

**ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ**

ԱՄԻՐԱՂԵԱՆ ԳԱՅԱՆԵ ԱՇՈՏԻ

**ՈՒԹՁԱՅՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ ՀԱՅ ՀՈԳԵՎՈՐ ԵՐԳԱՐՎԵՍՏԻ
ՆՈՐ ԶՈՒՂԱՅԻ ԿԱՄ ՀՆԴԿԱՀԱՅՈՑ ԵՐԳՎԱԾՔՈՒՄ**

**Ժ.00.02 - «Երաժշտական արվեստ» մասնագիտությունը
արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի
հայցման ատենախոսության**

ՍԵՂՄԱԳԻՐ

ԵՐԵՎԱՆ - 2012

**НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ**

АМИРАГЯН ГАЯНЕ АШОТОВНА

**СИСТЕМА ВОСЬМИГЛАСИЯ
В НОВОДЖУЛЬФИНСКОМ ИЛИ
ИНДИЙСКО-АРМЯНСКОМ РАСПЕВЕ
АРМЯНСКОГО ДУХОВНОГО ПЕСНЕТВОРЧЕСТВА**

АВТОРЕФЕРАТ

**диссертации на соискание ученой степени кандидата
искусствоведения по специальности
17.00.02 – “Музыкальное искусство”**

ЕРЕВАН – 2012

ԱտԱտենախոսության թեման հաստատվել է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում՝

Գիտական ղեկավար՝

արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ
Նավոյան Մհեր Ռաֆիկի

Պաշտոնական ընդդիմախոսներ՝

արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր
Արևշատյան Աննա Սենի

արվեստագիտության թեկնածու
Մուշեղյան Աստղիկ Ալբերտի

Առաջատար կազմակերպություն՝

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական
կոնսերվատորիա

Պաշտպանությունը կայանալու է 2012թ. հունիսի 19-ին, ժամը 14.00-ին, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում գործող ՀՀ ԲՈՀ-ի 016 Արվեստագիտության մասնագիտական խորհրդի նիստում (Հասցեն՝ 0019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պողոտա 24/4):

Ատենախոսությանը կարելի է ծանոթանալ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գրադարանում:

Սեղմագիրն առաքված է 2012 թ. հունիսի 19-ին:

Մասնագիտական խորհրդի գիտական քարտուղար,
արվեստագիտության դոկտոր

Ասատրյան Ա. Գ.

Тема диссертации утверждена в Институте искусств НАН РА

Научный руководитель -

кандидат искусствоведения, доцент
Навоян Мгер Рафикович

Официальные оппоненты -

доктор искусствоведения, профессор
Аревшатян Анна Сеновна

кандидат искусствоведения

Мушегян Астхик Альбертовна

Ведущая организация — Ереванская государственная консерватория имени Комитаса

Защита диссертации состоится 19-го июля 2012г. в 14.00 часов на заседании специализированного совета 016 Искусствоведение ВАК РА, действующего в Институте искусств НАН РА (адрес: 0019, Ереван, проспект Маршала Баграмяна 24/4).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Института искусств НАН РА.

Автореферат разослан 19-го июня 2012г.

Ученый секретарь специализированного совета,
доктор искусствоведения

Асатрян А. Г.

ԱՅԵՆԱԽՈՒՄԻՅԱՆ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐ

Թեմայի արդիականությունը: 18-19-րդ դարերն ընդգրկող ժամանակահատվածը հայ հոգևոր երգարվեստի զարգացման առավել կարևոր, բեկումնային փուլերից է: Ուշ միջնադարյան Հայաստանի հասարակական-քաղաքական և մշակութային կյանքի բարդ ընթացքը նշված շրջանում հանգեցնում է հայ հոգևոր երգարվեստի պատմության համար սկզբունքային նշանակություն ունեցող մի իրողության, այն է՝ «18-19-րդ դարերում հայ հոգևոր երաժշտությունը ենթարկվում է մի նոր (ձիշտ է, ոչ խոր) ճյուղավորման: Առաջ են գալիս իրարից այս կամ այն չափով տարբերվող հինգ երգվածքներ. էջմիածնի (կենտրոնական), Նոր Զուղայի (կոչված նաև հնդկահայոց), Երուսաղեմի և Վենետիկի»¹: Նշվածին կարելի է հավելել նաև Կ. Պոլսի երգվածքի ենթաճյուղերից մեկը՝ նկատի ունենալով Արմաշի վանքում հաստատված երաժշտական ավանդույթը²: 19-րդ դարում առաջադեմ երաժիշտ տեսաբանների և հոգևոր դասի ներկայացուցիչների շրջանում գիտակցվում է միջնադարյան հոգևոր երգարվեստի արժեքավոր ժառանգությունը պահպանելու, հետագա խաթարումներից և լիակատար մոռացության հեռանկարից փրկելու անհրաժեշտությունը: 19-րդ դարի երկրորդ կեսից հայկական և եվրոպական նոտագրությամբ գրառվում են հայ հոգևոր երգարվեստի զգալի մասն ամփոփող ժողովածուները: 19-րդ դարի վերջին և 20-րդ դարի սկզբին Նոր Զուղայից սերող հնդկահայ երաժիշտ-տեսաբան Էմի Աբգարի ջանքերով եվրոպական նոտագրությամբ իրագործվում է նաև հայ հոգևոր երգարվեստի Նոր Զուղայի կամ հնդկահայոց ճյուղին պատկանող նմուշների գրառումը, քառաձայն ներդաշնակումը և հրատարակումը:

Հայ հոգևոր երգարվեստի առանձին ճյուղերի համակարգված և ամբողջական ուսումնասիրությունը հայ միջնադարագիտության առավել հրատապ և կարևոր խնդիրներից է: Լուսաբանման կարիք ունեցող հիմնաքարային հարցերից է հատկապես հայ եկեղեցական երաժշտության հիմքը կազմող ութձայն համակարգի դրսևորման առանձնահատկությունը նշված երգվածքներում: Ըստ Կոմիտասի և Ն. Թահմիզյանի դիտարկումների՝ հայ եկեղեցու ծիսական մատյաններից դարերի ընթացքում առավելագույնս անխաթար է պահպանվել «Շարակնոցը»³, որը մինևույն ժամանակ հայ հոգևոր երգարվեստի ութձայն համակարգի օրինաչափություններն արտացոլող կարևորագույն ժողովածուներից է: Այս հանգամանքը կարևորում է Է. Աբգարի գրառած շարականներով ներկայացված նորջողայական ութձայնի ուսումնասիրության անհրաժեշտությունը, ինչը կարող է որոշակի հստակեցում ներմուծել վերոհիշյալ խնդրի պարզաբանման գործում: Տարբեր երգվածքների ծայնեղանակային բնութագրերի համակողմանի ուսումնասիրության արդյունքում դրսևորված ընդհանուր, առավել կայուն օրինաչափությունները հնարավորություն կտան բացահայտելու հայ հոգևոր երգարվեստի ութձայն համակարգի նախնական բնութագրի որոշ

¹ Թահմիզյան Ն, Մակար Եկմայան, Երևան, 1981, էջեր 65-66:

² Տե՛ս Մուշեղյան Ա., Համբարձում Չերչյանը և Արմաշի դարեվանքի երաժշտական ավանդույթները, թեկնածուական ատենախոսություն, Երևան, 2005:

³ Տե՛ս Սողոմոն ավ. սարկ. Սողոմոնեան, Հայոց եկեղեցական եղանակները, Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ, Երեւան, 2005, Գիրք Ա, էջ 62, ինչպես նաև Тагмизян Н., Теория музыки в Древней Армении, Ереван, 1977, с. 240.

հիմնաքարային, էական կողմերը: Մյուս կողմից տարբեր երգվածքներին պատկանող հոգևոր երգերի ծայնեղանակային-դարձվածաբանական համեմատական քննության արդյունքում ստացված տվյալները կարող են նպաստել նաև խազագիտության ոլորտին վերաբերող որոշ խնդիրների հստակեցմանը:

Աշխատանքի նպատակն ու խնդիրները: Ատենախոսության նպատակն է հնարավորինս համակողմանիորեն ուսումնասիրել ութձայն համակարգը Նոր Զուղայի կամ հնդկահայոց երգվածքում, ներկայացնել նորջուղայական ութձայնի ինքնատիպ ոճական գծերը՝ դրանով իսկ ընդգծելով է. Աբգարի գործունեության պատմական արժեքը և բացահայտելով երգվածքի նշանակությունը հայ հոգևոր երգարվեստի համակարգում:

Առաջադրված են հետևյալ խնդիրները. դիտարկել նորջուղայական ավանդույթի շարականների ծայնեղանակային բնութագրի էական կողմերը (ծայնակարգ, ինտոնացիոն զարգացման սկզբունքներ, ինտոնացիոն-կառուցվածքաբանական առանձնահատկություններ, ծայնեղանակային բնորոշ մեղեդիական դարձվածքներ), համեմատական վերլուծության միջոցով պարզել կենտրոնականի համարում ունեցող էջմիածնական⁴ և նորջուղայական երգվածքների նմուշներում դրսևորվող ծայնեղանակային համակարգի ընդհանրությունները և տարբերությունները:

Աշխատության գիտական նորույթը: Հայ հոգևոր երգարվեստի ինքնատիպ և մեծարժեք դրսևորումներից մեկը ներկայացնող Նոր Զուղայի երգվածքը մինչ օրս առանձին ուսումնասիրության նյութ չի հանդիսացել: Խիստ սակավ են տեղեկությունները նաև է. Աբգարի անձի և գործունեության վերաբերյալ, որոնք սահմանափակվում են պատմագիտական և հուշագրական գրականության մեջ հանդիպող հակիրճ հիշատակություններով կամ պարբերական մամուլում հրապարակված սեղմ կենսագրական ակնարկներով: Հայ երաժշտագիտության մեջ որոշ հեղինակներ (Կոմիտաս, Մ. Մուրադյան, Ռ. Աթայան, Ն. Թախմիզյան, Գ. Գյոդակյան, Ա. Մուշեղյան) այս թեմային անդրադարձել են հընթացս՝ իրենց ուսումնասիրության հիմնական նպատակներին առնթրել, ընդ որում առկա սակավաթիվ անդրադարձերը գլխավորապես վերաբերում են է. Աբգարի գրառած պատարագային երգասացություններին և արված են հայոց Պատարագին և վերջինիս մշակման տարբերակներին նվիրված ուսումնասիրությունների համատեքստում: Աբգարյան Պատարագն առավել հանգամանորեն դիտարկվել է Մ. Ղազեյանի դիպլոմային աշխատանքում⁵: Եթե է. Աբգարի գրառած նորջուղայական Պատարագի երգասացությունները թեկուզև մասնակիորեն լուսաբանման են արժանացել, ապա է. Աբգարի հրատարակած ժողովածուներում ընդգրկված շարականային նյութը գրեթե ամբողջովին դուրս է մնացել գիտական

⁴ Տվյալ դեպքում մենք հիմք ենք ընդունում այն տեսակետը, համաձայն որի՝ թաշձյանական գրառումները հիմնականում էջմիածնական մայր երգվածքի արտացոլումներն են: Տե՛ս Մեսրոպ եպս. Սմբատյան, Հայկական ծայնագրություն, «Արարատ», Վաղարշապատ, 1981, թիվ Ը, էջեր 480-481 (տողատակ), Արևշատյան Ա., Հայ միջնադարյան «ծայնից» մեկնություններ, Երևան, 2003, էջ 24, Նավոյան Մ., Սիմեոն Ա Երեսանցին եւ ժԸ-ժԺ դարերի հայ երաժշտական մշակույթի խնդիրները, «Էջմիածին», 2010, թիվ ԺԲ, էջեր 106-108:

⁵ Ղազեյան Մ., Հայոց Պատարագը եւ նրա երաժշտութեան էմի Աբգարեան տարբերակը, աւարտաճառ, Էջմիածին, 1994:

հետաքրքրության ոլորտից՝ բացառությամբ Կոմիտասի մի քանի մասնակի, սակայն խիստ արժեքավոր դիտարկումների⁶:

