոլական տոնիկա և եռալարային կառուցվածքի տոնիկական օղակ[1]: Բնորոշ առանձնահատկությունները Վերջ ձայնի համեմատությամբ, դրսևորվում են համակարգի երկու՝ ներքևի տերցիայի (/e) և. վերևի կվարտայի (c) մի փոքր ավելի ցած դիրքով: Դրանցից առաջինը առկա է ձայնակարգում իր բնական տեսակով, բայց ոչ դեպի վեր սլացող տարբերակով, երկրորդը՝ «կիսախրոմատիկ» իջեցված տարբերակով[2]՝ /e-f-[g]-/a-b-/c:

Երրորդ կողմ եղանակի ձայնակարգի ներքևի մեղիանտան, շնորհիվ իր ցած դիրքի, կարող է ստանձնել տոնիկական (լոկրիական) կենտրոնի դեր, մի բան որ չի կարելի ասել դեպի վեր ձգտող ներքևի մեդիանտա ունեցող էոլական տոնիկայով այլ ձայնակարգերի մասին: Երրորդ կողմ եղանակի ներքևի մեդիանտայի այն առանձնահատկությանը, ըստ որի դա կարող է ստանձնել տոնիկական կենտրոնի նշանակություն, կանդրադառնանք զարտուղություններին նվիրված գլխում:

Խիստ յուրահատուկ է այս ձայնակարգի համար IV աստիճանի հարաբերական դիրքը, ինչպես և այդ աստիճանի նշանակությունը: Թեքված լինելով դեպի ցած, այն ամբողջությամբ ենթարկվում է ձայնակարգի մեդիանտային՝ ամրապնդելով վերջինիս

---

[1] Հայ եկեղեցական երաժշտության տեսության մեջ Երրորդ կողմ եղանակը (Գկ) հայտնի է «Վառ ձայն» անունով: Բառն ունի երկու նշանակություն. ածանցվելով հայերեն «վառ» արմատից, նշանակում է՝ կրակոտ, վառվող: Ածանցվելով հունարեն «վարիս» բառից, ստանում է դրա հակառակ իմաստը՝ ծանր, լրջմիտ, խամրած և այլն: Եզրի (տերմինի) երկրորդ մեկնաբանումը տվյալ դեպքում մեզ թվում է ավելի ճիշտ:

[2] Լիմոնջյանի համակարգում IV աստիճանի այս տարբերակը նշանակվում է Պարույկ նշանիկով, այսինքն՝ ձևափոխված բարձրությամբ (ալտերացված):

դիրքերը: Այսպիսի IV աստիճանը երբեք չի ստանձնում սուբդոմինանտային նշանակություններ և չի էլ կարող ընդունել այն պարզ պատճառով, որ տոնիկայի հետ կազմում է ձեղ, բայց ոչ մաքուր կվարտա: Այս աստիճանը տոնիկայի հետ անմիջական կապի մեջ չի մտնում:

Արդյունքում, ներքևի մեղիանտայի և վերևի սուբդոմինանտայի նշված հարաբերական դիրքի շնորհիվ, էոլական տոնիկայով տվյալ ձայնակարգը ձեռք է բերում Վերջ ձայնի համեմատությամբ մի ինչ-որ հատուկ նրբերանգ, որը խոսքերով անհնար է բնութագրել:

2. Կվարտային հիմքով ձայնակարգ

Վերևի կվարտային[1] օժանդակ հենակետով ձայնակարգերի ծավալման սկզբունքը վառ արտահայտված տոնիկական և սուբդոմինանտային ոլորտների հակադրությունն է ու կապակցումը: Գեղջուկ երաժշտության մեջ կվարտային հիմքով էոլական տոնիկական օղակով ձայնակարգը լայնորեն տարածված է[2]:

Ելևէջին հաղորդած նշանակությամբ դիտարկվող ձայնակարգը ինչ-որ չափով մոտենում է մեղիանտային հակաթեզով ձայնակարգերին: Մեղիանտան, որը ձայնակարգերի բնույթի խնդիրը որոշելիս խաղում է այդքան կարևոր դեր, երբ չի կրում ձայնակարգի օժանդակ հենակետի նշանակությունը, միևնույն է, ցուցաբերում է մեծ մասնակցություն ձայնակարգի հենակետի (IV աստիճանի) շրջազարդման մեջ: Հենց այս հանգամանքն էլ մերձեցնում է հիշված ձայնակարգերը՝ արտահայտչական հատկանիշների առումով:

Ամենով հանդերձ, կվարտային հիմքով ձայնակարգն ունի նաև արտահայտչականության ուրույն գծեր՝ պայմանավորված այն դերով, որ ձայնակարգի կազմավորման մեջ խաղում է գերիշխող IV աստիճանը, սրա հետ միասին նաև՝ տոնիկական կվարտա ինտերվալը: Շնորհիվ դրանց առկայության, Էոլ.$_4$ ձայնակարգը ձեռք է բերում նաև էպիկականության, առույգության, առնականության որոշակի երանգ:

Ասվածը բացատրում է, թե ինչու Էոլ.$_4$ ձայնակարգը լայնորեն օգտագործվում է (զուգորդված համապատասխան կշռույթի) պարային, անգամ հերոսական բնույթի մեղեդիներում[3]:

Առանցքը, որի շուրջ ծավալվամ են Էոլ.$_4$-ի ձայնակարգային հարաբերությունները, տոնիկա-սուբդոմինանտային կապն է: Սուբդոմինանտան այստեղ հակադրվում է տոնիկային՝ որպես հստակ առանձնացված, մեծ կայունության ձայնակարգային հակաթեզ: Սա այն կետն է, որի շուրջ կազմավորվում են առանձին ելևէջային փուլերի գագաթնակետային ֆազերը: Այդ կետը ելևէջում հաստատվում է կամ բազմիցս կրկնվելով (երգվելով) կամ շրջազարդմամբ: IV աստիճանի վրա հաճախ կատարվում են ելևէջային հապաղումներ՝ ներառյալ ավարտ հիշեցնող դադարները:

---

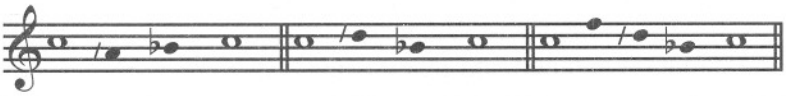
[1] Այստեղ և ստորև, սահմանելով ձայնակարգի կառուցվածքը ըստ օժանդակ հենակետի, ելնում ենք ելևէջային փուլերի հանգուցային և գագաթնակետային ֆազում այս կամ այն օժանդակ աստիճանի գերիշխանության փաստից, բայց ոչ երբեք հանգուցալուծման: Հանգուցալուծման ֆազում օժանդակ հենակետը, իբրև կանոն, տեղաշարժվում է:

[2] Համառոտագրությամբ՝ Էոլ.$_4$:

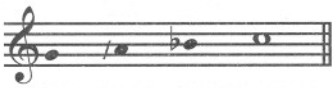
[3] Մատնանշենք ժողովրդական «Ալ ու ալվան ես առել» ժողովրդական երգը, որի ելևէջը ծավալվում է Էոլ.$_4$ ձայնակարգում: Երգի բանաստեղծական բնագրի (վերագրվում է աշուղ Շերամին) թեման հերոսի գովքն է (տե՛ս ԿՈՄԻՏԱՍ, I, էջ 8, № 25):

Սուբդոմինանտայի, որպես դիտարկվող ձայնակարգի երկու կարևորագույն կենտրոններից մեկի, նշանակության մասին կարելի է դատել թեկուզ ըստ ձայնեղանակային բանաձևային այն հաջորդականությունների, որոնցով սկսվում են առանձին գեղջկական մեղեդիներ:

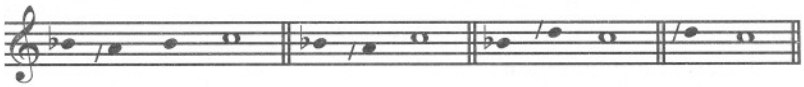
Հաճախ դրանցում իբրև ելակետային ձայնեղանակային ելևէջ ծառայում է կվարտային թռիչքը՝ տոնիկայից դեպի սուբդոմինանտա: Այս թռիչքում, որ սովորաբար խաղում է ելևէջային առաջին փուլի հանգույցի դեր, առավելագույն վճռականությամբ երևան է գալիս ձայնակարգի հանգուցային պահերի կապը: Ուրիշ դեպքերում, դարձյալ հաճախակի, ելևէջը սկսվում է ծավալվել անմիջապես ձայնակարգի IV աստիճանից, որի հետագա շրջազարդումը կազմավորում է առաջին փուլի գագաթնակետային ֆազը: Օրինակ (g տոնիկայով ձայնակարգում).


և այլն

Վերջապես, հայտնի են սկիզբեր, որոնցում վերնի կվարտային հնչյունի առաջին հայտնվելը ծառայում է որպես կարճ, կամ ավելի երկարատև, նախապատրաստում: Նման սկիզբերում հաճախակի է տոնիկայից դեպի օժանդակ հենակետն ընթացող գամմայատիպ քայլի օգտագործումը.



Մյուս դեպքերում նման սկիզբերը ներկայանում են իբրև ձայնակարգի հենակետի շրջազարդման ֆազ մտնելու այլ ձևեր.



Էոլ.4 ձայնակարգին պատկանող գեղջուկ մեղեդիների ելևէջը ծավալվում է մեր վաղ դիտարկված մեղեդիների սկզբունքների համաձայն. հաջորդաբար, ելևէջի ծավալմանը համեմատ, ստեղծվում են մի շարք փուլեր, որոնք, ենթարկված մեղեդու ծավալման միասնական գաղափարին, ներքին կապերի մեջ են: Այս փուլերի գագաթնակետային ֆազերը կազմավորվում են ձայնակարգային հակաթեզի շուրջ: Բայց եթե մեդիանտային հակաթեզով ծավալվող ձայնակարգի ելևէջում օժանդակ հենակետը մշտապես մնում է անփոփոխ, սուբդոմինանտային (ինչպես կտեսնենք ստորև՝ նաև դոմինանտային) հակաթեզով ծավալվող ձայնակարգի ելևէջում օժանդակ հենակետը առանձին, ձևի ծավալման որոշ պահերում, փոխում է իր տեղը:

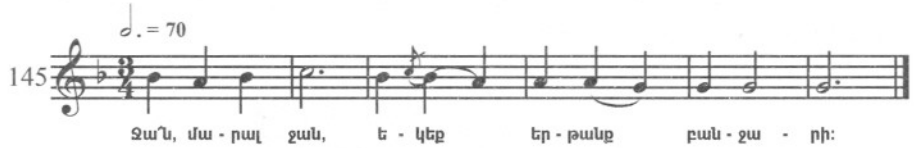
Այստեղ, նկատի ունենք օժանդակ հենակետի արդեն հիշված տեղաշարժը, որը կատարվում է ինչպես ամբողջությամբ վերցրած ձևի, այնպես էլ դրա առանձին բաժինների ամփոփման պահերին: Օժանդակ հենակետի տեղաշարժը նման դեպքերում իրականացվում է խիստ կանոնակարգված, ըստ որի, տոնիկայից ավելի հեռու հենակետերը, աստիճանաբար, իրենց տեղը զիջում են ավելի մոտիկներին: Սուբդոմինանտային հակաթեզով ձայնակարգի ելևէջում, ամփոփման պահերին սուբդոմինանտային հենակետը փոխարինվում է մեդիանտայով: Վերջինս հանդես է գալիս կամ ելևէջային այն փուլի եզրափակիչ ֆազում, որը մինչ այդ հենվում էր սուբդոմինանտային կամ՝ որում մեդիանտան միակ օժանդակ կենտրոնը լինելով, ինքն է ենթարկվում շրջազարդման: Մեդիան-

տային հենակետով փուլերը, մեծ մասամբ երևան են գալիս մեղեդու վերջում, ձայնակարգի տոնիկայի վերջին ամրապնդումից առաջ. դրանցում ձայնակարգի վերևի ձգտող հնչյունը միշտ շեշտված է:

Ինչպես ասվել է, վարընթաց շարժումով զարգացման պահերին օժանդակ հենակետի տեղաշարժը վկայությունն է այն բանի, որ ժողովրդի երաժշտական գիտակցության մեջ տոնիկայից հեռու գտնվող օժանդակ հենակետերը ընկալվում են ավելի լարված և, հակառակը, դրանց աստիճանական մերձեցումը տոնիկային՝ ընդունվում է իբրև ներձայնակարգային հակադրությունների վերացման, հանդարտման ընթացք:

Էոլ.$_4$ ձայնակարգի առավել պարզ տեսակը հետևյալ կառուցվածքի միաօղակ քառալարն է՝ [g]-/a-b-c:

Այս տեսակի ձայնակարգը կազմում է գեղջուկ՝ հսկայական քանակության երգային-լայնաշունչ, պարային, անգամ աշխատանքային երգերի հիմքը (տե՛ս հնձի երգը, բերված 6-րդ օրինակում): Այս ձայնակարգ-քառալարի հիմքով առաջացած ելևէջը, ինչպես և ամեն մի ելևէջ, որն ունի քիչ թվով անդամներ, սովորաբար, ձևավորվում է մի քանի ելևէջային փուլերի զուգորդումից: Հազվադեպ բացառություն են կազմում առանձին գեղջուկ պարզագույն օրինակներ: Վերջիններից է «Ջան, մարալ ջան» սիրո պարերգը, որի ելևէջը կազմված է ընդամենը միայն մեկ փուլից[1].



Այս երգի ձայնակարգի էությունը բացահայտվում է հաջորդող երեք ելևէջային ֆազերում. դրանք են՝ ձայնակարգի հակաթեզը երևան բերող նախապատրաստական ֆազը (մեկ տակտ), գագաթնակետային ֆազը՝ ստեղծված ձայնակարգի հակաթեզի հնչմամբ (նույնպես մեկ տակտ) և, վերջապես ելևէջի եզրափակման ֆազը: Այս առավել երկարատև (չորս տակտ) ֆազը սկսվում է ձայնակարգի մեդիանտայի շեշտումով և ավարտվում տոնիկայի հաստատմամբ:

Անհամեմատ ավելի բարդ է ձայնակարգային հարաբերությունների ծավալման ընթացքը սիրո քնարական «Բարդու ծառը բար կուտա՞» երգում (տե՛ս 146 օրինակ):

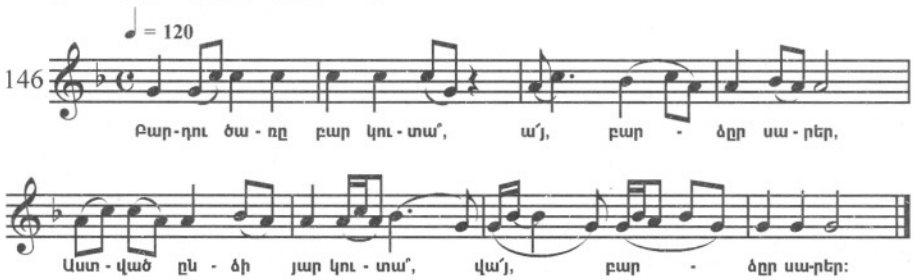
Նույն միաօղակ ձայնակարգ-քառալարն այս երգում բացահայտվում է նոր կողմերով: Երգը կառուցված է եռմասանիության սկզբունքով: Առաջին, միափուլ բաժինն աչքի է ընկնում իր ուրվանկարի ընդհանուր ուղղագծությամբ, այստեղ առկա են միայն երկու հնչյուն, որոնցով ներկայացվում են ձայնակարգի երկու հենակետերը: Բաժնի ելևէջը թռիչքով ուղղվում է հիմնական հնչյունից դեպի օժանդակը, որտեղ հապաղվում է և նորից թռիչքով վերադառնում հիմնական հենակետին: Հավանաբար, այս շարժումը հիմքում ունի հարցական բնույթի խոսակցական ելևէջ: Նման ենթաղրությունն իր անուղղակի հաստատումը գտնում է տվյալ բաժնի երաժշտության հետ զուգորդվող՝ հարցական բնույթի խոսքային բնագրում:

Հաջորդ, նույնպես միափուլ, բաժինը կապվում է նախորդի հետ հակադրման սկզբունքով: Այստեղ ձայնակարգը ներկայանում է իր նոր կողմերով. մեծ տեղ է տրված քառալարի այն աստիճաններին, որոնք նախորդ օրինակում բացակայում էին: Այս երկարատև (չորս տակտ) բաժին-փուլի ելևէջի մեծ մասը հապաղված է ձայնակարգի լոկրիական ոլորտում, որի ներքևի հենակետը II աստիճանն է: Համապատասխանա-

[1] «Մարալ» բառն այստեղ սիրած աղջկան դիմելու ձև է:

բար, երգի այս միջին բաժինը ստանում է այլ՝ ծայրի բաժիններից տարբերվող հուզական երանգ: Վերջապես, վերջին բաժինը ևվիրված է ձայնակարգի հիմնական՝ էոլական ոլորտի վերադարձին և գլխավոր տոնիկայի հաստատմանը: Այս բաժնում ելևէջը կրկնակի անգամ անցնում է տոնիկայից մեդիանտային և հետ, որի ժամանակ ստեղծվում են երկու փուլեր: Ուշադրություն դարձնենք այն փաստին, որ երկու եզրափակիչ փուլերում վերևի կվարտային աստիճանը լրիվ բացակայում է: Հակաթեզի դերում այստեղ արդեն երևան է գալիս ձայնակարգի մեդիանտը, որը և բաժնին հաղորդում է Էոլ.$_3$ ձայնակարգում ծավալվող մեղեդիներին բնորոշ տխրության երանգ: Այսպես, երգի առաջին բաժնում ընդհանուր ձևով տրված է ձայնակարգի հիմնական հենակետերի հարաբերությունը. քառալարի միջին աստիճանների բացակայության պատճառով ձայնակարգ-քառալարի հուզական երանգավորումը մնում է չբացահայտված: Երկրորդ բաժնում դրսևորված է ձայնակարգի օժանդակ, լոկրիական ոլորտը: Վերջապես, եզրափակիչ բաժնում նորից հայտնվում է հիմնական ոլորտը, սակայն այն հուզական նրբերանգով, որը բնորոշ է մեդիանտային օժանդակ հենակետ ունեցող էոլական ձայնակարգերին: Հետևաբար, երգի երեք բաժիններից ամեն մեկում ձայնակարգը բացահայտվում է իր տարբեր կողմերով:

Ձայնակարգի բացահայտման նման միջոցը, անգամ դրա կազմի մեջ մտնող աստիճանների սահմանափակ քանակի դեպքում (ինչպես այստեղ է), ստեղծում է երգը բազմիցս կրկնելու հնարավորություն՝ ունկնդրի մոտ չառաջացնելով ձանձրույթ կամ միապաղաղության տպավորություն: Ուշադրություն դարձնենք այն փաստին, որ տվյալ երգում, ինչպես և ավելի վաղ դիտարկված շատ ուրիշներում, ելևէջային բոլոր փուլերը, բացառությամբ վերջինի, ավարտվում են տակտի անկայուն ժամանակում: Միայն վերջին փուլում եզրափակող տոնիկան հայտնվում է կայուն ժամանակում, որով և զարգացումը հասցվում է ավարտին: Եզրափակի տոնիկան ելևէջային փուլերով տակտի թույլ մասերում ցուցադրելու հնարը (բացառությամբ վերջինի), մեղեդու սահուն հոսունության բնույթն ապահովելու միջոցներից մեկն է.

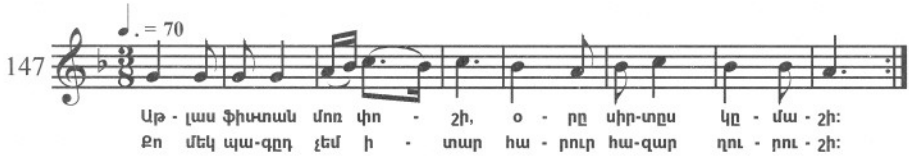


Տվյալ երգի ձայնակարգում լոկրիական սկզբի դրսևորման փաստը պատահական չէ: Ինչպես ցույց են տալիս դիտարկումները, լոկրիական երանգի նման առանձնացումը հանդիպում է տվյալ ձայնակարգում ծավալվող շատ ու շատ երգերում:

Լոկր.$_3$ ձայնակարգի առանձնահատկությունները դիտարկելիս, արդեն նշվել է ծագումնաբանական կամ անմիջապես երաժշտական՝ լոկրիական և էոլական սկիզբների կապի մասին, որոնց տոնիկաները իրարից բաժանված են՝ նեղ լայն սեկունդայով (մեր դեպքում՝g-/a): Բայց տվյալ ձայնակարգին պատկանող մեղեդիներում հիմնական է լոկրիականը (մայրը), իսկ օժանդակ՝ էոլականը (դուստրը): Էոլ.$_4$ ձայնակարգում ծավալվող մեղեդիներում հակառակն է. որպես հիմնական հանդես է գալիս էոլականը, իսկ ստորադաս՝ մայր լոկրիականը: Թե՛ մեկ և թե՛ մյուս դեպքում կենդանի ելևէջում երկու սկիզբների մեջ անմիջական փոխադարձ կապն ապահովվում է օժանդակ հենակետի

ընդհանրությամբ: Մեր օրինակներում ընդհանուր է օժանդակ հենակետ c հնչյունը, որը մեկում երևան է գալիս մեղհանտայի նշանակությամբ, մյուսում՝ սուբդոմինանտայի:

Էոլ.4 ձայնակարգի վերևի ձգտող հնչյունից՝ նոր օժանդակ ոլորտի առանձնացման հնարավորության մասին, ասվածի կապակցությամբ կարելի է նշել, երբեմն այդ ձգտող հնչյունից ավարտի կազմավորման փաստի գոյությունը: Հենվելով անմիջական ընկալմանը, հեշտությամբ կարելի է սահմանել, որ նման դեպքերում, ավարտի հնչյունը զուգորդում է էոլական ձայնակարգի ձգտող հնչյունի և օժանդակ լոկրիական ոլորտի տոնիկայի նշանակությունները՝ մեկի կամ մյուսի գերակշռությամբ: Այսօրինակ ավարտ գտնում ենք ստորև բերված «Աթլաս ֆիստան» շուտերգի (частушка) սիրո խաղում կատակերգի վերջում: Այս ավարտում ձգտող հնչյունի նշանակությունները գերակշռող են օժանդակ ոլորտի հիմնաձայնի նշանակության համեմատությամբ: Ձգտող հնչյունը լուծվում է գլխավոր ձայնակարգի հիմնաձայնի մեջ երգ կրկնմանն անցնելու պահին.



Սրանց թվին դասվող մի քանի ուրիշ մեղեդիներում՝ լոկրիական օժանդակ ոլորտը, որը ելևէջում սահմանազատված է համապատասխան ավարտով, ստանում է նկատելի ինքնուրույնություն: Նման դեպքերում լոկրիական սկիզբը ձեռք է բերում Դարբվածքի նշանակություն: Այսպիսի մեղեդիներում ելևէջային զարգացումը հիմնվում է լոկրիական և էոլական ձանակարգերի համադրության վրա, սովորաբար, էոլական ձայնակարգի գերակշռությամբ: Նման համադրությունների խնդրին կանդրադառնանք զարտուղությունների նվիրված գլխում, իսկ առայժմ ընթերցողին մատնանշենք Կոմիտասի ազգագրական գրառումների I հատորը, հանձնարարելով ուշադրություն դարձնել ձայնակարգերի սկիզբերի ու ավարտների հարաբերությանը՝ №№ 2, 89 և 206 երգերում:

Էոլ.4 ձայնակարգի հիմնական տեսակին պատկանող այլ տարբերակներից գեղջուկ երաժշտության մեջ տարածված են՝ ա) երկօղակ հնգալարը, որն իր կազմում (բացի տոնիկական քառալարից) ունի երկլարանի կառուցվածքի վերևի կվարտային օղակ՝ [g]-/a-b-c-/d, և բ) երկօղակ վեցալարը սեպտիմայի ծավալով՝ բաց թողնված VI աստիճանով [g]-/a-b-c-/d-f: Նման վեցալարի վերևի կվարտային օղակը ներկայացնում է կիսատոնազուրկ կազմավորում: Ձայնակարգի այս տարբերակներում նոր են՝ V աստիճանն իր ցած, սուբդոմինանտային ձգտող տարատեսակով, և VII աստիճանը: Սրանք մեղեդիներում օգտագործվում են գլխավորապես ձայնակարգային հակաթեզի շրջազարդման պահերին: Այս աստիճանները, շրջազարդմանն իրենց բերած մասնակցությամբ, ավելի են ուժեղացնում հակաթեզի դիրքը: Այստեղ հիշյալ աստիճանների դերը, իբրև ձայնակարգի ինքնուրույն անդամների, ծայրահեղ սահմանափակ է:

Մատնանշենք երեք մեղեդի, որոնց ելևէջները հիմնված են ձայնակարգի հնգաստիճան տարբերակին: Առաջին երկուսը պատկանում են գեղջուկ սիրո քնարական երգերին, երրորդը՝ գեղջուկ երաժշտության նվագարանա-պարային ժանրին: «Մեր բաղին կա բաղմանշի» երգում, բերված սույն աշխատության առաջին մասում, աղջիկը երգում է իր սիրահարի անհամեմատելի արժանիքների մասին (տե՛ս օրինակ № 48): Մեղեդու բովանդակությունը, պարուրված թախծի տրամադրություններով, լի է սիրո տառապանքներով: Երգի ելևէջում համաչափորեն օգտագործված են Էոլ.4 ձայնակարգի բոլոր դրսևորումները, այդ թվում՝ նաև լոկրիական ոլորտը: Ձևի առումով երգը երկմասանիու-

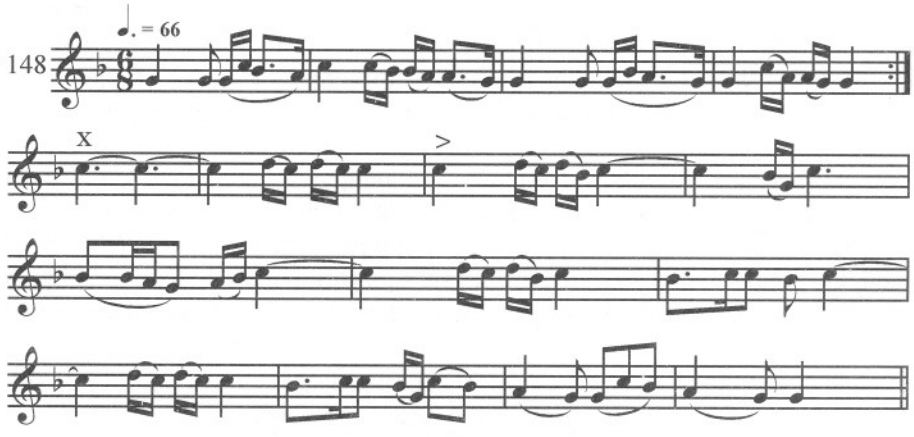
թյան դասական օրինակ է՝ կազմված երկու ութտակտանի պարբերությունների հաջորդումից:

Մյուս՝ «Արի՛, յար ջան» երգում, նույնպես բերված աշխատության առաջին մասում (տե՛ս 56 օրինակը), աղջիկը հանդիպման է կանչում իր սիրահարին՝ խոստանալով հյուրասիրել նրան համեղ ուտելիքներով: Այստեղ, նախորդ մեղեդու ելևէջ-հառաչանքների փոխարեն, իշխում են աղաչանք-հրամայական բնույթի ելևէջներ:

Տվյալ դեպքում այլ կերպ է բացահայտվում հնգաստիճան ձայնակարգը, քան դա նախորդ օրինակում էր. ելևէջի մեծ մասում այն հանդես է գալիս կիսատոնազուրկ համակարգի ձևով՝ [g]-b-c-/d, որի II աստիճանը (/a) հայտնվում է միայն երգի վերջին տակտում՝ կրելով վերևի ձգտող տոնի իր հստակ նշանակությունները: Այսպիսով, ձայնակարգի լոկրիական ոլորտն այստեղ մնում է ամենևին չբացահայտված: Տվյալ երգի ելևէջում կիսատոնազուրկ հնչողությունների գերակշռումը հաղորդում է բովանդակության հնադարյան խստաշնչության երանգ: Սակայն, հիշյալ բնորոշումներն այստեղ զուգորդվում են կանացի նազելիությունների հետ, որ գալիս են խախտումներով ու վերերգումներով լի պարային կշռույթա-ելևէջներից, նաև՝ աղաչանք-հրամանք բնույթի պահերից: Վերջիններս իրացվում են կվարտային թռիչքների և զարդոլորուն դարձվածքների օգնությամբ, որոնք կազմավորվում են վերևի կվարտային հենակետը շրջազարդելիս: Այս տարբեր պահերի զուգորդմամբ ստեղծվում է մի կերպար, որը պարուրված է թախծի տրամադրություններով, բայց բնույթով խաղուն է ու չարաճճի, թեև ոչ զուրկ որոշակի խստությունից:

Երգի ձևը մի պարբերություն է՝ բաժանված երկու եռատակտ նախադասությունների, որոնք եզրափակվում են ավարտներով: Դրանց հարաբերակցության մեջ նորից երևան է գալիս տվյալ ձայնեղանակի ձայնակարգային ելևէջին բնորոշ՝ օժանդակ և գլխավոր հենակետերի հիմնական կապը:

Հաջորդ օրինակը մի հատված է Շիրակի «Գյոնդից»՝ գրի առնված շվիի, դուդուկի և դհոլի կատարումից: Այստեղ ուշագրավը երկրորդ և երրորդ նախադասությունների ելևէջն է, որը երկար ժամանակ մնում է ձայնակարգային հակաթեզի ոլորտում (x): Նման հնարը, կարծեք, նպատակ ունի սաստկացնելու ունկնդրի ծարավը տոնիկայի երևան գալու նկատմամբ, ինչը ի կատար է ածվում միայն այն բանից հետո, երբ ելևէջը ինը տակտ մնում է սուբդոմինանտայի լարված ոլորտում: Ողջ հատվածի ելևէջը ծավալվում է տոնիկային ու սուբդոմինանտային ոլորտների հակադրման նշանաբանով.



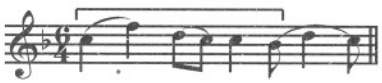
Անդրադառնանք սեպտիմային ծավալով վեցալար ունեցող մեղեդիներից «Սիրել եմ, սիրեկանըս» երգին, որը բնորոշվում է գեղարվեստական բարձր հատկանիշներով և

ուշադրություն գրավում իր հորինվածքային առանձնահատկություններով, մասնավորապես, ձայնակարգի դրսևորման միանգամայն ուրույն ձևով (տե՛ս օրինակ № 60-ը և դրա բացատրությունը):

Երգը բաղկացած է երկու նախադասությունից՝ ձայնակարգային հակաթեզով եզրափակվող եռատակտից և տոնիկայով եզրափակվող քառատակտից: Առաջին նախադասությունը ամբողջությամբ ծավալվում է կիսատոնազուրկ հնգատոն ձայնակարգում՝ [g]-b-c-/d-f, որը ձայնակարգ-վեցալարի բաղկացուցիչ մասն է: Նախադասության մեջ իշխողը ձայնակարգի օժանդակ՝ վերևի կվարտային հենակետն է: Ուշադրության արժանացնենք ավարտին նախորդող այս նախադասության գագաթնակետային ֆազը, որտեղ ամրապնդվում է ձայնակարգի հակաթեզը՝ իր շրջապատի շրջազարդող հնչյունների օգնությամբ: Նախադասության սկզբում առկա թռիչքներն ակներևորեն վկայում են այն, որ ձայնակարգը կառուցված է կվարտայնության սկզբունքով: Այս նախադասության ձայնակարգային ելևէջը կազմված է հանգույցի և զարգացման ֆազերից: Զարգացումը առաջին նախադասության մեջ չավարտվելով, անցնում է երկրորդին:

Երկրորդ նախադասությունը սկսվում է մի դարձվածքով, որը ի հայտ էր եկել նախադասության գագաթնակետային ֆազում: Նախադասության ձայնակարգաելևէջային հարաբերություններն այստեղ ընդհանուր առմամբ ընթանում են հակաթեզի աստիճանական դուրս մղման և տոնիկայի հաստատման նշանաբանով: Ընթացքն իրականացվում է երեք իրար հաջորդող, մեկը մյուսին փոխարինող ելևէջային փուլերի օգնությամբ, որոնց հնչյունածավալը աստիճանաբար նեղանում է՝ հանգուցալուծման մերձեցմանը համընթաց: Նշում ենք, որ երկրորդ նախադասության եզրափակիչ փուլում հակաթեզի նշանակություն է ձեռք բերում ձայնակարգի մեդիանտան. վերևի կվարտային աստիճանը դառնում է մեդիանտային ենթակա աստիճան: Տոնիկայի հաստատման գործում ոչ վերջին դերն է խաղում ելևէջում երևան եկող II աստիճանը, որն այստեղ հանդես է գալիս ձգտող հնչյունի նշանակությամբ: Օժանդակ (վերևի կվարտային) և տոնիկական սկիզբերի նկարագրված մրցումը տվյալ երգի բովանդակության բացահայտման կարևորագույն գործոններից է: Բովանդակության մեջ բարձր լարման հուզական պահերն աստիճանաբար փոխարինվում են ավելի հանդարտ պահերով, թեպետ՝ տոգորված տխուր ապրումներով:

Դիտարկվող երգը հետաքրքրական է մի այլ կողմով ևս: Այստեղ մեծ հետևողականությամբ օգտագործված է գեղջուկ երաժշտության լայնաշունչ մեղեդիներին բնորոշ հորինման հիմնական հնարներից մեկը: Նկատի ունենք արդեն հիշատակված այն հնարը, երբ նույն մեղեդու սահմաններում որևէ կշռույթա-ելևէջային կազմավորում հանդես է գալիս չափական տարբեր նշանակություններով: Հնչարտաբերման երկարատև պրակտիկայում ժողովրդի մշակած այս հնարը արժանի է այն կոմպոզիտորների ամենայն ուշադրությանը, ովքեր ցանկություն ունեն տիրապետելու մեղեդիական երգայնության տեխնիկային: Հնարի օգտագործումը հաղորդում է մեղեդուն կշռույթա-ելևէջային անկաշկանդվածություն, հոսունության արտահայտություն՝ ապահովելով ընդ այդմ թեմատիկ զարգացման միասնություն: Մեր մեղեդիում հիշյալ հնարը կիրառված է երկու անգամ. մի դեպքում վերերգվում է կշռույթա-ելևէջային դարձվածքը առաջին նախադասության մեջ՝ ***թույլ*** տակտում, երկրորդ նախադասության մեջ՝ ***ուժեղ*** տակտում, կարծեք դրսևորելով իր ունեցած տարբեր կողմերը[1].



[1] Բերված բոլոր երեք նոտային մեջբերումներում վերերգվող կշռույթա-ելևէջային դարձվածքներն ընդգծված են ուղիղ փակագծերով:

Մյուս դեպքում՝ դարձվածքը մի սկիզբ է, որը երկու նախադասությունները միավորում է թեմատիկ առումով:

Մյուս դեպքում վերերգվում է փոքր ծավալի դարձվածք.



Չափական փոփոխված նշանակությամբ կրկնվելիս, դարձվածքը ձեռք է բերում այս տեսքը.



Տվյալ դեպքում չափական նշանակությունների փոփոխումները հասցված են շոշափելիության զգալի աստիճանի. վերերգության արդյունքում ամբողջ դարձվածքը տեղաշարժվել է մեկ քառորդով՝ դեպի տակտի ժամանակային առաջին մասը: Դարձվածքը, թեմատիկ առումով, միավորում է երգի երկու եզրափակիչ փուլերը, որ ևվիրված են ձայնակարգի տոնիկայի վերջնական հիմնավորմանը: Վերերգության պայմաններում դարձվածքի չափական նշանակությունների փոփոխված կրկնության արդյունքներից մեկն էլ ձայնակարգի տոնիկայի դիրքի ուժեղացումն է:

Վերերգության սկզբունքը, այսինքն, որևէ կշռույթա-ելևէջային դարձվածքի կրկնությունը չափական տարբերակով, հակադիր է պարզ կրկնությունների սկզբունքին, որոնք պարբերականացնում են եղանակի ընթացքը: Վերջիններիս թվում են՝ հանգավորող կրկնությունները, շարժումը մեքենայացնող սեկվենցիոն բնույթի կրկնությունները և ուրիշները, որոնցում սկզբնական կառույցի չափական նշանակությունները մնում են անփոփոխ:

Ինչպես երևում է հայ գեղջուկ երաժշտության պրակտիկայից, վերերգության սկզբունքը և պարբերականացնող կրկնությունների սկզբունքը, որոնք հակադիր են, լրացնելով մեկը մյուսին, հիանալիորեն համատեղվում են ձևակառուցման կենդանի պրոցեսում: Կախված մեղեդու հիմնական ծրագրավորումից, երկու սկզբունքներից առաջատար կարող է լինել մեկ՝ մեկը, մեկ՝ մյուսը: Այսպես, քնարական, հիմնականում երգային տիպի մեղեդիներում դրանց առանձին մասերը կարող են ստանալ պարբերականացված ձևեր (տե՛ս օրինակ, վերևում բերված մեղեդու 4-րդ և 5-րդ տակտերը)՝ ընդհուպ մինչև սեկվենցիոն ձևեր և, հակառակը, մեղեդիները, որոնք հիմքով կապված են մեքենայական պարային շարժումների հետ, կարող են իրենց ձևի մանրամասներում ունենալ երգայնության պահեր: Այս երկու սկզբունքների համատեղ մասնակցությունը նկատելի է հսկայական քանակության գեղջուկ մեղեդիներում: Այս մասին արդեն խոսվել է աշխատության առաջին մասում:

Վերադառնում ենք տվյալ բաժնի հիմնական թեմային: Դիտարկվող ձայնակարգի ներքևի ձգտող աստիճաններից գեղջուկ երաժշտության մեջ ամենից ավելի հաճախ կիրառվում է ձգտող հնչյունը: Սովորաբար դա հանդես է գալիս երգի սկզբում, կանխորոշում է ձայնակարգի տոնիկայի հայտնվելը[1]: Առանձին մեղեդիներում ստեղծվում է ներքևի ձգտող հնչյունի և ձայնակարգի IV աստիճանի միջև ելևէջային կապ անմիջական[2] կամ II աստիճանի մասնակցությամբ: Արդյունքում, ստեղծված կապի շնորհիվ,

---

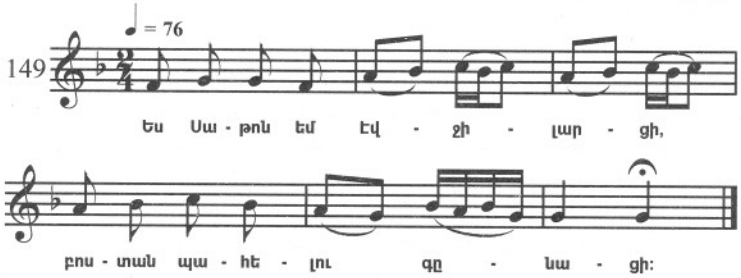
[1] Տե՛ս ԿՈՄԻՏԱՍ, I, №№ 121, 127, 153, 157, 202, 251 և այլն: ՄԵԼԻՔՅԱՆ և ՏԵՐ-ՂԵՎՈՆԴՅԱՆ, №№ 57, 98 ու ուրիշներ:

[2] Տե՛ս, օրինակ, ՄԵԼԻՔՅԱՆ, I, № 98:

ելևէջում առանձնանում է օժանդակ մաժոր սկիզբ՝ տեղավորված ձայնակարգի հիմնական էոլական ոլորտից մեծ սեկունդայով ցած: Մաժոր սկզբի նման առանձնացումը էոլական ձայնակարգի ներքևի ձգտող հնչյունից բնորոշ է ԽՍՀՄ շատ ժողովուրդների գեղջուկ երաժշտությանը: Առանձին ժողովուրդների մոնոդիաներում հիշյալ սկիզբը հասնում է զարգացման ավելի բարձր աստիճանի: Նման դեպքում ստեղծվում է այսպես կոչված փոփոխական ձայնակարգ՝ իրարից մեծ սեկունդայով բաժանված, մրցման մեջ գտնվող միքսոլիդիական և էոլական տոնիկաներով:

Հայ գեղջուկ երաժշտության մեջ հիշյալ մաժոր սկիզբը սովորաբար պահպանում է իր ստորադասությունը՝ կատարելով էոլական ձայնակարգի հնամենատությամբ ձգտողի նշանակություն:

Ներքևի ձգտող հնչյունից մաժոր սկզբի առանձնացման օրինակ է «Ես Սաթոն եմ» երգը: Հիշյալ օժանդակ սկիզբը հանդես է գալիս երգի առաջին երկու տակտերի հատման կետում. դրա հետքը պահպանվում է հաջորդ երեք տակտերի լոկրիական հնչյուններում: Էոլական տոնիկան իր իրավունքներում երևան է գալիս միայն երգի ամենավերջում: Ավարտի տոնիկայի վճռական հաստատումը տեղի է ունենում երգի ելևէջային վերջին փուլում, որտեղ իբրև օժանդակ հենակետ է վերևի տերցիային հնչյունը: Երգում բավական ակներև են փոփոխակիության դրսևորումները: Բառային բնագրում Սաթոն խոսում է ծնողների հետ՝ բաժանվելուց հետո ունեցած հոգեկան ծանր վիճակի մասին.



Այսպես, տոնիկական օղակով Էոլ.$_4$ ձայնակարգն ունի կվարտային հիմք. դրա կառուցվածքը որոշող ինտերվալը, հավասար այլ պայմաններում, տոնիկական կվարտան է: Համակարգում տոնիկական կվարտա ինտերվալի գլխավորող դիրքով է պայմանավորված այն հանգամանքը, որ էոլական ձայնակարգի այս տեսակում ծավալվող ելևէջներն ընկալվում են ավելի առնական ու կամային, քան այլ կառուցվածքների էոլական ձայնակարգերում ծավալվող ելևէջները: Առավել զարգացած համակարգերում հիմնաքարային տոնիկական սկզբին ուղեկցում են երկու այլ՝ օժանդակ սկիզբներ: Մեկը դրանցից լոկրիական եռալարն է՝ կազմված ձայնակարգի II աստիճանից, մյուսը՝ մաժորային հնգալարն է՝ կազմված ներքևի սեկունդային աստիճանից:

Առաջինը գունազարդում է ելևէջը մթագնած երանգներով, երկրորդը՝ լուսավոր:

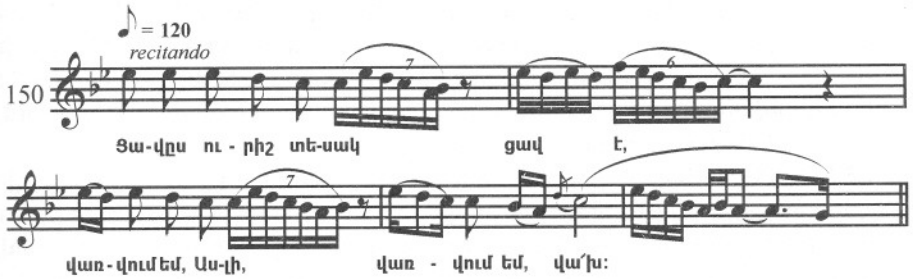
Ելևէջի ծավալման ընթացքում հիշատակված երեք սկիզբները մտնում են տարբեր հարաբերությունների մեջ, որի միջոցով և իրականացվում են տվյալ ձայնակարգի գեղջուկ մոնոդիայի բովանդակությանը վերաբերող մի շարք կարևոր պահեր: Բոլոր երեք սկիզբների վերևի հենակետը ձայնակարգի հակաթեզն է:

Անդրադառնալով աշուղական երաժշտության մեջ տոնիկական օղակով Էոլ.$_4$ ձայնակարգի օգտագործման խնդրին, նշենք՝ դրա վերը նկարագրված պարզ ձևերը քաղաքային աշուղներն օգտագործում են ծայր աստիճան սահմանափակ, որ պայմանավորված է նույն պատճառներով, ինչ և իր տեղում բացատրվել է աշուղների կողմից Էոլ.$_3$ ձայնակարգի սահմանափակ օգտագործման վերաբերյալ: Աշուղների պաթետիկ և լայն

ավետաբերությամբ բնորոշվող արվեստի համար առավել ընդունելին Էոլ.$_4$ ձայնակարգի մեկ այլ տարբերակն է վերևի զարգացած կվարտային (սուբդոմինանտային) էոլական ոլորտով ձայնակարգը: Նման ձայնակարգի լրիվ տեսակը, բացի զարգացած սուբդոմինանտային օղակից, ունի նաև ներքևի ձգտող հնչյուն և ներքևի (ձգտող) մեդիանտա՝ e-f-[g]-/a-b-c-/d-es: Համակարգում, VI աստիճանի հայտնվելով, ձայնակարգի հակաթեզը ձեռք է բերում սեփական մեդիանտա: Դրանով պայմանավորված, հակաթեզի օղակի ուղղվածությունը սահմանվում է իբրև էոլական-մինորային (գեղջուկ երաժշտության մեջ նույն ձայնակարգի վերևի կվարտային օղակն ունի ավելի չեզոք կիսատոնազուրկ կառուցվածք): Այսպիսով տվյալ ձայնակարգում էոլական VI աստիճանի ներկայությունն արդյունքում ուժեղացնում է հակաթեզի դիրքը և բազմապատկում համակարգի ***էոլական-մինորային*** պահերը:

Այսպես կազմավորված համակարգը ստեղծում է, գեղջուկ երաժշտության վերը դիտարկված ձայնակարգի տարբերակների համեմատությամբ, ավելի վճռական հակադրությունների հնարավորություն:

Իբրև օրինակ բերվում է երկու հատված անհայտ հեղինակի աշուղական «Ո՜վ, նազելի, մի՛ լար» երգից: Ինչպես աշուղական երգերից մեծ մասում, բերված առաջին հատվածի ելևէջը հանգուցավորվում է բարձր, լարված հնչամասում: Հատվածի ելևէջի նախնական շրջազարդման կետը VI աստիճանն է, որը կատարում է մեդիանտայի դեր՝ ձայնակարգի վերևի կվարտային հնչյունի նկատմամբ: Հատվածի ելևէջի մեծ մասը ծավալվում է հակաթեզի ոլորտում և երկու անգամ էլ ավարտվում դրանով: Սուբդոմինանտայի հաստատումը իրականացվում է «սեփական շրջապատի» միջոցներով, որի եզրագծերը փոքրացրած կվինտայի ձևով՝ /a-es, հստակ պատկերվում են ելևէջում: Դրանք հատկապես լսելի են մեղեդու չորրորդ տակտում: Ձայնակարգի այսպես հաստատված էոլական սուբդոմինանտան հակադրվում է էոլական տոնիկային: Վերջինս հանդես է գալիս հատվածի ամենավերջում.



Ըստ երգի հետագա զարգացման, ելևէջը առավել վճռականությամբ տեղափոխվում է տոնիկայի ոլորտ: Այս փուլում տոնիկան հաստատվում է իր «սեփական շրջապատի» միջոցներով եզրափակված e-b փոքրացրած կվինտայի հնչյուններով.



Պաշտամունքային երաժշտության մեջ, հատկապես շարականներում, կվարտային հիմք ունեցող տոնիկական օղակով էոլական ձայնակարգը լայնորեն տարածված է: Հին տեսաբաններն այն դասել են, ըստ կառուցվածքի, մեկ՝ Չորրորդ ձայնեղանակին (Դձ), մեկ՝ Երկրորդ կողմ եղանակին (Բկ):

Չորրորդ ձայնեղանակի հոգևոր մեղեդիները ուշագրավ են այն տեսակետից, որ կրում են գեղջուկ երաժշտության ևույն ձայնակարգում ծավալվող մեղեդիների ներգործության կնիքը: Դրանց ելևէջը բաժանվում է փուլերի, որոնք կազմավորվում են գեղջուկ երաժշտության փուլերի նման. առաջին ֆազերում ելևէջը, սովորաբար, շարժվում է տոնիկայից դեպի ձայնակարգի վերևի կվարտային հակաթեզը: Այստեղ հաճախ հանդիպում են գեղջուկ երաժշտությունից մեզ ծանոթ հանգույցի ստեղծման ձևեր: Սաղմոսատիպ երգասացություններում, որոնք հատկանշվում են կշռույթի վճռական ընթացքով, հիշատակված շարժումն իրականացվում է ուղղագծորեն՝ թռիչքով կամ աստիճանական շարժումով (գամմայով): Վերջին դեպքում շարժման թափը հաճախ սկսվում է ձայնակարգի ներքևի ձգտող հնչյունից: Գամմայատիպ վերընթաց շարժման դեպքում սաղմոսի կշռույթ-ելևէջները դառնում են նպատակասլաց, խստաշունչ: Օրինակ՝



Դեպի ձայնակարգի հակաթեզը կատարվող վեր բարձրացող շարժումը, ինչպես գեղջուկ երգում, առանձին դեպքերում կարող է իսպառ բացակայել:

Փուլի գագաթնակետային ֆազերը շրջերգում են ձայնակարգային հակաթեզը շատ թե քիչ տևականությամբ: Հանգուցալուծման ֆազերում տոնիկայի ամրապնդմանը սովորաբար նախորդում է, ինչպես և ժողովրդական երաժշտության մեջ, ելևէջի հապաղումը՝ վերևի տերցիային հնչյունի վրա:

Չորրորդ ձայնեղանակի պաշտամունքային մեղեդիների ելևէջները մի կողմով ևս նման են տոնիկական օղակով Էոլ.$_4$ ձայնակարգում ծավալվող գեղջուկ երգերին. դրանցում, հաճախ, ճյուղավորվում է լոկրիական սկիզբը, որի ներքևի հենակետը II աստիճանն է, իսկ վերևինը՝ ձայնակարգի հակաթեզը: Առանձին երգեցողություններում լոկրիական սկզբի ճյուղավորման ընթացքը բերում է լոկրիական կիսավարտի կազմավորմանը: Այսպես, ժողովրդի մշակած երաժշտաարտահայտչական միջոցները կիրառվում են պաշտամունքային երաժշտության մեջ: Սակայն, ինչպես նշվեց վերևում, եկեղեցին ընդօրինակելով ժողովրդական արվեստի ձևերը, դրանք անփոփոխ չի թողնում, կերպարանափոխում է. հատկապես ձևափոխում է կշռույթը:

Չորրորդ ձայնեղանակի մեղեդիները ծավալվում են տարբեր հնչյունածավալի ձայնակարգերում (ընդհուպ մինչև եռաղակ հիպոդորիական-էոլական իննալարը) և ունեն տարբեր աստիճանի բարդություններ: Սահմանափակվենք միայն մի օրինակով, որի ելևէջը ծավալվում է տոնիկական քառալարի շրջանակներում՝ մեկ փուլի ձևով: Օրինակը՝ Չորրորդ ձայնեղանակում երգվող շարականի հատված է, որն իր ձայնակարգաելևէջային առանձնահատկություններով հարում է Էոլ.$_4$ ձայնակարգի գեղջուկ մեղեդիներին.

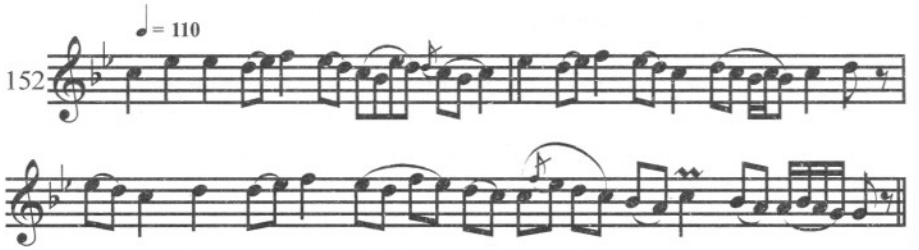


Խոսելով Չորրորդ ձայնեղանակում ծավալվող պաշտամունքային մեղեդիների մասին, հարկ է նշել, որ դրանցում, բավական հաճախ, օգտագործվում է հակաթեզի հաստատման համար հատուկ հնար, այն է՝ ***շեղում*** դեպի հակաթեզի ձայնակարգը՝ խրոմատիկ բարձրացված III աստիճանի օգնությամբ: Ժողովրդական երաժշտության մեզ հասած օրինակներում պահպանվել են նման շեղումների միայն հետքեր: Այս ամենի

մասին կասվի զարտուղություններին նվիրված գլխում: Երկրորդ կողմ (Բկ) եղանակի պաշտամունքային մեղեդիների ձայնակարգն ունի դարձյալ կվարտային հիմքով էոլական տոնիկական օղակ: Իր կառուցվածքային առանձնահատկություններով, որոնք ինչպես միշտ, փոխկախվածության մեջ են ձայնեղանակի ելևէջի զարգացման մեջ իշխող սկզբունքի հետ, ձայնակարգը մոտենում է աշուղական երաժշտության վերը նկարագրված ձայնակարգին: Վերջինս, ինչպես նշվել է, բնորոշվում է զարգացած՝ վերևի կվարտային օժանդակ ոլորտով:

Երկրորդ կողմ եղանակը, սակայն, ունի նաև առանձնահատուկ գծեր, որոնք որոշակիորեն ուշագրավ են եկեղեցու կողմից ժողովրդական երաժշտության ձևերի ***կերպարանափոխման*** առումով: Խոսքը ձայնակարգում սուբդոմինանտային ու տոնիկական սկզբերի հակամարտության և դրանց միջև եղած հավասարակշռությունը խախտելու մասին է՝ ի հաշիվ սուբդոմինանտային սկզբի նշանակության գերաճի: Նման խախտումը Երկրորդ կողմ եղանակի մեղեդիների՝ ավանդականորեն սուբդոմինանտայի ոլորտում տևականորեն մնալու անմիջական հետևանքն է: Օժանդակ ոլորտի նման գերիշխանության արդյունքում այն կորցնում է իր հակաթեզի՝ օժանդակ նշանակությունների զգալի մասը, որն իր հերթին բերում է տոնիկայի նշանակությունների լիարժեքության կորստի:

Հայ մոնոդիկ երաժշտության դիատոնիկ ձայնակարգերի գլխավոր և օժանդակ սկզբերի բնական փոխկախվածության խախտումը, իբրև արդյունք, հիմք է դառնում կվարտային փոփոխակիության: Այսպես կազմավորված ձայնակարգն ամուր հենարան է ցայտուն հակադրումների համար, ինչով բնորոշվում էին վերը բերված՝ տոնիկական օղակով Էոլ.$_4$ ձայնակարգի այլ տարբերակներում ծավալվող մեղեդիները: Այս իմաստով, հատկապես ցուցադրական են Երկրորդ կողմ եղանակի տարածուն շարականներից այն մի քանիսը, որոնց ելևէջները ծավալվում են ամբողջովին ձայնակարգի վերևի կվարտային ոլորտում՝ դիմելով տոնիկային միայն ամենավերջում.



Անմիջական ընկալման առումով, այս լուծումները հաճախ թվում են անսպասելի: Նման դեպքերում դրանք նախնական իմաստը կորցրած, ավանդությանը տրված, «շնորհ» են:

Կապված պաշտամունքային երաժշտության մեջ Երկրորդ կողմ եղանակի լայն օգտագործման փաստի և հայ մոնոդիայի մյուս ճյուղերում դրա բացակայության հետ, առաջանում է հարց այդ ձայնակարգի ծագման մասին:

Հիմք չունենք ենթադրելու, որ Երկրորդ կողմ եղանակի ձայնակարգը հայտնվել է հայ երաժշտության մեջ ինչ-որ տեղից՝ դրսից: Հակառակը, եղած տվյալները թույլ են տալիս հաստատելու, որ ձայնակարգի կազմավորումն ընթացել է հայ երաժշտական արվեստի, գլխավորապես՝ պաշտամունքային ճյուղի սահմաններում: Այս ձայնակարգի ծագման առանձին փուլերը պատկերվում են մոտավորապես հետևյալ կերպ:

Երկրորդ կողմ եղանակի ծագման հիմքը Էոլ.$_4$ ձայնակարգն է: Վերջինս, գեղջկական երաժշտությունից գուսանական և պաշտամունքային երաժշտության անցնելիս,

ձեռք է բերում որոշ նոր գծեր, ձայնակարգի կազմ է մուտք գործում էոլական VI աստիճանը, կիսատոնազուրկ սուբդոմինանտային օղակը վերածվում է էոլականի: Թեպետ նման կերպարանափոխումն ինքնին քիչ էական է, բայց դրանում նկատելի է ձայնակարգի հետագա զարգացման միտումը՝հուզական երանգի «մինորացումը»:

Ուշ շրջանի զարգացման փուլերն ընթանում են ձայնակարգի սուբդոմինանտային էոլական սկզբի հետագա ուժեղացման նշանաբանով, որում հանդես է գալիս լրացուցիչ հենակետ. սուբդոմինանտային ոլորտը ձեռք է բերում իր սեփական վերնի մեդիանտան, որը ստանձնում է ձայնակարգային երկրորդ հակաթեզի դերը: Հասկանալի է, որ նման ընթացքը անմիջականորեն կախված է մեղեդու մեջ կշռույթա-ելևէջային նոր բանաձևերի ներթափանցումից:

Սուբդոմինանտային սկզբի աստիճանաբար ուժեղացման միտումը, որի նշանաբանով ծավալվում է նկարագրված ընթացքը, առանձին դեպքում հիշատակված սկիզբը բերում է ծայրագույն գերաճի: Ինչպես նշվել է վերևում, այսօրինակ երևույթի հետևանքով, սկզբնական ձայնակարգը խախտվում է և սուբդոմինանտայի ոլորտը վերաճում է ձայնակարգային շատ թե քիչ ինքնուրույն ոլորտի: Այսպես կազմավորված նոր համակարգում կրկնվում են մեզ ծանոթ Էոլ.$_3$ ձայնակարգի հարաբերությունները: Նկարագրված բարդ ընթացքի հետքերը դրոշմված են գլխավորապես, պաշտամունքային՝ Չորրորդ և Երկրորդ կողմ եղանակներին պատկանող մեղեդիներում:

Լրացուցիչ ապացույց հօգուտ այն բանի, որ երկու ձայնեղանակների ձայնակարգերը ծագումնաբանական կապի մեջ են, այն փաստն է, որ դրանց պաշտամունքային մեղեդիների ելևէջներում օգտագործվում է ձայնակարգային հակաթեզի ամրապնդման միևնույն, ընդ որում՝ հույժ բնորոշ հնարը: Դա դեպի սուբդոմինանտային ձայնակարգը կատարվող շեղման հնարն է՝ գլխավոր ձայնակարգի III աստիճանի խրոմատիկ բարձրացմամբ:

3. Կվինտային հիմքով ձայնակարգ

Էոլական տոնիկայով և մեկ հակաթեզով բոլոր բնական դիատոնիկ ձայնակարգերից ամենից ավելի զարգացածը և հարուստը աստիճանների ներքին հարաբերություններով, տոնիկական հնգալարի կերտվածք ունեցող ձայնակարգն է: Հետևաբար, դրա հակաթեզը տեղավորված է իր վերնի V աստիճանի վրա[1]:

Այս ձայնակարգը լայնորեն օգտագործվում է հայ մոնոդիայի բոլոր ճյուղերում, ներթափանցելով դրանց բազմաթիվ երգատեսակների ժանրերի մեջ: Այս առումով այն գրավում է համարյա թե առաջին տեղը՝ էոլական տոնիկայով մնացած ձայնակարգերի համեմատությամբ:

Էոլ.$_5$ ձայնակարգի լայն տարածման փաստը պայմանավորված է իր բազմակողմանիությամբ: Լինելով ամուր կազմավորված համակարգ, այն բովանդակում է մնացած երկու՝ նույն տոնիկաներով վերնի կվարտային և վերնի տերցիային օժանդակ հենակետերով ձայնակարգերի (Էոլ.$_3$ և Էոլ.$_4$) հատկանիշները: Ապա՝ իր հիմնական ուղղվածությամբ լինելով հակված էոլական-մինոր համակարգին, բովանդակում է ուրիշ ուղղվածության սկզբեր ևս, որոնցից ամենից ավելի կարևոր դեր խաղում են մեդիանտից սկսվող օժանդակ մաժոր և վերնի դոմինանտայից սկսվող օժանդակ լոկրիական սկզբերը, բացի դրանից, դիտարկվող ձայնակարգում ծավալվող որոշ մեղեդիներում կարելի է նկատել II աստիճանից սկսվող լոկրիական օժանդակ սկզբի ճյուղավորումը, ինչպես էր դա Էոլ.$_4$

[1] Կրճատ նշանակումը՝ Էոլ.$_5$:

ձայնակարգի մեղեդիներում[1]: Գործնականում այս բոլոր սկզբերը զուգորդվում են տարբեր համակցություններով ու չափերով, սահմանում են ձայնակարգի ամեն մի մասնավոր դրսևորման կառուցվածքը և հուզական երանգը: Ելևէջում հիշյալ օժանդակ սկզբերի հայտնվելուն համապատասխան, ձայնակարգի հիմնական երանգին հաղորդվում են լրացուցիչ նրբերանգներ, մեկ՝ լուսավոր մաժորային, մեկ՝ անփայլ լոկրիական:

Էոլ.$_5$ ձայնակարգն իր ինտերվալային կազմով առանձնանում է նույն ուղղվածության ուրիշ բնական ձայնակարգերից որոշ առանձնահատկություններով:

Վերջիններս պայմանավորված են ձայնակարգի V աստիճանի բարձր դիրքով՝ կազմելով տոնիկայի հետ ոչ նեղ, ինչպես է այլ ձայնակարգերում, այլ մաքուր կվինտա:

Գեղջուկ արվեստում՝ Էոլ.$_5$ ձայնակարգն օգտագործվում է իբրև զանազան ժանրային մեղեդիների ելևէջի հիմք՝ լայնաշունչ-քնարական, պարային-քնարական, խաղունկատակային, երբեմն էլ՝ ծիսական:

Ընդգրկած և վերարտադրած ապրումների շրջանակի առումով, տվյալ ձայնակարգի մեղեդիները տարբերվում են այն մեղեդիներից, որոնք ծավալվում են նույն տոնիկայով այլ ձայնակարգերում: Թաքուն, անհույս թախծի պահերն այս մեղեդիների բովանդակության մեջ չկան:

Ամբողջությամբ վերցրած, Էոլ.$_5$ ձայնակարգին հենված մեղեդիներն ավելի լավատեսական են և ներկայացնում են անհամեմատ ավելի անկեղծ արտահայտություններ, քան օրինակ, Էոլ.$_3$ ձայնակարգում ծավալվող մեղեդիները[2]:

Անդրադառնանք գեղջուկ երաժշտության մեջ Էոլ.$_5$ ձայնակարգի տարբեր դրսևորումների դիտարկմանը:

Այս ձայնակարգի պարզագույն, միաօղակ տարբերակն ունի էոլական հնգալարի կառուցվածք: Ինչպես այս ձայնակարգի մյուս տարբերակները, նոտագրությամբ գրառված, այն կառուցվում է Խոսրովային (g) հնչյունից: Դրա ծավալումը ելևէջում ընթանում է համաձայն տվյալ ուղղվածության ձայնակարգի բոլոր դրսևորումների համար ընդհանուր օրինաչափությունների:

Պայմանավորված այն բանով, որ այս ձայնակարգում տոնիկան և վերևի օժանդակ հենակետն իրարից բաժանված են կվինտա ինտերվալով, այսինքն՝ նման դեպքերում առկա առավել լայն ինտերվալներից մեկով, դիտարկվող հնգալարում ծավալվող երգերի ելևէջը հաճախ վերածվում է միափուլ ծավալուն ձևի:

Նման փուլը սովորաբար կազմված է ավանդական երեք ֆազից՝ դեպի հակաթեզն ընթացող վերելքի ֆազ, հակաթեզը շրջազարդող ֆազ և դեպի ձայնակարգի տոնիկան ընթացող վայրէջքի ֆազ: Վերելքը վեր է ածվում հետևյալ ձայնեղանակային ձևերի.



Առաջին ֆազի բացակայության դեպքում ելևէջը սկսվում է ուղղակի ձայնակարգի V աստիճանից: Հնգալարի հիմքով ծավալվող մեղեդիներում հակաթեզի շրջազարդումը տեղի է ունենում ներքևի շրջակա աստիճանների բազմակի վերելքների միջոցով. հենց այստեղ կիրառվում է նաև հակաթեզի տարբեր չափական կրկնությունների հնարը

---

[1] Ձայնակարգի II աստիճանից առանձնացվող լոկրիական օժանդակ սկզբի օրինակ է «Լեզուս չի խոսում» երգը (ԿՈՄԻՏԱՍ, I, էջ 2, № 61):

[2] Այստեղ համեմատվել են միևնույն ժանրի մեղեդիներ՝ լայնաշունչ-քնարականները՝ լայնաշունչ-քնարականների, պարայինները՝ պարայինների հետ և այլն:

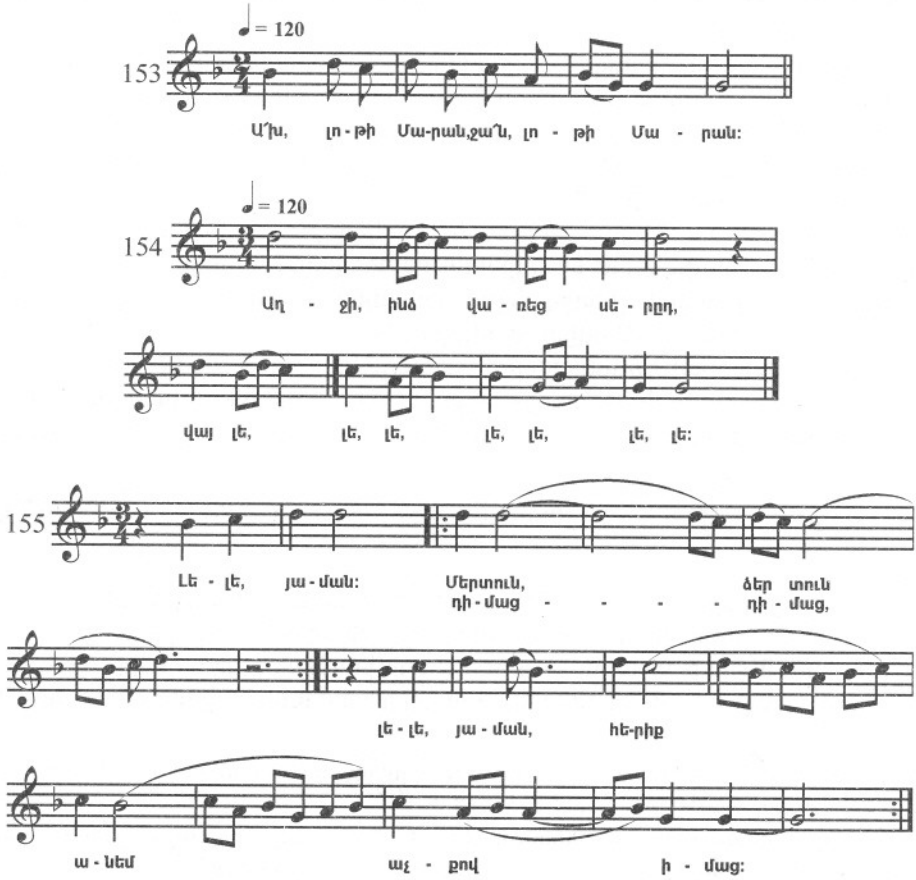
(վերերգություն): Փուլի վերջին ֆազում հաջորդաբար շեշտվում են IV և III աստիճանները կամ դրանցից որևէ մեկը: Ձայնակարգի տոնիկան իր հաստատումը ստանում է այս ֆազում:

Բազմափուլ ելևէջով մեղեդիների սկզբում երևան է գալիս V աստիճանի գերիշխանությամբ փուլը, որին հաջորդում են IV և III աստիճանների գերիշխանությամբ փուլերը (կամ երկուսն էլ, կամ դրանցից մեկը): Նման մեղեդիներում հանգույցը և ամբողջությամբ վերցրած ձևի ծավալումը իրացվում է առաջին փուլում, հանգույցը և ավարտը՝ հաջորդ փուլում կամ փուլերում:

Այսպիսիք են գեղջուկ մեղեդիներում Էոլ.$_5$ ձայնակարգի ծավալման ձայնեղանակային հիմնական օրինաչափությունները:

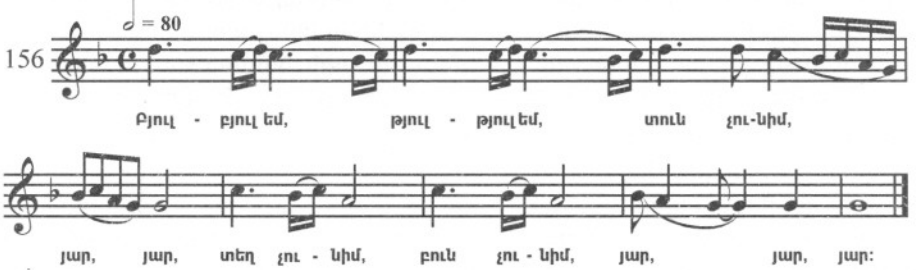
Իբրև ասվածի պարզաբանում, բերենք մի քանի օրինակ: Նախ անդրադառնանք միափուլ ելևէջով երգերին: Նկատի են առնվում «Ա՛խ, լոթի Մարան» (տե՛ս 153 օրինակը) և «Ախչի, ինձ վառեց սերըդ» (տե՛ս 154 օրինակը) սիրո-քնարական երգերը: Սրանց է հարում «Լե, լե, յաման» երգը (տե՛ս155 օրինակը):

Առաջին երկու դեպքերում հակաթեզից դեպի տոնիկան կատարվող վարընթաց շարժումը ստացել է սեկվենցիայի ձև, որի օղակները հաջորդաբար շեշտում են ձայնակարգի V, IV, և III աստիճանները: Նույնանման սեկվենցիա կա և երրորդ երգում, բայց դա առավել երգային է և շունչն ավելի լայն: Զարգացման հանգուցալուծման այս հնարը Էոլ.$_5$ ձայնակարգում ծավալվող մեղեդիների համար սովորական է: Մնացյալի մասին խոսում են իրենք՝ օրինակները:



Անդրադառնալով փազմափուլ ելևէջով մեղեդիներին, դիմենք քնարական երկու երգի՝ «Բլբուլ եմ» (օրինակ 156) և վերը բերված «Հայրենիք» երգին (օրինակ 52): Այս տեսակի մեղեդիների հիմնական առանձնահատկությունները միատեսակ ցցունությամբ հանդես են գալիս հիշված երկու երգերում: Միևնույն ժամանակ, դրանցից ամեն մեկն ունի իր անհատական գծերը:

«Ես բլբուլ եմ» երգի ելևէջը, ինչպես և ընդհանրապես ելևէջը, որը դասվում է բազմափուլ երգերի տեսակին, սկսվում է ձայնակարգի վերևի կվինտային հակաթեզ ունեցող փուլով: Համաձայն բազմափուլ երգերի կառուցման օրինաչափությունների, տվյալ փուլն իբրև ելակետային, առավել ծավալունն է: Հաջորդ փուլում սկսվում է զարգացման կծկումը: Այստեղ արդեն իբրև հակաթեզ երևան է գալիս ձայնակարգի III աստիճանը: Այս փուլում տոնիկան հաստատվում է բավական ամուր: Առաջին երկու փուլերը համատեղ կազմավորում են տոնիկական ավարտով նախադասություն: Բայց, պայմանավորված ժողովրդի չափի զգացումով, նախադասությունը չունի եզրափակիչ բնույթ. հարցական պահերը գերիշխում են հաստատողական պահերի նկատմամբ: Երգն իր լրիվ ավարտը ստանում է երրորդ փուլում, որտեղ իշխում է ձայնակարգի վերևի կվարտային աստիճանը: Պրոցեսն այստեղ կարծեք թե Էոլ.$_4$ ձայնակարգում է ընթանում: Դրանում, ինչպես և հիշատակված ձայնակարգի մեղեդիներում, ճյուղավորվում է լոկրիական օժանդակ սկիզբ՝ եռալարի տեսքով՝ /a-b-c: Փուլը և ամբողջ երգն ավարտվում է տոնիկայով, որն այստեղ նախորդ փուլի համեմատությամբ ավելի հաստատուն է: Եզրափակիչ տոնիկայից առաջ ավանդաբար շեշտվում են ձայնակարգի մեղհանտան և ձգտող հնչյունը: Երգի կշռույթը հիմնականում պարբերական է: Ուշագրավ է 3-րդ էպիզոդը՝ 3-րդ տակտի վերերգումով: Այն, կրկնվելով հաջորդ տակտում, հայտնվում է ոչ միայն չափական նոր նշանակությամբ, այլ նաև՝ տևողությունների կրկնակի մեծացումով.



Ձայնատարության նույն նորմերի առումով միանգամայն յուրօրինակ են օգտագործված Էոլ.$_5$ ձայնակարգի հնարավորությունները «Հայրենիք» երգում, որը ուշագրավ է բովանդակության անկեղծությամբ ու համամասնությունների կանոնավորմամբ: Երգի ելևէջը կազմված է մի քանի փուլերից: Կառուցվածքային առումով հատկապես առանձնանում են առաջին երկուսը. դրանք աչքի են ընկնում եզրափակիչ ֆազի՝ հակաթեզից դեպի տոնիկան կատարվող վայրէջքի բացակայությամբ: Այս փուլերի զարգացումը մինչև վերջ տեղի չի ունենում, մնում է կախված ձայնակարգի հակաթեզի վրա, իբրև հարց: Միայն երրորդ փուլում ելևէջն ավարտվում է պահանջվող բոլոր ֆազերով: Այս փուլն ավարտվում է 14-րդ տակտի ամենսկզբում, դրա երկրորդ տասնվեցերորդ մասում: Հենց այդտեղ էլ դրան միանում է տոնիկական եռալարի շրջանակներում ծավալվող մի նոր, կարճ փուլ, որում և տոնիկան ստանում է իր առաջին քիչ թե շատ հաստատումը: Սակայն մեղեդու ընթացքը դեռ չի ավարտվում: Ավելի համոզիչ հանգուցալուծում ստեղծելու նպատակով, մեղեդի են մուտք գործում ևս երկու լրացուցիչ փուլ: Այս փուլերում Էոլ.$_5$ ձայնակարգի հակաթեզը բոլորովին չի շոշափվում. առաջինն ընթանում է տոնիկական

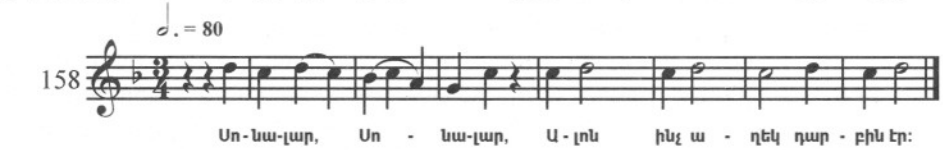
քառալարում, լոկրիական ոլորտի զուգընթաց առանձնացումով, երկրորդը՝ տոնիկական եռալարում, հետևաբար, առաջինում գագաթնակետը ձայնակարգի սուբդոմինանտան է, երկրորդում՝ մեդիանտան: Այս փուլերի կշռույթ-ելևէջը վերաճում է, ինչպես և նախորդ երկուսում, աստիճանական վարընթաց սեկվենցիայի, որն, ինչպես նշվեց, սովորական է տվյալ ձայնեղանակի մոնոդիաների համար: «Շատ տեղան ման եկա, շատ սիրուն տեսա, հեչ մեկը յարոյիս նման չտեսա» - ասվում է երգի բանաստեղծական բնագրում (տե՛ս 57 օրինակը):

Անդրադառնանք Էոլ.$_5$ ձայնակարգում պարփակված հնարավորությունների իրացման ճանապարհներից մեկին ևս, մասնավորապես՝ դրա հնգալաքային տարբերակում: Նկատի ունենք ձայնակարգի վերևի մեդիանտային օժանդակ մաժոր սկզբի օգտագործումը: Այս սկիզբը և գլխավոր աստիճանը հարաբերում են իրար իբրև զուգահեռներ: Դրանց կապը ելևէջային ծավալման առումով, սովորաբար, վերաճում է համադրության, որի արդյունքում ստեղծվում է փոքր տերցիա հարաբերության մեջ գտնվող տոնիկաներով փոփոխական ձայնակարգի նման մի ինչ-որ բան:

Հիմնական միևորի և վերևի մեդիանտային մաժորի այսօրինակ համադրության հանդիպում ենք «Ծառի տակը տալդա յա» խաղուն-կատակերգում: Ձայնակարգի V աստիճանը օժանդակ մաժոր ոլորտում խաղում է մեդիանտայի դեր.



Ավարտելով Էոլ.$_5$ միաօղակ ձայնակարգի տարբեր ձևերի երևան բերելու ակնարկը, անդրադառնանք ևս մեկ օրինակի՝ «Սոնալար, սոնալար»[1] խաղուն-կատակային երգին: Դա ոչ մեծ կառուցվածք է՝ ստեղծված բազմակի կրկնության հնարավորությամբ: Երգի ելևէջն ունի մի բնորոշ առանձնահատկություն, որի համար անդրադառնում ենք այդ օրինակին: Երգը կառուցված է մի փուլից, սակայն, որի ֆազերը հաջորդում են Էոլ.$_5$ ձայնակարգի համար ոչ սովորական կարգով: Այսպես, ձայնակարգային հակաթեզից տոնիկան կատարվող վայրէջքը, որ սովորաբար տեղի է ունենում միաօղակ երգերի վերջում, այստեղ ելակետային վիճակում է և, հակառակը, դեպի հակաթեզը կատարվող վերելքը և շրջերգումն այստեղ դասված են կառուցվածքի երկրորդ կեսին: Երգի վերջում տեղավորված ձայնակարգային հակաթեզը պահանջում է դեպի տոնիկան տանող շարժում, որը և տեղի է ունենում միայն երգը կրկնելիս: Ֆազերի նման հերթագայության շնորհիվ երգի ձևն ամբողջությամբ դառնում է շրջաձև (տե՛ս նաև 63 օրինակը):

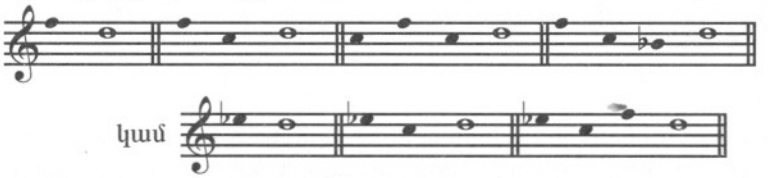


Նույն ձայնակարգի երկօղակ տարբերակներն իրենց հիմնական տեսակում (այսինքն որտեղ տոնիկան համակարգի ներքևի հնչյունն է) ստեղծվում է տոնիկական հնգալարին մի նոր՝ դոմինանտային օղակ շղթայելու միջոցով: Գեղջուկ երգում այս օղակը մեծ մասամբ տերցիային ծավալի երկլար է. ավելի հազվադեպ, հիշյալ կիսատոնազուրկ երկլարը փոխարինվում է լոկրիական եռալարով (բարձր առաջին հնչյունով): Առաջին դեպքում ձայնակարգը ձեռք է բերում սեպտիմայի ծավալով վեցալարի կառուցվածք բաց

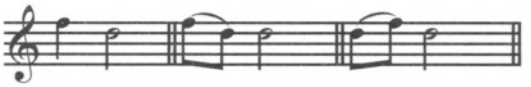
[1] ***Սոնալար*** – բարետես, գեղեցիկ աղջիկներ:

թողնված VI աստիճանով/ [g]-/a-b-c-d-f, երկրորդ դեպքում՝ լրիվ էոլական յոթնալարի՝ [g]-/a -b-c-d-es-f:

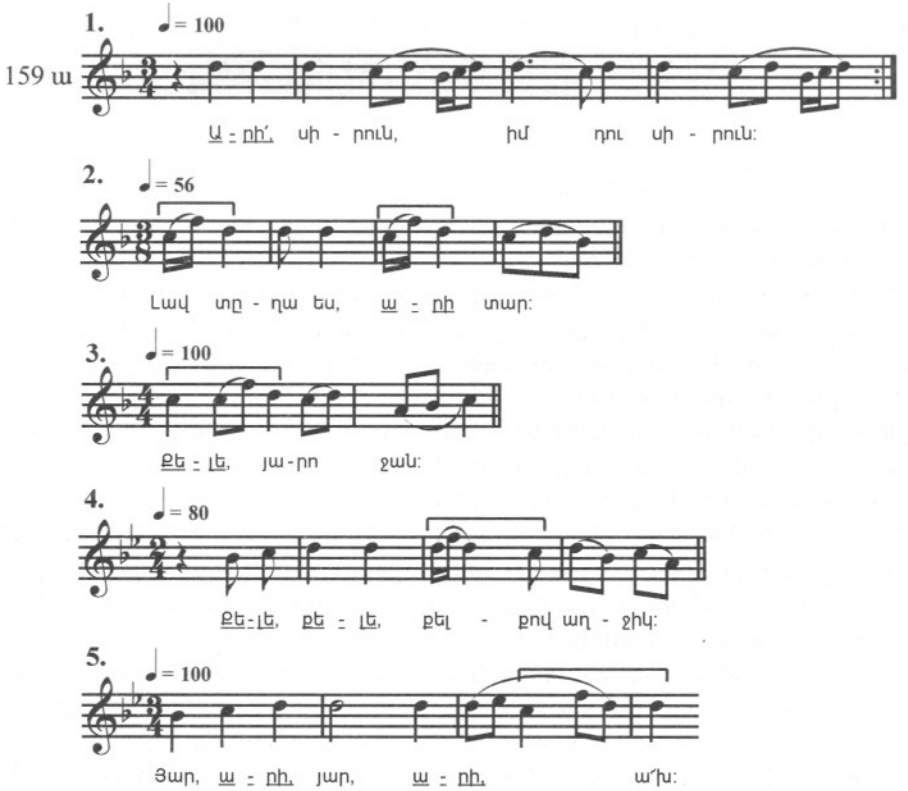
Դոմինանտային օղակի կցումը, անկախ դրա կառուցվածքից, իբրև արդյունք ուժեղացնում է ձայնակարգի հակաթեզի դիրքը: Ձայնեղանակային ելևէջային միջոցների թվում երևան են գալիս հակաթեզը զարդարելու նոր հնարավորություններ. ստեղծվում են մի շարք նոր հաջորդականություններ՝

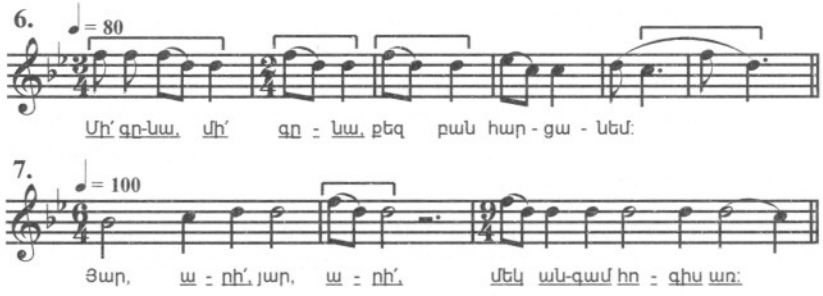


Մեղեդիական շատ դարձվածքներ, որոնք առաջացել են Էոլ.$_5$ ձայնակարգի հակաթեզը շրջազարդելուց, թողնում են խնդրանքով, կանչով և նման այլ ձևևով դիմելու տպավորություն, որն ավելի է ուժեղանում, երբ հակաթեզի շրջազարդմանը մասնակից են դառնում նաև օղակի դոմինանտայի անդամները: Հատուկ ուշադրություն դարձնենք ձայնեղանակային թեմատիկ բանաձևերին, որոնք ունեն կարճ VII աստիճան, և երկարատև V՝

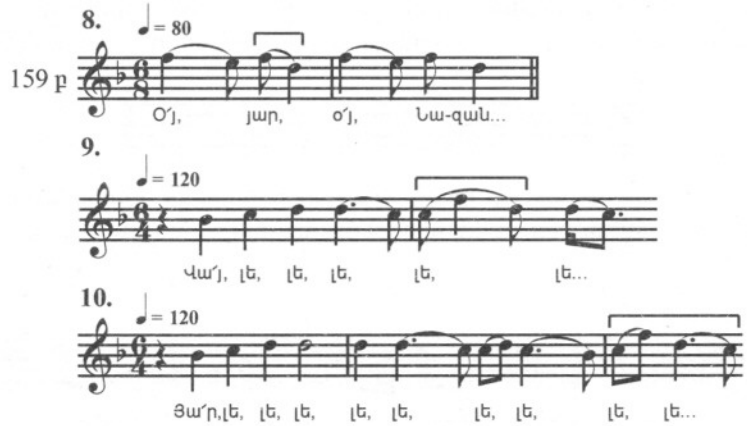


Հազիվ թե պատահական է, որ դոմինանտան շրջերգելիս, գեղջուկ երգերում մեղեդիական մի շարք հատվածներ ուղեկցվում են խնդրանք կամ կանչ բովանդակության բառերով. օրինակ՝





Առաջին, երկրորդ, հինգերորդ և յոթերորդ երգերի համար բանաստեղծական բնագրերին բնորոշ է «արի՛» բառը, երրորդ և չորրորդ երգերի՝ «քելե՛», իսկ վեցերորդի համար՝ «մի՛ գնա»: Ուրիշ երգերում նման հատվածները հաճախ զուգորդվում են գեղջուկ քնարական սիրային երգերի համար սովորական բառերի ու բացականչությունների հետ՝ «յա՛ր», «վա՛յ», «լե՛, լե՛» և այլն.



