

ԱՆՆԱ ՕՍԻՄՅԱՆ
ՄԻՍՈՆՅԱՆ

Կոմպոզիտոր, Պ. Ի. Չայկովսկու անվան

ՄՄԵԴ դասատու

E-mail: annasimonyan329@gmail.com

DOI: 10.58580/18290019-2025.1.68-94

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի
երաշխավորությամբ՝ Գոհար Կառլենի Շագոյանի՝ 15.5.2026 թ.,

գրախոսներ՝ 25.2.2026 թ. և 10.6.2026 թ.,

ընդունվել է տպագրության՝ 14.5.2026 թ.,

ներկայացրել է հեղինակը՝ 20.2.2025 թ.:

© Հեղինակ, 2025: Հասանելի է Creative Commons Attribution

4.0, 3.0 Licence-ին համապատասխան:

ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՃԱՐՏԱՐԱԿԵՏՈՒԹՅՈՒՆ

Անվանում

Հոդվածում ներկայացնում ենք հայ հնագույն երաժշտության օրինակով, ճարտարապետության ընդունված նորմերի հիմքով Կոմիտասի հայեցակարգերի և առաջ քաշած տեսությունների հիման վրա, հայ մեղեդիներին բնորոշ ներքին յուրահատուկ ձգողականության և կազմության ճարտարապետական առանձնահատկությունները: Զուգահեռներ են անցկացվում, հեղինակի հետազոտությունների հիման վրա, երաժշտության և ճարտարապետության արվեստների մտածողությունների միջև: Արդյունքում գալիս ենք այն համոզմունքին, որ մեղեդիներն ստեղծում են գծագրեր, որտեղ կան հիմնական ճարտարապետական սյուները ցուցող նոտաներ, որոնք տետրախորդների 1-ին և 4-րդ նոտաներն են, որն ըստ Կոմիտասի տեսության, կոչվում է «քառեակի դրոշմին» ուր ծայրի, այսինքն 1-ին և 4-րդ նոտաները երբեք չեն տեղաշարժվում և հենց այդ նոտաներն են հանդիսանում որպես սյուներ, իսկ միջին երկու, նոտաներն ազատ տեղաշարժվում են, ապա սյուներն միմյանց միացնելով առաջացնում՝ գծեր, այդպիսով նաև ապացուցում, թե ինչու են տետրախորդները միմյանց միանում շղթայաձև: Նաև բացահայտվում են «Հայկական ութձայնի հնչյունաշարերի» ներքին ձգողական դաշտի օրենքները, և թե ինչու են հնչյունաշարերը բնորոշվել «ձայն» և «կողմ» անվանումներով: Այսպիսով ապացուցվում է, որ հնագույն քաղաքակրթությունների ժամանակ գոյություն են ունեցել երաժշտական մեկ այլ տեսություններ, որտեղ նոտաները և տառերն իրենցից թվեր են ներկայացրել և համակարգված են եղել:

Բանալի-բանկը. երաժշտություն, ճարտարապետություն, Կոմիտաս, երաժշտական օրենքներ, երաժշտության տեսություն, մեղեդիների գծագրեր, ճարտարապետական սյուներ, նոտաներ, տետրախորդն ըստ Կոմիտասի տերմինի՝ քառյակ, հնագույն քաղաքակրթություն:

Abstract

Composer, teacher at the P. I. Tchaikovsky Secondary Specialized Music School **Anna Omik Simonyan**. - **"The Architecture of Music"**.

This article employs ancient Armenian music to demonstrate a method for exploring the distinctive internal structure of Armenian melodies. The methodology is based on well-established architectural principles along with music theory concepts developed by Komitas. It allows one to identify the unique architectural characteristics inherent in Armenian music. The author draws parallels between musical and architectural concepts, supported by music examples and the analytical notions introduced by Komitas. Consequently, it can be concluded that melodies form lines, with their main tones resembling the supporting columns in architecture. According to Komitas' terminology, those are the first and fourth notes of a tetrachord, while the seamless progression of sounds connecting these main tones resembles the lines of a drawing. The article further explores the concepts of internal gravity within the ancient Armenian eight-mode system (Utdzain). The author also explains the reason for the scales being called dzayn (authentic mode) and koghm (plagal mode). Consequently, the author concludes that ancient civilizations possessed a distinct musical theory, where musical notations and letters were assigned numerical values and were meticulously organized.