Ատենախոսության մեջ առաջին անգամ գիտական շրջանառության մեջ է դրվում և առանձին ուսումնասիրության նյութ է դառնում Է. Աբգարի հրատարակած բոլոր հատորներում ընդգրկված շարականների ամբողջ զանգվածը, որը ներառում է հարյուր քսան նմուշ: Էջմիածնական մայր երգվածքի հետ առկա ընդհանրությունները և տարբերությունները պարզելու նպատակով Է. Աբգարի գրառած շարականները ծայնեղանակային համեմատական քննության են ենթարկվել Ն. Թաշյանի գրառած համանուն նմուշների հետ: Նորջուղայական երգվածքի հնարավորինս համակողմանի դիտարկման նպատակով աբգարյան գրառումներից զատ առաջին անգամ ուսումնասիրության են ենթարկվել նաև նույն երգվածքի մի շարք այլ ծայնագրություններ (ութսուներկու նմուշ):

Այն փաստը, որ Կոմիտասը բարձր է գնահատել Է. Աբգարի իրագործած ծավալուն աշխատանքը, և, մասնավորաբար, նորջուղայական Պատարագի գրառումները՝ համարելով դրանք ազգային ոգին հնարավորինս պահպանած և միասնական ոճով օժտված նմուշներ, հաստատված է թե՛ նրա նամակագրության և հուշագրության մեջ առկա տեղեկություններով⁷, թե՛ Կոմիտասի արխիվում Է. Աբգարի գրառած պատարագային մեղեդիների կոմիտայան մշակումների սևագիր հատվածների առկայությամբ, որոնք հայտնաբերել և մասամբ հրատարակել է Ռ. Աթայանը⁸: Մեզ հաջողվեց գտնել վերոհիշյալ փաստի լրացուցիչ արժեքավոր վկայություններ, այդ թվում 1896 թ. Է. Աբգարի հրատարակած «Պատարագամատոյցի»⁹ մեկ նմուշ՝ Կոմիտասի գրառումներով¹⁰, ինչպես նաև արխիվային նյութերում գտնված աբգարյան պատարագային մեղեդիների սևագիր մշակումների մի շարք նոր տարբերակներ: Թեև առաջին անգամ սույն աշխատության շրջանակներում գիտական շրջանառության մեջ դրվող հիշյալ նյութերը սոսկ մասնակիորեն են առնչվում մեր հետազոտության բուն առարկային, այդուհանդերձ, Է. Աբգարի գրառած Պատարագի մեղեդիների մշակման կոմիտաս-

⁶ Կոմիտաս Վարդապետ Գեորգեան, Հայ եկեղեցական երաժշտութիւն, Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի, Երեւան, 2007, Գիրք Բ, էջեր 35-36: Կոմիտասը նորջուղայական երգվածքը բնորոշում է որպես «պարսկահայոց»:

⁷ Տե՛ս Կոմիտաս, Նամակներ, Երևան, 200, էջեր 78-79, Բերբերյան Շ., Կոմիտաս, Անձը և գործը, Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին, կազմ.՝ Գ. Գասպարյան, Երևան, 1960, էջ 94: Տե՛ս նաև Ամիրխայան Գ., Կոմիտասի անդրադարձը Է. Աբգարի Պատարագին, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական չորրորդ նստաշրջան, Նստաշրջանի նյութեր, Երևան, 2010, էջեր 83-91: Նույն հոդվածի ընդլայնված տարբերակը գետնված է սույն ատենախոսության 1-ին Հավելվածում:

⁸ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատոր 8-րդ, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Գ. Գյոդակյան, Ղ. Դերոյան, Երևան, 1998, էջեր 100-113:

⁹ Երգածայնութիւնք Հայաստանեայց Առաքելական Սուրբ Եկեղեցւոյ, Պատարագամատոյց զոր օրինակ երգի ըստ կարգի ի Ժամանակի Մեծի պահոց եւ յաւուրս տօնից, գրեալ ըստ արդի ծայնագրութեան յեմի Աբգարէ, Կալկաթա, 1896:

¹⁰ Հատորի՝ Փարիզի Նուբարյան գրադարանում (Հայ բարեգործական ընդհանուր միության Կենտրոնական գրադարանի Ֆրանսիայի մասնաճյուղ) գտնվելու մասին տեղեկությունը արվեստագիտության թեկնածու, երաժշտագետ Սիեր Նավոյանին էր հաղորդել ֆրանսահայ կոմպոզիտոր և դաշնակահար Արթուր Ահարոնյանը: Մեր խնդրանքով այս տեղեկությունը ձևավորվել և հաստատվել է երաժշտագետ Արմինե Գրիգորյանի կողմից, ով նաև մեզ է տրամադրել գտնված արժեքավոր նյութը՝ ստվարածավալ հատորի բոլոր էջերի լուսանկարված տարբերակներով:

յան մոտեցումների դիտարկումը թույլ է տալիս խիստ կարևոր եզրահանգումներ անել՝ արգարյան գրառումներով ներկայացված նորջուղայական երգվածքի մասին՝ վերջինիս ոճական անաղարտության և ամբողջականության, ազգային հոգևոր երգարվեստի ոգուն հարազատ լինելու տեսանկյունից:

Է. Արգարի գրառած պատարագային հատվածների կոմիտասյան մշակումները դիտարկելիս օգտվել ենք Կոմիտասի Երկերի ժողովածուի 8-րդ հատորում հրատարակված մուշներից և Երևանի Չարենցի անվ. գրականության և արվեստի թանգարանի Կոմիտասի ֆոնդի նյութերից¹¹: Ուսումնասիրության ընթացքում հիմնվել ենք Է. Արգարի հրատարակած բոլոր հատորներում ընդգրկված շարականների, ինչպես նաև Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոմսերվատորիայի Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոնի գիտարշավային ծայնագրությունների, երաժշտագետ Ա. Գրիգորյանի ծայնագրած նյութի և 2009 թ. Գյումրիի գիտարշավի՝ մեր իրագործած ծայնագրությունների վրա: Նորջուղայական երգվածքի արգարյան գրառումներում և մեր դիտարկած այլ ծայնագրություններում ներկայացված շարականները, ինչպես նաև վերջիններիս կից սկսվածքները և «Փառք», «Այժմ» հատվածները թաշյանական համանուն տարբերակների հետ համեմատելիս օգտվել ենք Ն. Թաշյանի գրառած «Շարականց» ժողովածուից¹²:

Աշխատանքի մեթոդաբանություն: Նորջուղայական երգվածքի ուսումնասիրությունը կատարելիս կիրառել ենք համալիր և համեմատական վերլուծության մեթոդները: Շարականների ծայնեղանակային բնութագիրը դիտարկելիս մեզ համար ուղեցույց են եղել թե՛ 19-րդ դարի երկրորդ կեսի երաժիշտ-տեսաբանների (Ն. Թաշյան, Ա. Բրուտյան), թե՛ 20-րդ դարի հայ երաժշտագիտական դպրոցի ներկայացուցիչների (Ք. Կուշնարյան, Ռ. Աթայան, Ն. Թահմիզյան) աշխատություններում պարունակվող ութծայն համակարգի ուսումնասիրության մեթոդաբանական սկզբունքները: Վերջիններս համալրել ենք Կոմիտասի կողմից ծայնեղանակի ուսումնասիրության մեթոդաբանության ոլորտ ներմուծված որոշ արժեքավոր դրույթներով, որոնք չեն հանդիպում 19-րդ և 20-րդ դարերում ստեղծված՝ մեր դիտարկած հետազոտություններում առկա տեսական բնութագրերում¹³: Խոսքը վերաբերում է, մասնավորապես, ծայնեղանակի ծայնակարգի որոշ նոր գործառնության աստիճանների տեսական ձևակերպմանը¹⁴, ինչպես նաև բնորոշ թռիչքների դիտարկմանը՝ որպես տվյալ ծայնեղանակի ծայնակարգային-ինտոնացիոն և կառուցվածքաբանական նկարագրի կարևոր գործոններ¹⁵:

¹¹ Կոմիտասի ֆոնդ, Ծրարներ թիվ 446, 448, 460, 466, 622:

¹² Ծայնագրեալ շարական հոգեւոր երգոց, Վաղարշապատ, 1875: Բացառություն են կազմում Պատարագի ծիսակարգում ներառվող «Խորհուրդ խորին» զգեստավորման շարականի և «Յայս յարկ» խնկարկության շարականի՝ Ն. Թաշյանի գրառած տարբերակները, որոնք դիտարկել ենք ըստ հետևյալ աղբյուրի. Ծայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, երկրորդ տպագրութիւն, Վաղարշապատ, 1878:

¹³ Տե՛ս Կոմիտաս Վարդապետ Գեորգեան, նշվ. աշխ., էջեր 7-44:

¹⁴ Այսպես՝ Կոմիտասն առանձնացնում է սկզբնավորող ծայնի՝ տվյալ ծայնեղանակի մեղեդու սկզբնական հնչյունի գործառնությո՛ւնը: Նույն տեղում, էջ 27: Բացի դրանից՝ Կոմիտասը որպես առանձին գործառնությո՛ւն է դիտարկում շարականի վերջին տանը նախորդող տները եզրափակող հնչյունը, որը նա անվանում է «առաջին վերջավորող ծայն»: Նույն տեղում էջ 28:

¹⁵ Նույն տեղում, էջեր 30-32, 35-36 նմ:

Աշխատության գործնական նշականությունը: Ուսումնասիրության արդյունքները կարող են նպաստել հայ հոգևոր երաժշտության տեսական հիմքերի ճշգրտմանը, օժանդակել հայ մոնոդիկ արվեստի մի շարք մասնագիտական հարցերի հստակեցմանը, ինչպես նաև կիրառվել խազագիտական բնույթի հետազոտություններում:

Աշխատության փորձաքննությունը և հրապարակումները: Ատենախոսությունը քննարկվել և հրապարակային պաշտպանության է երաշխավորվել ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնում: Ատենախոսության հիմնադրույթները գեկուցվել են ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական երրորդ (Երևան, 2009), չորրորդ (Երևան, 2010) և հինգերորդ (Երևան, 2011) մատաչքաններում և հրատարակվել են նույն մատաչքանների նյութերում:

Աշխատության կառուցվածքը: Ատենախոսությունը բաղկացած է առաջաբանից, երեք գլուխներից, եզրակացություններից, օգտագործված գրականության ցանկից և յոթ հավելվածներից, որոնցում գետեղված են «Կոմիտասի անդրադարձը Է. Աբգարի Պատարագին» հոդվածը և աբգարյան տարբեր թվականների հրատարակություններում պարունակվող շարականների խմբագրությունների համեմատությունը (Հավելված 1), ութձայնի ծայնակարգային հնչյունաշարերի սանդղակը՝ ըստ նորջուղայական երգվածքի (Հավելված 2), ատենախոսության մեջ դիտարկված թաշճյանական և աբգարյան գրառումներում դրսևորվող ծայնեղանակային բնորոշ մեղեդիական դարձվածքների ցանկը (Հավելված 3), ծայնեղանակային բնութագրի որոշ կարևոր գործոններով հարազատություն հանդես բերող թաշճյանական և աբգարյան նույնանուն շարականների համեմատաբար ընդգրկուն հատվածների օրինակներ (Հավելված 4), նորջուղայական երգվածքի գիտարշակային ծայնագրությունների որոշ վերծանություններ (Հավելված 5), Է. Աբգարի գրառած շարականներում դրսևորվող ծայնեղանակային բնորոշ թռիչքները (Հավելված 6), Է. Աբգարի գրառումներում և երգվածքի այլ ծայնագրություններում ներկայացված շարականների ամբողջական ցանկը (Հավելված 7):

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԲՈՎԱՆՂԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

Առաջաբանում հիմնավորված է ատենախոսության թեմայի արդիակա-
նությունը, շարադրված են աշխատանքի նպատակն ու խնդիրները, ընդգծված է գիտական նորույթը: Ներկայացված է ատենախոսության կառուցվածքը՝ յուրա-
քանչյուր գլխի և հավելվածների բովանդակության համառոտ շարադրմամբ:

ԳԼՈՒԽ I

ՆՈՐ ԶՈՒՂԱՅԻ ԿԱՍ ՀՆԴԿԱԿԱՅՈՑ ԵՐԳՎԱԾԻ ԶԵՎԱԿՈՐՈՒՄԸ (ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԱԿՆԱՐԿ)

Նոր Զուղայի գաղթօջախի հիմնադրումը և Նոր Զուղայի հայոց թեմի ծնավորումը: 1603 թ. սկսված իրանաթուրքական հերթական պատերազմի ժամանակ Երևանի և Նախիջևանի վրայով Իրան մահանջելիս պարսից զահակալ