Ըստ բերված տվյալների կարելի է մտածել, որ դիտարկվող թեմատիկ դարձվածքների համար նախատիպ են հանդիսացել խնդրանք, աղաչանք, կանչ... արտահայտող խոսակցական կշռույթա-ելևէջները:

Էոլ.$_5$ ձայնակարգի նշված երկօրյակ երկու տարբերակներից կիսատոնազուրկ դոմինանատային օղակով տարբերակը աչքի է զարնում ավելի լուսավոր երանգով. դա պայմանավորված է տվյալ տարբերակի դոմինանտային ոլորտում լոկրիական տարրերի բացակայությամբ, իսկ սուբդոմինանատային ոլորտում՝ էոլական, այն ժամանակ, երբ երկրորդ տարբերակում այդ տարրերը արտահայտված են մեծ ակներևությամբ: Այլ կերպ ասած, առաջին տարբերակի դոմինանտային և սուբդոմինանտային ոլորտներն ավելի քիչ են «մինորային», քան երկրորդինը:

Գեղջուկ մեղեդիների մեծ մասում, որոնք ծավալվում են Էոլ.$_5$ ձայնակարգի երկօրյակ տարբերակում, ելևէջը սկսվում է անմիջապես ձայնակարգի հակաթեզի շրջազարդումից: Իբրև շարժման ելակետային բանաձև, ընդ այդմ, հաճախ ծառայում է հիշատակված աղաչանք-կանչ մոտիվը:

Ձայնակարգի երկօրյակ տարբերակում ելևէջում այն բացահատելու պրոցեսն ընթանում է նույն հաջորդականությամբ, ինչ դա միաօրյակ տարբերակում էր:

Միափուլ մեղեդիներում գագաթնակետային ֆազով հակաթեզը շրջազարդելուց հետո հայտնվում է վայրէջքի ֆազը, որում հաջորդաբար շեշտվում են ձայնակարգի կվարտա-

յին և տերցիային աստիճանները. եզրափակիչ ֆազ են ներթափանցում սեկվենցիայի՝ այս կամ այն չափով արտահայտված տարրեր: Կիսատոնազուրկ դոմինանտային օղակով միափուլ մեղեդու օրինակ է վերը բերված «Տելլո ջան» խաղուն-պարերգը (տե՛ս օրինակ 39):

Երգերում, որոնց ելևէջը ավելին է քան մեկ փուլը, լայն ներկայացված հակաթեզի ոլորտով առաջին փուլին անմիջապես հաջորդում են ավելի կարճաշունչ փուլեր, որոնց մեջ ձայնակարգի կվինտան ամենևին չի շոշափվում և իբրև օժանդակ հենակետ երևան են գալիս IV և III աստիճանները: Ասվածի համար օրինակներ կարող են ծառայել արդեն բերված «Էսօր ուրբաթ պիտեր», «Վա՜յ գիդի բլբուլըս» երգերը (տե՛ս 62 և 61 օրինակները, նաև 45 օրինակը): Դրանցից առաջինը ծավալվում է կիսատոնազուրկ դոմինանտային օղակով ձայնակարգում, երկրորդը՝ մի ձայնակարգում, որտեղ կիսատոնազուրկ օղակի կողքին հայտնվում է և դոմինանտային էոլական օղակ:

Առաջին երգը կազմված է երեք փուլից: Ուշագրավ է, որ երգի հիմնական փուլում, ձայնակարգի հակաթեզի համոզիչ հաստատումից հետո, երկարատև շրջազարդման է ենթարկվում նաև սուբդոմինանտան: Փուլն ընդգրկում է երեք նախադասություն՝ դոմինանտայով, սուբդոմինանտայով ավարտվող և տոնիկայով եզրափակվող, խիստ անկայուն կշռույթային ավարտով:

Վերջին երկու փուլերում՝ ձայնակարգի հակաթեզը մեդիանտան է: Եվ այսպես, այս երգի ելևէջը կազմվում է ըստ դոմինանտայի, սուբդոմինանտայի և մեդիանտայի հաջորդման սկզբունքի, որն ավարտվում է տոնիկայի հաստատմամբ[1]:

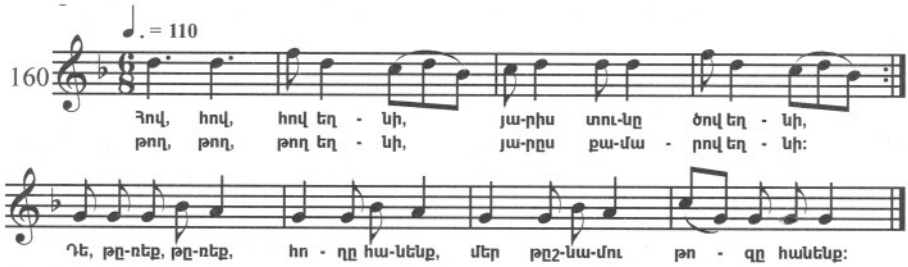
«Վա՜յ գիդի բլբուլըս» երգը ձայնակարգային նշանակությունների ծավալման ձևերի տեսակետից նման է նախորդին: Դրա ելևէջային հիմնական փուլը ծավալուն է և անցնում է նույն ճանապարհը՝ հակաթեզից՝ կվարտային հենակետով դեպի տոնիկա: Ելևէջի եզրափակիչ մասն այստեղ ներկայացված է միայն մի կարճ փուլով, որի ամենավերին հնչյունը մեդիանտան է: Ինչպես նախորդ երգում, այստեղ ևս հիմնական թեմատիկ կազմավորումը աղաչանք-կանչ մոտիվն է, որը բազմիցս կրկնվում է՝ փոխադրվելով ձայնակարգի աստիճանից աստիճան: Բանաստեղծական բնագրի բովանդակությամբ սիրային-քնարական երգ է. «Մի՛ գնա, մի՛ գնա, քեզ բան հարցանեմ... սիրուհուցս լուր բեր, լուր տուր, լուսաբեր քամի ջան»:

Այս նույն ձայնակարգին պատկանող մի քանի երգերում, որպես ձայնակարգի վերևի մեդիանտայի դիրքը ուժեղացնող միջոց, օգտագործվում է VII աստիճանը: Նման դեպքերում VII աստիճանը ստանձնում է կվինտային հնչյունի նշանակություն՝ մեդիանտային օժանդակ հենակետի նկատմամբ: Այսպիսի երգերում համակարգի համարյա հավասար երկու ոլորտների՝ վերևի մաժորի և տոնիկական մինորի շերտավորումը ստանում է ավելի սուր բնույթ, քան դա նույն ձայնակարգի միաօղակ հիմքով տարբերակի երգերում է: Ձայնակարգի վառ արտահայտված շերտավորում ունեցող գեղջուկ երգերի

---

[1] Շիրակի ժողովրդական երգերի ժողովածուում կա այս նույն երգի այլ տարբերակը՝ բանաստեղծական այլ բնագրով (տե՛ս ՄԵԼԻՔՅԱՆ և ՏԵՐ-ՂԵՎՈՆԴՅԱՆ, էջ 49, № 106, «Սանասարի ու Բաղդասարի երգը»): Մենք անդրադարձանք Կոմիտասյան տարբերակին որպես ավելի կատարյալին՝ երաժշտական որոշ մանրամասների առավել նուրբ առումով: Սակայն Շիրակի ժողովածուում՝ բերված բանաստեղծական սիրո-քնարական բովանդակության բնագիրը, մեր կարծիքով, ավելի է համապատասխանում ապրումների այն շրջանակին, որ սովորաբար արտահայտում են էոլ.$_5$ ձայնակարգում ծավալվող մեղեդիների օգնությամբ: Վերջինում երգողը գովազդում է սիրուհու գեղեցկությունը՝ օգտագործելով մի շարք պատկերավոր և վառ այլաբանություններ՝ «Ուզում եմ հեռանամ՝ չի թողնում սերըդ» – ասում է վերջում:

հիանալի օրինակներ են քնարական «Կայնել ես՝ կաժ կըմանես»[1] և խաղում-կատակային «Հով, հով, հով եղնի» երգերը.



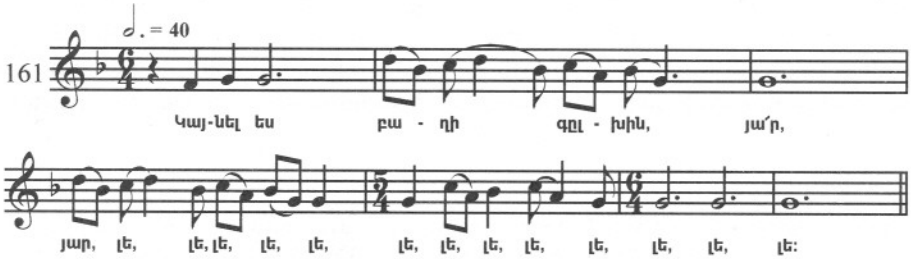
Ձայնակարգի տոնիկայից ցած գտնվող աստիճաններից կվինտային հիմք ունեցող էոլական տոնիկական օղակով ծավալվող մեղեդիներում, առավել նկատելի դեր խաղում է ներքևի ձգտող հնչյունը: Ինչպես և տերցիային հիմք ունեցող մեղեդիներում, դա կամ ձայնակարգի տոնիկայի նկատմամբ ձգտող կամ մեղիանտային օժանդակ հենակետի նկատմամբ ներքևի կվարտային հնչյունն է, ընդ որում երկրորդ դերով հանդիպում է զգալիորեն հաճախ՝ քան առաջինով:

Ձայնակարգի այն տարբերակներում, որտեղ ներքևի ձգտող հնչյունի կողքին առկա է նաև վերևի VII աստիճանը, մեղիանտային հենակետը աջակցություն է ստանում երկու կողմից: Ընդ այդմ, օժանդակ մաժոր ոլորտի դերը նշանակալիորեն մեծանում է: Բայց այս դեպքում էլ իբրև ձայնակարգի կենտրոն մնում է էոլական տոնիկան, ինչին և նպաստում է մասնավորապես II աստիճանի ցած դիրքը:

Ներքևի ձգտող հնչյունի դոմինանտային օժանդակ նշանակությունները երևան բերելու ուշագրավ օրինակ է արդեն բերված «Նեկտար ջան» խաղում-կատակերգը (տե՛ս 59 օրինակը): Երգի հիմքը կազմում է օկտավայի ծավալով եռօղակ յոթնալարը:

Երգի ելևէջի մեծ մասը ծավալվում է ձայնակարգի կիսատոնազուրկ լուսավոր օժանդակ մաժոր ոլորտում. ձայնակարգի իսկական տոնիկան երևան է գալիս միայն ելևէջի ծավալման ամենավերջին պահին. մի փոքր դրանից առաջ հայտնվում է (միակ անգամ) նաև ձայնակարգի վերևի ձգտող հնչյունը, որով խախտվում է ելջէջի կիսատոնազուրկ ընթացքը և առաջանում բեկում դեպի ձայնակարգի հիմնական կենտրոն:

Իբրև օրինակ մեղեդու, որում առկա է ներքևի ձգտող հնչյունն իր առաջնային նշանակությամբ, բերենք սիրո-քնարական «Կայնել ես բաղի գլխին» երգի առաջին կառուցվածքը՝



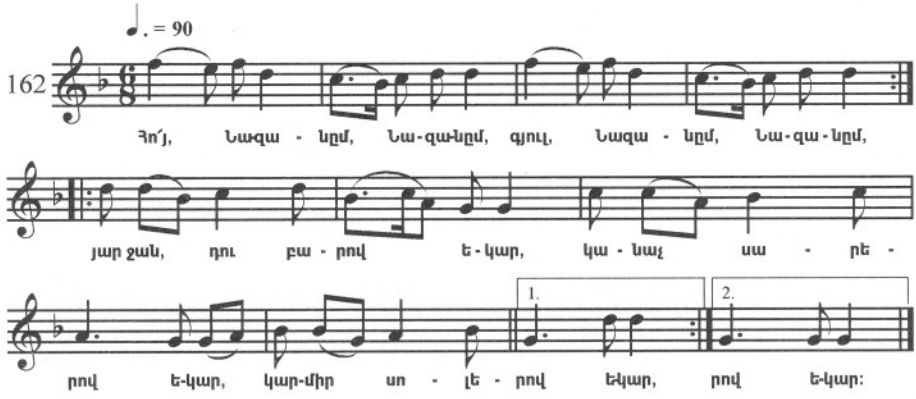
Ինչ վերաբերում է ձայնակարգի ձգտող մեղիանտին, ապա, ըստ մեր ձեռքի տակ եղած նյութի, Հիպոդոր-Էոլ.[5] ձայնակարգում ծավալվող գեղջուկ մեղեդիներում դրա դերը ծայրաստիճան աննշան է. այն օգտագործվում է բացառապես զարդանախշային բնույ-

[1] Տե՛ս ԿՈՍԻՏԱՍ, I, էջ 56, № 200:

քի դարձվածքներում՝ որպես օժանդակ հնչյուն՝ ձայնակարգի ներքևի ձգտող հնչյունի նկատմամբ[1]:

Ավարտելով գեղջուկ երաժշտության տոնիկական Էոլ.$_5$ օղակով ձայնակարգի այլևայլ տարբերակների ակնարկը, համառոտ անդրադառնանք բարձրացված VI աստիճանի (դորիական) նշանակությանը, որը երբեմն հայտնվում է տվյալ շրջանակի մեղեդիներում: Առայժմ կանգ չենք առնում այն դեպքերի վրա, երբ այդ աստիճանի երևան գալը կապվում է զարտուղության հետ: Հիմա մեզ հետաքրքրում է այս աստիճանի նշանակության խնդիրը՝ ամփոփված ձայնակարգային համակարգի շրջանակներում: Այստեղ բարձրացված VI աստիճանի հայտնվելը, սովորաբար, համատեղվում է VII աստիճանի շրջազարդման հետ, որը նման դեպքերում ներկայանում է կամ որպես մեդիանտ՝ ձայնակարգի հակաթեզի նկատմամբ, կամ դոմինանտա՝ ձայնակարգի մաժոր օժանդակ հենակետի նկատմամբ: Ընդ այդմ, հիշյալ աստիճանի դերը ծայրահեղորեն առանձնացված է և աննշան: Այն երևան է գալիս տակտի ամենաթույլ մասերում, որպես զարդարող (օժանդակ) հնչյուն ձայնակարգի VII աստիճանի նկատմամբ. սակայն, չնայած դրան, իր առկայությամբ դա ձայնակարգին «փառակալում» է որոշակի ուրույնությամբ: Ձայնակարգն ամբողջությամբ ձեռք է բերում դորիական երանգ, վերևի դոմինանտային ոլորտը՝ էոլական, և վերևի տերցիայինը՝ լիդիական: Ի տարբերություն իսկական դորիական ձայնակարգի, որում բարձրացված VI աստիճանն ունի բավական կշիռ, բարձրացված VI աստիճանով ձայնակարգը, որտեղ դա մղված է օժանդակ հնչյունի նշանակության, մենք կանվանենք «կեղծ դորիական»: Նշենք, որ «կեղծ դորիական» հիմքով ծավալվող ելևէջներում եռատոնային հաջորդականություններ չեն առաջանում, ի հակակշիռ իսկական դորիական ձայնակարգում ծավալվող ելևէջների: Հանդես գալով «կեղծ դորիական» ձայնակարգում իբրև շրջազարդող հնչյուն, ելևէջում VI աստիճանը տեղավորվում է երկու VII աստիճանների միջև ծավալվող ելևէջում, ընդ որում կազմավորվում է f-e-f հաջորդականությունը:

Այս հաջորդականությունը գեղջուկ երաժշտության երաժշտա-լեզվական համակարգում ինքնուրույն նշանակություն ձեռք չի բերում. այն ներդրվում է «աղաչանք-կանչ» ելևէջային դարձվածքում, որի արդյունքում առաջանում է այդ թեմատիկ դարձվածքի նոր, ավելի զարգացած տարբերակը. նախնական f-d հաջորդականությունը փոխարկվում ՝ f-e-f-d դարձվածքի: «Կեղծ դորիական» ձայնակարգի հիմքով՝ վերևի կվինտային կվարտային «կեղծ էոլական» և վերևի տերցիային «կեղծ լիդիական» ոլորտների վառ արտահայտված մոնոդիայի հիանալի օրինակ է սիրո պարերգային ժանրին պատկանող հանրահայտ «Հո՛յ Նազան» երգը.



[1] Տե՛ս ՄԵԼԻՔՅԱՆ և ՏԵՐ-ՂԵՎՈՆԴՅԱՆ, էջ 50, № 107:

Նույն ձայնեղանակի որոշ երգերում աղաչանք-կանչի դարձվածքները (նկատի ունենք դրանց նախշազարդված տարբերակները) մատուցվում են կշռույթային հատուկ ձևավորմամբ, այն է՝ ձայնակարգի V աստիճանին նախորդող դարձվածքի հնչյունները տրվում են փոքր տևողություններով. դարձվածքը ստանում է հետևյալ տեսքը.

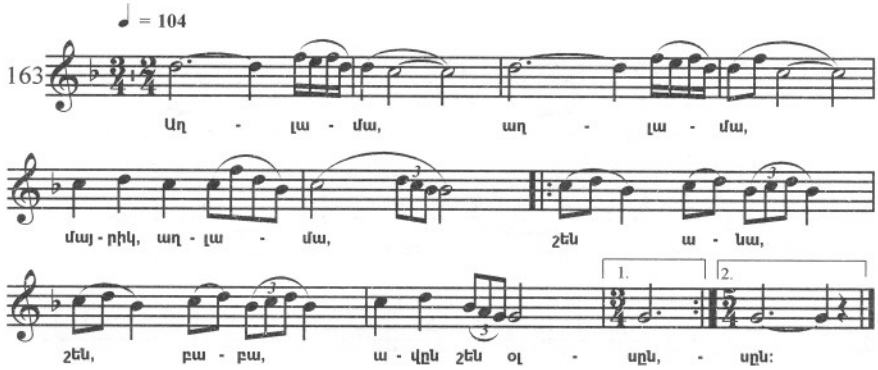


Նման կշռույթային ձևակառուցման պայմաններում, դարձվածքը ստանում է նոր նշանակություն. դրա սկզբնական բովանդակությանն ավելանում են բողոքի, տրտունջի, թախծի մոտիվներ. դարձվածքի սկզբնական կշռույթա-ելևէջների մեջ մուտք են գործում տրամադրություններ, որոնք կապվում են լաց-փղձկանքների ելևէջների հետ:

Դարձվածքի նշանակության մեջ այս նոր երանգը հեշտությամբ կարելի է որսալ նաև անմիջական երաժշտական ընկալմամբ, հատկապես եթե կատարողը գեղջուկ է. սակայն, գոյություն ունի և ուրիշ, ավելի օբյեկտիվ չափանիշ: Դա այն փաստն է, որ դարձվածքը երևան է գալիս միայն հատուկ բովանդակության երգերում՝ դիտարկվող ձայնեղանակին դասվող, գեղջուկ երգերի համար սովորական մեղեդիներում, որոնց ջերմ, հոգեպարար և անկեղծ զեղումները, ըստ մտահղացման պետք է զուգորդվեն թաքնված թախծի ու դառնության հետ:

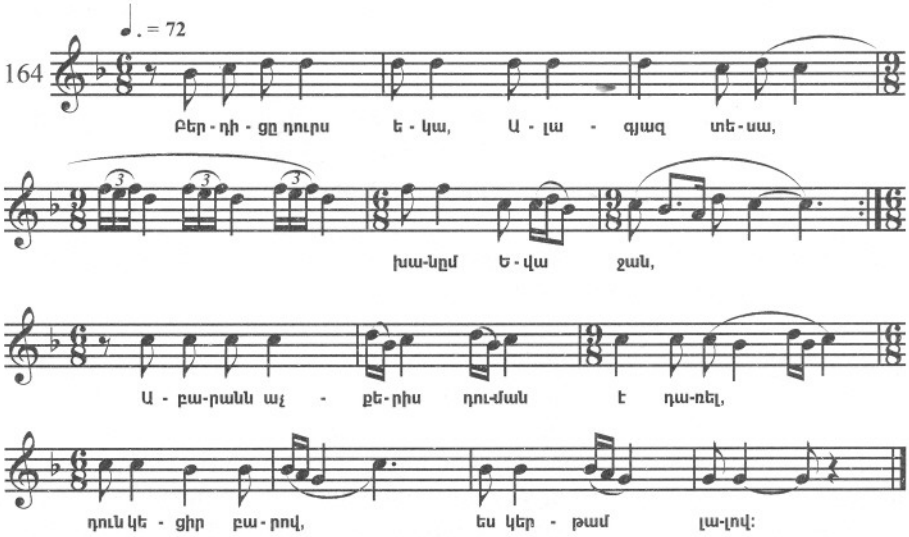
Նման երգերի թվին ամենից առաջ պետք է դասել ըստ բովանդակության չափազանց իրական, Ս. Մելիքյանի գրառած «Հարսի հրաժեշտը» երգը: Բանաստեղծական բնագիրը սկսվում է «Աղլամա, աղլամա, մայրիկ» բառերով[1], ապա հայրենի տնից հեռացող աղջիկը, թախծի ու շնորհակալության խոր զգացումով, երգում է իր նկատմամբ մոր ցուցաբերած անխոնջ հոգատարության մասին: Հրաժեշտ տալով մորը, նա ցանկանում է նրան ամենայն բարիք:

Երգի ելևէջը սկզբում ծավալվում է ձայնակարգային հակաթեզի ոլորտում. այստեղ էլ հայտնվում են փղձկանքի նկարագրված պահերը: Ապա, հապաղվելով վերևի կվարտային հնչյունի շրջազարդման վրա, ելևէջը դիմում է ձայնակարգի ժամանակավոր տոնիկային: Սրանով ավարտվում է առաջին փուլը, դրա հետ մեկտեղ՝ նաև երգի առաջին նախադասությունը: Հաջորդ փուլի ելևէջը սկսվում և հապաղվում է մաժոր մեդիանտայի («կեղծ լիդիական») ոլորտում, ապա միայն ամենավերջում, թեքվում է դեպի տոնիկա: Մի խոսքով, այսպես կազմավորված պարբերության ելևէջը բնորոշվում է լայնաշունչ բնույթով: Ամեն մի նախադասության մեջ դրա ճանապարհը սահմանվում է իբրև վայրէջք՝ բարձր, զգացական, լարված հնչամասից դեպի ավելի հանգիստը.



[1] *Աղլամա* – թուրքերեն՝ մի լար:

Նույն կարգի մեկ ուրիշ, ոչ նվազ հետաքրքրական օրինակ է «Բերդիցը դուրս եկա» երգը: Քնարական լայնաշունչ մեղեդին ունի փոքկանք դարձվածքների առանձին պահեր[1]: Երգի ելևէջը կազմված է երկու փուլից՝ հիմնական, որ անսահման ծավալուն է, և լրացուցիչ, որ կարճ է: Բանաստեղծական բնագրում տղամարդը, ըստ երևույթին, հրաժեշտ տալով սիրուհուն, դիմում է նրան հետևյալ բառերով՝ «Դու կեցիր բարով, ես կերթամ լալով».



Վերջին բոլոր երեք օրինակների ելևէջի հիմքում ընկած է բարձրացված VI աստիճանով յոթնալարը՝ [g]-/a-b-c-d-e-f: Կրկնում ենք, այս «կեղծ դորիական» յոթնալարում բարձրացված VI աստիճանը կապվում է միայն իրենից բարձր VII աստիճանի հետ, բայց ոչ ուրիշի, այն էլ որոշակի կառուցվածքի դարձվածքներում:

Եվ այսպես, Էոլ.$_5$ տոնիկական օղակով ձայնակարգը էոլական տոնիկայով առավել զարգացած համակարգերից մեկն է: Դրա կառուցվածքի աչքի զարնող հատկանիշները պայմանավորված են վերևի կվինտայի նշանակության բացառիկ ակտիվությամբ: Էոլ.$_5$ ձայնակարգում առաջատար հարաբերությունը տոնիկա-դոմինանտային կապն է: Բացի տոնիկական սկզբից, որի բարձր զարգացածության աստիճանը որոշվում է համակարգի տարբեր կապերի ողջ հավաքականով, ձայնակարգն իր մեջ ունի հետևյալ օժանդակ սկզբները՝ վերևի կվինտային, կվարտային և տերցիային և վերջապես, II աստիճանին հենված՝ լոկրիական սկիզբը: Այս բոլոր օժանդակ սկզբերը կենդանի արտահայտության ընթացքում մտնում են տոնիկական ոլորտի, ինչպես և իրար հետ, տարբեր հարաբերությունների մեջ, որոնց օգնությամբ և իրացվում են տվյալ ձայնակարգի մեղեդիների բովանդակության մի շարք կարևորագույն պահեր: Մասնավորապես, հայտնվելով տարբեր, տրամաբանորեն պայմանավորված համակցություններում, այս սկզբերը գունազարդում են հիմնական էոլական-միևնոր մեղեդու ելևէջը՝ ուղեկցող տարբեր հուզական երանգներով: Ձայնակարգի եզրերի քանակի ավելացմանը նշանակալիորեն նպաստում է այն հանգամանքը, որ դոմինանատային օղակը կարող է կառուցվածքային առումով սահմանվել երեք ձևով՝ թե որպես կիսատոնազուրկ, թե որպես լոկրիական և թե որպես «կեղծ դորիական»: Սրան համապատասխան, իրենց վերջնական որոշակիու-

[1] Բացի այս պահին մեզ հետաքրքրող f-e-f-d դարձվածքից, երգում կա նման նշանակությամբ մի ուրիշ դարձվածք՝ d-b-c (տե՛ս 8 և 9 տակտերը):

թյունն են ստանում նաև ձայնակարգի այլ սկզբերը, ինչպես և համակարգն ամբողջությամբ:

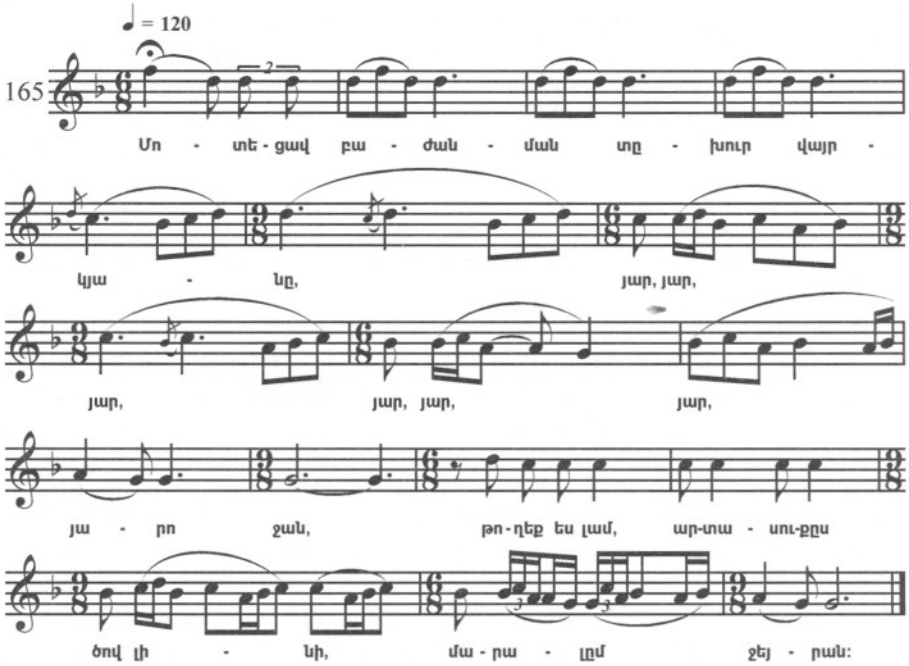
Այսպիսիք են հայ գեղջուկ երաժշտության մեջ դիտարկվող ձայնակարգի դրսևորումները: Գեղջուկ մեղեդիների նկարագրված շրջանակի հիմնական թեման սիրո զգացումն է (ամենատարբեր արտահայտություններով) զուգորդված այս կամ այն չափով թախծի ապրումներով, սակայն որոնք միշտ ուղեկցողի դերում են, բայց ոչ որոշիչի, ի հակակշիռ այն բանի, որ օրինակ, նկատելի է Էոլ.$_3$ ձայնակարգում ծավալվող, երգային սկզբունքով զարգացող մեղեդիներում: Վերջիններում դրոշմված, տոնիկական օղակով Էոլ.$_5$ ձայնակարգին հենված զգացումները բնույթով չեն պարփակվում իրենք իրենց մեջ, այլ հանված են դեպի դուրս, ավելի «ավետաբեր» են: Ասվածը վերաբերում է մանավանդ պարային աշխույժ կշռույթներում ծավալվող մեղեդիներին: Էոլ.$_5$ տոնիկական օղակով ձայնակարգը նման կենսուրախ մեղեդիներին հաղորդում է ջերմության ու հոգեպարարության նրբերանգ:

Ներքին տարբերացված ստորադաս սկզբերի շարքը դառնում է շնորհակալ հիմք, որի վրա ստեղծվում են տարբեր համադրություններ, հակադրություններ, և ձևի պահերի այլ տրամաբանական բարդ կապեր: Այս իմաստով Էոլ.$_5$ ձայնակարգը հայ գեղջուկ երաժշտության առավել զարգացած համակարգերից մեկն է:

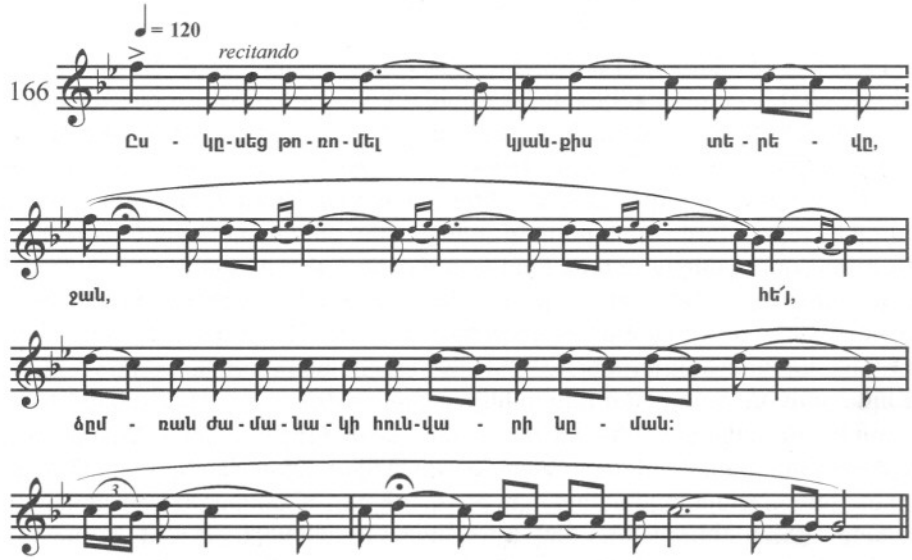
Երաժշտական կերպարների շրջանակի և բնույթի, նաև հորինողական հատկանիշների տեսանկյունից, դիտարկվող ձայնեղանակի գեղջուկ մեղեդիները (նկատի ունենք դրանց ծավալուն, երգային օրինակները) բավական մոտ են որոշ աշուղական մեղեդիների: Կարելի է ասել, որ գեղջուկ երգերի այս տեսակը հիմք հանդիսացավ XIX վերջի XX դարի, ընդհուպ սովետական շրջանի աշուղական երաժշտության շատ ու շատ օրինակների ստեղծման համար:

Ըստ էության, նույն ձայնեղանակին պատկանող աշուղական երգերում, ձայնակարգի առումով ոչինչ սկզբունքային նոր բան չկա այս ամենի համեմատությամբ, ինչ նկատելի է գեղջուկ երաժշտության մեջ. սիրո քնարական թեմա՝ թախծի թեթև շղարշով, կանչ մոտիվների առկայություն, երբեմն՝ աղաչանք-խնդրանքով, հորինվածքային առումով՝ նույն գագաթները ձայնակարգի դոմինանտային ոլորտում, նույն աստիճանական վայրէջքը դեպի տոնիկա՝ հապաղվելով սուբդոմինանտայի ու մեդիանտայի ոլորտներում և այլն: Բայց աշուղական երգերի բովանդակությանը բնորոշ է մեծ լարվածությունն ու պաթոսը: Աշուղական երգերի զարգացումն իրացվում է ավելի լայն շրջանակներում, քան գեղջուկ երգերում և այլն: Աշուղական երգերում լայնորեն տարածված՝ դաստանների (պատմողական երգ) շարադրության ասերգա-արտասանական ձևը իր օգտագործումն է գտնում այս ձայնեղանակի մեղեդիներում:

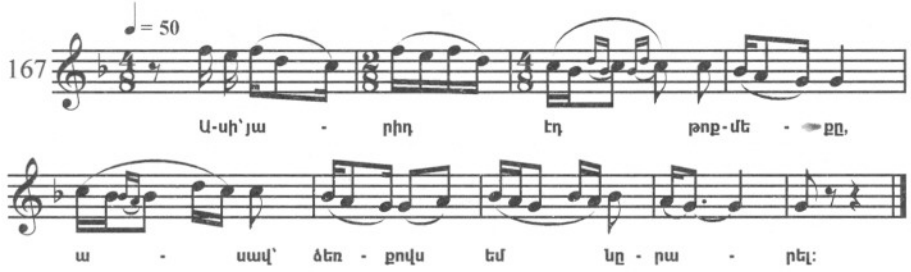
Ստորև բերվում են մի շարք օրինակներ՝ համառոտ բացատրականներով: «Մոտեցավ բաժանման տխուր վայրկյանը» մեղեդին պատկանում է աշուղ Ղարիբի երգերի շրջանակին: Ելևէջի հիմքում ընկած է ձայնակարգի երկօղակ տարբերակը՝ վերևի դոմինանտային կիսատոնազուրկ օղակով: Ելևէջը սկսվում է բարձր հնչամասում հուզառատ գոչյուն բացականչություններով, ապա անցնում է աշուղական մեղեդիների համար սովորական վայրէջքի աստիճանական ճանապարհը, որը բերում է տոնիկայով հանդարտին: Ելևէջն ունի չորս փուլ, որոնցից երկու վերջինը լրացուցիչ բնույթի են՝ առաջինում օժանդակ հենակետը ձայնակարգի IV աստիճանն է, երկրորդում՝ III-ը: Մի խոսքով, այստեղ ձայնակարգի առանձին կողմերի բացահայտման կարգը նույնն է, ինչ և վերևում դիտարկված գեղջուկ լայնաշունչ սիրո-քնարական մեղեդիներում էր.



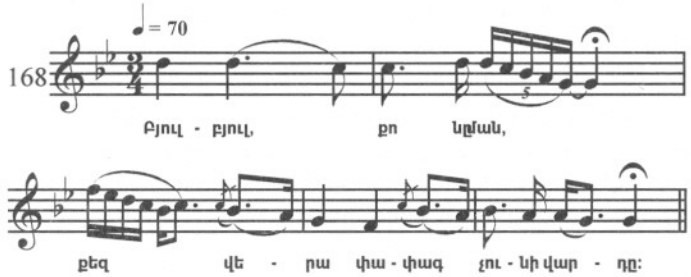
Հաջորդ օրինակը միափուլ հատվածն է՝ աշուղ Ջահրիի «Կարդացեք իմ բախտի նամակը» երգից: Ձայնակարգը երկօղակ յոթնալարն է՝ լոկրիական դոմինանտային օղակով: Ելևէջի ընթացքն այստեղ միափուլ երգային մեղեդիների համար սովորական ճանապարհն է, որոնք ծավալվում են Էոլ.$_5$ ձայնակարգի հիմքով: Օրինակի թեմատիկ զարգացման հիմնական կորիզը աղաչանք-կանչն է: Զարգացումն ընթանում է ասերգա-արտասանական ձևերում: Ունի հուզառատ պոռթկուն բնույթ, ինչը առաջին հերթին արտահայտված է մեղեդու ծավալման մեթոդում՝ հիմնված թեմատիկ մոտիվների բազմակի վերերգումներին-անկանոնություններին:



Մյուս օրինակը՝ հատված է «Ասա, ո՞ւրդից կուգաս» երգից: Ելևէջի հիմքում ընկած է «կեղծ դորիական» երկօղակ յոթձալարը: Հատվածի հակիրճությամբ հանդերձ, ելևէջում կազմավորված է չորս տարբեր փուլ, որոնք հաջորդում են իրար սովորական կարգով՝ սկզբից ներկայանում է ամենից ավելի ծավալուն փուլը, որի օժանդակ հենակետը ձայնակարգի V աստիճանն է, ապա՝ երկու կարճատև, մեղիանտային հենակետով փուլերը.



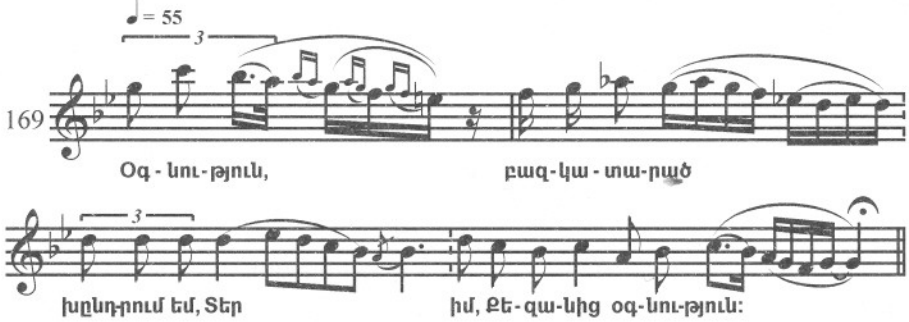
Ձայնակարգի օգտագործման տարբերակ է աշուղ Շերամի «Բյուլբյուլ ես» երգի հատվածը, որում առկա է ձայնակարգի ներքևի ձգտող հնչյունը: Կառուցվածքի առումով օրինակը եռօղակ ութալար է դոմինանտային լոկրիական օղակով: Ներքևի ձգտող հնչյունը ելևէջում ներկայանում է իբրև օժանդակ դոմինանտա՝ ձայնակարգի մեղիանտայի նկատմամբ: Այս հնչյունի նմանօրինակ օգտագործումը նույնն է, ինչ և գեղջուկ երաժշտության նույն ձայնեղանակների մեղեդիներում: Ելևէջի ծավալման ընթացքում ստեղծվում են երեք փուլեր. սովորականի պես, վերջին վերևի հենակետը ձայնակարգի մեղիանտան է.



Վերջապես, մի քանի խոսք ձայնակարգի այն տարբերակների մասին, որոնք ընդլայնված են վերևի մասում (նկատի են առնվում VIII, առանձին դեպքերում՝ դրանից բարձր աստիճաններ պարունակող տարբերակները): Կարելի է եզրակացնել նախորդ շարադրությունից, որ գեղջուկ երաժշտությանը այսպիսի տարբերակներ բնորոշ չեն: Դրանք առավելագույնս լայն ձայնածավալով մեղեդիների հիմք են և, սովորաբար, բովանդակում են օկտավային զարտուղություններ: Մեծ մասամբ պատկանում են աշուղական երաժշտության քնարա-դրամատիկ և էպիկական ժանրերին:

Հաջորդ օրինակը, որի ելևէջի հիմքը կազմում է ձայնակարգի նման տարբերակներից մեկը, աշուղ Ջիվանու «Խնդրում եմ» երգի հատվածն է: Սկսվում է այն լարված-դրամատիկ բնույթի բացականչություններով, որի ելևէջները ծավալվում են ձայնակարգի տոնիկական ոլորտում՝ վոխադրված օվտավայով վեր՝ e-f-[g]-/a-b-c: Այս սկզբին հետևում է բեկում դեպի ձայնակարգի ներքևի տոնիկան: Ահա այդ պահին և երևան են գալիս դիտարկվող ձայնակարգի առաջին արտահայտությունները՝ հիշյալ տարբերակի VIII և IX աստիճանները: Զարգացման հաջորդ բաժիններում՝ դրսևորվում է ձայնակարգն ամբողջությամբ: Կառուցվածքի առումով այն սահմանվում է իբրև քառօղակ տասնալար՝ f-[g]-a-b-c-d-es-f-g-as. դեպի տոնիկա տանող վայրէջքի ընթացքում ելևէջը հապաղվում է

վերևի կվինտային օժանդակ հենակետում: Զարգացումն ավարտվում է ներքևի տոնիկայով: Հատվածի եզրափակիչ մասը հանգիստ է, դադարի բնույթով՝ ի հակակշիռ իր սկզբնական մասի.



Անդրադառնալով էոլական տոնիկայով և դոմինանտային հակաթեզով ձայնակարգը պաշտամունքային երաժշտության մեջ օգտագործելու խնդրին, հարկ է նշել, որ տվյալ ճյուղում հիշյալ ձայնակարգը մեծ մասամբ երևան է գալիս ձայնակարգային այլ կազմավորումների հետ և զգալիորեն սակավ՝ որպես մեկուսացված համակարգ: Նման զուգորդման մեջ է թաքնված պաշտամունքային երաժշտության տվյալ ձայնակարգային հիմքի կարևոր առանձնահատկություններից մեկը: Նշված ձայնակարգային կազմավորումները, որոնց հետ պաշտամունքային երաժշտության մեջ միահյուսվում է կվինտային հիմքով էոլական (կամ հիպոդորիական-էոլական) ձայնակարգը, բնույթով անկայուն են. դրանց մեծ մասում առկա են եռատոն համակցություններ: Այդ քվում են դորիական ձայնակարգը՝ [g]-/a-b-c-d-e-f, նաև՝ դրա, ելևէջի ընթացքում, այս կամ այն չափով որոշակիություն դրսևորած առանձին օժանդակ ոլորտները, այն է՝ մեդիանտային լիդիական ոլորտը, դոմինանտային էոլականը, հիպոէոլականը և այլն: Ինչպես հայտնի է, հիշյալ անկայուն ձայնակարգային կազմավորումները պահանջում են լուծում, ինչը և իրացվում է դեպի հիմնական ձայնակարգ կամ դրա համապատասխան միքսոլիդիական ու լոկրիական ոլորտները տանող զարտուղությամբ: Տվյալ ձայնեղանակի պաշտամունքային մեղեդիների ելևէջում ձայնակարգերի համար գոյության ձևերի խնդրին կանդրադառնանք ավելի ուշ: Այստեղ կանգ կառնենք միայն այն մեղեդիների համեմատաբար հազվագյուտ օրինակներին, որոնցում առկա էոլական տոնիկայով ձայնակարգը երևան է գալիս իր մաքուր կամ համարյա մաքուր տեսքով:

Ձայնեղանակը, որում լծորդվում են վերը նշված ձայնակարգային կազմավորումները, ինն տեսությամբ կրում է Երկրորդ ձայն անվանումը (Քձ): Այս կազմավորման մեջ մտնող էոլական տոնիկայով ձայնակարգը կանվանենք Երկրորդ ձայնեղանակի հիմնական ձայնակարգ:

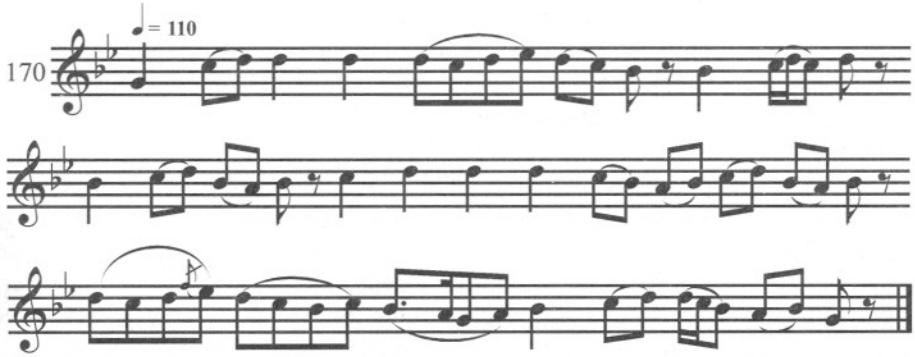
Ժողովրդականից անցնելով պաշտամունքային երաժշտությանը, Երկրորդ ձայնեղանակի հիմնական ձայնակարգը հանդես է գալիս նոր, հատուկ չափա-կշռույթային որակով: Այդ միասնության արդյունքում ստեղծվում են կերպարներ, զգալիորեն տարբեր գեղջուկ և աշուղական երաժշտությանը բնորոշ կերպարներից: Բայց և Երկրորդ ձայնի պաշտամունքային մեղեդիները, էպիկական բնույթի քայլերգային սաղմոսատիպ երգերը կամ քնարական բովանդակության դանդաղ հիմներն իրենց «անվերջ» ընթացող մելոսով, չափա-կշռույթային անկանոնությամբ հանդերձ, ունեն ժողովրդական՝ նույն ձայնեղանակին պատկանող մեղեդիների հետ որոշակի ընդհանուր հատկանիշներ: Այստեղ ամբողջությամբ վերցրած ելևէջի և առանձին տարրերի զգացական նույն երանգն է, ձայնակարգա-ելևէջային հարաբերությունների ծավալման նույն տրամաբանությունը, զարգացման նույն թափը և այլն:

Ժողովրդական մեղեդին պաշտամունքային երաժշտության ոլորտ անցնելիս, կերպարանափոխության է ենթարկվում թեմատիկ դարձվածքների կազմով: Դա վերաբերում է գլխավորապես դարձվածքների կշռույթին: Սակայն խիստ ուշագրավ է, որ Երկրորդ ձայնեղանակի պաշտամունքային մեղեդիներում կան այն թեմատիկ դարձվածքների հետքերը, որոնք գեղջուկ և աշուղական սիրո-քնարական բովանդակության մեղեդիների աղաչանք-կանչերի կշռույթ-ելևէջն են կազմում: Իբրև օրինակ նշենք հետևյալ դարձվածքը, որն առկա է մի քանի երգասացություններում, մասնավորապես՝ դանդաղ շարականի նախերգում[1].



Հարկ է հատուկ անդրադառնալ զարդարուն դարձվածքներին, ինչպես նաև՝ ձայնակարգի աստիճաններով գամմայատիպ արագ «վազքով» կազմված դարձվածքներին (բնորոշ են ոչ միայն Երկրորդ ձայնեղանակում ծավալվող պաշտամունքային երգային մեղեդիներին, այլ նաև շատ ուրիշ ձայնեղանակների): Նույնատիպ դարձվածքներ հանդիպում են աշուղական երաժշտության մեջ: Այդ դարձվածքներն ունեն զարգացած նվագարանային մշակույթի ակներև ներգործության կնիք: Սրանք սկզբնավորվում են զարգացած ավատատիրական ժամանակաշրջանի նվագարանային երաժշտությունից, որ թողել է հետք պաշտամունքային, աշուղական երաժշտության վրա, ինչպես նաև ներկա ժամանակներում կենցաղավարվող Անդրկովկասյան մուղամաթի ճյուղերից մեկի վրա: Պաշտամունքային երաժշտության մեջ Երկրորդ ձայնեղանակի հիմնական ձայնակարգի զարգացման տարբերակներից գերազանցապես տարածված է վերևի լոկրիական կվինտային օղակով տարբերակը: Հակառակը, գեղջուկ միամիտ, պարզ ու անկեղծ քնարական մեղեդիների համար բնորոշ վերևի կիսատոնազուրկ կվինտային օղակով տարբերակը պաշտամունքային երաժշտության մեջ խիստ հազվադեպ է:

Իբրև օրինակ ստորև բերում ենք տարբեր շարականներից երկու հատված: Առաջինն ունի հանդարտ բնույթ: Գրավում է միջին տեղ քնարական-երգային և սաղմոսատիպ նմուշների միջև, թեպետ ավելի հակված է վերջինիս: Ձայնակարգը, որի հիմքով ծավալվում է դիտարկվող հատվածի ելևէջը, ունի երկօղակ էոլական յոթնալարի կառուցվածք՝ ճյուղավորված մեղմանոտային օժանդակ ոլորտով: Ինչպես և այս շրջանի մեղեդիներից շատերը, ներկայացվող շարականը խիստ, առնական բնույթի է.



Մի ուրիշ օրինակ է քնարական-երգային ժանրի շարականի ավարտուն պատառիկը, որը, ինչպես և մեջբերվող ամբողջ շարականը, ունի պաշտամունքային երգային բնույթի

[1] Տե՛ս Շարակնոց, էջ 13. համեմատիր այն 59 օրինակի 2-րդ տակտի հետ:

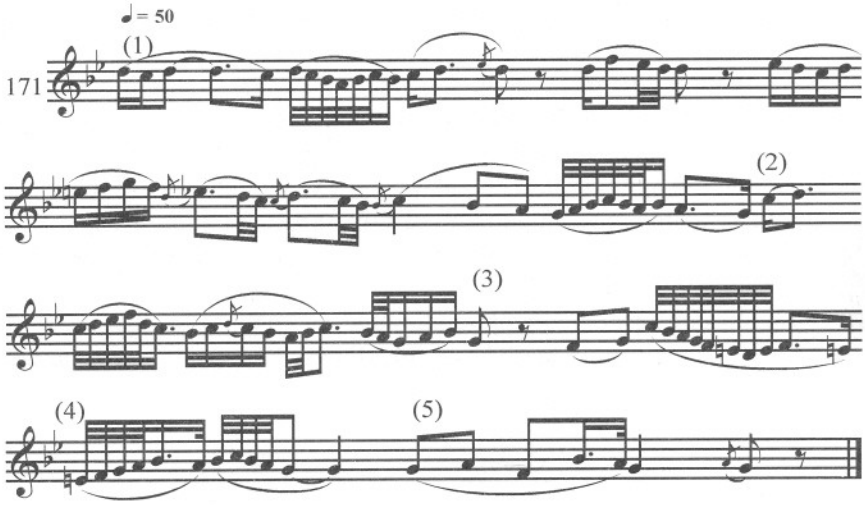
մեղեդիների բոլոր հատկանիշները: Այն աչքի է ընկնում զարգացման լայն թափով. դրա ձևն ամբողջությամբ, ինչպես և առանձին բաժինները, կառուցված են լայն շնչով. հնչյունածավալը հասնում է ունդեցիմայի. առատ է կշռույթային նրբագույն և գամմայատիպ ու զարդարուն բնույթի դարձվածքներով: Այս շարականն ուշագրավ է զարգացած ավատատիրական ժամանակաշրջանի աշխարհիկ երաժշտական պրակտիկայի արձագանքների պարունակությամբ:

Եթե չհաշվենք ակնթարթային շեղումը դեպի դոմինանտային էոլական ոլորտ, ներկայացվող շարականի ձայնակարգը կսահմանվի իբրև եռօղակ հիպոդորիական-էոլական տասնմեկլար, դրան բնորոշ բոլոր հատկանիշներով, որոնց թվում է երկու փոքրացրած կվինտաներով փոքրացրած օկտավայով համակարգը:

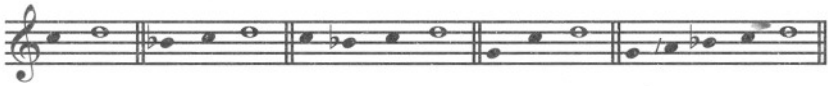
Պատառիկի ձայնակարգա-ելևէջային հարաբերությունները, ինչպես և գեղջուկ ու աշուղական երաժշտության համապատասխան մեղեդիներում, կազմակերպվում են տոնիկա-դոմինանտային առանցքի շուրջ: Պատառիկի ծագումնաբանական կապը ժողովրդական երաժշտության հետ երևան է գալիս նաև ուրիշ բաներում: Այսպես, դրա սկզբնական բաժիններում, հատկապես առաջին կառուցվածքում, գերիշխողը ձայնակարգի հակաթեզն է: Բայց որքան զարգացումը մոտենում է իր եզրափակիչ բաժիններին, վերնի կվինտային աստիճանը ավելի ու ավելի սակավ է հանդես գալիս, ընդ այդմ՝ մղվելով չափական թույլ մասեր. վերջին երեք կառուցվածքներում (3-5) այն բոլորովին բացակայում է. եզրափակիչ փուլում բացակայում է նաև ձայնակարգի IV աստիճանը: Հնչյունաշարի բարձր աստիճանների փոխարեն, որոնք առատորեն ներկայացված են զարգացման սկզբնական ու միջին շրջաններում, վերջին մոտ երևան են գալիս ձգտող քառալարի աստիճանները:

Դրանք մասնակցում են տոնիկայի հաստատմանը: Այս ընթացքում կշռույթ-ելևէջներից ուշագրավ է չորրորդ փուլի (4) դարձվածքը՝ իր կենտրոնաձիգ նեղ փոքրացրած e-b կվինտայով: Նույն առումով ցուցադրական է պատառիկի առաջին փուլի ելևէջի վայրէջքը դեպի ձայնակարգի տոնիկա. դա իրենում ունի սեկվենցիայի տարրեր և դրանով իսկ հիշեցնում է ժողովրդական մեղեդիների նման վայրէջքները: Սակայն, հորիզոնական առումով, բերված պատառիկն ունի հատկանիշներ, որոնք բնորոշ են միայն պաշտամունքային մեղեդիներին, որոնք երևան են գալիս կշռույթ-ելևէջների բնույթի, ձևակառուցման սկզբունքների մեջ:

Բերված շարականի բովանդակությունը զերծ չէ ջերմությունից, դրա հետ մեկտեղ այն աչքի է ընկնում խոհականությամբ և ինքնամփոփությամբ.



Երկրորդ ձայնեղանակի մեղեդիները ձայնակարգա-ելևէջային առանձնահատկությունների տեսանկյունից մանրամասն վերլուծելիս, ուշադրություն է գրավում մի բավական հետաքրքրական երևույթ, այն է՝ այս մեղեդիների ելևէջում հակաթեզի առաջին երևան գալուն միշտ նախորդում է IV աստիճանը. այլ կերպ ասած, Երկրորդ ձայնեղանակի պաշտամունքային մեղեդիների ելևէջը սկզբնավորման պահից կողմորոշվում է նախ դեպի ձայնակարգի IV աստիճանը. ապա միայն անդրադառնում V աստիճանին: Ահա մի քանի տիպային սկզբնական ելևէջային դարձվածքներ՝ վերցված Շարակնոցից (բերվում են սխեմաների ձևով)



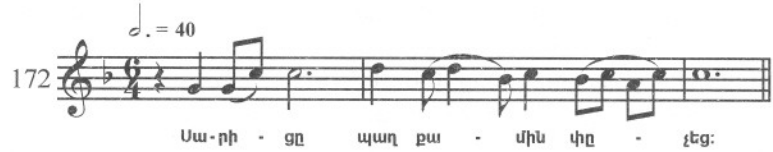
և այլն

Բերված հաջորդականությունների մեջ բացակայում են որոշ դարձվածքներ, որոնք հանդիպում էին գեղջուկ մեղեդիների ելևէջի սկզբնավորման պահին: Այսպես, օրինակ, բացակայում են տոնիկայից դեպի դոմինանտան կամ՝ VII աստիճանից դեպի դոմինանտան անմիջապես ուղղված հաջորդականությունները:

Այս երևույթը հազիվ թե կարելի է բացատրել պատահականությամբ: Անկասկած է այն հանգամանքը, որ Երկրորդ ձայնեղանակի կվինտային հիմքով ձայնակարգը, միևնույն է թե մոնոդիայի որ ճյուղում է, էոլական տոնիկայով բնական բոլոր ձայնակարգերից ամենաբարդ և զարգացած համակարգերից մեկն է: Գեղջուկ երգերի օրինակով ցույց է տրվել, որ Էոլ.$_5$ տոնիկական օղակով ձայնակարգը, իբրև կազմավորում բովանդակում է նաև նույն ուղղվածության ուրիշ՝ IV և III օժանդակ հենակետերով բնական ձայնակարգերի հիմնական առանձնահատկությունները: Լինելով, ինչպես ասում են վերնաշենքային համակարգ, կվինտային հիմքով ձայնակարգը կարող են առաջանալ միայն որևէ ուրիշ, ավելի պարզ և միաժամանակ իրեն մոտիկ համակարգի զարգացման արդյունքում: Այդպիսին, առաջին հերթին, պետք է ծառայեր կվարտային հիմքով ձայնակարգը, արդեն հայտնի իբրև ինչ-որ չափով բարդ, վերնի տերցիային օժանդակ հենակետով համակարգի առանձնահատկությունները բովանդակող:

Էոլ.$_4$ ձայնակարգի կերպարանափոխման ընթացքը Էոլ.$_5$-ի, եթե մոտենանք դրան զուտ կառուցվածքային կարգի փոփոխությունների տեսանկյունից, ուղղակիորեն կապվում է ձայնակարգի IV աստիճանը V-ով փոխադրելու հետ: Ինքնին հասկանալի է, որ կերպարանափոխման, որակապես երաժշտական նոր բովանդակության համար միջոցներ գտնելու ձգտումով առաջացած այդ ընթացքը չէր կարող կատարվել հանկարծակիորեն, այլ պետք է պահանջեր որոշ ժամանակ և անցներ մի շարք անցողիկ փուլեր՝ մի ձայնակարգի ներսում մյուսի տարրերի սկզբնավորումից մինչև նորի առանձնացումը: Փաստորեն անցման այդ շրջանները դրոշմված են որոշ՝ կվարտային և կվինտային տոնիկական օղակով էոլական ձայնակարգերում ծավալվող մեղեդիներում: Ուշադիր վերլուծության ժամանակ դրանք կարելի է հայտնաբերել:

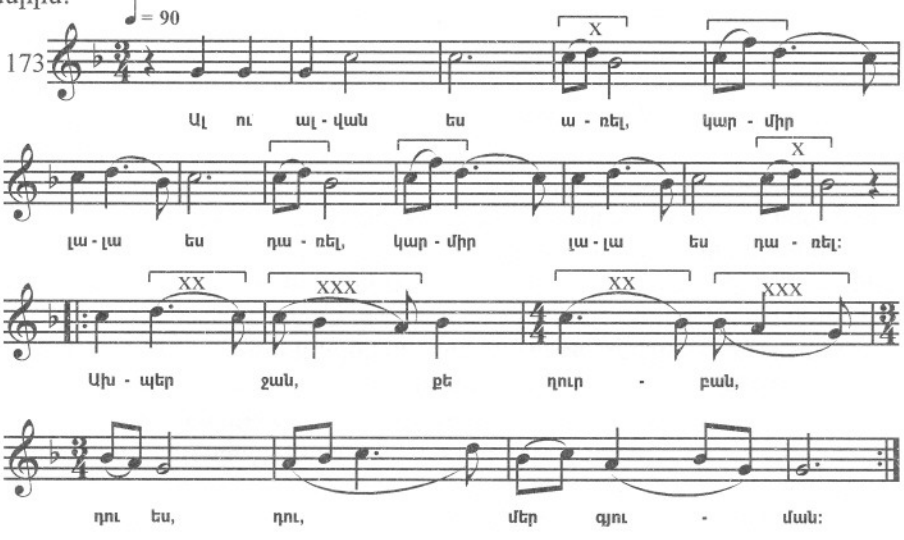
Կվարտային հիմքով տիպական մեղեդիներում V աստիճանը դեռևս ինքնուրույն դերի կրող չէ: Այդ մեղեդիներում դրան տրվում է մի դեր, որին ելևէջում դիմում են միայն ձայնակարգի հակաթեզը շրջազարդելիս: Սակայն, նույն շրջանակի առանձին մեղեդիներում V աստիճանը, չխախտելով ստանձնած դերի սահմանները, երևան է բերում ավելի մեծ ինքնուրույնություն: V աստիճանի նման «վարք», օրինակ, գտնում ենք գեղջուկ «Սարից պաղ քամին փչեց» երգի ելևէջում: Բերում ենք այդ երգի առաջին նախադասությունը.



Բերված օրինակում դեռևս կվինտային հիմքով ձայնակարգի տարրեր չկան, սակայն ակներև է դրանց սկզբնավորման միտումը:

Նույն պրոցեսի մի փոքր ավելի ուշ շրջանն է դրոշմված մյուս գեղջուկ, արդեն հիշատակված «Ալ ու ալվան ես առել» երգում: Այստեղ V ասպիճանը հանդես է գալիս ոչ միայն իբրև IV աստճանին ենթակա, այլ պահերով ինքն է ձեռք բերում ձայնակարգային հակաթեզի նշանակություն: Այդ երգում Էոլ.$_5$ ձայնակարգի զարգացման շրջանը կարող է բնորոշվել իբրև Էոլ.$_4$ ձայնակարգի ընդերքում դրա տարրերի դրսևորման շրջան:

Բերենք այս երգից մի հատված՝ ուշադրություն դարձնելով այստեղ առկա վերերգություններին.



Հասկանալի է, որ ձայնեղանակային երաժշտության պայմաններում մի ձայնակարգի ընդերքում մյուսի տարրերի սկզբնավորման ու առանձնացման պրոցեսն ընթանում է ուղղակիորեն կապված ելևէջային նոր դարձվածքների յուրացման ու ընդգրկման հետ: Այս կապի անքակտելիության օրինակը վերևում բերված մեղեդին է. այստեղ Էոլ.$_5$ ձայնակարգի տարրերի դրսևորման պահը, միաժամանակ, այդ ձայնակարգի տիպական աղաչանք-կանչ դարձվածքների կազմավորման պահն է:

Հիշյալ երկու ձայնակարգերի տարրերի զուգորդման այլ ձևերի մասին կխոսվի փոփոխական օժանդակ հենակետով մինոր ձայնակարգերի բաժնում:

Վերադառնանք Երկրորդ ձայնեղանակի պաշտամունքային մեղեդիների ելևէջային հանգույցների խնդրին: Վերը արտահայտված դատողությունները թույլ են տալիս եզրակացնել, որ այդ հանգույցներում առկա են IV աստիճանի օժանդակ հենակետով ձայնակարգի որոշ մնացուկներ դրանցում V աստիճանը միանգամից չի անցնում ձայնակարգի հակաթեզի իր օրինական իրավունքներին. նախապես այն ներկայանում է իբրև մի հնչյուն, որը ենթարկվում է սուբդոմինանտային.


և այլն

Այսպիսով, պաշտամունքային մեղեդիներում Երկրորդ ձայնեղանակի հիմնական ձայնակարգը ամեն անգամ, կարծեք, նորից սկզբնավորվում է կվարտային հիմք ունեցող էոլական տոնիկայով ձայնակարգից: Ելևէջային հանգույցների նմանօրինակ ձևերը հավանաբար հնագույն ծագում ունեն: Պաշտամունքային մեղեդիներում դրանց բացառիկ օգտագործումը պետք է բացատրել այստեղ ամուր արմատացած ավանդույթով:

Մեկ անգամ ընդգծենք, որ ժողովրդական երաժշտության մեջ լայնորեն օգտագործվում են նաև ուրիշ՝ իրենց ծագմամբ ավելի ուշ ժամանակի ելևէջային հանգույցների բանաձևեր, ինչը վկայում են թեկուզ վերը բերված գեղջուկ և աշուղական մեղեդիները:

Սույն աշխատության մեջ բազմիցս անհրաժեշտաբար անդրադարձել ենք մի բնական ձայնակարգի ընդերքում մյուսի սկզբնավորման փաստին: Այս մասին կուտակված դիտումները թույլ են տալիս անելու մի քանի լրացուցիչ ընդհանրացումներ:

Մեկ ձայնակարգային համակարգի կազմավորումը մեկ ուրիշի հիմքով, բարդ ընթացք է, որը պահանջում է քիչ թե շատ երկար ժամանակ: Այդ ընթացքն անցնում է մի շարք փուլեր՝ հին ձայնակարգի ընդերքում նոր ձայնակարգի առաջնային տարրերի սկզբնավորումից մինչև վերջինիս լրիվ ձևավորումն ու առանձնացումը:

Չայնեղանակային երաժշտության պայմաններում մի ձայնակարգային համակարգի կազմավորման պրոցեսը մյուսի ընդերքում ընթանում է ելևէջային ու կշռույթ-ելևէջային նոր ձևերի յուրացման ընթացքի հետ միասնացած:

Երաժշտության հորինվածքային ոլորտի մեջ նկատելի շրջափոխման (էվոլյուցիա) երևույթների այս ընթացքը զուգորդված է բարդ պրոցեսների ու տեղաշարժերի հետ՝ արտահայտված երաժշտական արվեստի բովանդակության բնագավառում: Դրանք վկայում են, որ նոր բովանդակության լինելիությունը (իր սկզբնավորման իմաստով) նույնպես անցնում է մի շարք փուլերով, որ նոր բովանդակության պահերը սկզբնական շրջանում ծնվում են հնի ընդերքում:

Կանգ առնելով դիտարկվող երևույթի հորինվածքային-կառուցվածքային կողմին, կարելի է արձանագրել հետևյալ օրինաչափությունների առկայությունը.

ա) մեկ բնական ձայնակարգը մյուսի ընդերքում կազմավորվելու ընթացքում հնչյունաշարը մնում է անփոփոխ (ներքևի ձգտող հնչյունների խրոմատիկ ձևափոխումները հաշվից դուրս են).

բ) նոր ձայնակարգի կազմավորումը հնից իրականացվում է երկու կերպ. կամ՝ ձայնակարգային տոնիկայի տեղափոխմամբ դեպի ներքև, կամ՝ ձայնակարգային հակաթեզի փոխադրմամբ՝ հակառակ ուղղությամբ: Առաջին դեպքում կերպարանափոխումն ստացվում է ավելի վճռական, քանի որ արդյունքում ստեղծվում է նոր ուղղվածության ձայնակարգ: Երկրորդ դեպքում կերպարանափոխումը վերաբերում է ավելի մասնավոր նշանակության պահերի: Ըստ առաջին միջոցի, օրինակ, ստեղծվում են էոլական և միքսոլիդիական տոնիկաներով ձայնակարգեր՝ լոկրիական ձայնակարգի հիմքով, կամ միքսոլիդիական ձայնակարգ՝ էոլականի ընդերքում, ըստ երկրորդի՝ էոլական տոնիկայով և կվինտային հակաթեզով ձայնակարգ՝ նույն տոնիկայով, սակայն կվարտային հակաթեզով ձայնակարգի հիման վրա:

գ) ինչպես մեկ, այնպես էլ մյուս դեպքում նոր ստեղծվող համակարգը տարբերվում է նախորդ ձայնակարգից իր կառուցվածքի առավել բարդությամբ:

դ) սկզբնական և ածանցվող ձայնակարգերը ներկայանում են իբրև մոտ ազգակցության համակարգեր: Մեղեդիներում դրանք հեշտությամբ անցնում են մեկը մյուսին:

Էոլական տոնիկական օղակով ձայնակարգերին նվիրված ակնարկն ավարտելու համար անհրաժեշտ է առավել մանրամասնությամբ անդրադառնալ փոփոխակիության խնդրին՝ սկսելով այն սկզբում օժանդակ հենակետերի, ապա՝ տոնիկաների փոփոխակիությունից:

4. Փոփոխակի օժանդակ հենակետերով ձայնակարգեր

Կվարտային և կվինտային հիմքով ձայնակարգերի ելևէջում օժանդակ հենակետերի տեղաշարժը բազմիցս նշվել է նաև վերևում: Բայց բոլոր դիտարկված դեպքերում մեկ հենակետի փոխարինումը մեկ ուրիշով իրականացվել է միայն հանգույցի լուծման պահերին. նոր երևան եկող հենակետերը, ընդ որում խաղացել են ավելի պակաս դեր, քան զարգացման գագաթնակետային փուլում երևացած հենակետը, այսինքն՝ ձայնակարգային հակաթեզը:

Բայց կան մեղեդիներ, որոնց օժանդակ հենակետերը չեն բաժանվում ավել կամ պակաս նշանակությունների, այլ հանդես են գալիս իբրև ձայնակարգի միանման կարևոր պահեր:

Էոլական տոնիկայով և փոփոխված հենակետով ձայնակարգն ամենից ավելի արդյունավետ օգտագործվում է հայ մոնոդիայի գեղջուկ ճյուղում, որտեղ դա հանդես է գալիս իբրև լրիվ կայացած, «վավերացված» համակարգ: Ելևէջում դրա դրսևորման պրոցեսն ընթանում է ըստ ձայնեղանակային որոշակի նորմերի, որոնց առանձնահատկություններով էլ մեծ մասամբ սահմանվում է այս շրջանակին պատկանող ձայնակարգերի ձևի տեսակը:

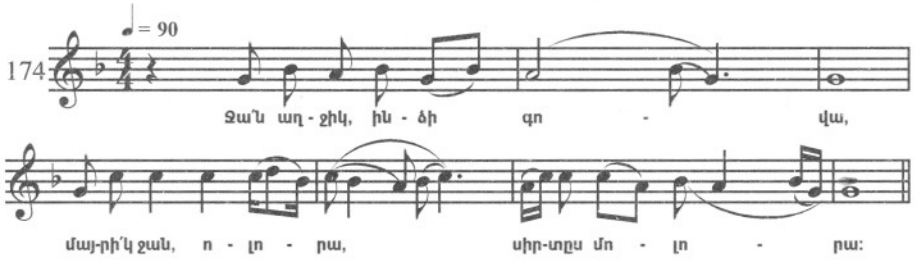
Գեղջուկ մեղեդիների բովանդակությունը, որոնք ծավալվում են փոփոխակի օժանդակ հենակետով ձայնակարգում, բնորոշվում է զանազան պահերի զուգորդմամբ: Զգացմունքների թաքնված վշտի զուսպ արտահայտության կողքին, այս մեղեդիներում տեղ են գտնում քնարական անկեղծ զեղումներ, որոնք առանձին դեպքերում ունեն նույնիսկ սիրո կանչեր: Բովանդակության հիշյալ պահերից առաջինները, սովորաբար, ընդգծված են մեղեդու ծայրի բաժիններում. դրանցից մեղեդին սկսվում է և դրանցով ավարտվում: Ավելի անկեղծ քնարական զեղումները տրվում են մեղեդու միջին բաժիններում: Դրանց հայտնվելը երգում նշանակում է զարգացման մի ինչ-որ կարևոր վերելք:

Ծայրի մասերի բովանդակության իրացմանը սովորաբար մասնակից է ձայնակարգի այն ոլորտը, որում գերիշխում է III աստիճանը: Դրանց ելևէջը ծավալվում է կարծեք տերցիային հիմք ունեցող ձայնակարգում. այստեղ են հայտնվում նաև տվյալ ձայնեղանակի համար տիպական թեմատիկ դարձվածքները: Մեղեդու միջին՝ գագաթնակետային մասի իրացման նպատակներով, ընդգրկվում են ձայնակարգի այն ոլորտները, որտեղ գերիշխում է IV կամ V աստիճանը: Նման ձևով գագաթնակետային այս բաժնում հայտնվում են ձայնակարգին համապատասխան ձայնեղանակային բանաձևերը: Այս մեղեդիներում զարգացման շրջանակը կարծեք եզրափակվում է բովանդակություն-ձևի ելակետային պահերի վերադարձով: Դրանք, սակայն, հանդես գալով մեղեդու վերջում՝ միջին մասում արդեն հնչած քնարական լայն զեղումներից հետո, ձեռք են բերում նոր նշանակություն:

Օժանդակ հենակետի տեղափոխմամբ փոփոխությունների է ենթարկվում էոլական տոնիկայով ձայնակարգի կառուցվածքը: Դա սահմանվում է այն բանով, թե տվյալ պահին աստիճաններից ո՞րն է ստանձնում ձայնակարգի հակաթեզի դերը: Հիշյալ փոփոխություններն առաջին հերթին, հայտնվում են տոնիկական օղակի կառուցվածքում: Մեղեդու ծայրամասերում այն, սովորաբար, ունի եռալարային կառուցվածք, միջին մասերում՝ քառալարային կամ հնգալարային:

Որպես առաջին օրինակ, բերենք «Ջան աղջիկ» սիրո քնարական ժանրի երգը: Առաջին երեքտակտանի նախադասությունն ունի խոհուն-վշտալի բնույթ: Հակաթեզը վերևի տերցիային հնչյունն է: Հաջորդ նախադասության բնույթն ավելի հուզական ու վճռական է. կարծեք երգողի զգացումները պոռթկում են դուրս: Նախադասության բանաստեղծական բնագրում՝ հոգեկան ծանր վիճակի համար բողոքը վերածվում է խոսքն

անմիջապես մորն ուղղված ձևով: Այս նախադասության մեջ գերիշխողը վերևի կվարտային հնչյունն է: Ելևէջի նախնական երանգը վերականգնվում է միայն ամենավերջում.