Շահ Աբասը կարգադրում է իր զորքերին հրո ճարակ դարձնել նահանջի ուղու վրա գտնվող բոլոր բնակավայրերը, իսկ բնակչությունը գաղթեցնել Իրանի խորքերը: 1604 թ. ի թիվս բազմահազար հայրենակիցների բռնագաղթվում է նաև Մեծ Հայքի Սյունիքի նահանգի Ջուղա գյուղաքաղաքի բնակչությունը¹⁶: Նշված շրջանում իր ծաղկման բարձրակետն ապրող և Արևելքն Արևմուտքին միացնող առևտրական տարանցիկ ուղիներից մեկի կարևոր հանգուցակետը հանդիսացող Ջուղայի բնակչությունն Իրան տեղափոխելով՝ Շահ Աբասը նպատակ ուներ ապահովել իր երկրի թերզարգացած կենտրոնական շրջանների տնտեսական և մշակութային վերելքը¹⁷: Իրան բռնագաղթված ջուղայեցիները Սպահանի հարավում գտնվող արվարձանում հիմնում են Նոր Ջուղա քաղաք-ավանը: Գաղթավայրի գոյության սկզբնական շրջանում հիմնադրվում է Նոր Ջուղայի հայոց թեմը: Հետագայում՝ 17-րդ դարի 30-ական թվականներից սկսած, թեմի հոգևոր իրավասությունը տարածվում է նաև Իրանից Հնդկաստան արտագաղթած պարսկահայության վրա (այսուհետ՝ Իրանա-Հնդկաստանի թեմ)¹⁸: Գաղթօջախի հոգևոր, կրթական և մշակութային խոշորագույն կենտրոնն է դառնում Ս. Ամենափրկիչ առաջնորդանիստ վանքը: Թեմը ղեկավարած առաջնորդների խոհեմ կառավարման և հետևողական ազգանվեր գործունեության շնորհիվ Նոր Ջուղայի համայնքն իր բազմադարյա գոյության ընթացքում կարողացավ պահպանել ազգային-կրոնական ուրույն դիմագիծը՝ խուսափելով մշտապես առկա ծուլման վտանգից:

Նոր Ջուղայի հոգևոր երգվածքի ձևավորումը: 17-րդ դարասկզբին Հայաստանի տարբեր նահանգներից Իրան բռնագաղթված բնակչությունը (այդ թվում բնիկ ջուղայեցիները) հոգևոր երգեցողության մեկ ընդհանուր՝ էջմիածնական մայր ավանդույթի կրողներն էին: Վերջինս գաղթօջախի՝ մի քանի դար տևած մեկուսի գոյության ընթացքում ըստ երևույթին կրել է որոշակի օբյեկտիվ փոփոխություններ՝ ստանալով ուրույն նկարագիր: Նոր Ջուղայի երգվածքի ձևավորումը որպես հայ հոգևոր երգարվեստի առանձին ճյուղ վերագրվում է 18-19-րդ դարերին¹⁹: Ըստ առկա տվյալների՝ 19-րդ դարի կեսերին երգվածքը խոր ձգնաժամ էր ապրում և հայտնվել էր լիակատար մոռացության մատնվելու վտանգի առջև²⁰: Այս փուլում գրեթե մոռացված նորջուղայական երգվածքը հայտնաբերելու, վերականգնելու և ծիսական կիրառության ոլորտ վերադարձնելու պատմական առաքելությունն իրագործում է Նոր Ջուղայի թեմի ականավոր առաջնորդ Թադեոս եպս. Բեկնազարյանը²¹: Այդուհանդերձ, առկա սակավաթիվ տվյալները վկայում են, որ 19-րդ դարի վերջին տասնամյակներին Նոր Ջուղայի հոգևոր երգվածքը կրկին աստիճանաբար սկսում է դուրս մղվել ակտիվ կենցաղավարման ոլորտից²²: Հերթական անկումային շրջանում երգվածքի պահպանման շնորհակալ նախածեռնությամբ հանդես է գալիս Էմի Աբգարը:

¹⁶ Հայ ժողովրդի պատմություն, հատոր 4-րդ, Երևան, 1972, էջեր 95-98:

¹⁷ Նույն տեղում, էջեր 98, 100:

¹⁸ Մինասեան Լ. Գ., Սպահանի հայոց թեմի առաջնորդները, Նոր Ջուղա, 1996, էջեր 7-8:

¹⁹ Թահմիզյան Ն., Մակար Եկմայան, էջեր 65-66:

²⁰ Երգածայնությունը Հայաստանեայց Առաքելական Սուրբ Եկեղեցւոյ, Կալկաթա, 1896, Ներածություն (անգլերեն), էջ X:

²¹ Նույն տեղում: Թադեոս եպս. Բեկնազարյանի համառոտ կենսագրական ակնարկը շարադրված է ատենախոսության մեջ:

²² Մինասեան Լ. Գ., Նոր Ջուղան ավելի քան մեկ եւ քառորդ դարում, Ս. Էջմիածին, 1999, էջեր 14, 121-122:

Նոր Զուղայի կամ հնդկահայոց երգվածքի գրառումը: Էմի Աբգար: Է.

Աբգարը Նոր Զուղայից սերող Աբգարյանց հայտնի գերդաստանի շառավիղն է: Ծնվել է 1863 թ., Կալկաթայում, հիմնավոր երաժշտական կրթություն է ստացել՝ սովորելով Անգլիայում և Գերմանիայում: 1880-ական թթ.-ից սկսած Է. Աբգարը խորամուխ է լինում հայ հոգևոր երաժշտության ուսումնասիրության գործին: Թերևս այս շրջանին է վերաբերում ծանոթությունը Թադեոս եպս. Բեկնազարյանի նախկին սան Հակոբ քահանայի հետ, որի երգածից էլ Է. Աբգարը գրի է առնում և եվրոպական նոտագրությամբ հրատարակում նորջուղայական հոգևոր մեղեդիների մի ստվար շերտ՝ անդառնալի կորստից փրկելով ազգային հոգևոր ժառանգության այդ կարևոր մասը: Է. Աբգարի ձեռնարկի նպատակը ոչ միայն արժեքավոր նյութի պահպանումն էր, այլև համայնական երգեցողության ավանդույթի վերականգնումը և եկեղեցական ծեսի բարեկարգումը, որի անմիջական նախադրյալը պետք է հանդիսանար բոլորի համար ընդհանուր՝ երգեցողության միասնական ուժի ընդունումը²³: Է. Աբգարի գրառած Պատարագը կատարվել է Կալկաթայի Ս. Նազարեթ եկեղեցում՝ նրա իսկ կազմակերպած և ղեկավարած երգչախմբի ուժերով: Զուգահեռաբար Է. Աբգարը եկեղեցական երաժշտություն և եվրոպական նոտագրություն է դասավանդել Կալկաթայի մարդասիրական ձեմարանի սաներին: Ողջ հետագա կյանքն անմնացորդ նվիրելով ազգապահպան գործունեությանը՝ Է. Աբգարն իր մահկանացուն է կնքել 1942 թ.:

Է. Աբգարի գրառած հատորները, հրատարակված 1896-1908 թթ. ընթացքում, ներառում են Պատարագի՝ Մեծ պահքի շրջանում և տոն օրերին կատարելու համար նախատեսված տարբերակները (ներկայացված սարկավագի և դաիրների, մասամբ քահանայի երգամասերի հիմքը կազմող երաժշտաբանաստեղծական հատվածներով)²⁴, Ավագ շաբաթվա մի շարք ծիսակարգեր, որոնք ներհյուսված են տվյալ օրվա այս կամ այն ժամերգությանը²⁵, Ս. Ծննդյան և Ս. Զատիկի Նախատոնակների արարողությունները և Զորհիների կարգը²⁶: Պատարագի երգասացություններն ընդգրկող՝ 1896 թ. լույս տեսած անդրամիկ ժողովածուի երկրորդ, լրացված եռահատոր հրատարակությունն իրագործվել է 1920 թ. լայացիզում²⁷: Հատորներում ներառված հոգևոր մեղեդիների գերակշռող մասը Է. Աբգարը ենթարկել է քառածայն ներդաշնակման՝ անգլիացի երեգոհանար Է. Սլեյթերի աջակցությամբ: Բացառապես եվրոպական ֆունկցիոնալ հարմոնիկ երաժշտական մտածողության սկզբունքներով իրագործված ներդաշնակումից բացի արգարյան հատորներում ներառված նորջուղայական հոգևոր մեղեդիների զգալի հատվածը ենթարկվել է կանոնավոր տատկաբաժանման՝ գլխավորապես պարզ երկմաս տակտաչափերով (ընդ որում չափի նշումները խիստ հազվադեպ են): Քառածայն ներդաշնակումը և հայերեն բանաստեղծական տեքստի

²³ Երգածայնությունը Հայաստանեայց Առաքելական Սուրբ Եկեղեցւոյ, Կալկաթա, 1896, Ներածություն, էջ XI:

²⁴ Երգածայնությունը Հայաստանեայց Առաքելական Սուրբ Եկեղեցւոյ, Կալկաթա, 1896:

²⁵ Զայնագրութիւն հինգ ժամերգութեանց Ավագ շաբաթու համաձայն կանոնաց Առաքելական Սուրբ Եկեղեցւոյ Հայոց, գրեալ ըստ արդի ծայնագրութեան յեմի Աբգարէ, Կալկաթա, 1902:

²⁶ Երգաբանութիւնը Զրագալոյցի Ծննդեան եւ Զատիկի եւ կարգի ջուր օրհնելոյ Ծննդեան համաձայն կանոնաց Առաքելական Սուրբ Եկեղեցւոյ հայոց, գրեալ ըստ արդի ծայնագրութեան յեմի Աբգարէ, լայացիզ, 1908:

²⁷ Երգածայնությունը Հայաստանեայց Առաքելական Սուրբ Եկեղեցւոյ, Պատարագամատոյց զոր օրհնակ երգի ըստ կարգի ի ժամանակի Մեծի պահոց եւ յաւուրս տօնից, Մասն Ա, Բ, Գ, երկրորդ տպագրութիւն ընդարձակեալ, գրեալ ըստ արդի ծայնագրութեան յեմի Աբգարէ, լայացիզ, 1920:

շեշտական և տաղաչափական առանձնահատկություններն անտեսող տակտաբաժանման սկզբունքը զգալիորեն խաթարում են նորջուղայական հոգևոր երգերի ոճական ամբողջականությունը: Այդուհանդերձ, նույն երգերի դիտարկումը դրանց կենցաղավարման ավանդական՝ միաձայն տարբերակներով ի հայտ է բերում նորջուղայական հոգևոր եղանակների խիստ ինքնատիպ դիմագիծը և գեղարվեստական արժանիքները:

Ազգային հոգևոր երգարվեստի ավանդույթների տեսանկյունից է. Աբգարի գրառած նմուշների հավաստիությունը պարզելու իմաստով որոշիչ նշանակություն ունի Կոմիտասի անդրադարձը է. Աբգարի հրատարակած անդրանիկ հատորում ներառված Պատարագի երգասացություններին: ԳԱԹ Կոմիտասի ֆոնդի մի շարք ծրարներում հայտնաբերված՝ արգարյան պատարագային մեղեդիների մշակման սևագիր դրվագների քննությունը ցույց է տալիս, որ Կոմիտասի կատարած միջամտությունները նյութին գերազանցապես վերաբերում են մեղեդիների մետրառիթմական և ներդաշնակման ոլորտներին: Կոմիտասյան մշակումներում վերոնշյալ փոփոխությունները պայմանավորված են հայոց լեզվի շեշտական նորմերով և բանաստեղծական տեքստի տաղաչափական կառուցվածքով: Մեր դիտարկած մշակումների մեծագույն մասում մեղեդիների ռիթմախնայողական նկարագիրը պահպանված է նույնությամբ, իսկ խիստ հազվադեպ հանդիպող միջամտություններն արված են է. Աբգարի գրառած մեղեդիների ոճական ամբողջականության համատեքստում և միտված են մեղեդու նկարագրի պարզեցմանը, նրա կառուցվածքն առավել կուռ և ամբողջական դարձնելուն, ինչի վերջնական նպատակը մեղեդու հիմքում ընկած տեքստի բովանդակության հնարավորինս հստակ մարմնավորումն է: Ներդաշնակման սկզբունքների առումով է. Աբգարի գրառած մեղեդիների կոմիտասյան մշակումները գտնվում են կոմպոզիտորի հասուն երաժշտական ոճի համատեքստում: Կոմիտասը կիրառում է թե՛ պոլիֆոնիկ, թե՛ հոմոֆոն-հարմոնիկ շարադրանքի սկզբունքները՝ առաջինի գերակա նշանակությամբ, որը գլխավորապես ներկայանում է իմիտացիոն, ենթաձայնային, հազվադեպ նաև կոնտրաստային տեսակներով: Բազմաձայն ներդաշնակումներն արտացոլում են Կոմիտասին հատուկ խիստ նրբանկատ մոտեցումը մեղեդու հանդեպ. բազմաձայն հյուսվածքի կազմակերպման համար հիմք են ծառայում հիմնական մեղեդուց ածանցված տարբերակները կամ մեղեդու ինտոնացիոն կառույցի տարբեր դրվագների վրա հիմնված ենթաձայնները: Նորջուղայական մեղեդիները հնարավորինս անձեռնմխելի պահպանելու Կոմիտասի հետևողականությունը, ինչպես նաև դրանց հարստագույն ինտոնացիոն առանձնահատկությունների կիրառումը որպես երաժշտական նյութի ստեղծման համար անհրաժեշտ հումք լավագույնս վկայում են է. Աբգարի գրառած մեղեդիների ոճական միատարրության և հոգևոր երգեցողության ազգային ավանդույթի տեսանկյունից դրանց հավաստիության մասին: Այս իմաստով առանձնահատուկ նշանակություն ունի այն հանգամանքը, որ ըստ Կոմիտասի որոշ դատողությունների՝ Նոր Ջուղայի երգվածքը ծանոթ է եղել նրան ոչ միայն է. Աբգարի հրատարակած տարբերակով, այլև գործնականում կենցաղավարող երգեցողական ավանդույթի դրսևորում²⁸:

²⁸ Տե՛ս Կոմիտաս Վարդապետ Գեորգեան, նշվ. աշխ., էջեր 35-36:

ԳԼՈՒԽ II
ՈՒԹՁԱՅՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ ԱՐԳԱՐՅԱՆ ԳՐԱՌՈՒՄՆԵՐՈՒՄ
(ՀԱՄԱՆԱԿԱՆ-ՔՆՆԱԿԱՆ ԱԿՏԱՐԿ)

Է. Արգարի հրատարակած հատորներում ընդգրկված հարյուր քսան շարականները ներկայացնում են բոլոր բուն, կողմ, ինչպես նաև ստեղի եղանակները: «Ղարծվածք»²⁹ ծայնեղանակներից հանդես են գալիս բոլորը՝ բացառությամբ Գծ և Գկ եղանակների: Համեմատաբար մեծաթիվ նմուշներով ներկայացված են Գծ (քսան շարական), Դծ (տասնինը շարական), Դկ (տասնվեց շարական) ծայնեղանակները: Բծ եղանակը ներկայացված է տասներեք, Գկ եղանակը՝ տասնմեկ, Ած և Բկ եղանակները՝ իննական շարականներով: Չորսական նմուշներով են հանդես գալիս Ած «ղարծվածք» և Ակ «ղարծվածք», երեքական նմուշներով՝ Ակ և Բկ «ղարծվածք» ծայնեղանակները: Մեկական նմուշով են ներկայացված Բծ «ղարծվածք» և Դկ «ղարծվածք» եղանակները: Դծ «ղարծվածք» եղանակը դրսևորվում է մեկ շարականով, սակայն Դծ «ղարծվածք» եղանակին են պատկանում նաև բուն Դծ Հարց շարականներից մեկի Դ-Ե տները: Դկ ստեղի շարականները հինգն են:

Է. Արգարի գրառած բոլոր ծայնեղանակների շարականները ներառում են քսանյոթ Օրհնություն, վեց Հարց, յոթ Մեծացուցե, քսանմեկ Ողորմյա, յոթ Տեր հերկնից, ութ Մանկունք, երեսունութ Ճաշու և չորս Համբարծի: Միավորների ամբողջական կազմ ունեցող կարգեր ներկայացված չեն: Առավելագույն թվով միավորներ են ընդգրկում Ս. Ծննդյան Ա օրվա Գծ կարգը (հինգ միավոր՝ բացառությամբ Օրհնություն, Մանկունք և Համբարծի շարականների) և Տեսառնընդառաջի Դծ կարգը (հինգ միավոր՝ բացառությամբ Մանկունք, Ճաշու և Համբարծի շարականների): Չորս միավորով է ներկայացված Ս. Հարության Դկ կարգը (Հարց, Մեծացուցե, Ողորմյա, Տեր հերկնից): Երեք միավոր ընդգրկող կարգեր են հանդիպում Բկ «ղարծվածք», Գծ և Գկ ծայնեղանակներում: Բծ եղանակի նմուշներում հանդիպում է երկու միավորով ներկայացված կարգ:

Արգարյան ժողովածուներում ընդգրկված շարականների ճնշող մեծամասնությունը ներկայացված է տների ամբողջական քանակով: Սկսվածքները և «Փառք», «Այժմ» հատվածները հանդես են գալիս ծայնեղանակների մեծագույն մասում՝ բացառությամբ Բկ «ղարծվածք» և Դծ «ղարծվածք» եղանակների: Որոշ «ղարծվածք» ծայնեղանակների նմուշներում բերված են տվյալ ծայնեղանակի բուն տեսակին պատկանող սկսվածքները (բոլոր Ած «ղարծվածք» շարականներում, որոշ Ակ «ղարծվածք» շարականներում, միակ Դկ «ղարծվածք» շարականում), հազվադեպ՝ «Փառք», «Այժմ» հատվածները (Ակ «ղարծվածք» շարականներից մեկում): Ըստ շարականների տեսակների՝ սկսվածքներն առավել ամբողջական են ներկայացված Գծ և Դկ եղանակներում (առկա են բոլոր տեսակները՝ բացառությամբ Մանկունքի և Համբարծիի սկսվածքների): Առավել տարածված են Ճաշուի (բոլոր ծայնեղանակներում՝ բացի Ած «ղարծվածք», Բծ «ղարծվածք» և Դկ ստեղի եղանակներից) և Մեծացուցեի (բոլոր ծայնեղանակ-

²⁹ Հետևելով Ռ. Աթայանի օրինակին՝ *ղարծվածք* հասկացությունը որպես ծայնեղանակի ենթաձյուղ բնորոշող տերմին կիրառել ենք չափերսներում՝ *մեղեդիական զարծվածք* հասկացությունից տարբերելու համար: Տե՛ս Աթայան Ռ., Հայկական խազային նոտագրությունը, Երևան, 1959, էջեր 164, 166 նմ:

ներում՝ բացի Ած «դարձվածք», Ակ, Ակ «դարձվածք» և Ղկ ստեղի եղանակներից) սկսվածքները:

Է. Աբգարի գրառած Ած-Ղկ «դարձվածք» և ստեղի շարականների համեմատական քննությունը թաշյանական նույնանուն նմուշների հետ³⁰ ձայնեղանակային նկարագրի էական գործոնների մակարդակով (ձայնակարգ, ինտոնացիոն զարգացման սկզբունքներ, ինտոնացիոն-կառուցվածքաբանական առանձնահատկություններ, բնորոշ մեղեդիական դարձվածքներ) ցույց է տալիս, որ ձայնակարգային հիմքի գերակշռող հատկանիշներով (դիմող, հանգչող, գործածվող, վերջավորող ձայներ) նույնական են Գկ, Ղծ, Ղկ ձայնեղանակները: Ձայնակարգային հիմքը գրեթե լիարժեքորեն նույնակերպ է դրսևորվում Ած «դարձվածք», Ակ, Ակ «դարձվածք», Բծ, Ղծ «դարձվածք» ձայնեղանակների էջմիածնական և նորջուղայական ձյուղավորումներում: Վերջիններիս հիմնական տարբերությունը կապված է գործածվող ձայնի գործառույթի հետ, որը տիպական է նույն ձայնեղանակի երկու դրսևորումներից որևէ մեկին: Ած, Բկ, Բկ «դարձվածք», Գծ, Ղկ «դարձվածք» և Ղկ ստեղի եղանակների երկու դրսևորումները բնորոշվում են ձայնակարգային հիմքի տարբերությամբ: Այդուհանդերձ, հարկ է ընդգծել, որ Ած, Գծ, մասամբ՝ Ղկ ստեղի եղանակների նորջուղայական տարբերակների հիմքում ընկած ձայնակարգային համակարգերը որոշակի ժառանգական կապ ունեն նույն ձայնեղանակների էջմիածնական տարբերակներին բնորոշ ձայնակարգերի հետ, ինչը դրսևորվում է թե՛ ձայնակարգային հնչյունաշարի կառուցվածքի, թե՛ որոշ կարևոր գործառութային աստիճանների, այդ թվում վերջավորող, հանգչող (Ած, Գծ, Ղկ ստեղի), առանձին դեպքերում նաև դիմող (Գծ, Ղկ ստեղի) ձայների ոլորտներում: Նորջուղայական ավանդույթի Ած, Ակ և Բկ եղանակները զգալիորեն մոտ են էջմիածնական Ակ եղանակին, ավելի ստույգ՝ նշված երեք ձայնեղանակների հիմքում էջմիածնական Ակ-ի զգալիորեն մոտ տարբերակն է առանց բնորոշ *gis*¹ գործածվող ձայնի դրսևորման: Ած-ի թե՛ նորջուղայական, թե՛ էջմիածնական դրսևորումներում իրենց ինքնատիպ ձայնակարգային նկարագրով առանձնանում են Հինանց Ա շաբաթի «Յարեաւ Քրիստոս» և Գ շաբաթի «Կամաւ յանձն առեր» ձայնները, որոնք որոշակի առնչություն ունեն երկու ավանդույթներում զգալիորեն հարազատ Ակ «դարձվածք» (թաշյանական տարբերակներում՝ նաև Բկ) եղանակի հետ: Կարելի է ենթադրել, որ հիշատակված նմուշները պատկանում են Ած եղանակի որևէ «դարձվածքի»: Նորջուղայական Բկ «դարձվածք» եղանակի հիմքում էջմիածնական Ակ «դարձվածքին» բնորոշ ձայնակարգն է:

Ինտոնացիոն-դարձվածաբանական և կառուցվածքաբանական ոլորտներում ընդհանրություններ են դրսևորվում դիտարկված ձայնեղանակների երկու տարբերակների մեծագույն մասում: Ինտոնացիոն զարգացման գերակա սկզբունքների, կառուցվածքաբանական առանձնահատկությունների և բնորոշ մեղեդիական դարձվածքների առավել սերտ ազգակցությամբ են բնորոշվում Ած «դարձվածք», Ակ «դարձվածք», Գկ և Ղկ ձայնեղանակների նմուշները: Դարձվածաբանական սերտ առնչություններ են առկա էջմիածնական և

³⁰ Հարկ է ընդգծել, որ համեմատական քննության արդյունքները վերապահելի են և ենթակա հետազոտ հնարավոր ճշգրտումների, քանի որ մեր տրամադրության տակ եղած աբգարյան շարականները ներկայացնում են շարականային ողջ զանգվածի սոսկ մի մասը: Ըստ Նորայր արք. Պողարյանի՝ հայ եկեղեցու կողմից կիրառվող շարականներն ընդհանուր առմամբ ինը հարյուր ինսունվեցն են: Տե՛ս Նորայր Արք. Պողարեան, Ծիսագիտութիւն, Նիւ Եդրբ, 1990, էջ 29:

նորջուղայական Ակ, Բձ, Դձ եղանակներում, ինչպես նաև Դձ «դարձվածք», Դկ «դարձվածք» և Դկ ստեղծի ծայնեղանակների առանձին դրսևորումներում: Խիստ հատկանշական է, որ տարբեր ծայնակարգային հիմք ունեցող Աձ, Բձ «դարձվածք» և Գձ եղանակների նմուշների առանձին կառուցվածքաբանական հատվածները ևս օժտված են ինտոնացիոն զարգացման օրինաչափությունների ընդհանրությամբ: Ընդ որում վերոնշյալ համեմատվող դարձվածքները հաճախ դրսևորվում են տարբեր ծայնակարգերի հնչյունաշարային տարբեր հատվածներում (Աձ և Գձ՝ հանգչող դարձվածքներ): Ձայնեղանակային բնութագրի գերակշռող գծերի մակարդակով առավելագույն տարբերությունը դրսևորվում է երկու երգվածքների Աձ, Բձ «դարձվածք» Բկ, Բկ «դարձվածք», Գձ, Դկ «դարձվածք» եղանակներում և Դկ ստեղծի եղանակի առանձին նմուշներում:

Առանձին ենթախումբ են կազմում երկու ավանդույթների ոչ նույնանուն, սակայն սերտ ինտոնացիոն-դարձվածքաբանական, երբեմն նաև կառուցվածքաբանական կապ ունեցող ծայնեղանակները: Այսպես՝ դարձվածքաբանական անմիջական առնչություն ունեն էջմիածնական Ակ և նորջուղայական Աձ և Դկ «դարձվածք», էջմիածնական Աձ և նորջուղայական Բկ եղանակները:

Ինտոնացիոն և կառուցվածքաբանական որոշ կայուն ընդհանրություններով են օժտված նաև էջմիածնական բուն Բկ և նորջուղայական Բկ «դարձվածք» եղանակները (վերջիններիս առնչությունը պայմանավորված է այն հանգամանքով, որ երկուսն էլ ազգակցական կապ ունեն Ակ «դարձվածք» եղանակի հետ, իսկ վերջինիս երկու դրսևորումներն իրենց հերթին զգալիորեն մոտ են): Նորջուղայական Գձ եղանակի համեմատությունը էջմիածնական թե՛ բուն Գձ-ի, թե՛ Գձ «դարձվածքի» հետ թույլ է տալիս ենթադրելու, որ տվյալ դեպքում գործ ունենք վերջին երկուսի միաձուլումը ներկայացնող ծայնեղանակի հետ, որտեղ «ելակետային» ծայնեղանակների որոշ առանձնահատկություններ հանդես են գալիս զգալիորեն վերափմաստավորված ձևով:

Վերոհիշյալ ընդհանրություններով հանդերձ Է. Աբգարի գրառած շարականներում ներկայացվող նորջուղայական ութայն համակարգն առանձնանում է մի շարք ուրույն առանձնահատկություններով, որոնք հանդես են գալիս ծայնեղանակային բնութագրի տարբեր բաղկացուցիչներում: Նախ՝ նորջուղայական ավանդույթի որոշ ծայնեղանակների շարականներում մեղեդու զարգացման ընթացքում ծայնակարգային հնչյունաշարի և նրա բաղկացուցիչ մասերի ներգրավման սկզբունքի տեսանկյունից առկա է հետևյալ օրինաչափությունը. որչ մեղեդու կամ մեղեդու ծավալման գերակա մասի հիմքում ընկած ծայնակարգային հնչյունաշարի ամբողջական ծայնասահմանը յուրացվում է «միանգամից»՝ զարգացման սկզբնական դրվագներից (սկսող դարձվածքներ): Նշված օրինաչափությունը հատուկ է Աձ, Ակ, Բկ, Գձ ծայնեղանակների նմուշների գերակշռող մեծամասնությանը, ինչպես նաև Դձ «դարձվածք», Բկ «դարձվածք», Դձ և Դկ ստեղծի եղանակների առանձին նմուշներին: Ընդ որում երկակի ծայնակարգով ներկայացված Գձ եղանակում և հիպո համակարգերով ներկայացված ծայնակարգ ունեցող ծայնեղանակների մեծ մասի (Աձ, Ակ, Բկ, Գձ) նմուշներում գերակա նշանակություն ունի ծայնակարգային հնչյունաշարի վերին օղակը (եռօղակ համակարգերի դեպքում՝ վերին երկու օղակները) ներառող ոլորտը, իսկ ստորին օղակի հնչյունների դրսևորումն օրինաչափ է մեղեդու զարգացման ամփոփիչ նշանակություն ունեցող կառուցվածքաբանական

հատվածներին (հարաբերական ավարտի և վերջավորող դարձվածքներ՝ Գծ, Ած, Բկ, Բկ եղանակներում, վերջին վերջավորող դարձվածքներ՝ Դծ եղանակում):

Նորջուղայական երգվածքի առավել տիպական առանձնահատկություններից է թռիչքների հաճախակի դրսևորումը, որոնք օժտված են ինտոնացիոն և կառուցվածքաբանական խիստ էական գործառնությունով: Մեղեդիական զարգացման ընթացքում թռիչքները մասնակցում են ծայնակարգային կարևորագույն աստիճանների՝ դիմող, հանգչող և վերջավորող ծայների հիմնավորմանը (դիմող ծային ուղղված թռիչքներ, դիմող, հանգչող և վերջավորող ծայների, ինչպես նաև ծայնակարգի այլ աստիճանների շրջագարդում թռիչքների միջոցով): Բացի դրանից՝ թռիչքները որոշիչ դեր ունեն վերոհիշյալ ինտոնացիոն զարգացման առանձնահատկությունը, այն է՝ մեղեդու զարգացման հիմքը կազմող ծայնասահմանի անմիջական յուրացումն իրագործելու տեսանկյունից: Թռիչքներն օժտված են նաև կարևոր կառուցվածքաբանական նշանակությամբ. վերջիններս հաճախ դրսևորվում են բանաստեղծական տեքստի՝ տարբեր ծավալ ունեցող հարաբերականորեն ավարտուն տաղաչափական միավորներին համապատասխանող երաժշտական կառուցվածքների միջև: Հարկ է ընդգծել, որ թռիչքները վերոհիշյալ երկու գործառնությունով հանդես են գալիս նաև էջմիածնական ճյուղի՝ մեր դիտարկած նմուշներում, սակայն Ած, Ակ, Բծ, Գկ, Դծ և Դկ ծայնեղանակների նորջուղայական ավանդույթի նմուշներում թռիչքների դրսևորումն առավել հաճախակի բնույթ է կրում՝ հանդես գալով որպես Նոր Ջուղայի երգվածքի ծայնեղանակային բնութագրի ինքնատիպությունը պայմանավորող հիմնաքային առանձնահատկություններից մեկը:

Նոր Ջուղայի հոգևոր մեղեդիների ռիթմական նկարագրի ինքնատիպությունը պայմանավորող կարևորագույն հատկանիշներից է տրիոլային ռիթմի առկայությունը: Վերջինիս դրսևորումը տարբեր ծայնեղանակներում (երբեմն նաև նույն ծայնեղանակի տարբեր նմուշներում) բնորոշվում է կայունության տարբեր աստիճաններով: Տրիոլային ռիթմը հազվադեպ դրսևորում ունի Ած, Ակ, Բկ և Դկ եղանակների նմուշներում (հանդիպում է շարականների ոչ բոլոր տներում, նվազագույնը մեկ, առավելագույնը՝ երեք անգամ): Ակ «դարձվածք», Բծ, Գծ, Գկ, Դծ եղանակների նմուշների գերակշռող մասում նույն ռիթմն առկա է շարականների բոլոր տներում կամ տների մեծ մասում, յուրաքանչյուր տան մեջ նվազագույնը մեկ, առավելագույնը՝ չորս անգամ: Որոշ ծայնեղանակների համեմատաբար ծավալուն շարականների տներում տրիոլների թիվը տատանվում է յոթից տասի (Գկ), տասնյոթից քսանչորսի միջև (Ած «դարձվածք»): Միևնույն ժամանակ բոլոր բուն ծայնեղանակներում հանդիպում են սակավաթիվ շարականներ, որոնցում տրիոլային ռիթմն առհասարակ հանդես չի գալիս: Ակ «դարձվածք», Գծ, Գկ, ինչպես նաև որոշ Դկ ստեղծի շարականներում դիտարկվող ռիթմն առավել հետևողական կերպով հանդես է գալիս միջանկյալ և հանգչող դարձվածքներում: Բծ «դարձվածք» և Բկ «դարձվածք» նմուշներում նույն ռիթմը բացի նշվածից կայուն դրսևորում ունի նաև հարաբերական ավարտի և վերջավորող դարձվածքներում: Տրիոլային ռիթմի առկայությունն օրինաչափ է նաև Դծ և Դկ շարականների հանգչող դարձվածքներին, Դծ շարականների հարաբերական ավարտի դարձվածքներին նախորդող դրվագներին և վերջին վերջավորող դարձվածքներին, Դկ շարականների հարաբերական ավարտի և վերջավորող դարձվածքներին: Ած, Ակ և Բկ շարականներում հազվադեպ դրսևորում ունեցող տրիոլային ռիթմը բնորոշ է հարաբերական ավարտի և հատկապես վերջավորող

դարձվածքներին: Դձ «դարձվածք» և որոշ Դկ ստեղծի շարականներում տրիոլը կայունություն է ցուցաբերում բոլոր կառուցվածքաբանական հատվածներում: Տրիոլային ռիթմի ոչ հետևողական դրսևորմամբ կամ բացակայությամբ են առանձնանում ծայնեղանակների գերակշռող մասի սկսող դարձվածքները: Տրիոլի դրսևորումն օրինաչափ է միայն Բձ, Դձ «դարձվածք» և որոշ Դկ ստեղծի նմուշների սկսող դարձվածքներին:

Ինչպես հայ հոգևոր երգարվեստի էջմիածնական ավանդույթին, Նոր Զուղայի հոգևոր երգվածքին ևս հատուկ է միջծայնեղանակային դարձվածաբանական կապերի առկայությունը³¹: Տվյալ դեպքում, սակայն, դարձվածաբանական առնչություններից զատ տեղի ունի տվյալ ծայնեղանակի լիակատար փոխատեղումը մեկ այլ ծայնեղանակով կամ վերջինիս զգալիորեն մոտ, սակայն որոշակիորեն փոխակերպված տարբերակով. էջմիածնական Ակ-ի հիմնական հատկանիշներով բնորոշվող նորջուղայական Աձ եղանակը գրեթե նույնությամբ հանդես է գալիս նույն ճյուղի Ակ նմուշներում և մասնակի ինտոնացիոն-դարձվածաբանական տարբերությամբ՝ Բկ նմուշներում: Նորջուղայական Ակ «դարձվածք» եղանակի զգալիորեն մոտ տարբերակն է ընկած նույն ավանդույթի Բկ «դարձվածք» եղանակին պատկանող նմուշների հիմքում: Ինչ վերաբերում է տարբեր ծայնեղանակների միջև առկա դարձվածաբանական կապերին, ապա նորջուղայական ութձայնի շրջանակներում դրսևորվում են հետևյալ օրինաչափությունները. Աձ եղանակի բնորոշ մեղեդիական դարձվածքները հանդես են գալիս Դձ եղանակի մի շարք նմուշներում, ինչպես նաև Դձ «դարձվածք» և Դկ «դարձվածք» շարականներում: Աձ «դարձվածք» եղանակի հետ դարձվածաբանական առնչություն ունեն Դկ ստեղծիին պատկանող առանձին նմուշները: Ակ «դարձվածք» եղանակին հատուկ առանձին բնորոշ դարձվածքներ հանդես են գալիս Բձ-ին պատկանող որոշ շարականներում: Վերջապես՝ Դկ ստեղծի նմուշներից մեկում դրսևորվում է Գձ-ին հատուկ բնորոշ դարձվածքը: Ռիթմահիտոնացիոն նկարագրի տեսանկյունից տարբեր ծայնեղանակներում հանդես եկող վերոնշյալ մեղեդիական դարձվածքները գրեթե միշտ հանդես են գալիս նույնությամբ: Որոշ դեպքերում նույնական է նաև դարձվածքների կառուցվածքաբանական գործառնությունը (Աձ/Դձ/Դձ «դարձվածք», Աձ «դարձվածք»/Դկ ստեղծի), սակայն տարբեր ծայնեղանակներում դրսևորվող նույն դարձվածքների կառուցվածքաբանական գործառնությունները կարող են նաև չհամընկնել (Աձ «դարձվածք»/Դկ ստեղծի, Ակ «դարձվածք»/Բձ, Գձ/Դկ ստեղծի):