Նույն տիպի մեկ այլ օրինակ է արդեն բերված «Թագվոր, բարով» հարսանեկան-ծիսային երգի մեղեդին (տե՛ս 52 օրինակը և դրա ծանոթագրությունը):

Վերը նկարագրված ձայնակարգա-ելևէջային հարաբերությունները այս օրինակում իրացված են քայլերգ-պարերգի առնական յոթնամիավոր կշռույթի հետ միացած: Կվարտային և տերցիային հիմքով ձայնակարգերում ծավալվող գեղջուկ երգի ելևէջին բնորոշ տեղափոխման ենթակա բոլոր հնարավորություններն այստեղ գործի են դրված. այդ թվում՝ երգի գագաթնակետային բաժնում IV աստիճանի կշռույթային անորոշ կրկնությունները, և մեզ ծանոթ «կամային» թռիչքները ներքևի ձգտող հնչյունից դեպի վերևի մեղհանտան: Այս թռիչքները հատկապես կարևոր դեր են խաղում երգի ծայրամասերի ձևավորման գործում և այլն:

Կառուցվածքային առումով երգի ձայնակարգը եռօղակ հիպոդորիական (ներունակ հիպոդորիական-էոլական) յոթնալար է՝ փոփոխակի օժանդակ հենակետով (III և IV աստիճանների փոփոխակիություն):

Այս երգում միանգամայն ակտիվ դեր է բաժին ընկնում ձայնակարգի ներքևի ձգտող հնչյունին, որը երևան է գալիս թե իր առաջնային և թե ներքևի կվարտային հնչյունի նշանակությամբ՝ ձայնակարգի մեղհանտային հենակետի նկատմամբ: Ներքևի մեղհանտան այս երգում համեստ, շրջազարդող հնչյուն է:

Կառուցվածքային առումով երգը բարդ ամբողջություն է վառ արտահայտված եռմասնիության սկզբունքով[1]:

Գեղջկական երգի մի այլ տեսակը, որը ծավալվում է փոփոխակի օժանդակ հենակետով ձայնակարգում, մեկը մյուսով փոխարինվող հակաթեզերի ինտերվալը տերցիա է, այսինքն՝ օժանդակ հենակետերն այստեղ առաջանում են III և V աստիճանների վրա:

Այս տեսակի երգերում բովանդակության տարբեր պահերի հարաբերությունը բնորոշվում է ավելի մեծ հակադրությամբ, քան դա այն երգերում էր, որտեղ օժանդակ հենակետերը բաժանված էին սեկունդա ինտերվալով: Վշտալի զգացումների արտահայտությունն այստեղ զուգորդվում է սիրո զեղումների հետ, ներառյալ խնդրանք բնույթի կանչերը: Որպես կանոն, այս զեղումները հայտնվում են երգի գագաթնակետային

---

[1] Նույն կարգի գեղջուկ երգերից ուշագրավ են հետևյալ երգերը՝ ԿՈՄԻՏԱՍ, I, №№ 146, 156, 170, 222, 236, Ս. Մելիքյան, I, №№ 73 և 74 և այլն: Թվարկված երգերի մեծ մասը պատկանում է մտերմիկ քնարականության ժանրին և աչքի ընկնում երգայնությամբ. երգերի փոքր մասը դասվում է քնարերգա-պարերգային ժանրին:

Կոմիտասի գրառած «Նազ մի անի, ջան աղջիկ» խաղուն-կատակային երգում (ԿՈՄԻՏԱՍ, I, № 236) ձայնակարգի առանձին կողմերի դրսևորումը մի փոքր շեղվում է սովորականից. երգի սկզբի հատվածում գերիշխում է ոչ թե III, այլ IV աստիճանը:

մասում: Դրանք ծավալվում են ձայնակարգի՝ V աստիճանի գերիշխանությամբ բնորոշվող ոլորտում, ի հակակշիռ ծայրամասերի, որոնցում գերիշխողը վշտալի մեղեդանտան է:

Այս տեսակի մեղեդիների հիանալի օրինակ է «Քեզ որ տեսա» երգը (տե՛ս 66 օրինակը): Երգն ունի երաժշտական բարձր արժանիքներ: Ուշագրավ է բանաստեղծական և երաժշտական բնագրերի բացառիկ ներդաշնակությունը: Ամբողջությամբ բաժանվում է երեք մասի. առաջինի բովանդակության մեջ իշխում են տառապանքի մոտիվները: «Քեզ որ տեսա, սիրտս էլավ ցիր ու ցան» – ասվում է այս մասի բանաստեղծական բնագրում: Երաժշտական հորինվածքային տեսանկյունից, մասը մի նախադասություն է՝ տոնիկական ավարտով. ելևէջը կազմավորվում է երեք համեմատաբար կարճատև փուլերի հաջորդումից: Դրա հիմքում ընկած է III աստիճանի գերիշխանությամբ ձայնակարգը: Առաջին մասի կշռույթ-ելևէջը բնորոշվում է որոշակի զսպվածությամբ, թեպետ զերծ չէ երգայնության պահերից՝ ուղղակիորեն հիշեցնում է «Գարուն ա, ծուն ա արել» երգի (տե՛ս 58 օրինակը) կշռույթ-ելևէջները:

Երգի հաջորդ երկու՝ գագաթնակետային ու եզրափակիչ մասերը առաջացնում են համատարած մեղեդիական շարժում. դրանք ավարտով իրարից բաժանված չեն: Այս մասերի ելևէջը, չնայած մեծ տևականությանը, մասնատված է ընդամենը երկու փուլի: Առաջինը բնորոշվում է հատուկ լայն շնչով. այն ընդգրկում է գագաթնակետային ամբողջ բաժինը և եզրափակիչ մասի ուղիղ կեսը: Մեղեդու գագաթնակետային մասի ելևէջում իշխում է ձայնակարգի V աստիճանը, որը շրջազարդելիս առանձնանում է մեզ ծանոթ աղաչանք-կանչ դարձվածքը: Գագաթնակետային մասը նախորդին հակադրվելու գործում մեծ է նաև կշռույթի դերը, որը վերածվում է ավելի հավասարաչափ զարկերակային չափական հիմքի: Այս բաժնում արտահայտվում է մի ինչ-որ սիրո զեղում, որը հաջորդում է վշտալի խոհերին ու պասիվ բնույթի ապրումներին՝ «յար, արի՛, յար, արի՛, մեկ անգամ հոգիս առ» - երգվում է բանաստեղծական բնագրում:

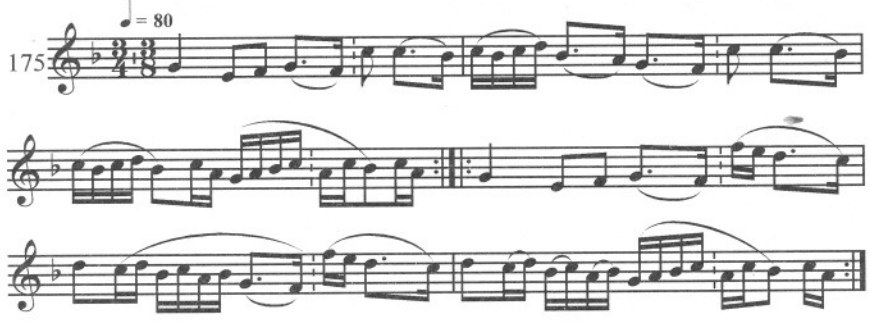
Մեղեդու եզրափակիչ բաժնում տեղի է ունենում աստիճանական վերադարձ բովանդակության ելակետային պահերին: Բանաստեղծական բնագրում «վա՜յ» բացականչությունը զուգորդվում է փաղաքուշ բնույթի էպիտետների հետ: Ելևէջային առումով այս բաժինը ներկայացնում է աստիճանական վայրէջք դեպի տոնիկա՝ ազատ սեկվենցիաների օգնությամբ, որի վերջին օղակում, միևնույն ժամանակ, ելևէջի վերջին փուլն է: Այս փուլում հակաթեզի դերը դարձյալ ստանձնում է մեղեդանտան: Էոլական տոնիկան այս փուլում ստանում է իր վերջնական հաստատումը: Քանի որ տոնիկան հայտնվում է գագաթնակետային ու եզրափակիչ մասերի՝ արդեն հնչած բարդ հարաբերությունների ֆոնի վրա, երգի առաջին ավարտի համեմատությամբ տոնիկայի երանգին հաղորդվում է մի նոր, այլ նրբերանգ: Երգի եզրափակիչ մասի կազմավորման մեջ կարևոր դեր է տրվում հառաչանքի մոտիվին: Եթե առաջին բաժնում դրա հայտնվելը կրում էր զուտ էպիզոդիկ բնույթ, ապա այստեղ՝ մտնելով սեկվենցիոն շարժման մեջ, ձեռք է բերում թեմատիկ նշանակություն:

Հայ գեղջուկ երաժշտության մեջ կան նաև էոլական ձայնակարգի մեղեդիներ, որոնց ելևէջում օժանդակ հենակետը երևան է գալիս փոփոխակի՝ մեկ IV մեկ V աստիճանների վրա:

Նման մեղեդու հազվադեպ օրինակ է, կշռույթային յուրօրինակությամբ, Էրզրումի «Գյոնդ» ռազմաշունչ պարը: Այս մեղեդին կազմված է երկու կառույցից, որոնք նման են իրենց հորինվածքային հատկանիշների մեծ մասով: Ըստ էության, մեղեդու երկրորդ կառույցը առաջինի տարբերակն է: Երկու կառույցներն իրարից տարբերվում են միայն ձայնակարգա-ելևէջային մի քանի մանրամասներով: Սակայն, այս տարբերություններն էլ բավարար են, որ կառույցների բովանդակությանը հաղորդեն տարբեր նրբերանգներ: Կառույցներից առաջինը կարելի է բնորոշել իբրև ավելի խիստ, խստաշունչ, էպիկական

հատկանիշներով օժտված, երկրորդը՝ որպես ավելի ջերմ, քնարական, հուզական: Առաջինը ծավալվում է կվարտային հիմքով ձայնակարգում, երկրորդը՝ կվինտային:

Երգի ելևէջում ուշադրություն է գրավում կտրուկ ցատկը հնչամասի ներքևից դեպի վերև. հենց դրանց էլ հետևում է ձայնակարգի վերևի կվինտային հնչյունի շրջազարդումը: Նման ցատկերը զանգվածային պարերի առանձնահատուկ սեփականություն են.



Ընդհանուր տոնիկայով օժանդակ հենակետերի հերթափոխի հետաքրքրական օրինակ է «Հով արեք, սարեր ջան, հով արեք» երգը[1]: Սակայն, ինչպես նշվել է արդեն, կա կարծիք, որի համաձայն այս երգի վերջնական ձևավորումը պատկանում է Կոմիտասին, որի համար և մենք դրան չենք անդրադառնում:

Այսպիսով, էոլական տոնիկայով և փոխոխակի օժանդակ հենակետերով ձայնակարգերը դասվում են համաղրական (սինթետիկ) համակարգերի թվին: Դրանց ծավալման ընթացքում ձայնակարգ-բաղկացուցիչները փոխարինվում են մեկը մյուսով: Արդյունքում ստեղծվում է ներքին զարտուղության հատուկ տեսակ, որի ժամանակ ձայնակարգի տոնիկան, ինչպես նաև ուղղվածությունը մնում են անփոփոխ: Ձայնակարգեր-բաղկացուցիչների հերթափոխումը ենթարկվում է ձայնեղանակային օրինաչափություններին, որը, հետևաբար տեղի է ունենում խիստ որոշակի հաջորդականությամբ՝ մեղեդու ծավալման սկզբում հայտնվում են ձայնակարգային այն բաղկացուցիչները, որոնց օժանդակ հենակետը տեղավորված է տոնիկային մոտ, ապա՝ ավելի հեռու գտնվող օժանդակ հենակետով ձայնակարգերը. մեղեդին ամփոփվելիս՝ ձայնակարգ-բաղկացուցիչների հերթափոխումը հակառակն է: Ավելացնենք, որ մեղեդին ծավալվելիս հնչյունաշարի վերևում ընդգծվում են ձայնակարգի նոր աստիճաններ, այն ընդարձակվում է. ամփոփվելիս՝ ընդհակառակը, սեղմվում է:

Հաջորդականության այս կարգն ունեցող մեղեդիները, որոնց ընթացքում ձայնակարգի պահերը դրսևորվում են փոփոխակի օժանդակ հենակետեր ունեցող ձայնակարգի ելևէջում, առանձնանում են էոլական-միհոր ուղղվածության մնացած մեղեդիներից: Հաջորդման հիշյալ կարգը պայմանավորված է այս ձայնեղանակին պատկանող մեղեդիների բովանդակության բացահայտման տրամաբանությամբ և ձևի կազմավորմամբ:

Հայ երաժշտության հին տեսության համաձայն, փոփոխակի օժանդակ հենակետերով ձայնակարգերը դասվում են Առաջին ձայնեղանակի Դարձվածքին:

5. Փոփոխակի ձայնակարգեր

Մի քանի դիտողություն փոփոխակի ձայնակարգերի մասին, որոնցում էոլական տոնիկայի հետ մեկտեղ երևան են գալիս դարձյալ տոնիկական նշանակության ուրիշ հենակետեր:

[1] ԿՈՄԻՏԱՍ, I, էջ 71, № 259:

Որ էոլական տոնիկան մեկ ուրիշով հնարավոր է փոխարինել, խոսվել է վերևում՝ տերցիային, կվարտային և կվինտային հենակետերով ձայնակարգերին անդրադառնալիս: Սակայն, դիտարկված բոլոր դեպքերում, նշվել է այնպիսի տոնիկաների միաժամանակյա համագոյակցության մասին, որոնցից մեկը եղել է առաջատար, մյուսները՝ ենթակա, ստորադաս, հետևաբար խոսք է եղել փոփոխակիության տարրերի մասին, քան բառիս ամբողջական մաստով՝ փոփոխակիության մասին:

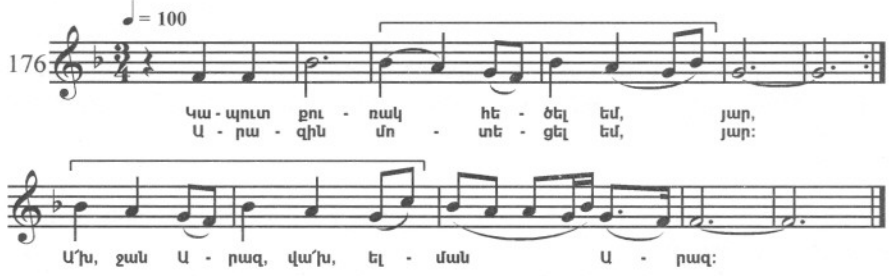
Փոփոխակիություն, որի ժամանակ տոնիկաները (նաև էոլական) երևան են գալիս հավասար իրավունքներով, հայ մոնոդիայում խիստ հաղվադեպ են: Նման փոփոխակիությունը բնորոշ է որոշակի, չափազանց սահմանափակ շրջանակի՝ գերազանցապես քնարական բովանդակության մեղեդիներին: Այդ փոփոխակիությունը առաջանում է երեք հենակետերի միջև, որոնք հավաքականորեն կազմում են սեկունդա-կվարտային եռալար՝ f-g-b[1]. դա արտահայտվում է այն բանում, որ եռալարի աստիճաններից ամեն մեկի նշանակությունները, ելևէջը ծավալվելիս, ենթարկվում են շատ ավելի նշանակալից փոփոխությունների, քան դա ոչ փոփոխակի ձայնակարգերում է: Եռալարի միջին աստիճանի էոլական տոնիկական նշանակությունները, օրինակ, ելևէջը ծավալվելիս փոխվում են ներքևի մեղիանտայի նշանակությունների՝ վերևի աստիճանի նկատմամբ, կամ ձգտող տոների նշանակությունների՝ ներքևի աստիճանի նկատմամբ: Համապատասխանաբար փոխվում են նաև ծայրի հենակետերի նշանակությունները: Փոփոխման հետ միաժամանակ, որը կատարվում է համակարգի տրամաբանական հարաբերություններում, փոխվում է նաև ելևէջի երանգը՝ էոլականը փոխարինվում է միքսոլիդիական երանգով և հակառակը:

Ամբողջությամբ վերցրած, կշռույթ-ելևէջը ձեռք է բերում մեկ տատանվող, մեկ՝ համաղրության բնույթ:

Որպես օրինակ բերվում է «Կապուտ քուռակ հեծել եմ» երգային-քնարական երգը: Այն բաժանվում է երկու՝ թեմատիկ առումով կապված և ավարտներով եզրափակվող նախադասությունների: Ելևէջը լի է փոփոխակիության տարրերով: Վերջինս երևան է գալիս նաև ավարտների հարաբերության մեջ:

Ավարտների հնչյունները համաղրության մեջ են իբրև համահավասար՝ էոլական և միքսոլիդիական տոնիկական կենտրոններ: Այնքանով, որքանով որ այս կենտրոններից յուրաքանչյուրի նշանակությունները ավարտման պահին ի հայտ են գալիս միանգամայն որոշակի, ամբողջությամբ վերցրած ձայնակարգը հարկ է դասել երկրորդական փոփոխակիությամբ բնորոշվող համակարգերի թվին:

Երգում ուշադրություն է գրավում վերերգը՝ որ ստեղծվում է միևնույն թեմատիկ կշռույթ-ելևէջը չափական տարբեր նշանակություններով ցուցադրելուց. առաջին նախադասության երկրորդ երկտակտի կշռույթ-ելևէջը երկրորդ նախադասության մեջ տեղափոխվում է, հանդես է գալիս իբրև առաջին երկտակտ.



[1] Նման եռալարը կազմում է ռուսական ժողովրդական՝ փոփոխակի ձայնակարգերում ծավալվող մի շարք երկրագործական երգերի հիմքը:

Մաժոր ձայնակարգերը, այս կամ այն տեսքով, հանդիպում են հայ մոնոդիայի բոլոր ճյուղերում և համարյա բոլոր շերտերում:

Ելևէջին հաջորդվող զգացական երանգի տեսանկյունից, մաժոր ձայնակարգերը միևորների հակադիրն են: Մաժոր ձայնակարգերն օգտագործվում են լուսավոր, հրճվալից կերպարների ստեղծման, իրականության դրական կողմերի արտահայտման նպատակներով: Խորհրդային ժամանակաշրջանում մաժոր ձայնակարգերը լայն ալիքով ներխուժեցին հայ երաժշտական արվեստ, գեղջուկ, աշուղական և կոմպոզիտորական երաժշտություն: Կոմպոզիտորական ժամանակակից երկերում դրանք սկսեցին քանակապես գերակշռել՝ մինոր ձայնակարգերի համեմատությամբ :

Հիմնական շրջանակին պատկանող միքսոլիդիական տոնիկայով ձայնակարգերը մեծ մասամբ բնական համակարգեր են: Այս առումով բացառություն են կազմում միայն աշուղական և պաշտամունքային որոշ մեղեդիների ձայնակարգերը, որոնցում II աստիճանը առկա է ոչ միայն մաժոր, այլև՝ խրոմատիկ բարձրացված տեսքով:

Ինչպես կտեսնենք ստորև, այդ ձայնակարգը սկիզբ է առնում լոկրիական տոնիկայով ձայնակարգի հարմոնիկ տարատեսակից, որից և փոխառնում է իր բարձրությամբ ձևափոխված աստիճանը:

Միքսոլիդիական տոնիկայով ձայնակարգերը կառուցվում են Պարույկ (b), վերևի կամ ներքևի Փուշ (c) և Բենկորճ (f) հնչյուններից:

Միքսոլիդիական տոնիկայով բնական ձայնակարգերը ինտերվալային կազմի առումով բնորոշվում են տոնիկական փոքր (բացառությամբ սեպտիմայի) և փոքրացրած ինտերվալների, ինչպես և տոնիկայից և տոնիկայի ներքևում կազմվող մեծ ինտերվալների բացակայությամբ[1]:

Մաժոր ձայնակարգերի կառուցվածքային տարբերությունները, ինչպես և դրանց զգացական տրամադրվածության նրբերանգները, ամենից առաջ, սահմանվում են կախված այն բանից, թե ձայնակարգերի հնչյունաշարերը դիատոնիկ են, թե իրենց կազմում ունեն բարձրությամբ ձևափոխված II աստիճան: Հավասար այլ պայմաններում որոշիչ է համակարգում հակաթեզի համեմատական դիրքը: Մաժոր ձայնակարգերից ամենից ավելի տարածված են վերևի տերցիային և վերևի կվինտային հակաթեզով ձայնակարգերը: IV աստիճանի օժանդակ հենակետով ձայնակարգերը, իբրև ինքնուրույն համակարգեր, հազվադեպ են: Վերջիններս ավելի հաճախ հանդիպում են իբրև ստորադաս նշանակության կազմավորումներ:

1. Տերցիային հիմքով բնական ձայնակարգ

Վերևի տերցիային օժանդակ հենակետով մաժոր ձայնակարգը իր տարատեսակներով հայ մոնոդիկ երաժշտության տեսաբանների կողմից, այդ թվում և Կոմիտասի[2], դիտվում է իբրև էոլական ձայնակարգի ճյուղավորում: Դիտարկվող ձայնակարգը համարյա

---

[1] Տե՛ս աղյուսակը և բնագիրը 277 էջում: Օկտավայից մեծ տոնիկական ինտերվալները այստեղ նկատի չեն առնվում:

[2] Այս հարցի կապակցությամբ, Կոմիտասի կողմից արված ուղղակի արտահայտություններ չկան, բայց որ նա կողմնակից է եղել հենց այս տեսակետին, կարելի է դատել հայ ժողովրդական երգերի նրա բազմաթիվ գրառումներից:

բացառապես գեղջուկ երաժշտության ծնունդ է և դրա սեփականությունը[1]: Պաշտամունքային երաժշտության մեջ այն ամենևին չկա, գուսանա-աշուղական ճյուղում, այն էլ գլխավորապես գյուղական աշուղների մեղեդիներում՝ ձայնակարգը հանդիպում է որպես հազվադեպ բացառություն:

Գեղջուկ երաժշտության տերցիային օժանդակ հենակետով բնական մաժոր ձայնակարգի կիրառումը կապված է հիմնականում խաղուն-կատակային երգատեսակի հետ: Տվյալ երգատեսակի նմուշները ներկայանում են տներով: Դրանց թեմատիկ կորիզը սովորաբար պարային բնույթի, հակիրճ, ոչ մեծ կառուցվածք է, որը բազմակի կրկնվում է մեկ՝ ճշտությամբ, մեկ՝ տարբերակված:

Այս ժանրի երգերը ժողովրդին հայտնի են պարերգ անունով: Դրանց կշռույթում գերիշխող է պարբերականության սկզբունքը, որի համաձայն երգերը պարբերաբար բաժանվում են մասնավոր և ընդհանուր նշանակության պահերի: Առաջին դեպքում պարբերացումը ձեռք է բերվում թեմատիկ կորիզի ներսում առանձին մոտիվների կշռույթի կրկնությամբ, երկրորդ դեպքում՝ ամբողջությամբ վերցրած, թեմայի կրկնությամբ: Վերջապես, ձևի պարբերացումը ձեռք է բերվում ծավալվող ոչ մեծ քառյակի (տան) բազմակի կրկնողությամբ:

Սակայն, տվյալ ժանրի երգերում ևս ժողովրդի ստեղծագործական ներքինը գտնում է շարժման լրիվ մեքենայացումից խուսափելու միջոցներ՝ ձեռք մեկնելով դա հաղթահարելու տարբեր միջոցների, իսկ առանձին դեպքերում՝ թեմայի չափի փոփոխման, այսինքն՝ կրկնելիս վերջինիս ընդլայնմանը կամ փոքրացմանը և այլն:

Տվյալ ժանրի երկնրի բանաստեղծական բնագրերում գերիշխում են սիրո մոտիվները՝ ներկայացված մեծ մասամբ հումորի նրբերանգներով: Մի խոսքով, դիտարկվող ժանրի երկերն ինչպես երաժշտական-հորինվածքային առանձնահատկություններով, այնպես էլ բառային բնագրի բնույթով միանգամայն մոտենում են ռուսական գեղջուկ երգի շուտերգերին (չաստուշկա):

Բացի պարերգի ժանրից, տերցիային հիմքով դիատոնիկ մաժոր ձայնակարգը հանդիպում է նաև երգայնությամբ բնորոշվող քնարական մեղեդիներում, խոհուն, և հոգեպարար, բայց զերծ թախծի ու տխրության որևէ երանգից:

Անհոգ-ուրախ ապրումներ արտահայտելու նպատակով տերցիային հիմքով բնական մաժորի օգտագործման փաստը կդառնա հասկանալի, եթե հաշվի առնենք, որ ձայնակարգի միակ շրջազարդվող հնչյունը գերազանցապես վերևի տերցիային հնչյունն է, այսինքն՝ այն հնչյունը, որն իր համեմատական դիրքով որոշում է համակարգեի «մաժորային» ուղղվածությունը: Տերցիային հիմքով մաժոր ձայնակարգի ամենից ավելի պարզ տարբերակն ունի եռալարային կառուցվածք: Հայ նոտագրությամբ գրառումներում դա, ինչպես և այդ նույն ձայնակարգի ուրիշ տարբերակները, կառուցվում են Պարույկ հնչյունից: Հիմքում ձայնակարգի այս տարբերակը ունեցող գեղջուկ մեղեդիները համարյա ամբողջությամբ պատկանում են կենսուրախ պարերգերի երգատեսակին:

Մաժոր պարերգերի ելևէջը, սովորաբար, բաժանվում է երկու-երեք փուլի, որոնք սկսվում են կամ վերևի տերցիային (շրջազարդվող) հնչյունից կամ՝ դրանից ցած գտնվող աստիճաններից: Վերջին դեպքում ելևէջը շուտով ուղղվում է վեր՝ դեպի շրջազարդվող հնչյունը:

Պարերգերի մեջ, որոնք հիմքում ունեն ձայնակարգի այս տարբերակը, կան նաև միափուլ կառուցվածք ունեցողներ:

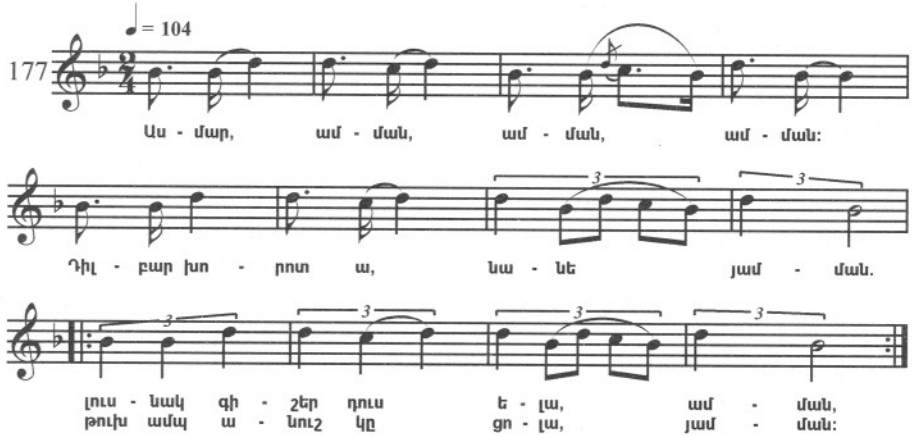
---

[1] Այս ձայնակարգի համառոտագրությունն է՝ $Մ_3$: Ինչպես նշվել է վերևում, գեղջուկ երգում ոչ հազվադեպ տերցիային հիմքով մաժոր ձայնակարգի տարրերը երևան են գալիս $Էոլ._5$ ձայնակարգի III աստիճանում՝ իբրև ենթակա սկիզբ (տե՛ս 54 և 160 օրինակները):

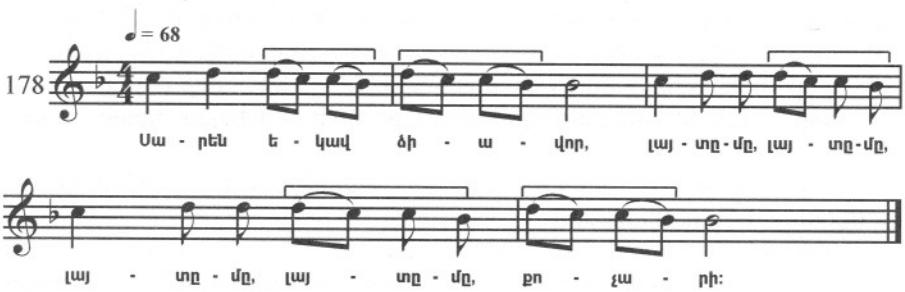
Ստորև բերվող երկու խաղուն-կատակային երիտասարդական երգերը ծավալվում են եռալարային կառուցվածքով ձայնակարգում:

Երկու երգի թե բանաստեղծական և թե երաժշտական բովանդակությունը բնորոշվում են խաղունությամբ: Դրանց ձայնակարգ-ելևէջը ինքնին պարզ է: Երգերը հետաքրքրական են կշռույթի ծավալման ձևի տեսանկյունից: Կառուցված լինելով պարայնության սկզբունքի համաձայն, դրանք միևնույն ժամանակ զերծ են մեքենայական հատկանիշներից:

«Ասմար, ամման»[1] չորստակտանի թեմատիկ օղակը կրկնվում է չորս անգամ. ելևէջային եզրագծերը, ինչպես և դրանց ընդհանուր չափերը, ընդ այդմ մնում են անփոփոխ: Շարժման մեքենայացումն այստեղ կանխվում է կշռույթի տարբերակման յուրօրինակ հնարի օգտագործմամբ: Թեման նախապես շարադրվում է երկմիավոր չափում. հաջորդ կրկնության ժամանակ այն աստիճանաբար փոխարինվում է եռամիավորով՝ պահպանելով սակայն տակտի նախորդ մեծությունը: Վերջապես, երկու վերջին կրկնություններն ամբողջությամբ ծավալվում են եռամիավոր չափում.



Շարժման մեքենայացումն այլ հնարով է կանխվում «Քոչարի» պարերգում: Թեմայի երկտակտ միջուկը բովանդակում է հստակ եզրագծվող վերերգություններ: Վերերգվում է մի դարձվածք, որը կազմավորվել է ութերորդականների հաջորդականությունից: Արդեն այս հանգամանքը մեղեդու կշռույթ-ելևէջին հաղորդում է երգայնության որոշակի հատկանիշներ: Բայց դա բավական չէ. թեմայի երկու անցկացումներից երկրորդը տրվում է ընդլայնված (1-ին տակտի կրկնությամբ), որի արդյունքում՝ կառուցվածքների հաջորդումը ըստ 2-3 բանաձևի, շարժման պարբերականությունը մասամբ խախտվում է.



[1] ***Ասմար*** – աղջկա անուն:

Հիմնական տեսակի երկօղակ տարբերակներից գեղջուկ երաժշտության մեջ հանդիպում են հետևյալները՝

ա) կիսատոնազուրկ տարբերակ, որը զուրկ է IV աստիճանից և իրենից ներկայացնում է քառալար՝ կվինտայի սահմաններում. [b]-c-/d-f.

բ) «կեղծ լիդիական» հնգալար, որն ունի սահմանափակ օգտագործվող՝ միայն V աստիճանին ենթարկվող «լիդիական» IV աստիճան՝ [b]-c-/d-e-f: Այս տարբերակը կիսատոնազուրկ տարբերակի զարգացման արդյունքն է:

գ) քառալարային տարբերակ՝ կվարտայի սահմաններում. տարբերակի IV աստիճանը ենթարկված է ձայնակարգի վերևի տերցիային հնչյունին (հակաթեզին):

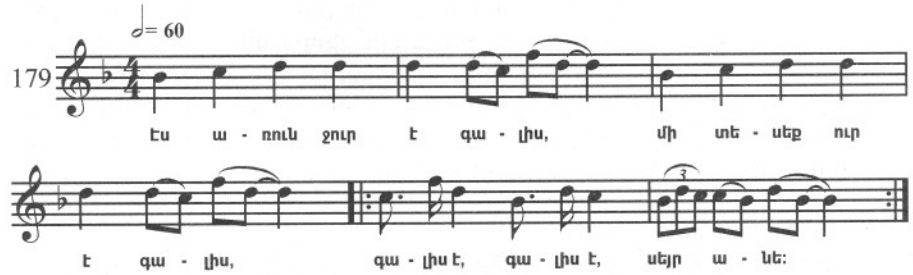
դ) հնգալարային տարբերակ՝ [b]-c-/d-es-f: «բ» և «դ» տարբերակներում իբրև օժանդակ հենակետ առանձին մեղեդիներում հանդես է գալիս ոչ միայն III, այլ նաև V աստիճանը:

Հենակետերի հավաքականն այս տարբերակներում ստեղծում է մաժոր եռահնչյուն: Թվարկած բոլոր տեսակները կարող են զուգորդվել բազմազան համակցություններով:

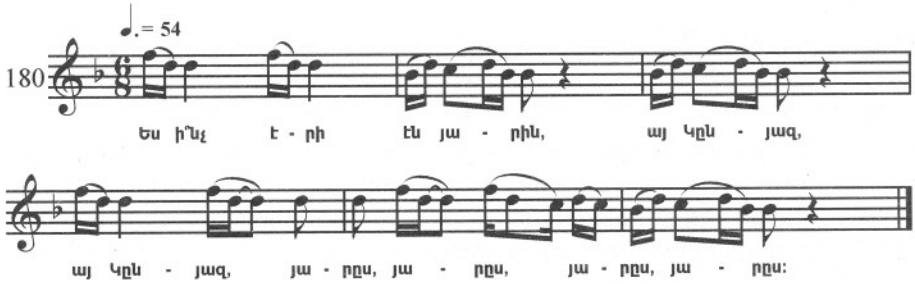
Կիսատոնազուրկ տարբերակում ծավալվող մեղեդիները պարզամիտ են, մանկական միամիտ բնույթի: Դրանցում հաճախ երևան է գալիս մեզ՝ Էոլ.$_5$ ձայնակարգում ծավալվող մեղեդիներից ծանոթ սիրո կանչի դարձվածքը, կազմավորված f-/d կամ c-f-/d հնչյունների հաջորդականությամբ: Այս երգերի ձայնակարգի V աստիճանը կիրառվում է վերևի տերցիային հնչյունը շրջազարդելու պահերին:

Ստորև բերվող երկու երգերի ելևէջները ծավալվում են ձայնակարգի երկօղակ կիսատոնազուրկ տարբերակում:

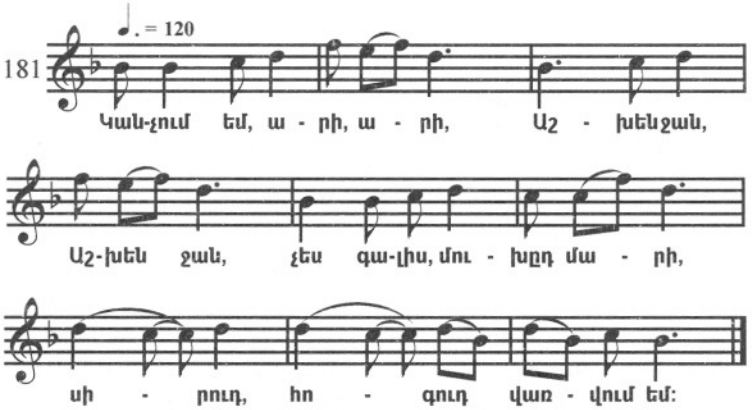
«Էս առուն ջուր է գալիս» երգը (տե՛ս 179 օրինակը) բնույթով կարող է դասվել սիրո-կատակ երգատեսակին: «Ա՛յ Կնյազ» (տե՛ս 180 օրինակը) երգը շուտերգ է սիրո խոսքերով: Երգերի երաժշտական բովանդակությունը բնորոշվում է անհոգ զվարթությամբ, գարնանային լուսավոր տրամադրությամբ: Երկու երգերի ելևէջում պարզ հնչում է մաժոր եռահնչյունը: Երգերում առկա կանչ-մոտիվները ուրիշ մոտիվների շրջապատում, հաղորդում են երգերին խաղուն սեթևեթանքի երանգ.



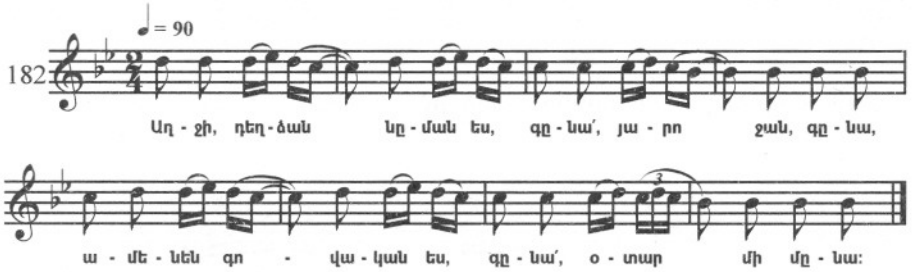
Ձայնակարգի կեղծ լիդիական տարբերակի վառ օրինակ է «Աշխեն ջան» պարերգը.



Լիդիական IV աստիճանն այստեղ օգտագործված է իբրև օժանդակ՝ V աստիճանի նկատմամբ: Դա, V և III աստիճանների կողքին, մասնակցում է աղաչանք-կանչ դարձվածքի կազմավորմանը, նույնպես մեզ ծանոթ Էոլ.$_5$ ձայնակարգին հենվող մեղեդիներից, որոնք իրացվում են f-e-f-/d հնչյունների հաջորդականությամբ: Հետաքրքրական է, որ «Աշխեն ջան» երգում այս դարձվածքն իր առաջին իսկ երևան գալուց զուգորդվում է «արի՛, արի՛, արի՛» խոսքերի հետ: Այս նույն դարձվածքի ելակետային ձևը երևան է գալիս և ավելի ուշ, երգի 6-րդ տակտում: Երգի ելևէջում վերևի կվինտային հնչյունը կրում է ձայնակարգի երկրորդ օժանդակ կենտրոնի դերը: Երգում հստակ առանձնանում է մաժոր տոնիկական եռահնչյունը: Երգի ելևէջում երեք անգամ (երկտակտ տարածությամբ) կազմավորվում է ավարտ՝ ձայնակարգային հակաթեզի վրա. միայն երգի վերջին կառուցվածքը ավարտվում է տոնիկայով: Ի դեպ, այդ վերջին կառուցվածքը թե իր կազմի մեջ գտնվող տակտերի կշռույթով, և թե ընդհանուր տևականությամբ տարբերվում է նախորդներից: Այսպիսով մեղեդու պարբերականացված ընթացքը խախտվում է.



Ձայնակարգի՝ կվարտայի սահմաններում պարփակվող քառալարային տարբերակը նախորդ երկուսի համեմատությամբ, ավելի նվազ է իր լուսավոր երանգում: Դրա կվարտային հնչյունը մոտեցված է տերցիային հնչյունին փոքր սեկունդա տարածությամբ, որի համար երևան են գալիս ձայնակարգի տերցիային հնչյունի լոկրիական գծերը: Ինչպես ասվել է, կվարտային հնչյունն այստեղ օգտագործվում է միայն տերցիային հնչյունի, այսինքն՝ ձայնակարգի օժանդակ հենակետի դիրքերն ուժեղացնելու նպատակով: Նշված հարաբերություններ գտնում ենք «Գնա, յարո» խաղում կատակերգում.



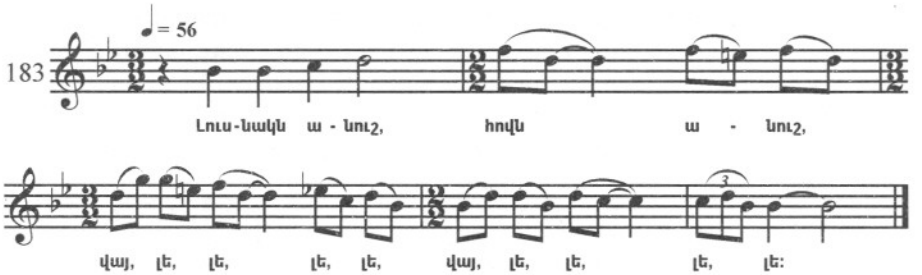
Գրականության հայտնի օրինակներից դատելով, ձայնակարգի հնգալարային տարբերակը արդյունք է երեք այլ՝ եռալարային, կվինտային ծավալով կիսատոնազուրկ և կվարտային ծավալով քառալարային տարբերակների զուգորդման: Հենց նման զուգորդում գտնում ենք արդեն բերված՝ հոգեպարար-քնարական, սիրո «Ջուրն առա» երգում (տե՛ս 68 օրինակը):

Ինչպես երևում է, ձայնակարգի ելևէջի հիմքում երկօրյակ տարբերակներ ունեցող երգերում տերցիային հնչյունի շրջազարդումը իրականացվում է այլ, ավելի բազմազան ձևերով, քան միաօրյակ ձայնակարգում ծավալվող երգերում:

Այս ձևերից առաջատարի դերը հատկացվում է իրեն շրջապատողին: Փուլերի բաժանման, ինչպես և ձևերի կազմավորման օրինաչափությունը այստեղ ճիշտ նույնն է ինչ և միաօրյակ ձայնակարգում ծավալվող երգերում:

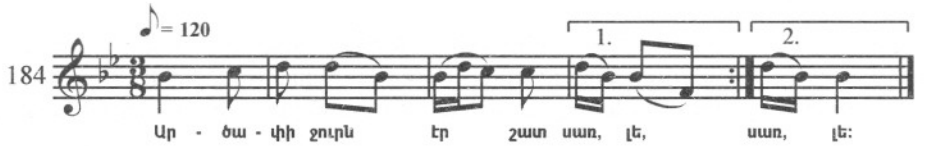
Տերց-կվինտային հիմքով մաժոր ձայնակարգի եռօրյակ տարբերակներն իրենց բնական տեսակով հազվադեպ են: Գրականության մեջ այս տիպի ձայնակարգով երգի միայն մի օրինակ կա: Դա Կոմիտասի մշակմամբ հայտնի «Լուսնակն ածուշ» սիրո-քնարական երգն է: Այստեղ երրորդ օրյակի աստիճաններից օգտագործվում է միայն վերևի սեքստային հնչյունը, որն, ի միջի այլոց, ելևէջում խաղում է օժանդակ հնչյունի դեր՝ օգտագործվելով միայն կվինտային հնչյունը շրջազարդելիս:

Երգի ելևէջն ամբողջությամբ զարգանում է «աղեղի» սկզբունքով: Այն տոնիկայից ուղղվում է վերև նախ դեպի տերցիային, ապա՝ կվինտային հենակետին, հապաղվում է վերջինիս ոլորտում և հետո վերադառնում նորից տոնիկային: Ելևէջի գագաթնակետային մասը ծավալվում է ձայնակարգի կեղծ լիդիական տարբերակում: Գագաթնակետային մասում լայնորեն գործի են դրված կանչի մոտիվի տարբեր ձևերը: Եզրափակիչ մասում ելևէջն ամբողջությամբ անցնում է ձայնակարգի բնական տեսակին: Անցման պահին տեղի է ունենում կեղծ լիդիական ձայնակարգի «լուծումը» միքսոլիդիական ձայնակարգի. ընդ այդմ, տոնիկական մեծացրած կվարտան վերածվում է մաքուրի: Ելևէջն ամբողջությամբ բաժանվում է երեք փուլի. առաջինը՝ լայն շնչի փուլ, որը ընդգրկում է երգի ելևէջի մեծ մասը, և երկու եզրափակիչ կարճաշունչ ցիկլերի.



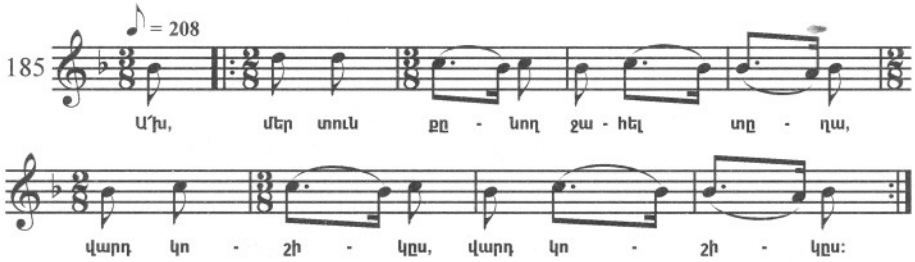
Տերցիային հիմքով մաժոր ձայնակարգի հիպո-ձևերը գեղջուկ ճյուղում նույնպես ներկայանում են զանազան տարբերակներով:

Ձայնակարգի տոնիկայից ցած տեղադրված աստիճաններից առաջին հերթին հարկ է նշել ներքևի կկարտային հնչյունը: Նա ունի դոմինանտային նշանակություններ, և գործնականում անմիջական ելևէջային կապի մեջ է տոնիկայի հետ: Դա տոնիկական եռալար-օրյակի հետ կազմում է յուրօրինակ երկօրյակ կիսատոնազուրկ քառալար՝ սեքստա ծավալով՝ f-[b]-c-/d: Այսպիսի քառալարը հիմք է դառնում անհոգ-կենսուրախ հովվական մեղեդիների ելևէջի համար: Նման մեղեդիներն օգտագործվում են իբրև ցատկերով խմբապարերին ուղեկցող նվագակցություն: Այս երգերի ներքևի կվարտային հնչյունը տոնիկայի «վճռական» հաստատման միջոց է: Այն սովորաբար երևան է գալիս տակտի թույլ մասում, շեշտվող տոնիկայից առաջ: Ձայնակարգի նման տարբերակում ծավալվող մեղեդու օրինակ է «Արծափի ջուրը» (տե՛ս նաև 40 օրինակը).

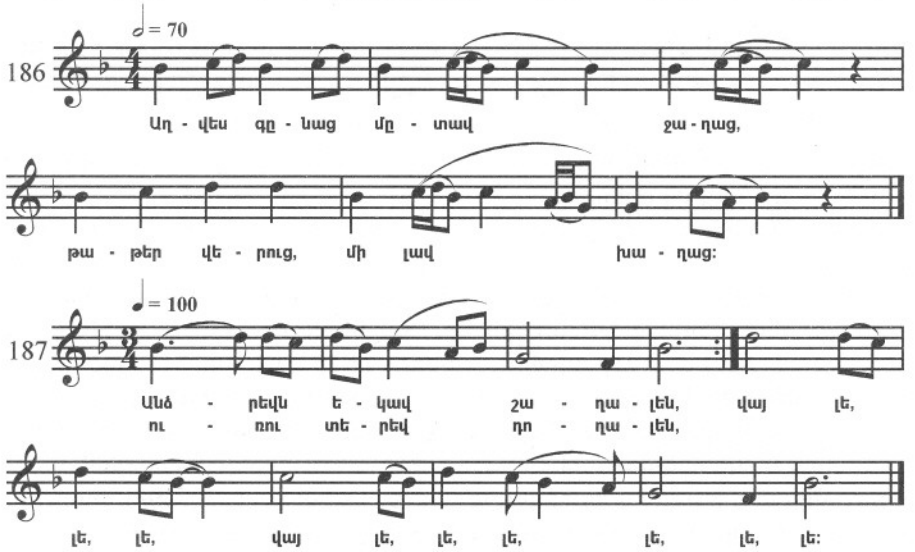


Ձայնակարգի տոնիկան հաստատելու ուրիշ կարևոր միջոց է ներկայացնում ներքևի սեկունդային՝ ձգտող նշանակության հնչյունը: Տոնիկայի հետ այն կազմում է նեղ փոքր սեկունդա: Ինչպես ցույց կտրվի ստորև, եռօղակ տարբերակներում այդ հնչյունից կազմվում է փոքրացրած կվինտա ինտերվալ, որը շրջապատում է իրենով տոնիկական օղակը՝ երկու հենակետերով հանդերձ:

Ձայնակարգի երկօղակ հիպոհոնական տարբերակի կազմավորման հարցում ներքևի ձգտող հնչյունի մասնակցության ձևերը պարզ են դառնում հետևյալ օրինակից, որը «Վարդ կոշիկս» պարերգից մի պատառիկ է.

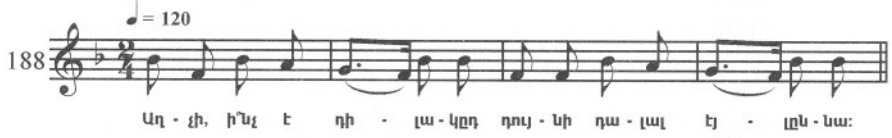


Դիտարկվող ձայնակարգում ներքևի տերցիային հնչյունը ունի ներքևի մեդիանտայի դերը: Վերջին կետը, որին ձգտում է այդ հնչյունը, տոնիկան է. դրանք ելևէջում հարաբերության մեջ են մտնում ձգտող հնչյուններից որևէ մեկի (տե՛ս 186 օրինակը) կամ ներքևի դոմինանտայի միջոցով: Վերջին դեպքում առաջանում է շարժման մի տեսակ, որը տեսության մեջ հայտնի է «թափ հաղորդող» անունով՝ g-f-[b]: Դրա օրինակը «Աղվես գնաց» կատակ-պատմողական երգն է (օրինակ 186), որի բանաստեղծական տեքստում պատմվում է աղվեսի ուրախ արարքների մասին: Զուրկ չէ ենթադրությունից, որ այս երգի բանաստեղծական տեքստը գուսանական ստեղծագործության արգասիք է: 187 օրինակը՝ «Անձրևն եկավ», սիրո-քնարական երգ է: Կատարվում է սահուն շուրջպարի ժամանակ: Մեղեդիում տեղ է գտել վերը հիշված՝ շարժմանը «թափ հաղորդող» ձևը.



Ունեցած նյութից կարելի է եզրակացնել, որ դիտարկվող մաժոր ձայնակարգում ներքևի կվարտային և ներքևի տերցիային աստիճանները շատ ավելի են ինքնուրույն, քան մինոր տոնիկայով ձայնակարգերում: Տոնիկայից ներքև տեղավորված այս աստի-

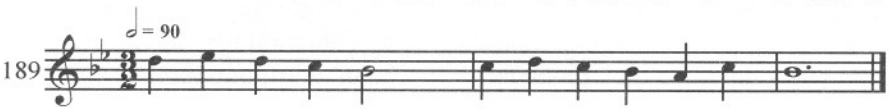
ճանների, ինչպես և ամբողջ օղակի, նշանակալի «կշռի» մասին վկայում է այն մաժոր երգերի գոյությունը, որոնց ձայնակարգը ներքևի կվարտային քառալար օղակի սահմաններից դուրս չի գալիս: Նման երգերի հնչյունաշարում տոնիկան վերևի ամենածայրի դիրքում է: Իբրև օրինակ կարող է ծառայել «Դույնի դալալ»[1] խաղուն-կատակային երգը.



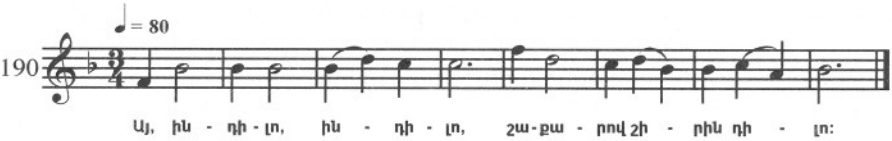
Ներքևի սեկունդային աստիճանը, հակառակը, դիտարկվող ձայնակարգում ոչ մի ինքնուրույնություն չունի: Այն լրիվ ենթարկված է տոնիկային, ինչով և տարբերվում է մինոր ձայնակարգերի համապատասխան աստիճանից, որը տոնիկայի հետ կազմում է մեծ սեկունդա:

Դիտարկվող ձայնակարգի եռօղակ հիպո-տարբերակները գեղջուկ ճյուղում ներկայացված են նույն բազմազանությամբ: «Փայլատ» տարբերակների կողքին, որոնց տոնիկական օղակը շրջապատված է փոքրացրած կվինտայի հնչյուններով՝կազմված այստեղ առկա երկու փոքր սեկունդաներից, տեղ են գտել նաև կիսատոնազուրկ «պայծառեցված» տարբերակներ:

Առաջին տեսակի տարբերակի օրինակ է Կոմիտասի առաջին ժողովածուում հրատարակված «Չութի հորովելը»[2], որի ձայնակարգային հենքը եռօղակ հնգալարն է՝ կազմված տոնիկական եռալարով և վերջին երկու կողմից շրջապատող երկլարերով.



Եռօղակ ձայնակարգի «պայծառեցված» տարբերակի օրինակ է կատակ-խաղուն «Ինղիլո»[3] երգը: Համարյա երգի ողջ ընթացքում ձայնակարգը ներկայանում է իբրև յուրօրինակ կիսատոնազուրկ հնգալար՝ օկտավայի սահմաններում, որի ծայրի հնչյունները ներքևի ու վերևի դոմինանտաներն են՝ f-(a)-[b]-c-/d-f: Ներքևի տերցիային և վերևի կվարտային հնչյունները ձայնակարգում իսպառ բացակայում են: Ներքևի ձգտող հնչյունը, որ երգում երևան է գալիս միայն մեկ անգամ եզրափակիչ տոնիկայից առաջ, կիսատոնազուրկ մաժոր ելևէջներին բնորոշ մթնոլորտը չի խախտում.



Ասվածի լույսի տակ ուշադրություն է գրավում աշխատության առաջին մասում բերված և մեկնաբանված «Շողեր ջան» երգը (տե՛ս 55 օրինակը և ծանոթագրությունը): Դրա ձայնակարգում, IV բնական աստիճանով տարբերակը փոխարինվում է կեղծ լիդիականով, ապա, ավելի ուշ՝ կիսատոնազուրկ տարբերակով: Վերջին երկու տարբերակները երևան են գալիս կանչ բնույթի դարձվածքներում:

---

[1] Կրկնակի խոսքեր:

[2] Կոմիտասն այս մեղեդին բերում է առանց բառերի: Իր երաժշտական հատկանիշներով դա հազիվ թե կարող է դասվել «Հորովելների» ժանրին: Ավելի շուտ, մի պարերգային պրիմիտիվ է:

[3] ***Ինղիլո*** – կնոջ անուն:

Այսպիսիք են վերևի տերցիային օժանդակ հենակետով մաժոր ձայնակարգի առանձնահատկությունները: Այս ձայնակարգի հիմքով ստեղծվում են գեղջուկ երաժշտության առավել պայծառ ելևէջները: Այս հիմքով ծավալվող ելևէջներում գերիշխող է տոնիկական սկիզբը: Օժանդակը, որն ունի այլևայլ նրբերանգներ և տարբեր չափով դրսևորված տարբերակներ, գտնվելով տոնիկայի հետ տերցիային հարաբերության մեջ, հեշտությամբ ենթարկվում է վերջինիս:

2. Տերցիային հիմքով ձայնակարգ՝ II աստիճանի երկու տարբերակով

Հայ աշուղական, ինչպես և եկեղեցական երաժշտությանը խորթ է տերցիային հիմքով բնական մաժոր ձայնակարգը, մանավանդ դրա կիսատոնազուրկ լուսավոր տարբերակները[1]. գերադասությունն այստեղ տրվում է տերցիային հիմքով նույն ձայնակարգի ուրիշ տեսակին: Վերջինս տերցիային հիմքով բնական մաժորին նման է շատ բաներով՝ նույն ուղղվածությամբ, վերևի տերցիային նույն օժանդակ հենակետով: Վերջինիս, ինչպես և գեղջուկ երաժշտության մաժոր ձայնակարգում, երբեմն միանում է լրացուցիչ՝ վերևի կվինտային օժանդակ հենակետը: Դիտարկվող ձայնակարգի տարբերակի բնորոշ առանձնահատկությունները նախորդի համեմատությամբ իր կազմում II աստիճանի երկու տարբերակների առկայությունն է, մեկը՝ բնական, մյուսը՝ խրոմատիկ բարձրացված:

II աստիճանի երկու տարբերակով մաժոր ձայնակարգը եկեղեցական երաժշտություն մուտք է գործել իր զարգացման համեմատաբար վաղ շրջանում: Այստեղ դա ամուր պատվաստվել է և ստացել լայն տարածում: Պաշտամունքային երաժշտության նմուշների վերլուծությանը մենք կանդրադառնանք: Հին տեսությամբ այս ձայնակարգը դասվում է Երրորդ ձայնեղանակի Դարձվածքին:

Դատելով եկեղեցական՝ Լիմոնջյանի նոտագրությամբ գրառած մեղեդիներից, Երրորդ ձայնեղանակի դարձվածքի ձայնակարգը կազմավորվում է վերևի կամ ներքևի Փուշ (c) հնչյունից:

Ինչպես ասվել է, դիտարկվող ձայնակարգի հակաթեզը տոնիկայի հետ կազմում է տերցիա իմտերվալ: Բայց Երրորդ ձայնեղանակի Դարձվածքի մեղեդիներում տոնիկայի և հակաթեզի հակադրումը ավելի վճռական է, քան դա վերևում դիտարկված գեղջուկ մաժոր երգում էր: Երրորդ ձայնեղանակի Դարձվածքի մեղեդիներում վերևի տերցիային հնչյունը մշտապես կրում է օժանդակ լոկրիական տոնիկայի դեր: Հենց վերջինիս ամուր հիմնավորման նպատակին է մղված II աստիճանի բարձրացումը: Նման դեպքերում աստիճանը դառնում է ներքևի ձգտող հնչյունի նշանակության կրող՝ հիշված օժանդակ լոկրիական տոնիկայի նկատմամբ:

Լոկրիական օժանդակ ոլորտը, որն իբրև հենակետ ունի վերևի տերցիային հնչյունը, լոկրիական ձայնակարգի մնացուկ է, որից առաջացել է տվյալ մաժորը: Նշենք, որ Երրորդ ձայնեղանակի Դարձվածքում ծավալվող պաշտամունքային մեղեդիներում լոկրիական ելևէջները վերածվում են դարձվածքների, որոնք սովորական են Առաջին և Առաջին կողմ ձայնեղանակների լոկրիական երգասացությունների համար: Այս հանգամանքը լրացուցիչ վկայություն է հիշյալ ձայնեղանակների ու դրանց ձայնակարգերի միջև ծագումնաբանական հարազատության:

---

[1] Աշուղական երաժշտության մեջ դիտարկվող մաժոր ձայնակարգի կիրառման հազվագյուտ օրինակ է «Ամբողջ Պարսկաստանում» երգը (Ս. ՄԵԼԻՔՅԱՆ և Ա. ՏԵՐ-ՂԵՎՈՆԴՅԱՆ, էջ 67, №132):

Երրորդ ձայնեղանակի Դարձվածքի մեղեդիների ելևէջը պտտվում է հաջորդաբար հիմնական մաժոր և վերևի տերցիային լոկրիական ոլորտներում: Ոլորտներից ամեն մեկի տոնիկան ստանում է ելևէջի ընթացքին համապատասխան հիմնավորում: Ձայնակարգի գլխավոր տոնիկայի հիմնավորման նպատակներով օգտագործվում է, ինչպես գեղջուկ մաժոր մեղեդիներում, կամ ներքևի կվարտային աստիճանից վերընթաց քռիչքի կամ սեփական շրջազարդում ապահովող հնչյունների, այն է՝ մի կողմից ներքևի ձգտող հնչյունի, մյուս կողմից՝ IV աստիճանի օգնությամբ: Օրինակ՝



Վերևի տերցիային օժանդակ կենտրոնի հիմնավորման համար դիմում են հնարների, որոնք ծանոթ են մեզ պաշտամունքային լոկրիական մեղեդիներից: Պարզագույն դեպքերում տոնիկան շրջերգվում է փոքրացրած տերցիա հարաբերության մեջ գտնվող ձգտող հնչյուններով.

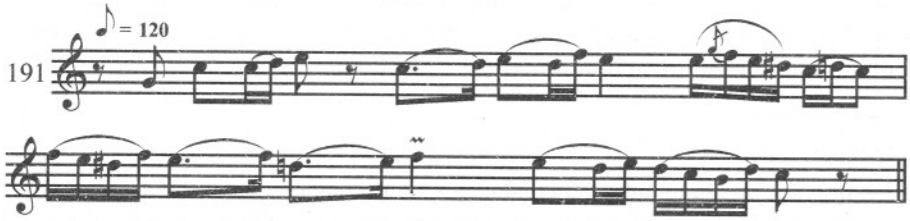


Տոնիկայի շրջազարդման այս պարզագույն ձևը հենք է ուրիշների՝ ավելի բարդերի համար.



Բերված ելևէջներից առաջինում, փոքրացրած տերցիայի (dis-f) ձգողությանը միանում է փոքրացրած կվինտայի (h-f) ներգործությունը, երկրորդում փոքրացրած կվարտայի (dis-g) ներգործությունը և այլն: Օժանդակ կենտրոնի ավել կամ պակաս ամուր հիմնավորման ժամանակ ստեղծվում է զարտուղության տպավորություն՝ դեպի մայր լոկրիական ձայնակարգը:

Չնայած տվյալ մաժոր ձայնակարգի խամրածությանը, որ հետևանք է դրանում օժանդակ լոկրիական ոլորտի ճյուղավորման, պահպանվում է մաժոր երանգը: Պաշտամունքային երաժշտության մեջ Երրորդ ձայնեղանակի Դարձվածքի ձայնակարգը գլխավորապես կիրառվում է հիմների երգատեսակում, մասնավորապես՝ «փառաբանական» հիմների ժանրում[1]: Նման հանդիսավոր, դրա հետ մեկտեղ՝ քայլերգային հատկանիշներով օժտված հիմնի հատված բերվում է ստորև.



Մեջբերված շարականի որոշ միջանցիկ տներ ավարտվում են եզրափակիչ բանաձևերով՝ լոկրիական, բայց ոչ հիմնական մաժոր ձայնակարգում: Օրինակ՝

[1] Այս հիմները ավելի հաճախ երևան են գալիս «Գործք» բաժիններում:



Նման ավարտները վկայությունն են այն բանի, թե որքան ուժեղ են մայր ձայնակարգի վերապրուկները դուստր ձայնակարգի ընդերքում:

3. Կվինտային հիմքով բնական ձայնակարգ

Վերևի կվինտային օժանդակ հենակետով մաժոր ձայնակարգը[1] ինչպես ընդգրկած աստիճանների քանակով, այնպես էլ ներքին բաժանման աստիճանով պատկանում է հայ մոնոդիայի առավել զարգացած բնական համակարգերի թվին:

Գեղջուկ երաժշտության մեջ կվինտային հիմքով մաժոր ձայնակարգը համարյա չի գործածվում: Գրականությանը հայտնի են գեղջուկ մեղեդիների միայն մի քանի օրինակ, որոնք, դեռ մի փոքր էլ ձգած կարող են դասվել այս ձայնակարգին: Կվինտային հիմքով մաժոր ձայնակարգը գերազանցապես մոնոդիայի մասնագիտացված ճյուղերի՝ գուսանական, աշուղական և պաշտամունքային երաժշտության սեփականությունն է:

Եղած տվյալների համաձայն, դիտարկվող ձայնակարգը հայտնվել է զարգացած ավատատիրության դարաշրջանում. լայնորեն տարածվել է քաղաքային մասնագիտացված և ավատատիրական հասարակության առաջավոր շրջանների երաժշտության մեջ, այսինքն՝ գուսանական երգերում, տաղերում և մեղեդիներում: Նույն դարաշրջանում՝ իրեն համապատասխանող մեղեդիական ձևերի տիպական հատկանիշների հետ միասին, ձայնակարգը յուրացվում է եկեղեցու կողմից, որը սիրով ներմուծում է աշխարհիկ երաժշտության ձեռքբերումները: Թե աշխարհիկ և թե պաշտամունքային երաժշտության մեջ, վերևի կվինտային օժանդակ հենակետով մաժոր ձայնակարգը կիրառվում է իբրև վիրտուոզ-համերգային տիպի ծավալուն մոնոդիաների հիմք:

Մեղեդիները, որոնք ծավալվում են դիտարկվող մաժոր ձայնակարգում, առավել պահպանված և ամենից ավելի մեծ քանակով երևան են գալիս պաշտամունքային երաժշտության մեջ՝ շարականներում և հոգևոր բնագրերով տաղերում: Հին տեսությունը այս շրջանակի մեղեդիները դասելով Վերջ ձայնի Դարձվածքին, տվել է դրանց «Ստեղի»[2] անունը: Եվ այսպես, «Ստեղի» տիպի հոգևոր մեղեդիները՝ ինչ-որ ժամանակ զարգացած աշխարհիկ երաժշտության մեջ կվինտային հիմքով մաժոր ձայնակարգում հնչարտաբերման ուսումնասիրման ամենալավ աղբյուրն են: Աշխարհիկ երաժշտությունից «ստեղի» տիպի մեղեդիների ծագումը այժմ հաստատվում է մի շարք փաստերով: Ի միջի այլոց, դրա վկայություններից է այն դարաշրջանում Անդրկովկասի քաղաքներում զարգացող մուղամների՝ «Ռաստ» շրջանակի և մեղեդիների հարազատությունը: Վերջինս երևան է գալիս դրանց հանդիսավոր, բարձր տրամադրության պաթոսում, ելևէջի լուսավոր երանգներում, հյուսվածքի փարթամության, մասամբ՝ նաև թեմատիկ-բանաձևյահն դարձվածքների ընդհանրության մեջ:

---

[1] Համառոտ նշանակումը՝ M_5:

[2] Հայտնի է, որ «Ստեղի» տերմինը կիրառվել է մինչ զարգացած ավատատիրության դարաշրջանը, սակայն չի կարելի հանդուրժել, որ վաղ շրջանում այդ անունի տակ հասկացվել է նույնը, ինչ հիմա:

Բացի Վերջ ձայնի մաժոր մոնոդիաներից, հին տեսությամբ «ստեղի» անվան տակ գործել են նաև մեղեդիներ, որոնք պատկանել են Երկրորդ կողմ (Բկ) եղանակին: Դրանց մենք չենք անդրադառնա, նկատի ունենալով, որ այնքան էլ բնորոշ չեն:

Այնուամենայնիվ, յուրացնելով այս տարրերը, եկեղեցին փոխակերպում է դրանք դանդաղ մեղեդիների համար սովորական անորոշ, վերացական ձևերի[1]:

Հաշվի առնելով, որ կվինտային հիմքով մաժոր ձայնակարգը առավել զարգացած դիատոնիկ մաժոր համակարգ է, նաև այն պատասխանատու դերը, որ Հայաստանի ժամանակակից կոմպոզիտորների երաժշտության մեջ տրվում է մաժորին, նպատակահարմար է այս ձայնակարգի առանձնահատկություններին անդրադառնալ մանրամասնորեն:

Ինչպես իր տեղում նշվել է, կվինտային հիմքով մաժոր ձայնակարգն իր զարգացած վիճակում եռօղակ տասնալար է կամ տասնմեկլար, որի կազմի մեջ մտնում են՝ տոնիկական միքսոլիդիական հնգալարը, ներքևի կվարտային միքսոլիդիական քառալարը՝ երրորդ բարձր անդամով (ամբողջ համակարգի ներքևի ձգտող հնչյունով) և վերևի կվինտային էոլական եռալարը կամ քառալարը: Ինչպես և կվինտային հիմքով միևնոյն ձայնակարգում, ելևէջի զարգացման ընթացքում ձայնակարգի հակաթեզը կարող է փոխադրվել IV և III աստիճանների վրա: Կառուցվածքի հաստատունությամբ ձայնակարգը պարտական է կվինտային հենակետի, նաև երկու փոքրացրած կվինտաներից ու մեծացրած մեկ օկտավայից կազմված համակարգի առկայության:

Ստորև, բերվում են սեփական շրջազարդման հնչյունների օգնությամբ ելևէջում տոնիկայի (ա), վերևի կվարտային (բ) և վերևի կվինտային (գ) հենակետերի հիմնավորման օրինակներ՝ վերցված Շարակնոցից, մի աղբյուրից, որը տալիս է ամենից ավելի նյութ.



Ասվածին կարելի է ավելացնել, որ այստեղ դասվող մաժոր երգասացություններում հաճախ կարելի է հանդիպել փոքրացրած կվինտայի՝ e-b շրջանակներում եզրափակված հնչյունների օգնությամբ ձայնակարգի II աստիճանը (մեր դեպքում՝ g) հիմնավորող բանաձևի.



Վերջ ձայնի մաժոր ձայնակարգի ներքին կապերի կոնտեքստում դիտարկվող հաջորդականության եզրափակիչ հնչյունը ընկալվում է ոչ միայն իբրև II աստիճանի օժանդակ միևնոյն ձայնակարգի կենտրոն, այլ՝ վերևի կվինտային հնչյուն՝ հաշված ներքևի դոմինանտայից (տե՛ս 194 օրինակը):

Հետագա շարադրանքում վերլուծության համար ներգրավվում են ամենից առաջ «Ստեղի» տիպի մեղեդիները: Այս համաչափ սահուն, առնականության հատկանիշներից ոչ զուրկ մեղեդիները աչքի են ընկնում իրենց զանազան և հղկված թեմատիզմով, զարգացման լայն շրջանակներով, փարթամ զարդարվածությամբ, ձայնակարգային հիմքի նշանակությունների որոշակիությամբ և այլն:

Այս մեղեդիների ձայնակարգային հարցերում հստակ պատկերվում են երկու ոլորտ, որոնք ձևի սահմանման ընթացքում հակադրվում են միմյանց: Առաջին, հիմնական ոլորտը կազմավորվում է ձայնակարգի տոնիկական կենտրոնի շուրջ: Իր ամենից ավելի լրիվ տեսքով այն ներկայացնում է հիպոիոնական յոթնալար կամ ութալար: Տվյալ ձայ-

[1] «Ստեղի» տիպի մեղեդիների ու մուղամների ընդհանրական գծերի մասին տե՛ս 186-188 էջերում:

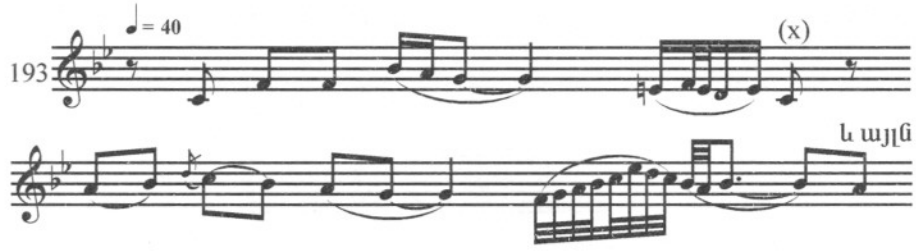
նակարգային ոլորտի հիման վրա ստեղծվում են մեղեդիական զարգացած կազմավորումներ, որոնք եզրափակվում, իսկ հաճախ էլ բաժանվում են բազմազան ավարտներով: Դրանց թվում են տոնիկայով ավարտը, ներքևի դոմինանտայով ավարտը, II աստիճանով և վերևի մեդիանտայով ավարտները: Այս ոլորտի հիման վրա առաջացող ելևէջները բնորոշվում են իրենց հանդարտությամբ, «դրական» բնույթով՝ այն ելևէջների համեմատությամբ, որոնք հիմնված են հակառակ ոլորտներին:

Տոնիկական ոլորտի ֆունկցիոնալ տարբերացվածության աստիճանի, այդ հիմքով առաջացող թեմատիկ կշռույթա-ելևէջների ու ավարտ կազմավորումների բնույթի մասին կարելի է դատել ըստ Շարակնոցից վերցված հետևյալ օրինակների:

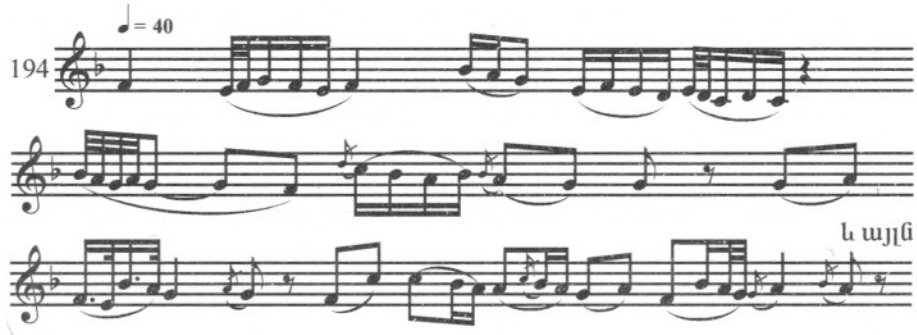
Առաջին օրինակ-հատվածի ձայնակարգա-ելևէջային հարաբերությունները ծավալվում են տոնիկայի գերիշխանության, դրա հաստատման նշանաբանի տակ: Այս հատվածում տոնիկան բազմակի հիմնավորվում է, որի համար ներգրավվում են նաև սեփական շրջագարդման միջոցները: Հատվածը եզրափակվում է տոնիկական ավարտով: Ելևէջում ուշադրություն է գրավում ներքևի կվարտային հնչյունն իր վառ արտահայտված դոմինանտային նշանակություններով, փաստ, որը բնորոշ էր նաև վերևում դիտարկված գեղջուկ մաժոր մեղեդիներին.



Թե որքան որոշակի են հիշյալ նշանակությունները (ֆունկցիաները), կարելի է դատել հետևյալ հատվածով, որում ներքևի կվարտային հնչյունը ավարտի հենակետային սյունն է (X).



Վերջապես հաջորդ հատվածում, որը նույնպես ծավալվում է ձայնակարգի տոնիկական ոլորտում, առկա են մի քան ավարտներ, որոնք տեղավորված են աստիճանական վերելքով և բաժանում են մեղեդին մի շարք ստորադաս բաժինների: Այդ ավարտները եզրափակվում են ներքևի կվարտայով, II աստիճանով և վերևի մեդիանտայով: Շնորհիվ ավարտների մատնանշված հաջորդականության, մեղեդում նկատելի է հաջորդական կուտակումների աստիճանական աճ.



Բերված երեք օրինակները, ինչպես և ընդհանրապես «Ստեղի» տիպի մեղեդիների բաժինները, որոնք ծավալվում են ձայնակարգի տոնիկական ոլորտում, առաջ են բերում նույնության տպավորություն «Ռաստ» և դրան նմանվող «Մահուր-Հինդի» ու «Մահուր» մուղամների սկզբնական ֆազերի հետ:

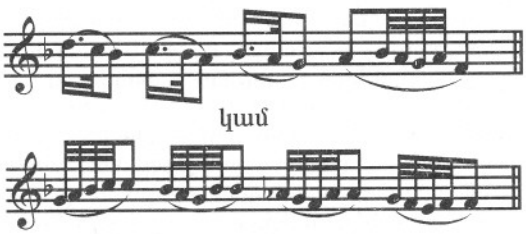
Երկրորդ, ձայնակարգային հակադիր ոլորտը տեղավորվում է ավելի բարձր հնչամասում: Իր առավել լրիվ տեսքով ներկայացնում է յոթնալար կամ ութալար՝ կազմավորված համակարգի վերևի կվինտային հնչյունի շուրջ: Վերջինս իր նշանակությամբ հանդես է գալիս իբրև, ձայնակարգի հենակետ: Այն շրջազարդելու պահերին մաժոր ձայնակարգը բացահայտվում է իր ամենից ավելի վառ կողմերով. մեղեդին շրջազարդվելիս ձեռք է բերում հաստատունության և ուրախ ապրումների անկեղծ արտահայտման բնույթ՝ որպիսիք կարծեք արդյունք են ապրումների լիության:

Մեղեդիի բաժինները, որոնք ծավալվում են ձայնակարգի միքսոլիդիական ոլորտում, առատ են թեմատիկ տիպային կշռույթ-ելևէջներով, որոնցից ամեն մեկն ունի ձևակառուցողական որոշակի նշանակություններ. այդ կշռույթ-ելևէջներից ամեն մեկի երևան գալը կապված է մեղեդու ծավալման միայն մի որոշակի պահի հետ: Ստորև դիտարկվում են նման թեմատիկ կազմավորումներից մի քանիսը՝ կապված դրանց ձևակառուցողական նշանակությունների հետ.

Վերելքի բանաձևեր. այս բանաձևերը օգտագործվում են տոնիկայից դեպի վերևի կվինտային հնչյունին դիմելիս: Սովորաբար, դրանք երևան են գալիս ելևէջի գագաթնակետային ֆազից առաջ, որոնցում շրջերգվում է վերևի հիշված կվինտային հնչյունը: Իր պարզագույն տեսակում վերելքի բանաձևը կվինտային քռիչք է (տե՛ս 83 և 194 օրինակները): Բայց կան նաև բանաձևի ավելի զարգացած դարձվածքներ (տե՛ս 81 օրինակ). դրանք լայնորեն օգտագործվում են շարականներում, տաղերում, ինչպես նաև մուղամներում (Շիքյաստա-ֆարս, «Խոջաստե» և ուրիշներ):

Ձայնակարգային հակաթեզը շրջազարդող բանաձևեր. նախորդների համեմատությամբ սրանք ավելի ծավալուն են. կշռույթ-ելևէջներ են, որոնք կազմավորում են ոչ միայն զարգացման առանձին ցիկլերի գագաթնակետային ֆազերը, այլև՝ ամբողջ մեղեդու: Չնայած իրենց նշանակալի չափերին, դրանք ունեն որոշակի կայունություն: Այս բանաձևերին շատ նման տարբերակներ կարելի է հանդիպել հայ մասնագիտացված երաժշտության մեջ և մուղամներում, ինչի մասին իր տեղում արդեն նշվել է (տե՛ս 80 օրինակը):

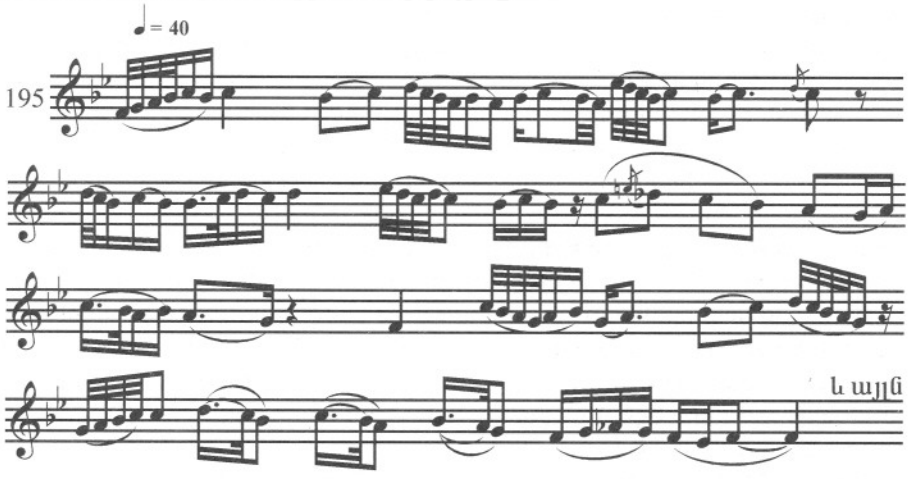
Վայրէջքի բանաձևեր. սրանք համընկնում են ելևէջային փուլերի եզրափակիչ ֆազերի հետ: Դրանց միջոցով են կատարվում վայրէջքները ձայնակարգի հակաթեզից դեպի տոնիկա: Վայրէջքի բանաձևերը պաշտամունքային երաժշտության մեջ հաճախ իրենցում ունեն սեկվենցիոն հաջորդականություններ: Առավել զարգացած բանաձևերն են՝



Նման բանաձևեր գտնում ենք նաև «Ռաստ» շրջանակի մուղամներում[1]:

[1] Սեկվենցիոն քայլերը, որ, ինչպես հայտնի է, որոշ չափով տարածված են հայ մոնոդիկ երաժշտության ժողովրդական ճյուղերում, խորթ են հնագույն շրջանի հայ պաշտամունքային երաժշտությանը որպես ձևեր, որոնք ստեղծված են պարային հանդարտ մարմնական մեքենայա-

Եղանակի բաժինները, որոնք ծավալվում են ձայնակարգի միքսոլիդիական ոլորտում, նույնպես ենթարկվում են ավարտների օգնությամբ բաժանման: Վերջիններս կազմավորվում են V, IV կամ II աստիճանների վրա: Հիշյալ մասերը եզրափակվում են ձայնակարգի տոնիկայով, հաճախ դուրս գալով միքսոլիդիական ոլորտի սահմաններից: Իբրև օրինակ բերվում է շարականի մեղեդի, որի ելևէջը համարյա ամբողջությամբ ընթանում է ձայնակարգի միքսոլիդիական ոլորտում: Մեղեդու բովանդակությունը ավետաբեր բնույթի է, իշխող են հրճվանքի տրամադրությունները: Այս բովանդակության իրացման գործում էական դեր խաղում են ձայնակարգի հակաթեզը շրջազարդող ելևէջները: Մեղեդիում հանդիպում են ավարտներ ձայնակարգի V, IV (տե՛ս երկրորդ կառուցվածքի վերջը), II աստիճանների և տոնիկայի վրա[1].



Կվինտային հիմքով մաժոր ձայնակարգի հնարավորությունների օգտագործման հիանալի օրինակ է բազմակի հիշատակված և բերված միջնադարյան տաղը, որի մեղեդին հետագայում յուրացվել է աշուղների կողմից (տե՛ս 83 օրինակը և մեկնաբանությունը): Այնպես, ինչպես և «Ստեղի» տիպի հիմները, տաղի մեղեդին ծավալվում է դանդաղ և կատարվում է ազատ, սակայն, ի տարբերություն մաժոր հիմների ու մուղամների, տաղի կըշռույթն ունի որոշակի չափ: Ամբողջությամբ այն, ըստ ձևի, կարող է բնորոշվել իբրև զարգացած և կատարյալ, լուսավոր, ջերմ և դրանց հետ մեկտեղ հանդիսավոր հիմնային երգ:

Ձևի տեսակետից մեղեդին բաժանվում է երկու մասի, որոնք ավարտվում են չորստակտանի միատեսակ նախադասություններով, ինչը ստեղծում է յուրօրինակ երաժշտական հանգ:

կան շարժումներից: Այս լույսի տակ, Վերջ ձայն Դարձվածքի մաժոր մեղեդիներում սեկվենցիոն հաջորդականությունների առկայությունը լրացուցիչ փաստ է ի շահ այդ մեղեդիների աշխարհիկ ծագման և տարածման՝ եկեղեցական երաժշտության զարգացման համեմատաբար ուշ փուլերում:

Ուշագրավ է, որ հայ մոնոդիայում կենցաղավարում են բացառապես ներքընթաց սեկվենցիոն քայլեր, որոնք ուղղված են ձայնակարգի բարձր տեղավորված հակաթեզերից դեպի տոնիկական կենտրոններ: Ակներև է, որ մոնոդիայի տարբեր ոճերի պայմաններում, հնարավոր չէ ձեռք բերել ձայնակարգի հակաթեզի և դրա հետ մեկտեղ զգացական լարված բարձր հնչամասի, ուր տրվում է արտահայտված ապրումների գագաթնակետային պահը, մեքենայացման հնարավորություններ պարունակող շարժմամբ: Ակներև է նաև, որ զարգացման հանգուցալուծման պահերին՝ շարժման որոշ «անտարբերությունը» այդ ոճերի պայմաններում բնական է:

[1] Օրինակում առկա շեղումները սովորական են տվյալ ձայնեղանակի մեղեդիների համար: Այս մասին ավելի մանրամասն կնշվի ստորև:

Ձայնակարգը, որի հիմքով ծավալվում է տվյալ մեղեդու ելևէջը, հիպոիոնական-միքսոլիդիական տասնմեկլարն է՝ գլխավոր և օժանդակ աստիճանների վառ որոշարկված նշանակություններով: Նմուշը զարգացած մոնոտոնիկալ մաժորի հիանալի օրինակ է:

Ձայնակարգի ծավալման ձևի տեսանկյունից այս երգը շատ մոտ է վերը դիտարկված՝ փոփոխակի օժանդակ հենակետերով միևնոր ձայնակարգերում ծավալվող մեղեդիներին: Այստեղ, ինչպես և հիշված մեղեդիներում (տե՛ս 66 օրինակը), ձայնակարգի վերևի կվինտային հենակետը միանգամից երևան չի գալիս, այլ միայն երգի միջին, գագաթնակետային բաժնում. ծայրամասային բաժիններում իբրև օժանդակ հենակետ հանդես է գալիս III աստիճանը:

Դիտարկվող երգի առաջին մասը ընթանում է ձայնակարգի հիպոիոնական հանդարտ ոլորտում: Այն ծավալվում է տոնիկա-մեդիանտային կապերի գերիշխանության նշանաբանի տակ: Ձայնակարգային տեսակետով այս մասը հիշեցնում է տերցիային հիմքով կառուցված գեղջուկ մաժոր մեղեդիները:

Երգի առավել շարժուն բաժինը երկրորդ մասի առաջին նախադասությունն է: Դրա ելևէջը սկսվում է վճռական վերելքով տոնիկայից դեպի կվինտային հակաթեզը, որին հաջորդում է հակաթեզը շրջազարդելու ֆազը: Երգի գագաթնակետային այս բաժինը համարյա ամբողջությամբ ընթանում է ձայնակարգի միքսոլիդիական վառ ոլորտում: Եզրափակիչ, «հանգավորող» նախադասության մեջ ելևէջը նորից անցնում է հիպոիոնական ոլորտ, V և IV աստիճանները միանգամայն անհետանում են. առաջին գիծ են բերվում դարձյալ տոնիկա-մեդիանտային հարաբերությունները: Ինչպես և վերը դիտարկված էոլական տոնիկայով շատ մեղեդիներում, տվյալ մեղեդու զարգացման հանգուցալուծումը ի կատար է ածվում ավելի մտերմիկ արտահայտության անցնելու միջոցով: Նման անցման իրացման միջոցներից մեկը հիմքի ստեղծումն է, այսինքն՝ հակաթեզի մոտեցումը տոնիկային:

Սույն մեղեդին պատկանում է տաղային արվեստի՝ երգայնության սկզբունքով հորինված երգերի թվին, որոնցում չկան երաժշտա-արձակագրական, այսինքն՝ ասերգա-արտասանական կարգի պահեր:

Դիտարկվող կարգի մի քանի՝ հաճախ աշխարհիկ և հազվադեպ պաշտամունքային մեղեդիներում ուշադրություն է հրավիրում ելևէջում շեշտված վերևի օկտավային հնչյունի երևան գալը: Աշուղական մեղեդիներում դա հարմարեցված է պաթետիկ ասերգության պահերին: Ինչպես արդեն նշվել է, վերևի օկտավային այդ աստիճանի նշանակություններն ունեն երկակիության գծեր. մեծ մասամբ որոշարկվելով իբրև վերևի կվարտային հնչյուն ձայնակարգի V աստիճանի նկատմամբ, այդուհանդերձ, դրանք պահպանում են տոնիկականության մասը: Սակայն բոլոր հանգամանքներում վերևի օկտավային շեշտված աստիճանն ունի լրացուցիչ վերևի օժանդակ հենակետի նշանակություն, որից սկիզբ է առնում ձայնակարգային մի ինչ-որ նոր օղակ, մեծ մասամբ՝ միևնոր ուղղվածության երկլար կամ եռալար:

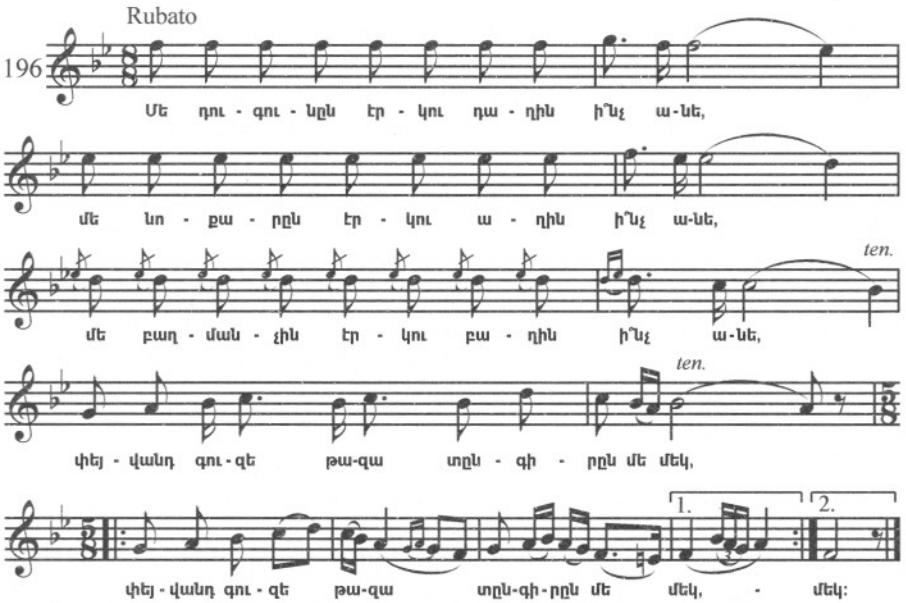
Այն դեպքերում, երբ վերևի օկտավային հնչյունը ստանում է սուբդոմինանտային նշանակություններ, համակարգի V աստիճանից ճյուղավորվում է քառալարային կերտվածքի էոլական սկիզբ, ընդ այդմ մաժոր ձայնակարգի երանգի մեջ մուտք է գործում խավարման տարր: Հենց այսպիսի սուբդոմինանտային նշանակությունների հետ վերևի օկտավային աստիճանը երևան է գալիս Սայաթ-Նովայի «Առանց քիզ ի՞նչ կոնիմ» երգի միջին, շեշտված դրամատիկ ասերգային բաժնում: Այս երգի ձայնակարգի V աստիճանի վրա էլ առանձնանում է քառալարային միևնոր օղակը: Ամբողջությամբ երգի ձայնակարգը քառօղակ հիպոիոնական-միքսոլիդիական-էոլական տասնալար է՝ վերևի օկտավային օղակով, երկլարանի կերտվածքով:

Ստորև բերվում է Սայաթ-Նովայի հիշյալ երգի երկրորդ կեսը, որը սկսվում է ասեր-

գությամբ, ձայնակարգի վերևի դոմինանտային էոլական ոլորտում և ավարտվում երգայնությամբ տոնիկական մաժոր ոլորտում:

Հազիվ թե կարելի է խոսել տվյալ ստեղծագործության մեջ երաժշտական ու բանաստեղծական բնագրերի միջև առկա լրիվ համապատասխանության մասին. սակայն չի կարելի ժխտել այդ համապատասխանության առկայությունը երգի ասերգային մասում: Այստեղ մեղեդու հարցական ֆազ-կանչերը լրիվ չափով ներդաշնակում են բանաստեղծության խոսքերին.

Մե դուգունըն էրկու դաղին ի՞նչ անե,
Մե նոքարն էրկու աղին ի՞նչ անե,
Մե բաղմանչին էրկու բաղին ի՞նչ անե.

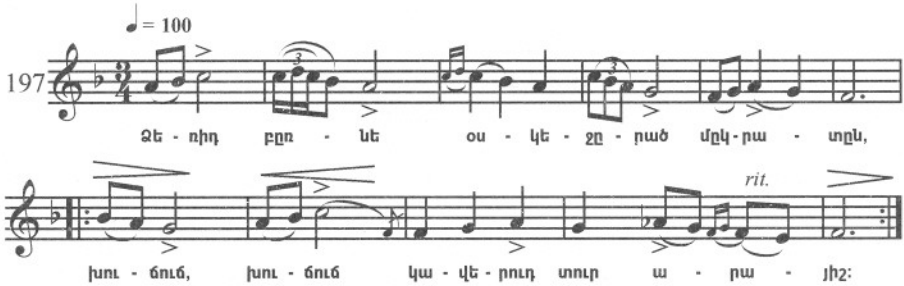


Մի քանի զարգացած մեղեդիներում, որոնք ծավալվում են կվինտային հիմքով մաժոր ձայնակարգում, ուշադրություն է գրավում խրոմատիկ իջեցված աստիճանների օգտագործման փաստը. դրանք III և VI աստիճաններն են (տե՛ս 195 օրինակը, նաև վարընթաց սեկվենցիոն բանաձևերից վերջինը՝ բերված 421 էջում): Հիշատակված ձայնափոխումները կապված են զարտուղության հետ, որն իր հետ մեղեդի է բերում զգացական երանգի փոփոխություններ (թեկուզ և ակնթարթային):

Այս երևույթը հետաքրքրական է և այլ կողմով: Ինչպես ցույց են տալիս դիտարկումները, հնչյունների հիշյալ ձևափոխումները (հատկապես վերաբերում է «Ստեղի» տիպի մեղեդիներին) հարմարեցվում են միայն մեղեդու ծավալման որոշակի փուլերին: Բարձրությամբ ձևափոխված աստիճանները, սովորաբար, երևան են գալիս վարընթաց (իրենց հիմնական ուղղվածությամբ) ելևէջային «հեղեղատներում»: «Ստեղի» տիպի մեղեդիներում նման «հեղեղատները» մեծ մասամբ ստեղծվում են ելևէջը գագաթնակետային փուլում հապաղվելուց հետո: Դիտողությունները թույլ են տալիս եզրակացնելու, որ բարձրությամբ ձևափոխված այս աստիճանների կիրառությունը հետապնդում է ոչ միայն մեղեդու երանգի փոփոխման նպատակը, այլ որոշ այլ բաներ ևս: Իրոք, III և VI աստիճանների խրոմատիկ իջեցումով տեղի է ունենում այս աստիճանների մոտեցում ձայնակարգի՝ իրենից ցած գտնվող հենակետերին և հեռացում՝ իրենցից վերև տեղավորված հենակետերին. այլ կերպ ասած, տեղի է ունենում այս աստիճանների վերա-

կողմնորոշում՝ ձայնակարգի հենակետային կենտրոնների նկատմամբ: Տվյալ ընթացքին ոչ պակաս չափով օժանդակում է ձևափոխված աստիճաններից նոր կենտրոնածիգ հնտերվալների առաջացումը՝ վարընթաց ուղղությամբ:

Այսպես, VI աստիճանի ձևափոխման արդյունքում բարձրանում է աստիճանի նպատակասլացությունը դեպի դոմինանտան ու սուբդոմինանտան, իսկ վերջիններիս միջոցով՝ նաև դեպի տոնիկան: Դրանով իսկ շեշտվում է ելևէջի «հեղեղատային» պահի շրջադարձը դեպի հանդարտում, հանգիստ: Համապատասխանաբար, III աստիճանի ձևափոխումը սրում է դրա սլացքը դեպի ձայնակարգի տոնիկա: Տոնիկայի համար հիմնավորման նպատակով ձևափոխված III աստիճանի կիրառման հետաքրքրական օրինակ գտնում ենք Սայաթ-Նովայի «Յիս կանչում իմ լալանին» պայծառ գույներով երանգավորված մեղեդու եզրափակիչ ավարտում.



Այսպիսով, մաժոր մեղեդիների ելևէջում հնչյունների բարձրության դիտարկված ձևափոխումները, բացի մեղեդու զգացական երանգի վար թողած ներգործությունից, նաև փորձված «էներգետիկ» միջոց են: Այս ձևափոխումների օգնությամբ զարգացման հանգուցալուծումն ստանում է արտահայտչության ու հաստատունության էլ ավելի բարձր աստիճան[1]:

Համանուն մաժորն ու մինորը տվյալ դեպքում մեկնաբանվում են իբրև նույն ձայնակարգի տարբեր կողմեր:

Եվ այսպես, կվինտային հիմքով մաժոր ձայնակարգը ներկայանում է իբրև տվյալ ուղղվածության առավել բարդ և հարուստ հարաբերություններով համակարգ: Մաժոր համակարգերի շարքում գրավում է մոտավորապես նույնպիսի տեղ, ինչպիսին մինոր համակարգերի շարքում՝ էոլական կվինտային տոնիկական օղակով ձայնակարգը: Հայտնվելով զարգացած ավատատիրական դարաշրջանում և ներթափանցելով Հարավային Կովկասի տարբեր ժողովուրդների մասնագիտացված մոնոդիկ երաժշտություն, այն հետագայում ժառանգաբար անցնում է աշուղներին և տարածվում նրանց արվեստում: Կվինտային հիմքով մաժոր ձայնակարգը հարկ է դիտել իբրև տերցիային հիմքով ձայնակարգի հետագա զարգացման արդյունք:

Ձայնակարգում առկա կապերի հավաքականը երևան է բերում համակարգի տոնիկական սկզբի բարձր զարգացումը: Ձայնակարգի վերևի կվինտային աստիճանը, գլխավորելով էոլական ձայնակարգային ոլորտը, եռանդուն կերպով ելևէջում հակադրվում է տոնիկային՝ ստեղծելով համակարգի վառ արտահայտված հակաթեզ: Տոնիկայի և վերևի կվինտային աստիճանի կապով հենց ստեղծվում է այն առանցքը, որին հենվում է իր ծավալման ընթացքում ելևէջը: Բացի հակաթեզից, ձայնակարգը բովանդակում է նաև օժանդակ այլ հենակետեր՝ համապատասխան ձայնակարգային ոլորտներով: Դրանց թվում են՝ վերևի լոկրիական հենակետը (տերցիային հիմքով ձայնակարգի մնացուկ),

---

[1] Հնչյունների ձևափոխման նկարագրված հնարը լայնորեն կիրառվում է նաև Առաջավոր Արևելքի այլ ժողովուրդների մաժոր մեղեդիներում:

ապա՝ ներքևի կվարտային (դոմինանտային) և վերևի կվարտային (սուբդոմինանտային) հենակետերը:

Առավել զարգացած մաժոր համակարգերը բովանդակում են նաև վերևի օկտավային հենակետը՝ իր էոլական ոլորտով: Վերևի օկտավային հենակետը այն կենտրոնն է, որի շրջանակներում իրականացվում են զարգացման առավել լարված գագաթները: Այլ կերպ ասած, վերևի օկտավային հենակետը, եթե դա առկա է ելևէջում, ստանձնում է ձայնակարգի երկրորդ հակաթեզի դեր:

Մեղեդիների բովանդակության մարմնավորման ընթացքում դիտարկվող համակարգի բազմաթիվ ոլորտները մտնում են զանազան, բայց միշտ ձայնեղանակային կանոնավորված հարաբերությունների մեջ: Ընդ այդմ հաջորդաբար փոփոխվող ոլորտներից ամեն մեկը բերում է ելևէջի զգացական երանգի մեջ իր սեփական նրբերանգը:

Այսպես է դրսևորվում կվինտային (նաև կվինտ-օկտավային) հիմքով մաժոր ձայնակարգը հայ մասնագիտացված մոնոդիկ երաժշտության մեջ:

Եզրափակելով մաժոր ուղղվածության բնական ձայնակարգերի ակնարկը, մեկ անգամ ևս հարկ է հիշեցնել այն մասին, որ այս ձայնակարգերը խորհրդային ժամանակի ժողովրդական և աշուղական երաժշտության մեջ ստանում են ավելի ու ավելի ճանաչում և տարածում: Այս ձայնակարգերի արտահայտչական հնարավորությունները հատուկ լիցքավորմամբ բացահայտվում են լուսավոր բովանդակության, լավատեսական բնույթի, պարզորոշ ձևի՝ զանգվածային տիպի երգերում: Նման երգերի թվին պատկանում են, օրինակ, աշխատության առաջին մասում բերված ժողովրդական մեղեդիներ՝ «Դեռ գարուն չբացված», «Ո՞վ էր տեսել էսպես լավ բան», նաև աշուղ Իգիթի «Մենկ էլ խփի՛ր, մենկ էլ խփի՛ր ֆաշիզմին» երգը (տե՛ս 114,115 և 121 օրինակները): Անցյալ պրակտիկայից ժառանգած հատկանիշների կողքին, այն է՝ եռատոնազուրկ կառուցվածքներ, փոփոխակի օժանդակ հենակետերի առկայություն և ուրիշներ, այս երգերի հիմքը կազմող ձայնակարգերին բնորոշ են նաև նոր առանձնահատկություններ, որոնց թվում է տոնիկական սկզբի գերապատվությունը՝ տոնիկա-դոմինանտային և տոնիկա-սուբդոմինանտային հարաբերությունների վառ արտահայտվածության պայմաններում: Վերջին հատկանիշները հարկ է դիտարկել որպես ժողովրդական ստեղծագործության վրա կոմպոզիտորական երաժշտության ունեցած ազդեցության արդյունք, որն իբրև ձայնակարգակազմավորման հիմք օգտագործում է հարմոնիկ-ֆունկցիոնալ պարզագույն կապերը:

IV. ԵՐԿԱԿԻ ՁԱՅՆԱԿԱՐԳԵՐ

Այս ձայնակարգն ինչպես կառուցվածքային հատկանիշներով, այնպես էլ իմաստային տվյալներով առանձնանում է ձայնակարգերի հիմնական շրջանակի մեջ: Այն աչքի է զարնում իբրև սկզբունքորեն ոչ բնական և ոչ էլ մոնոտոնիկալ ձայնակարգ:

Ինչպես նշվել է (տե՛ս էջ 326-327), երկակի ձայնակարգի կառուցվածքի առանձնահատկությունները պայմանավորված են իր կազմում մի խումբ կենտրոնախույս ինտերվալների և առաջին հերթին, մեծացրած սեկունդայի առկայությամբ: Համակարգի ներսում այդ խմբին հակադրվում է մեկ ուրիշը, որի կազմում են՝ երկու ներունակ տոնիկաներով կազմված և համակարգի հենակետային ինտերվալ հանդիսացող մաքուր կվարտան, նաև փոքրացրած օկտավան, որը մեծ դեր է խաղում կենտրոնական կվարտայի շուրջ համակարգի ամրապնդման գործում և թույլ չի տալիս վերջինիս փոխադրվել օկտավայինի: Փոքրացրած օկտավայի՝ e-es հնչյունները երկկողմանի համաչափ տեղավորված են կենտրոնական կվարտայի շուրջ՝ e-[g]-c-es:

Ինտերվալների հիշյալ խմբերը բարդ հարաբերությունների մեջ են, որի արդյունքում

ստեղծվում են համակարգում երկու առանձին օջախներ, ամեն մեկն իր կենտրոնաձիգ ինտերվալների համակարգով և տոնիկայով (տե՛ս 317-318 էջերը):

Երկակիության սկզբունքը, դրված դիտարկվող ձայնակարգի կազմավորման հիմքում այս կամ այն չափով, և ելևէջային միջավայրից կախված (կոնտեքստ) դրսևորվում է իր բոլոր աստիճանների, այդ թվում և երկու հենակետերի նշանակություններում: Վերջիններս համակարգի ներսում հարաբերում են իրար երկու կերպ՝ կամ իբրև տոնիկա-սուբդոմինանտային կապ, կամ՝ դոմինանտա-տոնիկային: Երկակիությունը դրսևորվում է նաև զգացական գունավորման մեջ, որ հաղորդում է ելևէջին ձայնակարգը: Իրոք, միևոր տարրերի կողքին (նաև փոյուգիականի, պայմանավորված հարմոնիկ քառալարի երկրորդ անդամի դիրքով առաջինի համեմատությամբ) ձայնակարգն ունի նաև մաժոր տարրեր: Վերջիններս սահմանվում են հարմոնիկ քառալարի III աստիճանի դիրքով՝ առաջինի համեմատությամբ: Փոյուգիական II աստիճանը մաժոր III-ի հետ կազմում է համակարգի հիմնական ինտերվալը, այն է՝ երկու կերպ լուծվող մեծացրած սեկունդան: Երկակի ձայնակարգում ծավալվող ելևէջների զգացական երանգն ունի փոփոխական փողփողուն բնույթ: Սակայն, այդուհանդերձ, դժվար չէ սահմանել, որ մեծացրած սեկունդայի հնչողությունը ելևէջին հաղորդում է յուրօրինակ զգացական լարվածության տարր: Դանդաղ մեղեդիները, որոնց մեջ տվյալ ինտերվալին հատկացվում է ակտիվ դեր, ունեն խնդրանքի կամ լալագին բնույթ[1]: Հատկապես դա վերաբերում է անկանոն չափական հիմքով մեղեդիներին: Հայ մոնոդիայի զարգացման պայմաններում երկակի ձայնակարգի ճակատագիրը այնքան էլ սովորական չէ: Ինչպես արդեն նշվել է, այս ձայնակարգը գեղջուկ արվեստում չէր համարվում այնքան էլ պիտանի քնարական կամ էպիկական բնույթի կերպարներ մարմնավորելիս. ոչ գեղջուկ քնարական, ոչ էպիկական, ոչ էլ պարային երաժշտության մեջ այս ձայնակարգը չի տարածված: Քնարական բանաստեղծական տեքստով և հիմքում երկակի ձայնակարգ ունեցող՝ հաշված քանակով երգերի գոյությունը իրերի վիճակը չի փոխում. դրանցից մի քանիսը կրում են քաղաքային ժողովրդական երաժշտության ներգործության կնիք[2]: Մնում են երկուսից-երեք մեղեդի, որոնց պատկանելությունը գեղջուկ քնարական և պարային երաժշտությանը դեռևս անբացատրելի է և պահանջում է հետագա ուսումնասիրություն[3]:

Ասվածից սակայն չի հետևում, որ երկակի ձայնակարգի առաջ ընդհանրապես դեպի գեղջուկ երաժշտությունը տանող բոլոր ճանապարհները փակ են: Շատ թե քիչ հեռավոր անցյալում, ծիսա-մոգական բնույթի գործողությունների (գուշակության, կախարդանքի և այլն) կամ եկեղեցական պաշտամունքի ծիսակատարությունների հետ կապված ժանրերում, տվյալ ձայնակարգը ունեցել է բավական լայն տարածում:

Խիստ ուսանելի է այս փաստի համադրումը եկեղեցական-հոգևոր երաժշտության ամենավաղ շերտերում, ներառյալ մինչև սաղմոսները, երկակի ձայնակարգի լայն տարածման փաստի հետ: Ըստ երևույթին, երկակի ձայնակարգի նշանակությունն իբրև ձայնակարգի, որն ունակ է «ներազդել» բնության ուժերի վրա, սահմանվել է դեռևս հեթանոսական ժամանակներում: Այստեղից ծագում և հասնում են թելերը մեկ կողմից՝ քրիստոնեական սաղմոսներին (իսկ ավելի ուշ՝ նաև շարականներին) և մյուս կողմից՝

---

[1] «Շուշտար» մուղամը, որը ծավալվում է նկարագրվող կառուցվածքով ձայնակարգում, Ուզ. Հաջիբեկովը բնութագրում է իբրև ելևէջը «խոր թախծի» երանգով գունավորող միջոց (տե՛ս ՈՒՋ. ՀԱՋԻԲԵԿՈՎ, ***Ազրբեջանական երաժշտության հիմքերը,*** էջ 9):

[2] Տե՛ս, օրինակ, ՄԵԼԻՔՅԱՆ և ՏԵՐ-ՂԵՎՈՆԴՅԱՆ, էջ 37, № 87; ԿՈՄԻՏԱՍ, I, էջ 19, № 63 և ուրիշներ:

[3] Դրանց թվին է պատկանում «Սարերի վրրով գնաց» (տե՛ս 259 օրինակը) սիրո-քնարական երգը:

գեղջուկ երաժշտության ծիսական ու աշխատանքային որոշ ժանրերին[1]: Ուշագրավ է, որ այստեղ և այնտեղ երկակի ձայնակարգը դրսևորվում է ելևէջային միատիպ ձևերում:

Ավելի ուշ ժամանակաշրջաններում երկակի ձայնակարգը և դրանից ածանցվածները զգալիորեն ակտիվանում են, բայց արդեն ոչ թե գեղջուկ, այլ քաղաքային կենցաղային գուսանական և աշուղական երաժշտության մեջ[2]: Այս հանգամանքը ուղղակիորեն կապված է ուշ միջնադարի հայ քաղաքային արվեստի՝ սիրո-քնարական էությամբ անձնական, փարթամ և նուրբ փոխաբերություններով ներծծված երգատեսակի ծաղկման հետ, որի մեջ արտահայտված են կրքոտ, հաճախ եղերերգական ապրումներ: Նման արվեստի ներկայացուցիչների թվում է ականավոր աշուղների մի-ամբողջ փաղանգ՝ Սայաթ-Նովայի գլխավորությամբ:

Ակներևորեն, նույն միտումները պայմանավորել են երկակի ձայնակարգի մուտքը քաղաքային կենցաղային երաժշտություն: Այստեղ ձայնակարգն օգտագործվում է ոչ միայն քնարական երգի ժանրում, այլ նաև պարի ժանրում, սակայն ոչ կամային և գործուն, ինչպես է գեղջուկ երաժշտության մեջ, այլ մտերմիկ, նրբերանգներով լի, ոչ զանգվածային, այլ բացառապես զուգապարում կամ մենապարում: Այսպիսով, երկակի ձայնակարգի մուտքը քաղաքային երաժշտություն, փոխում է թե դրա նախնական նշանակությունը և թե կիրառման ոլորտը:

Անցնելով երկակի ձայնակարգի դիտարկմանը, դրա գործնական կիրառմանը, նախորդ շարադրանքի օրինակով անդրադառնանք ամենից առաջ գեղջուկ ծագում ունեցող մեղեդիներին: Սրանց պատկանում են ծիսային, աշխատանքային մեղեդիների, ինչպես նաև հնագույն դյութական բանաձևերի մնացուկներ ներկայացնող մեղեդիների մի ամբողջ շարք: Վերջիններս իրենց կազմավորմամբ ամենից ավելի պարզ են: Դրանք մեծ մասամբ կազմված են փոքր, բազմիցս կրկնվող կառուցվածքից՝ պարային կշռույթով: Դրանց ձայնակարգային հիմքը, որպես կանոն, կազմված է սահմանափակ քանակությամբ հնչյուններից: Սրանց մեջ կան հազվագյուտ մեղեդիներ, որոնց ձայնակարգը երկակի քառալարի սահմաններից դուրս չի գալիս:

Մեկ քառալարից բաղկացած երկակի ձայնակարգի տարբերակը, ինչպես ասվել է վերևում, բովանդակում է այն հատկանիշները, որոնք ընդհանրապես բնորոշ են նաև առավել զարգացած երկակի համակարգերին: Դրա ներքին փոխհարաբերությունները, ինչպես և զգացական ցուցանիշները, վերջին հաշվով որոշարկվում են կախված այն բանից, թե երկու ներունակ տոնիկաներից որն է գերիշխող ելևէջում: Ներքևի տոնիկայի գերիշխանության դեպքում, որ բնորոշ է հատկապես ձայնակարգի պարզագույն տարբերակին, դրա (ձայնակարգի) արտահայտչական հատկությունները լրացուցիչ սահմանվում են նաև պայմանավորված՝ ելևէջում փոյուգիական կամ մաժոր սկզբի գերակշռությամբ, կամ այդ երկուսի հավասարազորությամբ: Վերջինիս դեպքում առաջ է մղվում մեծացրած սեկունդա ինտերվալի հնչողությունը:

Ձայնակարգի պարզագույն միաօղակ-քառալար տարբերակի հիմքով գոյացած ելևէջով սակավաթիվ օրինակներից է հետևյալ բառերով երգը.

Ջար գընգը, զար գընգը, քող գնգա,
Պարեմք գիշեր լուսնկա (տե՛ս 20 օրինակը):

---

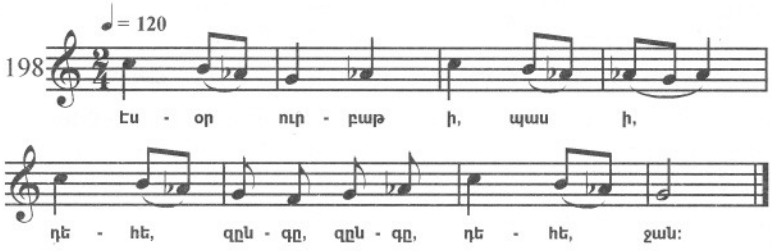
[1] Վերջին հանգամանքի վերաբերյալ ցուցմունք կա Սպ. Մելիքյանի «Ուրվագծում». «Զարմանալի կերպով հենց այս տետրախորդով հորինված երգերն էլ գլխավորապես ժողովրդական կյանքի այն մոմենտների հետ են կապված, որոնք կրոնական ծիսակատարության, կրոնական երկյուղածության էլեմենտներ են պարունակում իրենց մեջ կամ նույնիսկ երգիծանք՝ դեպի հոգևորականի անձնավորությունը» (էջ 27):

[1] Նման արտահայտություն կա դարձյալ Մելիքյանի մոտ (տե՛ս նույն տեղում):

Այս երկտող ոտանավորի առաջին տողի բառերը, դրանց ինքնօրինակ հնչողությամբ, ձայնանմանողական բնույթի են՝ «Զար գընգը, զար զընգը, թող զնգա», նմանակում են հագուստի մետաղյա զարդարանքների, գուցե և զենքի զնգոցը: Տվյալ հանգամանքը, ինչպես և բանաստեղծական տեքստում լուսնկա գիշերվա հիշատակման փաստը, երգի երաժշտական-հորինվածքային տվյալների հետ մեկտեղ, թույլ են տալիս այդ երգը դասելու ծիսական հատկանիշներից ոչ զուրկ, ռազմական պարերի շարքը: Երկմիավոր քայլերգային-պարային կշռույթը երգին հաղորդում է դյուրաշարժ-կամային, հերոսական բնույթ: Երգի ձայնակարգում գերիշխում է ներքևի տոնիկան: Ելևէջը մեծ մասամբ ունի խստաշունչ փոյուգիական երանգավորում (քառալարի երկրորդ փոյուգիական աստիճանը բազմիցս հանդես է գալիս և շեշտվում): Իր բովանդակությամբ և երաժշտա-հորինվածքային տվյալներով «Զար զընգը» երգը մոտ է վերը բերված հնամենի պրիմիտիվներին, որոնք ծավալվում են առանց օժանդակ հենակետի լոկրիական ձայնակարգում, և մեր կարծիքով, նույնպես բովանդակում են կախարդանքի պահեր (տե՛ս 124 օրինակը): Եվ այստեղ և այնտեղ առկա է զգացմունքների խստաշունչ երանգը, որը պայմանավորված է II-րդ (լոկրիական կամ փոյուգիական) աստիճանի դիրքով:

Փոքր-ինչ տարբեր են հարաբերությունները «Էսօր ուբաթ ի» երգում, որի ելևէջը համարյա ամբողջությամբ նույնպես ընդգրկում է ձայնակարգ-քառալարի հիմքով: Դատելով երգի և որոշ եկեղեցական երգեցողությունների ելևէջի հարազատությունից, դրա մեղեդին ինչ-որ ժամանակ նույնպես կապված է եղել ծիսակատարության հետ:

«Էսօր ուբաթ ի» երգի ելևէջի ծավալումը տեղի է ունենում ձայնակարգի երկու կենտրոնների միջև թափառումների նշանաբանի տակ. դաղարը՝ ներքևի կենտրոնի վրա[1]: Ժամանակակից լսողության համար երգի վերջը անկայուն է, ունի հարցական բնույթ:



Ելևէջի ծավալման նման ճանապարհի հանդիպում ենք հողագործի երգում (Հորովելում, տե՛ս օրինակ 9):

Երկակի ձայնակարգի երկօրյակ տարբերակները բաժանվում են երկու խմբի, ըստ ներուժակ տոնրկաներից մեկի կամ մյուսի գերիշխանության (այս մասին տե՛ս 315-316 էջերում): Այս խմբերից ամեն մեկն ունի որոշակի ինքնուրույնություն: Ներքևի տոնիկայի շուրջ կազմակերպված երկօրյակ տարբերակները, պայմանականորեն մենք անվանել ենք երկակի ձայնակարգի մաժոր կամ փոյուգիական մաժորային դրսևորում, հակառակ տարբերակները՝ հարմոնիկ-մինորային: Ներքևի տոնիկայի շուրջ կապերի համակենտ-

---

[1] 198 օրինակի հետ համեմատելու համար բերվում է պատարագից մի փոքր հատված՝ «Տէր, ողորմեա» խոսքերով.

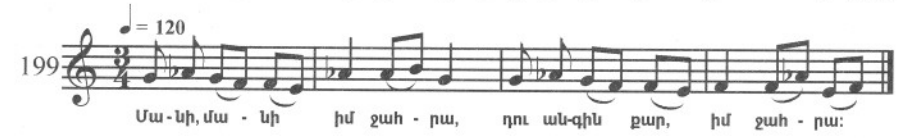


Տես նաև «Ծառի տակին կար կանեմ» (ԿՈՄԻՏԱՍ, I, էջ 5, № 15), որի խոսքային բնագրում կա «կապող» բանածնի մնացուկ. «Սիրած յարին քար կանեմ». Համեմատիր այս խոսքերը Մ. Աբեղյանի կողմից բերված կախարդանքի բանածնի հետ (***«Հայոց հին գրականության պատմություն»,*** հ. I, էջ 18):

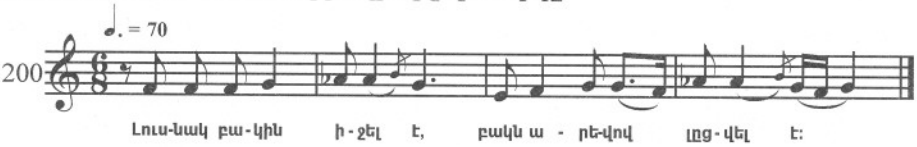
ղոնացման գործում հսկայական է փոքրացրած այն ինտերվալների դերը, որոնք կազմված են ներքընթաց շարժումով՝ մեծացրած սեկունդայի ներքևի հնչյունից: Նման դեր վերևի տոնիկայի նկատմամբ խաղում են այն փոքրացրած ինտերվալները, որոնք կազմվում են մեծացրած սեկունդայի վերևի հնչյունից՝ վերընթաց շարժումով: Կառուցվածքային առումով բերված միավորումները հայելանման հակադիր են միմյանց:

Երկակի ձայնակարգի փոյուգիական-մաժորային դրսևորման զգացական երանգը հավասար այլ պայմաններում որոշվում է, ինչպես և միաօղակ տարբերակներում, կախված այն բանից, թե ելևէջում գերիշխում է խստաշունչ փոյուգիական թե լուսավոր մաժոր սկիզբը, կամ այս սկզբները զուգորդվում են մեծացրած սեկունդայի հարցական հնչողությամբ:

Որպես առաջին օրինակ բերվում է աշխատանքային «Մանի, իմ ջահրա» երգը: Երգի ելևէջում գերակշռում է խստաշունչ փոյուգիական սկիզբը: Ձայնակարգի III աստիճանը շոշափվում է ընդամենը մեկ անգամ, այն էլ ժամանակի ամենաթույլ մասում: Մեծացրած սեկունդայի հնչողությունը, հետևաբար, տվյալ ելևէջային կոնտեքստում որոշիչ չէ.

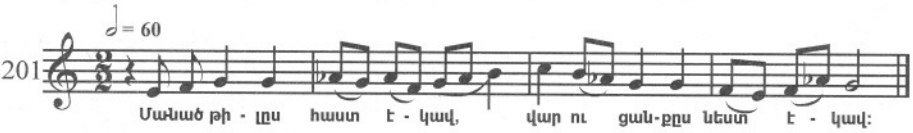


Բերված օրինակին թե բովանդակությամբ և թե հորինվածքային տվյալներով անմիջականորեն հարում է «Լուսնակ բակին իջել է» երգը.



Վերջապես, որպես երկօղակ ձայնակարգի կիրառման վերջին օրինակ, որը կազմակերպված է ներքևի ներունակ տոնիկայի շուրջ, «Մանած թիլլս» երգն է: Առաջին օրինակի նման, այս երգը աշխատանքային երգի ժանրին է պատկանում, որի խոսքային բնագրում հիշատակվում են կանանց տնային աշխատանքի և հողագործի աշխատանքի հետ կապված պահերը:

Զգացական գունավորման առումով տվյալ երգը մի փոքր ավելի լուսավոր բնույթի է, քան նախորդ երկուսը: Այս հանգամանքը բացատրվում է այն բանով, որ փոյուգիական սկիզբը երգի ելևէջում ճնշող չի, ինչպես էր դա նախորդ երկու օրինակներում.



Բերված երեք օրինակների առավել լրիվ բնութագրման համար անհրաժեշտ է ավելացնել, որ դրանց ելևէջներն ունեն ընդհանուր գծեր որոշ պաշտամունքային մեղեդիների ելևէջների հետ: Դրանք ժողովրդական երաժշտությունից անցնելով պաշտամունքային երաժշտություն, այստեղ մարմնավորվեցին այլ ձևերում[1]:

---

[1] Տե՛ս, օրինակ, եկեղեցական երաժշտության մեջ լայնորեն տարածված ելևէջային դարձվածքը.

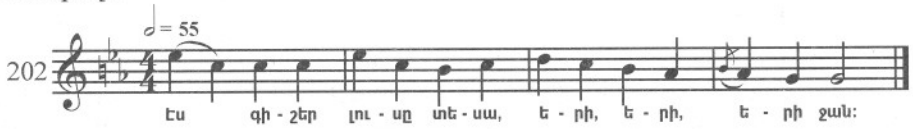


→

Երկակի ձայնակարգի հարմոնիկ-միևնոյնային դրսևորման դեպքում հիմնական հենակետը, որի շուրջ կազմակերպվում են հարաբերությունները, ինչպես արդեն նշվել է, ձայնակարգի վերևի ներուսակ տոնիկան է: Սրանով էլ հենց որոշարկվում է զգացական այն երանգը, որը ձայնակարգի այս տարբերակը հաղորդում է ելևէջին: Լինելով միևնոյն, դա հարում է էոլական-միևնոյն ուղղվածության բնական ձայնակարգերին, ամենից առաջ՝ տերցիային հիմքով ձայնակարգին: Սակայն, ձայնակարգի այս դրսևորման ներքևի կվարտային օղակում բովանդակվող՝ երկու կերպ լուծվող մեծացրած սեկունդան հաղորդում է նրան երկակի ձայնակարգի համար սովորական հատկանիշներ:

Մեզ չհաջողվեց գտնել մեղեդու մի օրինակ երկակի ձայնակարգի տվյալ դրսևորմամբ, որը համոզված կարելի լիներ դասել այն ստեղծագործությունների թվին, որոնք պահպանել են հնագույն ժամանակների մնացուկային տարրեր: Որպես օրինակ բերվում է «Էս գիշեր լուսը տեսա» սիրո-քնարական երգը: Հարկ է նկատել, սակայն, որ երգի բանաստեղծական բնագրում խոսքը զինված տղամարդու մասին է, որը տրված խոստման համաձայն գնում է ուխտի:

Երգի զարգացման սկզբնական ֆազերում ելևէջը պտտվում է ձայնակարգի վերևի ներուսակ տոնիկայի ոլորտում, որը տվյալ դեպքում հիմնականն է: Ապա համաձայն ձայնեղանակային նորմերի, ելևէջը զարտուղություն է կատարում ներքևի տոնիկայի ոլորտ և ավարտվում վերջինով: Այս անցման ընթացքում երկու անգամ հանդես է գալիս մեծացրած սեկունդա ինտերվալը իր արտահայտչական ինքնատիպ առանձնահատկություններով[1].



Երկակի ձայնակարգի եռօղակ տարբերակները գեղջուկ երաժշտության մեջ ներկայացված են գլխավորապես երկրագործական երգերի ժանրում, հորովելներում՝ վարի ու կալսի երգերում: Այս ժանրի երգերի բովանդակության մեջ աղոթք-հմայումների բնույթի մնացուկների առկայության մասին խոսվել է: Տվյալ խմբի երգերը սովորաբար սկսվում են պաթետիկ բացականչություններով՝ վերին, լարված հնչամասում, որոնք վեր են ածվում երգայնության կամ ասերգության: Այս բացականչություն-երգ-ասերգերը հասցեագրվում են անմիջականորեն լծկան կենդանիներին և ունեն աղերսանք-խրախուսանքի բնույթ: Դրանք ծավալվում են ձայնակարգի վերին տոնիկայի ոլորտում:

Զարգացման հաջորդ փուլերում ելևէջն աստիճանաբար զարտուղում է ներքևի տոնիկայի ոլորտ (մեծացրած սեկունդա ինտերվալի ցուցադրմամբ) և ավարտվում է վերջինիս հաստատմամբ: Այսպես ամբողջանում է մեղեդին, որը կատարման ընթացքում բազմիցս կրկնվում է:

Տվյալ կարգի աշխատանքային երգերի բանաստեղծական բնագրում զուգորդվում են ըստ բովանդակության տարբեր տարրեր. այստեղ կան և եզնավարների յուրօրինակ բա-

← Եղած տվյալները թույլ են տալիս եզրակացնելու, որ այս դարձվածքի ծագումը կապվում է հայ մոնոդիկ երաժշտության միևչքրիստոնեական ժամանակաշրջանի զարգացման հետ: Ի միջի այլոց, այն հանդես է գալիս նաև արամեական հրեաների մոտ՝ նրանց սինագոգային երաժշտության հնագույն շերտերում (տե՛ս Ա. ԻԴԵԼՍՈՆ, ***Բաբելոնյան հրեաների երգերը***, էջ 128, 134, 136): Չի բացառվում, որ մանրազնին որոնումների ժամանակ նման դարձվածք կարող է հայտնաբերվել նաև Առաջավոր Ասիայի այլ ժողովուրդների երաժշտության մեջ, իբրև իրենց մշակույթում հնագույն ժամանակներից պահպանված հետքեր:

[1] Դատելով այս երգի կոմիտասյան մշակումից, այն կատարելիս անհրաժեշտ է շեշտել հաստատուն քայլերգային երթը, բայց և երբեք կատարմանը չտալ թեթև-կատակային բնույթ:

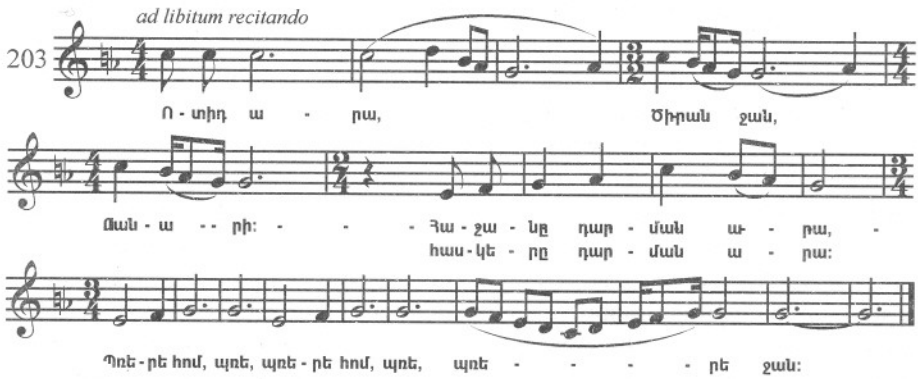
ցականչություններ («հո», «հոռո», «պռերե» և ուրիշներ) և փաղաքուշ մակդիրներ (էպիտետներ)՝ ուղղված լծկաններին («սիրուն», «ախպեր», «Ճաղիկ») և աղոթքի կարգի բանաձևեր[1]: Երգողի գիտակցությունը կարծեք երկվում է. նա դիմում է և իրականորեն աշխատանքը կատարող լծկաններին և գերբնական զորեղ ուժերին, որոնք ըստ իր կարծիքի, աջակից են հաջողությանը: Բայց թե մեկ և թե մյուս դեպքում գութանավորի դիմումը վերածվում է հորդորի ու խրատի:

Տվյալ խմբի ստեղծագործություններից ոճական առավել մաքրության և երաժշտության հետաքրքրության առումով օրինակներից է Կոմիտասի գրառած «Կալի երգը» (որն իր ելևէջի հիմքում ունի երկակի ձայնակարգի եռօղակ տարբերակներից մեկը): Ձայնեղանակային նորմերի հետ լրիվ համապատասխանությամբ, երգը սկսվում է վերևի տոնիկայի ոլորտում և ավարտվում հակադիր ոլորտում: Երգում բազմիցս երևան են գալիս մեծացրած սեկունդայի խնդրանքի ելևէջները՝ զուգորդված կամ լծկաններին ուղղված փաղաքշանքի խոսքերով կամ՝ խնդրանք-շտապեցնող խոսքերով.

Ոտիդ արա, Ծիրան ջան,
Ման արի,
Հաշանը դարման արա,
Հասկերը դարման արա:

Երգի ձայնակարգը եռօղակ իննալարն է, որի առանձնահատկությունը հնչյունաշարի ծավալման հակվածությունն է դեպի ցած հնչամասը. այստեղ այն հասնում է ներքևի կվինտային հնչյունին, որը կատարում է սուբդոմինանտային դեր՝ ձայնակարգի ներքևի տոնիկայի նկատմամբ:

Ձայնակարգային կորիզը, որ կազմավորվում է հիշյալ ներքևի կվինտային հնչյունից, երկակի ձայնակարգի նկատմամբ դուստր հանդիսացող հարմոնիկ մաժորի մի սաղմ է[2].



Ավարտելով երկակի ձայնակարգում ծավալվող գեղջուկ երգերի ակնարկը, հարկ է հիշատակել նույն խմբի մի քանի մեղեդիների գոյության մասին, որոնք պատկանում են

---

[1] Այս մասին ավելի մանրամասն ասված է ԿՈՄԻՏԱՍԻ «Լոռու գութաներգը Վարդաբլուր գյուղի ոճով» հոդվածում՝ (տե՛ս նրա ***Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ,*** էջ 68):

[2] Տվյալ հանգամանքն արժանի է հատուկ ուշադրության: Երկակի ձայնակարգում օժանդակ, հարմոնիկ-մաժորային սկզբնավորության առկայությունը, որը կազմավորվում է ներքևի կվինտային հնչյունից (ներքևի ներումնակ տոնիկայից), հիմք է դարձել Կոմիտասի, Եկմալյանի և ուրիշ կոմպոզիտորների համար երկակի ձայնակարգում ծավալվող մեղեդիները ներդաշնակել հենց այդ մաժորային սկզբնավորության ձայնակարգում՝ վերածելով այն օժանդակից հիմնականի: Այսպես են ներկայացված Կոմիտասի «Սարերի վրով գնաց», «Էս գիշեր լուսը տեսա», «Կալի երգ» և այլ երգերը. այսպես են ներդաշնակված Եկմալյանի Պատարագի համապատասխան մեղեդիները:

հարսանեկան-ծիսական երգերի շրջանակին[1]: Տվյալ երգերը անցողիկ աստիճան են դեպի գուսանական և քաղաքային քնարական այն երգերը, որոնք ծավալվում են նույն երկակի ձայնակարգում:

Եվս մեկ դիտողություն. ըստ ժանրային հատկանիշների, որոնցում կիրառվում է երկակի ձայնակարգ, վերջինս հարազատ է Լոկր.$_3$ տոնիկական օղակով ձայնակարգին:

Երկակի ձայնակարգում ծավալվող քաղաքային ժողովրդա-մասնագիտացված մեղեդիները փոխադրում են մեզ գեղարվեստական կերպարների այլ աշխարհ: Այստեղ գերիշխող է հայրենիքի, մենակության նկատմամբ տածած թախծի, անպատասխան սիրո և նման զգացումներից ծնված քնարականությունը: Այս մասին պերճախոս վկայում է երգերի հիշյալ մեղեդիներին զուգորդված բանաստեղծական բնագրերի բովանդակությունը: Բավական է ասել, որ աշուղ Շերամի 17 սիրո բանաստեղծություններից, որոնք մեղեդիացված են երկակի ձայնակարգում, տասնվեցը նվիրված են անպատասխան կամ մերժված սիրո, բաժանման, մենակության և նման թեմաների, և դրանցով պայմանավորված, նաև՝ վիրավորանքի, վշտի ու դառնության, թախծի ու հուսալքության և նման այլ ապրումների ու զգացումների: Համարյա նույն պատկերն է և Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության դեպքում: Ճիշտ է, կարելի է մատնանշել աշուղական մի քանի երգեր, որոնք ծավալվում են երկակի ձայնակարգում և ունեն խրատա-փիլիսոփայական բովանդակությամբ բանաստեղծական բնագիր: Սակայն այստեղ ևս ակներև են անբավարարվածության (հաճախ՝ բավական դառն) տրամադրությունները՝ ծնված մարդկային հեղհեղուկ բախտից:

Ժողովրդա-մասնագիտացված մոնոդիայի երկակի ձայնակարգը երևան է գալիս երկօղակ և եռօղակ տարբեր փոփոխակներում: Բայց բոլոր պարագաներում ելևէջի մեծ մասը ծավալվում է ձայնակարգի էոլական-միևորային ոլորտում: Ընդ այդմ, բնականաբար, մեղեդին երևան է գալիս գերազանցապես բարձր, զգացական հագեցված հնչամասում: Ձայնակարգի հիշատակված ոլորտի երանգի միևորայնությունը շատ դեպքերում խորանում է ոլորտի վերևի տերցիային հնչյունի շրջերգմամբ (es): Այս շրջանակի գուսանական մեղեդիների մեծ մասում ներքևի տոնիկան իր հիմնավորումը ստանում է զարգացման եզրափակիչ փուլերում: Այս մեղեդիների համար սովորական ձայնակարգա-ելևէջային կոնտեքստներում եղանակի եզրափակիչ փուլում ներքևի տոնիկայի հանդես գալը չի հանգեցնում ստեղծագործության ներքին հակամարտության լուծման: Նման ավարտների ելևէջները աչքի են ընկնում անկայուն-հարցական բնույթով:

Ամբողջությամբ վերցրած, երկակի ձայնակարգում ծավալվող ժողովրդա-մասնագիտացված քնարական մեղեդիները ընկալվում են իբրև այնպիսի զգացումների երաժշտական մարմնավորումներ, որոնք կյանքի են կոչվում մարդկային ճակատագրերի խեղումներով, և կիրառվում են կարեկցանք առաջացնելու նպատակով: Նման ընկալումը այնքան ավելի որոշակի է, որքան ավելի երգային է կշռույթը և որքան մեղեդիում ավելի են օգտագործվում մեծացրած սեկունդա ինտերվալի հնչյուններով ստեղծված ինքնօրինակ-արտահայտիչ դարձվածքները (տե՛ս 204 օրինակը):

Ղարիբի դառն զգացումներ արտահայտելու համար երկակի ձայնակարգի օգտագործման հիանալի օրինակ է, արդեն բերված ու մեկնաբանված, միջնադարյան «Կռունկ» տաղը (տե՛ս 85 օրինակը և բերված պարզաբանումը): Երկակի ձայնակարգի ելևէջներն այստեղ զուգորդվում են հանկարծաբանական բնույթի դանդաղ կշռույթի հետ:

Տաղի ձայնակարգը փոքրացրած օկտավա ինտերվալով շրջանակված երկակի եռօղակ ութալարն է: Տաղի ելևէջը ծավալվում է համաձայն վերը նկարագրված ձայնեղանականային նորմերի: Այն սկզբնապես պտտվելով ձայնակարգի վերևի էոլական

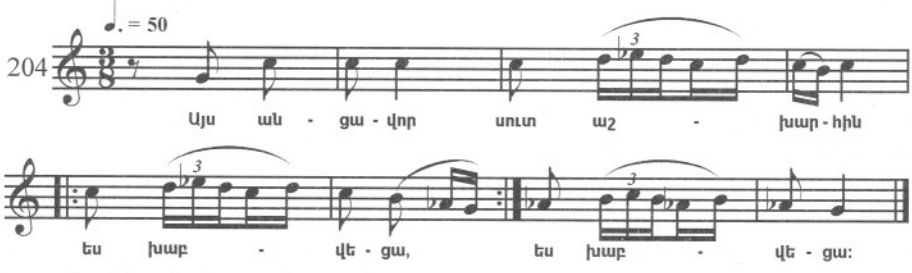
[1] Տե՛ս ԿՈՍԻՏԱՍ I, ***Ակնա երգեր***, էջ 76, №№ 3 և 4:

ոլորտում և բազմիցս դիմելով այդ ոլորտի վերին տերցիային հնչյունին ձեռք է բերում հուզականության, կրքոտության գծեր: Ապա ներքին տոնիկային անցնելու և վերջինս հաստատելու ընթացքում, հանդես են գալիս երկակի ձայնակարգի հատուկ, հարմոնիկ քառալարի հնչյուններին հենվող հարցական ելևէջները: Ուշագրավ է, որ այս ելևէջներին ուղեկցում են նույնպես հարցական նշանով արտասանվող խոսքեր.

Կռունկ, մեր աշխարհեն խապրիկ մը չունի՞ս:

«Կռունկ» տաղի ձայնակարգն ունի մի առանձնահատկություն, որը բացակայում է նույն կարգի մի շարք համակարգերում: Բացի սովորական հենակետային պահերից, այստեղ հենակետ է նաև վերևի կվինտային հնչյունը (ներքևի տոնիկայից հաշված): Այս հենակետի առկայությունը ուժեղացնում է ներքևի տոնիկայի մաժոր երանգը:

Մինչ աշուղական երաժշտության ստեղծագործություններում երկակի ձայնակարգի կիրառման հարցին անցնելը, անդրադառնանք «Վաշխառուի խոստովանանքը» քաղաքային ոչ ծավալուն երգին, որը ուշադրություն է գրավում իր երաժշտա-բանաստեղծական բովանդակության առանձնահատկություններով: Երկակի ձայնակարգի հարմոնիկ-մինորային դրսևորման լալագին ելևէջները այս երգում օգտագործվում են վաշխառուի ապրումների արտահայտման համար, որոնք վերաբերում են հարստություն դիզելու համար նրա կատարած արարքներին.



Աշուղական ստեղծագործություններից կանգ առնենք Սայաթ-Նովայի «Յիս քու ղիմեթըն չիմ գիդի» և Շերամի «Մի բալա է էս իմ յարս» երգերին:

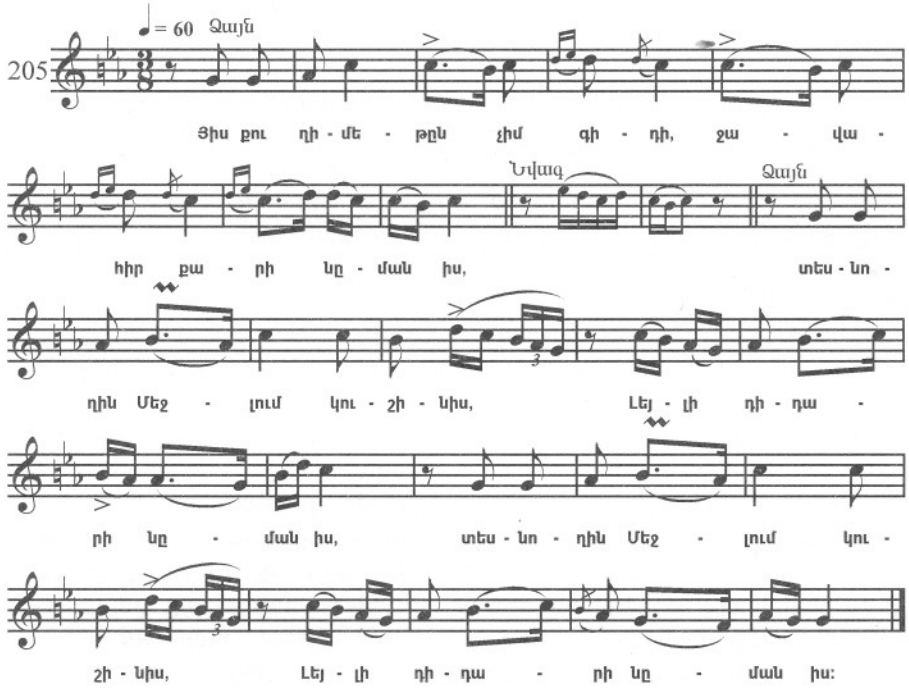
Բանաստեղծական տեքստի բովանդակության առումով հիշյալ երգերը խիստ նման են իրար: Երկուսն էլ անձնական-քնարական տոնով պատմում են անպատասխան սիրո ծանր ապրումների մասին.

Ռահմ արա, հոքիս մի հանի՝
Մուրվաթով յարի նըման իս:
(Սայաթ-Նովա)

Ես ուզում եմ փունջ հոտոտել,
Դարդ եմ շնչում վարդի տեղ:
(Շերամ)

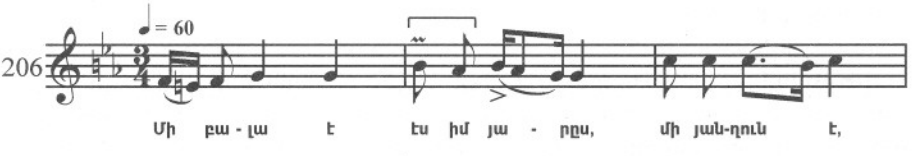
Սակայն երաժշտական առումով հեղինակները խնդիրը լուծել են ոչ բոլորովին միանման: Սայաթ-Նովայի մեղեդիում եղերգական տրամադրությունները զուգորդվում են կենսահամակ կարգի դրական պահերի հետ: Այս վերջիններս տրված են մեղեդու առաջին նախադասության մեջ, որի ելևէջը կազմակերպված է ձայնակարգի էոլական-մինորային տոնիկայի շուրջ: Այստեղ հիշատակված տոնիկան բազմիցս հաստատվում է. մեծացրած սեկունդա ինտերվալն այստեղ ոչ մի անգամ երևան չի գալիս, ձայնակարգի երկակիության էությունը, որ դրված է ամբողջությամբ վերցրած մեղեդու հիմքում, այստեղ դեռևս չի արտահայտվում: Այս առումով Սայաթ-Նովայի երգը մոտ է «Կռունկ» տաղին: Սայաթ-Նովայի երգի մեղեդու առաջին նախադասության երաժշտության առնա-

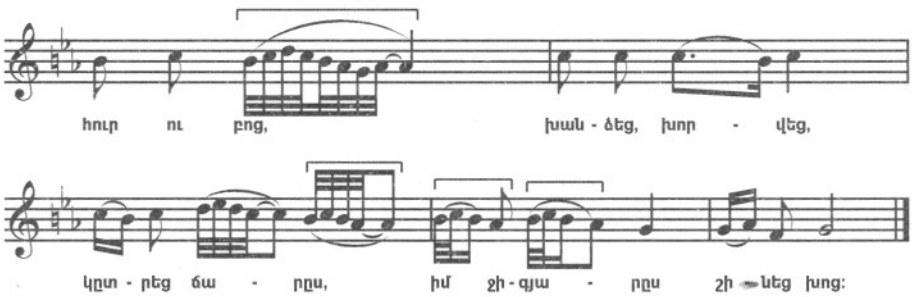
կան բնույթը զգալիորեն պայմանավորված է դրա առածգական-պարային կշռույթով: Երկակի ձայնակարգի իսկական էությունը երևան է գալիս հաջորդ երկու նախադասություններում: Այս նախադասությունների հարցական ելևէջները մեծ մասամբ ծավալվում են երկակի քառալարի շրջանակներում: Այստեղ ելևէջը աստիճանաբար կողմնորոշվում է դեպի ձայնակարգի ներքևի տոնիկան: Վերջին երկու նախադասությունների կշռույթը, թեպետև ոչ այնքան հավաք, որքան դա առաջին նախադասության մեջ էր, այդուհանդերձ պահպանում է պարայնության իներցիան.



Շերամի մեղեդին տարբերվում է նախորդից իր հաճախ լացի հետ համընկնող հուսահատական բնույթի բովանդակությամբ: Նման հուսալիք տրամադրություններ արտահայտելու մեջ հատուկ դեր են խաղում հեկեկանքի կշռույթ-ելևէջները (հեծկլտանք-դարձվածք), ստեղծված մեծացրած սեկունդա ինտերվալի հնչյուններից և ավարտված այդ ինտերվալի ներքևի հնչյունով (տե՛ս նաև 33 օրինակը և նվիրված բացատրությունը): Օրինակում դրանք ներկայացված են ուղիղ փակագծերով:

Ելևէջում ձայնակարգի դրսևորման ձևի տեսանկյունից, Շերամի՝ երկակի ձայնակարգում ծավալվող մեղեդին աշուղական այլ մեղեդիների մեջ մի փոքր առանձնակի տեղ է գրավում: Երգի ելևէջի մեծ մասն ընթանում է հարմոնիկ քառալարի շրջանակներում, ձայնակարգի էոլական-միներային ոլորտը այստեղ հասցվում է օժանդակի նշանակության.



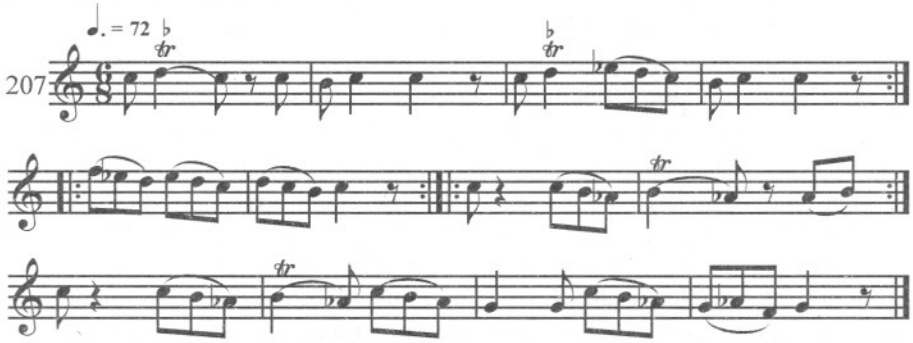


Ինչպես արդեն նշվել է, երկակի ձայնակարգն իր տարբեր փոփոխակներով որոշակի շրջանում ներթափանցում է քաղաքային ժողովրդական երաժշտություն: Այստեղ այն երևան է գալիս երգ-ռոմանսային տիպի ժանրում և պարերում:

Քաղաքային՝ երկակի ձայնակարգում ծավալվող երգի օրինակ է իր տեղում բերված «Գութանի երգը»՝ հորինված Հ. Թումանյանի խոսքերով՝ «Կռունկ» տաղի օրինակով (տե՛ս 101 օրինակը):

Այստեղ դասվող որոշ ստեղծագործություններ, գլխավորապես նվագարանային-պարային, Արևելյան Անդրկովկասի սահմաններում կրում են ինտերնացիոնալ բնույթ: Անդրկովկասի քաղաքներում տարածված նման օրինակներից է «Ուզունդարա» կանացի պարի մեղեդին:

Ճանապարհը, որով ընթանում է ելևէջում ձայնակարգային հարաբերությունների դրսևորումը, ենթարկվում է այստեղ նույն ձայնեղանակային նորմերին, ինչ և Սայաթ-Նովայի «Յիս քու ղիմեթըն չիմ գիդի» երգում կամ «Կռունկ» տաղում. հանգույցը տեղի է ունենում ձայնակարգի էոլական ոլորտում, հետագա գարգացումը՝ հնչող մեծացրած սեկունդայի ոլորտում, հանգուցալուծումը՝ ձայնակարգի ներքնի անկայուն տոնիկայում: Երկակի ձայնակարգում ծավալվող սահուն ելևէջների զուգորդումը դանդաղ-պարային կշռույթի հետ, մասնավոր նշանակության («շարժում տեղում») բազմակի կրկնություններ պայմաններում, հաղորդում է մեղեդուն զուսպ, մտերմիկության ու նազանքի բնույթ, ոչ զուրկ թախծի երանգից.

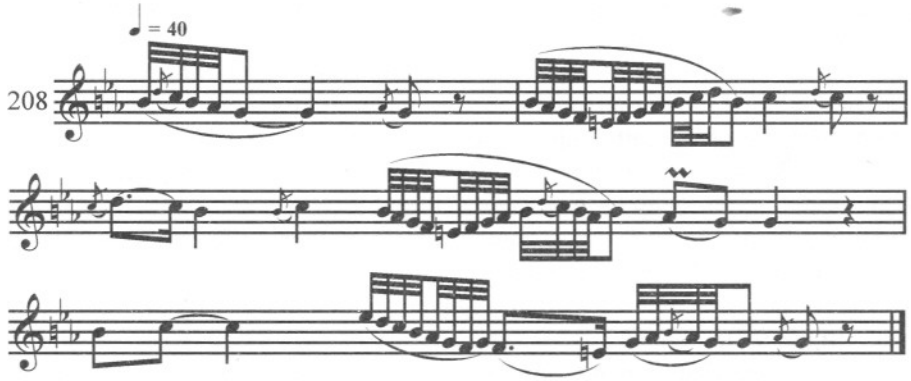


Երկակի ձայնակարգի հսկա քանակության պաշտամունքային մեղեդիներից անդրադառնանք միայն երկուսին, որոնք ուշագրավ են իրենց հորինվածքային մի քանի առանձնահատկություններով:

Առաջին մեղեդին բնորոշվում է ելևէջի խիստ փոփոխակի բնույթով, անընդհատ անցումներով՝ ձայնակարգի մի ոլորտից մյուսը: Տվյալ մեղեդու ձայնակարգում երկակիության սկզբունքը դրսևորված է բացառիկ հստակությամբ: Մասնավորապես, դա բացահայտվում է առանձին աստիճանների նշանակությունների առավելագույն փոփոխակիության մեջ:

Տվյալ մեղեդին ուշագրավ է և այլ առումով: Այստեղ երկակի ձայնակարգի զգացական-լարված ելևէջները զուգորդվում են համերգային-վիրտուոզ պահերի հետ: Վերջիններս ներկայացված են փայլուն յուբիլյացիաների օգնությամբ, որոնք կրում են նվագարանային երաժշտության ազդեցության կնիքը: Բերված մեղեդին համարյա միշտ կատարվում է՝ իբրև առանց խոսքերի մեղեդի (վոկալիզ), ամբողջ մեղեդու մեջ բանաստեղծական բնագրից հանդիպում են միայն երկու վանկ:

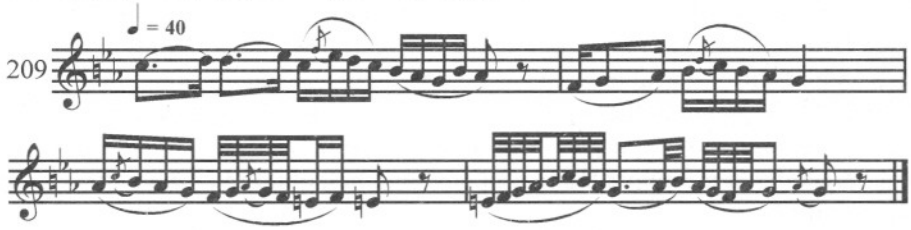
Մեղեդու ձայնակարգը եռօղակ ութնյակ է՝ երկու ծայրերից փոքրացրած օկտավայի հնչյուններով.



Հաջորդ մեղեդին բերվում է ոչ սովորական հենակետը (և այդ հենակետի վրա ստեղծվող ավարտը) ցուցադրելու համար, որը ստեղծվում է ձայնակարգի փռյուգիական-մաժոր դրսևորման ներքևի տերցիային հնչյունից (/e):

Ձայնակարգում նման ավարտ կազմավորման պահերին ճյուղավորվում է նոր սկզբնավորություն: Ելևէջում հանդես գալով միայն դիպվածաբար, այն այնուամենայնիվ հաղորդում է դրա զգացական երանգին նոր նրբերանգ, որը համապատասխանում է փռյուգիական տոնիկայով և իջեցված IV աստիճանով ձայնակարգին:

Պաշտամունքային մոնոդիայից բերված հատվածում ներքևի մեղիանտայով ավարտը երևան է գալիս երրորդ կառուցվածքի վերջում.



Հայ մոնոդիկ երաժշտության զարգացման ավելի ուշ փուլերում տվյալ օժանդակ սկզբնավորությունը, անջատվելով երկակի ձայնակարգից, վերաճում է ինքնուրույն (դուստր) համակարգի: Այս համակարգը աշուղական երաժշտության մեջ ստացել է լայն տարածում, մասամբ դուրս մղելով երկակի ձայնակարգը:

Բերված պաշտամունքային մեղեդիում ուշադրություն է գրավում նաև այն հանգամանքը, որ ելևէջը հապաղվում է մեծացրած սեկունդայի ներքևի հնչյունի վրա (as, տե՛ս առաջին կառուցվածքի վերջավորությունը), կարծեք այնպես, ինչպես էր դա Շերամի «Մի բալա է էս իմ յարս» մեղեդիում: Նման հապաղումը, որ բնորոշվում է բարձրագույն անկայունությամբ, ելևէջ է բերում փղձկանքի տարր:

Հայ երաժշտության հին տեսությունը երկակի ձայնակարգը դասում է Երրորդ ձայնեղանակին և Երրորդ կողմ եղանակի դարձվածքին: Երրորդ ձայնեղանակին պատկա-

նում են այն մեղեդիները, որոնց ելևէջը ծավալվում է գերազանցապես ձայնակարգի վերևի տոնիկայի ոլորտում, Երրորդ կողմ եղանակի դարձվածքին՝ ներքևի տոնիկայում ծավալվող մեղեդիները: Հիշատակված երկու ձայնեղանակների մեղեդիները որոշակիորեն տարբերվում են նաև մի այլ հատկանիշով՝ թեմատիկ-դարձվածքների կազմով: Այլ կերպ ասած, երկակի ձայնակարգի դրսևորման ձևերն այս ձայնեղանակներում այնքան էլ միանման չեն:

Բացի հիշյալ ձայնեղանակներից, երկակի ձայնակարգը դրված է նաև Երկրորդ ձայնեղանակի Դարձվածքի և Վերջ ձայնի Դարձվածքներից մեկի ելևէջների հիմքում: Առաջին դեպքում ձայնակարգը կազմակերպվում է հարմոնիկ քառալարի՝ d-es-fis-g շուրջ, երկրորդ դեպքում՝ c-des-e-f քառալարի շուրջ:

Հայ մոնոդիկ երաժշտության երկակի ձայնակարգի դրսևորման ձևերի մասին կատարված ակնարկի կապակցությամբ անհրաժեշտ է մեկ անգամ ևս անդրադառնալ մեծացրած սեկունդայի հնչյունների այսպես կոչված բարձրությային «ուղղվածության» խնդրին: Գործնականում նման ուղղվածություններ մշտապես կիրառվում են՝ մեղմացնելով մեծացրած ինտերվալի սուր հնչողությունը:

Ինչպես իր տեղում նշվել է, նման «ուղղվածությունները» պայմանավորված են ելևէջային կոնտեքստով. դրանք կատարվում են դեպի ձայնակարգի՝ տվյալ պահին գերիշխող տոնիկան: Այս ուղղվածությունների դերը հատկապես նկատելի է ներձայնակարգային անցումների պահերում:

Երրորդ ձայնեղանակի պաշտամունքային որոշ մեղեդիներում երկակի քառալարի II աստիճանի թեքումը վերևի տոնիկան շրջազարդելիս վերաճում է սովորական շրջանակներից և հասնում մեծությամբ կիսատոնի. as հնչյունի փոխարեն ելևէջում երևան է գալիս /a հնչյունը[1]:

Հասկանալի է, որ այսքան վճռական «թեքումն» իր հետ բերում է ձայնակարգային համակարգի որոշակի կերպարանափոխումներ, այդ թվում ինչպես մանրամասներում, այնպես էլ ամբողջությամբ վերցրած: Իրոք, հարմոնիկ քառալարի կենտրոնական սեկունդան նման «թեքման» պահերին մեծացրած ինտերվալից վերածվում է մեծ լայն սեկունդայի, ընդ այդմ զգալիորեն կորցնելով իր կենտրոնախույս հատկանիշները: Համակարգում, միաժամանակ, առաջանում է փոքրացրած կվինտա ինտերվալը /a-es, լրացնելով ձայնակարգի վերևի տոնիկայի «սեփական շրջազարդման» հնարավորությունները: Այս տոնիկայի ոլորտը հարմոնիկ-մինորայինից վերածվում է մելոդիկ-մինորայինի և ամբողջությամբ գերիշխում է համակարգի հակառակ ոլորտին: Երկակիության հատկանիշները համակարգից անհետանում են. g-/a-h-[c]-d-es: Այսպիսի կառուցվածքի ձայնակարգը ինքնուրույն շրջանառությունից դուրս է. հանդես է գալիս հազվադեպ՝ էպիզոդների ձևով այն մեղեդիներում, որոնք հիմնականում ծավալվում են երկակի ձայնակարգում:

Որպես օրինակ բերվում է այս կարգի էպիզոդներից մեկը.



Թեպետ դիտարկվող «ուղղվածությունները» և դրանց հետ կապված ձայնակարգային փոխակերպումները գործնականում խիստ հազվադեպ են, բայց ուշագրավ են, քանի որ հայ մոնոդիկ արվեստում ելևէջային ծավալման բացառիկ հեզասահունության ցուցանիշ են:

[1] Նման «թեքում» գտնում ենք նաև Լիմոնջյանի նշաններով արված գրառումներում:

Եվ այսպես, ձայնակարգերի հիմնական շրջանակի մեջ են՝ մոնոտոնիկալ, առավելապես բնական՝լոկրիական, էոլական և միքսոլիդիական տոնիկաներով ձայնակարգերը, երկակի ձայնակարգն իր տարբեր դրսևորումներով: Հիշյալ ուղղվածության մոնոտոնիկալ ձայնակարգերից ամեն մեկն իր հերթին ենթաբաժանվում է ըստ տոնիկական կենտրոնի նկատմամբ օժանդակ հենակետի գրաված դիրքի:

Եկեղեցական երաժշտության տեսությունը ձայնակարգերը դասավորում է ըստ ձայնեղանակների համաձայն հետևյալ տախտակի (տե՛ս ստորև): Այստեղ ուշադրություն են գրավում Ջայն և Կողմ եղանակների ձայնակարգերի միջև առկա հարաբերությունները մեկ կողմից, և դրանց Դարձվածքների միջև մյուս կողմից: Այս հարաբերությունները բնորոշվում են կայունությամբ: Փաստորեն, դրանք ժողովրդական և ժողովրդա-մասնագիտացված երաժշտա-ստեղծագործական պրակտիկայի արդյունք են: Հենց դրանք էլ հայ մոնոդիկ երաժշտության ողջ զարտուղային համակարգի հիմքն են կազմում: Էոլական տոնիկայով տոնայնությունները տախտակում նշանակված են փոքրատառերով, լոկրիական տոնիկայով տոնայնությունները՝ նույնպես փոքրատառով, իսկ ներքևից տառի հավելումով մաժոր տոնիկայով տոնայնությունները՝ մեծատառով.

Ջայնեղանակի անունը	Ութ Ջայն և Կողմ եղանակների ձայնակարգերը	Դարձվածքների ձայնակարգերը
Առաջին ձայն (Ա ձ)	/a լ առանց օժանդակ հենակետի	g փոփոխակի օժանդակ հենակետով
Առաջին կողմ (Ա կ)	/a լ տերցիային հնչյունի օժանդակ հենակետով	d կվարտային և սեքստային օժանդակ հենակետերով
Երկրորդ ձայն (Բ ձ)	g կվինտային հնչյունի օժանդակ հենակետով	D-g երկակի
Երկրորդ կողմ (Բ կ)	g կվարտային և սեքստային օժանդակ հենակետերով	g կվարտային և սեքստային օժանդակ հենակետերով
Երրորդ ձայն (Գ ձ)	G - c երկակի	C տերցիային օժանդակ հենակետով
Երրորդ կողմ (Գ կ)	g տերցիային օժանդակ հենակետով	G - c երկակի
Չորրորդ ձայն (Դ ձ)	g կվարտային օժանդակ հենակետով	/a լ տերցիային օժանդակ հենակետով
Չորրորդ կողմ (Վերջ ձայն)	g տերցիային օժանդակ հենակետով	ա) F կվինտային օժանդակ հենակետով բ) C - f երկակի

ՋԱՅՆԱԿԱՐԳԵՐԻ ԵՐԿՐՈՐԴ ՇՐՋԱՆԱԿԸ

Ջայնակարգերի երկրորդ շրջանակի մեջ, բացի հիմնական շրջանակի ձայնակարգերից, մտնում են ընդամենը երեք նոր համակարգեր: Դրանք բոլորը սկիզբ են առնում երկակի ձայնակարգի փոյուգիական-մաժորային դրսևորումից և վերջինիս նկատմամբ հանդիսանում են դուստր ձայնակարգեր: Դրանք են՝ ա) փոյուգիական (կամ հիպոփոյուգիական-փոյուգիական), իջեցված IV աստիճանով, բ) իջեցված V աստիճանով դորիական (կամ հիպոդորիական-դորիական) և գ) իջեցված VI աստիճանով իոնական (կամ հիպոիոնական-իոնական) ձայնակարգերը:

Այս բոլոր ձայնակարգերը մոնոդիայի ավելի ուշ շերտերի սեփականությունն են: Իբրև ինքնուրույն համակարգեր դրանք հանդես են գալիս գլխավորապես մասնագի-

տացված՝ գուսանական, աշուղական և պաշտամունքային ճյուղերում: Գեղջուկ երաժշտության մեջ, ինչպես և պաշտամունքային երաժշտության վաղ շերտերում (օրինակ, վաղ շրջանի շարականներում) դրանք համարյա բոլորովին երևան չեն գալիս:

Ձգացական երանգի տեսանկյունից, որ հաղորդում են ելևէջին հիշյալ ձայնակարգերը, դրանք այս կամ այն չափով մոտենում են, համապատասխանաբար, երեք ուղղվածության բնական համակարգերին, սակայն դրանցում երկակի սկզբնավորության առկայությունն առանձնահատուկ նշանակությամբ, անում է իր, հաճախ խիստ էական սրբագրությունները: Վերջնական արդյունքով դիտարկվող ձայնակարգերից յուրաքանչյուրի արտահայտչական առանձնահատկությունները որոշվում են կախված այն բանից, թե որքան է դրանց կազմավորման մեջ համապատասխան տոնիկական սկզբնավորության մասնակցության չափը մեկ կողմից և մյուս կողմից՝ օժանդակ երկակի սկզբնավորության չափը: Ինչպես ցույց է տալիս պրակտիկան, երկրորդ շրջանակի հիշյալ երեք ձայնակարգերը կիրառվում են գլխավորապես իբրև արտահայտչական միջոց՝ անձնական-քնարական բովանդակության եղանակներ ստեղծելիս: Վերարտադրվող ապրումները ինչպես երկակի ձայնակարգի մեղեդիներում, այստեղ ևս հրամցվում են մի փոքր չափազանցված:

Երկրորդ շրջանակի բոլոր երեք ձայնակարգերը, համաձայն հին տեսության, դասվում են «Ջարտուղի»-ների կարգին:

1. Իջեցված IV աստիճանով փռյուգիական ձայնակարգ

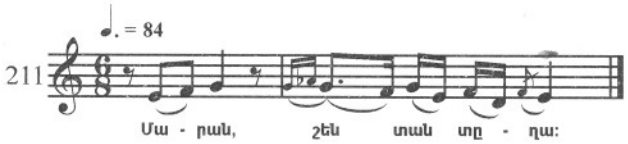
Այս ձայնակարգն ունի տերցիային կամ տերց-սեքստային հիմք. օժանդակ հենակետերն են վերևի տերցիային և վերևի սեքստային հնչյունները: Ձայնակարգի տոնիկական օղակը լոկրիական (փռյուգիական) կառուցվածքի եռալարն է. ձգտող օղակի հնչյուններից գործնականում ամենից ավելի կիրառվում է ներքևի սեկունդային աստիճանը, որն ունի ներքևի ձգտող հնչյունի դեր և ներկայացվում է երկու տարբերակով՝ բնական և խրոմատիկ բարձրացված:

Դիտարկվող փռյուգիական ձայնակարգի առանձնահատկությունները, ի տարբերություն նման լոկրիական տոնիկական օղակով բնական ձայնակարգի, որոշարկվում են դրա վերևի տերցիային օղակի կերտվածքով, ստույգ՝ համակարգում IV և V աստիճանների ունեցած հարաբերական դիրքով: Հիշյալ աստիճանները, որոնք միաժամանակ վերևի տերցիային օղակի II և III աստիճաններն են, իրար հետ կազմում են մեծացրած սեկունդա: Հավասար այլ պայմաններում, հիշյալ աստիճանների դիրքը և դրանց միջև ստեղծված ինտերվալը որոշում է ձայնակարգի դիմանկարը՝ որպես արտահայտչամիջոցի, դրան բնորոշ տրամաբանական հարաբերությունների և զգացական երանգի բնույթը: Կառուցվածքային առումով համակարգում հիշյալ աստիճանների ներկայությունը և հարաբերական դիրքը իբրև արդյունք ուժեղացնում է ձայնակարգի վերևի տերցիային հենակետի, իսկ առավել ծավալուն համակարգերում՝ նաև վերևի սեքստային հենակետի դիրքը:

Ինչպես և բոլոր համանման հանգամանքների դեպքում, իջեցված IV աստիճանով փռյուգիական ձայնակարգի մեղեդիների բովանդակության բացահայտման ընթացքը սերտ կապի մեջ է ելևէջում ձայնակարգի դրսևորման պրոցեսի հետ: Այս վերջինիս բնույթը տվյալ դեպքում խաղում է առանձնակի էական դեր: Այստեղ կարևոր է, թե հատկապես ձայնակարգի որ ոլորտները՝ տոնիկականը թե մեդիանտայինը, ինչ հաջորդականությամբ և քանակական ինչպիսի հարաբերություններով են հանդես գալիս ելևէջում: Հարկ է ընդգծել, որ IV աստիճանով իջեցված փռյուգիական ձայնակարգում օժանդակ, մեդիանտային ոլորտը բոլոր պայմաններում պահպանում է որոշակի ինքնու-

րույնություն: Դրա հետևանքով ձայնակարգն առանձին դեպքերում ձեռք է բերում փոփոխական բնույթ:

Ժողովրդական մեղեդիները, որոնք հիմքում ունեն իջեցված IV աստիճանով փոյուգիական ձայնակարգ, քանակապես չափազանց քիչ են: Հենց դրանց պատկանելությունը գեղջկական երաժշտությանը ոչ միշտ է կարելի ապացուցել նույնանման համոզչությամբ[1]: Տվյալ շրջանակի ստեղծագործություններից բերվում է աղքատ, հաց մուրողի երգի մեղեդին՝ «Մուրացկանի երգը», որը մեկնությունների կարիք չունի.