Է. Աբգարի և Ն. Թաշձյանի գրառած նույնանուն նմուշների վանկաչափական առանձնահատկությունների դիտարկումը³² վկայում է, որ այս ոլորտում գոյություն ունեն և՛ էական ընդհանրություններ (ոտքերի մի շարք բնորոշ տեսակների համընկնումներ), և՛ տարբերություններ: Նշված ընդհանրությունների և տարբերությունների դրսևորման այս կամ այն օրինաչափությունը կարող է պայմանավորված լինել կոնկրետ ծայնեղանակային գործոնով (որոշակի համընկնումներ և տարբերություններ տիպական են տվյալ ծայնեղանակի

³¹ Ն. Թաշձյանի գրառած տարբեր ծայնեղանակներին պատկանող շարականների դարձվածաբանական առնչության անդրադարձել է Ռ. Աթայանը: Տե՛ս Աթայան Ռ., նշվ. աշխ., էջեր 170-171:

³² Վանկաչափական վերլուծությունն իրագործելիս առաջնորդվել ենք երաժշտագետ, արվեստագիտության թեկնածու Կ. Խուդաբաշյանի արժեքավոր խորհուրդներով: Վերլուծության ընթացքում որոշ հարցերի պարզաբանման գործում մեզ աջակցել է նաև երաժշտագետ, արվեստագիտության թեկնածու Ա. Բաղդասարյանը:

դրսկորումներում) կամ վերջինիս հետ առնչություն չդրսկորել (որոշ համընկնումներ և տարբերություններ ընդհանուր են տվյալ երգվածի մի շարք տարբեր ծայնեղանակներին պատկանող նմուշների համար): Մասնավորապես ծայնեղանակների գերակշռող մասի՝ երկու ավանդույթներին պատկանող շարականներում առավել հաճախ համընկնում են ոտքերի³³ հետևյալ տեսակները. պիրիիքեյ³⁴ (անգայտ. օ օ), տրիբրաքս (ներգև. օ օ օ), դիպիրիքեյ (երկանգայտ. օ օ օ օ), յամբ (մեծավերջ օ –), անապեստ (վերջատանջ. օ օ –), չորրորդ պետն (օ օ օ –): Առանձին ծայնեղանակների մակարդակով համընկնումներ են դրսկորում նաև ոտքերի հետևյալ տեսակները. քորեյ (մեծասար. – օ) սպոնդեյ (համբույր. – –), բաքս (ավարտեղ. օ – –), անտիբաքս (հավեղ. – – օ), մոլոսս (սունք. – – –), քորեյամբ (– օ օ –), անտիսպաստ (օ – – օ), չորրորդ էպիտրիտ (– – – օ): Համեմատաբար հազվադեպ են դակտիլի (ստեղն. – օ օ), ամֆիբրաքսի (քողաղուտ. օ – օ), ինչպես նաև պետնի և էպիտրիտի այլ տեսակների համընկնումները³⁵:

Վերը թվարկված ոտքերի շարքում առանձնանում են որոշակի տեսակներ, որոնք դրսկորվելով թե՛ էջմիածնական, թե՛ նորջուղայական նմուշներում՝ առավել մեծ տիպականություն են ցուցաբերում երկու ավանդույթներից որևէ մեկի շրջանակներում: Կյսպես՝ թաշճյանական Ած «դարձվածք», Բկ և Դծ նմուշներին խիստ բնորոշ է չորրորդ էպիտրիտի դրսկորումը (– – – օ), որը, սակայն, Ած «դարձվածքի» և Դծ-ի արգարյան տարբերակներում սովորաբար փոխարինվում է կա՛մ առաջին էպիտրիտով (օ – – –), կա՛մ դիսպոնդեյով (– – –), ավելի հազվադեպ՝ (Ած «դարձվածք» նմուշներում) անտիսպաստով (օ – – օ) կամ երկրորդ իոնիկով (– – օ օ): Բացառություն է կազմում Բկ ծայնեղանակը, որի առանձին նմուշներում չորրորդ էպիտրիտը համընկնում է զարմանալի հետևողականությամբ:

Նորջուղայական երգվածքը բնորոշող առավել տիպական առանձնահատկությունը, որը դրսկորվում է ծայնեղանակների գերակշռող մասի նմուշներում, երկար վանկով եզրափակվող ոտքերի առկայությունն է երաժշտաբանաստեղծական ձևի հարաբերականորեն ինքնուրույն կառուցվածքային

³³ Երաժշտական ոտքերը՝ Մ. Բրուսյանի ձևակերպմամբ՝ ռիթմական տարրական կառուցվածքները գոյանում են մետրառիթմի երեք ֆունկցիաների՝ նախաշեշտի, շեշտի և թույլ վերջավորության տարբեր զուգորդումներից: Պետք է նկատի ունենալ, որ շեշտակիր վանկերն ունեն երկար տևողություն: Տե՛ս Բրուսյան Մ., Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն, Երևան, 2004, էջ 78:

³⁴ Վանկաչափական վերլուծության մեջ կիրառվում են բանաստեղծական ոտքերի՝ հունարեն ծագում ունեցող միջազգային անվանումները, որոնցից ոչ բոլորն ունեն հայերեն համարժեքներ, տե՛ս Աբեղյան Մ., Երկեր, Ե հատոր, Երևան, 1971, էջեր 76-80, ինչպես նաև Худабашян К., Стихотметрическая система армянских ашугских песен в трактовке Гарегина Левоняна, Худабашян К., Армянская музыка в аспекте сравнительного музыкознания, Ереван, 2011, с. 185. Ոճական միատեսակությունը պահպանելու նպատակով մենք կիրառել ենք ոտքերի միջազգային անվանումները՝ փակագծերում նշելով գոյություն ունեցող հայերեն համարժեքները: Փակագծերում տրված է նաև յուրաքանչյուր ոտքի գրաֆիկական նշումը:

³⁵ Մասնավորապես առաջին (– օ օ օ) և երկրորդ (օ – օ օ) պետների համընկնումներ կան Գկ եղանակի առանձին նմուշների տարբերակներում (սովորաբար դրսկորվում են տողի սկզբնական բառերի եղանակավորման ժամանակ): Առաջին (օ – – –) և երկրորդ (– օ – –) էպիտրիտների համընկնումներ են հանդիպում Ած եղանակի շարականների երկու տարբերակներում (բնորոշ են տողավերջերին հանդես եկող բառերը եղանակավորող դրվագներին):

միավորների ավարտին. նշված երաժշտական ոտքերը սովորաբար համապատասխանում են շարականի բանաստեղծական տների տողավերջերին հանդես եկող բառերին: Թաշձյանական նմուշների համեմատությամբ դիտարկվող առանձնահատկությունը կայանում է նրանում, որ թաշձյանական տարբերակների նույն դրվագներում հանդես եկող կարճ վանկով եզրափակվող ոտքերը արգարյան տարբերակներում փոխարինվում են երկար վանկով եզրափակվող ոտքերով. պիրիքեյ՝ (○ ○) յամբ (○ –), տրիբրաքսո՝ (○ ○ ○) անապեստ (○ ○ –) ևն³⁶: Այս օրինաչափությունը տեղի ունի մեր դիտարկած բոլոր ծայնեղանակների նմուշներում՝ բացառությամբ Բկ «դարձվածք» և որոշ Դկ ստեղի շարականների: Բացի դրանից՝ թաշձյանական տարբերակներում յամբական ավարտ ունեցող ոտքերը արգարյան տարբերակների նույն դրվագներում փոխարինվում են սպոնդեյական ավարտ ունեցող ոտքերով. անապեստ՝ (○ ○ –) բաքսո (○ – –), քորեյամբ՝ (– ○ ○ –) երկրորդ էպիտրիտ (– ○ – –) ևն:

Ջարդղություն շարականների վանկաչափական բնութագրի հիմնական տարբերությունը կայանում է նրանում, որ է. Աբգարի գրառած տարբերակներում երկար վանկերը շատ ավելի ծավալուն մեղեդիական մարմնավորում են ստանում, քան թաշձյանական նմուշներում: Մյուս կողմից արգարյան որոշ Դկ ստեղի զարդղություն շարականներին հատկանշական է կարճ վանկերով ավարտվող ոտքերի առավել հաճախ դրսևորումը՝ թաշձյանական տարբերակների նույն դրվագներում հանդես եկող երկար վանկերով եզերվող ոտքերի փոխարեն (քորեյ՝ յամբի փոխարեն, դակտիլ կամ անտիբաքսո՝ անապեստի փոխարեն):

Նոր Ջուղայի հոգևոր երգվածքում դրսևորվող ութմայն համակարգը հանդես է բերում ծայնեղանակային բնութագրի տարբեր ոլորտներին բնորոշ որոշ օրինաչափություններ, որոնք բնդիանուր են էջմիածնական ավանդույթի հետ և կարող են զուգահեռներ կամ նույնականություն դրսևորել նաև հայ հոգևոր երգարվեստի այլ ձյուղերի հետ ևս: Այդուհանդերձ, նորջուղայական շարականների քննությունը վկայում է դրանց ծայնեղանակային բնութագրի առանձին շերտերում որոշ ինքնատիպ օրինաչափությունների առկայության մասին, որոնք պայմանավորում են Նոր Ջուղայի հոգևոր երգվածքի առանձնահատկությունը: Նշված ինքնատիպ օրինաչափությունները դրսևորվում են ծայնեղանակային մեղեդու ծայնակարգային հիմքի, ինտոնացիոն զարգացման սկզբունքների, մեղեդու ռիթմական առանձնահատկությունների ոլորտներում:

ԳԼՈՒԽ III

ՆՈՐ ՋՈՒԼԱՅԻ ԿԱՄ ՀՆԿՐԱԿԱՆՈՑ ԵՐԳՎԱԾՔԻ ԱՅԼ ԶԱՅՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Նոր Ջուղայի կամ հնդկահայոց հոգևոր երգվածքի մասին հնարավորինս ամբողջական պատկերացում կազմելու համար է. Աբգարի գրառած շարականները դիտարկելուց բացի մենք դիմել ենք նաև նույն երգվածքի գիտարշավային

³⁶ Թվարկված փոխարինվող ոտքերը սովորաբար համապատասխանում են շարականի բանաստեղծական տան նախավերջին տողը (կամ վերջին տողին նախորդող տողերից որևէ մեկը) ամփոփող բառին, իսկ ծայնեղանակի մեղեդու կառուցվածքաբանական գործառույթի տեսանկյունից համընկնում են հանգչող դարձվածքների կամ դրանք եզրափակող դրվագների հետ:

նյութի քննությանը: Մեր տրամադրության տակ գտնվող՝ ընդհանուր առմամբ ութսուներկու նմուշները վերցված են Երևանի կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոնի՝ (ԵՊԿ ՀԵՖԱ) 1984 թ. Հրազդանի և Լենինականի և 1985 թ. Էջմիածնի գիտարշավային ծայնագրություններից (գիտարշավների ղեկավար և ծայնագրող՝ Ա. Կիրակոսյան), երաժշտագետ Արմինե Գրիգորյանի անձնական արխիվից՝ ծայնագրված 1989, 1990, 1991 և 1993 թթ. Սպահանի Փերիա գավառում (ծայնագրող՝ Ա. Գրիգորյան), ինչպես նաև 2009 թ. Գյումրի քաղաքում մեր գիտարշավի նյութերից: Բոլոր ինֆորմանտները Սպահանի հայաքնակ Փերիա գավառից են՝ Սանգիբարան, Խոյգան և Հազարդրիբ գյուղերից: Ա. Գրիգորյանի անձնական արխիվի և Գյումրիի գիտարշավի ծայնագրություններում հանդես եկող ինֆորմանտները հոգևորականներ են՝ ավագ քահանայի, քահանայի և սարկավագի հոգևոր աստիճաններով: ԵՊԿ ՀԵՖԱ արխիվային ծայնագրություններում հանդիպում են և՛ հոգևորական (քահանայի աստիճանով), և՛ աշխարհական ինֆորմանտներից գրառված նմուշներ³⁷:

Մեր դիտարկած գիտարշավային բոլոր ծայնագրություններում ընդգրկված ութսուներկու նմուշները ներկայացնում են բոլոր բուն և կողմ, ինչպես նաև Ած «դարձվածք», Ակ «դարձվածք», Բծ «դարձվածք», Դկ «դարձվածք» և Դկ ստեղծի ծայնեղանակները:

Վերոհիշյալ նմուշների համեմատական վերլուծությունը Ն. Թաշչյանի և Է. Աբգարի գրառած՝ համապատասխան ծայնեղանակների շարականների հետ փաստում է, որ ծայնեղանակային բնութագրի գերակա գործոններով Նոր Զուղայի ավանդույթին զգալիորեն մոտ են ԵՊԿ ՀԵՖԱ արխիվում և Ա. Գրիգորյանի արխիվային ծայնագրություններում ներկայացված նմուշները: Ծայնեղանակային բնութագրի բոլոր կողմերով նորջուղայական ավանդույթի համապատասխան դրսևորումների հետ նույնականության հասնող հարազատությամբ են օժտված վերոհիշյալ ինֆորմանտների տարբերակներում ներկայացված Ած, Ակ «դարձվածք», Բկ, Բկ «դարձվածք», Դծ և Դկ եղանակները: Աբգարյան շարականների հետ ծայնեղանակային սերտ կապը հատկապես հետևողականորեն է դրսևորվում տ. Համազասպ ավ. քին. Առաքելյանի (Ա. Գրիգորյանի արխիվ), ինչպես նաև տ. Գրիգոր քին. Փանոսյանի, Ս. Զարգարյանի, Հովհ. Տերտերյանի (ԵՊԿ ՀԵՖԱ արխիվ) երգած տարբերակներում: Ինֆորմանտների երգած նմուշներում ներկայացված Ած և վերջինիս հետ նույնական Ակ և Բկ «դարձվածք» եղանակների հիմնական տարբերությունը նույն եղանակների աբգարյան դրսևորումներից ծայնակարգային հնչյունաշարի կառուցվածքն է՝ իջեցված չորրորդ և հինգերորդ աստիճաններով, ինչպես նաև

³⁷ Վերապահում անելով՝ պետք է նշել, որ աշխարհական ինֆորմանտներ Ծ. Ղարիբջանի և Հովհ. Տերտերյանի կատարած շարականները կարելի է դիտարկել նաև որպես ժողովրդականացված հոգևոր երգի նմուշներ՝ հաշվի առնելով հատկապես այն հանգամանքը, որ տվյալ ինֆորմանտների կենսագրական տվյալներում չկա հոգևոր երգեցողության ավանդույթի հետ նրանց առնչության մասին վկայող որևէ տեղեկություն: Հովհ. Տերտերյանի երգած Դծ շարականն իր ոճական նկարագրով միանգամայն հարազատ է նորջուղայական հոգևոր երգվածքի նմուշներին: Ոճական տեսանկյունից հոգևոր մեղեդիներից որոշակիորեն առանձնանում է Ծ. Ղարիբջանի նվագած Ակ շարականի տարբերակը, որը, սակայն, ծայնեղանակային նկարագրով մոտ է Ակ-ի նորջուղայական դրսևորմանը, ուստի տվյալ շարականը նպատակահարմար ենք գտել ներառել վերլուծության մեջ:

ծայնակարգի ստորին սեկունդային հնչյունի բարձրացված տարբերակով: Որոշ այլ ծայնեղանակներում ևս տարբերությունն արտահայտվում է արգարյան նմուշներում չդրսևորվող գործածվող ծայների առկայությամբ, ընդ որում դրանք կա՛մ ուղղակի կապ ունեն նույն ծայնեղանակների՝ թաշյանական տարբերակներ հետ (Աձ, Բկ, Բձ), կա՛մ հատուկ են միայն ինֆորմանտների տարբերակներին (Բկ «դարձվածք», Դկ): Զայնակարգային հիմքի որոշ ընդհանուր առանձնահատկություններով հանդերձ արգարյան համապատասխան ծայնեղանակներից առավել շատ տարբերվում են ինֆորմանտների երգած նմուշներում ներկայացված Բձ «դարձվածք» և Գձ եղանակները, որոնցում որոշ շեղումներով հանդերձ ներկա են նույն եղանակների թաշյանական դրսևորումներին հատուկ ծայնակարգերը: Երբեմն թաշյանական տարբերակների հետ առնչությունն արտահայտվում է նաև ինտոնացիոն առանձնահատկությունների, առավելապես բնորոշ թռիչքների (Աձ, Ակ, Գձ), հազվադեպ նաև դարձվածաբանական մակարդակներում (Ակ, Գձ): Դարձվածաբանական կապը թաշյանական նույնանուն ծայնեղանակների հետ բնորոշ է հատկապես Գրիգոր սարկավագի երգած տարբերակներին, սակայն դրսևորվում է ոչ հետևողական կերպով (Ակ «դարձվածք», Գձ, Դձ, Դկ «դարձվածք»): Այսպիսով՝ կարելի է փաստել, որ բնորոշ մեղեդիական դարձվածքների ոլորտը ծայնեղանակային բնութագրի այն հիմնական բաղկացուցիչն է, որում առավել կայուն և հետևողականորեն է դրսևորվում վերոնշյալ ինֆորմանտների նմուշներում ներկայացված ծայնեղանակների մեծ մասի հարազատությունը նորջուղայական ավանդույթի համապատասխան եղանակների հետ: Վերը նշվածը հաշվի առնելով՝ ինֆորմանտների տարբերակներում ներկայացված ծայնեղանակների գերակշռող մասը կարելի է համարել նորջուղայական ավանդույթի համապատասխան դրսևորումների զգալիորեն մոտ ենթաձուլը:

Տ. Թաթուլ քին. Հակոբյանի երգած շարականները բնորոշվում են էջմիածնական ավանդույթի նմուշների հետ ունեցած զգալի առնչությամբ: Այդուհանդերձ, գրեթե բոլոր ծայնեղանակներում հանդես են գալիս համանուն ծայնեղանակների արգարյան տարբերակների հետ աղերսներ ունեցող մասնակի, երբեմն էական առանձնահատկություններ (Բձ, մասամբ՝ Բկ, Գձ և Գկ եղանակներ): Մյուս կողմից որոշ ծայնեղանակների ծայնակարգային և ինտոնացիոն բնութագրերում հանդիպում են ուրույն հատկանիշներ, որոնք բնորոշ չեն ո՛չ թաշյանական, ո՛չ արգարյան համապատասխան դրսևորումներին:

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

✓ Է. Աբգարի գրառումներում ներկայացված Նոր Զուղայի կան հնդկահայոց հոգևոր երգվածքը, ճյուղավորվելով հոգևոր երգեցողության կենտրոնական՝ էջմիածնական ավանդույթից, դարերի ընթացքում ձեռք է բերել ուրույն նկարագիր՝ պահպանելով ժառանգական կապը մայր ավանդույթի հետ: 19-րդ դարի երկրորդ կեսին ծիսական կենցաղավարման ոլորտից դուրս մղված և մոռացության եզրին հայտնված երգվածքի պահպանման պատմական առաքելությամբ հանդես եկավ Է. Աբգարը՝ գրառելով և հրատարակելով նորջուղայական ավանդույթի հոգևոր երգերի մի ստվար զանգված: Է. Աբգարի գրառած մեղեդիների ոճական միատարրությունը և հոգևոր երգեցողության

ազգային ավանդույթի տեսանկյունից հավաստիությունը վկայված է Կոմիտասի կողմից:

✓ Ութձայնի համակարգի՝ Ն. Թաշձյանի գրառումներում ներկայացված էջմիածնական և Է. Աբգարի գրառած շարականներում հանդես եկող նորջուղայական դրսևորումների համեմատությունը ցույց է տալիս, որ ծայնեղանակային բնութագրի հիմնական բաղադրատարրերի գերակշռող մասով առավելագույնս տարբերվում են երկու երգվածքների Աձ, Բձ «դարձվածք», Բկ, Բկ «դարձվածք», Գձ, Դկ «դարձվածք» եղանակները և Դկ ստեղի եղանակի առանձին նմուշները: Ձայնակարգային հիմքի սկզբունքային տարբերություններով հանդերձ Աձ, Բձ «դարձվածք» և Գձ նմուշների առանձին կառուցվածքաբանական հատվածներում ի հայտ են գալիս զգալի կայունություն դրսևորող ինտոնացիոն զարգացման ընդհանուր օրինաչափություններ: Ձայնեղանակային նկարագրի առավել սերտ ազգակցությամբ են բնորոշվում երկու ավանդույթների Աձ «դարձվածք», Ակ «դարձվածք», Գկ և Դկ ծայնեղանակների նմուշները: Դարձվածաբանական առնչություններ կան նաև Ակ, Բձ, Դձ եղանակների նմուշներում, ինչպես նաև Դձ «դարձվածք», Դկ «դարձվածք» և Դկ ստեղի ծայնեղանակների առանձին դրսևորումներում: Առանձին ենթախումբ են կազմում երկու ավանդույթների ոչ նույնաման, սակայն սերտ ինտոնացիոն-դարձվածաբանական, երբեմն՝ նաև կառուցվածքաբանական կապ ունեցող ծայնեղանակները (էջմիածնական Ակ և նորջուղայական Աձ և Դկ «դարձվածք», էջմիածնական Աձ և նորջուղայական Բկ):

✓ Երկու երգվածքներին պատկանող նմուշների վանկաչափական առանձնահատկությունների դիտարկումը ցույց է տալիս, որ այս ոլորտում գոյություն ունեն և՛ էական ընդհանրություններ (ոտքերի մի շարք բնորոշ տեսակների համընկնումներ), և՛ տարբերություններ: Ընդ որում նշված ընդհանրությունների և տարբերությունների դրսևորման այս կամ այն օրինաչափությունը կարող է պայմանավորված լինել կոնկրետ ծայնեղանակային գործոնով (որոշակի համընկնումներ և տարբերություններ տիպական են տվյալ ծայնեղանակի դրսևորումներում) կամ վերջինիս հետ առնչություն չդրսևորել (որոշ համընկնումներ և տարբերություններ ընդհանուր են տվյալ երգվածի մի շարք տարբեր ծայնեղանակներին պատկանող նմուշների համար):

✓ Է. Աբգարի գրառած շարականների քննությունն ի հայտ է բերում ութձայնի նորջուղայական տարբերակին բնորոշ ինքնատիպ առանձնահատկությունները, որոնք դրսևորվում են առանձին ծայնեղանակների ձայնակարգային հիմքի, մեղեդու ինտոնացիոն զարգացման սկզբունքների (զարգացման ընթացքում մեղեդու ծավալման հիմքը կազմող հնչյունաշարային ծայնասահմանի անմիջական նվաճում, թռիչքների հանդես գալու հաճախակիություն), ռիթմական (տրիոլային ռիթմի առկայություն) և վանկաչափական հատկանիշների ոլորտներում (երկար վանկով եզրափակվող ոտքերի առկայություն երաժշտաբանաստեղծական ձևի հարաբերականորեն ինքնուրույն կառուցվածքային միավորների ավարտին):

✓ Նորջուղայական երգվածքի մի շարք նորահայտ ծայնագրությունների համեմատությունը համապատասխան ծայնեղանակներին պատկանող թաշձյանական և աբգարյան նմուշների հետ փաստում է դրանց գերակշռող մասի հարազատությունը նորջուղայական երգվածքի հետ (ԵՊԿ Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոնի և Ա. Գրիգորյանի անձնական արխիվի

ծայնագրություններում ներկայացված նմուշներ): Ձայնեղանակային բնութագրի առանձին կողմերում առկա որոշ տարբերությունները նկատի ունենալով՝ տվյալ նմուշներում ներկայացված ձայնեղանակների գերակշռող մասը կարելի է համարել նորջուղայական ավանդույթի համապատասխան դրսևորումների զգալիորեն մոտ ենթաձյուղը:

Սույն աշխատանքը հավաստում է Է. Աբգարի ծեռնարկի անուրանալի նշանակությունը հայ հոգևոր երգարվեստի արժեքավոր դրսևորումներից մեկը ներկայացնող Նոր Զուղայի կամ հնդկահայոց երգվածքի պահպանման գործում, ընդգծում նորջուղայական շարականներում դրսևորվող ութծայն համակարգի ուսումնասիրության կարևորությունը հայ երաժշտական միջնադարագիտության մի շարք խնդիրների հստակեցման տեսանկյունից:

ԱՏԵՆԱՆՈՍՈՒԹՅԱՆ ԹԵՄԱՅՈՎ ՀՐԱՏԱՐԱԿՎԱԾ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ ՑԱՆԿԸ

1. Ամիրադյան Գ., Հայ հոգևոր երգարվեստի Նոր Զուղայի կամ հնդկահայոց ձյուղն ըստ Էմի Աբգարի, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական երրորդ նստաշրջան, Նստաշրջանի նյութեր, Երևան, 2009, էջեր 185-192:
2. Ամիրադյան Գ., Կոմիտասի անդրադարձը Է. Աբգարի Պատարագին, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական չորրորդ նստաշրջան, Նստաշրջանի նյութեր, Երևան, 2010, էջեր 83-91:
3. Ամիրադյան Գ., Ձայնեղանակների ուսումնասիրության մեթոդաբանական սկզբունքներն ըստ Կոմիտասի, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական հինգերորդ նստաշրջան, Նստաշրջանի նյութեր, Երևան, 2011, էջեր 211-220:

**АМИРАГЯН ГАЯНЕ АШОТОВНА
СИСТЕМА ВОСЬМИГЛАСИЯ В НОВОДЖУЛЬФИНСКОМ
ИЛИ ИНДИЙСКО-АРМЯНСКОМ РАСПЕВЕ АРМЯНСКОГО ДУХОВНОГО
ПЕСНЕТВОРЧЕСТВА
РЕЗЮМЕ**

Диссертация посвящена изучению системы восьмигласия в новоджультинском или индийско-армянском распеве армянского духовного песнетворчества. Выявлены основные составляющие элементы гласовой характеристики шараканов новоджультинской традиции: ладовая структура, принципы интонационного развития, интонационно-формообразующие особенности, типовые гласовые обороты. Посредством сравнительного анализа представлены общие черты и различия проявлений системы восьмигласия в главной – эчмиадзинской – и новоджультинской традициях армянского духовного песнетворчества.