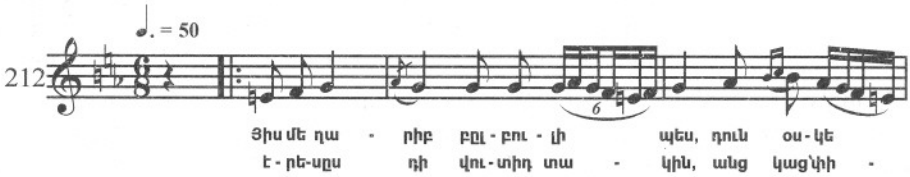


Նույն ձայնակարգի պաշտամունքային մեղեդիներն առանձին հետաքրքրություն չեն ներկայացնում ոչ ճանաչողական, ոչ գեղարվեստական առումով[2]: Մենք դրանց չենք անդրադառնա:

Իջեցված IV աստիճանով փոյուգիական ձայնակարգի արտահայտչական և ձևակառուցողական հնարավորությունները առավել տպավորիչ օգտագործվում են աշուղական և քաղաքային ժողովրդական երգաստեղծության մեջ: Այստեղ այս ձայնակարգի մասնակցությամբ ստեղծվում են մեղեդիներ՝ լի զգացական լարվածությամբ ու պաթոսով:

Ստորև բերվում է Սայաթ-Նովայի երգերից մեկը, որը ծավալվում է իջեցված IV աստիճանով փոյուգիական ձայնակարգում: Երգի անունն է՝ «Յիս մե ղարիբ բըլբուլի պես»: Երգի բանաստեղծական բնագրում կերպարների նույն շրջանակն է, ինչ և վերևում դիտարկված երկակի ձայնակարգի աշուղական երգերում: Սիրուհու արժանիքների առաջ հիացումի մոտիվներն այստեղ նույնպես միահյուսվում են անպատասխան սիրո զգացումից առաջացած տառապանքի մոտիվներին:

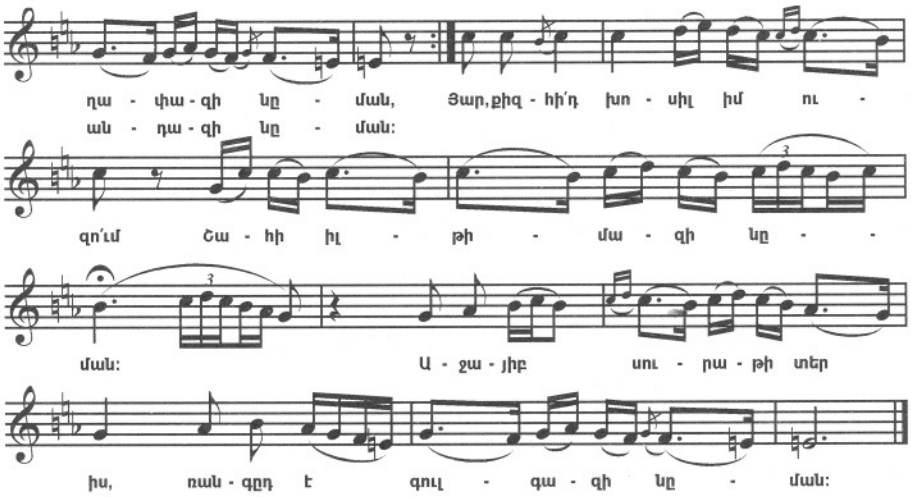
Ինչպես դիտարկվող ձայնակարգի բոլոր այլ երգերում, տվյալ երգի ելևէջը ծավալվում է ձայնակարգային երկու ոլորտներում. տոնիկական փոյուգիական և վերևի տերցիային երկակի ոլորտում: Բայց այս երգի տարբերությունն այն է, որ զգացականգրգռված օժանդակ սկիզբը ելևէջում չի գերիշխում մելամաղձոտ տոնիկականին: Այն երևան է գալիս կառուցվածքով եռամաս մեղեդու միայն միջին, գագաթնակետային բաժնում: Ոլորտների նման հարաբերությունների, ինչպես նաև ելևէջում դրանց դրսևորման հաջորդականության շնորհիվ, տվյալ մեղեդին բնույթով ավելի հանդարտ է, քան նույն ձայնեղանակի շատ ուրիշ մեղեդիներ.



---

[1] Մեծ թվով հրատարակված և հրատարակության պատրաստվող հայ գեղջուկ երգերից ընդամենը չորսն են լրիվ հենվում իջեցված IV աստիճանով փոյուգիական ձայնակարգին (տե՛ս ԿՈՄԻՏԱՍ, I, № 197, 216 և Ակնա երգերից՝ № 10, ՄԵԼԻՔՅԱՆ և ՏԵՐ-ՂԵՎՈՆԴՅԱՆ, № 79):

[2] Այս մեղեդիների մի խումբ ցրված է Պատարագի էջերով, մի ուրիշը՝ ներկայացված է կոնցերտային ձևերի ոչ մեծ թվով: Այս վերջիններից մեզ հետաքրքրող խնդրի տեսակետից առանձնանում է «Հարության տաղը»-ը (տե՛ս Պատարագ, էջ 98):



Տոնիկական ոլորտի մելամաղձոտ ելևէջների զուգորդումը վերևի տերցիային ոլորտի զգացական հագեցած, կրքոտ ելևէջների հետ բնորոշ է նաև քաղաքային ժողովրդական երգերին, որոնք ծավալվում են իջեցված IV աստիճանով փոյուգիական ձայնակարգում:

Նման ստեղծագործության մի օրինակ է արդեն բերված, Ավ. Իսահակյանի խոսքերով երգվող «Մաճկալ» երգ-ռոմանսը: Երգի բանաստեղծական բնագրում հեղինակը դիմում է դժվար աշխատանքից ուժասպառ, «ծովի պես քրտնած» հողագործի թափած ջանքերին: Երգի ելևէջը տատանվում է ձայնակարգային երկու ոլորտների միջև, կոծերի նման ավարտվելով փոյուգիական տոնիկայով (տե՛ս 102 օրինակը):

Երգերում, որոնց ելևէջի մեջ գերիշխում է ձայնակարգի օժանդակ, երկակի սկզբնավորությունը, բովանդակված են հստակ արտահայտված զարտուղության տարրեր, որի համար դրանց դիտարկումը կկատարվի հաջորդ գլխում:

Անցյալ դարի տեսաբանները իջեցված IV աստիճանով փոյուգիական ձայնակարգը դիտում են որպես տերցիային հիմքով դիատոնիկ լոկրիական ձայնակարգի ձևափոխված (ալտերացված) տարբերակ (Առաջին կողմ եղանակի ձայնակարգ[1]):

Ըստ երևույթին, դրա համար հիմք է ընդունվել հիշյալ ձայնակարգերի կառուցվածքում և արտահայտչական առանձնահատկություններում որոշ ընդհանուր գծերի առկայությունը:

Սակայն, ընդհանուր գծերի առկայությունն ինքնին դեռևս ծագումնաբանական կապի ցուցանիշ չէ: Ինչպես հայտնի է, մեկ ձայնակարգի առանձին փուլերի կազմավորումը մեկ ուրիշի ընդերքում, սկսած դրանց սաղմնավորման պահից մինչև ճյուղավորման պահը, սովորաբար արտացոլված են հենց իրենց՝ մեղեդիների ելևէջներում: Մինչդեռ պաշտամունքային մեղեդիներում, որոնք ծավալվում են տոնիկական օղակով Լոկր.$_3$ ձայնակարգում, բազմիցս ներկայացված Շարակնոցում, չկա և ոչ մի ակնարկ դեպի իջեցված IV աստիճանով փոյուգիական ձայնակարգը կատարվող «թեքման» մասին: Այսպիսով, հին տեսաբանների ենթադրությունը հիշյալ փոյուգիական ձայնակարգի առաջացման ճանապարհների մասին, չի հիմնավորվում: Միևնույն ժամանակ, տվյալ ձայնակարգի առաջացման ենթադրությունը երկակի ձայնակարգից հեշտությամբ կարող է ապացուցվել:

---

[1] Տե՛ս Ն. ԹԱՇՃՅԱՆ, ***Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրության հայոց,*** Վաղարշապատ 1874, էջ 45 և Ա. ԲՐՈՒՏՅԱՆ, ***Դասագիրք հայկական եկեղեցական ձայնագրության,*** Վաղարշապատ, 1890, էջ 129:

Երրորդ կողմ եղանակի դարձվածքին դասվող երկակի ձայնակարգի որոշ շարականերում արտահայտված է տվյալ ձայնակարգի փուլերից մեկի կազմավորումը երկակի ձայնակարգի ընդերքում: Նման շարականների ելևէջները, որոնք ծավալվում են հիմնականում երկակի ձայնակարգում, ինչպես դա ցույց է տրվել 209 օրինակում, երբեմն ավարտվում են այդ երկակի ձայնակարգի ներքևի տերցիային հնչյունի վրա: Նման ավարտի ներքևի տերցիային հնչյունն էլ հենց հանդիսանում է ապագա դուստր փոյուգիական ձայնակարգի տոնիկան: Ավելին, երևան գալով աշուղական և պաշտամունքային մեղեդիներում որպես ինքնուրույն համակարգ, իջեցված IV աստիճանով փոյուգիական ձայնակարգը երբեք ամբողջովին չի կտրվում մայր՝ երկակի ձայնակարգից: Վերջինիս տարրերը, երկակի ձայնակարգին բնորոշ տիպական կշռույթ-ելևէջներով դիտարկվող փոյուգիական ձայնակարգում ծավալվող մեղեդիների պարտադիր որոշիչներն են, ինչպես էր դա նաև Սայաթ-Նովայի վերը բերված մեղեդում: Մայր ձայնակարգի տարրերի ներկայությունը դուստր ձայնակարգում զգալիորեն սահմանում է վերջինիս զգացական երանգը:

Կոմպոզիտորական ստեղծագործության մեջ իջեցված IV աստիճանով փոյուգիական ձայնակարգը իր իսկական նշանակությամբ չի կիրառվում: Տվյալ ձայնակարգի մեղեդիները սովորաբար ներդաշնակվում են հարմոնիկ-մաժոր ձայնակարգում, որը կառուցված է փոյուգիական ձայնակարգի ներքևի մեդիանտայից: Հետևաբար իջեցված IV աստիճանով փոյուգիական ձայնակարգին կոմպոզիտորական երաժշտության մեջ տրվում է հարմոնիկ-մաժոր ձայնակարգի վերևի մեդիանտային ոլորտի դերը: Այս առումով տվյալ փոյուգիական ձայնակարգի ճակատագիրը նման է լոկրիական տոնիկայով ձայնակարգի ճակատագրին:

2. Իջեցված V աստիճանով դորիական ձայնակարգ

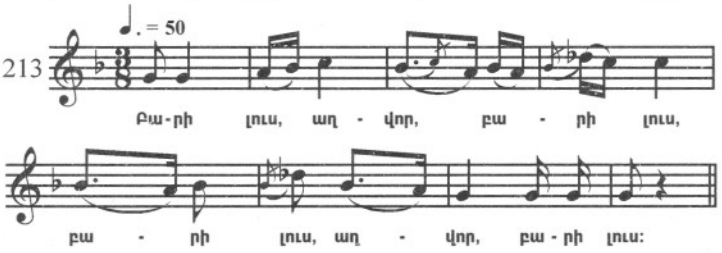
Այս ձայնակարգի տոնիկական օղակը էոլական քառալարն է: Հետևաբար, տվյալ ձայնակարգը հարում է կվարտային հիմքով միևնոր ձայնակարգերին: Ձայնակարգի օժանդակ հենակետը միևնույն ժամանակ համակարգի երկակի օղակի ներքևի տոնիկան է: Առանձին դեպքերում, բացի վերևի կվարտային օժանդակ հենակետից, համակարգում ստեղծվում է լրացուցիչ հենակետ՝ ի դեմս վերևի սեպտիմային հնչյունի: Այսպիսի հենակետը երկակի քառալարի վերևի տոնիկան է:

Քանի որ ձայնակարգի տոնիկական օղակի կազմում, բացի տերցիային հնչյունից, կա և կվարտային հնչյունը, ձայնակարգի տոնիկական սկզբնավորությունը ձեռք է բերում կայունության ավելի բարձր աստիճան, քան նախորդ ձայնակարգում էր:

Հետաքրքիր է անցկացնել զուգահեռ ձևափոխված դորիական ձայնակարգի և դարձյալ կվարտային հիմքով բնական էոլական-միևնոր ուղղվածության ձայնակարգի միջև: Դրանց տարբերությունը սուբդոմինանտային օղակների կառուցվածքի մեջ է: Բարձրությամբ ձևափոխված ձայնակարգում սուբդոմինանտային օղակը իրենից ներկայացնում է հարմոնիկ քառալար: Նման կառուցվածքի շնորհիվ ձայնակարգի սուբդոմինանտան ձեռք է բերում մի փոքր ավելի կայունություն բնական ձայնակարգի սուբդոմինանտայի համեմատությամբ: Համապատասխանաբար, թուլանում է տոնիկայի դիրքը: Վերջնական տպավորությունը, սակայն, կախված է այն բանից, թե ձայնակարգի կողմերից որն է գերիշխող ելևէջում և թե ինչ հաջորդականությամբ է տեղի ունենում ձայնակարգի բացահայտումը: Մեծացրած սեկունդայի հնչյունների երկարատև շրջերգման դեպքում ուժեղանում է օժանդակ, երկակի սկզբնավորությունը՝ արտահայտչության բոլոր հատուկ գծերով հանդերձ. և հակառակը, մեղեդիներում, որոնցում մեծացրած սեկունդա ինտերվալի ներգործությունը հասցված է նվազագույնի (եթե ոչ զրոյի), բավա-

րարվում են սուբդոմինանտայի դիրքի ուժեղացմամբ՝ պահպանելով դրա լրիվ ենթարկվածությունը ձայնակարգի տոնիկային: Իջեցված V աստիճանով դորիական կամ հիպոդորիական-դորիական ձայնակարգի տարածման հիմնական ոլորտը հին գուսանական և աշուղական երաժշտությունն է: Այս իմաստով առավել հետաքրքրություն են ներկայացնում Ակնա գուսանական երգերը: Իբրև իջեցված V աստիճանով էոլական ձայնակարգի պարզագույն օրինակ բերվում է Ակնա «Բարի լուս» հարսանեկան-ծիսական երգը: Երգի ելևէջը, համարյա ամբողջությամբ ծավալվում է ձայնակարգի տոնիկական ոլորտում. մայր ոլորտն այստեղ ներկայացված է ընդամենը միայն երկլարով՝ c-des մայր ոլորտի առավել բնորոշ հնտերվալը՝ մեծացրած սեկունդան մնում է բոլորովին ձեռք չտված: Երգն իր ընդհանուր բնույթով ոչնչով չի տարբերվում այն երգերից, որոնք ծավալվում են նման պարային կշռույթով Էոլ.4 տոնիկական օղակով բնական ձայնակարգում. ելևէջի համարյա նույն երանգը, ձևի նույն զուսպ հանդարտ ծավալումը: Սակայն ձայնակարգում իջեցված V աստիճանի առկայությունը, նպատակասլաց ուղղված ձայնակարգի հակաթեզին, ուժեղացնում է վերջինիս դիրքը և հաղորդում է ելևէջին հատուկ, մի փոքր խստաշնչության երանգ:

Ինչպես և երգերում, որոնք ծավալվում են կվարտային հիմքով բնական էոլական-մինորում, մեղեդու զարգացման եզրափակիչ փուլում օժանդակ հենակետը վերևի կվարտայից տեղափոխվում է վերևի տերցիային հնչյուն: Երգի ձայնակարգը երկօղակ հնգալարի հիմնական տեսակն է՝ [g]-/a-b-c-des (տե՛ս նաև 73 և 74 օրինակները).

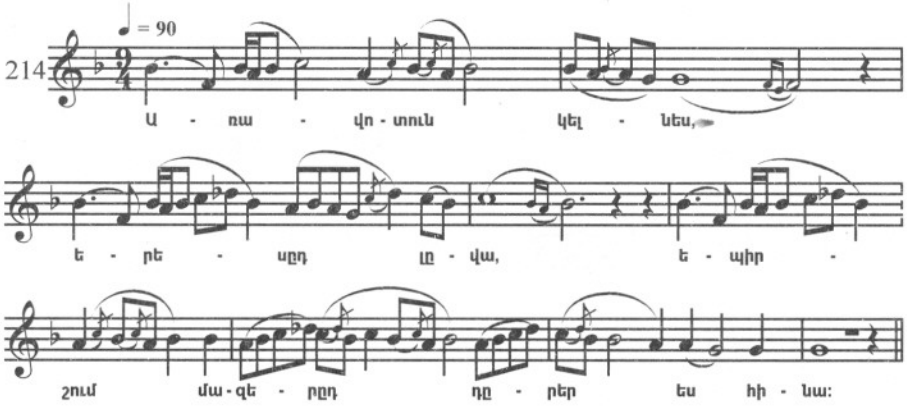


Նույն կարգի՝ ավելի զարգացած մայր ոլորտով ձայնակարգերը կդիտարկվեն հաջորդ գլխում:

Ամբողջական ակնարկը տալու համար անհրաժեշտ է հիշատակել նույն ձայնակարգի ևս մի տարբերակ, որում կվարտային օժանդակ հենակետի կողքին ներկա է և տերցիային հենակետը: Իր արտահայտչական առանձնահատկություններով այս տարբերակը զգալիորեն մոտենում է տերց-կվարտային հիմքով էոլական-մինոր բնական ձայնակարգերին: Ձայնակարգում աչքի է ընկնում վերևի մեդիանտային հատուկ ոլորտը, որն ունի, սակայն, մինոր և ոչ թե մաժոր ուղղվածություն: Այս ոլորտի հիմնական հնչյունը, ինչպես և նման դիատոնիկ ձայնակարգերում, ներքևում հենվում է իր ներքևի կվարտային՝ որպես իր դոմինանտային: Այս ներքևի կվարտային հնչյունից դեպի օժանդակ տոնիկան կատարվող քռիչքները շատ հաճախ են հանդիպում ելևէջում, դրանք հիշեցնում են տերցիային հիմքով բնական ձայնակարգում ծավալվող մեղեդիների «կամային» քռիչքները:

Ամբողջությամբ վերցրած, դիտարկվող տարբերակը ներկայացնում է փոփոխական տիպի համակարգ: Դրանում տոնիկական սկզբնավորությունը «մրցում» է վերևի մեդիանտային հենվող սկզբնավորության հետ: Այս երկու սկզբնավորումներից երկրորդն ունի մելոդիկ միևորի՝ հիպո դրսևորման կառուցվածք՝ f-g-/a-[b]-c-des: Հիշյալ սկզբնավորություններից ամեն մեկը իրացվում է հատուկ թեմատիկ դարձվածքներով: Երգի զարգացման ամենալարված պահերն ընթանում են ձայնակարգի ավելի քիչ կայուն, ավելի բարձր հնչամասում տեղադրված օժանդակ ոլորտում: Դրանք ոչ հազվադեպ, իրենցով

լրացնում են եղանակի մեծ մասը, ինչպես է դա ստորև բերված մեղեդիում: Հանգստի պահերը, հակառակը, իրացվում են ձայնակարգի գլխավոր ոլորտում: Ձայնակարգի վերին ոլորտի կշռույթ-ելևէջները, չնայած որ դրանք գունազարդված են միևնոր երանգներով, աչքի են ընկնում ակտիվությամբ, գործուն բնույթով, իսկ ձայնակարգի ներքևի ոլորտի կշռույթ-ելևէջները համակված են թաքուն թախիծով: Դրանցով, սովորաբար և ավարտվում է զարգացումը: Ստորև բերվող օրինակը Ակնա հարսանեկան երգ է.



3. Իջեցված VI աստիճանի լոնական ձայնակարգ

Այս հարմոնիկ մաժոր ձայնակարգի տոնիկական օղակը միքսոլիդիական հնգալարն է: Տոնիկական օղակի կառուցվածքի առումով տվյալ ձայնակարգը ոչնչով չի տարբերվում կվինտային հիմքով բնական մաժոր ձայնակարգից: Տարբեր են այս ձայնակարգերի վերևի կվինտային օղակներն իրենց կառուցվածքով: Ամենից ավելի լրիվ տեսակում ձևափոխված մաժորի վերևի կվինտային օղակն ունի հարմոնիկ քառալարի կառուցվածք: Համակարգում վերջինիս ներկայությունը հանգեցնում է երկու՝ վերևի կվինտային և վերևի օկտավային օժանդակ հենակետերի դիրքերի աշխուժացմանը: Այդ ներկայությունը ձայնակարգի հնչողությանը հաղորդում է որոշակի զգացական գրգռվածության երանգ: Եթե համակարգում առկա են վերևի կվինտային օղակի միայն երկու աստիճան՝ V և VI, ապա բանն ավարտվում է միայն ձայնակարգային հակաթեզի դիրքի ուժեղացմամբ և ընդհանուր հնչողության երանգավորման մեղմացմամբ:

Այս ձայնակարգում երկակի մայր սկզբնավորության էական դերն ավելի պակաս է, քան նույն ընտանիքի նախորդ երկու ձայնակարգերում: Տվյալ ձայնակարգի գործնական կիրառման բոլոր դեպքերում գերակայողը՝ տոնիկական լուսավոր սկզբնավորությունն է: Վերջինիս կայունությունը բացատրվում է նրանով, որ ձայնակարգի հիմնական հենակետերը կազմում են մաքուր կվինտա. այս հենակետերին առանձին դեպքերում միանում է նաև վերևի օկտավային հնչյունը:

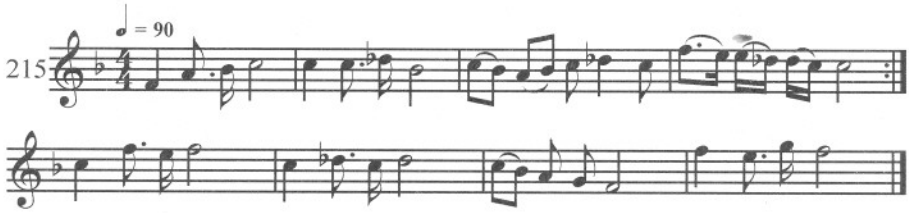
Հայ մոնողիկ երաժշտության մեջ իջեցված IV աստիճանով լոնական ձայնակարգը երևան է գալիս չափազանց հազվադեպ:

Դրա կիրառման հետաքրքրական օրինակ ժողովրդական երաժշտության մեջ կարող է ծառայել զեյթունցի հայերի մարտական (քայլերգային) երգը, որոնք XIX դարի վերջում ապստամբել էին թուրքական ճնշողների դեմ[1]:

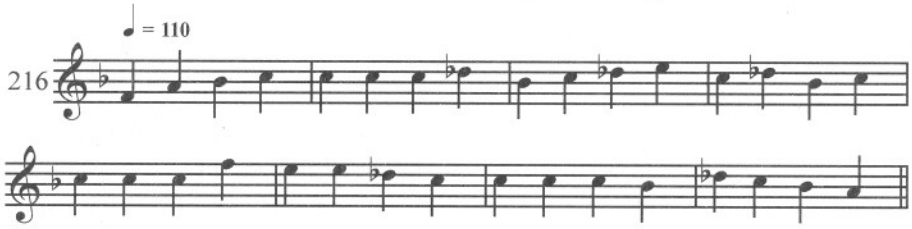
---

[1] Զեյթունցիների երգի մեղեդին կոմպոզիտոր Իպոլիտով-Իվանովը օգտագործել է իբրև գլխավոր թեմա իր «Կովկասյան էսքիզներ» ստեղծագործության «Սարդարի երթի» համար:

Տվյալ երգի ձայնակարգում, բացի վերևի կվինտային օժանդակ հենակետից, առկա է նաև վերին օկտավայինը, ինչպես նաև թեթևակիորեն բացահայտվում է վերին տերցիայինը: Այս հենակետերի հարաբերությունը գլխավորի հետ միասին կազմում է մաքուր եռահնչյուն: Երգի ելևէջում հիշատակված տոնային հարաբերությունները վճռականորեն գերակշռում են մնացյալների նկատմամբ, որի արդյունքում (քայլերգի կշռույթի պայմաններում) ելևէջին հաղորդվում է հավաքվածության և համոզվածության բարձր աստիճան: Մեծացրած սեկունդայի հնչյունների երևան գալով ըստ երանգի լուսավոր մեղեդու կշռույթա-ելևէջային միջավայր մուտք են գործում դրամատիկ-լարված պահեր.

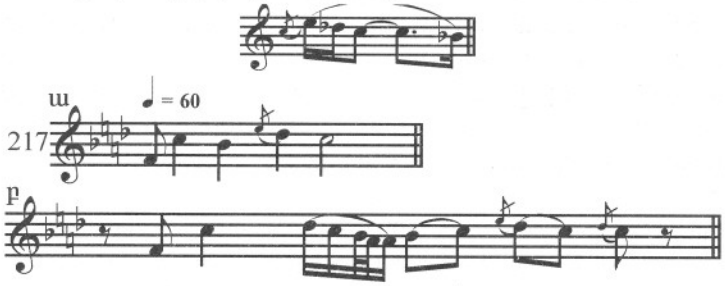


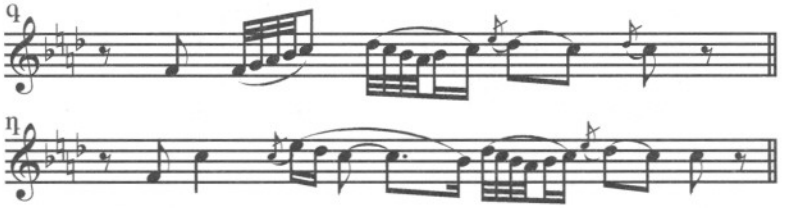
Ըստ երևույթին, «Զեյթունցիների քայլերգում» առկա հերոսական կշռույթ-ելևէջները տարածված էին հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ դեռևս զարգացած ավատատիրության դարաշրջանում: Այս ենթադրությունը հիմնվում է այն բանի վրա, որ նման կշռույթ-ելևէջները մի փոքր պարզեցված օգտագործվում են նաև եկեղեցական երաժշտության մեջ: Այստեղ նկատի է առնվում, մասնավորապես, քայլերգատիպ պատարագային մի հատված, որից երկու ֆրազ բերվում է ստորև.



Հայ եկեղեցական երաժշտության մեջ կա և մեղեդիական այլ կազմավորումների խումբ, որը ծավալվում է իջեցված VI աստիճանով իոնական ձայնակարգում: Այս կազմավորումների ելևէջը, որպես կանոն, ձայնակարգի տոնիկայից ընթանում է դեպի ձայնակարգային հակաթեզը. վերջինիս շրջազարդմանն է ենթարկվում եղանակի հաջորդ մասը:

Ստորև բերվում է տվյալ խմբին պատկանող մի քանի օրինակ: Դրանցից ամեն մեկում կամային, հրամայական բնույթի մոտիվները զուգորդվում են աղերսանք մոտիվի հետ: Վերջիններս իրացվում են մեծացրած սեկունդա ինտերվալի հնչյունների անմիջական մասնակցությամբ: Այս տարրերն ավելի վառ ներկայացված են «դ» մեղեդում, որը բովանդակում է հետևյալ հաջորդականությունը.





Պատարագային երաժշտության բերված մեղեդիական կազմավորումները ուշագրավ են այն առումով, որ թույլ են տալիս անցկացնել զուգահեռ «Շահնազ» և «Վիլայեթի»[1] մուղամների որոշ կշռույթ-ելևէջների հետ: Փաստը վկայում է այն, որ բերված մեղեդիական կազմավորումների առավել խոր արմատները մխրճվում են զարգացած ավատատիրության քաղաքային երաժշտության մեջ:

ՉԱՅՆԱԿԱՐԳԵՐԻ ԵՐՐՈՐԴ ՇՐՋԱՆԱԿԸ

Չայնակարգերի երրորդ շրջանակը ընդգրկում է առաջին երկուսը: Սակայն երրորդ շրջանակի կազմում կան նաև մի քանի առանձնահատուկ ձայնակարգեր, որոնք պատկանում են բացառապես այս շրջանակին: Այս ձայնակարգերի կառուցվածքները արժանացել են ուշադրության նախորդ գլխում՝ հատուկ ձայնակարգային համակարգերի մասին բաժնում:

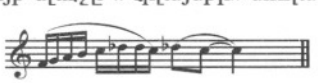
Առայժմ մի կողմ թողնենք օկտավային կառուցվածքի ձայնակարգերի հարցը, որոնք կազմավորվում են այլ՝ ավելի պարզ համակարգերի միավորումից: Նպատակահարմար է այսպիսի բարդ կամ բաղադրյալ համակարգերը դիտարկել զարտուղություններին նվիրված գլխում: Անդրադառնանք երրորդ շրջանակին բնորոշ առանձնահատուկ միակուռ համակարգերին: Դրանց թվում են՝ «կրկնակի երկակի» ձայնակարգը, բարձրացված IV աստիճանով դորիական ձայնակարգը և բարձրացված ներքևի ձգտող հնչյունով երկակի ձայնակարգի մաժոր դրսևորումը: Այս բոլոր ձայնակարգերը պատկանում են «Զարտուղի» կարգին: Դրանք բոլորը առատ են բարձրությամբ ձևափոխված ինտերվալներով: Բնական ձայնակարգերի համեմատությամբ դրանց հնչողությունը նուրբ է, հաճախ՝ քմահաճ: Այս ձայնակարգերը լայնորեն տարածված են Առաջավոր Ասիայի որոշ ժողովուրդների երաժշտության մեջ: Հայ մոնոդիայում դրանց կիրառման շրջանակը խիստ սահմանափակ է: Այստեղ դրանք հազվադեպ երևան են գալիս տաղերի տիպի մոնոդիաներում և աշուղական ուշ շրջանի ստեղծագործություններում:

1. Կրկնակի երկակի ձայնակարգ

Հիշված երեք ձայնակարգերից հայ մոնոդիկ, ասենք նաև կոմպոզիտորական երաժշտության մեջ մի փոքր ավելի հաճախ մյուսներից կարելի է հանդիպել «կրկնակի երկակի» ձայնակարգին: Մասնավորապես, կան աշուղական մեղեդիներ, որոնց ելևէջն ամբողջությամբ ծավալվում է տվյալ ձայնակարգում:

Ինչպես նշվել է, «կրկնակի երկակի» ձայնակարգի կառուցվածքում մոնոտոնիկալ և երկակի ձայնակարգերի հատկանիշները զուգորդվում են: Լինելով առավելագույնս համակենտրոնացած համակարգ, «կրկնակի երկակի» ձայնակարգն այնուամենայնիվ

[1] Տե՛ս հետևյալ թեմատիկ կշռույթ-ելևէջը «Վիլայեթի» մուղամից.



մանրամասներում դրսևորվում է այնպես, ինչպես երկակի ձայնակարգերն ընդհանրապես: «Կրկնակի երկակի» ձայնակարգում ծավալվող ելևէջներն ունեն միաժամանակ հաստատուն, առնական և զգացական-խանդավառ բնույթ:

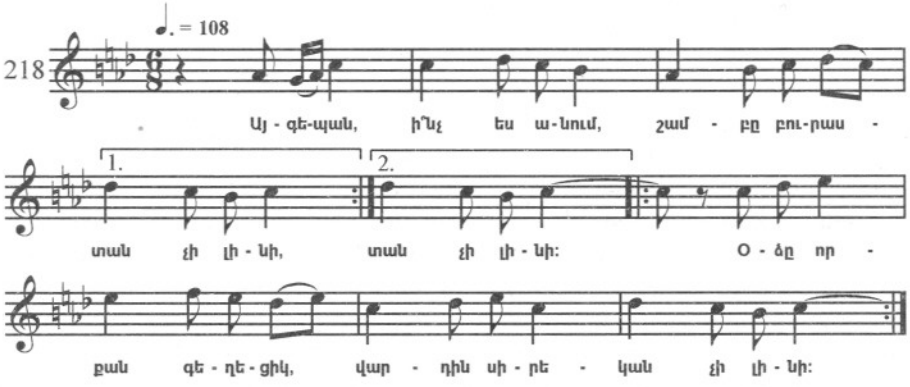
«Կրկնակի երկակի» ձայնակարգի օգտագործման օրինակներից մեկը աշուղ Շիրինի արդեն բերված «Այգեպան» երգն է:

Երգի հստակ կազմակերպված ձևը, ըստ կշռույթի հաստատակամ մեղեդին նմուշ է աշխույժ-կրքոտ և դրա հետ մեկտեղ առնականությամբ օժտված արտահայտության:

Երգի բանաստեղծական բնագիրը լիովին ներդաշնակ է մեղեդուն: Այն բաղկացած է մի շարք վառ ուրվագծված այլաբանություններից: Հեղինակը անց է կացնում կյանքում լրիվ բավարարվածության հասնելու դժվարության միտքը: Իր բանաստեղծությունը նա ավարտում է դառն խոստովանությամբ.

Դու՝ Շիրին, օրը հարյուր քաղցր ու ախորժ բան մտածիս,
Քո հայերեն խաղերը Սայաթի նըմման չի լինի:

Ստորև բերվում են Շիրինի երգի առաջին տնից երկու նախադասություն: Դրանց ելևէջի հիմքում դրված է «կրկնակի երկակի» ձայնակարգի ամենից ավելի տարածված տարբերակը՝ կազմված երկու միաձույլ հարմոնիկ քառալարերից[1].



«Կրկնակի երկակի» ձայնակարգը Առաջավոր Ասիայի մուղամաթի տարածված ձայնակարգերից մեկն է: Մասնավորապես, այն օգտագործվում է «Չարգյահ» անունով հայտնի հերոսա-դրամատիկ բովանդակության մուղամում:

Աշուղ Շիրինի վերը մեջբերված մեղեդին իր հորինվածքային տվյալներով ուրիշ բան չէ, քան հիշյալ մուղամի թեսնիֆը (թեսնիֆի մասին տե՛ս 216 էջում):

2. Քարձրացված IV աստիճանով դորիական ձայնակարգ

Ի հակակշիռ «կրկնակի երկակի» ձայնակարգի, բարձրացված IV աստիճանով դորիական ձայնակարգն ունի ուժազուրկ բնույթ: Սուբդոմինանտան, որը էոլական և դորիական տոնիկայով բնական ձայնակարգերի ամենից ավելի «ամուր» աստիճաններից մեկն է, տվյալ ձայնակարգում բոլորովին բացակայում է: Դրան փոխարինում է տոնիկայից մեծացրած կվարտայով հեռացված աստիճանը:

Հիշատակված վերին կվարտային աստիճանը միաժամանակ մեծացրած սեկունդա ինտերվալի վերևի հնչյունն է: Այսպիսով, այն կրկնակիորեն է ձգտում վեր՝ վերևի կվինտային հնչյունին՝ իբրև ձայնակարգային հակաթեզի: Կապված վերին կվարտային

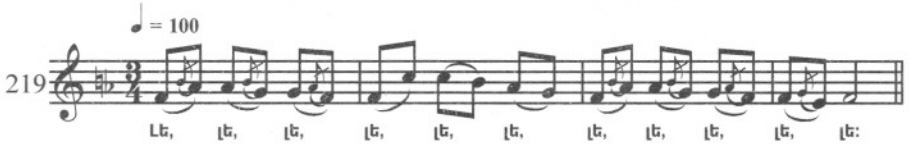
[1] Այս երգն ամբողջությամբ բերվել է 108 օրինակում:

աստիճանի նման կողմնորոշման հետ, դիտարկվող ձայնակարգի հիմքով ծավալվող ելևէջները թողնում են զարտուղության տպավորություն: Նշված հանգամանքներով էլ բացատրվում է այս ձայնակարգում ծավալվող ելևէջի ուժգուրկ, տատանվող բնույթը:

Հայ մոնողիայի համար բարձրացված IV աստիճանով դորիական ձայնակարգը բոլորովին խորթ համակարգ է: Եթե այն այստեղ հազվադեպ երևան է գալիս, ապա ամենևին ոչ իբրև ինքնուրույն համակարգ, այլ զուգորդված ուրիշ ձայնակարգերի հետ, գերազանցապես՝ համանուն մաժորի հետ, ինչի մասին մանրամասն կնշվի հաջորդ գլխում: Հայտնի է հիշյալ ձայնակարգի մեկուսացված օգտագործման միայն մի օրինակ:

Դա «Լե, լե» սիրային-կատակ երգն է՝ Կոմիտասի ազգագրական երկրորդ ժողովածուից: Այս երգը տվյալ ժողովածուում զետեղված է իբրև գեղջուկ երգ, սակայն դրա պատկանելությունը գեղջուկ կամ ընդհանրապես հայ երաժշտությանը լուրջ կասկածների տեղիք է տալիս:

Երգից մի փոքրիկ մեջբերում է արվում ստորև.



Կարևոր է նշել, որ «ուժգուրկ», բարձրացված IV աստիճանով դորիական ձայնակարգը տարածված չէ ոչ միայն հայերի, այլ նաև Անդրկովկասյան այլ ժողովուրդների երաժշտության մեջ: Հակառակը, Առաջավոր և Փոքր Ասիայի մի քանի ժողովուրդների երաժշտության մեջ, մասնավորապես արաբների և թուրքերի, այն լայնորեն տարածված է: Արաբական մուղամաթում այն հայտնի է «Նիգրից» անունով:

3. Բարձրացված ներքևի ձգտող հնչյունով երկակի ձայնակարգի մաժոր դրսևորումը

Իր կառուցվածքային և արտահայտչական տվյալներով այս ձայնակարգը շատ մոտ է «կրկնակի երկակի» ձայնակարգին: Այս ձայնակարգի միջև առկա աննշան տարբերությունները բխում են դրանց ներքևի տերցիային աստիճանների ոչ այնքան միանման դիրքից: Զգացական առումով դիտարկվող համակարգը տարբերվում է «կրկնակի երկակի» ձայնակարգից զգացական-գրգռվածության կարգի տարրերի մի փոքր ավելի հագեցվածությամբ:

Աղրբեջանական երաժշտության մեջ բարձրացված ներքևի ձգտող հնչյունով երկակի ձայնակարգի մաժոր դրսևորումը գնահատվում է իբրև «կրկնակի երկակի» ձայնակարգի տարատեսակ: Գործնականում այն օգտագործվում է իբրև «Չարգյահ»-ի ձայնակարգի տարբերակ[1]:

Հայ մոնողիայի համար տվյալ ձայնակարգն այնքան խորթ է, որքան և նախորդը: Մեզ մատչելի հայ մոնողիկ ողջ գրականության մեջ այն երևան է գալիս երկու-երեք անգամից ոչ ավելի, այն էլ իբրև ստորադաս, ենթակա, բայց ոչ մեղեդու գլխավոր համակարգի: Մեղեդիներից մեկը, որի ելևէջում դիտարկվող ձայնակարգին տրված է շատ թե քիչ նկատելի դեր, Հարության տաղն է: Սակայն այդ տաղի, ինչպես և մյուս ձայնակարգերի շարքում դիտարկվող ձայնակարգի գրաված տեղի մասին մանրամասն կնշվի հաջորդ գլխում:

---

[1] Ու. Հաջիբեկովի դիտարկվող ձայնակարգը որակավորում է իբրև «երկրորդ տեսակի Չարգյահ» (տե՛ս «Աղրբեջանական ժողովրդական երաժշտության հիմքեր», էջ 89):

Չորրորդ գլուխ

ՁԱՅՆԱԿԱՐԳԵՐԻ ՓՈԽԿԱՊԵՐԸ (ԶԱՐՏՈՒՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ)

ՀԻՄՆԱԿԱՆ ԴՐՈՒՅԹՆԵՐ

Նախորդ գլուխներում ձայնակարգերը դիտարկվում էին իբրև մեկը մյուսից անկախ գոյություն ունեցող համակարգեր: Բայց հայ մոնոդիայում կան նաև նույն մեղեդու սահմաններում համատեղ գործող ձայնակարգերի ոչ քիչ օրինակներ:

Ձայնակարգերի զուգորդման փաստի մենք առնչվում ենք դեռևս գեղջուկ երաժշտության մեջ: Հենց այստեղ էլ մշակվում են զուգորդման սկզբնական, ողջ հայ մոնոդիայի համար դասական դարձած ձևերը: Սակայն ձայնակարգերի զուգորդման պրակտիկան լայն տարածում է գտնում մասնագիտացված երաժշտության մեջ, քաղաքային գուսանների, աշուղների ստեղծագործության, ինչպես և տաղերի ու մեղեդիների տիպի ստեղծագործություններում:

Հայ մոնոդիկ արվեստում զարտուղությունների տեխնիկայի զարգացման ու կատարելագործման պրոցեսը ուղղակիորեն կապված է երևույթների հետ, որոնք տեղի են ունենում այդ արվեստի առավել էական կողմի՝ բովանդակության մեջ:

Պատմական զարգացման ընթացքում հայ մոնոդիայում աճում և ամրապնդվում են դրա մասնագիտացված ճյուղերը: Այս ճյուղերում առաջանում են նոր ոճեր, նոր ժանրեր, իսկ դրանց հետ միասին՝ կերպարային-թեմատիկ կարգի որակապես նոր հանգամանքներ, ինչպես նաև վերջիններիս հարաբերակցությունների ու միավորման նոր մեթոդներ. երաժշտության բովանդակությունը բարդանում է, հատկապես այդ երաժշտության կոնցեպցիոն-դրամատուրգիական կողմը:

Պարզ է, որ հիշյալ ուղղությամբ երաժշտության բովանդակության բարդացումը ստեղծում է նոր, ավելի զարգացած և ավելի տարբերացված ձայնակարգային հիմքի անհրաժեշտություն: Փաստորեն, հենց այդպիսի հիմք է հանդիսանում բարձր կարգի ձայնակարգերի համակարգը, որը միավորում է բազմաթիվ տարրական համակարգեր և ապահովում դրանց բազմաքանակ ու զանազան համակցությունների ստեղծման հնարավորությունը:

Զարտուղությունը (մոդուլյացիա), որն օգնություն է թեմատիկ զարգացման, դառնում է բովանդակության իրացման ավելի ու ավելի էական և անհրաժեշտ միջոց: Դրամատուրգիական նպատակներով զարտուղությունն օգտագործվում է իբրև օգնող միջոց՝ բովանդակության տարբեր պահերն իրարից բաժանելու, միացնելու, հակադրելու և համադրելու կամ աստիճանաբար կապելու, լարված, դրամատիզացված գագաթնակետեր ստեղծելու կամ, հակառակը, դրանք լիցքաթափելու, հանդարտեցնելու համար: Դրա միջոցով մեղեդու զգայական ոլորտում ստեղծվում են նշանակալիորեն ավելի վճռական «գունախաղեր», քան մի ձայնակարգի շրջանակներում ծավալվող ելևէջների դեպքում:

Ուսումնասիրողի ձեռքի տակ եղած երաժշտական նյութը թույլ է տալիս մուտք գործել հայ մոնոդիայի ձայնակարգերի զուգորդման բարդ օրինաչափությունների ու մեթոդների մեջ: Այն թույլ է տալիս այդ զուգորդումները ստորաբաժանել ըստ զուգորդվող ձայնակարգերի հարազատության աստիճանի, ըստ դրանց ֆունկցիոնալ-տրամաբանական փոխհարաբերությունների տեսակի, ըստ միջոցների հատկանիշի, որոնց օգնությամբ դրանք ելևէջում միավորվում են իրար հետ և այլն: Եվ այս ամենը նեղ կառուցվածքային, նաև՝ լայն գեղագիտական տեսանկյունով:

Ձայնակարգերի զուգորդման և հարաբերակցության հիմնական օրինաչափությունները երևան են գալիս հիմնական և երկրորդ շրջանակի ձայնակարգերում ծավալվող մեղեդիների ելևէջները վերլուծելիս: Այս մեղեդիներում հանդիպող ձայնակարգային հարաբերությունների և զուգորդումների ճնշող մեծամասնությունը կրկնվում է պրակտիկայում շատ ու շատ անգամ: Ձայնակարգերի այս բազմակի կրկնվող զուգորդումներն ու հարաբերակցությունները լրիվ հիմնավորվածությամբ կարող են անվանվել պարզագույն և միաժամանակ՝ տիպային:

Ի միջի այլոց նկատենք, որ ձայնակարգերի տիպային կամ պարզագույն հարաբերակցություններն ու զուգորդումները պրակտիկայում առաջանում են կամ մեկ, բայց՝ բարդ ձայնեղանակի ելևէջի շրջանակներում, կամ՝ երկու, իսկ երբեմն էլ ավելի տարբեր ձայնեղանակների ելևէջները կապակցելիս: Վերջին դեպքում ձայնակարգերի տիպային հարաբերությունները արտացոլում են ձայնեղանակների տիպային հարաբերությունները՝ դրանց կայունացած կշռույթ-ելևէջային թեմատիկ ձևերով:

Առանձին ձայնեղանակների հարազատության փաստը նկատված էր դեռևս միջին դարերում: Այն ժամանակվա տեսաբանները սահմանել էին, որ հայ երաժշտության ութ հիմնական ձայնեղանակներից ամեն մեկին համապատասխանում է մեկ (իսկ երբեմն էլ ավելի) ձայնեղանակ-Դարձվածք, իբրև լրացուցիչ հիմնական ձայնեղանակին՝ ուղեկցողի կամ «հակառակ կողմի» դերով: (Այս հանգամանքը, սակայն, առանձին Դարձվածքների չի խանգարում հանդես գալ իբրև ինքնուրույն ձայնեղանակ, որի վառ օրինակը Վերջ ձայնի մաժոր դարձվածքն է):

Հին տեսաբանների նկատած՝ ձայնակարգերի հարաբերակցության օրինաչափությունները միակերպ վերաբերում են ինչպես ժողովրդական, այնպես էլ պաշտամունքային երաժշտությանը:

Մինչ ձայնակարգերի տիպային հարաբերակցությունների դիտարկմանն ու դասակարգմանն անդրադառնալը, անհրաժեշտ է հակիրճ կանգ առնել տեսական կարգի որոշ հարցերի վրա:

Հայ մոնոդիկ երաժշտության մեջ, ինչպես և իրապաշտական ուղղվածության երաժշտական ցանկացած այլ մշակույթում, ձայնակարգերի զուգորդման արդյունքում կազմակերպվում է ավելի բարձր տեսակի ձայնակարգային նոր համակարգ: Ավելին, միայն վերջինիս կազմավորմամբ է պայմանավորված հայ մոնոդիկ երաժշտության մեջ ձայնակարգերի զուգորդման հնարավորությունը: Նման համակարգի սահմաններում միայն սահմանվում են զուգորդվող ձայնակարգերի կապի տեսակը և դրանց համաստորադասման ձևերը. միայն նման համակարգի պայմաններում զուգորդվող ձայնակարգերը դառնում են ***համազոր:*** Մեղեդիներում, որոնք հենվում են հիմնական և երկրորդ շրջանակի ձայնակարգերին, բարդ համակարգերը սովորաբար կազմավորվում են երկուսից ոչ ավելի պարզագույն ձայնակարգերի զուգորդման միջոցով: Այլ կերպ է մեղեդիներում, որոնք բովանդակում են նաև երրորդ շրջանակի առանձնահատուկ ձայնակարգեր. այստեղ ելևէջում համամասնակից ձայնակարգերի քանակը հասնում է երեքի, չորսի և ավելիի:

Ըստ տոնիկաների հարաբերակցության հատկանիշի, հայ մոնոդիայում հանդիպող զուգորդումները ստորաբաժանվում են երկու կարգի՝ ***համանուն*** և ***տարանուն*** ձայնակարգերի: Նման ստորաբաժանումը ամենևին ձևական չէ: Համանուն ձայնակարգերի տոնիկաները նույնն են թե բարձրությամբ և թե ֆունկցիոնալ նշանակությամբ. այսպիսի նմանություն երևան է գալիս համանուն ձայնակարգերի որոշ այլ հնչյունների նշանակություններում, օրինակ՝ վերին կվարտային աստիճաններում: Այս հանգամանքով որոշվում է համանուն ձայնակարգերի հարաբերակցության տեսակը ամբողջությամբ վերցրած: Համանուն ձայնակարգերը զուգորդվելիս, ելևէջում ընկալվում են իբրև նույն համակարգի զգացական երանգի տարբեր դրսևորում:

Բարդ է գործը տարաձուն ձայնակարգերի դեպքում: Դրանց տոնիկաները տարբերվում են նաև բարձրությամբ: Դրա համար տարաձուն ձայնակարգերը զուգորդվելիս ելևէջում ընկալվում են իբրև ավելի սահմանազատված որակներ, թեպետ համաստորադաս են: Տարաձուն ձայնակարգերի զուգորդումները օգտագործվում են գեղարվեստական տարբեր նպատակներով: Հատկապես տպավորիչ են նման կարգի զուգորդումները, որոնք օգտագործվում են այն պահերին, երբ անհրաժեշտ է մեղեդիում մի կերպարային-թեմատիկ սկզբնավորությունը հակադրել մյուսին:

Մի այլ հատկանիշ է ազգակցությունը: Հենվելով պրակտիկայի տվյալներին, հարկ է եզրակացնել, որ մոտիկ ազգակցության մեջ են այն բոլոր ձայնակարգերը , որոնք կազմավորում են վերը հիշատակված տիպային հարաբերակցությունները: Եվ հակառակը. բոլոր այսպես կոչված տիպային զուգորդումները (և՛ ներձայնեղանակային և՛ միջձայնեղանակային) կազմավորվում են մոտ ազգակից ձայնակարգերից: Այս դրույթը վերաբերում է միակերպ թե՛ համաձուն և թե՛ տարաձուն ձայնակարգերի զուգորդումներին:

Ինչպես ցույց է տալիս դիտարկումը, ըստ ազգակցության ավելի հեռու ձայնակարգերում ծավալվող մեղեդիներում, որոնք հենված են ձայնակարգային հիմնական և երկրորդ շրջանակներին, ձայնակարգերի միավորումը տեղի է ունենում ոչ անմիջականորեն, այլ միայն աստիճանական զարտուղություններով: Երրորդ շրջանակի ձայնակարգերին հենվող մեղեդիներում նման սահմանափակումները կորցնում են իրենց ուժը:

Ո՞ր ձայնակարգերն են փաստորեն գտնվում մոտ ազգակցության մեջ և ի՞նչ պայմաններ են հնարավոր ձայնակարգերի այսպես կոչված տիպային կապերն իրականացնելու համար:

Համաձուն ձայնակարգերի հարաբերակցություններում հարցը լուծվում է պարզ: Դատելով կենդանի պրակտիկայից, մոտ ազգակցության մեջ են բոլոր այն համաձուն ձայնակարգերը, որոնք փաստորեն կարող են կառուցվել հնչյունաշարի տվյալ հնչյունից: Բայց հարկավոր է հիշել, որ հայ մոնոդիայում ընդունված ***ակուստիկ լարվածքում*** նման զույգ ձայնակարգերի քանակը ինքնին սահմանափակ է: Այստեղից հասկանալի է, թե ինչու փաստորեն սահմանափակ է նաև զուգորդվող համաձուն ձայնակարգերի քանակը:

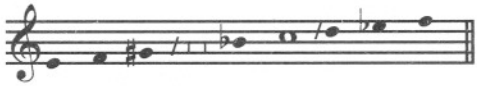
Տարաձուն ձայնակարգերի միջև տիպային կապերը առաջանում են հետևյալ երկու պայմանների պահպանմամբ. 1) ցանկացած տիպային կապի տարաձուն ձայնակարգերը, այսինքն՝ մոտ ազգակցության ձայնակարգերը պետք է իրենց հիմքում ունենան միասնական, ընդհանուր հնչյունաշար (այդ դրույթի խախտումը թույլ է տրվում միայն միավորվող ձայնակարգերից մեկի ներքևի ձգտող հնչյունի նկատմամբ); 2) Ձայնակարգի տոնիկան, որն ավելի բարձր դիրք ունի, պետք է գտնվի այն ձայնակարգի տոնիկական օղակի անդամների թվում, որն ավելի ցած է տեղադրված: Վերջինիցս հետևում է, որ ձայնակարգերի մեջ մոտ ազգակցություն է ստեղծվում այն ժամանակ, եթե այդ ձայնակարգի տոնիկաները մեկը մյուսից հեռացված են մաքուր կվինտայից ոչ ավելի հեռավորությամբ:

Դժվար չէ տեսնել, որ նշված պայմանները թելադրված են անմիջականորեն միավորվող ձայնակարգերի միջև առավելագույն չափով ներքին կապ ապահովելու անհրաժեշտությամբ:

Նշված հիմնական երկու պայմանի կողքին գոյություն ունի և երրորդը, որին փաստորեն համապատասխան են պրակտիկայում հանդիպող բոլոր տարաձուն ձայնակարգերի տիպային զուգորդումները: Համաձայն այս երրորդ պայմանի, տարաձուն ձայնակարգերը պետք է տարբերվեն իրենց արտահայտչական տվյալներով. փաստորեն ամեն մի տիպային կապի տարաձուն ձայնակարգերը ճնշող մեծամասնությամբ ***տարբեր ուղղվածություն*** ունեն, կամ թե, ծայրահեղ դեպքում, տարբերվում են երկրորդական

կարգի առանձնահատկություններով: Ակներև է, այս երրորդ պայմանն ուղղված է տարբանում ձայնակարգերի զուգորդման ժամանակ տարբերության պահպանմանը:

Ասվածին իբրև ապացույց կարող է ծառայել հիպոփռյուգիական-լոկրիական /a ձայնակարգի՝



և հիպոդորիական-էոլական g ձայնակարգի՝



տիպային զուգորդումը:

Տվյալ զույգի ձայնակարգերը , նախ, իրենց հիմքում ունեն միասնական հնչյունային կազմ (gis հնչյունը հաշվի մեջ չէ, քանի որ /a ձայնակարգում ունի պատահական բնույթ), ապա՝ /a ձայնակարգի տոնիկան g ձայնակարգի տոնիկական օղակի կազմում է:

Դրանով ապահովվում է ձայնակարգերի միջև ամուր կապ: Սակայն, բացի դրանից, դիտարկվող զուգորդումը կազմավորվելիս պահպանված է նաև երրորդ պայմանը՝ ձայնակարգերը տարբերվում են իրենց արտահայտչական տվյալներով:

Տրամաբանական կապերի ձևերը, որոնք առաջանում են տարանուն ձայնակարգեր միավորելիս, աչքի են ընկնում պարզությամբ և հեշտությամբ ճանաչելի են: Դրանք որոշվում են որպես տոնիկա-ձգտող հնչյուն, տոնիկա-մեդիանտային, տոնիկա-սուբդոմինանտային և տոնիկա-դոմինանտային: Միայն որոշ մասնագիտացված մեղեդիներում, որոնք գլխավորապես իրացվում են երկրորդ շրջանակի ձայնակարգերի հիման վրա, երևան է գալիս ձայնակարգերի տրամաբանական կապի ևս մեկ ձև, որ կազմավորվում է օկտավային հարաբերակցության ձայնակարգերի զուգորդման ընթացքում. այս մասին կնշվի հատուկ:

Առաջին երկու շրջանակների մեղեդիներում, որտեղ իշխում է ձևակառուցման ձայնեղանակային սկզբունքը, որտեղ, հետևաբար, ձայնակարգերից յուրաքանչյուրը բացահայտվում է միայն որոշակի, նախասահմանված կշռույթ-ելևէջներով, զարտուղությունը թե՛ կապվող ձայնակարգերի ընտրության տեսակետից և թե՛ դրանց ենթակայության ու ելևէջում հանդես գալու հաջորդականության կարգի տեսակետից, անմիջականորեն կախվածության մեջ է ձայնեղանակային զարգացման նորմերի հետ: Միայն երրորդ շրջանակի մեղեդիներում, որտեղ նկատելի են ձայնեղանակային սկզբունքների քայքայման հատկանիշներ, զարտուղությունը ձեռք է բերում արտահայտման միջոցի ու ձևակառուցման գործոնի ավելի «ազատ» նշանակություն:

Գոյություն ունի նաև որոշակի կախվածություն մի կողմից՝ զարտուղության ընթացքի, մյուս կողմից՝ ըստ հնչամասերի շարժման ձևերի միջև: Դա արտահայտվում է այն բանում, որ զուգորդվող ձայնակարգերից ամեն մեկի հնչողությունը մեկուսացվում է հնչյունաշարի որոշ հատվածում, որի հետևանքով մի ձայնակարգից մյուսին անցնելը ուղեկցվում է հնչյունամասի շատ կամ քիչ զգալի փոփոխմամբ: Հավանաբար, տվյալ երևույթը պայմանավորված է ինչ-որ չափով զուգորդվող ձայնակարգերից ամեն մեկի հնչողությանը հատուկ հնչերանգային նրբերանգ հաղորդելու միտումով և դրանով իսկ տալու իրեն իսկ զարտուղությանը հստակության ու արտահայտչության էլ ավելի բարձր աստիճան:

Նկարագրված երևույթը ունի և իր հակառակ կողմը: Ձայնակարգային-զարտուղային սկզբնավորության կախվածության փաստը հնչամասի բարձրությունից հաճախ բերում

է այն բանին, որ զուգորդվող ձայնակարգերից ամեն մեկը բացահայտվում է ոչ լրիվ, քան դա կարող էր լինել այն դեպքում, երբ նույն ձայնակարգը հանդես գար ելևէջում մեկուսացված ձևով: Ձայնակարգ-զարտուղային սկզբնավորության կախվածության փաստը բարձր հնչամասից, ներկայացնում է ինքնուրույն հետաքրքրություն, միաժամանակ օգնում է տարանուն ձայնակարգերի զուգորդման պրակտիկայի առաջացման հարցի պարզաբանմանը:

Բազմաթիվ զարգացած ձայնակարգային համակարգեր ուսումնասիրելիս, ինչպես դա ցույց է տրվել նախորդ գլխում, այդ համակարգերի ներսում մշտապես ճյուղավորվում են ձայնակարգային օժանդակ ոլորտներ՝ ձգտող, մեղիանտային, սուբդոմինանտային կամ դոմինանտային, որոնք առանձին դեպքերում արտահայտված են լինում խիստ նշանակալիորեն: Դիտարկումը ցույց է տալիս, որ բազմաթիվ ձայնակարգային համակարգերի օժանդակ ոլորտները համապատասխան գլխավոր ոլորտների հետ գտնվում են տառացիորեն նույն հարաբերակցությունների մեջ, ինչ այսպես կոչված տիպային զուգորդումների օժանդակ ձայնակարգերը՝ իրենց գլխավոր ձայնակարգերի հետ, և հակառակը: Այս մի փաստն արդեն բավական է, որպեսզի սահմանենք, թե միջձայնակարգային հարաբերակցությունների համար նախատիպ են հանդիսացել (նկատի են առնվում տարանուն ձայնակարգերը) այն հարաբերությունները, որոնք կազմավորվում են ձայնակարգային պարզ համակարգերի գլխավոր և օժանդակ ոլորտների միջև, և որ տիպային զուգորդումների օժանդակ ձայնակարգերը ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ հիշյալ պարզ համակարգերից ինքնուրույնություն ստացած (ճյուղավորված) ոլորտներ:

Տվյալ դատողությունները տարանուն ձայնակարգերի տիպային զուգորդումների առաջացման մասին կարող են հիմնավորվել մի քանի անուղղակի տվյալներով: Հայտնի է օրինակ, որ մի քանի մեղեդիների ինտոնացիաներում գլխավոր և օժանդակ սկզբնավորումների միջև հարաբերակցությունը ստանում է այնպիսի ձևեր, որոնք միևնույն հիմնավորմամբ կարող են դիտվել և իբրև ներձայնակարգային և միջձայնակարգային. դրանք միջանկյալ, անցողիկ ձևեր են, որոնցում դրոշմված է զարգացման որևէ մեկ՝ կարևոր փուլ:

Այլ հիմնավորում է վերը հիշատակվածը՝ տիպային հարաբերակցության զուգորդվող ձայնակարգերից յուրաքանչյուրի հնչողության մեկուսացումը հատուկ հնչամասում: Տվյալ մեթոդը՝ ձայնակարգերի կախվածությունը հնչամասից, թեպետ, ստեղծում է հատուկ գեղարվեստական արդյունք, բայց ծագումնաբանական տեսակետից կրում է մնացուկային բնույթ. չէ՞ որ ելևէջներում, որոնք ծավալվում են մեկ ձայնակարգի սահմաններում, ձայնակարգային առանձին ոլորտների հնչողությունը նույնպես մեկուսացվում է հնչյունաշարի տարբեր հատվածներում:

Ստորև տրվում է ակնարկ ձայնակարգերի ամենից ավելի գործածվող զուգորդման՝ սկսած տիպային, երկանդամ զուգորդումներից և վերջացրած բազմանդամ և «ազատ» զուգորդումներով: Ակնարկը տարվում է ըստ շրջանակի սկսելով հիմնականից, գեղարվեստական պրակտիկայից վերցրած օրինակների ցուցադրումով: Օրինակները վերցվում են գեղջուկ, գուսանական, աշուղական և պաշտամունքային երաժշտության մեղեդիներից: Զուգորդումներից, որոնք վերաբերում են պաշտամունքային երաժշտությանը, բերվում են գլխավորապես այն օրինակները, որոնց հետքերը ժողովրդական երաժշտության մեջ չեն պահպանվել: Մի քանիսը դրանցից ներկայումս ունեն գործնական մեծ նշանակություն: Դրանց թվում են, օրինակ, հարմոնիկ մինորի և համանուն մաժորի զուգորդումը, մինոր ձայնակարգի տիպային զուգորդումը մաժոր կրկնակի ձայնակարգի հետ, կառուցված մինորի դոմինանտայից, «զարտուղի» ձայնակարգերի զուգորդումն իրար հետ, և հիմնական շրջանակի ձայնակարգերի հետ և այլն:

ՀԻՄՆԱԿԱՆ ՇՐՋԱՆԱԿԻ ԶՈՒԳՈՐԴՎՈՂ ՁԱՅՆԱԿԱՐԳԵՐ

Մեղեդիների հնչարտաբերման պրակտիկայում, որոնք ծավալվում են հիմնական շրջանակի ձայնակարգերի հիմքով, մշակվում են այն բոլոր տիպային զարտուղությունները, որոնք կատարվում են բնական ձայնակարգերի միջև, ինչպես նաև, մի կողմից՝ վերջիններիս միջև, մյուս կողմից երկակի ձայնակարգի և դրա տարբեր դրսևորումների միջև: Այսպիսով, դրվում է զարտուղության ամբողջ հետագա պրակտիկայի հիմքը և սահմանվում են ելակետային նորմերն ու օրինաչափությունները:

I. ՀԱՄԱՆՈՒՆ ՁԱՅՆԱԿԱՐԳԵՐԻ ԶՈՒԳՈՐԴՈՒՄՆԵՐ

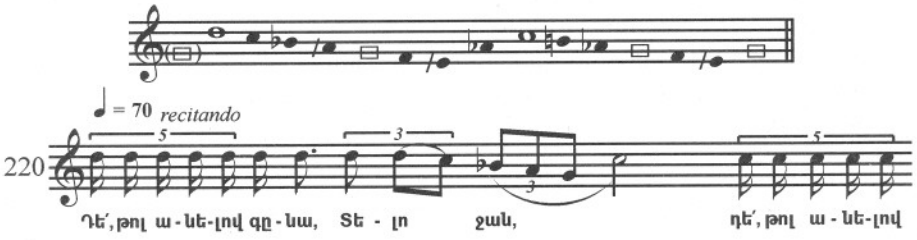
Անդրադառնալով հիմնական շրջանակի համանուն ձայնակարգերի զուգորդմանը, նշենք, որ նման զուգորդման ձայնակարգերից մեկը որպես կանոն մաժոր է, մյուսը՝ մինոր:

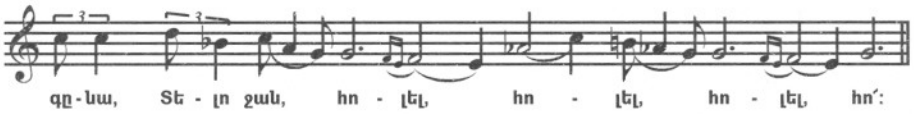
Կապված ձայնակարգային հիմնական ցուցիչների ընդհանրության հետ, զուգորդվող ձայնակարգեր հանդես են գալիս իբրև բարդ մաժորա-մինորային համակարգի կողմեր: Հիմնական շրջանակի համանուն զուգորդվող ձայնակարգերը սովորաբար, տարբերվում են նաև ուրիշ հատկանիշով՝ այն ժամանակ, երբ նրանցից մեկը ***բնական*** է, մյուսը՝ ***երկակի:***

Գոյություն ունի համանուն ձայնակարգերի զուգորդման երկու տեսակ. մեկը՝ բնական մինոր ձայնակարգը զուգորդվում է փոյուգիական-մաժոր դրսևորման երկակի ձայնակարգի հետ, մյուսը՝ հակառակը՝ բնական մաժոր ձայնակարգը զուգորդվում է մինոր դրսևորման երկակի ձայնակարգի հետ: Զուգորդման առաջին տեսակը հանդիսանում է համակողմանի (ունիվերսալ). այն պահպանվում է հայ մոնոդիայի բոլոր ճյուղերում: Երկրորդ տեսակը, թեպետ և ավելի ցայտուն, հանդիպում է գլխավորապես պաշտամունքային երաժշտության մեջ. աշուղական երաժշտության մեջ այն հանդես է գալիս միայն հատուկ պայմաններում, որի մասին մանրամասն կխոսվի ստորև:

Զուգորդումը, որ ստեղծվում է ***բնական մինորի*** և ***փոյուգիական-մաժոր դրսևորման երկակի ձայնակարգի*** միջև, ինչպես նշված է, առկա է հայ երաժշտության բոլոր ճյուղերում, այդ թվում և գեղջուկ: Վերջինում՝ տվյալ տեսակի զուգորդմանը կարելի է հանդիպել միայն աշխատանքային երգի ժանրում, այսինքն՝ մի ժանրում, որին լայնորեն բնորոշ է երկակի ձայնակարգը իր առանձնահատուկ նշանակությամբ:

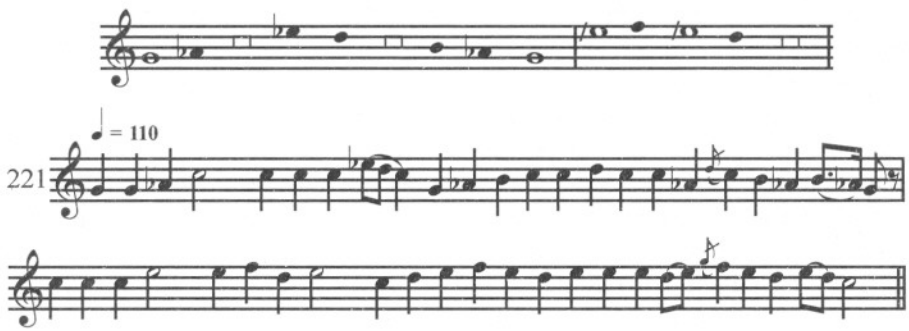
Տվյալ կապի որոշ անաշխուժությունը բացատրվում է, եթե հաշվի առնենք, որ երկակի ձայնակարգի մաժոր հատկանիշները փոյուգիական-մաժոր դրսևորման մեջ թույլ են արտահայտված: Իբրև օրինակ բերվում է Կոմիտասի ձայնագրած հորովելներից մի տուն: Մեղեդու ելևէջում բնական մինորը վերաճում է երկակի ձայնակարգի, ելևէջում վերջինիս հանդես գալով մուտք է գործում խնդրանքի պահ: Տան խոսքային բնագրում՝ մաճկալի դիմումն է լծկաններին, որ սովորական է հորովելների համար: Զարտուղությունը կատարվում է ըստ հետևյալ սխեմայի.





Համաձայն հին տեսության, զուգորդումների տվյալ տեսակը ստեղծվում է Երրորդ կողմ եղանակի և նույնի Դարձվածքի ելևէջները զուգորդելիս: Զուգորդումները, որոնք առաջանում եմ բնական մաժոր և երկակի ձայնակարգի միևնոր դրսևորումների միջև, օգտագործվում են, ինչպես նշվել է, գերազանցապես պաշտամունքային երաժշտության մեջ: Նման զուգորդումների բազմաթիվ օրինակներ սփռված են Շարակնոցում: Դրանցից մեկը ստորև բերված Երրորդ ձայնեղանակի քայլերգանման սաղմոսատիպ շարականի նախերգն է: Համաձայն տվյալ մեղեդու հիմնական մտահղացման, խստաշունչ միևնոր սկզբնավորումը (հարմոնիկ միևնոր) բազմիցս համադրվում է պայծառ, փառաբանական մաժոր սկզբնավորման հետ. շնորհիվ այն բանի, որ հիշյալ սկզբնավորումներից յուրաքանչյուրը մեկուսացվում է հատուկ հնչամասով՝ անփայլ ցած՝ միևնորը, և պայծառ բարձր՝ մաժորը, խորանում է համադրության սրությունը[1]:

Զարտուղությունը՝ բերված հիշյալ նախերգի հատվածից, ընթանում է այս սխեմայով.

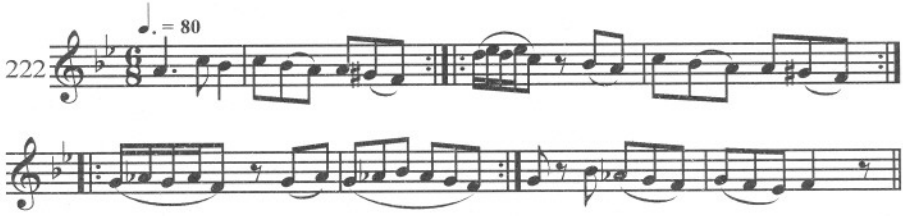


Մի փոքր առանձնակի է մաժոր մեղեդիների զարգացման եզրափակիչ փուլերում միևնոր սկզբնավորման կիրառման հնարը: Այդ հնարը լայնորեն օգտագործվում է ժողովրդա-մասնագիտացված երաժշտության մեջ: Այն իրացվում է մաժոր մեղեդու զարգացման ամենավերջին պահին՝ միևնոր ձայնակարգ շեղվելիս: Նման շեղումները իբրև նպատակ ունեն ոչ այնքան ելևէջի զգացական երանգի փոփոխություն (այդ բանի համար նրանք չափազանց կարճատև են), որքան ձայնակարգի ավարտի տոնիկայի ֆունկցիայի ուժեղացում: Այս վերջինս ձեռք է բերվում ձայնակարգի վերին տերցիային աստիճանը տոնիկային մոտեցնելու ճանապարհով, որի արդյունքում տոնիկայի շուրջ ստեղծվում է լրացուցիչ կենտրոնաձիգ փոքրացրած կվարտա ինտերվալը: Նման հնարի օգտագործման տպավորությունը հատկապես ցայտուն երևում է մեղեդիներում, որոնցում հիշյալ զարտուղությունը սկսվում է վերին հնչամասում, մաժոր ելևէջում երկար մնալուց հետո: Մաժոր մեդիանտայի փոխարինումը միևնորով «ազդարարում» է նման դեպքերում վճռական շրջադարձ դեպի զարգացման վերջը: Նման զարտուղություն գտնում ենք 195 և 197 օրինակներում:

Մաժոր մեդիանտայի միևնորով փոխարինելու հնարը կիրառվում է նաև ժողովրդական քաղաքային մեղեդիներում: Օրինակ կարող է ծառայել ժամանակին տարածված քաղաքային «Տասնչորս» պարեղանակը.

---

[1] Բացի բերված 221 օրինակից, տե՛ս նաև Շարակնոց էջ 539 և 227; Ժամագիրք, էջ 209 և ուրիշներ:



Մաժոր ելևէջի ավարտի նկարագրած հնարը գործածական է մեղեդիներում, որոնք պատկանում են ինչպես տերցիային, այնպես էլ կվինտային հիմքով մաժոր ձայնակարգին:

Կան ևս հարաբերակցությունների երկու տիպ, որոնք ստեղծվում են հիմնական շրջանակի համանուն ձայնակարգերի միջև: Բայց այս երկու տիպերը գրավում են հատուկ դիրք այլ՝ նման կապերի մեջ, քանի որ դրանց կազմակերպման մեջ մասնակից են միայն իրենց ֆունկցիայով օժանդակ ձայնակարգեր: Հարաբերակցությունների երկու տիպերը ստեղծվում են հոգևոր՝ Երկրորդ ձայնեղանակի մեղեդիներում, որոնք ծավալվում են Էոլ.$_5$՝ տոնիկական օղակով ձայնակարգում, այդ ձայնակարգի հակաթեզի վրա:

Առաջին տիպի հարաբերակցության մեջ դոմինանտային-լոկրիական (կամ հիպո-փռյուգիական) ձայնակարգը՝ g-a-b-c-[d]-es-f միավորվում է համանուն երկակի ձայնակարգի հետ դրա մաժոր դրսևորմամբ c-[d]-es-fis: Երկրորդ դեպքում նույն լոկրիական (կամ հիպո-փռյուգիական) ձայնակարգը միանում է «դիսոնանսող» հիպո-էոլական ձայնակարգի հետ, որը ունի եռատոնային շարք՝ b-c-[d]-e-f:

Հարաբերակցությունների այս երկու տեսակների ունեցած գործնական կիրառության մասին ասված է ստորև՝ հիմնական շրջանակի ձայնակարգերի կվինտային կապերի բաժնում:

Այժմ մնում է հիշեցնել, որ ելևէջում «դիսոնանսող» ձայնակարգի հանդես գալը անհրաժեշտ է դարձնում «դիսոնանսի լուծումը», որը իրականացվում է եռատոնային շարքի մեծացրած կվարտա ինտերվալը մաքուր կվարտայով փոխարինելու միջոցով և, հետևաբար, «դիսոնանսող» ձայնակարգը եռատոնազուրկ ձայնակարգի վերածելու միջոցով: Մի խոսքով, տվյալ դեպքում, կատարվում է նման մի բան, ինչ որ տեղի էր ունենում լիդիական և դորիական ձայնակարգերի եռատոնային կազմավորումները «լուծելիս» (տե՛ս էջ 334-336):

Գործնականում «դիսոնանսող» հիպոէոլական ձայնակարգի լուծումը մեծ մասամբ հանդես է գալիս ելևէջում անմիջապես դրա երևան գալուց հետո, ինչպես օրինակ՝ «Ծիրանի ծառ» գեղջկական երգից վերցված հաջորդ կարճատև հատվածում: Ի դեպ լինում են դեպքեր, երբ երկարատև է ելևէջի ներկայությունը «դիսոնանսող» ձայնակարգում.



I. ՏԱՐԱՆՈՒՆ ՁԱՅՆԱԿԱՐԳԵՐԻ ԶՈՒԳՈՐԴՈՒՄՆԵՐ

Հիմնական շրջանակի տարանուն ձայնակարգերի հարաբերակցությունները բազմաթիվ են: Դրանք բոլորը առաջանում են բացարձակապես բնական ձայնակարգերի միջև. երկակի ձայնակարգը դրանց առաջացման մեջ չի մասնակցում:

Ըստ տոնիկաների փոխադարձ դասավորվածության, տարաձուն ձայնակարգերի զուգորդումները բաժանվում են սեկունդային, տերցիային, կվարտային և կվինտային հարաբերակցությունների:

Հայկական մեղեդիներում, մասնավորապես, հիմնական շրջանակի մեղեդիներում, զուգորդվող տարաձուն ձայնակարգերից մեկը որպես կանոն գլխավոր է, մյուսը՝ ենթակա: Այս իմաստով որոշ բացառություն են կազմում սեկունդային հարաբերության ձայնակարգերը. դրանց զուգորդման արդյունքում հաճախ ստեղծվում են փոփոխակի տիպի համակարգեր:

Ինչ վերաբերում է տերցիային, կվարտային և կվինտային հարաբերակցությունների մեջ գտնվող ձայնակարգերին, դրանց ենթակայության ձևերը միանգամայն որոշակի են: Այս ձևերի հիմքը կազմում է բարձրության սկզբունքը, որի համաձայն առաջնությունը պատկանում է այն ձայնակարգին, որի տոնիկան տեղավորված է ավելի ցած հնչամասում, իսկ մյուսը ստանում է օժանդակի կարգավիճակ: Պարզ է , որ տվյալ սկզբունքի սահմանման մեջ որոշիչ դեր խաղում է հնչամասի բնույթը, որի համաձայն ցած հնչամասը հանգստի մասն է, իսկ վերևի հնչամասը՝ զգացական լարվածության: Բայց, այս թե այն կերպ, ձայնակարգերի տերցիային, կվարտային և կվինտային հարաբերակցությունները որոշվում են իբրև տոնիկա-մեդիանտային, տոնիկա-սուբդոմինանտայինև տոնիկա-դոմինանտային: Ծագումնաբանական տեսակետից այս ձևի նախատիպերն են՝ տոնիկայի և ձայնակարգային անտիթեզի ենթակայության ձևերը տերցիային, կվարտային և կվինտային հիմքով ձայնակարգերում:

Այն մոնոդիաներում, որոնք զարգանում են հիմնական շրջանակի ձայնակարգերում, երբեմն առաջանում են անմիջական կապեր նաև երկու օժանդակ նշանակության ձայնակարգերի միջև, օրինակ վերին տերցիային և վերին կվարտային աստիճանների ձայնակարգերի միջև:

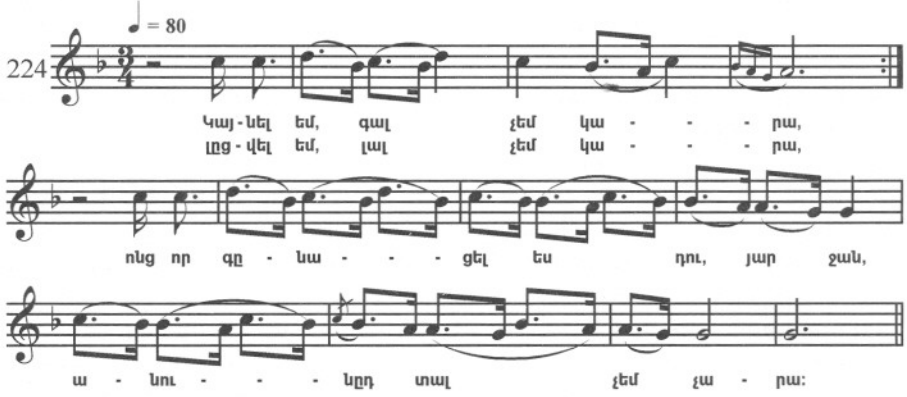
1. Սեկունդային հարաբերակցության ձայնակարգեր

Տիպային սեկունդային հարաբերակցության մեջ գտնվող զուգորդվող ձայնակարգերը մեկը մյուսից գտնվում են մեծ սեկունդա հեռավորության վրա. փոքր սեկունդային կապերը բոլորովին բացակայում են: Ակներև է, որ փոքր սեկունդայով տոնիկայից հեռու ձգտող հնչյունը ինքնին չափից ավելի անկայուն է, որպեսզի իր վրա վերցնի նոր, թեկուզև օժանդակ ձայնակարգի դեր:

Գործնականում սեկունդային կապերը առաջանում են միայն հետևյալ երկու դեպքում. մեկը՝ երբ զուգորդվում են լոկրիական և էոլական տոնիկաներ ունեցող ձայնակարգերը, մյուսը՝ էոլական և միքսոլիդիական:

Ըստ ենթակայության տիպի, այն համակարգերը, որոնք ստեղծվում են սեկունդային հարաբերակցության ձայնակարգերով, խիստ մոտենում են ռուսական ժողովրդական երաժշտության փոփոխակի ձայնակարգերին, որտեղ սկզբնավորումներից ամեն մեկը հավասար իրավունքով կարող է գրավել գլխավորի դերը՝ մղելով մյուս սկզբնավորմանը ենթակայի դերի: Սեկունդային հարաբերակցության ձայնակարգերի միջև կատարվող զարտուղությունները ընկալվում են իբրև սեկունդայով տեղաշարժ վեր կամ վար: Այսպիսի զուգորդումների դեպքում, մեծ մասամբ, առաջնությունը պատկանում է այն ձայնակարգերից մեկին, որում ելևէջը երկարատև է ծավալվում, կամ այն մեկին, որում ելևէջը եզրափակվում է: Ըստ պրակտիկայի տվյալների, ինչպես լոկրիական-էոլական, այնպես էլ էոլական-միքսոլիդիական համակցություններում գերիշխող է առավելապես էոլական տոնիկայով ձայնակարգը: Այս բանում պետք է նկատել հայ ժողովրդի հատուկ հակվածությունը դեպի այն կերպարները, որոնք իրացվում են հիշյալ ձայնակարգի (էոլական) օգնությամբ:

Լոկրիական և էոլական տոնիկաներով ձայնակարգերի զուգորդման օրինակ է գեղջուկ «Կայնել եմ, գալ չեմ կարա» երգը: Առաջին նախադասությունը կրկնված է երկու անգամ, ընթանում է լոկրիական տոնիկայով ձայնակարգում և ավարտվում վերջինում: Էոլական տոնիկայով ձայնակարգը, տվյալ դեպքում՝ գլխավորը, հանդես է գալիս և ամրապնդվում հաջորդ երկու նախադասություններում: Լոկրիական և էոլական ելևէջների զուգորդումը այստեղ սիրող աղջկա վշտի տարբեր երանգները երևան բերելու միջոց է:

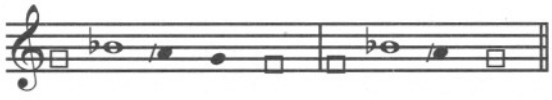


Մի քանի խոսք այս երգի զարտուղության գծային-ելևէջային կողմի մասին: Այստեղ, ինչպես և ցանկացած այլ տիպային զուգորդման իրացման դեպքում, զարտուղությունը կատարվում է օժանդակ հենակետի միջոցով, մի հնչյունի, որը ընդհանուր է զուգորդվող երկու ձայնակարգերի համար. մեր դեպքում դա c հնչյունն է: Սովորաբար նա կապող պահ է զարտուղություններում, որոնք կատարվում են թե՛ մեկ և թե՛ մյուս ուղղությամբ:

Որպես օրինակ էոլական և միքսոլիդիական տոնիկաներով ձայնակարգերի զուգորդման, բերենք «Կապուտ քուռակ հեծել եմ» գեղջուկ երգը (օրինակ 176): Այս երգում կատարվող զարտուղությունը ցայտուն օրինակ է ձայնակարգային տեղաշարժի, որի մասին նշվեց վերևում: G և f ձայնակարգերի զուգորդման արդյունքում այստեղ առաջանում է նոր՝ փոփոխակի տիպի ձայնակարգ:

Ըստ հին տեսության, ձայնակարգերի կապի տվյալ տեսակը առաջանում է Վերջ ձայնեղանակի և դրա մաժոր Դարձվածքի ելևէջների զուգորդման դեպքում:

G և f ձայնակարգերի միջև զարտուղությունը կատարվում է b հնչյունի միջոցով.