Материалом исследования стали 120 шараканов, записанных и опубликованных Эми Абгар в изданных с 1896-го по 1920 г. сборниках новоджультинских духовных песнопений. Для наиболее полного освещения темы исследования в работе также были рассмотрены 82 образца экспедиционных записей новоджультинского распева. При сопоставлении абгаровских записей шараканов с одноименными эчмиадзинскими их вариантами был использован сборник “Шараканоц” Н. Ташчяна. Исследовались также фрагменты записанных Э. Абгар комитасовских обработок мелодий новоджультинской Литургии. Анализ последних приводит к важным заключениям относительно стилистической цельности представленного в абгаровских записях новоджультинского распева, а также их близости к истокам национального духовного песнетворчества.

Диссертация состоит из предисловия, трех глав, заключений, списка использованной литературы и семи приложений.

✓ Колония Новой Джульфы образовалась в 1604 году, когда, по приказу иранского правителя Шах-Аббаса, жители города Джульфы Сюникской провинции Армении, в числе нескольких сотен тысяч армян из разных регионов страны, были насильственно переселены в Иран. Центром колонии стал город Нор Джуга (Новая Джульфа), созданный в пригороде Исфахана силами переселенцев из Джульфы. В начальный период существования колонии образовалась Армянская епархия Новой Джульфы, в состав которой с 1628 года входили также армянские общины Индии, образованные переселенными из Ирана армянами, в том числе новоджультинцами (далее: Ирано-Индийская Армянская епархия). Первоначально все армянские переселенцы колонии Новой Джульфы были носителями единой эчмиадзинской традиции духовного песнетворчества, которая в течении веков, в силу ряда объективных изменений, приобрела самобытный характер. Согласно мнению Н. Тагмизяна, формирование пяти основных (в том числе новоджультинского или индийско-армянского) распевов, возникших как следствие разветвления армянского духовного песнетворчества, произошло в 18-19 вв. В один из кризисных периодов существования новоджультинской духовно-песенной традиции – в середине 19-го века – глава епархии Новой Джульфы епископ Тадеос Бекназарян (1795-1863) обнаружил почти полностью преданный забвению распев и возвратил его в церковный

обиход. На рубеже 19-20 веков с инициативой сохранения находящегося в очередной стадии распада новоджультинского распева выступает музыковед родом из Новой Джульфы Эми Абгар (1863-1942), которая осуществила запись и публикацию ценного массива новоджультинских духовных песен, исполненных бывшим учеником епископа Тадеоса Бекназаряна иереем Акопом.

✓ В сборниках Э. Абгар предсавлены, в частности, духовные песнопения Литургии, некоторых ритуалов Страстной Недели, Рождества и Воскресения. Четырехголосная гармонизация в контексте функционально-гармонического мышления классической европейской музыки, а также принцип периодического тактирования большинства духовных монодий, вошедших в абгаровские тома, в значительной степени нарушает стилистическую цельность последних. Вместе с тем, рассмотрение данных духовных песен в традиционном, монодическом варианте их бытования выявляет их самобытный, национальный облик. Особую ценность имеет мнение Комитаса о новоджультинском распеве, в частности, о мелодиях Литургии, записанных Э. Абгар, которые он считал образцами, в наибольшей степени сохранившими национальный дух и наделенными стилистическим единством. Анализ фрагментов комитасовских обработок новоджультинских литургических мелодий служит наилучшим подтверждением приведенного мнения.

✓ Сравнительный анализ гласовой характеристики одноименных шараканов эчмиадзинского и новоджультинского распевов показывает, что наибольшей родственностью отличаются образцы Третьего Побочного и Четвертого Побочного гласов, а также “дардзвациков” Первого и Первого Побочного гласов. В области типовых гласовых оборотов имеются существенные параллели в большинстве шараканов Первого Побочного, Второго, Четвертого и Третьего гласов, а также в отдельных образцах, принадлежащих “дардзвацику” и “стеги” Четвертого Побочного гласа. По основным особенностям гласовой характеристики в наибольшей степени различаются эчмиадзинские и новоджультинские проявления Первого, Второго Побочного, Третьего гласов, а также “дардзвациков” Второго, Второго Побочного гласов и некоторых образцов стеги Четвертого Побочного гласа. Анализ абгаровских шараканов обнаруживает индивидуальные черты новоджультинской системы восьмигласия, которые проявляются в ладовой структуре, принципах интонационного развития и ритмических особенностях отдельных гласов.

✓ Большая часть образцов экспедиционного материала новоджультинского распева отличается значительной близостью к абгаровским шараканам соответствующих гласов (записи из архива кафедры Армянской музыкальной фольклористики Ереванской гос. консерватории им. Комитаса, материалы из личного архива музыковеда А. Григорян). Принимая в расчет некоторые различия, которые проявляются в отдельных сторонах гласовой характеристики, преимущественную часть гласов, представленных в рассмотренных образцах, можно считать близкими ответвлениями соответствующих гласов новоджультинского распева.

✓ Новоджультинский или индийско-армянский распев, представленный в абгаровских записях, является ценным проявлением армянской духовной музыки. Данное исследование подтверждает важность изучения системы

восьмигласия в новоджультинском распеве с точки зрения освещения ряда проблем в области армянской музыкальной медиавистики.

AMIRAGHYAN GAYANE
UTDZAYN SYSTEM IN NEW JULFA'S OR INDIAN ARMENIAN CHANT OF THE
ARMENIAN RELIGIOUS VOCAL ART
SUMMARY

The following thesis is an investigation of the *utdzayn* (parallel to Byzantine *oktoechos*) system in New Julfa's or Indian-Armenian chant of the Armenian religious vocal art. It reveals the modal characteristics of sharakans (hymns) belonging to the tradition of New Julfa with its main components: modal structure, principles of intonation development, intonation-shape features, typical modal phrases. The general features and differences of *utdzayn* system appeared in main Echmiadzin's and New Julfa's traditions of the Armenian religious vocal art are presented by means of a comparative analysis.

The investigation concerns 120 sharakans, which had been recorded and published by Amy Abgar in the collections of religious canticles of New Julfa, issued from 1896 to 1920. In order to ensure the most complete treatment of the theme possible, this work has studied also 82 models of expeditionary records of the New Julfa's chant. During the process of comparative analysis, versions of Echmiadzin's sharakans with the same name, presented in Abgar's records, have been taken from "Sharaknots" ("Hymnal") collection, recorded by N. Tashchyan. The investigation has studied as well the fragments of Komitas's versions of New Julfa's Liturgy melodies, recorded by A. Abgar. The analysis of the mentioned fragments results into a series of important conclusions concerning the stylistic integrity of New Julfa's chant, presented in Abgar's records, as well as the latter's affinity with the sources of national religious vocal art.

The thesis consists of preface, three chapters, conclusions, bibliography and seven appendices.

✓ New Julfa's colony was formed in 1604, when the population of Julfa town of the Armenian Syunik province among many thousands of Armenians from different regions was moved by force to Iran, according to the decree of Iranian governor Shah Abbas. Nor Jugha (New Julfa) town, founded in the suburbs of Isfahan by immigrants from Julfa, became the center of the colony. At the beginning of the colony's existence the Armenian diocese of New Julfa was established, which involved since 1628 the Persian Armenians who had transmigrated to India from Iran, including those from New Julfa (hereinafter: Iranian-Indian Armenian diocese). First all the Armenian immigrants of New Julfa's colony were bearers of a single Echmiadzin's tradition of religious vocal art, which due to few objective changes, occurred within centuries, started to obtain a peculiar character. As N. Tahmizyan considers, the generation of five main (including New Julfa's or Indian-Armenian) chants, resulted from the branching of the Armenian religious vocal art, took place in 18th-19th cc. During one of critical periods of the existence of New Julfa's religious vocal tradition, in the middle of the 19th century, the Head New Julfa's diocese,

bishop Tadeos Beknazaryan (1795-1863) found the almost completely forgotten chant and brought it back into the common use of church. At the turn of the 19th and the 20th centuries the musician theoretician by origin from New Julfa Amy Abgar (1863-1942) demonstrates the initiative to save the New Julfa's chant, which was suffering another stage of breakup. She carried out the writing and publication of a valuable range of new Julfa's religious songs, performed by pupil of bishop Tadeos Beknazaryan, priest Jacob.

✓ A. Abgar's collections present in particular the religious canticles of Liturgy, some rituals of Holy Week, Christmas and Resurrection. The four-part harmonization in the context of functional-harmonic ideation of classical European music, as well as the principles of periodic bars of the greatest part of religious monodies, included in Abgar's volumes, have significantly broken their stylistic integrity. At the same time, the study of the mentioned monodies in traditional monodic version reveals their peculiar, national character. The opinion of Komitas about the New Julfa's chant is specially valuable: in particular, he was assessing the melodies of Liturgy recorded by A. Abgar as models which had mostly kept the national spirit and the stylistic unity. The analysis of fragments of the versions of New Julfa's liturgical melodies made by Komitas are the best confirmation of the mentioned opinion.

✓ The comparative analysis of the modal characteristics of sharakans under the same name in Echmiadzin's and New Julfa's chants shows that the likeness is mostly typical of models of the Third Auxiliary and Fourth Auxiliary modes, as well as "dardzvatsks" of the First and First Auxiliary modes. Among typical modal phrases there are significant parallels in the greatest part of sharakans of the First Auxiliary, Second, Fourth and Third modes, as well as independent models, belonging to "dartsvastk" and "steghi" of the Fourth Auxiliary mode. The Echmiadzin's and New Julfa's manifestations of the First, Second Auxiliary, Third modes, as well as "dardzvatsks" of the Second, Second Auxiliary modes and a few models of the "steghi" of the Fourth Auxiliary Mode differ most of all in the main peculiarities of modals characteristics. The analysis of Abgar's sharakans reveals individual features of New Julfa's *utdzayn* system, which appear in the modal structure, the principles of the intonation development and the rhythmic peculiarities of separate modes.

✓ The greatest part of the models studied in the expeditionary material of New Julfa's chant is characterized by relevant proximity to Abgar's sharakans of corresponding modes (records are taken from the archive of the Cathedra of Armenian Musical Folkloristics at Yerevan State Conservatory after Komitas, materials from the personal archive of musicologist A. Grigoryan). Taking into account some differences in separate parts of modal characteristics, the major part of modes presented in the studied models can be considered close branches of the corresponding modes of New Julfa's chant.

✓ New Julfa's or Indian-Armenian chant, presented in Abgar's records, is a valuable and peculiar manifestation of the Armenian religious vocal art, an integral part of the national cultural heritage. The contribution of A. Abgar for saving and keeping the rich material of sharakans exposing the *utdzayn* system of New Julfa's chant is, indeed, undeniable. Its study can promote the precision of several issues of the Armenian musical medievalism.