2. Տերցիային հարաբերակցության ձայնակարգեր

Տերցիային հարաբերակցությունը ստեղծվում է այն ձայնակարգերի միջև, որոնք իրար նկատմամբ գտնվում են մեծ կամ փոքր տերցիա տարածության վրա: Տերցիային հարաբերակցության մեջ գտնվող երկու ձայնակարգերից ներքևինը կրում է տոնիկական նշանակություն, վերևինը՝ վերին մեդիանտային:

Զարտուղության ընթացքում՝ վերին մեդիանտային ձայնակարգից դեպի հիմնականը, առաջինը դառնում է երկրորդի մի մասը, հաճախ և ամբողջությամբ տարրալուծվում է վերջինիս մեջ:

Բոլոր տերցիային կապերից առավել գործնական հետաքրքրություն են ներկայաց-

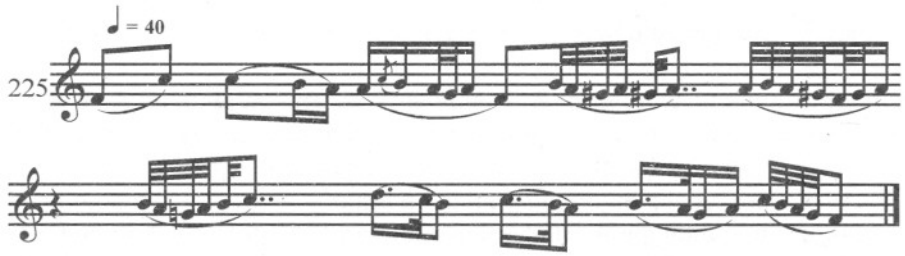
նում այն կապերը, որոնք ստեղծվում են ***էոլական*** տոնիկայով ձայնակարգի և դեպի վեր փոքր տերցիայով հեռավորության վրա գտնվող ***միքսոլիդիական*** տոնիկայով ձայնակարգերի միջև: Հիշված ձայնակարգերի հարաբերությունը նման է բազմաձայն կոմպոզիտորական երաժշտության միևոր և մաժոր հարաբերության: Նմանօրինակ կապի նախատիպին ընթերցողը ուներ ծանոթանալու հնարավորություն բերված այն էոլական-միևոր մեղեդիներից, որոնց ձայնակարգում կար օժանդակ վերին մեղիանտային ոլորտի ճյուղավորում: Ջուգահեռ ձայնակարգային սկզբնավորումների զուգորդման վառ օրինակ է արդեն բերված հանրահայտ գեղջուկ սիրո «Չինար ես» երգը: Բայց այստեղ այդ սկզբնավորումները ընկալվում են արդեն ոչ որպես մի ձայնակարգի տարբեր ոլորտներ, այլ որպես տարբեր ձայնակարգեր: Հենց այդպես էլ մեկնաբանում է դրանք Կոմիտասը իր հիանալի մշակման մեջ:

Երգի բովանդակության մեջ անխռով-պայծառ տրամադրությունները փոխարինվում են թախծի տրամադրությամբ: Բովանդակության տվյալ պահերի իրացման մեջ պատասխանատու դեր է տրված ձայնակարգային-զարտուղային գործոնին երգի առաջին նախադասությունը ծավալվում է մաժոր տոնիկայով ձայնակարգում, երկրորդը՝ աստիճանաբար զարտուղվում է զուգահեռ միևոր (տե՛ս 54 օրինակ):

Հետաքրքիր մանրամասն, որը վկայում է զուգահեռ ձայնակարգերի միջև խնամքով կատարված զարտուղության մասին: Հնչյունը, որը միևոր ձայնակարգի վերևի ձգտող հնչյունն է, և մաժորի ներքևի ձգտող հնչյունը այստեղ ենթարկվում է կիսախրոմատիկ փոփոխության, համաձայն այն բանի, թե դեպի որ կողմն է թեքվում զարտուղությունը. միևորից մաժոր զարտուղության դեպքում հնչյունը բարձրացվում է, հակառակ զարտուղություններում՝ իջեցվում: Համենայն դեպս, պատկերն այսպիսին է, եթե նկատի ունենանք Լիմոնջյանի[1] ձայնանիշներով գրառված ստեղծագործությունները:

Հիմնական շրջանակի ձայնակարգերի տերցիային հարաբերակցության երկու ուրիշ տեսակները ավելի համեստ են իրենց արտահայտչական հնարավորություններով: Այնուամենայնիվ դրանց հազվադեպ կարելի է հանդիպել, գլխավորապես պաշտամունքային մեղեդիներում:

Հիշյալ երկու տեսակներից մի փոքր ավելի գործուն դրսևորվող է այն հարաբերակցությունը, որը ստեղծվում է ***միքսոլիդիական*** տոնիկայով ձայնակարգի և դրանից ***մեծ տերցիայով*** վերև գտնվող ***լոկրիական*** ձայնակարգի միջև: Այս հարաբերակցության մեջ միշտ գլխավորը մաժոր ձայնակարգն է. լոկրիական տոնիկայով ձայնակարգը սովորաբար հանդես է գալիս միայն կարճատև շեղումների ելևէջներում, որպեսզի ավելի ուշ նորից տարրալուծվի գլխավոր ձայնակարգի մեջ: Ի դեպ, լսողության համար, որը դաստիարակված է բազմաձայն դասական երաժշտության մաժորա-միևորային հնչողություններով, նման շեղումները մնում են աննկատ. ամբողջությամբ ձայնակարգը որոշվում է որպես մաժոր, որում բնական երկրորդ աստիճանի հետ օգտագործվում է նաև ձևափոխվածը:



[1] Տե՛ս, օրինակ, Շարակնոց, էջ 117:

Ակնարկի լիարժեքության համար պետք է հիշատակել և ձայնակարգերի տերցիային հարաբերակցությունների երրորդ տեսակը, որոնք ստեղծվում են էոլական տոնիկայով և դրանից փոքր տերցիայով ներքև գտնվող լոկրիական տոնիկայով ձայնակարգի միջև: Այս տեսակի հարաբերակցության գործնական նշանակությունը, հայկական մոնոդիկ երաժշտության մեջ նվազագույնն է[1]:

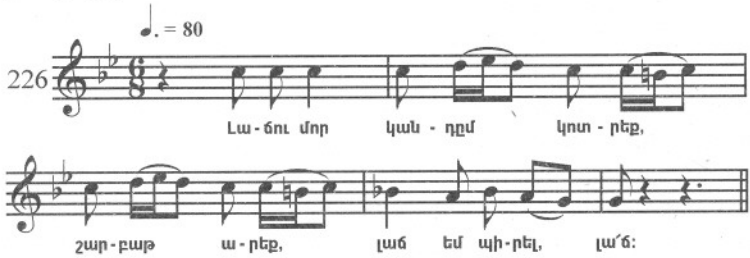
3. Կվարտային հարաբերակցության ձայնակարգեր

Ձայնակարգերի կվարտային հարաբերակցության մասին խարցը շոշափվեց շեղակիորեն վերևում, երբ խոսվում էր զարտուղությունների մասին, որոնք կատարվում էին երկակի ձայնակարգի երկու դրսևորումների միջև: Բայց այնտեղ խոսքը վերաբերում էր միայն այսպես կոչված ներձայնակարգային զարտուղություններին:

Բացի դրանից կարելի է հանդիպել ձայնակարգերի կվարտային հարաբերակցության նաև այլ տեսակի, որ առաջանում է երկու տարբեր ձայնակարգերի միջև. ստույգ՝ g և c ձայնակարգերի միջև, որոնցից առաջինը կրում է տոնիկական ֆունկցիա, երկրորդը՝ սուբդոմինանտային: Թեպետ հարաբերակցության տվյալ տեսակը գեղջուկ երաժշտության մեջ հանդիպում է հազվադեպ, սակայն այն ներկայացնում է գործնական մեծ հետաքրքրություն, քանի որ նրանում նկատելի են ժամանակակից բազմաձայն երաժշտության համար չափազանց էական կապեր տոնիկական էոլական և սուբդոմինանտային ձայնակարգերի միջև:

Տվյալ հարաբերակցության ձայնակարգերը ունեն միանման ուղղվածություն, բայց նրանց միջև առկա տարբերությունները արտահայտված են դրանց կառուցվածքային կարևոր մանրամասներում, որոշակի առումով՝ նաև զգացական երանգում, այսպես g-ն խիստ բնական ձայնակարգ է, իսկ c-ն բնական աստիճանների շարքում ունի խրոմատիկ բարձրացված ձգտող տոն. վերջինիցս վերընթաց ուղղությամբ ստեղծվում են տվյալ ձայնակարգի համար առանձնահատուկ փոքրացրած կվարտա և սեպտիմա ինտերվալներ: C ձայնակարգը ավելի «մինորային» է, քան g ձայնակարգը:

Ձայնակարգերի մատնանշված հարաբերակցությունը հանդիսանում է առավելապես եկեղեցական երաժշտության սեփականությունը: Գեղջուկ երաժշտության մեջ պահպանվել են միայն նրա հետքերը: Հրատարակված ֆոլկլորային նյութերում կա կվարտային հարաբերակցության մեջ գտնվող մինոր ձայնակարգերի զուգորդման միայն մի օրինակ: Այստեղ նկատի է առնված «Լաճու մոր կանդըմ կոտրեք» վանեցու երգը: Այն սկսվում է վերին կվարտային ենթակա ձայնակարգում և միայն վերջում զարտուղվում է գլխավոր ձայնակարգ.



Պաշտամունքային երաժշտության մեջ կվարտային հարաբերակցության մինորային ձայնակարգերի միջև կատարվող զարտուղությունները տեղի են ունենում, ինչպես

[1] Տե՛ս Պատարագ, էջ 89:

արդեն նշվել է, Չորրորդ ձայն և Երկրորդ կողմ եղանակներում ծավալվող մեղեդիներում:

Իբրև Չորրորդ ձայնեղանակի զարտուղվող մեղեդու օրինակ բերվում է Շարակնոցից մի հատված, որը ձայնակարգային առումով չի եզրափակվում: Հատվածում ելևէջը երկու անգամ զարտուղվում է սուբդոմինանտային ձայնակարգ և ավարտվում վերջինում:



Տվյալ տեսակի հարաբերակցությունները ներձայնեղանակային են: Որևէ այլ տիպի կվարտային հարաբերակցություն հիմնական շրջանակի մեղեդիներում բոլորովին բացակայում է.

4. Կվինտային հարաբերակցության ձայնակարգեր

Համաձայն վերը ասվածի, կվինտային հարաբերակցության մեջ գտնվող ձայնակարգերի միջև առաջացող տիպային զուգորդումների համար անհրաժեշտ է, որ ավելի ցած հնչամասում տեղավորված ձայնակարգի տոնիկական օղակը լինի հնգալար, և որպեսզի հետևաբար նրա համար իբրև հակաթեզ ծառայի վերին կվինտային հնչյունը:

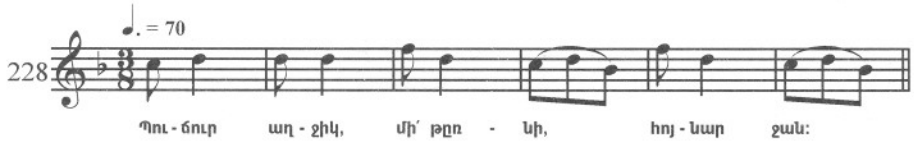
Հնգալարային տոնիկական օղակով համակարգերի թվին են պատկանում Էոլ.$_5$ տոնիկական օղակով միներ ձայնակարգը և նման ձևով կառուցված մաժոր ձայնակարգը: Այս ձայնակարգերը հենց վերցնում են իրենց վրա տոնիկական ֆունկցիաներ. դրանց վերին կվինտային աստիճաններից առաջանում են նոր՝ օժանդակ նշանակության ձայնակարգեր: Ամբողջությամբ վերցրած կապերը որոշարկվում են իբրև տոնիկա-դոմինանտային:

Նշված կապերի երկու տեսակներից առավել տարածում ունի այն կապը, որը առաջանում է ***էոլական*** տոնիկայով ձայնակարգի և դրանից դեպի վերև ***կվինտայով*** հեռու գտնվող ***լոկրիական*** տոնիկայով ձայնակարգի միջև, այսինքն կապ, որը ըստ հին տեսության վերագրվում է երկրորդ ձայնեղանակին (Բճ):

Նման կապի նախատիպ կարելի է գտնել բոլոր այն մեղեդիներում, որոնք ունեն Էոլ.$_5$ տոնիկական օղակ և որոնցում ձայնակարգային հակաթեզը շրջազարդվում է: Հակաթեզի առավել երկարատև շրջազարդման դեպքում, հատկապես եթե դա կատարվում է զարգացման սկզբնական փուլում, հակաթեզը ձեռք է բերում դոմինանտային ձայնակարգի տոնիկայի ֆունկցիա: Այստեղ քանակը տալիս է նոր որակ: Նկատենք նաև, որ ժողովուրդը ևս էոլական ձայնակարգի հակաթեզի երկարատև շրջազարդումը մեկնաբանում է իբրև նոր՝ լոկրիական ձայնակարգի տոնիկա: Այս մասին կարելի է դատել մի շարք գեղջուկ երգերի հիման վրա, որոնց ելևէջը սահմանափակվում է նման լոկրիական տոնիկայի շրջազարդումով և ավարտվում է դրանով. վերջինիս հնարավորությունները իբրև էոլական ձայնակարգի հակաթեզ նման երգերում մնում են չիրացված: Ընդգծենք, որ տվյալ երգերում լոկրիական տոնիկայի շրջազարդումը տեղի է ունենում ըստ ձայնեղանակային ձևերի, այնպես, ինչպես է Էոլ.$_5$ տոնիկական օղակով ձայնակարգում ծավալվող մեղեդիներում, ձայնակարգային հակաթեզի շրջազարդման դեպքում. մասնավորապես և այստեղ հանդես են գալիս տվյալ ձայնեղանակին բնորոշ կանչերի մոտիվները, ինչպես դա երևում է օրինակ բերված «Պուճուր աղջիկ մի թռնի» գեղջուկ երգից[1].

---

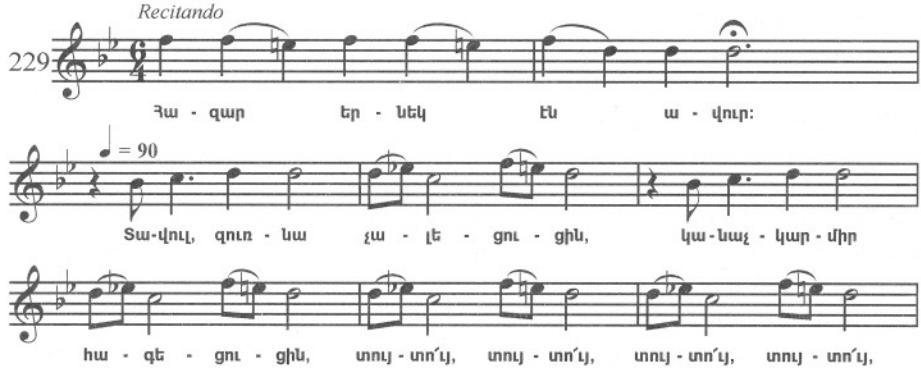
[1] Տե՛ս նաև ԿՈՄԻՏԱՍ, I, էջ 2, № 4, էջ 20, № 67 և ուրիշներ:



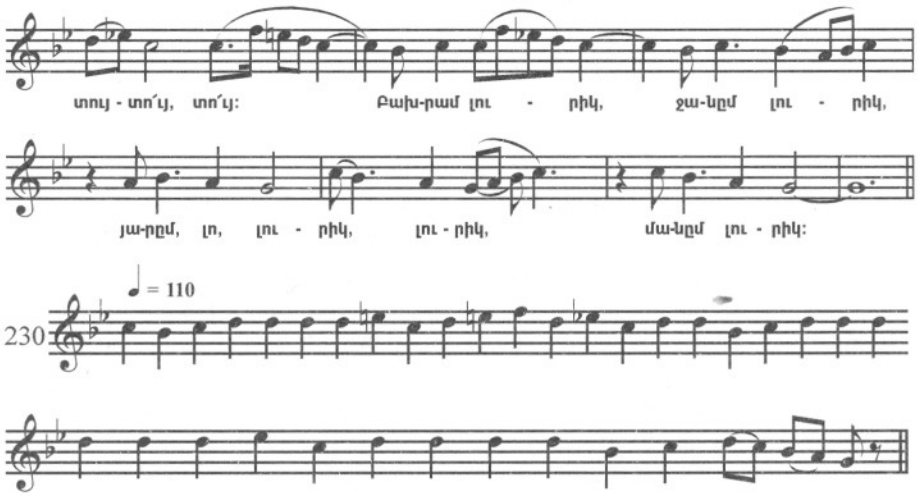
Կվինտային հարաբերակցության մեջ գտնվող միևոր ձայնակարգերի միջև կատարվող զարտուղությունները ուսումնասիրելիս ուշադրություն է գրավում չափազանց հետաքրքիր մի երևույթ: Էոլ.$_5$ ձայնակարգի հակաթեզի վրա այն ձեռք է բերում օժանդակ ձայնակարգի տոնիկայի նշանակություն, առաջանում են լրացուցիչ ձայնակարգերի, կամ ինչպես պայմանականորեն դրանց կարելի է անվանել՝ «ենթաձայնակարգերի» խմբեր: Գլխավոր ձայնակարգի նկատմամբ բոլոր այս «ենթաձայնակարգերը» կրում են դոմինանտային ֆունկցիա: Դրանք մեկը մյուսին հարաբերում են իբրև համանուն ձայնակարգեր և հեշտությամբ անցնում մեկը մյուսին:

Բացի նախորդ գլխում հիշատակված կիսատոնազուրկ b-c-d-f ենթաձայնակարգից, այսպես կոչվող խմբին է պատկանում նաև «դիսոնանսող» եռատոն պարունակող հիպո-էոլական ենթաձայնակարգը՝ b-c-[d]-e-f և հարմոնիկ ենթաձայնակարգը, որը երկակի ձայնակարգի c-[d]-es-fis մաժոր դրսևորումն է: Վերջին երկու ենթաձայնակարգերը գլխավոր ձայնակարգի հետ անմիջական ազգակցական կապի մեջ չեն, և այդ պատճառով նրանք միավորվում են համանուն լոկրիական կամ կիսատոնազուրկ ձայնակարգի միջոցով: Հիշյալ «ենթաձայնակարգերը» իրար մեջ միավորելու, ինչպես և համանուն լոկրիական ձայնակարգի հետ զուգորդելու համար գործնականում դիմում են բարձր հոգեկան վերելքի և զգացական լարվածության պահերի: Նման զուգորդումները բերում են մեղեդու զարգացման գագաթնակետային փուլի ընդլայնմանը, ձայնակարգային հակաթեզի ոլորտի հարստացմանը, այդ հակաթեզի ամրապնդմանը և, հետևաբար՝ հակաթեզի ավելի վճռական հակադրմանը ձայնակարգի տոնիկայի նկատմամբ:

Ստորև բերվում է հիպո-էոլական «ենթաձայնակարգի» կիրառման և լոկրիական ձայնակարգին դրա անցման երկու օրինակ: Առաջին օրինակը վերցված է գեղջուկ «Լորիկ» երգից[1], երկրորդը՝ շարականից: Օրինակները նման են իրենց ձայնակարգա-ելևէջային ուրվագծերով, թեպետ հիպո-էոլական ձայնակարգի «դիսոնանսող» պահը երկրորդ օրինակում արտահայտված է մի փոքր ավելի շոշափելի.



[1] Այստեղ Լորիկը աղջկա անուն է:



Հակաթեզը շրջազարդելիս մեծացրած սեկունդա բովանդակող «ենթաձայնակարգի» օգտագործումը հատուկ է միայն պաշտամունքային երաժշտությանը: Ակներև է, որ ժողովրդական կամ ժողովրդա-մասնագիտացված երաժշտությունից նման օրինակներ մեզ չեն հասել:

Բերված օրինակը խիստ կրճատված հատված է Երկրորդ ձայնեղանակի շարականների նախերգից: Այստեղ բերվում է նախերգի միայն այն մասը, որում շրջերգվում է ձայնակարգի հակաթեզը: Հատվածում զուգորդվող ձայնակարգային կառուցվածքների մեջ առկա են հիպո-էոլական և երկակի «ենթաձայնակարգեր»: Վերջինիս տոնիկայով հատվածն ավարտվում է: Գլխավոր ձայնակարգի տոնիկան պետք է երևան գա ավելի ուշ[1]:



Միքսոլիդիական տոնիկայով և իր վերին կվինտային էոլական տոնիկայով ձայնակարգերի միջև կապը հանդիպում է զգալիորեն հազվադեպ: Բայց և եղած օրինակները միանգամայն բավական են սահմանելու, որ նման կապի առաջացումը բոլորովին չի հակասում հայկական մեղեդիների հնչարտաբերման օրինաչափություններին:

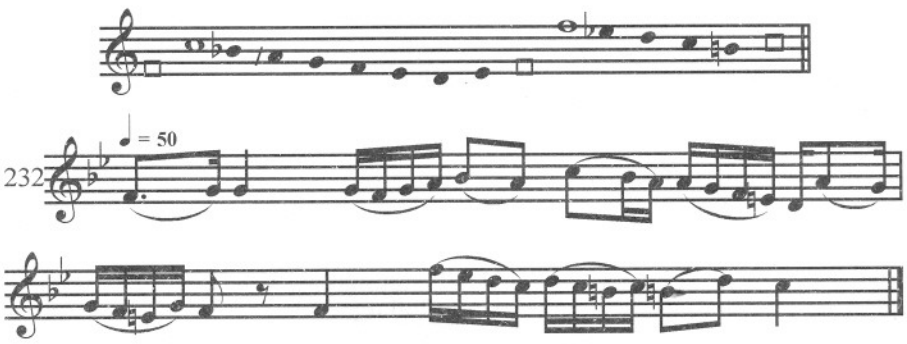
Ժամանակակից կոմպոզիտորական պրակտիկայի տեսանկյունից տվյալ տեսակի կապը ավելի քիչ հետաքրքրություն չի ներկայացնում, քան նախորդը. պատկանելով նույնպես տոնիկա-դոմինանտային խմբին, կարող է դառնալ ձևակառուցման կարևոր միջոց:

Սակայն անհրաժեշտ է նկատել, որ տվյալ տեսակի տոնիկա-դոմինանտային կապը իր այն տարբերակով, որով դա հանդես է գալիս հայկական մեղեդիներում, ունի մի քանի տարբերիչ հատկանիշներ. հիմնական ձայնակարգի մաժորայնության դեպքում վերևի ձայնակարգը միևոր է և ոչ մաժոր, ինչպես դա սովորաբար դասական կոմպոզիտորական երաժշտության մեջ է:

Դիտարկվող հարաբերության զուգորդվող ձայնակարգերի օրինակը վերցված է շարականից: Զարտուղությունն այստեղ ընթանում է ըստ սխեմայի.

---

[1] Տե՛ս նաև մեծացրած կվինտայով ձայնակարգերի մասին 492 էջում:



ՀԻՄՆԱԿԱՆ ՇՐՋԱՆԱԿԻ ՁԱՅՆԱԿԱՐԳԵՐԻ ԲԱՐՁՐԱԴԱՍ ՀԱՄԱԿԱՐԳ

Եվ այսպես, հիմնական շրջանակի ձայնակարգերը իրար հետ միանալիս կազմում են տիպական զուգորդումների մի շարք, որոնք տարբերվում են իրենց կազմով, տրամաբանական կապի տեսակներով և այլն: Այս զուգորդումները ունեն շփման բազմաթիվ եզրեր: Ի վերջո հիմնական շրջանակի բոլոր ձայնակարգերը ուղղակիորեն կամ շեղակիորեն իրար հետ կապված են: Ամբողջությամբ վերցրած հիմնական շրջանակի ձայնակարգերի միագումարը ներկայացնում է մի միասնական կանոնավոր ձայնակարգային բարձրադաս համակարգ:

Ինչպիսի՞ն է այս բարձրադաս համակարգի կառուցվածքը:

Համակարգի կենտրոնում գտնվում են առավել կիրառվող երեք տարբեր ուղղվածության բնական ձայնակարգեր: Դրանք են միքսոլիդիական f տոնիկայով, g էոլական տոնիկայով, և /a լոկրիական տոնիկայով ձայնակարգերը: Կենտրոնի բոլոր երեք կետերի ձայնակարգերն իրար նկատմամբ մոտիկ հարազատական կապի մեջ են: Դրանց ներքին կապի ամրությունը ապահովվում է նրանով, որ դրանց տոնիկաները զետեղվում են կենտրոնաձիգ, եռակերպ լուծվող e-b փոքրացրած կվինտայի սահմաններում: Կենտրոնի ձայնակարգերից տարբեր կողմեր գնացող գծերը բերում են այլ՝ համակարգի ազգակից կետերին: Այս վերջիններս գործնականում առկա են բացառապես իբրև համակարգեր, որոնք ենթակա են կենտրոնի ձայնակարգերին, և կրում են դրանց համեմատությամբ մեդիանտային, սուբդոմինանտային և դոմինանտային համակարգերի ֆունկցիա:

Կենտրոնի g և f կետերից սկիզբ են առնում կապերի գծեր դեպի երկակի ձայնակարգին համապատասխանող (համանուն) տարբերակները:

Համակարգի երեք կենտրոնական կետերից հատուկ առանձնանում է g կետը: Դրանում կենտրոնացած է էոլական մինոր ուղղվածության հինգ ձայնակարգ, որոնք տարբերվում են իրարից իրենց կառուցվածքի մանրամասներով և հուզական նրբերանգներով. դրանք տերցիային, կվարտային և կվինտային հիմք ունեցող ձայնակարգերն են, ինչպես նաև փոփոխակի օժանդակ հենակետ ունեցող ձայնակարգերը: Միավորվող ձայնակարգերի քանակով g կետը համակարգում գրավում է առաջին տեղը, որի համար և նրան բաժին է ընկնում արտաքին կապերի ամենամեծ քանակը:

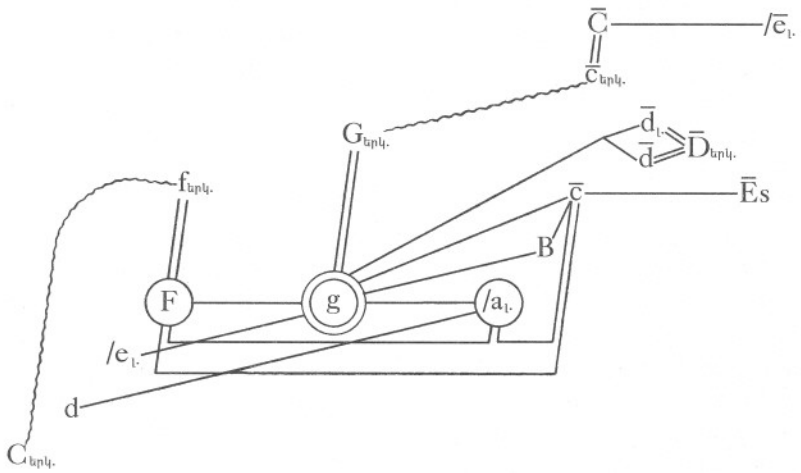
g տոնիկայով էոլական մինոր ուղղվածության ձայնակարգերի գերիշխող նշանակությունը, ըստ երևույթին նկատված էր իր ժամանակ հայկական նոտագրության հորինող Հ. Լիմոնջյանի կողմից, որը g հնչյունին տվել է Խոսրովային անունը, որը նշանակում է «գերիշխող»:

Կենտրոնի երկու այլ կետերում զուգորդվող ձայնակարգերի քանակը ավելի քիչ է, քան g կետում: Դրան համապատասխանում է նաև նշված երկու կետերից ելնող արտա-

քին կապերի քանակը: /$a_{լ.}$ կետում կենտրոնացած են երկու ձայնակարգեր. դա առանց օժանդակ հենակետի ձայնակարգն է և վերին տերցիային օժանդակ հենակետով ձայնակարգը: f կետը ներկայացված է երկու ձայնակարգերով՝ տերցիային և կվինտային հիմքերով, որոնցից միայն երկրորդն է հարուստ արտաքին կապերով:

Ստորև բերվում է հիմնական շրջանակի ձայնակարգերի համակարգի մոտավոր սխեման: Էոլական տոնիկայով ձայնակարգերը (ինչպես և էոլական տոնիկայով ձայնակարգերի կենտրոնական միավորումը) նշանակված են փոքրատառերով, լոկրիական տոնիկայով ձայնակարգերը (ինչպես և դրանց միավորումը)՝ նույնպես փոքրատառով, միայն տառին ավելացնելով ներքևից «լ.»: Միքսոլիդիական տոնիկայով ձայնակարգերը նշանակվում են մեծատառերով. երկակի ձայնակարգերի միևորային դրսևորումները՝ փոքրատառերով՝ ավելացրած ներքևից «երկ.», վերջապես երկակի ձայնակարգի մաժոր դրսևորումները՝ մեծատառերով նույնպես ավելացրած ներքևից «երկ.»:

Տարանուն ձայնակարգերի մոտիկ ազգակցությունը նշանակված է սխեմայում մի գծով՝ համանուններինը՝ երկու գծով, նույն երկակի ձայնակարգի տարբեր դրսևորումները միացված են սխեմայում ալիքաձև գծերով.



Բերված սխեմայում նշված հարաբերությունների ամբողջությունը լրիվ պահպանվում է համակարգը հավասարաչափ հավասարեցված հիմքի փոխադրելիս:

Ասվածին պետք է ավելացնել, որ սխեմայում նշված մի քանի ուղիղ կապեր թույլատրված a priori, գործնականում իրենց կիրառությունը չունեն: Դրա պատճառը այն է, որ մեղեդիների ելևէջները, հիմնականում՝ վոկալ, պետք է կենտրոնացվեն ընդհանուր հնչյունաշարի՝ ձայնի համար ավելի հարմար հնչամասում: Այսպես, C-d կամ d-/$e_{լ.}$ ձայնակարգերի զուգորդումները, որոնք ըստ էության ավելի բարձր հարթության վրա չափազանց սովորական զուգորդումների՝ F-g և g-/$a_{լ.}$ կրկնությունն են, գործնականում անօգտագործելի են (ստույգ՝ համարյա չեն օգտագործվում) ներքին հնչամասում այս զուգորդումները ստեղծող ձայնակարգերի տեղավորվածության պատճառով և այլն:

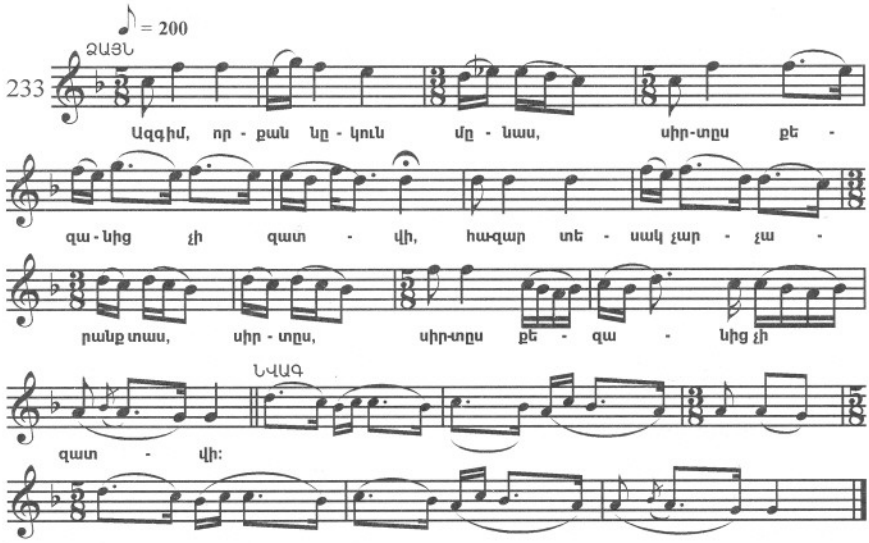
Հեռավոր ազգակցության ձայնակարգեր

Ինչպես արդեն վերևում նշվել է, հեռավոր ազգակցության ձայնակարգերի միջև զարտուղությունները կատարվում են հիմնական շրջանակի մեղեդիներում ըստ ձայնակարգերի շղթայի, որոնք գտնվում են մոտիկ ազգակցության մեջ:

Եթե խնդրին մոտենանք վերացականորեն, կարելի է պատկերացնել մեծ քանակով հեռավոր զարտուղություններ, որոնք կատարվում են դիտարկվող համակարգի բարձրաղաս ձայնակարգերի հիմքով: Փաստորեն նման զարտուղությունների քանակը մի փոքր սահմանափակվում է ձայնեղանակային թեմատիկ զարգացման նորմերով: Հնարավորությունների ավելի լայն և ազատ օգտագործում, ներկայացված տվյալ համակարգով, հանդիպում է ավելի ուշ շրջանի ծագում ունեցող մեղեդիներում: Ստեղծագործությունների թվին, որոնցում միավորվում են հեռավոր ազգակցության ձայնակարգեր, պետք է դասել աշուղ Ջիվանու «Ազգ իմ» երգը:

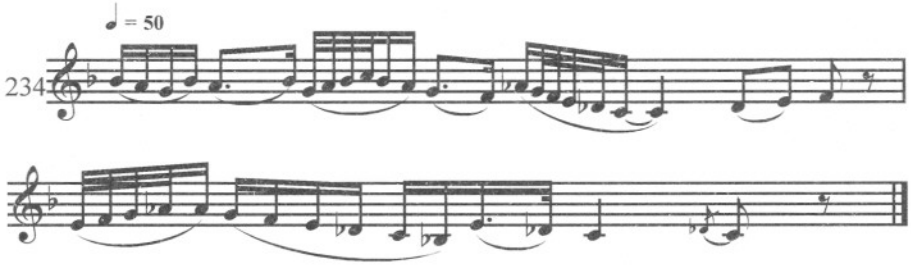
Երգը լի է հերոսական տրամադրություններով: Խառը՝ հինգ, եռամիավոր մետրի դեպքում երգը առատ է սրընթաց առնական կշռույթ-ելևէջներով , որոնց մեջ հատուկ տեղ են տրված կամային կվարտային քայլերին: Երգի առավել հեռավոր ձայնակարգերի տոնիկաները հարաբերակցվում են փոքր սեպտիմա ինտերվալով: Ձայնակարգերից առաջինը իշխող է մեղեդու հանգուցային մասում, որը գրավում է հնչամասի վերին հատվածը: Դրա տոնիկան F հնչյունն է: Թեպետ տվյալ ձայնակարգի վերին տերցիային աստիճանը մնում է չհայտնաբերված, ձայնակարգը ընկալվում է իբրև մաժորային: Հենց այս ձայնակարգում իրացվում են մեղեդու առավել հերոսական կշռույթ-ելևէջները:

Ելևէջի հետագա զարգացման ընթացքում շոշափվում են կապող նշանակության ձայնակարգեր՝ էոլական d և «կեղծ լիդիական» B, որից հետո հանդես է գալիս մեղեդու վերջնական ձայնակարգը՝ էոլական g. վերջինս ամրապնդվում է գործիքային նվագում, որտեղ պարզ դրսևորվում է դրա կվինտային կառուցվածքը: Մեղեդու եզրափակիչ մասը ունի համեմատաբար ավելի հանգիստ բնույթ.



Ձայնակարգերի այսօրինակ կապ հանդիպում է նաև հայկական ժողովրդա-մասնագիտացված արվեստի մի շարք այլ վիպական հերոսական մեղեդիներում: Ձայնակարգերի նման հարաբերակցությունը հանդիպում է օրինակ բերվող Մոկաց իշխանի մասին գուսանական երգում (տե՛ս 75 օրինակը):

Հիմնական շրջանակի հեռավոր ձայնակարգերի զուգորդման այլ օրինակ բերվում է շարականից հետևյալ փոքր հատվածը՝ Վերջ ձայնեղանակում: Հատվածի ելևէջը սկիզբ առնելով g ձայնակարգից F և $f_{երկ.}$ ձայնակարգերի միջոցով հանգում է $C_{երկ.}$ ձայնակարգին: Վերջինս ենթարկվում է ելակետային g ձայնակարգին իբրև դրա ներքնի սուբդոմինանտային ձևափոխված ձայնակարգ.



ԵՐԿՐՈՐԴ ՇՐՋԱՆԱԿԻ ՁԱՅՆԱԿԱՐԳԵՐԻ ԶՈՒԳՈՐԴՈՒՄՆԵՐԸ

Երկրորդ շրջանակի ձայնակարգերի համակարգի հիմքում, ինչպես արդեն նշվել է, ընկած է հիմնական շրջանակի ձայնակարգերի համակարգը իր բոլոր տիպական հարաբերակցություններով. բայց բացի դրանից երկրորդ շրջանակի համակարգի մեջ են մի շարք նոր ձայնակարգեր: Դրանք փռյուգիական, դորիական և իոնական տոնիկաներով ձայնակարգերն են, որոնք պարունակում են ձևափոխված աստիճաններ: Հիշեցնենք, որ երկրորդ շրջանակի բոլոր ձայնակարգերից առավել գործնական նշանակություն ունեն.

ա) փռյուգիական (կամ հիպոփռյուգիական-փռյուգիական) ձայնակարգը իջեցված IV աստիճանով, /a և /e տոնիկաներով, որ հետագայում կնշանակվեն $a_{փ}$-IV, $e_{փ}$-IV,

բ) դորիական (կամ հիպոդորիական-դորիական) ձայնակարգը իջեցված V աստիճանով, g տոնիկայով, որը հետագայում կնշանակվի $g_{դ}$-V,

գ) իոնական (կամ հիպոիոնական-իոնական) ձայնակարգը իջեցված VI աստիճանով, F տոնիկայով, որը հետագայում կնշանակվի $F_{հ}$-VI:

Հիշված ձայնակարգերը երկրորդ շրջանակի համակարգի ընդերքում կազմում են հատուկ վերնաշենք հիմնական շրջանակի ձայնակարգերի համակարգի նկատմամբ: Երկրորդ շրջանակի մեղեդիներում առկա կապերի ուսումնասիրությունը փաստորեն հանգեցվում է ***վերնաշենքային*** և ***հիմքային*** ձայնակարգերի տիպական կապերի հիմնական հարաբերակցությունների և ***վերնաշենքային ձայնակարգերի*** միջև զուգորդումների հարցերի պարզաբանմանը:

Առաջին կարգի կապերը ունեն անհամեմատ ավելի մեծ գործնական նշանակություն:

Չևափոխված ձայնակարգերի կապը հիմնական շրջանակի ձայնակարգերի հետ իրականացվում է երկու ճանապարհով: Առաջինը, ձևափոխված ձայնակարգերից ամեն մեկը ուղղակիորեն կապվում է բնական ձայնակարգի հետ կառուցված նույն տոնիկայից. ընդ այդմ կազմվում են զույգեր՝ F-$F_{հ-VI}$, g-$g_{դ-V}$, /$a_{լ}$-/$a_{փ-IV}$ և /$e_{լ}$-/$e_{փ-IV}$:

Յուրաքանչյուր զույգ ձայնակարգերի միջև առկա կապը ինչ-որ չափով նման է երկակի ձայնակարգի մաժոր դրսևորման և համանուն բնական ձայնակարգի միջև եղած կապին: Երկրորդը, ձևավորված ձայնակարգերից յուրաքանչյուրը անմիջականորեն կապվում է իր մայր երկակի ձայնակարգի հետ: $F_{հ-VI}$, $G_{դ-V}$ և /$a_{փ-IV}$ ձայնակարգերը կապվում են $C_{երկ.}$ ձայնակարգի հետ, /$e_{փ-IV}$ ձայնակարգը՝ $G_{երկ.}$ ձայնակարգի հետ:

Քանի որ երկրորդ շրջանակի «Զարտուղի» ձայնակարգերը, որպես առանձին համակարգեր, օգտագործվում են գլխավորապես մասնագիտացված՝ գուսանական, աշուղական և պաշտամունքային երաժշտության մեջ, բնական է, որ այս ձայնակարգերի արտաքին կապերի մեծ մասը նույնպես առաջանում են մասնագիտացված երաժշտության մեջ:

Երկրորդ շրջանակի ձևափոխված ձայնակարգերը լայնորեն օգտագործվում են ժամանակակից հայկական խորհրդային երաժշտության մեջ, ընդ որում նույնքան լայ-

նորեն, որքան հիմնական շրջանակի ձայնակարգերը. ժամանակակից հայ երաժշտության շատ թե քիչ դրամատիկ լարված ձև չի անտեսում «Զարտուղի» ձայնակարգերը: Դրա համար մոնոդիկ երաժշտության զարտուղային ելևէջներում դրանց մասնակցության ձևերը ձեռք են բերում հատուկ հետաքրքրություն ոչ միայն տեսական, այլև գործնական տեսանկյունից: Ստորև տրվում է տիպական զուգորդումների շատ թե քիչ լրիվ ակնարկ, որոնք ստեղծվում են երկրորդ շրջանակի մեղեդիներում՝ «Զարտուղի» ձայնակարգերի մասնակցությամբ:

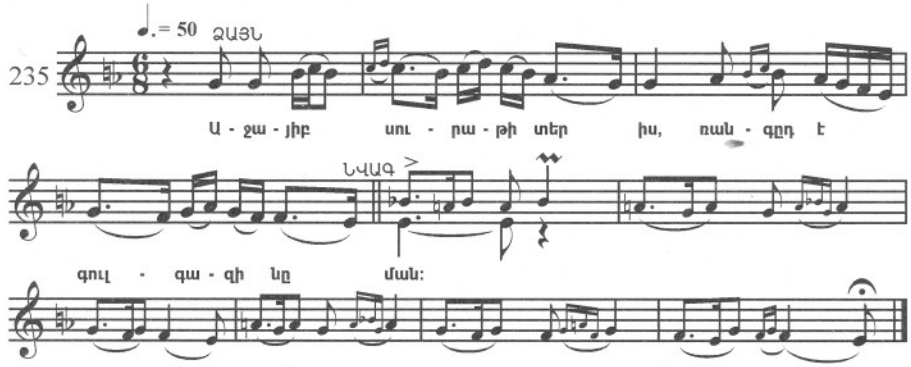
Չնափոխված ձայնակարգերի զուգորդումը միևնույն տոնիկայով կազմված բնական ձայնակարգերի հետ կարելի է հանդիպել գեղջուկ երաժշտության մեջ նույնպես: Դա բացատրվում է այն բանով, որ դրանց առաջացմանը մասնակից են նաև արմատական բնական ձայնակարգերը:

Վերևում մատնանշվեց, որ երկրորդ շրջանակի ձևափոխված ձայնակարգերի տիպային հարաբերակցությունները բնական ձայնակարգերի հետ, նման են հիմնական շրջանակի համանուն ձայնակարգերի հարաբերակցություններին: Իրոք, թե՛ մեկ և թե՛ մյուս կարգի հարաբերակցությունները բնորոշվում են ձայնակարգային բոլոր հիմնական չափորոշիչների ընդհանրությամբ: Եվ այստեղ և այնտեղ ձայնակարգերը միահյուսվում են իրար այնքան սերտորեն, որ ձեռք են բերում մեկ անբաժան համակարգի կողմերի նշանակություն. և այստեղ և այնտեղ ձայնակարգերը զուգորդվելիս ստեղծվում է այսպես կոչված ձայնակարգային զարտուղություն: Տվյալ երևույթը զուգորդումներում, կազմված շրջանակի «զարտուղի» ձայնակարգերի մասնակցությամբ, երևան է գալիս ավելի ցայտուն, քան հիմնական շրջանակի համանուն ձայնակարգերի կապերում: Եվ դա հասկանալի է, քանի որ այս դեպքում զուգորդվող ձայնակարգերը ունեն նաև ***ընդհանուր ուղղվածություն:***

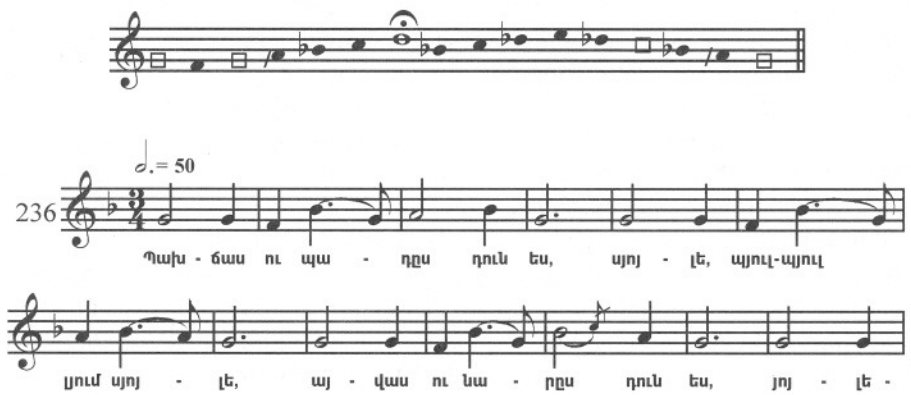
Չնափոխված բնական և երկրորդ շրջանակի ձայնակարգերի միջև բնորոշ կապերի առաջացման ժամանակ թե մեկը թե մյուսը պահպանում են իրենց անհատական հատկանիշները: «Զարտուղի» ձայնակարգերը հանդես են գալիս անձնական-զգացական և դրամատիկորեն ավելի լարված տրամադրություններ կրողի դերում, բնական ձայնակարգերը՝ ավելի հանգիստ ու անաչառ: Այս սկզբնավորումների «խաղը» ընկած է դիտարկվող հարաբերությունների կազմավորման հիմքում: Այն արտահայտվում է ամենաբազմազան ձևերում: Որոշ դեպքերում հիշատակված երկու սկզբնավորումները վճռականորեն համադրվում են մեկը մյուսին; այլ դեպքերում դրանք միանում են սահուն, հազիվ նկատելի անցումներով: Մի դեպքում այս սկզբնավորումները հանդես են գալիս հավասար իրավունքներով, այլ դեպքերում՝ դրանցից որևէ մեկը (մեծ մասամբ-բնականը) դառնում է գերակշռող մյուսի համեմատությամբ: Քիչ չեն դեպքերը, երբ «Զարտուղի» սկզբնավորումը միայն կարճ անցողիկ տեղությամբ, դիպվածաբար հանդես է գալիս դիատոնիկ ելևէջում, այս վերջինիս «գունազարդման» կարգով և այլն: Սակայն «Զարտուղի» ձայնակարգերը, ինչպես արդեն նշվել է, տարբերվում են համապատասխան բնական ձայնակարգերից նաև իրենց ֆունկցիոնալ կապերի սրության աստիճանով: Դրանցում, շնորհիվ մեծացրած սեկունդա ինտերվալի առկայության, ձայնակարգային հակաթեզերի ֆունկցիաները դրսևորված են ավելի վառ, քան համապատասխան բնական ձայնակարգերում. փռյուգիական տոնիկայով ձայնակարգում դա վերին մեդիանտայի նշանակությունն է, դորիական տոնիկայով ձայնակարգում՝ վերին սուբդոմինանտայի: Նշված հանգամանքը հատկապես ակներև է այն դեպքերում, երբ անցումը կատարվում է «Զարտուղի» ձայնակարգերից դեպի բնական ձայնակարգ՝ զարգացումը վերին հնչամասից դեպի ներքև կատարվող վճռական պահին:

Որպես օրինակ ***փռյուգիական*** տոնիկայով «Զարտուղի» և ***լոկրիական*** տոնիկայով բնական ձայնակարգերի զուգորդման, բերվում է Սայաթ-Նովայի «Յիս մե դարիք բըլ-

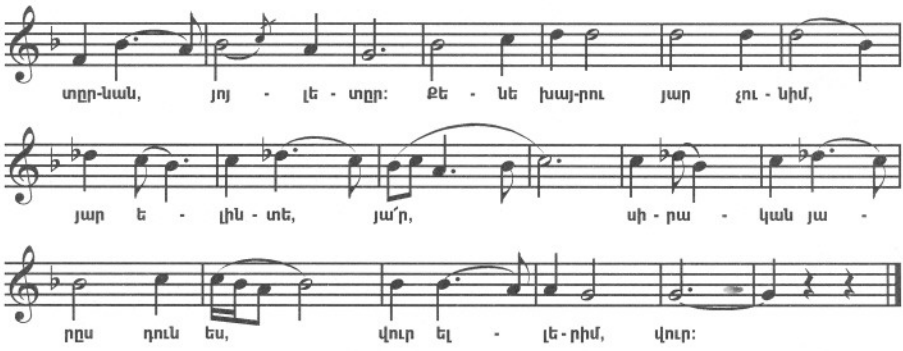
բուլի պես» երգից վերցված հատվածը: Նշված երգում ձայնակարգերի զուգորդումը իրականացվում է համադրության կարգով: Իր բովանդակությամբ երգի մի փոքր հուզավառ վոկալ մասը ընթանում է /$e_{փ\text{-}IV}$ ձայնակարգում, այն ժամանակ, երբ գործիքային մասերը՝ (նախանվագ, միջնանվագ և վերջնանվագ) բնական ձայնակարգում (/e).



Ձայնակարգերի հարաբերակցության նույն տեսակը լայնորեն օգտագործվում է մուղամաթում, որտեղ հայկական երաժշտության «Զարտուղի» ձայնակարգին համապատասխանում է Զաբուլ (կամ Զյաբիլ) ձայնակարգը, բնական ձայնակարգին՝ Սեգյահը: ***Դորիական*** տոնիկայով «Զարտուղի» ձայնակարգի համապատասխան բնական ձայնակարգի զուգորդման օրինակ է «Ակնա երգերի» թվին պատկանող պարային մեղեդին: Երգը սկսվում է ավելի լուսավոր կվինտային հիմք ունեցող բնական G ձայնակարգում և աննկատ անցնում է $G_{դ\text{-}V}$ «անփայլ» «Զարտուղի» ձայնակարգին: Ձայնակարգերից երկրորդում des հնչյունի երևան գալը հանգեցնում է սուբդոմինանտայի դիրքի ամրապընդմանը, միևնույն ժամանակ դա նշանավորում է ելևէջի շրջադարձ դեպի երկու ձայնակարգերի համար ընդհանուր տոնիկա: Ձայնակարգային անցումը կատարվում է ըստ սխեմայի[1].



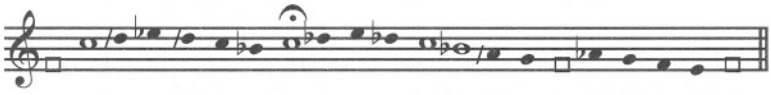
[1] Ակնա երգերում այս հարաբերակցությունը միանգամայն տարածված է (տե՛ս №№ 5, 9, 11, 13): Ինչպես տեսնում է ընթերցողը, բերված սխեմայում առկա է երգում բացակայող e հնչյունը: Դրա զետեղումը սխեմա նպատակ ունի մատնանշելու այն փաստը, որ նման դեպքերում ելևէջա-ձայնակարգային ենթաբնագրերում այս հնչյունը եթե իրականորեն ներկա չէ, ապա այն ենթադրվում է:



«Զարտուղի» ձայնակարգի տարրերի տեղ-տեղ ընդգրկելու հնարը բնական ելևէջի մեջ հաճախ օգտագործվում է Վերջ ձայնեղանակի մաժոր Դարձվածքի պաշտամունքային մեղեդիներում:

«Զարտուղին» սովորաբար հանդես է գալիս այդ մոնոդիաներում այն պահերին, երբ ելևէջը ձայնակարգային հակաթեզի ոլորտում երկարատև մնալուց և վերջինիս շրջազարդելուց հետո կատարում է շրջադարձ դեպի ձայնակարգի տոնիկան: Նշված հնարի օգտագործումը, հետևաբար, ազդում է զարգացման թե՛ գունեղային և թե՛ գծային կողմերի վրա: Ի միջի այլոց, մեղեդիներում, որոնք պարունակում են նման կարգի զարտուղություն, զարգացման վերջում հաճախ հանդես է գալիս շեղում դեպի համանուն միևոր ձայնակարգը. այսպիսի շեղումը, ինչպես արդեն նշվել է, իբրև արդյունք հանգում է գլխավոր ձայնակարգի տոնիկայի դիրքի վերջնական ամրապնդմանը:

Ստորև տրվում է ելևէջի սխեման, որը պարունակում է հիշված երկու շեղումները: Բերված սխեմայում սկզբից երևան է գալիս F միքսոլիդիական ձայնակարգը, ապա «Զարտուղի» $F_{հ-VI}$ ձայնակարգը: Վերջապես, համանուն $f_{երկ.}$ ձայնակարգը.



Երկու այդպիսի շեղում պարունակող մեղեդի բերված էր վերևում (տե՛ս 195 օրինակը):

Երկրորդ շրջանակի «Զարտուղի» ձայնակարգերի և իրենց մայր ձայնակարգերի զուգորդումների մասին խնդիրը մասնակիորեն շոշափվել էր հենց «Զարտուղի» ձայնակարգերի կառուցվածքների մասին բաժնում: Այդտեղ նշված էր, որ երկրորդ շրջանակի «Զարտուղի» ձայնակարգերից ամեն մեկը այս կամ այն չափով պարունակում է մայր ձայնակարգի տարրեր և որ դուստր ձայնակարգերի ներսում այս տարրերը կազմում են հատուկ ոլորտներ. վերին տերցիային ոլորտ՝ փռյուգիական տոնիկայով ձայնակարգում, վերին կվարտային ոլորտ՝ դորիական տոնիկայով ձայնակարգում և վերին կվինտայի ոլորտ՝ իոնական տոնիկայով ձայնակարգում: Առանձին դեպքերում այս ոլորտների դրսևորումը հասնում է այնպիսի զգալի աստիճանի, որ մայր սկզբնավորումը ընկալվում է որպես հատուկ ձայնակարգ:

Մայր սկզբնավորման, որպես ինքնուրույն ձայնակարգի, առանձնահատկությունները առավել հստակ դրսևորվում են ելևէջներում, որոնցում մայր ձայնակարգը նախորդում է դուստր ձայնակարգին: Նման ելևէջներում զարգացման հանգույցը իրականացվում է զգացական լարված մայր ձայնակարգում, հանգուցալուծումը՝ ավելի հանգիստ դուստր ձայնակարգում: Այդ զարտուղությունների ընթացքում կատարվում է մայր ձայնակարգի ինքնօրինակ «հեռացումը» դուստր ձայնակարգում. մայր ձայնակարգը դադարում է գոյություն ունենալուց որպես այդպիսին, այն դառնում է դուստր ձայնա-

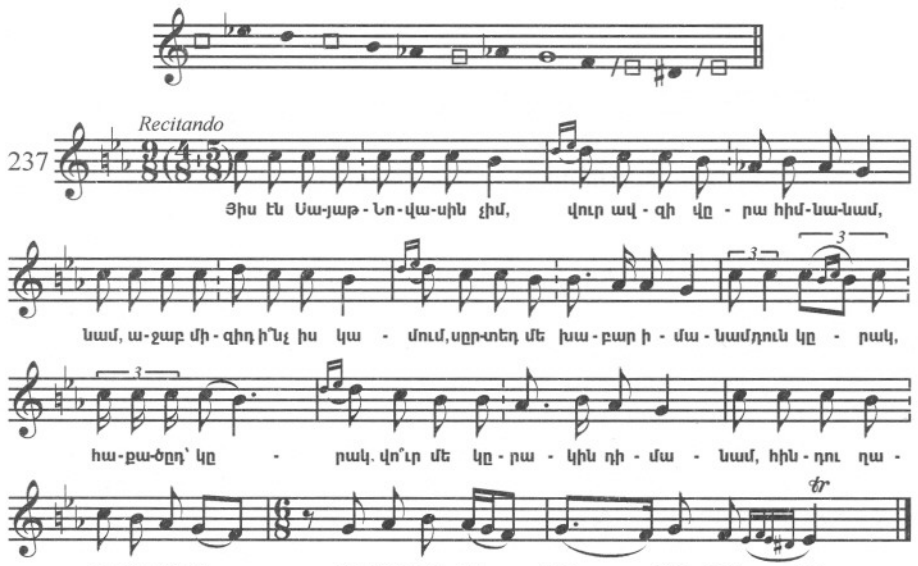
կարգի մի մասը: «Հեռացման» նման ընթացքի դյուրինությունը մասամբ կարող է բացատրվել այն բանով, որ մայր ձայնակարգը լինելով երկակի ձայնակարգի դրսևորում, ինքնին սակավ կայուն է:

Ձայնակարգերի հաջորդման նկարագրված կարգը լրիվ համաձայնության մեջ է աշուղական երաժշտության մեջ գերիշխող ելևէջի ծավալման ավանդույթի հետ:

Ստորև բերվում է մայր ձայնակարգը դուստր ձայնակարգի հետ զուգորդման երեք օրինակ: Օրինակները ընտրելիս նկատի է առնվել այն, որ մայր սկզբնավորումը ելևէջում առավելագույնս ներկայացված լինի:

Երկակի ձայնակարգի զուգորդումը ***փոքր տերցիայով*** ներքև գտնվող ***փռյուգիական միմոր*** ուղղվածության դուստր ձայնակարգի հետ ներկայացվող օրինակը վերցված է Սայաթ-Նովայի սիրո քնարական բովանդակության «Թամամ աշխար պըտուտ էկա» երգից: Օրինակը ներկայացնում է երգի եզրափակիչ տունը:

Օրինակի ելևէջի մեծ մասն ընթանում է մայր, մեղիանտային ձայնակարգում և վերածվում է երկակի ձայնակարգի մեղեդիներին բնորոշ սովորական թեմատիկ-կանչերի: Դուստր, միևնույն ժամանակ գլխավոր ձայնակարգը, իր մելամաղձոտ տրամադրությամբ երևան է գալիս տան ամենավերջում: Մայր ձայնակարգի «հեռացումը» դուստր ձայնակարգում առաջացնում է բարդ քառօրակ համակարգ, որում մի շարք կենտրոնաձիգ ինտերվալներ՝ կազմված վերընթաց ուղղությամբ ձայնակարգի ներքևի ձգտող հնչյունից, արժանանում են ուշադրության: Դրանց թվում են նաև փոքրացրած նոնա (dis-es) և կրկնակի փոքրացրած կվինտա (dis-as) հազվադեպ հանդիպող ինտերվալները: Թեպետ այս փոքրացած ինտերվալները առաջանում են ելևէջում «տարածության վրա», բայց դրանց ներկայությունը վերջին հաշվով նպաստում է գլխավոր ձայնակարգի տոնիկայի շուրջ բոլոր կապերի միավորմանը: Ամբողջությամբ վերցրած, երգի ելևէջը ծավալվում է ըստ ծրագրի.



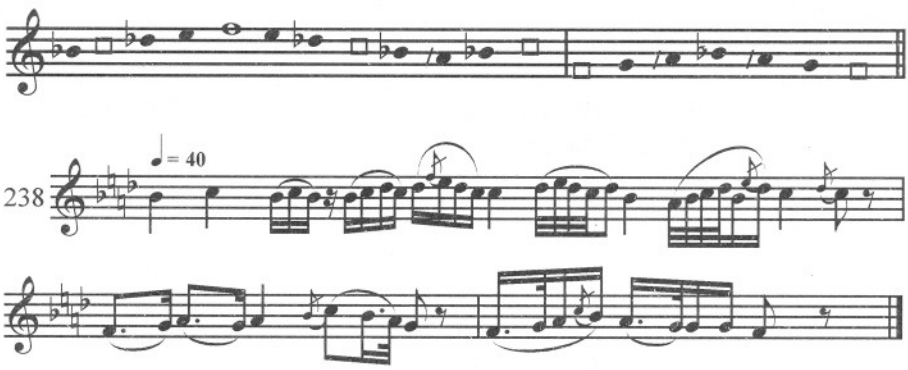
Երկակի ձայնակարգը իրենից ***կվարտա ներքև գտնվող դորիական միմոր*** թեքվածության դուստր ձայնակարգի հետ զուգորդման օրինակ է հատված Աշուղ Խայաթին վերագրվող «Մատին մատանի աննման» (տե՛ս օրինակ 93) բերված և մեկնաբանված երգից:

Բերված հատվածի ելևէջը, նախորդ օրինակի նման, իր մեծ մասով ընթանում է երկակի, տվյալ դեպքում սուբդոմինանտային ձայնակարգում, ընդունելով հեծեծանք-

դարձվածքների ձևեր: Դուստր, ինքը միևնույն ժամանակ գլխավոր ձայնակարգը հանդես է գալիս եղանակի վերջում: Դրա երևան գալով ելևէջը ստանում է զուսպ, վշտալի բնույթ: Սուբդոմինանտային ձայնակարգի «հեռացումից» հետո գլխավորում ստեղծվում է բարդ եռօղակ համակարգ: Օրինակի ելևէջը ընթանում է ըստ հետևյալ ծրագրի.

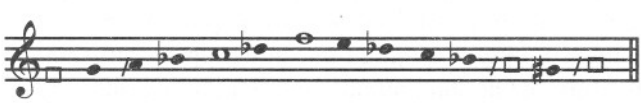


Երկակի ձայնակարգը կվինտա ներքև գտնվող դուստր մաժոր թեքվածության ձայնակարգի զուգորդման օրինակը վերցված է պաշտամունքային երաժշտությունից: Տվյալ դեպքում երկակի ձայնակարգը ունի դոմինանտային նշանակություն: Այն ժամանակ, երբ նածորդ երկու օրինակներում ձայնակարգերի զուգորդումը իրականացվում է սահուն անցկացման միջոցով, այս դեպքում այն կատարվում է համադրման միջոցով.

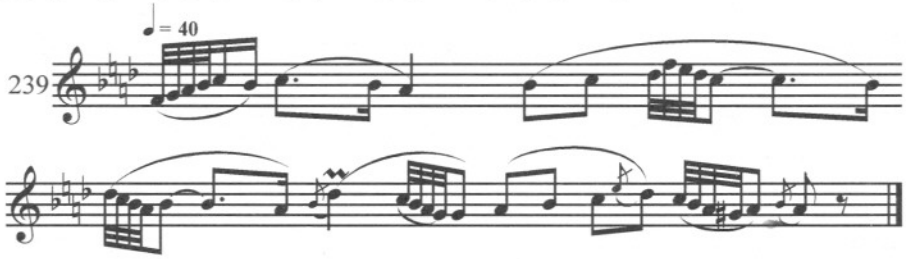


Երկրորդ շրջանակի ***«Զարտուղի» ձայնակարգերի միջև*** անմիջական կապ առաջանում է այն դեպքում, եթե այդ ձայնակարգերը պատկանում են մի ընտանիքի. միայն այդպիսի պայմանի դեպքում մոտ է նրանց հարազատությունը: Հետևաբար, գործնականում անմիջական կապ ստեղծվում է $F_{ի\text{-}VI}$, $G_{դ\text{-}V}$ և $/a_{փ\text{-}IV}$ ձայնակարգերի միջև: Նշենք, որ հիշված ձայնակարգերի հարաբերակցությունները նման են F, g և $/a_{լ}$ կենտրոնի բնական ձայնակարգերի հարաբերակցություններին:

Երկրորդ շրջանակի ձևափոխված ձայնակարգերի միջև կատարվող զուգորդումը սովորաբար իրականացվում է աստիճանական անցումների միջոցով: Ընդ որում որպես կապող օղակ ծառայում է մայր օղակը, որն ընդհանուր է մի ընտանիքի բոլոր ձայնակարգերի համար: Սեկունդային հարաբերակցության մեջ գտնվող ձայնակարգերի կապերը աչքի են ընկնում անաշխուժությամբ, մի փոքր ավելի աշխույժ «Զարտուղի» է տերցիային հարաբերակցության մեջ գտնվող ձայնակարգերի կապը՝ $F_{ի\text{-}VI}$, $/a_{փ\text{-}IV}$, այն նման է բնական F և $/a_{լ}$ ձայնակարգերի կապին: Առավել ցուցադրական է տերցիային հարաբերակցության մեջ գտնվող «Զարտուղի» ձայնակարգերի զուգորդման օրինակը՝ բերված ստորև ցուցադրվող մեղեդիում: Ձայնակարգերի նշված կապը այստեղ իրականացվում է ըստ սխեմայի.



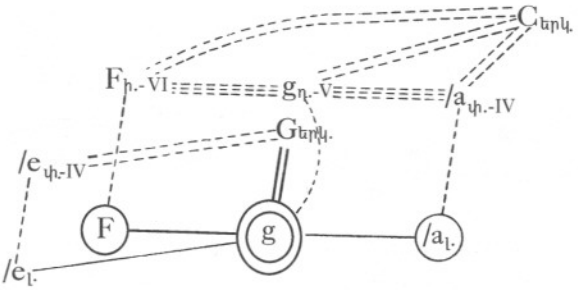
Հարմոնիկ երաժշտության հնչողություններով դաստիարակված ականջը ընկալում է հաջորդող ձայնակարգի տոնիկան որպես նախորդի մեղիանտա:



ԵՐԿՐՈՐԴ ՇՐՋԱՆԱԿԻ ՁԱՅՆԱԿԱՐԳԵՐԻ ԲԱՐՁՐԱԴԱՍ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ

Ստորև տրվում է երկրորդ շրջանակի ձայնակարգերի հարաբերակցությունների մոտավոր սխեման:

Երկրորդ շրջանակի ձևափոխված ձայնակարգերի կապը համանուն բնական ձայնակարգերի հետ նշանակված է մեկ կետագծով. ձևափոխված ձայնակարգերի կապը մայր ձայնակարգերի հետ՝ երկու կետագծով. վերջապես, վերնաշենքային ձայնակարգերի կապը իրար մեջ՝ երեք կետագծով:



Հնարավորությունները, որոնք ստեղծվում են երկրորդ շրջանակի ավելի հեռավոր ազգակցության ձայնակարգերի միավորման համար, գործնականում օգտագործվում են ծայրահեղ հազվադեպ: Տվյալ երևույթը նույնպես կապված է ձայնեղանակային հնչարտաբերման առանձնահատկությունների հետ: Գրականությանը հայտնի հեռավոր զարտուղությունների նման օրինակները երաժշտական տեսակետից պակաս հետաքրքրական են, որի պատճառով այստեղ չեն բերվում:

ՕԿՏԱՎԱՅԻՆ ՀԱՐԱԲԵՐԱԿՑՈՒԹՅԱՆ ՁԱՅՆԱԿԱՐԳԵՐ

Խոսելով երկրորդ շրջանակի ձայնակարգերի անմիջական կապերի մասին, չի կարելի լռությամբ շրջանցել ձայնակարգերի օկտավային կապերի հարցը: «Օկտավային» բառի տակ այստեղ հասկացվում է կառուցվածքով և այլ չափանիշներով նույնատիպ ձայնակարգերի հարաբերակցությունը, որոնք, սակայն, իրարից հեռու են մաքուր օկտավա տարածությամբ:

Օկտավային հարաբերակցության մեջ գտնվող ձայնակարգերի միացումը հայ մոնոդիկ երաժշտության ձայնակարգաառաջացման սկզբունքների առանձնահատուկ պայմաններում, հնարավոր է միայն զարտուղությունների օգնությամբ: Այդպիսի զարտուղություններ կատարելու միջոցների մասին խոսք կգնա ստորև:

Օկտավային հարաբերակցության ձայնակարգերի միացումը լայնորեն կիրառվում է աշուղական երաժշտության մեջ, ինչպես նաև տաղերի և մեղեդիների ժանրում: Օկտավային հարաբերակցության ձայնակարգերի միացումը ձևակառուցման միանգամայն գործուն հնար է, որը կիրառվում է ժողովրդա-մասնագիտացված երաժշտության մեջ: Ընդ այդմ օկտավա ինտերվալը ապահովում է տրամաբանական կապերի պարզությունը և ամրությունը:

Օկտավային հարաբերակցությունների մեջ գտնվող ձայնակարգերի կապերի օրինաչափությունը դրանց ենթակայության իմաստով նույնն է, ինչ և կվարտային ու կվինտային հարաբերակցության մեջ գտնվող ձայնակարգերում. իբրև գլխավոր հանդիսանում է ցած գտնվող ձայնակարգը, իբրև օրինակ՝ վերև գտնվողը: Բնական է, որ օկտավային հարաբերակցության մեջ գտնվող ձայնակարգերի հնչողության լարվածության տարբերությունը ավելի զգալի է, քան կվարտային ու կվինտային հարաբերակցությունների մեջ գտնվող ձայնակարգերում: Պատճառը կվարտա և կվինտա համեմատությամբ օկտավա ինտերվալի ավելի մեծ լինելու մեջ է: Ի դեպ հայկական մոնոդիայում օկտավան առավելագույն ինտերվալն է մոտ հարազատության մեջ գտնվող ձայնակարգերի հեռավորության իմաստով:

Օկտավային հարաբերակցության ձայնակարգերի զուգորդման հնարին գործնականում դիմում են այն դեպքերում, երբ անհրաժեշտ է հակադրել բովանդակության ծայրահեղորեն զգացական լարվածությամբ իրար հակադրվող պահերը: Ընդ այդմ վերևի օկտավայի ձայնակարգը օգտագործվում է զգացումների զեղման առավել վերելքային պահերին կամ հռետորական ավետաբերության պահերին: Աշուղական մեղեդիների ելևէջները, որոնք ծավալվում են օկտավային հարաբերակցության ձայնակարգերի հիմքով, հանգուցավորվում են օժանդակ ձայնակարգում և եզրափակվում գլխավոր ձայնակարգում: Զարգացման բևեռային պահերի միջև կապը իրականացվում է երկարատև զարտուղության օգնությամբ: Եռամաս կառուցվածքի մոնոդիաներում (օրինակ որոշ տաղերում և մեղեդիներում) օկտավային հարաբերակցության օժանդակ ձայնակարգը օգտագործվում է միջին գագաթնակետային մասում, ներքևի օկտավայի ձայնակարգը՝ ծայրերի ավելի հանգիստ մասերում:

Օկտավային հարաբերակցության ձայնակարգերի միացումը աշուղական մեղեդիներում իրականացվում է միայն ***մանրակրկիտ*** աստիճանական զարտուղության միջոցով՝ պահպանելով մեղեդիական շարժման սահունությունը: Այս կանոնի խախտման դեպքերը հանդիպում են ծայրահեղ հազվադեպ: Երրորդ շրջանի հանդիսավոր բնույթի պաշտամունքային մեղեդիներում երբեմն կարելի է հանդիպել նաև օկտավային հարաբերակցության ձայնակարգերի կապի այլ ձևերի[1]:

Աստիճանական զարտուղության ընթացքը օկտավային հարաբերակցության մեկ ձայնակարգից մյուսը ինքնին չափազանց հետաքրքիր է: Դա ավելորդ անգամ ցույց է տալիս, թե հայկական մոնոդիայի ձայնակարգակազմակերպման սկզբունքները որքան կայուն են: Կառուցվածքային փոխակերպումների տեսակետից զարտուղության ընթացքը տվյալ դեպքում հանգեցնում է նախորդ ձայնակարգի խտացված բջիջների քայքայման և հաջորդի նման բջիջների ստեղծմանը: Ստույգ՝ պրոցեսը հասցվում է նախորդ ձայնակարգի կենտրոնները շրջապատող փոքրացրած ինտերվալների օղակի վերացմանը և հաջորդող ձայնակարգի կենտրոնների շուրջ նման օղակների առաջացմանը: Օղակների մի խմբի քայքայումը և նորերի առաջացումը կատարվում է ցանկացած ուղղության զարտուղության ժամանակ: Օկտավային զարտուղությունների ժամանակ

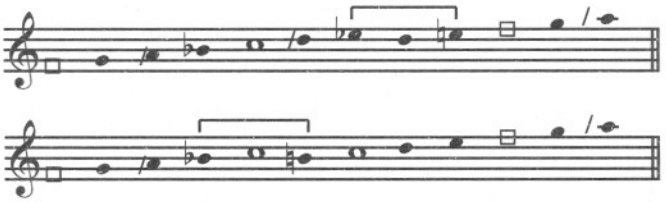
---

[1] Տե՛ս Պատարագ, էջ 99, որում կա օկտավային հարաբերակցության երկու ձայնակարգերի հակադրման վառ օրինակ:

մոնոտոնիկալ ներքևի ձայնակարգից նմանատիպ վերին ձայնակարգն անցնելիս e-b և /a-es օղակների փոխարեն ստեղծվում են նորերը՝ h-f և e-b: Ելևէջի հակառակ ուղղության դեպքում կառուցվածքային փոխակերպումների պրոցեսը կատարվում է հակառակ ուղղությամբ: Դժվար չէ նկատել, որ ներքևի օկտավային ձայնակարգի կենտրոնաձիգ օղակների քայքայման և վերևի օկտավային ձայնակարգի նման օղակների առաջացման ժամանակ b և es հնչյունները պետք է փոխարինվեն h և e հնչյուններով և հակառակը: Նման ձևով կատարվում են զարտուղություններ նաև օկտավային հարաբերակցության ձայնակարգերի միջև, որոնք բովանդակում են մեծացրած սեկունդա ինտերվալ:

Ասվածի կապակցությամբ հարց է ծագում այն հնարների մասին, որոնց օգնությամբ կատարվում է օկտավային հարաբերակցության մեջ գտնվող ձայնակարգերի կապը: Դիտարկումները ցույց են տալիս, որ օկտավային զարտուղության ժամանակ ելևէջի ծավալումը կատարվում է (բացի բացառիկ դեպքերից) քաքնված խրոմատիզմի օգնությամբ. այլ կերպ ասած՝ ***«տարածության վրա գտնվող»*** խրոմատիզմի օգնությամբ: Տվյալ հնարի օգտագործման ժամանակ զարտուղությունը կատարվում է երկու ձայնակարգերի համար ընդհանուր հնչյունների միջոցով և ձեռք է բերում առավելագույն սահունություն և հոսունություն:

Ընդունենք, որ անհրաժեշտ է միացնել երկու միքսոլիդիական տոնիկայով ձայնակարգեր F և F: Գործնականում նման զարտուղությունը կատարվում է հետևյալ երկու միջոցներից մեկի օգնությամբ.



կամ՝

Առաջին դեպքում es հնչյունը փոխարինվում է տարածության վրա e հնչյունով, երկրորդ դեպքում՝ նույն կերպ b հնչյունը փոխարինվում է h հնչյունով:

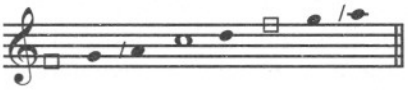
Ամեն մի այլ միջոց կհանգեցներ օտար ելևէջների առաջացման՝ չլուծվող եռատոն հաջորդականությունների.



կամ ուղղակի խրոմատիզմների՝



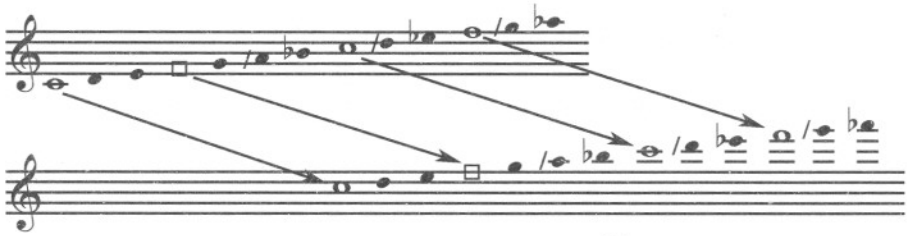
Որպես նույն խնդրի լուծման փոխզիջում կարելի է առաջարկել հեռացնել ելևէջից խրոմատիկ ձևափոխվող բոլոր հնչյունները.



Նման հնարի մասնակի օգտագործման կարելի է հանդիպել և հայ մոնոդիկ երաժշտության հնչյունարտաբերման պրակտիկայում:

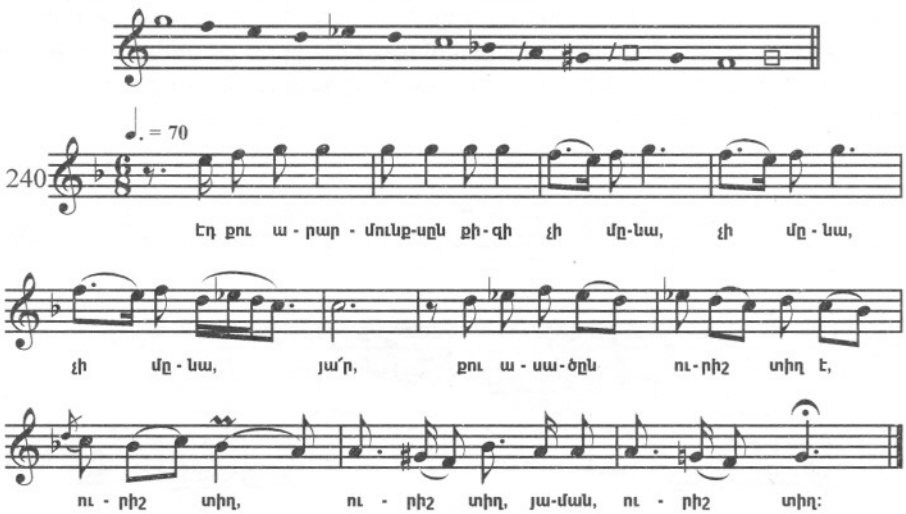
Բայց զարտուղությունների կատարման ցանկալի միջոց օգտագործելիս անհրա-

ժեշտ է սկզբնական ձայնակարգի հնչյունաշարի ելևէջը փոխարինել հաջորդող ձայնակարգի ելևէջով: Այս հնչյունաշարերը հարաբերակցում են օկտավա ինտերվալով.

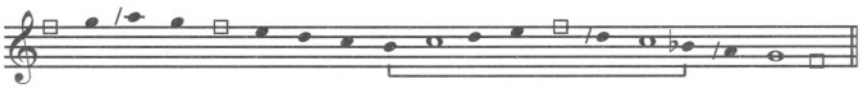


Օկտավային հարաբերակցության ձայնակարգերի ստորև բերված օրինակներից առաջինը ներկայացնում է Սայաթ-Նովայի «Ի՞նչ կոնիմ հեքիմըն» երգի եզրափակիչ տունը:

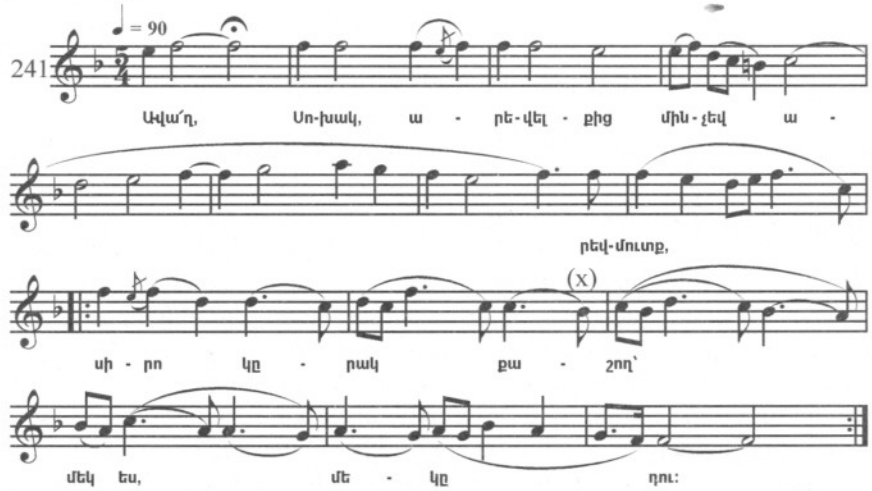
Ինչպես սովորաբար լինում է օկտավային զարտուղություններ պարունակող բոլոր աշուղական մեղեդիներում ամեն տան ելևէջը տվյալ դեպքում սկսվում է պաթետիկ կանչերով վերևի օկտավայի ձայնակարգում, դրա տոնիկայի շրջերգումով, որից հետո այն աստիճանաբար զարտուղվում է դեպի ներքև: Բերված օրինակում ի վերջո դա հանգում է ներքևի օկտավային ձայնակարգի տոնիկային: Զուգորդվող ձայնակարգերի տոնիկան g հնչյունն է. տրված տան մյուս առանձնահատկություններից պետք է նշել նախ՝ որ վերևի օկտավայի ձայնակարգը բացահայտված է նրանում միայն մասնակիորեն. և, ապա՝ որ վերևի օկտավային ձայնակարգից դեպի ներքևի օկտավային ձայնակարգ զարտուղության ընթացքում ելևէջը հապաղվում է c սուբդոմինանտայի վրա, իսկ հետո /a երկրորդ աստիճանի ձայնակարգի լոկրիական տոնիկայի վրա: Զարտուղությունը կատարվում է e-es թաքնված խրոմատիզմի օգնությամբ: Ամբողջությամբ վերցրած այն ընթանում է ըստ հետևյալ պատկերի.



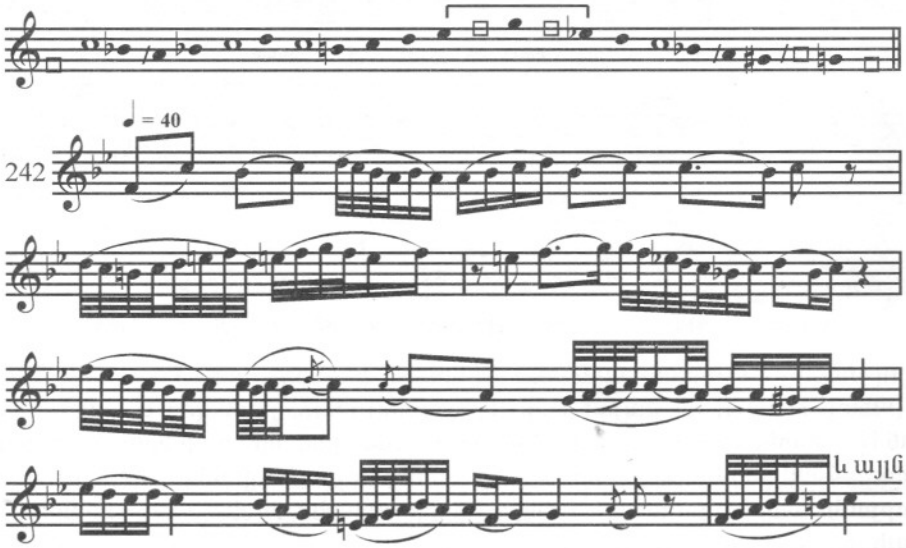
Աշուղ Սազայու «Սոխակ, արևելքից...» երգում զուգորդվում են F մաժոր ձայնակարգերը: (Պետք է ասել, որ տվյալ երգի երաժշտությունը, լուսավոր և գովաբանական, այնքան էլ չի համապատասխանում խոսքային բնագրին, որն ունի սիրահարի բողոքի և վհատության մոտիվներ: Հնարավոր է, որ երաժշտության և բանաստեղծության տվյալ միացությունը հեղինակային չէ): Բերված երգի առաջին տան ելևէջը ընթանում է ըստ սխեմայի.



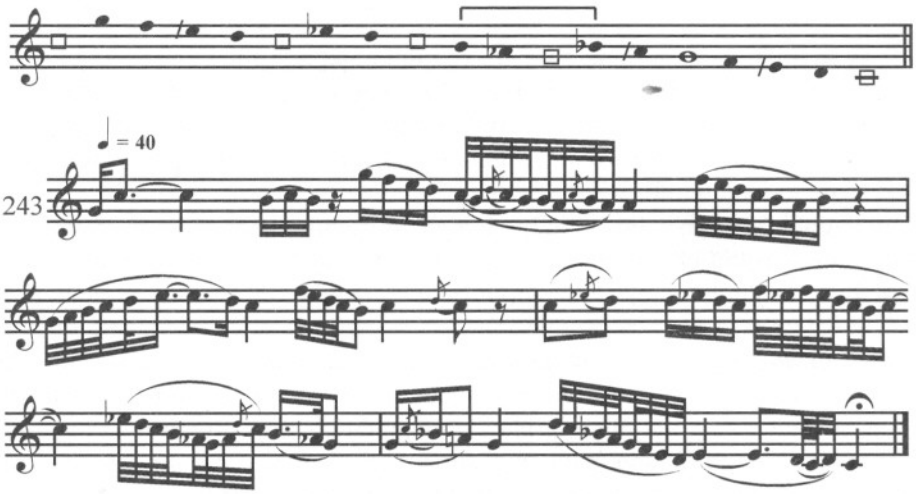
Շրջադարձը վերին օկտավային ձայնակարգից դեպի ներքևի օկտավային ձայնակարգը իրականացվում է f-d-c կիսատոնագուրկ քայլի օգնությամբ. ներքևի օկտավային ձայնակարգի առավել էական հատկանիշները երևան են գալիս ավելի ուշ՝ b հնչյունի հանդես գալով. վերջինս h հնչյունի հետ միասին, որը պատկանում է վերևի օկտավայի ձայնակարգին, կազմում է «տարածության վրա» խրոմատիզմ, տվյալ դեպքում՝ միանգամայն հեռավոր.



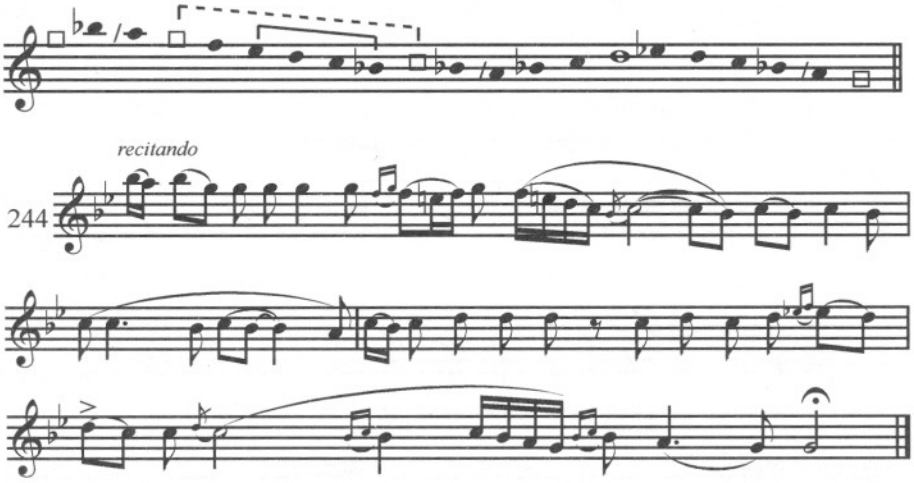
Ստորև բերվում է ևս երկու օրինակ օկտավային հարաբերակցության ձայնակարգերի զուգորդման: Երկուսն էլ ներկայացնում են հատվածներ հանդիսավոր բնույթի վիրտուոզ պաշտամունքային մեղեդիներից: Դրանցից առաջինը ուսանելի է այն առումով, որ դրանում կան ոչ միայն ներքընթաց, այլ շատ հազվադեպ հանդիպող հայկական մոնոդիկ երաժշտության մեջ ***վերընթաց*** զարտուղություն: Ձայնակարգերի զուգորդումը իրականացվում է այստեղ ըստ հետևյալ սխեմայի.



Հաջորդ օրինակի մեղեդին ուշագրավ է իր իսկ զարտուղության ընթացքի ինքնօրինակ կազմակերպմամբ: Մեղեդիում վերին օկտավային C մաժոր ձայնակարգից դեպի C ներքևի օկտավային ձայնակարգը զարտուղության ընթացքում հանդես է գալիս երկակի ձայնակարգը՝ սկզբում իր միևնոր դրսևորմամբ՝, $c_{երկ.}$ իսկ հետո՝ $G_{երկ.}$ մաժոր դրսևորմամբ[1]: Ամբողջությամբ վերցրած զարտուղությունը ընթանում է ըստ հետևյալ սխեմայի.

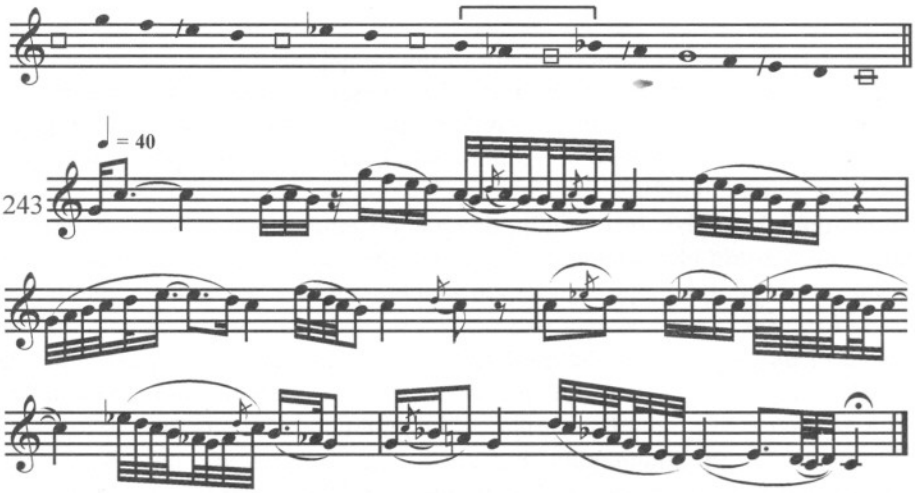


Ավարտելով օկտավային զարտուղությունների ակնարկը, ավելորդ չէ նշել, որ հարավկասյան տիպի աշուղական որոշ մեղեդիներում հազվադեպ հանդիպում են զարտուղություններ, որոնք կատարվում են «դիսոնանսող» եռատոնային հաջորդականությունների մասնակցությամբ: Նման զարտուղություններից առավել հետաքրքրական են գեղարվեստականության տեսակետից այնպիսիք, որոնցում ամբողջատոն հաջորդականությունները «լուծվում են» ելևէջի հետագա ընթացքում, ինչպես օրինակ, հաջորդ հատվածում՝ աշուղ Քեշիշ-օղլուն վերագրվող երգին: Ահա սխեման, ըստ որի կատարվում է զարտուղությունը տվյալ հատվածի ելևէջում.

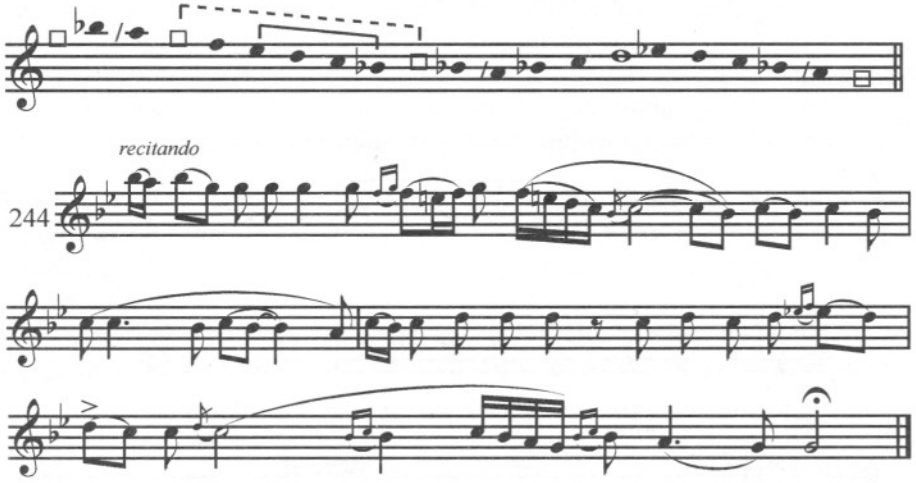


[1] Մեղեդին բերվում է խիստ կրճատված:

Հաջորդ օրինակի մեղեդին ուշագրավ է իր իսկ զարտուղության ընթացքի ինքնօրինակ կազմակերպմամբ: Մեղեդիում վերին օկտավային C մաժոր ձայնակարգից դեպի C ներքնի օկտավային ձայնակարգը զարտուղության ընթացքում հանդես է գալիս երկակի ձայնակարգը՝ սկզբում իր միևնոր դրսևորմամբ՝, $c_{երկ.}$ իսկ հետո՝ $G_{երկ.}$ մաժոր դրսևորմամբ[1]: Ամբողջությամբ վերցրած զարտուղությունը ընթանում է ըստ հետևյալ սխեմայի.



Ավարտելով օկտավային զարտուղությունների ակնարկը, ավելորդ չէ նշել, որ հարավկասյան տիպի աշուղական որոշ մեղեդիներում հազվադեպ հանդիպում են զարտուղություններ, որոնք կատարվում են «դիսոնանսող» եռատոնային հաջորդականությունների մասնակցությամբ: Նման զարտուղություններից առավել հետաքրքրական են գեղարվեստականության տեսակետից այնպիսիք, որոնցում ամբողջատոն հաջորդականությունները «լուծվում են» ելևէջի հետագա ընթացքում, ինչպես օրինակ, հաջորդ հատվածում՝ աշուղ Քեշիշ-օղլուն վերագրվող երգին: Ահա սխեման, ըստ որի կատարվում է զարտուղությունը տվյալ հատվածի ելևէջում.



[1] Մեղեդին բերվում է խիստ կրճատված:

Ձայնակարգային կառուցվածքը, որն ունի եռատոնային շարք, տվյալ մեղեդիում տեղավորված է g օկտավային հարաբերակցության երկու մոնոտոնիկալ ձայնակարգերի միջև: Իր ներկայությամբ այդ շարքը օկտավային զարտուղության սովորական ընթացքի մեջ մտցնում է սրության որոշակի պահ:

ԵՐՐՈՐԴ ՇՐՋԱՆԱԿԻ ՁԱՅՆԱԿԱՐԳԵՐԻ ԶՈՒԳՈՐԴՈՒՄԸ

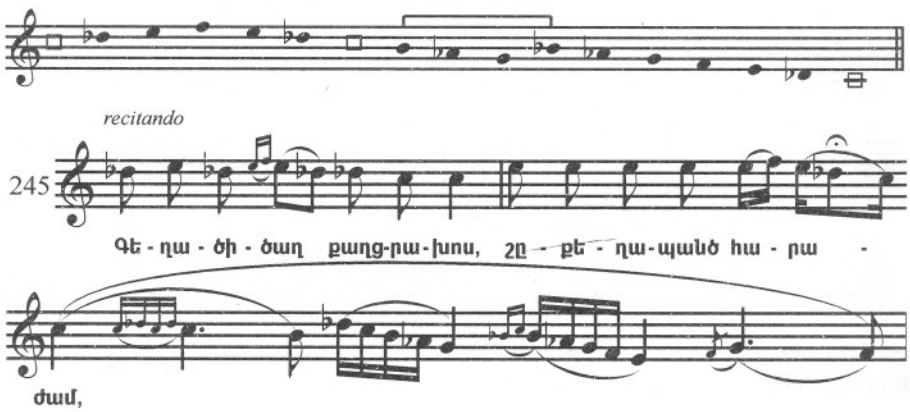
Երրորդ շրջանակի առանձնահատուկ ձայնակարգերի թվին վերևում դասվեցին՝ ա) երկու մեծացրած սեկունդա պարունակող ձայնակարգը՝ պայմանականորեն անվանված «կրկնակի երկակի», բ) այս ձայնակարգին մոտիկ երկակի համակարգի մաժոր դրսևորումը՝ բարձրացված ներքևի ձգտող տոնով, և գ) դորիական ձայնակարգը՝ բարձրացված 4-րդ աստիճանով:

Ինչպես արդեն ասվել է, հիշատակված երեք ձայնակարգերը, հատկապես 2-րդը և 3-րդը, հայ մոնոդիայում կիրառվում են շատ հազվադեպ: Այս հանգամանքի հետ է կապված և տվյալ ձայնակարգերի արտաքին հարաբերակցությունների սահմանափակությունը:

«Կրկնակի երկակի» ձայնակարգի համար, իր առավելագույն կայուն տոնիկայով, բնորոշ է կապը նույնատիպ ձայնակարգի հետ, որը հեռու է օկտավա ինտերվալով: Աշուղական երաժշտության մեջ այս կապով «կրկնակի երկակի» ձայնակարգի արտաքին հարաբերակցությունները, ըստ էության, սահմանափակվում են: Միայն տաղերի և մեղեդիների ժանրում նկատելի են «կրկնակի երկակի» ձայնակարգի կիրառման դեպքեր, նաև այլ կոնտեքստում:

Առավել ցուցադրական օրինակ օկտավային հարաբերակցության մեջ գտնվող երկու «կրկնակի երկակի » ձայնակարգերի զուգորդման,առկա է աշուղ Շիրինի «Լի արշալույս խնդալի» երգում: «Կրկնակի երկակի» ձայնակարգի կիրառումը որպես երաժշտության զգացական-վերամբարձ բովանդակության իրացման մի միջոց այստեղ ավելի քան տեղին է: Երգը հորինված է աշուղական արվեստի համար ավանդական ձևում: Ձայնակարգերի օկտավային փոխկապվածության արտահայտչական առանձնահատկությունները օգտագործված են այստեղ սպառիչ, լիակատար չափով: Երգի տներից ամեն մեկը սկսվում է բացականչություններով վերին օկտավայի ձայնակարգում. հետագայում ելևէջը աստիճանաբար զարտուղվում է գլխավոր ձայնակարգ և հանդարտվում է վերջինիս տոնիկայով:

Շիրինի բերված մեղեդիում զարտուղությունը իրացվում է առավելագույն բծախընդրությամբ, «տարածության վրա» խրոմատիզմի օգնությամբ.



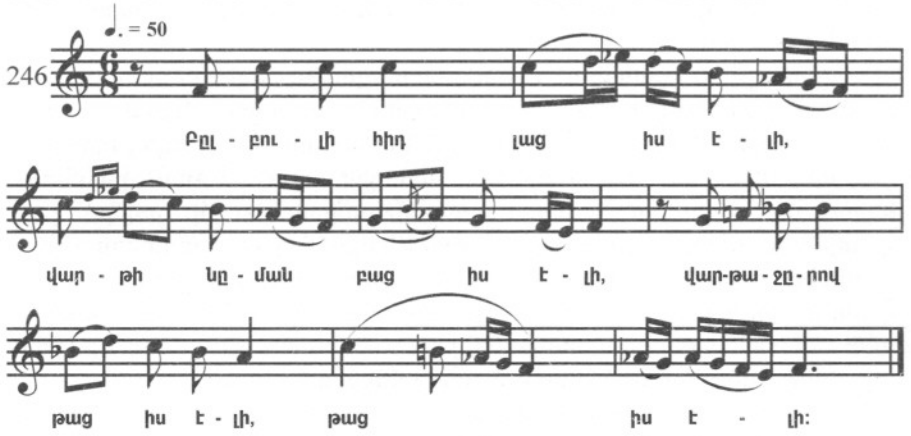


Զարտուղության ժամանակ ***ներքևի ձգտող հնչյունի բարձրացմամբ երկակի ձայնակարգի մաժոր դրսևորման*** օգտագործման օրինակը առկա է Հարության տաղում (այդ մասին տե՛ս ստորև):

Ինչ վերաբերում է բարձրացված IV աստիճանով դորիական ձայնակարգին, դրա արտաքին հարաբերակցությունները սահմանափակվում են ***համանուն մաժոր*** ձայնակարգի հետ եղած կապով: Ինչպես արդեն նշվել է, այս կապը կայուն է ոչ միայն հայկական, այլ բոլոր մոնոդիկ մշակույթների համար, որոնցում IV աստիճանը բարձրացված միևոր ձայնակարգը ունի մասնակցություն:

Կենդանի ելևէջում դիտարկվող հարաբերակցության ձայնակարգերը հանդես են գալիս որպես անբաժանելի, ամբողջական մաժորա-միևոր համակարգի կողմեր: Ելևէջի երանգավորման բնույթը ընդ այդմ որոշվում է՝ կախված այն բանից, թե ձայնակարգերից որն է դրանում գերակշռում:

Տվյալ հարաբերակցության զուգորդման հազվադեպ օրինակ գտնում ենք Սայաթ-Նովայի «Քըլբուլի հիդ լաց իս էլի» երգում: Երգի ելևէջում «օրիենտալ» միևոր ձայնակարգը գերակշռող է մաժորի համեմատությամբ. վերջինիս երևան գալը ելևէջում ստեղծում է կարճատև լուսաշերտեր:Ստորև տրվում է հիշված երգից փոքր հատված.



ՁԱՅՆԱԿԱՐԳԵՐԻ ԶՈՒԳՈՐԴՈՒՄԸ ՏԱՂԵՐՈՒՄ

Տարբեր ձայնակարգային համակարգերի կապերն առավելապես լայն կիրառելու հնարը՝ արտահայտչական նպատակներով, օգտագործվում է տաղերի տիպի հանդիսավոր բնույթի մենակատարային ստեղծագործություններում: Այս ստեղծագործությունների ձևակառուցման մեջ զարտուղությունը ձեռք է բերում առանձնահատուկ կարևորության գործոնի նշանակություն: Տվյալ ստեղծագործությունների ելևէջը ընդգրկում է մեծ թվով տարբեր զգացական երանգների ձայնակարգեր, որոնք ստորադասված են իրար մեջ և ի վերջո միավորված գլխավոր ձայնակարգային կենտրոնի շուրջ:

Ինչպես արդեն նշվել է վերևում, դիտարկվող ժանրի մեղեդիներում ռիթմա-ինտոնացիոն զարգացումը չի ենթարկվում ձայնեղանակային նորմերի: Այս հանգամանքը իր արտացոլումն է գտնում նաև զարտուղության մեջ. այստեղ կարելի է հանդիպել ձայնակարգերի մեծ թվով նոր համակցությունների, ներառյալ համակարգերի ուղիղ կապի,

որոնք գտնվում են հեռավոր ազգակցության մեջ: Տվյալ ժանրերի մեղեդիներում զարտուղության զարգացման հետ կապված, նկատելիորեն ընդլայնվում են նաև ամբողջությամբ վերցրած բարձրադաս ձայնակարգային համակարգի շրջանակները: Վերջինս հարստանում է ոչ միայն երրորդ շրջանակին հատուկ ձայնակարգերի հաշվին: Դրանում մեծանում է հիմնական և երկրորդ շրջանակի համակարգերի քանակը. g և d հնչյուններից, օրինակ, երևան են գալիս բնական մաժոր ձայնակարգեր, առաջին և երկրորդ օկտավայի հնչյունից՝ երկակի ձայնակարգեր, որին համապատասխան մեծանում է նաև «Զարտուղի» ձայնակարգերի քանակը: Տաղերի ելևէջում առաջացող ձայնակարգերի բոլոր համակցությունների թվարկումը անհնար է դրանց բազմաքանակության պատճառով: Սակայն կարելի է սահմանել, որ տաղերում առկա բոլոր կապերը հիմնվում են պարզ և հստակ տրամաբանական հարաբերակցությունների վրա:

Դիմելով գեղարվեստական պրակտիկային, սահմանափակվենք միայն մեկ, սակայն խիստ հատկանշական օրինակի ցուցադրումով: Դա արդեն բերված մեղեդի է, որը անանուն հեղինակի Հարության տաղի զարգացած ինքնուրույն և ավարտուն բաժինն է (տե՛ս 76 օրինակը): Ինչպես և այդ ժանրի այլ ստեղծագործություններ, այս մեղեդին լի է մարդկային կենդանի զգացումներով: Դրանում մարմնավորված են զարգացած ավատատիրության դարաշրջանի ժողովրդա-մասնագիտացված երաժշտական բարձր արվեստի ավանդույթները: Ձայնակարգերի զուգորդման մեզ հետաքրքրող հարցի տեսանկյունից տվյալ մեղեդին հատկապես հետաքրքիր է, քանի որ այդ մեղեդու տրամաբանական հարաբերությունների իրացման, և բովանդակության զգացական կողմի բացահայտման իմաստով, ձայնակարգա-զարտուղության գործոնին տրվում է բացառիկ պատասխանատու դեր:

Ստեղծագործության հիմնական մտքի տեսանկյունից մեղեդին զուգորդում է հստակությունը մեծ բարդության հետ: Ըստ նման կողմերի զուգորդման հատկանիշի, մեղեդին գրավում է բացառիկ տեղերից մեկը ոչ միայն հայկական նմանատիպ ստեղծագործությունների շարքում, այլ նաև ընդհանրապես մոնոդիկ երաժշտության շրջանակներում:

Մեղեդիում արտացոլվում են երկու տեսակի ապրումներ, մի կողմից՝ խոր վշտի, որոնք ոչ գործուն-ինքնախոհ բնույթի են, մյուս կողմից՝ դրանք տառապանքի, ակտիվ կամային պահեր և կրքոտ պոռթկումներ առաջացնող ապրումներ են: Այս սկզբնավորումների զուգորդումը բովանդակության բացահայտման ընթացքում դրսևորվում է ամենատարբեր ձևերով. այս սկզբնավորումները մեկ հակադրվում են իրար, մեկ աստիճանաբար միավորվում՝ հազիվ նկատելի անցումներով:

Մեղեդիի կերպարային թեմատիկ կազմի առանձնահատկությունների և զարգացման վերը նշված ցուցումների համապատասխան, սահմանվում է դրա բնույթը և դրամատուրգիական կորագիծը: Վերջինս առատ է ըստ մասշտաբի տարբեր, և իրար մեջ համաձայնեցված, զարգացման աճով, գագաթնակետերով, վայրէջքներով և այլ ձևերով: Ստորև տրվում է մեղեդու հորինվածքային առանձնահատկությունների ոչ մեծ ակնարկը:

Մեղեդու տեմպը շատ դանդաղ է, ձևը՝ եռամաս: Առաջին մասում բերվում է ինքնամփոփ-վշտալի բովանդակության թեման (1)[1]: Թեման պարբերականացված է. այն մեկուսացված է հնչյունաշարի համեմատաբար ոչ մեծ հատվածում. դրա շարադրությունն ունի համաչափ բնույթ: Ամբողջությամբ թեման ներկայացնում է իրենից ավարտուն կառուցվածք:

Թեմայի շարադրմանը հետևում է փոքր նախադասություն՝ հորինված նույն մոտիվներով (2): Այն ունի կապող դեր՝ բերում է մեղեդու միջին մասին:

Մեղեդու միջին մասը ըստ իր բովանդակության կտրուկ տարբերվում է առաջինից,

[1] Տե՛ս համապատասխան թվերը՝ դրված նոտային օրինակում:

ինչպես և վերջինից: Որպես դրա բովանդակության հիմնական կրող ծառայում է նոր՝ օժանդակ թեմա: Գլխավորին հակակշիռ՝ այն ունի գործուն, կրքոտ և պոռթկուն բնույթ: Դրա ֆակտուրան ասերգային-իմպրովիզացիոն է, երբեմն նաև երգային: Թեման իր զարգացման ընթացքում լայնորեն ծավալվում է ըստ հնչամասերի, ամբողջությամբ ընդգրկելով հնչյունաշարի հատված՝ ունդեցիմա ծավալով:

Առաջին անգամ մեղեդու օժանդակ թեման երևան է գալիս ելևէջի վերին հնչամաս կտրուկ անցման պահին (3): Թեմայի առաջին իսկ երևան գալու ժամանակ դա ուկնդրին տանում է զգացական բարձր լարվածության մթնոլորտ. վճռական և կրքոտ բացականչությունների, համառ աղերսանքների և դրանց հետևող լիցքահան հանգստի մթնոլորտ: Թեմայի հետագա երկու անցկացումների ընթացքում զարգացման լարվածությունը անընդհատ աճում է, հասնում իր բարձրակետին երրորդ անցկացման ժամանակ (5): Այս երրորդ անցկացման սկզբում հնչողությունը ձեռք է բերում ճիչ-հառաչանքի բնույթ: Օժանդակ թեմայի նշված անցկացումը գագաթնակետային է ոչ միայն տվյալ փուլի զարգացման համար, այլև ամբողջ միջին մասի, հետևաբար՝ և ամբողջությամբ վերցրած՝ ողջ մեղեդու համար:

Նշված վճռական գագաթնակետին զարգացման մեջ հաջորդում է լուսավոր, հանդարտ, հայեցողական բնույթի կարճ հատվածին հասցնող առաջին բեկումը (6): Բայց իր ներկայությամբ դա միայն խորացնում է ամբողջությամբ վերցրած ստեղծագործության դրամատիզմը:

Հետագա զարգացումը նորից և նորից դիմում է մեղեդու օժանդակ թեմային. ելևէջում մի քանի անգամ հանդես են գալիս հառաչանքի մոտիվները, որոնց հետևում են կամազուրկ վայրէջքներ (7-9): Հառաչանք մոտիվների վերջին դիմումից, և դրանց հաջորդող վայրէջքից հետո զարգացումը աստիճանաբար հասնում է ռեպրիզային և աննկատ լցվում վերջինիս մեջ (10):

Ռեպրիզայում սեղմված ձևով հանդես է գալիս մեղեդու գլխավոր վշտալի հայեցախոհական թեման: Դրանով և ավարտվում է զարգացումը:

Ինչպիսի՞ն է ձայնակարգային գործոնի մասնակցության չափը մեղեդու՝ դրամատուրգիական տեսակետից այսքան բարդ բովանդակության բացահայտման մեջ:

1.[1] Մեղեդու գլխավոր թեմայի ելևէջի հիմքում դրվում է բնական մինոր ձայնակարգը՝ վերին տերցիային ***օժանդակ հենակետով:*** Դրանով արդեն հայտնի այլ տվյալներով բնորոշվում է թեմայի զգացական երանգավորման բնույթը իբրև ինքնամփոփ-վշտալի:

Ապա՝ ծայրի մասերի ձայնակարգային հիմքի ընդհանրության շնորհիվ, մեղեդու ելևէջում հաստատվում է միասնական տոնայնական կողմնորոշիչ, զարգացման միասնական տոնայնական առանցքը: Զարտուղությունների մեծաքանակության դեպքում, որ առկա է տվյալ մեղեդիում, և վերջինիս զարգացման թեմատիկ կողմի բարդության դեպքում, այս հանգամանքը դառնում է միանգամայն էական. այն ապահովում է մեղեդու բոլոր ձայնակարգա-փոխկապերի միասնությունը, իսկ այդ կապերի հիման վրա՝ նաև բոլոր թեմատիկ պահերի միասնությունը: Այդպիսի առանցքի առկայության դեպքում մեղեդու եզրափակիչ մասում գխավոր թեմայի երևան գալը ընկալվում է ոչ որպես դրա (թեմայի) պարզ կրկնություն, այլ իբրև վերադարձ (նոր հիմքով) դեպի զարգացման ելակետային պահ:

Գլխավոր ձայնակարգի տոնիկան է g հնչյունը:

---

[1] Բացատրական բնագրի տասը պարագրաֆներից յուրաքանչյուրի սկզբում դրված թվանշանները համապատասխանում են նոտային օրինակում դրված թվանշաններին: Տե՛ս նաև 487 էջում բերված սխեման:

2.Առաջին մասը երկրորդի հետ միացնող նախադասությունը նույնպես ծավալվում է գլխավոր ձայնակարգում, բայց ավարտվում է վերին տերցիային հնչյունով: Դրանով իսկ ծրագրվում է անցումը մեղեդու միջին մաս:

3. Ինչպես արդեն նշվեց, մեղեդու զարգացման մեջ հիմնական բախումը առաջանում է միջին մասի ծավալման ամենասկզբում՝ օժանդակ թեմայի երևան գալու պահին: Բախման սրությունը, ընդ այդմ, որոշվում է ոչ միայն թեմատիկ և բարձրությաթելևէջային գործոններով, այլ նշանակալիորեն նաև՝ ձայնակարգաելևէջային գործոնով: Ստույգ՝ օժանդակ թեմայի առաջին երևան գալը կապված է վճռական զարտուղության հետ դեպի մաժորային «Զարտուղի» ձայնակարգ՝ կառուցված գլխավոր ձայնակարգի վերին մեդիանտայից, այսինքն՝ դեպի իջեցված IV աստիճանով հոնական ձայնակարգ՝ $B_{\flat\text{-VI}}$: Այդ ձայնակարգի հետ ելևէջի մեջ մուտք է գործում զգացական բնույթի երանգ: g և $B_{\flat\text{-VI}}$ ձայնարգերը հարաբերակցում են զուգահեռ ձայնակարգերին համապատասխան: Սրանով ապահովվում է դրանց ներքին կապի կայունությունը: Բայց դրա հետ մեկտեղ տվյալ զարտուղությունը բավականին հեռացնում է ելևէջը գլխավոր ձայնակարգից. ձայնակարգերից երկրորդը, որն իր կազմում պարունակում է ges հնչյունը և իբրև հակաթեզ ունի f հնչյունը, գտնվում է գլխավոր ձայնակարգի հետ հեռավոր ազգակցության մեջ:

4. Հիշյալ բախման հետագա խորացման մեջ նույնպես ձայնակարգային գործոնը ունի ակտիվ դեր: Այսպես, օժանդակ թեմայի երկրորդ անցկացման ժամանակ ելևէջը էլ ավելի է հեռանում հիմնական ձայնակարգից. այն հասնում է լարված հնչող և ծայրաստիճան անկայուն, տվյալ դեպքում, երկակի ձայնակարգին՝ $F_{\text{երկ.}}$ բարձրացված ներքնի ձգտող հնչյունով: Կրքոտ հնչող, կոչ անող, աղերսող սկիզբը, որը ելևէջ է մուտք գործել նախորդ ձայնակարգից, այդ ժամանակ դառնում է էլ ավելի զգալի: Շրջազարդման կենտրոնը ամբողջությամբ անցնում է f հնչյունին:

Ձայնակարգերի համակարգում, որն ընկած է դիտարկվող մեղեդու հիմքում, $F_{\text{երկ.}}$ ձայնակարգի տվյալ տարբերակը հանդիսանում է գլխավոր ձայնակարգից ամենահեռու գտնվող կետը:

5. Ձայնակարգային գործոնի մասնակցությունը օժանդակ թեմայի հաջորդ, գագաթնակետային անցմանը, արտահայտվում է մեծ սեկունդա վեր հանկարծակի զարտուղային տեղաշարժով. $F_{\text{երկ.}}$ ձևափոխված ձայնակարգից անցում դեպի նման երկակի ձայնակարգ, բարձրացված ներքնի ձգտող հնչյունով՝ $G_{\text{երկ.}}$: Այստեղ և իրագործվում է օժանդակ թեմայի գագաթնակետային անցկացումը:

Ինչպես վերևում նշվեց, այս անցկացումը, լինելով գագաթնակետային, միաժամանակ բեկումնային է: Այս հանգամանքը նորից պայմանավորված է ձայնակարգի զարգացմամբ. զարտուղությունը $F_{\text{երկ.}}$ ձևափոխված ձայնակարգից նման $G_{\text{երկ.}}$ ձայնակարգ, կտրուկ տեղաշարժի հետ մեկտեղ, բովանդակում է մեղեդու g գլխավոր ձայնակարգին մոտենալու պահ[1]:

---

[1] F և G ձևափոխված երկակի ձայնակարգերը հեռավոր ազգակցության մեջ են: Տվյալ մեղեդիում դրանց զուգորդումը իրագործվում է հանկարծակի զարտուղության միջոցով: Այս զարտուղությունը ընկալվում է որպես զգացական մեծ լարվածության քայլ, մանավանդ, որ այդ քայլը կատարվում է վերընթաց ուղղությամբ:

Գլխավոր g ձայնակարգի հետ $G_{\text{երկ.}}$ ձայնակարգը նույնպես գտնվում է հեռու ազգակցության մեջ, բայց տվյալ ձայնակարգերի միջև կա նաև որոշակի մոտիկություն. դրանց տոնիկաները գտնվում են մաքուր օկտավա հարաբերակցության մեջ: Դրա համար զարտուղությունը երկու F և G երկակի ձայնակարգերի միջև ընկալվում է իբրև քայլ՝ ուղղված գլխավոր ձայնակարգի մերձեցմանը:

6. Հատվածը, որին հանգում է մեղեդու զարգացումն իր առաջին հանդարտեցման պահին, ընթանում է մաժոր ուղղվածության ձայնակարգում:

Սրանով էլ որոշվում է տվյալ հատվածի զգացական երանգի բնույթը որպես լուսավոր:

Հատվածի տրամաբանական կապերը մեղեդու զարգացման այլ պահերի հետ սահմանվում են նույնպես ձայնակարգային գործոնի մասնակցությամբ: Այսպես, ձայնակարգի տոնիկան, որում ընթանում է հատվածի ելևէջը, g հնչյունն է. հետևաբար հատվածի ձայնակարգը սահմանվում է որպես գլխավորի ***համանունը:*** Համանուն ձայնակարգերը, ինչպես բազմիցս արդեն մատնանշվել է, հայ մեղեդիների ելևէջներում առկա են որպես մաժորա-մինոր միասնական համակարգի սերտ կապակցված կողմեր:

Մեղեդու հաջորդ ծավալումը ամբողջությամբ ընթանում է բախման վերացման և զարգացման ելակետային պահերին վերադառնալու նշանաբանի տակ: Բայց այս պրոցեսը կատարվում է ոչ միանգամից, այլ աստիճանաբար՝ մի քանի ալիքով: Ձայնակարգային տեսակետից այս ընթացքը հանգեցվում է բոլոր օժանդակ ձայնակարգային սկզբնավորությունների աստիճանական թուլացմանը և գլխավոր սկզբնավորության ամրապնդմանը: Ստույգ՝ ելևէջում ավելի ու ավելի մեծ նշանակություն են ստանում g տոնիկայով ձայնակարգերը. գլխավորապես դրանց է հենվում և կողմնորոշվում զարգացումը: Եթե կատարվում են շեղումներ դեպի այլ ձայնակարգեր, ապա բացառապես դեպի այն ձայնակարգերը, որոնք գտնվում են գլխավոր ձայնակարգի հետ մոտիկ ազգակցության մեջ. թեպետ տվյալ շեղումները իրենց մեջ բովանդակում են գլխավոր ձայնակարգից հեռացման պահ, բայց նույն ժամանակ ծառայում են դրա երևան գալու նախապատրաստման միջոց: Վերջին հանգամանքը ներկա կոնտեքստում չափազանց կարևոր է:

Մեղեդու զարգացման աստիճանական ամփոփման պրոցեսը ավելի մանրամասն կդիտարկվի ստորև:

7. Պայծառ մաժոր G հատվածից անմիջապես հետո (6), ելևէջում նորից երևան է գալիս մեղեդու օժանդակ թեման: Օժանդակ թեման այս անցկացումը ձայնակարգի և բարձրության տեսակետից նախորդ գագաթնակետային անցկացումից ոչնչով չի տարբերվում. այն, ըստ էության, կազմում է մեղեդու զարգացման երկրորդ գագաթնակետը: Բայց այս երկրորդ գագաթնակետը ավելի քիչ է լարված, քան նախորդը: Դա բացատրվում է այն բանով, որ այդ երկրորդ գագաթնակետի ձայնակարգը՝ ձևափոխված $G_{երկ.}$, հանդես է գալիս ելևէջում հենց նոր հնչած G ձայնակարգի ֆոնի վրա, որի հետևանքով $G_{երկ.}$ ձայնակարգը ընկավում է որպես գլխավոր ձայնակարգի արձագանք:

Հետագա զարգացումը, որ վրա է հասնում երկրորդ գագաթնակետի հանդես գալուց հետո, իրացվում է ելևէջի աստիճանական վայրէջքի միջոցով, որը բերում է գլխավոր ձայնակարգի հետ մոտ հարաբերակցության մեջ գտնվող Es և c սուբդոմինանտային խմբի ձայնակարգերին: Մի փոքր առաջանալով նշենք, որ տվյալ ելևէջում հանդես եկող այս ձայնակարգերը նախապատրաստում են գլխավոր ձայնակարգի երևան գալը, և դրանով իսկ նպաստում մեղեդու ամբողջությամբ վերցրած զարգացման ամփոփմանը:

8. Օժանդակ թեմայի հաջորդ անցկացումը նույնպես պարունակում է գագաթնակետային պահեր. այն սկսվում է նույն ձայնակարգում և նույն ելևէջում, ինչ և նախորդ երկուսը, բայց լարվածության աստիճանով տվյալ անցկացման գագաթնակետը զիջում է նախորդներին. գլխավոր ձայնակարգի տարրերը այստեղ գերակշռում են բոլոր մյուսների նկատմամբ: Հանգուցալուծումը, որը վրա է հասնում տվյալ գագաթնակետից հետո, իրականանում է ելևէջային վայրէջքի միջոցով, որը հանգեցնում է արդեն g_{ab} ձայնակարգին՝ բարձրացված ձգտող հնչյունով, և հանդիսանում ***գլխավոր*** g ձայնակարգի ***տարբերակներից*** մեկը: Ընթացքում շոշափվում են վերին դոմինանտային, «կրկնակի երկակի»

և զուգահեռ մաժոր ձայնակարգերը: Նշված ձայնակարգերի երևան գալով ավարտվում է գլխավոր ձայնակարգի նախապատրաստական «շրջապատման» պրոցեսը:

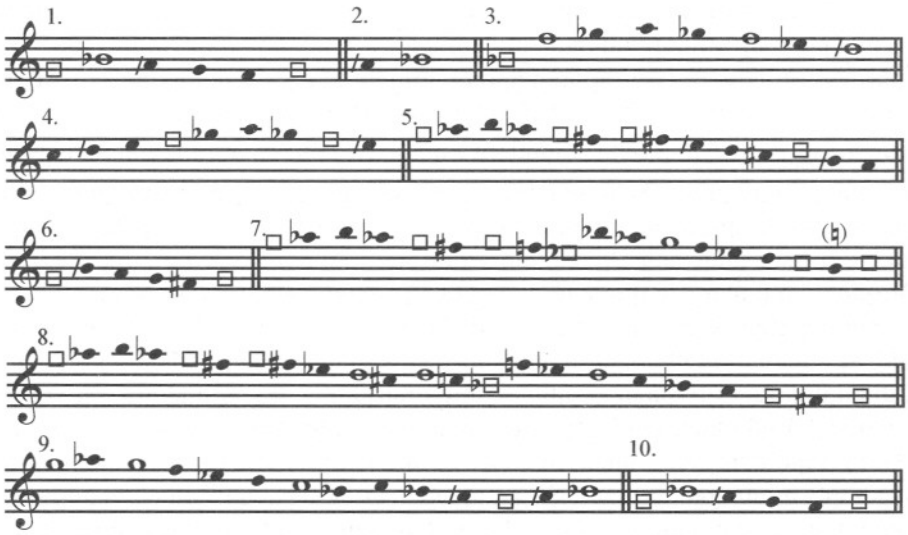
9. Օժանդակ թեմայի վերջին անցկացումը նույնպես սկսվում է դրա դրամատիկ լարված գագաթնակետային պահերի ցուցադրումից: Բայց այստեղ գագաթնակետը էլ ավելի քիչ տպավորիչ է, քան նախորդ անցկացման մեջ. այն տևական չէ, և որ հատկապես կարևոր է, ելևէջը ամբողջովին հենվում է գլխավոր ձայնակարգին. արդեն դրա առաջին շեշտված հնչյունը այդ գլխավոր ձայնակարգի վերին օկտավային աստիճանն է: Այսպիսով, ձայնակարգային գործոնի ակտիվ մասնակցությամբ առաջ է գալիս զարգացման վերջնական հանդարտեցման միտում:

Տվյալ միտումը ուժեղանում է գագաթնակետին հաջորդող զարգացման փուլում: Այդ փուլի կշռույթա-ելևէջը դրսևորվում է բազմօղակ սեկվենցիայի ձևով, որը անշեղորեն ձգտում է ցած՝ գլխավոր ձայնակարգի տոնիկայի ուղղությամբ, ծավալվելով այդ ձայնակարգում ***առանց որևէ կողմ շեղվելու:***

10. Մեղեդու եզրափակիչ մասում վրա է հասնում զարգացման հանգուցալուծումը: Ինչպես արդեն նշվել է, այս մասում նորից երևան է գալիս մեղեդու վշտալի քնարական գլխավոր թեման: Բայց կարևոր է, որ այդ թեման հանդես է գալիս վերին մեդիանտային օժանդակ հենակետով սկզբնական g ձայնակարգում: Այս երևույթի նշանակության մասին նշվել է վերևում:

Զարգացման բազմաթիվ նախապատրաստական պահերից հետո, որոնք առկա էին մեղեդու նախորդ մասում, g ձայնակարգը եզրափակիչ մասում ձեռք է բերում բացարձակ կայուն համակարգի հատկություններ. իր տվյալ դերով այն դառնում է միջոց, որի օգնությամբ իրագործվում է մեղեդու զարգացման վերջնական ավարտը:

Ստորև տրվում է սխեմա, որը արտացոլում է մեղեդու ձայնակարգային փոփոխությունների ամբողջ ընթացքը: Սխեմայում դրված թվանշանները ցույց են տալիս մեղեդու համապատասխան բաժինները, ինչպես և վերևում բերված վերլուծության համապատասխան պարագրաֆները.



Այսպիսով, բարձրադաս համակարգի ձայնակարգը, որը դրված է դիտարկվող մեղեդու հիմքում, ներկայանում է որպես տասը և ավելի բազմաբնույթ, և տարբեր կառուցվածք ունեցող պարզ ձայնակարգերի միավորում՝ սկսած հնագույն բնական էոլ.-3

ձայնակարգից և վերջացրած երրորդ շրջանակի «Զարտուղի» ձայնակարգերով: Բեմոլների առումով դրանում մասնակցում են այն ձայնակարգերը, որոնք բովանդակում են ges հնչյունը, դիեզների առումով՝ cis հնչյունը: Չնայած ձայնակարգերի այսքան լայն ընդգրկմանը, համակարգը ամբողջությամբ աչքի է ընկնում խիստ հավաքվածությամբ և համակենտրոնացմամբ:

Դրա կենտրոնում տեղավորված է g ձայնակարգը: Այդ ձայնակարգը ներկայացված է զանազան տարբերակներով, որոնցից առավել կարևոր դեր խաղում է տերցիային հիմքով տարբերակը:

g ձայնակարգին հարում է համանուն G ձայնակարգը: g և G ձայնակարգերը կազմում են համակարգի տոնիկական խումբը: Մնացած ձայնակարգերը կրում են օժանդակ դերեր:

Օժանդակ ձայնակարգերի մեջ հատուկ տեղ են գրավում վերին օկտավային հնչյուններից կառուցված ձայնակարգերը: Դրանք բնութագրվում են իրենց դրսևորումների երկակիությամբ: Լինելով հիմնականում ստորադաս և անկայուն, դրանք միաժամանակ բովանդակում են իրենցում տոնիկականության տարր: Բոլոր այս ձայնակարգերը պարունակում են մեծացրած սեկունդա ինտերվալը:

Տվյալ խմբի ձայնակարգերը տոնիկական ձայնակարգերի հետ միասին կազմում են համակարգի հիմնական կոորդինատները:

Օժանդակ համակարգերի մյուս խումբն ընդգրկում է այն ձայնակարգերը, որոնք մոտ ազգակցական կապի մեջ են գլխավոր ձայնակարգի հետ: Դրանք դոմինանտային, սուբդոմինանտային և մեդիանտային ձայնակարգերն են: Ելևէջում դրանց հանդես գալով, ի կատար է ածվում գլխավոր ձայնակարգից հեռացումը և միևնույն ժամանակ վերջինիս կապերի հարստացումը:

Վերջապես վերջին խմբի մեջ են մտնում $B_{հ\text{-}VI}$ և $F_{երկ.}$ ձևափոխված ձայնակարգերը: Դրանք գլխավոր ձայնակարգից առավել հեռացված համակարգերն են: Դրանց նշանակությունը համակարգում բևեռայնորեն հակառակ է տոնիկական խմբի ձայնակարգերի նշանակությանը: Հատկապես դա վերաբերում է բարձրացված ներքին ձգտող հնչյունով $F_{երկ.}$ ձայնակարգին, կառուցված գլխավոր ձայնակարգի VII աստիճանից, և որը ներկայացնում է իրենից համակարգի առավել անկայուն կետը: Բայց դրա ներկայությունը համակարգում բոլորովին չի խախտում վերջինիս միասնությունը: Գլխավոր ձայնակարգի հետ գտնվելով հեռավոր ազգակցության մեջ, այն վերջինիս հետ միանում է մի շարք միջանկյալ օղակներով:

Ընդհանուր առմամբ այսպիսին են դիտարկվող մեղեդու ելևէջի հիմքում դրված ձայնակարգային միավորման առանձնահատկությունները:

Նման ձայնակարգային միավորումներ դրված են նաև նույն շրջանակի այլ ստեղծագործությունների ելևէջի հիմքում: Ամեն մի այդպիսի միավորում ունի իր հատուկ կառուցվածքը: Բացի այդպիսի մասնավոր բնույթի միավորումներից, գոյություն ունի նաև բարձրադաս ձայնակարգերի համակարգ, որը բնորոշ է հիշված ոճի մեղեդիների ամբողջ հավաքականին: Այն ընդգրկում է բոլոր մասնավոր ձայնակարգային միավորումները: Իրենց անդամների կազմով (խոսքը կազմի քանակական և որակական կազմի մասին է), և ըստ իր կառուցվածքի տեսակի տվյալ համակարգը նշանակալիորեն տարբերվում է հիմնական և երկրորդ շրջանակի համակարգերից: Այն միավորում է հայ մոնոդիկ երաժշտության ձայնակարգերի ողջ հավաքականը. դրա ներքին կառուցվածքը բնորոշվում է բարդության ամենաբարձր աստիճանով. դրա առանձին պահերի միջև կապերը ազատ են ստանդարտից. ամբողջությամբ վերցրած համակարգը ունի բաց, ոչ պարփակված բնույթ և ունակ է հետագա զարգացման ու ընդարձակման:

Համակարգի նշված բոլոր առանձնահատկությունները ելևէջային պրակտիկայի ծնունդ են՝ ***ձայնեղանակային սահմանափակումները անտեսող:***

Իր հիմնական ցուցանիշներով տվյալ համակարգը մոտենում է դասական կոմպոզիտորական երաժշտության ձայնակարգերի համակարգին. այս հանգամանքը բարձրացնում է դրա գործնական նշանակությունը նաև ներկա ժամանակի համար:

Եվ այսպես, տաղերի տիպի ստեղծագործությունների բովանդակությունը իրացնելու համար, զարգացման հին ձայնեղանակային մեթոդները պարզվում են ոչ պիտանի: Դրանց փոխարեն երևան են գալիս նոր մեթոդներ և նոր ձևեր, որոնք բովանդակում են հստակ ուրվագծված և զարգացած կերպարային թեմատիկ սկզբնավորումների հակադրման, լայն թեմատիկ մշակումների ու ընդհանրացումների և նման այլ պահեր: Կառուցվածքային տեսակետից այս ձևերը բնորոշվում են իբրև լայն ծավալում եռամաս ռոնդոյատիպ, որպես բազմաթեմային ֆանտազիաների ձևեր և այլն:

Զարգացման մեթոդների աստիճանական զարգացումը, մասնավորապես, դրսևորվում է թեմատիկ և ձայնակարգային գործոնների հարաբերակցության նոր տեսակի սահմանմամբ: Եթե ձայնեղանակային երաժշտության մեջ ամեն մի տիպական թեմատիկ կառուցվածքին հիմնականում համապատասխանում էր մի որևէ որոշակի ձայնակարգ, տաղերի և մեղեդիների երաժշտության մեջ թեմաները, եղանակի ծավալման ընթացքում, հեշտությամբ կարող են մի ձայնակարգից անցնել մյուսը, ճիշտ այնպես, ինչպես մի ձայնակարգի հիմքով կարող են կառուցվել տարբեր թեմաներ:

Այս ձևով «ազատագրված» գործոնների կիրառման բազմաթիվ օրինակներ կան վերը բերված մեղեդիում: Այսպես, մեղեդու զարգացման մեջ հիմնական բախումն ի կատար է ածվում միաժամանակ թե՛ թեմայի և թե՛ ձայնակարգի փոփոխման միջոցով (3). մյուս կողմից զարգացման գագաթնային պահի իրացման համար աշխուժանում են ձայնակարգա-զարտուղային միջոցները (5). ընդ այդմ թեման մնում է անփոփոխ, սակայն, փոխադրված լինելով նոր ձայնակարգ, այն ստանում է նոր լուսաբանում և նոր ձևակառուցողական նշանակություն: Ճիշտ նույն կերպ փոխվում է և մյուս մեղեդիական կառուցվածքի նշանակությունը, որը նախապես բերվում է Es և $C_{երկ.}$ (7) սուբդոմինանտային խմբի ձայնակարգերում և ապա կրկնվում B և $G_{երկ.}$ (8) ձայնակարգերում:

Այն ժամանակ, երբ հիմնական և երկրորդ շրջանակների հիմքով ծավալվող ձայնակարգերի մեղեդիների ելևէջում բանը սահմանափակվում էր մոտ ազգակցության մեջ գտնվող ձայնակարգերի կապով և այսպես կոչված տիպային զուգորդումների առաջացմամբ, տաղային երաժշտության մեջ հաճախ ստեղծվում են նաև անմիջական կապեր՝ հեռավոր ազգակցության մեջ գտնվող ձայնակարգերի միջև: Նման կապերը միշտ առաջանում են հստակ ֆունկցիոնալ հիմքի վրա, որի արդյունքում հանդես են գալիս տոնիկա-դոմինանտային, տոնիկա-սուբդոմինանտային և այլ նման զուգորդումների նոր ձևեր:

Դիտարկվող ոճի առավել կատարյալ ստեղծագործություններում, որոնց թվին է պատկանում և մեր մեղեդին, զարտուղային սխեման կառուցվում է «միջանցիկ» զարգացման սկզբունքով: Մեծ թվով ձայնակարգերից առանձնանում է որևէ մեկը, որը ստանում է գլխավոր նշանակություն: Այդ ձայնակարգը դրվում է մեղեդու սկզբում և վերջում: Եղանակի զարգացման միջին մասերում ելևէջը հեռանում է գլխավոր ձայնակարգից, բայց վերջինիս հետ պահում է տրամաբանական ամուր կապ: Օժանդակ ձայնակարգերից մի քանիսը, որոնք երևան են գալիս մեղեդու միջին մասերում, ձեռք են բերում հակաթեզերի նշանակություն՝ միավորվող ձայնակարգերը ամբողջությամբ վերցրած: Զարգացման փուլերը, որոնք նախորդում են եզրափակիչ մասին, սովորաբար բովանդակում են գլխավոր ձայնակարգի նախապատրաստման պահերը:

Հասկանալի է, որ ձայնակարգերի հաջորդման ընթացքը, նման այն բանին, որ առկա է վերլուծվող մեղեդիում, հանդիսանում է բարդ հորինվածքի կողմերից միայն մեկը: Առանձին կերպարների որոշման, ինչպես և ամբողջությամբ վերցրած գաղափարի իրացման մեջ, բոլոր պայմաններում գլխավոր դերը մնում է թեմատիկ գործոնին:

Ժամանակակից կոմպոզիտորական պրակտիկայի համար զարգացման նկարագրված մեթոդները չեն ներկայացնում մի ինչ-որ սկզբունքային նոր բան, բայց դրանց դիտարկումը տվյալ աշխատության մեջ թելադրված է ցանկությամբ՝ ցույց տալ, որ այդ մեթոդները օտար չեն նաև հայ մոնոդիկ երաժշտության համար: Բացի դրանից, վերջին շրջանակներում այս մեթոդների օգտագործման արդյունքները բազմաթիվ մանրամասներում չեն կորցրել իրենց գործնական նշանակությունը մինչև օրս:

Շոշափվող հարցի հետ կապված անհրաժեշտ է հիշատակել ձայնակարգերի զուգորդման հազվագյուտ դեպքի մասին, որի իրականացման ժամանակ համեմատաբար մոտ տարածության վրա դիմում են հնչյունների էնհարմոնիկ փոփոխման: Նման զուգորդում առկա է Պաղտասար Դպիրի «Ի ննջմանէդ արքայական» (տե՛ս 87 օրինակը) արդեն բերված երգում: Ստույգ խոսվում է իջեցված IX աստիճանի փռյուգիական ձայնակարգի ($c_{փ\text{-}IV}$) և նույն տոնիկայից կազմվող երկակի ձայնակարգի ($C_{երկ.}$) մաժոր դրսևորման համադրության մասին: Ձայնակարգերի զուգորդումը ի կատար է ածվում ըստ հետևյալ սխեմայի (տե՛ս մատնանշված օրինակի 23-25 տակտերը).



Ձայնակարգային համակարգի վերը դիտարկված աստիճանական զարգացման փուլը, բացի դրա պատմական և գեղագիտական հետաքրքրությունից, ուշագրավ է ևս մեկ՝ նեղ տեսական առումով:

Բանն այն է, որ ձայնակարգային բարձրադաս համակարգի ամեն մի ընդլայնում, որ ի կատար է ածվում ըստ կվինտային շրջանակի, անհավասարաչափ տեմպերացված ակուստիկ հիմքով, անհրաժեշտաբար մեծացնում է այդ հիմքի հնչյունների քանակը: Օրինակ՝ վերին օկտավային D ձայնակարգի մուտք գործելով ելևէջ, անհրաժեշտություն է ծագում այդ ձայնակարգի տերցիային fis հնչյունի ներգրավումը հնչյունաշար և այլն, (և այդպես «անսահմանորեն» շարունակաբար): Այստեղից հետևություն, որ նշված ուղղությամբ համակարգի ամեն մի բարդացման դեպքում, ակուստիկ հին հիմքը դադարում է պահանջները բավարարելուց:

Քանի որ համակարգի բարդացումները պայմանավորվում են գեղարվեստական խնդիրներով, նկարագրված երևույթը պետք է դիտարկել որպես բախում մի կողմից գեղարվեստական պրակտիկայի և մյուս կողմից հնչյունաշարի կազմակերպման մեթոդների միջև:

Հայ մոնոդիկ երաժշտության պայմաններում նման բախումը իր սկզբունքային լուծումը չի գտել, այն լուծվեց ուշ՝ կոմպոզիտորական ստեղծագործության մեջ, կապված ելևէջը հավասարաչափ տեմպերացված լարվածքի փոխադրման հետ:

ՕԿՏԱՎԱՅԻՆ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԻ ՁԱՅՆԱԿԱՐԳԵՐ

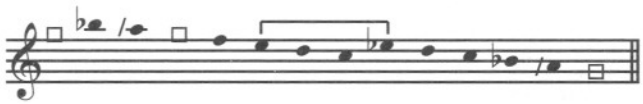
Եզրափակման մեջ անհրաժեշտ է շոշափել ևս մեկ հարց, որը վերաբերում է տվյալների հիմնական թեմային: Խոսքը օկտավային կառուցվածք ունեցող ձայնակարգերի մասին է: Վերջիններիս թվին, ինչպես հայտնի է, պատկանում են, առաջին հերթին՝ եռատոնային շարքեր պարունակող բնական ձայնակարգերը, երկրորդ՝ մեծացրած սեկունդա-

յով ձայնակարգերը, որոնք իրենց կազմում ունեն նաև կվինտայի կամ սեքստայի մեծացրած ինտերվալներ: Բոլոր այս ձայնակարգերը հիշատակվել են երկրորդ գլխում՝ հատուկ կառուցվածք ունեցող համակարգերի բաժնում:

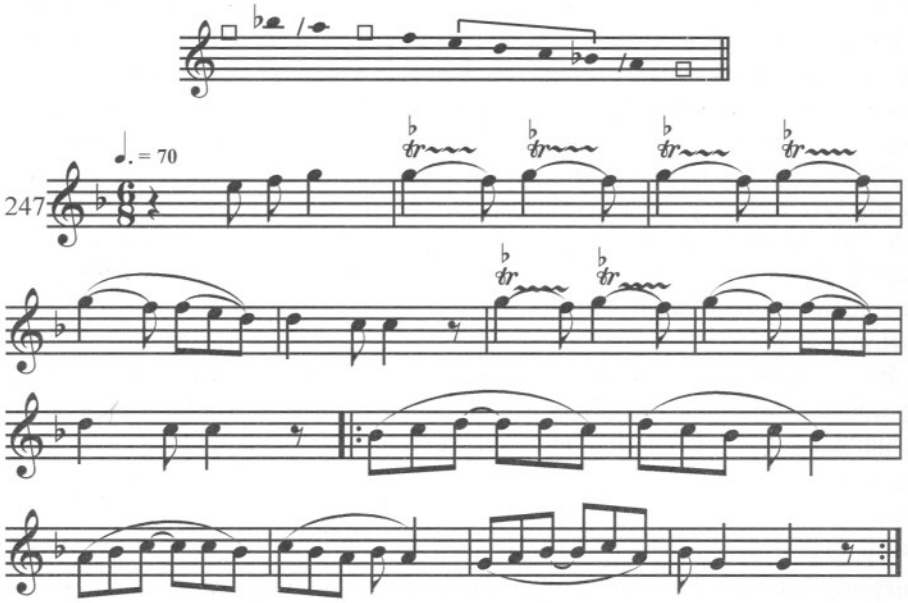
Ինչպես արդեն նշվել է նույն գլխում, օկտավային ձայնակարգերի կազմավորումը մեծ մասամբ հետևանք է ոչ մանրամասն կատարված զարտուղության: Հայկական մոնոդիայում դիատոնիկ օկտավային ձայնակարգերից փոքր-ինչ ավելի մեծ տարածում ունի ***դորիական*** ձայնակարգը (այստեղ խոսվում է դորիական ձայնակարգի մասին, որը մնում է «անլուծելի» մինչև մեղեդու զարգացման վերջը և հանդես է գալիս, հետևաբար, ի տարբերություն իր տեղում դիտարկված կեղծ դորիական ձայնակարգի՝ որպես ինքնուրույն համակարգ):

Նման դորիական ձայնակարգը՝ շնորհիվ դրանում առկա եռատոնային շարքի, տարբերվում է իրեն մոտ էոլական ձայնակարգից՝ հնչողության առավել ընդգծված թանձրությամբ:

Հայկական մոնոդիայում այսպիսի դորիական ձայնակարգը սովորաբար կազմվում է էոլական մոնոտոնիկալ g ձայնակարգից, մեկ օկտավա ցած գտնվող նույն տեսակի էոլական g ձայնակարգ զարտուղություն կատարելիս: Նման դեպքերում դորիական ձայնակարգի առաջացումը հետևանք է անբավարար մանրամասն զարտուղության: Ստույգ՝ նման դորիական ձայնակարգը կազմվում է, եթե վերին էոլական ձայնակարգից անցում է տեղի ունենում ներքևի էոլական ձայնակարգը, վերջինիս VI աստիճանի բացթողումով, այլ կերպ ասած՝ եթե աստիճանական զարտուղության փոխարեն, որում առկա է «տարածության վրա խրոմատիզմը», օրինակ.



ձայնակարգերը անմիջականորեն միահյուսվում են իրար.



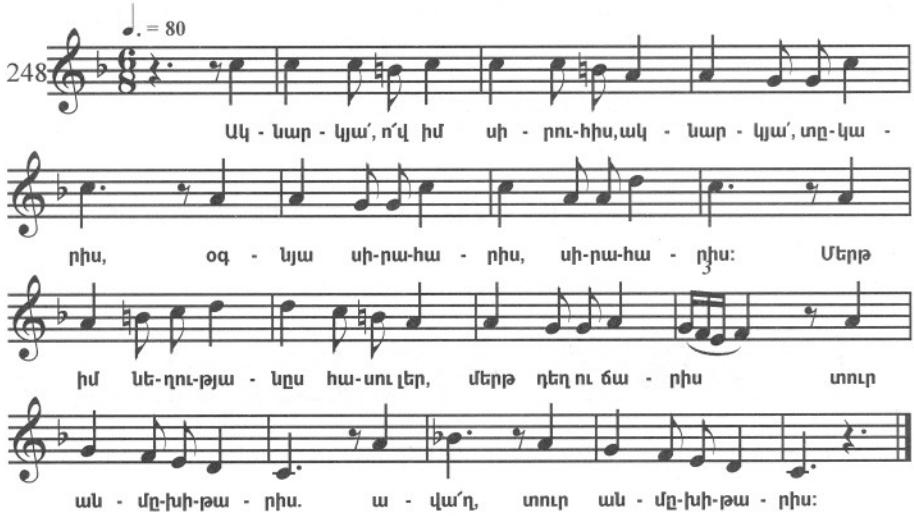
Տվյալ կապակցությամբ տեղին է հիշել վերը բերված «Մոկաց Միրզա» երգը (տե՛ս 75 օրինակը):

Նման ձևով առաջանում է նաև ***իոնական*** ձայնակարգը: Սակայն երգերում, որոնք ծավալվում են իոնական ձայնակարգում, այն սովորաբար ծառայում է որպես հիմք մեղեդու միայն մի մասի համար: Մնալով այդ մասում ժամանակային շատ թե քիչ տևականությամբ, այն ապա փոխարինվում է համանուն միքսոլիդիական (ոչ եռատոնային) ձայնակարգով, որի հետևանքով ելևէջը ներգրավվում է մաժոր մեղեդու ձայնակարգային բնական հունի մեջ:

Մեղեդու վառ օրինակ է աշուղ Շիրինի «Ակնարկյա՛, ով իմ սիրուհիս» երգը, որն ընթանում է իր մեծ մասով իոնական ձայնակարգում: Երգի բանաստեղծական բնագրում աշուղը ողբում է իր անզոր և անմխիթար հոգեկան վիճակը (սիրո պատճառով), աղաչում սիրուհուն դեպի իրեն ուղղել հայացքը:

Երաժշտական տեսակետից երգը լայն շնչի մեղեդի է: Լայնաթափ, լուսավոր գույներով երանգավորված ելևէջը, առաջ մղվող, շարժիչային կշռույթը, ձևի պարզ բաժանելիությունը, թեմատիկ կազմի մոտիվային միասնությունը - այս ամենը միասին վերցրած հաղորդում են երգին առույգ, առնական և միաժամանակ ավետաբեր բնույթ, որը ի դեպ ասած, քիչ է համապատասխանում բանաստեղծական բնագրի բովանդակությանը:

Երգի ելևէջի մեծ մասը ընթանում է ձայնակարգի վերին տոնիկայի ոլորտում: Այս տոնիկային են ձգտում վերընթաց ուղղությամբ տոնիկայի մոտ գտնվող աստիճանները: Միայն երգի (տան) 12-րդ տակտում եռատոնային շարքի ներքևի հնչյունի (f) հանդես գալով, ելևէջում նկատելի է բեկում դեպի ներքևի տոնիկան: Վերջինիս դիրքորոշումը դառնում է ավելի ամուր, երբ երգի տան եզրափակիչ տակտերում իոնական ձայնակարգը փոխարինվում է միքսոլիդիականով, և երբ այս ձայնակարգի հիմքով ստեղծվում է ներքընթաց, գամայատիպ հաջորդականություն.



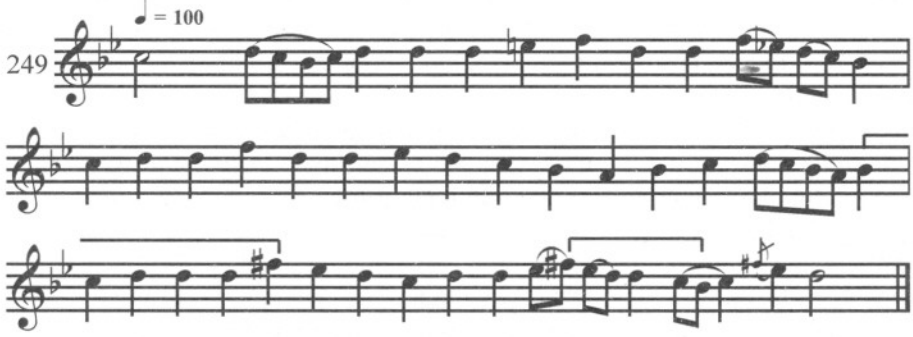
Մեծացրած կվինտայով օկտավային ձայնակարգերից համեմատաբար մեծ կայունություն ունի այն համակարգը, որն իր արտաքին տվյալներով նման է դասական երաժշտության հարմոնիկ մինոր ձայնակարգին: Այս համակարգը ստեղծվում է կվինտային հիմք ունեցող էոլական մինորի (g)-/a-b-c-d-es-f և իր երկակի «ենթաձայնակարգի»՝ d-es-fis-g հատման կետում, եթե աստիճանական զարտուղության փոխարեն՝



տեղի է ունենում ձայնակարգերի ուղիղ համադրություն, օրինակ.



Տվյալ համակարգը իր երրորդ աստիճանի վրա ունի մեծացրած կվինտա ինտերվալ:



Մեծացրած կվինտայով մի ուրիշ համակարգ ունի մաժոր ուղղվածություն: Իր արտաքին տվյալներով նա նման է ռուսական դասական երաժշտության հարմոնիկ մաժորի հիպո ձևին:

Տվյալ համակարգի բաղկացուցիչներն են՝ երկակի ձայնակարգի միևոր դրսևորումը՝ օրինակ $f_{երկ.}$ c-des-e-(f)-g-as-b-c և համաձուն F հիպոիոնական ձայնակարգը՝ c-d-e-(f)-g-/a-b-c: Տվյալ համակարգի կազմակերպման ժամանակ առաջին ձայնակարգ- բաղկացուցիչում բաց է թողնվում as հնչյունը, երկրորդում՝ d հնչյունը.

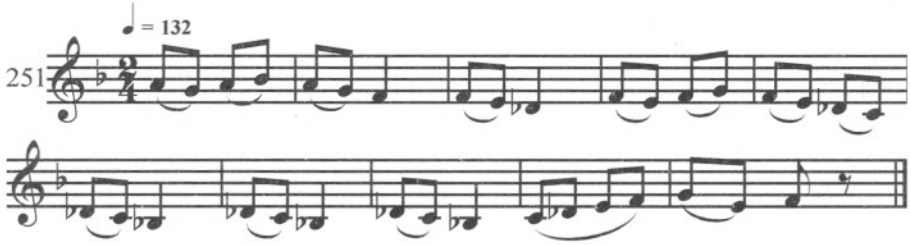


Այս ձևով առաջացող օկտավային համակարգը ունի իր ներքևի սեկունդային աստիճանի վրա երկու մեծացրած ինտերվալ՝ սեկունդա և կվինտա:

Ելևէջում տվյալ համակարգի երևան գալը միշտ կրում է ակնթարթային բնույթ.



Նման մի բան առաջանում է Ջիվանու երգերից մեկում, որից մի հատված բերվում է.



Վերջին օկտավային համակարգը նույնպես վերաբերում է այն ձայնակարգերի դասին, որոնք առաջանում են իբրև անբավարար, ոչ մանրամասն զարտուղության հե-

տևանք, նման է այն համակարգերին, որոնք հայտնի են կրկնակի հարմոնիկ անուանով: Կառուցվածքային տեսակետից դա բնութագրվում է մի շարք մեծացրած ինտերվալների առկայությամբ՝ երկու սեկունդաների, կվինտայի և սեքստայի: Առաջանում է օկտավային հարաբերակցության մեջ գտնվող երկու «կրկնակի երկակի» ձայնակարգերի հատման կետում՝ h-(c)-des-e-f-g-as-b և g-as-h-(c)-des-e-f-g: Դրա առաջացման ժամանակ ներքևի ձայնակարգ-բաղկացուցիչում բաց է թողնվում b հնչյունը.իբրև հետևանք ստացվում է՝ h-(c)-des-e-f-g-as-h-(c)-des-e:

Իր հնչողության բնույթով այս համակարգը, վերջինս առաջացնող «կրկնակի երկակի» ձայնակարգերից քիչ բանով է տարբերվում: Գլխավորապես օգտագործվում է աշուղական երաժշտության մեջ: Մասնավորապես այն օգտագործված է Սայաթ-Նովայի արդեն բերված հանրահայտ «Դուն էն գըլխեն իմաստուն իս» երգում (տե՛ս օրինակ 92):

Հայկական մոնոդիայի սովորական ձայնակարգերի հետ համեմատելիս, դիտարկվող օկտավային համակարգերը չափազանց քիչ են տարածված: Կոմպոզիտորական երաժշտության մեջ դրանք ավելի լայն են օգտագործվում:

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆ

ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԴԻՏՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Եվ այսպես, հայ մոնոդիկ երաժշտության բազմադարյան զարգացման արդյունքում մշակվում և կայունանում են որոշակի կառուցվածքով և արտահայտչամիջոցներով, իրար հետ կապված մի շարք ձայնակարգային համակարգեր:

Այս համակարգերի արմատական մասը կազմում են դիատոնիկ բնական ձայնակարգերը: Ստեղծվելով ժողովրդական ստեղծագործության մեջ, դրանք ծառայում են իբրև հիմք իմաստուն ըստ բովանդակության, ներքին հավասարակշռված, ժանրային տեսակետից բազմազան, տարբեր աստիճանի կոնցեպցիոն բարդության, տարբեր զգացական երանգներով գունավորված, միշտ անսահմանորեն երգային ժողովրդական մեղեդիների ելևէջների համար:

Հայ մոնոդիայի դիատոնիկ բնական ձայնակարգերի կազմակերպման հիմնական սկզբունքը - բոլոր ձայնակարգային կապերի միավորման սկզբունքն է մի կենտրոնի շուրջ՝ տեղավորված հնչյունաշարի մի կետում:

Ժողովրդական երաժշտությունից բնական ձայնակարգերը անցնում են ժողովրդա-մասնագիտացված երաժշտություն, ինչպես նաև եկեղեցական, պահպանելով ընդ այդմ իր հիմնական կառուցվածքային և արտահայտչական առանձնահատկությունները:

Ժողովրդական երաժշտության ձայնակարգերի թվին է պատկանում նաև երկակի ձայնակարգը: Արմատապես տարբերվելով բնական ձայնակարգերից իր կազմակերպման սկզբունքով, այն կիրառվում է ժողովրդական երաժշտության որոշակի,ժանրային սահմանափակ շրջանակի ստեղծագործություններում:

Հայ մոնոդիայի զարգացման համեմատաբար ավելի ուշ փուլերում երկակի ձայնակարգը տարածվում է ժողովրդա-մասնագիտացված երաժշտության արվեստում: Այստեղ դա առաջացնում է մի շարք ածանցյալ ձայնակարգեր, որոնց հետ ստեղծում է անհատական ապրումների տարրերով ներծծված, զգացական վերամբարձ, հաճախ դրամատիկ, ըստ ձևի՝ զարգացած մեղեդիների լայն շրջանակի ելևէջների հիմք, որոնց թվում են նաև աշուղական արվեստի շատ մեղեդիներ: Ելևէջները, որոնք հիմնվում են տվյալ շրջանակի ձայնակարգերին, արտացոլվում են նաև եկեղեցական երաժշտության մեջ, գլխավորապես վերջինիս հանդիսավոր բնույթի նմուշներում՝ «կոնցերտային» ժանրերում:

Հայ մոնոդիայի ձայնակարգերը, ինչպես բնական, այնպես էլ ձևափոխված (ալտերացված), լինելով իրար հետ միավորված, կազմում են վերադաս բարդ համակարգ, որը հնարավորություն է տալիս ստեղծելու իրար կապակցված կերպարային բնութագրումներ, և իրականացնելու դրամատուրգիական տեսակետից ավելի բարդ հարաբերությունների մեջ գտնվող ստեղծագործական գաղափարներ:

Այսպիսիք են հայ մոնոդիկ երաժշտության ձայնակարգային համակարգերի հիմնական առանձնահատկությունները: Մոնոդիկ երաժշտության ձայնակարգերը, դրանց հիմքով առաջացող ելևէջների հետ միասին, ժառանգվում են կոմպոզիտորական արվեստի կողմից: Դառնալով վերջինիս սեփականությունը, դրանք ծառայում են իբրև ակորդային-հարմոնիկ, հոմոֆոն, հոմոֆոն-պոլիֆոնիկ և պոլիֆոնիկ կերտվածքի՝ ձևով հայ ազգային երաժշտության ձայնակարգային համակարգերի զարգացման ելակետը:

Կոմպոզիտորական երաժշտության ձայնակարգային համակարգերի հարցը բարդ թեմա է: Այս հարցի լուսաբանումը հնարավոր է միայն կոմպոզիտորական երաժշտության զարգացման մասին տվյալների հաշվի առնմամբ՝ վերցված իր ամբողջ ծավալով,

իր տարբեր պատմական շերտերով, ուղղություններով, ժանրերով, ձևերով և կերտվածքներով:

Կոմպոզիտորական երաժշտության ձայնակարգային (ձայնակարգային-հարմոնիկ) առանձնահատկությունների մասին հարցի դրվածքը ինքնին բերում է իր հետևից ավելի մասնավոր կարգի մի շարք տեսական խնդիրների առաջքաշման անհրաժեշտություն: Դրանց թվում են՝ ելևէջի փոխադրումը հավասարաչափ տեմպերացված լարվածքի՝ դրանից բխող բարձրադաս ձայնակարգային համակարգի ընդլայնման և հարստացման հեռանկարներով, դրան է հարում կոմպոզիտորական ստեղծագործության զարգացման տարբեր փուլերում հավասարաչափ հավասարեցված լարվածքի հնարավորությունների փաստացի կիրառման հարցը, ապա կոմպոզիտորական երաժշտության մեղեդիում և հատկապես հարմոնիայում մոնոդիկ արվեստում առաջացող ձայնակարգային համակարգերի օգտագործման խնդիրը, ինչպես նաև դրա հետ կապված մոնոդիայի ձայնակարգերի կառուցվածքային տվյալների վերափոխման խնդիրը և արտահայտչական միջոցների վերաիմաստավորումը, հայ կոմպոզիտորական երաժշտության հարաբերության խնդիրը եվրոպական օկտավային կառուցվածքի ձայնակարգերի հետ, ձայնակարգային համակարգերի խրոմատիզացման խնդիրը, ձայնակարգա-հնչերանգային սկզբունքի օգտագործման խնդիրը, և ձայնակարգա-կառուցողական բազմաթիվ այլ խնդիրներ, կապված առանձին հեղինակների կամ նրանց խմբերի ստեղծագործության հետ:

Այս խնդիրներից ամեն մեկը պահանջում է հատուկ ուշադրություն: Հասկանալի է, որ սույն աշխատության պայմաններում այս խնդիրները կարող են միայն հիշատակվել, բայց ոչ երբեք դրվել, իսկ ավելին՝ լուծվել: Միայն դրանցից մեկը, մեր տեսանկյունից, ունի հիմք այստեղ շոշափվելու: Դա բազմաձայն երաժշտության մեջ մոնոդիայի դեպի վեր բեմոլների կողմը ընթացող, և դեպի վար՝ դիեզների կողմը ընթացող հնչյունաշարերով և փոքրացրած օկտավաներով ձայնակարգերի օգտագործումն է:

ԲԱԶՄԱՁԱՅՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ ՄՈՆՈԴԻԱՅԻ ՁԱՅՆԱԿԱՐԳԵՐԻ ՕԳՏԱԳՈՐԾՄԱՆ ՀՆԱՐԱՎՈՐՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ

Հառնում է սկզբունքային հարց - հնարավո՞ր է ընդհանրապես բազմաձայնի կազմակերպում, որի ժամանակ ձայներից ամեն մեկի ելևէջը կկարողանա պահպանել մոնոդիկ երաժշտության ձայնակարգերի առանձնահատկությունները:

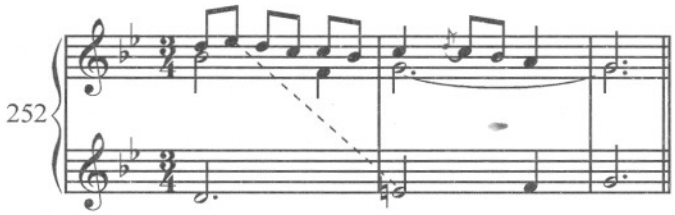
Այս հարցը կարող է դրվել զուտ տեսական առումով:

Ինչպես հայտնի է, հայ մոնոդիայի ձայնակարգերը, լինեն բնական, երկակի կամ «Զարտուղի», իրենց առավել ծավալուն ձևում սովորաբար ավելի չեն, քան տասնալարը: Միայն առանձին դեպքերում դրանք հասնում են տասնմեկ կամ տասներկու լարի: Սրանով դրանց ծավալը սահմանափակվում է: Այդ ծավալի սահմաններից դուրս դեպի բեմոլների կամ դիեզների կողմը հանգեցնում է համակարգերի քայքայմանը, դրանց ներքին կապերի ապակողմնորոշմանը:

Առաջին հետևությունը, որ բխում է տվյալ դրույթից, հանգում է հետևյալին: Եթե բազմաձայն կառուցվածքի ընդհանուր հնչյունածավալը դուրս չի գալիս ձայնակարգի ծավալի սահմաններից, բազմաձայնի ձայնակարգային հիմքի կազմակերպման հարցը լուծվում է պարզ ձևով, այն է՝ այսպիսի բազմաձայնի բոլոր ձայների ելևէջները պետք է կողմնորոշվեն միևնույն ձայնակարգային կենտրոններին, այսինքն այն կենտրոններին, որոնք գտնվում են նույն օկտավայում: Ձայնակարգի մոնոտոնիկալության դեպքում ձայների ելևէջները կողմնորոշվում են միայն մեկ տոնիկական կենտրոնին: Այսպես, օրինակ, կարող է կազմակերպված լինել ձայների զուգորդումը մոնոտոնիկալ, հիպոդրիական-էոլական ձայնակարգի հիմքով: Ի տարբերություն այն բանի, որ տեղի է

ունենում ելևէջի ծավալման ընթացքում մոնոդիկ կերտվածքի ստեղծագործություններում, այս դեպքում բազմաձայն կերտվածքում, ձայնակարգի առանձին պահեր ի հայտ են գալիս ոչ թե հաջորդաբար, այլ միաժամանակյա հնչողությամբ:

Ստորև բերվող եռաձայն հատվածում որպես ձայնակարգային հիմք ծառայում է հիպոդորիական-էոլական իննալարը (d-es)՝ g հնչյունի կենտրոնով.



Սակայն դեպքերը, երբ բազմաձայն կառուցվածքի ձայների ընդհանուր հնչյունածավալը սահմանափակվում է տասնալարի, տասնմեկլարի կամ նույնիսկ տասներկուլարի շրջանակով, չափազանց հազվադեպ են: Դրանք կարող են հանդիպել, օրինակ, ստեղծագործություններում կամ դրանց առանձին դրվագներում հորինված մարդկային միատարր ձայների համար[1]:

Ավելի բարդ է բազմաձայն ստեղծագործության կազմակերպման գործը, որի ընդհանուր հնչյունածավալը անցնում է մեկ միասնական ձայնակարգի շրջանակից: Այնինչ երկերը, որոնց ընդհանուր հնչյունածավալն անցնում է տասներկու լարից, առավել տարածված են բազմաձայն երաժշտության մեջ. նույնիսկ երգչախմբի համար ստեղծագործություններում, այդ հնչյունածավալը սովորաբար հասնում է ամենաքիչը երկու օկտավայի:

Այս երկու խնդրի լուծման բանալին պետք է փնտրել իր իսկ մոնոդիկ երաժշտության մեղեդիների ձայնակարգա-ելևէջային առանձնահատկություններում:

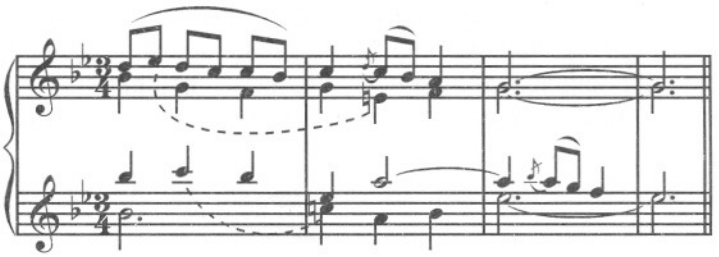
Ինչպես ընթերցողը հիշում է, ձայնակարգերի փոխկապակցվածության մասին գլխում հատուկ ուշադրություն էր դարձված օկտավային հարաբերակցության մեջ գտնվող, ըստ կառուցվածքի միանման ձայնակարգերի միացման վրա: Այդ զուգորդումների ժամանակ մեղեդու ելևէջը ընդգրկում է ըստ խաղացած դերի՝ երկու միանման ձայնակարգային կենտրոններ, որոնք իրարից գտնվում են օկտավա հեռավորության վրա: Քանի որ մեղեդու ելևէջի ծավալումը գծային է, օկտավային հարաբերակցության ձայնակարգերը դրանում դրսևորվում են հաջորդական հերթափոխով: Սակայն, ինչպես հուշում է տեսությունը, օկտավային հարաբերակցության ձայնակարգերի ընդգրկումը կարող է իրականացվել նաև երկու, երեք և ավելի մեղեդիական գծերի միաժամանակյա համաձայնեցված ծավալումով, որոնց մի մասը կողմնորոշվում է դեպի ըստ նշանակության միանման, ձայնակարգային կենտրոններից մեկը, մյուս մասը՝ դեպի մյուսը: Այսպիսով, օրինակ, կարող է կազմակերպվել ձայների զուգորդում օկտավային հարաբերակցության երկու հիպոդորիական-էոլական ձայնակարգերի հիմքով:

Ստորև բերված հատվածում մասնակից ձայների ելևէջը կազմակերպվում է այդպիսի բարդ ձայնակարգի հիմքով: Հատվածում սոպրանո և ալտ ձայները ծավալվում են վերին օկտավային ձայնակարգային բաղկացուցչի սահմաններում - հիպոդորիական-էոլական ութնալարում (e-es), մնացած երկու ձայները՝ ներքին բաղկացուցչի սահմաններում՝ հիպոդորիական-էոլական տասնալարում (c-es).

---

[1] Նման տեղծագործությունների օրինակ են ռուսական ժողովրդական «Միահնչամասային» երգերը:

253



Բերված «երկհնչամաս» կառուցվածքի նման կարող են կազմակերպվել «եռհնչամաս» և նույնիսկ «քառհնչամաս» կառուցվածքներ:

Այսպիսիք են առավել տարրական մեթոդները, որոնցով ձեռք են բերվում բազմաձայն երաժշտության ձայների կապերը՝ մոնոդիայում մշակված ձայնակարգային համակարգերի հիմքով: Այսպիսիք են տեսությամբ թելադրված հետևությունները:

Սակայն ինչպիսի՞ն է նկարագրված մեթոդների գործնական նշանակությունը:

Այս հարցի պատասխանը տալիս են Կոմիտասի հորինվածքները, և առաջին հերթին ժողովրդական երգերի նրա խմբերգային մշակումները: Դրանցում ձայների միասնության հանգեցումը մոնոդիայի ձայնակարգերի հիմքով, կատարվում է բացառիկ հետևողականությամբ, որով մասամբ և բացատրվում է այս մշակումների ելևէջային լարվածքի հարազատությունը իսկական ժողովրդական երգերի լարվածքին:

Անկասկած է, որ Կոմիտասը, դիմելով հիշատակված մեթոդներին, ղեկավարվել է ոչ միայն արվեստագետի հոտառությամբ, ժողովրդական երաժշտության մեջ խորը ներթափանցելով, այլև տեսաբանի դատողություններով: Այս մտքին են բերում նրա՝ հայ մեղեդիների հիմնական առանձնահատկություններին վերաբերող մի շարք ասույթները (տե՛ս էջ 265-266):

Որպես բազմաձայն կոմպոզիտորական երաժշտության մեջ մոնոդիայի ձայնակարգերի օգտագործման առավել ուսանելի օրինակներ, ստորև բերվում են Կոմիտասի խմբերգային ստեղծագործություններից մի քանի հատվածներ: Դրանցից առաջին չորսը պատկանում են բնական, մնացած երկուսը՝ երկակի ձայնակարգերին:

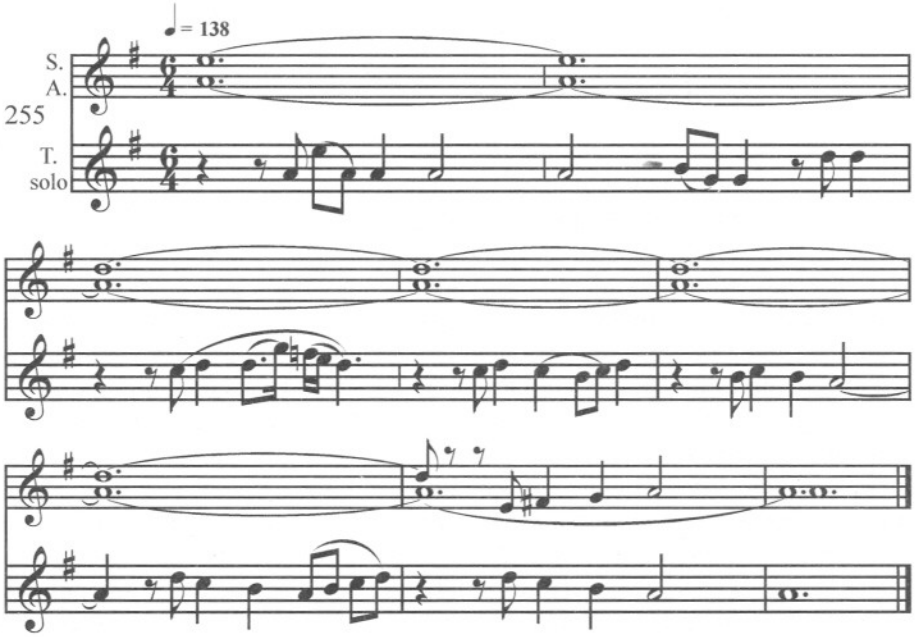
Առաջին առավել պարզ օրինակն է երկու տղամարդկանց ձայների համար հատվածը հայկական Պատարագի կոմիտասյան մշակումից: Այս հատվածում ձայները դուրս չեն գալիս միաբաղկացուցիչ ձայնակարգի սահմաններից. երկու ձայների ելևէջները ընթանում են այստեղ փոքր օկտավայի a հնչյունի տոնիկական կենտրոնով հիպոդորիական վեցալարի սահմաններում՝ fis-d:

254 T. I T. II

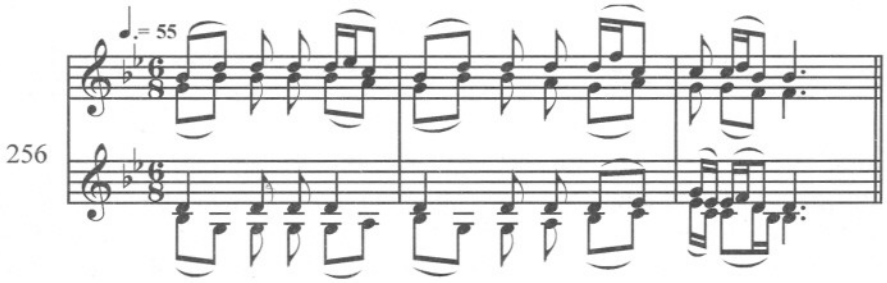


Սակայն, ինչպես հիշատակվել է, դեպքերը, երբ խմբերգային ստեղծագործության բոլոր ձայների ելևէջները կողմնորոշվում են դեպի տոնիկական կենտրոնը՝ զետեղված մեկ օկտավայում, չափազանց հազվադեպ են: Սովորաբար խմբերգային ստեղծագործության ձայնակարգային հիմքը բովանդակում է երկու օկտավային հարաբերակցության մեջ գտնվող տոնիկական կենտրոններ, այսինքն՝ երկբաղկացուցիչ է: Այսպես, հաջորդ հատվածում՝ սոպրանոների, ալտերի և մենակատարող տենորի համար, վերցված «Առավոտուն բարի լուս» երգից, տոնիկաները զետեղվում են առաջին և փոքր օկտավայի a հնչյունների վրա: Ընդ այդմ մենակատարող տենորի ելևէջները ընթանում են ձայնակարգի ներքևի օկտավային բաղկացուցչի էոլական ոլորտում [a]-f, կանացի

ձայների ելևէջները՝ վերին օկտավային բաղկացուցչի հիպոդորիական ոլորտում fis-[a]-e: Հատվածի ձայների կողմնորոշումը երկու տոնիկական կենտրոնների, ի հայտ է գալիս, մասնավորապես, մեծացրած պրիմա կենտրոնախույս ինտերվալի առկայությամբ՝ կազմված «տարածության վրա»՝ ծայրի ձայների միջև:



Նման ձևով հարաբերակցվում են ձայնակարգ-բաղկացուցիչները նաև «Շողեր ջան» երգի եզրափակիչ մասում, որ մշակել է Կոմիտասը քառաձայն խառը խմբի համար: Բերված մասի ձայնակարգային հիմքը երկբաղկացուցիչ է. կանացի ձայների ելևէջները ընթանում են ձայնակարգի վերին օկտավային բաղկացուցիչում, արական ձայների ելևէջները՝ ներքևի օկտավային բաղկացուցիչում: Ձայնակարգի վերին օկտավային բաղկացուցիչը հիպոհոնական ութալար է՝ առաջին օկտավայի b հնչյունի տոնիկայով՝ f-g-a-[b]-c-d-es-f: Ներքևի օկտավային բաղկացուցիչը նույնպես հիպոհոնական ութալարն է, բայց դրա տոնիկան զետեղված է փոքր օկտավայում և սահմանները որոշվում են երկու g հնչյուններով.



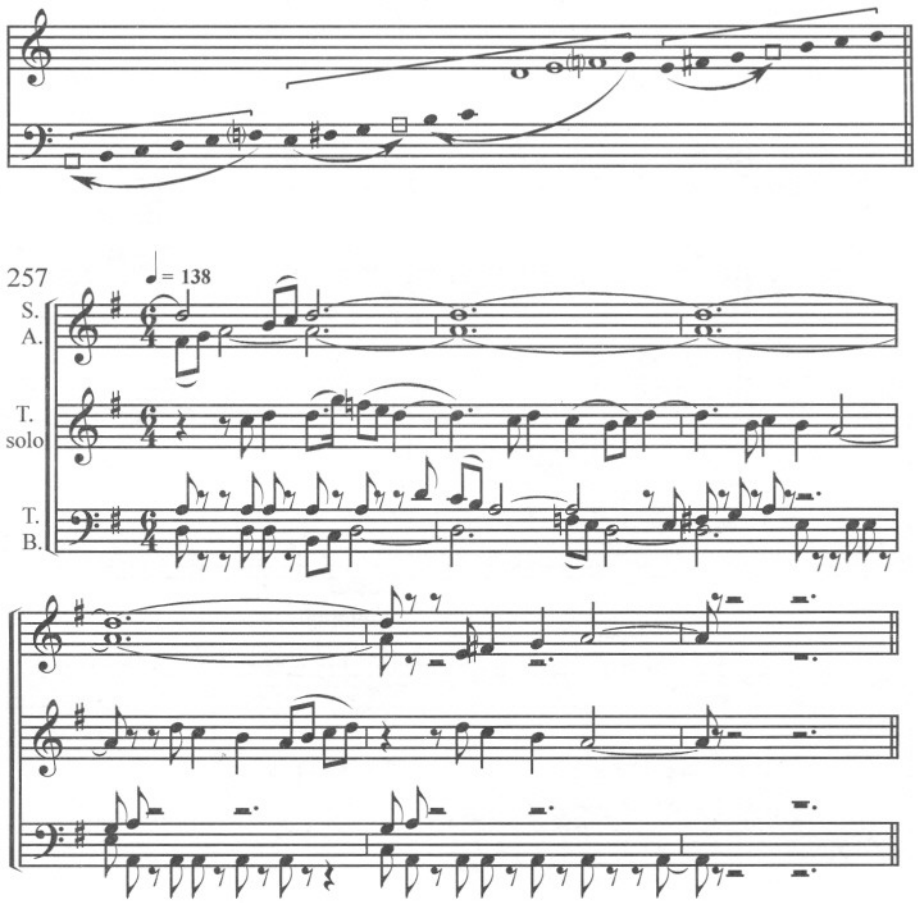
Եռաբաղկացուցիչ ձայնակարգում ծավալվող ելևէջների օրինակ գտնում ենք վերը բերված «Առավոտուն բարի լուս» երգի հնգաձայն հետևյալ հատվածում:

Տվյալ հատվածի ձայնակարգի տոնիկական կենտրոնները տեղավորված են երեք օկտավաներում՝ մեծ, փոքր և առաջին օկտավաների a հնչյունների վրա: Ձայնակարգի

վերին օկտավային բաղկացուցիչը երգչախմբի կանացի ձայների ելևէջների հիմքն է, ներկայանում է որպես հիպոդորիական յոթնձայնյա: Միջին օկտավային բաղկացուցչի հիմքով ծավալվում են մենակատարող տենորի և առաջին բասերի ելևէջները. այս բաղկացուցիչը հիպոդորիական էոլական տասնձայնյա է: Վերջապես, ներքևի օկտավային բաղկացուցիչը էոլական վեցձայնյարի ձևով, ծառայում է երկրորդ բասերի ելևէջների հիմք (տե՛ս ստորև բերվող սխեման): Ինչպես և 255-րդ օրինակում, այստեղ ուշադրություն է գրավում fis և f հնչյունների հարաբերակցությունը:

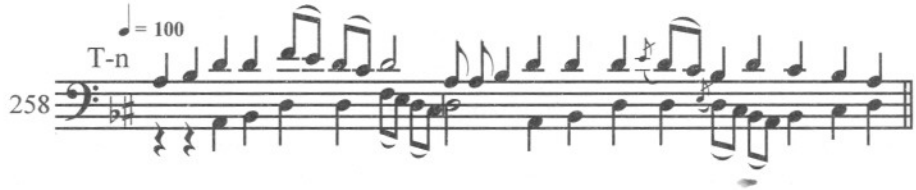
Միջին օկտավային բաղկացուցչի սահմաններում այս հնչյունները հարաբերակցվում են իրար փոքրացրած օկտավայի fis-f կենտրոնաձիգ ինտերվալով. միջին և վերին, ինչպես նաև միջին և ստորին բաղկացուցիչների միջև այս հնչյունները կազմում են մեծացրած պրիմաների f-fis կենտրոնախույս ինտերվալներ: Հարկ է նշել, որ հարևան ձայնակարգ-բաղկացուցիչները իրենց հնչյունաշարերի սահմանագծին «իրար վրա են գալիս»:

Կոմիտասի երաժշտության մեջ եռաբաղկացուցիչ բնական մաժոր ձայնակարգերի օգտագործման օրինակելի նմուշների թվին են պատկանում նաև երգչախմբի համար մշակված «Լուսնակն անուշ» և «Անձրևն եկավ» երգերը, որոնց և հղում ենք ընթերցողին[1].



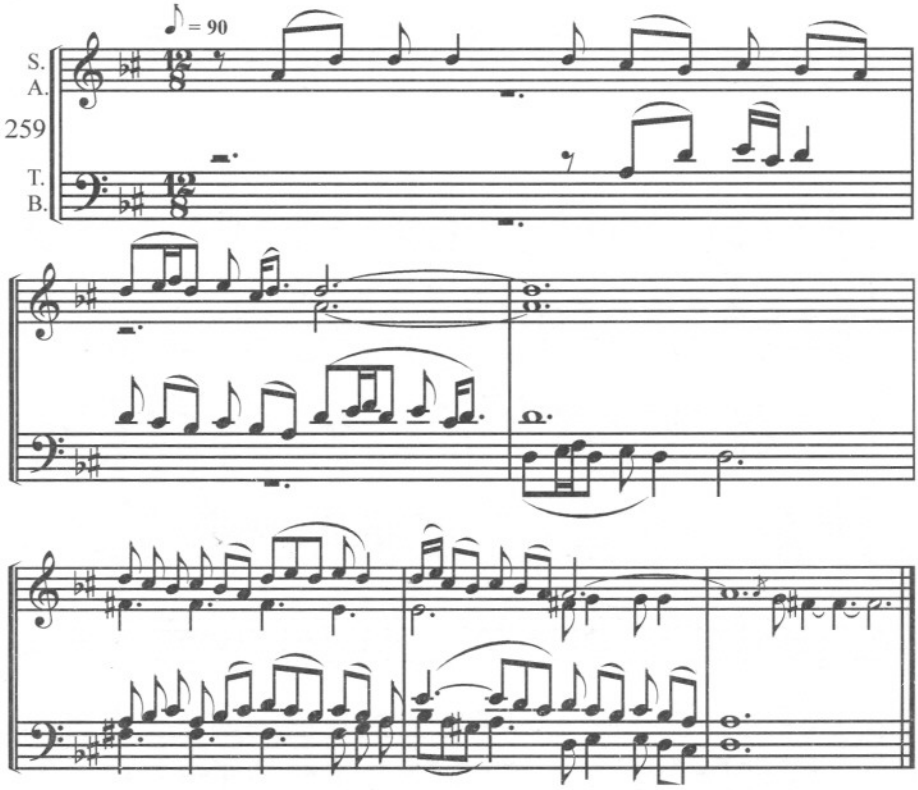
[1] Տե՛ս ԿՈՄԻՏԱՍ, ***Հայկական ժողովրդական երգեր,*** II սերիա, 2-րդ տետր, Երևան, 1937:

Կոմիտասի հորինվածքներում երկակի ձայնակարգի օգտագործման երկու օրինակներից առաջինը երկձայն օկտավային կանոնն է Պատարագից՝ արական խմբի համար.



Այլ, ավելի զարգացած օրինակ է «Սարերի վըրով գնաց» երգի պոլիֆոնիկ մշակումը խառը երգչախմբի համար: Երգը բերվում է ամբողջությամբ: Երգի ձայների ելևէջները իրենց մեծ մասով ծավալվում են երկբաղկացուցիչ ձայնակարգի հիմքով, միայն երրորդ տակտում, բասերի մուտքով, երկբաղկացուցիչ ձայնակարգը մի պահ վերածվում է եռաբաղկացուցչի:

Կոմիտասի կողմից կիրառված ձայնակարգակազմավորման մեթոդը առանձնապես վառ է արտահայտվել երգի հարմոնիկ կողմի վրա: Այստեղ նկատի են առնվում ինքնօրինակ հարմոնիաները, որոնք առաջանում են երկակի ձայնակարգի տարբեր ոլորտներում ձայների միաժամանակյա ծավալման միջոցով, մի բան, որ առկա է, օրինակ, 4-րդ տակտում.



Այսպիսին է բազմաձայն երաժշտության մեջ հայկական մեղեդիների ձայնակարգերի հաղթահարման առավել պարզ և բնական ճանապարհը:

ՀԱՍԱՌՈՏԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿ*

ԳԻՏԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Մ. Աբեղյան, I: – Մ. Աբեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, հ. I (ռուս. թարգմ.՝ Կ. Մելիք-Օհանջանյան), Երևան, 1946:

Մ. Աբեղյան, II: – Մ. Աբեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, հ. II, Երևան, 1946:

Վ. Բրյուսով, Հայաստանի պոեզիան: – Վ. Բրյուսով, Հայաստանի քնարերգությունը և նրա միասնականությունը դարերի ընթացքում: – Հայ գրականության մասին ժողովածու (ռուս.), Երևան, 1941:

Ս. Երեմյան, Հիմնական գծերը: – Ս. Երեմյան, Հայաստանի հասարակարգի հիմնական գծերը հելլենիստական դարաշրջանում (ռուս.): – ՀՍՍՌ ԳԱ Տեղեկագիր, 1948, № 11:

Ս. Երեմյան, Պարբերացման փորձ: – Ս. Երեմյան, Հայաստանի ֆեոդալիզմի դարաշրջանի պատմության պարբերացման փորձ: – «Պատմության հարցեր», 1951, № 7:

Ս. Երեմյան, Ստրկության մասին: – Ս. Երեմյան, Ստրկության և ստրկատիրության մասին հին Հայաստանում: – «Հին պատմության տեղեկագիր», 1950, № 1:

Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ: – Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941:

Հայ գրականության պատմություն: – Հայ գրականության պատմություն: Կոլեկտիվ աշխատություն, խմբ.՝ Մ. Մկրյան, Հ. Մելիքյան, Է. Թոփչյան, հ. I, Երևան, 1949:

Հայ ժողովրդի պատմություն: – Հայ ժողովրդի պատմություն: Կոլեկտիվ աշխատություն, խմբ.՝ Բ. Առաքելյան և Ա. Հովհաննիսյան, I մաս, (ռուս. թարգմ.), Երևան, 1951:

Հին աշխարհի երաժշտական մշակույթը: – Հին աշխարհի երաժշտական մշակույթը: – Հոդվածների ժողովածու, խմբ.՝ Ռ. Գրուբեր (ռուս.), Լենինգրադ, 1937:

Հ. Հովհաննիսյան, Հայ երաժշտության պատմություն: – Հ. Հովհաննիսյան, Հայ երաժշտության պատմություն: 1935, ձեռագիրը պահվում է Հայաստանի ԳԱ Արվեստի ինստիտուտում:

Ս. Մելիքյան, Ուրվագիծ: – Ս. Մելիքյան, Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության: Երևան, 1935:

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐ

Ժամագիրք: – Ժամագիրք: Գրառումը հայկական ձայնանիշներով՝ Ն. Թաշճյանի: Հրատարակությունը պարունակում է սաղմոսներ, տաղեր և ուրիշ երգասացություններ: Վաղարշապատ, 1877:

Կոմիտաս, I: – Կոմիտաս, Ազգագրական ժողովածու: Փոխադրումը հայկական նոտագրությունից եվրոպականի՝ Ս. Մելիքյանի, նախաբանը և ծանոթագրությունները՝ նույնի, Երևան, 1931:

Կոմիտաս, II: – Կոմիտաս, Ժողովրդական երգեր, հ. II: Փոխադրումը հայկական նոտագրությունից եվրոպականի՝ Մ. Աղայանի, նախաբանը և ծանոթագրությունները՝ նույնի, Երևան, 1950:

Մելիքյան, I: – Ս. Մելիքյան, Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր: Կազմող՝ Մ. Աղայան, նախաբանը և ծանոթագրությունները՝ նույնի, Երևան, 1949:

Մելիքյան և Գարդաշյան I: – Ս. Մելիքյան և Գ. Գարդաշյան, Վանի երգեր, տետր I: Երևան, 1927:

Մելիքյան և Գարդաշյան II: – Ս. Մելիքյան և Գ. Գարդաշյան, Վանի երգեր, տետր II: Երևան, 1928:

Մելիքյան և Տեր-Ղևոնդյան: – Ս. Մելիքյան և Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Շիրակի երգեր: Նախաբանը և ծանոթագրությունները Ս. Մելիքյանի, Թիֆլիս, 1917:

Շարակնոց: – Շարակնոց (հոգևոր հիմնի ժողովածու): Գրառումը հայկական ձայնանիշներով Ն. Թաշճյանի: Վաղարշապատ, 1875:

Պատարագ: – Պատարագ: Գրառումը հայկական ձայնանիշներով՝ Ն. Թաշճյանի: Բացի Պատարագից, հրատարակությունը պարունակում է տաղեր և ուրիշ երգասացություններ, Վաղարշապատ, 1878:

Ջիվանի: – Ջիվանի, Երգեր: Ժողովածուի կազմողներ՝ Մ. Աղայան և Շ. Տալյան, Ե., 1955:

Սամվելյան I: – Վ. Սամվելյան, Հայ աշխատանքային երգեր (ձեռագիր): Աշխատու-

---

* Այս համառոտագրություններն օգտագործված են տողատակի ծանոթագրություններում և մոնոգրաֆիաների ցանկում:

թյունը պահվում է Հայաստանի ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում:

Սամվելյան II: – Վ. Սամվելյան, Խորհրդային շրջանի հայ ժողովրդական երգեր (ձեռագիր): Աշխ. պահվում է Հայաստանի ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում:

Սայաթ-Նովա: – Սայաթ-Նովա, Երգեր: Ժողովածուի կազմողներ՝ Մ. Աղայան և Շ. Տալյան, նախաբանը Մ. Աղայանի: Երևան, 1946:

Քոչարյան Աշ.: – Ա. Քոչարյան, Հայ աշուղների երգեր (ձեռագիր): Աշխատությունը պահվում է Հայաստանի ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում:

ԱՇԽԱՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ՄՈՆՈԴԻԱՆԵՐԻ ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

1. Շընգը-շընգը – Մելիքյան, I, էջ 78, № 85:
2. Ա՛խ, լե, լե – Մելիքյան, I, էջ 191, № 255:
3. Սանդի երգ – Սամվելյան, I, էջ 38:
4. Սանդի երգ – Սամվելյան, I, էջ 37:
5. Իլիլի-դիլիլի – Սամվելյան, I, էջ 45:
6. Հեպ-հոպ – Սամվելյան, I, էջ 176:
7. Սանդի երգ – երգը սիրով տրամադրել է Հ. Օրբելին: Գրառումը՝ Ք. Քուշնարյանի:
8. Թեշի մանող Նարգիզ – Սամվելյան, I, էջ 84:
9. Հորովել – Մելիքյան, I, էջ 201, № 117:
10. Սոնա յար – Կոմիտաս, Խմբերգեր, շարք I, II տետր, Երևան, 1934, էջ 23:
11. Հաբրբան – Մելիքյան, I, էջ 107, № 114:
12. Դեպ ձայե – Մելիքյան, I, էջ 75, № 78:
13. Շիրին Մայրամ – Մելիքյան, I, էջ 68,№ 67:
14. Խանե, յաման – Մելիքյան, I, էջ 58, № 44:
15. Ողբ – ձայնագրությունը սիրով տրամադրել է Հ. Եղիազարյանը:
16. Մագըր – Մելիքյան, I, էջ 72, № 74:
17. Թագվորի մեր, դուս արի – Մելիքյան և Տեր-Ղևոնդյան, էջ 19, № 46:
18. Թագվոր, դուն էլա – Մելիքյան, I, էջ 73, № 75:
19. Դընգո – Ս. Լիսիցյանի արխիվ (ձայնագրությունը՝ Ս. Մելիքյանի):
20. Ջար զընգը – Կոմիտաս, I, էջ 67, № 247:
21. Մսրա Մելիքի զորակոչը – Ս. Մելիքյան, Ուրվագիծ..., էջ 57, № 2:
22. Ծամբելիկ – Մելիքյան, I, էջ 71, № 72:
23. Դերիկո հոյնար – Մելիքյան, I, էջ 45, № 26:
24. Հատված սաղմոսից – Ժամագիրք, էջ 338:
25. Հոդալո ջան և շարականի հատված – Կոմիտաս, I, էջ 32, № 104 և Շարակնոց, էջ 56:
26. Իմ չինարի յարը և շարականի հատված – Կոմիտաս, I, էջ 26, № 85 և Շարակնոց, էջ 43:
27. Հով արեք, սարեր ջան և շարականի հատվածք – Կոմիտաս, I, էջ 71, № 259 և Շարակնոց, էջ 22:
28. Արորն ասաց տատրակ հավքուն և շարականի հատված – Կոմիտաս, I, էջ 7, № 21 և Շարակնոց, էջ 965:
29. Հորովել և շարականի հատված – Մելիքյան, I, էջ 201, № 117 և Շարակնոց, էջ 161:
30. Հայ հոգևոր երգ – Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 108:
31. Տո, լաո – Կոմիտաս, I, էջ 18, № 58:
32. Ծննդյան երգ – Մելիքյան և Գարդաշյան, II, էջ 2, № 51:
33. Այծըն – գրառումը՝ Ք. Կարա-Մուրզայի:
34. Շարականներից հատվածներ – Շարակնոց, ա – էջ 17, բ – էջ 114, գ – էջ 239:
35. Շարականի հատված – Շարակնոց, էջ 66:
36. Հորովել – Կոմիտաս, I, էջ 53, № 186:
37. Ուռի ես, կեռանալ մի – Կոմիտաս, I, էջ 45, № 154:
38. Յաման, էրված եմ – Մելիքյան և Տեր-Ղևոնդյան, էջ 21, № 52:
39. Տելը ջան – Կոմիտաս, II, էջ 28, № 5:
40. Խորոտ, արի մեր տուն – Մելիքյան I, էջ 57, № 42:
41. Շարականի հատված – Շարակնոց, էջ 879:
42. Տաղ Հարության – Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 107:
43. Շարականի հատված – Շարակնոց, էջ 187:
44. Քելե-քելե – Կոմիտաս, I, էջ 4, № 12:
45. Սուրբ Կարապետ, քո վանքը – Կոմիտաս, I, էջ 21, № 72:
46. Արի – Կոմիտաս, II, էջ 32, № 13:
47. Պարտքով կովը ծախեցին – Կոմիտաս, I, էջ 51, № 173:
48. Մեր բաղին կա բաղմանչի – Կոմիտաս, I, էջ 55, № 196:
49. Լոռու գութաներգ – Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 99:
50. Քաղիաե եմ անում – Սամվելյան, I, էջ 204:
51. Խաղող քամելու երգ – Սամվելյան, I, էջ 227:
52. Թագվոր, բարով – Կոմիտաս, II, էջ 95, № 95:
53. Ուսկի՞ցը կուգասը – Կոմիտաս, II, էջ 76, № 71:
54. Չինար ես – Կոմիտաս, I, էջ 4, № 13:
55. Շողեր ջան – Կոմիտաս, I, էջ 5, № 16:
56. Արի, յար ջան – Մելիքյան և Տեր-Ղևոնդյան, էջ 23, № 59:
57. Վաքան – Մելիքյան և Տեր-Ղևոնդյան, էջ 46, № 101:

58. Գարուն ա, ծուն ա արել – Կոմիտաս, I, էջ 5, № 17:
59. Նեկտար ջան – Կոմիտաս, I, էջ 48, № 163:
60. Սիրել եմ, սիրեկանըս – Կոմիտաս, I, էջ 35, № 116:
61. Վա՜յ գիղի բլբուլըս – Կոմիտաս, I, էջ 27, № 91:
62. Էսօր ուրբաթ պիտեր – Կոմիտաս, I, էջ 8, № 27:
63. Ծաղիկ, ծաղկեվանա ես – Կոմիտաս, I, էջ 15, № 51:
64. Արորըն ասաց տատրակ հավքուն – Կոմիտաս, I, էջ 7, № 21:
65. Օտար երկիր գալով – Կոմիտաս, I, էջ 58, № 207:
66. Քեզ որ տեսա – Կոմիտաս, I, էջ 61, № 223:
67. Շեյխ Սաֆո – Կոմիտաս, I, էջ 25, № 83:
68. Ջուրն առա – Մելիքյան և Տեր-Ղևոնդյան, էջ 37, № 88:
69. Դե քելե, քելե – Կոմիտաս, I, էջ 25, № 84:
70. Ջողորմին – գրառումը սիրով մեզ է տրամադրել Ա. Քոչարյանը:
71. Ալաշկերտցիք բարձան գացին – Մելիքյան, I, էջ 84, № 96:
72. Սասուն ննստեր, անտեր կուլար – Մելիքյան, I, էջ 54, № 38:
73. Գիշեր, ցորեկ – Կոմիտաս, I, Ակնա երգեր, էջ 81, № 12բ:
74. Բարի լուս– Կոմիտաս, I, Ակնա երգեր, էջ 77, № 6ա:
75. Մոկաց Միրզա – Մելիքյան, Ուրվագիծ..., էջ 57, № 4:
76. Տաղ Հարության – Պատարագ, էջ 105:
77. Հատված Պատարագից – Պատարագ, էջ 33:
78. Շարականի հատված և հատված Ռաստ մուղամից – Շարակնոց, էջ 439 և Մուղամ ռաստ՝ Թ. Կուլիևի ձայնագրությամբ:
79. Հատվածներ շարականից և Ռաստ մուղամից – Շարակնոց, էջ 78 և Մուղամ ռաստ՝ Թ. Կուլիևի ձայնագրությամբ:
80. Հատվածներ շարականից և Շիքյաստա Ֆարս մուղամից – Շարակնոց, էջ 396 և հատված Ք. Քուշնարյանի ձայնագրած մուղամից:
81. Ելևէջային վերընթաց բանաձևեր շարականներից և մուղամներից:
82. ա և բ – Ելևէջային վարընթաց բանաձևեր շարականներից և մուղամներից:
83. Գյուրջի Նավեին վերագրվող տաղ – Սայաթ-Նովա, Առաջաբան:
84. Կաքավի երգ – Մ. Խումաշյան, Տաղեր, Վաղարշապատ, 1900, էջ 42:
85. Կռունկ – մեր գրառմամբ՝ Ք. Ք.:
86. Տաղ ուրախության – Մ. Խումաշյան, Տաղեր, Վաղարշապատ, 1900, էջ 42:
87. Ի ննջմանէդ արքայական – Քոչարյան, Աշ.:
88. Խորը սրտից – Քոչարյան, Աշ.:
89. Ուստի՞ կուգաս, ղարիբ բլբուլ – Քոչարյան, Աշ.:
90. Արի ինձ անկաջ կալ, ա՛յ դիվանա սիրտ – Սայաթ-Նովա, էջ 7:
91. Ամպել ա – Կոմիտաս, I, էջ 65, № 238:
92. Դուն էն գըլխեն – Ս. Մելիքյան, Ուրվագիծ, էջ 59, № 6:
93. Մատիճ մատանի աննման – Քոչարյան, Աշ., գրառումը՝ Ա. Բրուտյանի:
94. Այ տղա, մեր գեղըցի – Կոմիտաս, I, էջ 60, № 216:
95. Ջան, ախպեր – Կոմիտաս, I, էջ 60, № 217:
96. Ջյունի՞ եկել – Կոմիտաս, II, էջ 92, № 91:
97. Բախչի պատը դդում ա – Կոմիտաս, II, էջ 61, № 53:
98. Դե գնա, գնա – Սամվելյան, II, № 335:
99. Կանաչ պարտեզում – Սամվելյան, II, № 226:
100. Շատ որսորդներ կուգան – Սամվելյան, II, № 238, ձայնագրությունը՝ Ս. Դեմուրյանի:
101. Գութանի երգ – Սամվելյան, I, էջ 154, գրառումը՝ Ս Դեմուրյանի:
102. Մաճկալ – Սամվելյան, I, № 150, գրառումը՝ Ս. Բարխուդարյանի:
103. Նախանճոտ սիրտ – Ջիվանի, էջ 67:
104. Նորահարսի հրաժեշտը – Մելիքյան և Տեր-Ղևոնդյան, էջ 58, № 121:
105. Ասի՝ ասավ – Քոչարյան, Աշ.:
106. Քյասիպութեն – Ջիվանի, էջ 44:
107. Քաջ Վարդան – Քոչարյան, Աշ:
108. Այգեպան – Քոչարյան, Աշ.:
109. Մեր զավոդը – Սամվելյան, II, № 98:
110. Պլանը բարձր ա – Սամվելյան, II, № 84:
111. Ջարկենք, մարգերը հանենք – Սամվելյան, II, № 89:
112. Բանակ կերթամ – Սամվելյան, II, № 75:
113. Բերքի տոն – Սամվելյան, II, № 2:
114. Դեռ գարունը չբացված – Սամվելյան, II, № 38:
115. Ո՞վ էր տեսել էսպես լավ բան – Սամվելյան, II, № 20:
116. Երեք երկար տարի – Սամվելյան, II, № 185:
117. Բախչեն լիքը վարդեր ա – Սամվելյան, II, № 128:
118. Թանկագին հյուրեր – Սամվելյան, II, № 133:
119. Կոլխոզի չոբան – գրառումը՝ Վ. Սամվելյանի, պահվում է ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում:
120. Ալմաստը շողում է – մեր գրառմամբ՝ Ք. Ք.:
121. Խփի՛ր ֆաշիզմին – մեր գրառմամբ՝ Ք. Ք.:
122. Գրիգոր Նարեկացի, «Ահեղ ձայնս» (տաղ) – Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 107:
123. Հեղինակի օրինակ:
124. Ջեռին, Ջեռին – գրառումը՝ Ս. Մելիքյանի, պահվում է Ս. Մելիքյանի մոտ:
125. Շարականի հատված – Շարակնոց, էջ 447:
126. Շարականի հատված – Շարակնոց, էջ 113:

127. Շարականի հատված – Շարակնոց, էջ 971:
128. Արփեն ջան – Մելիքյան և Տեր-Ղևոնդ-յան, էջ 42, № 94:
129. Վարսո ջան – Մելիքյան և Տեր-Ղևոնդ-յան, էջ 18, № 44:
130. Յար ջան – Կոմիտաս, I, էջ 57, № 205:
131. Արի՛, յար ջան – Մելիքյան և Տեր-Ղևոնդ-յան, էջ 19, № 45:
132. Ա՛յ, Նազան – Կոմիտաս, I, էջ 49, № 168:
133. Հորովել – Կոմիտաս, I, էջ 10, № 30:
134. Շարականի հատված – Շարակնոց, էջ 43:
135. Շարականի հատված – Շարակնոց, էջ 25:
136. Քաղհան եմ անում – Կոմիտաս, II, էջ 85, № 82:
137. Աշխարըս մե փանջարա է – Սայաթ-Նովա, էջ 44:
138. Մեղեդու հատված – Ժամագիրք, էջ 284:
139. Էս ի՞նչ զուլում էր – Կոմիտաս, I, էջ 37, № 122:
140. Սիրել ես, մոռանալ մի – Կոմիտաս, I, էջ 52, № 179:
141. Արոտով, արոտով – Կոմիտաս, I, էջ 47, № 160:
142. Ա՛յ, լո, լո – Մելիքյան, I, էջ 61, № 52:
143. Ախ, յար, յաման – Մելիքյան, I, էջ 60, № 50:
144. Շարականի հատված – Շարակնոց, էջ 93:
145. Ջան, մարալ ջան – Կոմիտաս, I, էջ 62, № 226:
146. Բարդու ծառը բար կուտա՞ – Կոմիտաս, I, էջ 30, № 100:
147. Աթլաս ֆիտան – Կոմիտաս, I, Ակնա երգեր, էջ 86, № 21:
148. Գյոնդ – Մելիքյան և Տեր-Ղևոնդյան, էջ 32, № 82:
149. Ես Սաթոն եմ – Մելիքյան և Տեր-Ղևոնդ-յան, էջ 22, № 56:
150. Ո՞վ նազելի, մի՛ լար – Ա. Քոչարյան, Աշ., գրառումը՝ Ա. Բրուտյանի:
150ա. Ո՞վ նազելի, մի՛ լար – Ա. Քոչարյան, Աշ., գրառումը՝ Ա. Բրուտյանի:
151. Շարականի հատված – Շարակնոց, էջ 56:
152. Շարականի հատված – Շարակնոց, էջ 128:
153. Ա՛խ, լոթի Մարան – Կոմիտաս, I, էջ 7, № 23:
154. Ախչի, ինձ վառեց սերդ – Կոմիտաս, I, էջ 13, № 43:
155. Լե, լե, յաման – Կոմիտաս, I, էջ 61, № 221:
156. Բլբուլ եմ – Կոմիտաս, I, էջ 32, № 103:
157. Ծառի տակը տալդա յա – Կոմիտաս, I, էջ 67, № 248:
158. Սոնալար – Կոմիտաս, I, էջ 62, № 225:
159. ա և բ – հատվածներ երգերից՝
1. Կոմիտաս, II, № 13:
2. Կոմիտաս, II, № 5:
3. Կոմիտաս, II, № 62:
4. Կոմիտաս, I, № 12:
5. Կոմիտաս, I, № 56:
6. Կոմիտաս, I, № 91:
7. Կոմիտաս, I, № 223:
8. ա) Կոմիտաս, I, № 67:
բ) Հոյ Նազան – Կարա-Մուրզայի գրառմամբ:
9. Կոմիտաս, I, № 21:
10. Կոմիտաս, I, № 47:
160. Հով, հով, հով էղնի – Կոմիտաս, I, էջ 59, № 214:
161. Կայնել ես բաղի գլխին – Կոմիտաս, I, էջ 45, № 152:
162. Հոյ, Նազան – գրառումը Կարա-Մուրզայի:
163. Նորահարսի հրաժեշտը – Մելիքյան և Տեր-Ղևոնդյան, էջ 55, № 114:
164. Բերդիցը դուրս եկա – Մելիքյան և Տեր-Ղևոնդյան, էջ 49, № 105:
165. Մոտեցավ բաժանման տխուր վայրկյանը – Մելիքյան և Տեր-Ղևոնդյան, էջ 70, № 137:
166. Կարդացեք իմ բախտի նամակը – Քոչարյան, Աշ.:
167. Ասի, ո՞րդից կուգաս – Քոչարյան, Աշ.:
168. Բյուլ բյուլ – Քոչարյան, Աշ.:
169. Խնդրում եմ – Քոչարյան, Աշ., գրառումը՝ Ա. Բրուտյանի:
170. Շարականի հատված – Շարակնոց, էջ 101:
171. Շարականի հատված – Շարակնոց, էջ 786:
172. Սարից պաղ քամին փչեց – Կոմիտաս, I, էջ 37, № 123:
173. Ալ ու ալվան ես առել – Կոմիտաս, I, էջ 8, № 25:
174. Ջան աղջիկ – Կոմիտաս, I, էջ 46, № 156:
175. Էրզրումի կլոր պար (գյոնդ) – Մելիքյան, I, էջ 173, № 219:
176. Կապուտ քուռակ հեծել եմ – Կոմիտաս, I, էջ 6, № 19:
177. Ասմար, ամման – Մելիքյան և Տեր-Ղևոնդ-յան, էջ 4, № 10:
178. Քոչարի – Մելիքյան և Տեր-Ղևոնդյան, էջ 3, № 7:
179. Ես առուն ջուր է գալիս – Կոմիտաս, I, էջ 64, № 234:
180. Այ Կնյազ – Մելիքյան և Տեր-Ղևոնդյան, էջ 8, № 22:
181. Աշխեն ջան – Մելիքյան և Տեր-Ղևոնդյան, էջ 11, № 28:
182. Գնա, յարո – Մելիքյան և Տեր-Ղևոնդյան, էջ 6, № 14:
183. Լուսնակն անուշ – Կոմիտաս, I, էջ 69, № 256:
184. Արծափի ջուրը – Կոմիտաս, I, էջ 67, № 244:
185. Վարդ կոշիկս – Մելիքյան և Տեր-Ղևոնդ-յան, էջ 4, № 9:
186. Աղվես գնաց – Կոմիտաս, I, էջ 15, № 49:
187. Անձրևն եկավ – Կոմիտաս, I, էջ 36, № 119:
188. Դույնի դալալ – Մելիքյան և Տեր-Ղևոնդ-յան, էջ 1, № 1:
189. Չութի հորովել – Կոմիտաս, I, էջ 21, № 73:
190. Ինդիլո – Կոմիտաս, I, էջ 51, № 176:

191. Շարականի հատված – Շարակնոց, էջ 140:
192. Շարականի հատված – Շարակնոց, էջ 601:
193. Շարականի հատված – Շարակնոց, էջ 78:
194. Շարականի հատված – Շարակնոց, էջ 436:
195. Երկու միատիպ շարականների կցման օրինակ – Շարակնոց, էջ 717 և 371:
196. Առանց քիզ ի՞նչ կոնիմ – Սայաթ-Նովա, էջ 14:
197. Յիս կանչում իմ Լալանին – Սայաթ-Նովա, էջ 53:
198. Էսօր ուրբաթ ի – Կոմիտաս, I, էջ 4, № 11:
199. Մանի, իմ ջահրա – Սամվելյան, I, էջ 76:
200. Լուսնակ բակին իջել է – Կոմիտաս, II, էջ 33, № 15:
201. Մանած թիլըս – Սամվելյան, I, էջ 150:
202. Էս գիշեր լուսը տեսա – Կոմիտաս, I, էջ 40, № 135:
203. Կալի երգ – Կոմիտաս, I, էջ 6, № 20:
204. Վաշխառուի խոստովանանքը – Մելիքյան և Գարդաշյան, II, էջ 13, № 85:
205. Յիս քու դիմեթըն չիմ գիդի – Սայաթ-Նովա, էջ 34:
206. Մի բալա է էս իմ յարս – Շերամ, Երգեր, կազմող՝ Վ. Տալյան, Երևան, 1948, էջ 28:
207. Ուզումնարա – մեր գրառմամբ՝ Ք. Ք.:
208. Շարականի հատված – Շարակնոց, էջ 799:
209. Շարականի հատված – Շարակնոց, էջ 136 (մեղեդին բերվում է սեղմ ձևով):
210. Շարականի հատված – Շարակնոց, էջ 403:
211. Մուրացկանի երգը – Մելիքյան և Գարդաշյան, I, էջ 10, № 27:
212. Յիս մե ղարիբ բլբլուլի պես – Սայաթ-Նովա, էջ 20:
213. Բարի լուս – Կոմիտաս, I, Ակնա երգեր, էջ 77, № 6բ:
214. Հարսանեկան – Կոմիտաս, I, Ակնա երգեր, էջ 75, № 2:
215. Զեյթունցիների երգ – մեր գրառմամբ՝ Ք. Ք.:
216. Հատված Պատարագից – Մ. Եկմալյան, Պատարագ, Լայպցիգ-Վիեննա, 1896, էջ 52:
217. Հատված Պատարագից – Մ. Եկմալյան, Պատարագ, ա – էջ 57, բ – էջ 14, գ – էջ 15, դ – էջ 14:
218. Այգեպան – Քոչարյան, Աշ:
219. Լե, լե – Կոմիտաս, II, էջ 35, № 19:
220. Հորովել – Կոմիտաս, I, էջ 22, № 74:
221. Շարականի հատված – Շարակնոց, էջ 17:
222. Հատված «Տաննչորս» պարից – մեր գրառմամբ՝ Ք. Ք.:
223. Ծիրանի ծառ – Կոմիտաս, I, էջ 3, № 8:
224. Կայնել եմ, գալ չեմ կարա – Կոմիտաս, I, էջ 1, № 2:
225. Շարականի հատված – Շարակնոց, էջ 157:
226. Լաճու մոր կանդրմ կոտրեք – Մելիքյան և Գարդաշյան, II, էջ 14, № 88:
227. Շարականի հատված – Շարակնոց, էջ 30:
228. Պուճուր աղջիկ, մի՛ թռնի – Կոմիտաս, I, էջ 54, № 189:
229. Լորիկ – Կոմիտաս, I, էջ 34, № 112:
230. Շարականի հատված – Շարակնոց, էջ 88:
231. Շարականի հատված – Շարակնոց, էջ 13:
232. Շարականի հատված – Շարակնոց, էջ 618:
233. Ազգ իմ – Քոչարյան, Աշ., գրառումը՝ Ա. Բրուտյանի:
234. Շարականի հատված – Շարակնոց, էջ 39:
235. Յիս մե ղարիբ բլբլուլի պես – Սայաթ-Նովա, էջ 20:
236. Պարերգ – Կոմիտաս, I, Ակնա երգեր, էջ 83, № 15:
237. Թամամ աշխար պըտուտ էկա – Սայաթ-Նովա, էջ 36:
238. Տաղի հատված – Պատարագ, էջ 147:
239. Տաղի հատված – Պատարագ, էջ 98:
240. Ինչ կոնիմ հեքիմըն – Սայաթ-Նովա, էջ 29:
241. Սոխակ, արևելքից... – Մելիքյան և Տեր-Ղևոնդյան, էջ 61, № 124:
242. Մեղեդու հատված – Ժամագիրք, էջ 23:
243. Մեղեդու հատված – Ժամագիրք, էջ 239 (մեղեդին բերվում է սեղմ ձևով):
244. Աշուղ Քեշիշ-օղլու երգը – Քոչարյան, Աշ.:
245. Լի արշալույս խնդալի – Քոչարյան, Աշ.:
246. Բլբլուլի հիդ լաց իս էլի – Սայաթ-Նովա, էջ 42:
247. Հատված արևածագին նվիրված հիմնից (Սահարի), որ կատարվել է զուռնայով – Մելիքյան և Տեր-Ղևոնդյան, էջ 64, № 125:
248. Ակնարկյա, ով իմ սիրուհիս – գրառումը սիրով տրամադրել է Շ. Տալյանը:
249. Շարականի հատված – Շարակնոց, էջ 13:
250. Հատված Ներսես Շնորհալու «Այսօր անճառ» երգից – Ժամագիրք, էջ 134:
251. Իմ երգը – Քոչարյան, Աշ.:
252. Հեղինակի օրինակ՝ սխեմա:
253. Հեղինակի օրինակ՝ սխեմա:
254. Հատված Կոմիտասի Պատարագից՝ տղամարդկանց երգչախմբի համար, Փարիզ, 1933, էջ 13:
255. Առավոտուն բարի լուս – Կոմիտաս, Խըմբերգեր, I սերիա, II տետր, Երևան, 1934, էջ 5:
256. Շողեր ջան – Կոմիտաս, Խմբերգեր, II սերիա, II տետր, Երևան, 1937, էջ 27:
257. Առավոտուն բարի լուս – Կոմիտաս, Խըմբերգեր, I սերիա, II տետր, Երևան, 1934, էջ 5:
258. Հատված Կոմիտասի Պատարագից՝ տղամարդկանց երգչախմբի համար, Փարիզ, 1933, էջ 58:
259. Սարերի վըրով գնաց – Կոմիտաս, Խըմբերգեր, II սերիա, II տետր, Երևան, 1937, էջ 9:

ԳՐՔՈՒՄ ՀԱՆԴԻՊՈՂ ՍԱՍՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ՏԵՐՄԻՆՆԵՐԻ ՀԱՍԱՌՈՏ ԲԱՌԱՐԱՆ

Աշխարհաբար – Հայ ժողովրդական խոսակցական լեզու. XIX դ. երրորդ քառորդից մուտք է գործել գրականություն:

Աշուղ – XVIII-XXդդ. ժողովրդա-մասնագիտացված, երաժշտա-բանաստեղծական արվեստի ներկայացուցիչ, երգերի հորինող և դրանց կատարող:

Բամբիռն – Միջնադարյան լարային կսմիթային նվագարան:

Բենկորճ – Հ. Լիմոնջյանի նոտագրության համակարգի հիմնական (միքսոլիդիական) հնչյունաշարի չորրորդ հնչյունը: Երաժշտության ժամանակակից տեսության մեջ հավասարվում է f հնչյունին:

Բլուլ – Հովվական երկայնակի փողային նվագարան:

Գյաֆ – Երգային կամ պարային ձևի հատված, որը կատարվում է անմիջապես մուղամից հետո (տե՛ս **մուղամ**): Մուղամի և դրա հետ կապված գյաֆի ձայնեղանակը նույնն է:

Գյոնդ – Շուրջպարի տարատեսակ:

Գովք – Գովաբանական բնույթի երաժշտա-բանաստեղծական ստեղծագործություն, օդա:

Գրաբար – Հին հայկական գրական լեզու:

Գուսան – Ավատատիրական դարաշրջանի մասնագիտացված երաժշտա-բանաստեղծական և թատերական արվեստի ներկայացուցիչ. էպոսի պատմիչ (տե՛ս **վիպասան**), երաժիշտ (երգահան, երգիչ, գործիքահար), դերասան (տե՛ս **ողբերգակ, կատակ, վարձակ**), ակրոբատ, պարող (տե՛ս **կաքավիչ**) և ծիսական արարողությունների մասնակից: Գուսանների արվեստը մի կողմից նախատեսված էր ավատական հասարակության իշխող խավերի, մյուս կողմից՝ քաղաքի աշխատավոր բնակչության համար: Սովետական ժամանակի աշուղներն իրենց անվանում էին նաև **գուսաններ:**

Դաստան – Ասերգա-պատմողական տեսակի աշուղական ստեղծագործություն:

Դարձվածք – Բառացիորեն՝ շրջվածք: Երաժշտության միջնադարյան տեսության մեջ դարձվածքի տակ նկատի են ունենում հատուկ ձայնեղանակներ, որոնք երևան են գալիս կամ ինքնուրույն, կամ զուգորդված այլ՝ հիմնական (տե՛ս **ձայն**) կամ օժանդակ (տե՛ս **կողմ**) ձայնեղանակների հետ: Ամեն մի հիմնական և օժանդակ ձայնեղանակի համապատասխանում է մեկից-երեք դարձվածք: Հիմնական և օժանդակ ձայնեղանակների և դրանց դարձվածքների տոնական կապերը խիստ կանոնակարգված են:

Դիմող ձայն – Միջնադարյան տեսության մեջ մոնոդիայի իշխող հնչյունը:

Դհոլ – Երկկողմանի թմբուկ:

Դուդուկ – Հոբոյատիպ նվագարան, գլանային փողով, ունի փափուկ երանգ:

Երգ – Բառի նեղ իմաստով՝ քնարական բովանդակության զարգացած ժողովրդական երգ:

Զարտուղի – Այս տերմինն օգտագործվում է այն մոնոդիաների վերաբերյալ, որտեղ ելևէջը պարունակում է ձայնակարգային ձևափոխված աստիճաններ, որոնցով և դրանք շեղվում են հիմնական ձայնեղանակային օրինաչափություններից:

Զարտուղություն – Շեղում, մոդուլյացիա:

Զուռնա – Հոբոյատիպ նվագարան կոնաձև փողով, ունի սուր հնչողություն:

Էկորճ – Հ. Լիմոնջյանի նոտագրության համակարգի հիմնական (միքսոլիդիական) հնչյունաշարի երկրորդ հնչյունը: Երաժշտության ժամանակակից տեսության մեջ հավասարվում է d հնչյունին:

Թառ – Բազմալար կնտկնտոցային նվագարան:

Թեսնիֆ – Գյաֆ (տե՛ս) երգի ձևով:

Թուքակ – Սուլոցային ֆլեյտա:

Խաղ – Երգ, մասնավորապես՝ աշուղական երգ:

Խոսրովային – Հ. Լիմոնջյանի նոտագրության համակարգի հիմնական (միքսոլիդիական) հնչյունաշարի հինգերորդ հնչյունը: Երաժշտության ժամանակակից տեսության մեջ հավասարվում է g հնչյունին:

Ծնծղա – Միջնադարյան հարվածային նվագարան՝ մետաղյա ափսեների ձևով:

Կատակ – Միջնադարյան կատագերգական թատրոնի դերակատար:

Կալի երգ – Կալսելու երգ, հորովելի տարատեսակ:

Կաքավիչ – Պարող, պարուհի:

Կողմ – Օժանդակ ձայնեղանակ՝ կողմնեղանակ:

Հայրեն – Հայ միջնադարյան գուսանների տաղաչափական ձև: Տերմինն առաջացել է «հայերեն» բառից:

Հանգչող ձայն – Ըստ միջնադարյան տեսության այն հնչյունը, որով կազմավորվում են մեղեդիների ավարտները:

Հորովել (հոռովել) – Երկրագործի աշխատանքային երգ:

Ձայն – 1. **հնչյուն,** 2. **ձայն,** 3. **ձայնեղանակ:** Ձայնեղանակը՝ մոնոդիաների տեսակ է, որոնցից յուրաքանչյուրին բնորոշ են հատուկ ձայնակարգա-ելևէջային առանձնա-

հատկություններ: Ըստ միջնադարյան տեսության կա ձայնեղանակների մի խումբ՝ բնական ձայնակարգերով, նաև մեկ ուրիշ խումբ՝ ձևափոխված աստիճաններ ունեցող ձայնակարգերով (տե՛ս **զարտուղի**): Բնական ձայնակարգերով ձայնեղանակներն իրենց հերթին բաժանվում են չորս հիմնական և չորս օժանդակ (տե՛ս **կողմ**), երկու բազմաճյուղ (տե՛ս **ստեղի**) և մի քանի դարձվածքների (տե՛ս **դարձվածք**):

Չայնարկու գուսան – տե՛ս **ողբերգակ:**

Չայնառություն – Պահված տոնիկական հընչյուն, որն ուղեկցում է մեղեդուն:

Չայնեղանակ – Չայնեղանակային մեղեդի. մեղեդի, որը ենթարկված է ձայնեղանակային նորմերի:

Չայն քաշող – Բառացիորեն հնչյուն պահող, ձգող, այսինքն՝ մեղեդուն ուղեկցող տոնիկական հնչյունի կատարող:

Մանրուսում – Միջնադարյան երաժշտության տեսության բաժին, որն ուսումնասիրում է ձայնեղանակների և խազագրության ուսմունքը:

Մեղեդի – Երաժշտա-բանաստեղծական ծավալուն ստեղծագործություն՝ մենակատարման համար:

Մտրուբ – Մտրուբ (տե՛ս **գուսան**) բառն սկսել են օգտագործել զարգացած ավատատիրության դարաշրջանում:

Մուղամ – Քաղաքային մասնագիտացված արվեստի վոկալ-նվագարանային կամ նվագարանային զարգացած ստեղծագործություն, որը բնորոշվում է հանկարծաբանական կերտվածքով և ձևակառուցման ձայնեղանակային նորմերի ենթարկվածությամբ:

Մուղամաթ – 1. մուղամների միագումար, 2. մուղամային արվեստ:

Յայլի – Երգ, որը կատարվում է յայլաներում:

Նաղարա – Գոսատիպ հարվածային նվագարան:

Նայ – Ենթադրաբար՝ դուդուկի միջնադարյան անվանումը:

Ներքնախաղ – Հ. Լիմոնջյանի նոտագրության համակարգի հիմնական (միքսոլիդիական) հնչյունաշարի վեցերորդ հնչյունը: Երաժշտության ժամանակակից տեսության մեջ հավասարվում է a հնչյունին:

Շարական – Հոգևոր հիմն: Եկեղեցական օրացույցի նույն օրվան նվիրված շարականներից կազմվում են շարքեր: Այստեղից և **շարական** անունը:

Շարակնոց – Հոգևոր հիմների հավաքածու՝ պաշտոնապես ընդունված հայկական եկեղեցու կողմից:

Շեշտար – Միջնադարյան վեցալար կսմիթային նվագարան:

Շեփոր – Միջնադարյան փողային նվագարան, փող, եղջյուր:

Պարույկ – Հ. Լիմոնջյանի նոտագրության համակարգի հիմնական (միքսոլիդիական) հնչյունաշարի յոթերորդ հնչյունը: Երաժշտության ժամանակակից տեսության մեջ հավասարվում է b հնչյունին:

Ջնար – Քնարանման միջնադարյան նվագարան:

Ջութակ – 1. Միջնադարյան լարային-աղեղնային նվագարան: 2. Ներկայումս՝ ջութակ:

Սազ – Լարային-կսմիթային նվագարան, ուդատիպ:

Սազանդար – Մուղամների կատարող: Սազանդարները միավորվում են անսամբլում՝ բաղկացած թառահարից, քամանչահարից և երգչից, որը նաև դափահարն է:

Սանթուր – Բազմալար նվագարան, հիշեցնում է ցիմբալը:

Ստեղի – Բառացիորեն՝ բազմաճյուղ: Տերմինն օգտագործվում է զարգացած ավատատիրական դարաշրջանի բազմաթեմային, զարգացած ձևով որոշ շարականների (տե՛ս **շարական**) նկատմամբ:

Վարդավառ – Տոնին համապատասխանող երիտասարդական խաղերգեր:

Վարծակ – Կին-գուսան, միջնադարյան մնջախաղի թատրոնի դերակատար:

Վերջավորող ձայն – Ըստ միջնադարյան տեսության՝ մեղեդին ավարտող հնչյունը:

Վերնախաղ – Հ. Լիմոնջյանի նոտագրության համակարգի հիմնական (միքսոլիդիական) հնչյունաշարի երրորդ հնչյունը: Երաժշտության ժամանակակից տեսության մեջ հավասարվում է e հնչյունին:

Վիհ – Միջնադարյան լարային-կսմիթային նվագարան:

Վիպասան – Վաղ միջնադարյան երգիչ-ասացող:

Տաղ – Բառացիորեն՝ երգ, նեղ իմաստով՝ ծավալուն քնարական կամ քնարա-դրամատիկական մոնոդիկ կերտվածքի ստեղծագործություն, որը միջնադարյան քաղաքի մասնագետ-ստեղծագործողների հորինվածք է:

Ցցոց – գուսանական ներկայացում:

Փանդիռն – Վաղ միջնադարյան լարային-կսմիթային նվագարան:

Փող – Ենթադրաբար՝ զուռնայի միջնադարյան անունը (տե՛ս զուռնա):

Փուշ – Հ. Լիմոնջյանի նոտագրության համակարգի հիմնական (միքսոլիդիական) հնչյունաշարի առաջին հնչյունը: Երաժշտության ժամանակակից տեսության մեջ հավասարվում է c հնչյունին:

Քամանի – Լարային-աղեղնային նվագարան:

Քամանչա – Լարային-աղեղնային նվագարան:

Քանոն – Բազմալար կնտկնտոցային նվագարան:

Քնար – Հնագույն նվագարան:

Քշոց – Պաշտամունքային երաժշտության մեջ օգտագործվող աղմկային նվագարան:

ԱՆՁՆԱՆՈՒՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

Ա

Աբեղյան - Մ. 21-23, 33, 60, 63, 75, 76, 82, 90- 93, 98, 109, 118, 141-145, 168, 170, 429, 501
Աբերտ Հ. - 39
Աբով Գ. - 205
Աբովյան Խ. - 223
Ագաթանգեղոս - 70, 91
Ադամյան Ա. - 247
Ադոնիս - 65
Աբայան - Ռ. 12, 29, 114, 175, 193, 257, 298
Ալ-Ֆարաբի - 184
Ահուրամազդա - 45
Աղա-Մահմեդ խան - 207
Աղայան Ղ. - 231
Աղայան Մ. - 11, 12, 114, 172, 197, 199, 214, 217, 219, 234-236, 501, 502
Աղաջանյան Ս. - 225
Այվազյան Ա. - 246
Այվազովսկի Հ. - 224
Անահիտ - 65
Անանիա Շիրակացի - 71, 83
Անանուն (պատմիչ) - 23
Անգեղ - տե՛ս Տորք Անգեղ
Աշոտ Երկաթ - 95
Աշոտ (գուսան) - 256, 257
Ապիանոս - 45
Առաքելյան Բ. - 12, 24, 501
Առաքելյան Ս. - 224
Ասլամազյան Ե. և Մ. - 245
Աստղիկ - 47, 51, 65
Աստիագես (Աժդահակ)- 59
Ավդալբեգյան Մ. - 195
Ավետենց Սահմադին - 119, 120
Արա - 21, 26, 59 65
Արաքսիլվիլի (Արակչին) Դ. - 40, 215, 216, 268, 362
Արամ - 21, 59, 60, 63
Արամազդ - 65
Արիստակես Լաստիվերցի - 109, 119, 120
Արիստոտել - 104
Արմաղան - 105
Արտաշես I - 22, 60, 106
Արտավազդ II - 60, 64

Բ

Բաբաջանյան Ա. - 246
Բաբեկ - 96
Բակունց Ա. - 244
Բաղդասար - 21
Բաշինջաղյան Գ. - 224
Բավե - 208
Բարխուդարյան Ս. - 11, 217, 246, 503
Բարսեղ Կեսարացի (Երանելի) - 83
Բարսեղ Ճոն - 85
Բեռնարդ Մ. - 268
Բլագոդատով Գ. - 268
Բորոդին Ա. Պ. - 241
Բրյուսով Վ. - 12, 28, 108, 128, 129, 207, 501
Բրուտյան Ա. - 11, 220, 264, 442, 503, 504
Բրուտյան Մ. - 8, 184
Բրուտյան Ց. - 140

Գ

Գագիկ Արծրունի - 23
Գագիկ Բագրատունի - 103
Գալպին Ֆ. - 38
Գասպարյան Ս. - 245
Գարդաշյան Գ. - 57, 58, 79, 128, 501, 502, 505
Գիպիուս Ե. - 268
Գլարեան - 11
Գլինկա Մ. Ի. - 241
Գյոդակյան Գ. - 5
Գյուրջի Նավե - 197, 236, 503
Գյուրջյան Հ. - 245
Գնել 54
Գոյան Գ. - 63, 64, 72, 110, 125
Գրիգոր Մագիստրոս - 21, 97, 104, 106
Գրիգոր Նարեկացի - 23,107- 109, 114-116, 174, 199, 235, 298, 503
Գրիգորիս Աղթամարցի - 195
Գրիգորյան Մ. - 244
Գրիգորյան Ռ. - 143
Գրուբեր Ռ. - 25, 30, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 266, 501
Գևորգյան Մ. - 13, 54

Դ

Դավիթ - տե՛ս Սասունցի Դավիթ
Դավիթ Անհաղթ - 70, 71
Դեմիրճյան Դ. - 244
Դեմուրյան Ս. - 503
Դերեն Արծրունի - 115
Դերկետո-Աստարտա - 21, 62
Դյուշշ Գ. - 268
Դոդոխյան Գ. - 230

Ե

Եգոր - 212
Եզնիկ - 70
Եկմալյան Մ. - 225, 265, 432, 505
Եղիազարյան Գ. - 246
Եղիազարյան Հ. - 12, 502
Եղիշե - 68, 70
Եսայան Խ. - 245
Երեմյան Ս. - 31, 44-46, 64, 65, 68, 70, 95, 102, 189, 190, 501

Զ

Զակս Կ. - 25, 26, 30, 34, 38, 39, 40, 66
Զահրի - 395
Զարդարյան Հ. - 245
Զարյան Ն. - 244
Զաքարիա (պատմիչ)
Զաքարյան Կ. - 246
Զորյան Ս. - 244
Զվյագինցևա Վ. - 12
Զրադաշտ - 45
Զևս - 65

Է

Էմին Մ. - 76
Էնգելս Ֆ. - 96, 97
Էվալդ Զ. - 268
Էվկլիդես - 104

Թ

Թադևոսյան Ե. - 224, 225
Թամանյան Ալ. - 123
Թամանյան Գ. - 244
Թամմուզ-Մարդուկ- 65
Թաշճյան Ն. - 11, 74, 175, 264, 368, 442, 501
Թերլեմեզյան Փ. - 224
Թովմա Արծրունի - 100, 105
Թորոս Ռոսլին - 125
Թոփչյան Է. - 69, 501
Թումանյան Հ. - 224, 231, 244, 436

Ժ

Ժելեզնով Ա. և Վ. - 268

Ի

Իբն-Սինա 184
Իգիթ 258, 261, 426
Իդելսոն Ա. 45, 269, 431
Իպոլիտով-Իվանով Մ. - 445
Իսաբեկյան Է. - 245
Իսահակյան Ավ. - 224, 231, 244, 442

Իստոմին Ֆ. - 268
Իսրայելյան Ռ. - 244

Լ

Լազաք-օղլան - 234
Լենկ-Թեմուր - 189
Լիմոնջյան Հ. - 29, 294- 298, 303, 369, 416, 438, 465, 506, 507
Լիպարիտ - 194, 196
Լիպսկերով Կ. - 12
Լիսիցյան Ս. - 58, 502
Լոպատին Ն. - 268
Լևոնյան Գ. - 193, 202, 203, 208, 221, 233, 235

Խ

Խանդութ-Խաթուն - 105
Խայաթ - 220, 472
Խանջյան Գ. - 245
Խաչատրյան Ա. - 246
Խաչիկյան Լ. - 12
Խելաշվիլի Ի. - 205
Խոնդկարյան Է. - 194
Խոջա-Էյնաթյան Լ. - 246
Խումաշյան Մ. - 198, 503

Ծ

Ծերենց - 224

Կ

Կարա-Մուրզա Ք. - 13, 62, 163, 225, 241, 242, 502, 504
Կասիմով Կ. - 181, 185
Կյուի Ց. - 338
Կյուրոս - 59
Կոմիտաս - 10, 12-14, 27, 31, 43, 54, 55, 57, 62, 76, 78, 83, 84, 114, 127-129, 134, 135, 139-145, 152, 161, 163, 166 , 169, 172, 179, 181, 199, 217, 225, 227, 241, 242, 249, 263, 265, 268, 295, 356, 357, 362, 364, 366, 370, 374, 377, 383, 390, 404, 406, 408, 413, 415, 427, 429, 432, 433, 441, 449, 455, 462, 497-505
Կոչետկով Ա. - 12
Կոջոյան Հ. - 245
Կոստանդին Երզընկացի - 122, 194, 195
Կոստանյանց Կ.- 76
Կորգանով Վ. - 226
Կորյուն - 70
Կուլիև Թ. - 503

Հ

Հակոբյան Հ. - 224, 233
Հայկ - 21, 59
Հաջիբեկով Ու. - 221, 267, 268, 272, 427, 449
Հասրաթյան Մ. - 204
Հավասի - 10, 236, 257-259
Հարությունյան Ալ. - 246
Հարությունյան Ս. - 204, 207
Հերակլ II - 205
Հերոդոտոս - 17
Հիսուս Քրիստոս - 114
Հովհան Մամիկոնյան - 91
Հովհան Մայրավանեցի (Մայրագոմեցի) - 68
Հովհան Մանդակունի - 70, 72
Հովհան Որոտնեցի - 104
Հովհաննես Երզնկացի - 194-196
Հովհաննես Թլկուրանցի - 194-196, 204
Հովհաննիսյան Աշոտ - 24, 501
Հովհաննիսյան Արիս - 294
Հովհաննիսյան Հ. - 8, 13-15, 21, 22, 27, 63, 76, 82, 99, 106, 113-116, 120, 169, 203, 205, 214, 216, 501
Հովնաթանյան Հ. - 224
Հովսեփյան Գ. - 114
Հովհաննիսյան Է. - 246
Հովհաննիսյան Լ. - 180

Ղ

Ղազար Փարպեցի- 70
Ղարիբ - 394
Ղափանցյան Գ. - 17, 19, 20, 24, 25
Ղեյրաթի - 233
Ղևոնդ - 98

Մ

Մազմանյան Մ. - 246
Մանանդյան Հ. - 69, 121
Մանվել - 109
Մառ Ն. - 121
Մարքս Կ. - 96, 97, 189
Մելգունով Յու. - 268
Մելիք-Օհանջանյան Կ. - 20, 501
Մելիքյան Հ. - 69, 501
Մելիքյան Ռ. - 226
Մելիքյան Ս. - 10, 14. 15, 21, 27, 55, 57, 58, 62, 79, 100, 128, 139, 140, 142, 161, 163, 169, 209, 214, 220, 266, 267, 356, 357, 377, 389, 391, 392, 404, 416, 427, 428, 441, 501-505
Մեծ Մհեր -105
Մեսրոպ Մաշտոց - 69, 76, 84
Միհր - 45, 65, 81
Մինասյան Մ. - 196
Միսկին Բուրջի - 208
Միրզայան Մ. - 246
Միրզոյան Է. - 246
Մխիթար Գոշ - 119, 122
Մկրյան Մ. - 69, 501
Մկրտիչ Նաղաշ - 194, 195
Մյուհենտիսյան Հ. - 294
Մյունցեր Թ. - 96, 97
Մնացականյան Ա. - 114, 142, 204
Մովսես Խորենացի - 21, 22, 46, 54, 60, 62, 63, 70, 71, 76, 84, 91
Մովսես Կաղանկատվացի - 98
Մսրա Մելիք - 61, 163
Մուշեղ - 100
Մուսինյան Հ. - 221
Մուրադյան Մ. - 5, 12, 245
Մուրացան

Յ

Յակոբսոն Ա. - 71, 72, 98, 103, 110, 123, 191, 192
Յակուբովսկի Ա. - 124

Ն

Նաղիր շահ - 205
Նազարյան Ծ. - 195
Նալբանդյան Մ. - 222, 223
Նահապետ Քուչակ - 193, 196, 204
Նաղաշ Հովնաթան 192, 195, 197, 203-205, 208, 209, 217, 224
Ներսես Լամբրոնացի - 174
Ներսես Շնորհալի - 22, 122, 136, 193, 505
Ներսիսյան Ս. - 224
Նիզամի - 6, 123, 181, 185, 196, 264
Նիկողոսյան Ն. - 245
Նորայր Բյուզանդացի - 196
Նուգուբիձե Շ. - 96, 97

Շ

Շահ-Աբաս - 190
Շահեն - 236, 259, 260, 261
Շահինյան Ա. - 248

Շահվերդյան Ա. - 247
Շահումյան Ս. - 223
Շամիրամ - 21, 61, 62, 63
Շամմուրամատ - 21
Շամշինյան Ա. - 225
Շամչի Մելքո - 207
Շայդուրով Ի. - 269
Շերամ - 10, 370, 396, 433-435, 437, 505
Շիրազ Հ. - 244
Շիրին (իշխանուհի) - 185
Շիրին (աշուղ) - 208, 209, 214, 240, 448, 480, 491
Շիրվանզադե - 224, 244
Շոթա Ռուսթավելի - 97, 121, 123, 124, 196
Շոպեն Ֆ. - 346

Չ

Չալոյան Վ. - 8, 68, 83, 97, 104
Չայկովսկի Պ. Ի. - 338, 346
Չարենց Ե. - 13, 244
Չեբոտարյան Գ. - 246
Չինգիզ խան - 189
Չուբարյան Գ. - 245
Չուբինաշվիլի Գ. - 205
Չուխաջյան Տ. - 225, 241

Պ

Պալչիկով Ն. - 268
Պաղտասար Դպիր - 197, 208, 209, 214, 217, 220, 240, 489
Պապ թագավոր - 94
Պարոնյան Հ. - 224
Պարույր Սկայորդի - 21
Պատկանյան Ռ. - 230
Պետրոս Ղափանցի - 197, 198
Պիոտրովսկի Բ. - 17-19, 24, 25
Պիվազյան Է. - 196
Պյատնիցկի Մ. - 268
Պլատոն - 104
Պլուտարքոս - 45, 64
Պռոշյան Պ. - 224
Պրոկունին Վ. - 268

Ջ

Ջիվանի - 10, 208, 211, 213, 233- 236, 238, 240, 258, 259, 367, 467, 501, 503

Ռ

Ռիմսկի-Կորսակով Ն. Ա. - 241

Ս

Սազայի - 477
Սաքենիկ - 22
Սաքյան Ա. - 246
Սահակ Պարթև - 84
Սահակադուխտ - 99
Սամվելյան Վ. - 10, 12, 136, 248, 250, 251, 254, 255, 501-503, 505
Սայաթ-Նովա - 6, 10, 204- 206, 207, 209, 211, 213, 214, 216-220, 236, 240, 241, 358, 367, 423, 425, 433, 434, 436, 441, 469, 472, 477, 481, 493, 502-505
Սանասար - 21
Սասունցի Դավիթ - 21, 61, 105- 107, 163
Սավայան Ե. - 245
Սարգսյան Ա. - 245
Սարգսյան Մ. - 224
Սարյան Գ. - 244
Սարյան Մ. - 224, 225, 245
Սաֆարյան Ս. - 244
Սեբեոս - 91, 98
Ս. Կարապետ - 47
Սմբատ Զարեհավանցի - 97
Սմբատ Սպարապետ - 120
Սոփի - 23
Սպանդարյան Ս. - 223
Սպասսկի Ս. - 12
Սպենդիարյան Ալ. - 13, 215- 217, 226, 245
Սվիրին Ա. - 110, 125, 192
Ստեփանոս երաժիշտ - 83
Ստեփանոս Սյունեցի - 83, 99
Ստեփանոս Օրբելյան - 99
Ստեփանյան Հ. - 246
Ստեփանյան Ս. - 245
Ստրաբոն - 17, 18, 45
Ստրուվե Վ. - 19, 21, 25, 45, 64
Սունդուկյան Գ. - 224
Սուրենյանց Վ. - 225
Սևունց Գ. - 244

Վ

Վահագն - 47
Վահան Գողթնեցի - 99
Վահրամ Բաբունի - 104
Վարդան Այգեկցի - 120, 122
Վարդան Մամիկոնյան - 101, 238, 367
Վոզնեսենսկի Ի. - 182
Վոևոդին Լ. - 268

Տ

Տալյան Շ. - 11, 234, 235, 501, 502, 505
Տալյան Վ. - 246, 505
Տարկովսկի Ա. - 12
Տելեպին - 65
Տեր-Ղևոնդյան Ա. - 139, 161, 226, 246, 356, 377, 389, 391, 416, 427, 441, 501-504
Տիգրան I - 59
Տիգրան II - 45, 60
Տիգրանով Գ. - 247
Տիգրանյան Ա. - 13, 201, 226, 246
Տիգրանյան Ն. - 225, 357
Տիխոնով Ն. - 12
Տյուլին Յու. - 5, 343
Տոկարսկի Ն. - 71, 72, 120, 121, 123
Տորք Անգեղ - 59
Տրդատ I - 64
Տրդատ (ճարտարապետ) - 109
Տուրան Բ. - 18

Ր

Րաֆֆի 224

ՈՒ

Ուսպենսկի Ն. 269
Ուրարտու Ա. 245

Փ

Փավստոս Բուզանդ - 22, 23, 54, 60, 63, 69, 70, 91, 94
Փառանձեմ - 54, 73
Փոքր Մհեր - 105

Ք

Քեշիշ-օղլի - 479, 505
Քիչիկ-Նովա - 233
Քյոշկերյան Ա. - 108
Քոչար Ե. - 245
Քոչարյան Ա. - 10, 12, 30, 47, 210, 502-505
Քուշնարյան Ք. - 5-8, 185, 231, 502, 503, 505

Օ

Օզիրիս - 65
Օրբելի Հ. - 12, 20, 21, 105 120, 121, 122, 124, 502

Ֆ

Ֆիզայի - 217
Ֆրիկ - 122, 177, 194, 196

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Թարգմանչի կողմից - - - - - - - - 5
Նախաբան - - - - - - - - - 9

ԱՌԱՋԻՆ ՄԱՍ
ՀԱՅ ՄՈՆՈԴԻԱՅԻ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ՊԱՏՄԱՏԵՍԱԿԱՆ ԱԿՆԱՐԿ

Ներածություն - - - - - - - - - 13

Առաջին գլուխ
Նախաավատատիրական շրջան - - - - - - - 16

Երկրորդ գլուխ
Վաղ ավատատիրական դարաշրջան - - - - - - 68

Երրորդ գլուխ
Վաղ ավատատիրական շրջան (շարունակություն) - - - - - 95

Չորրորդ գլուխ
Զարգացած ավատատիրական դարաշրջան - - - - - 102

Հինգերորդ գլուխ
Զարգացած ավատատիրության շրջան (շարունակություն) - - - - 119

Վեցերորդ գլուխ
Ուշ ավատատիրական դարաշրջան - - - - - - 189

Յոթերորդ գլուխ
Նոր ժամանակներ - - - - - - - - 222

Ութերորդ գլուխ
Խորհրդային շրջան - - - - - - - - 243

ԵՐԿՐՈՐԴ ՄԱՍ
ՉԱՅՆԱԿԱՐԳԵՐ

Առաջաբան - - - - - - - - 263

Առաջին գլուխ
Հնչյունաշարեր - - - - - - - - 271

Երկրորդ գլուխ
Չայնակարգերի կառուցվածքը - - - - - - - 299

Երրորդ գլուխ
Չայնակարգերը և ելևէջային պրակտիկան - - - - - - 342

Չորրորդ գլուխ
Չայնակարգերի փոխկապերը (զարտուղություններ) - - - - - 450

ՀԱՄԱՌՈՏԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Գիտական աշխատություններ - - - - - - - 501
Երաժշտական աղբյուրներ - - - - - - - 501
Մոնոդիաների աղբյուրների ցանկ - - - - - - - 502
Համառոտ բառարան - - - - - - - - 506
Անձնանունների ցանկ - - - - - - - - 508

ՀՀ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՆԱԽԱՐԱՐՈՒԹՅՈՒՆ

ՔՐԻՍՏԱՓՈՐ ՔՈՒՇՆԱՐՅԱՆ

ՀԱՅ ՄՈՆՈԴԻԿ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐ

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РА

ХРИСТОФОР СТЕПАНОВИЧ КУШНАРЕВ

ВОПРОСЫ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ АРМЯНСКОЙ МОНОДИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

Թարգմանիչ՝
Մ. Բրուտյան
Մասն. խմբագիր՝
Ա. Բաղդասարյան
Հրատարակչական խմբագիր՝
Ա. Մուշեղյան
Ձայնանիշների շարվածք՝
Է. Խաչատրյան
Շարվածք՝
Ռ. Ալավերդյան, Կ. Շահինյան

«ԱՄՐՈՑ ԳՐՈՒՊ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
«ԳՐՔԱՐՎԵՍՏ-2008» ՀԱՆՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ՄՐՑԱՆԱԿԱԲԱՇԽՈՒԹՅԱՆ
Ի ԿԱՐԳԻ ՄՐՑԱՆԱԿԱԿԻՐ
ԵՐԵՎԱՆ, ԿԱՍՅԱՆ 3/26
ՀԵՌ. 27-08-56, 52-74-16
E-MAIL: AMROTS@FREENET.AM

Չափսը՝ 70.100 1/16, թուղթ՝ օֆսեթ, տպագրություն՝ օֆսեթ,
տառատեսակ՝ Թայմս, 41,6 պայմ. տպ. մամ., տպաքանակ՝ 300 օրինակ:

Տպագրված է «Տիգրան Մեծ» հրատարակչության տպարանում
Отпечатано в типографии издательства "Тигран Мец"

ԵՐՊԵՏԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻ
ԳՐԱԴԱՐԱՆ
БИБЛИОТЕКА
ЕРГОСКОНСЕРВАТОРИЙ

36504