Key Words: music, architecture, Komitas, laws of music, music theory, melodic patterns, architectural columns, notes, tetrachord, Qaryak, Qaralar, ancient civilization.

Абстракт

Композитор, преподаватель ССМШ им. П. И. Чайковского **Анна Омиковна Симонян**. - **"Архитектура музыки"**.

В статье на примере древнеармянской музыки представлен метод анализа уникальной внутренней структуры армянских мелодий, основанный на общепринятых нормах архитектуры и теоретических концепциях Комитаса. Такой анализ позволяет выявить характерные архитектурные особенности армянской музыки. В своем исследовании автор проводит параллели между музыкальным и архитектурным мышлением, основываясь на музыкальных примерах и принципах анализа, предложенных Комитасом. В результате можно сделать вывод, что мелодии формируют линии, основные ноты которых аналогичны несущим колоннам в архитектуре. Согласно терминологии Комитаса, это первые и четвертые ступени тетрахорда, в то время, как свободное движение звуков, связывающее эти основные ступени, образует нечто похожее на линии чертежа. Также рассматриваются принципы внутренней гравитации в древнеармянской системе осмогласия (Утдзайн) и объясняется, почему звукоряды называются «основной глас» (дзайн) и «плагальный глас» («koghm»). Таким образом, автор заключает, что в древних цивилизациях существовала иная музыкальная теория, в которой нотные и буквенные символы имели числовые обозначения и были строго систематизированы.

Ключевые слова: музыка, архитектура, Комитас, законы музыки, теория музыки, мелодические рисунки, архитектурные колонны, ноты, тетрахорд, терминология Комитаса, тетрахорд, четырехструнный, древняя цивилизация.

Նախաբան

Հայն ունի ինքնությունը երաժշտություն», այս հոդվածը Կոմիտասը գրեց 1913 թվին՝ իր երկար տարիների ուսումնասիրություններից հետո (1. էջ 89, 3. էջ 83), որպես ի պատասխան տվյալ ժամանակաշրջանում հայ մշակույթի առաջ կախված մարտահրավերներին (2. էջ 16, 81): Հոդվածը շատ տարբեր արձագանքներ գտավ, ցավալին այն է, որ քննադատական խոսքերի արժանացավ հենց ազգությամբ հայ երաժիշտի կողմից (3. էջ 85):

«Հայն ունի ինքնությունը երաժշտություն»

Սակայն արդեն 1914 թվականին, երբ Կոմիտասը վերադարձավ Փարիզում կայացած Միջազգային երաժշտական ընկերության համաժողովից, նա մեծ ոգևորությամբ պատմում է, որ իր տեսությունը հայ հոգևոր և ժողովրդական երաժշտության մասին ընդունվեց շատ բարձր գնահատանքով (3. էջ 194-199), ընդունվեց՝ «Հայն ունի ինքնությունը երաժշտություն», այն բոլոր տպավորություններն օտարերկրյա երաժիշտների՝ թե հայ երգերը տխուր ու մելամաղձոտ են՝ իսպառ անհետացան, և հակառակը, նրանց առջև հառնեց մի ինքնատիպ մշակույթ, ինքնատիպ երաժշտություն՝ լեցուն համակ ուժով ու կենդանությամբ, իր ցեղի փիլիսոփայությամբ ու ոգով, և դա շատ կարևոր փաստ էր, որովհետև հենց երաժշտությունն է այն «ամենամաքուր հայելին», որ արտացոլում է իր ցեղի տեսակը, ամբողջացնում նրա կերպարը: Եվ ահա, այսուհետ, անհետանում է հայը՝ իբրև ազգ լինելու և չլինելու հարցը: Եթե ունես մշակույթ՝ ուրեմն ազգ ես:

Կոմիտասի գործունեությունը հայ ազգի՝ հայ երաժշտության հաղթանակն էր:

Կոմիտասի ուսումնասիրության հետքերով

Իսկ ի՞նչ յուրօրինակ երաժշտական տեսության մասին է անընդհատ խոսում Կոմիտասը, երբ ուսումնասիրում է հայ տոհմիկ մեղեդիները: Նախ անդրադառնում է շատ տարբեր ազգերի երաժշտությանը՝ սկսում նախապատմական դարերից՝ Պոլինեզյան կղզիների երաժշտություն, օրինակ Թոնկա կղզում կար մի սրինգ, որ ձայն հանելու համար անցքերը զույգ պիտի բանային, կամ Օվիսիի կղզում ընդամենը երգում էին չորս հնչյունից կազմված մեղեդի և այլն:

Ապա գրում է, որ այդ հին դարերից մի քանի մեղեդու կտորներ կան, որ նման են պարսկական, կամ տաճկական, նաև մեր ժողովրդական և եկեղեցական մեղեդիներին:

Չինական երաժշտության մասին գրելիս նշում է, որ նման է ելևէջ ֆինների երաժշտությանը, ապա, թե հին նիդեռլանդացիք ունեին նույնպիսի ելևէջ (3. էջ 147): Հնդկական երաժշտությունը բացատրելիս ասում է, որ նրանք ունեն գեղեցիկ մեղեդիներ, որ նման են մեր երգերին (4. էջ 154): Ապա քրդական, արաբական, տաճկական՝ ձեռքի տակ ունենալով նմուշներ, քանի, որ համեմատականներ է տանում օրինակ հայ հոգևոր, կամ ժողովրդական մեղեդիների հետ (4. էջ 143-171): Հետո մանրամասն բացատրում տարբեր ազգերի լադերը իրենց կառուցվածքներով (4. էջ

170), հունական երաժշտությունը՝ ապա մածոր և մինոր լադերը, և անընդհատ պնդում է, որ «..., բայց հայ մեղեդիները չեն ենթարկվում ոչ մի այս տեսակ ելևէջի, այլ հիմնված են քառակի դրության վրա» (4. էջ 91): Բացատրում է, թե ինչ հասկացողություն է «քառակի դրություն» (տետրախորդ), նրան բնորոշ օրենքները, նրանից առաջացած հնչյունաշարերը, որոնց ձգողականությանն է միայն ենթարկվում հայկական մեղեդին:

Անընդհատ պնդելով՝ պայքարելով իր ժամանակաշրջանում արդեն տարբեր երաժիշտների կողմից տարածվող եվրոպական երաժշտական օրենքներով հայ երաժշտությունը հարմարեցնելու տենդենցին՝ Կոմիտասը խոսում է ինքնատիպ երաժշտական տեսության օրենքների մասին (4. էջ 92), չէ որ դա էր ամենաորոշիչ հանգամանքը՝ մեղեդիների ներքին ուժն ու հմայքը ամբողջական ներկայացնելու:

Նաև հիշենք, թե ինչպիսի խոսքեր էին հնչում անվանի երաժիշտների կողմից նրա կարդացած դասախոսությունների ժամանակ: Օրինակ. «Հայ ձեռագրերն ավելի ավանդապահ գտնված են գուրգուրանքով պահելու համար հայկական հին երաժշտության աղբյուրները, որոնցմէ թերևս երաժշտագետներ օգտուին ժամանակակից ուրիշ երաժշտություններ պրպտելու յամար» (3., 1. էջ 195, 197, 305): Կամ Օսկար Ֆլայշերի խոսքերը. «Դուք կարող էք անգնահատելի ծառայություն մատուցել ժամանակակից գիտությանը, եթե հրատարակեք ձեր ուսումնասիրությունները» (7. էջ 88):

Պետք է պարզել, որն է Կոմիտասի առաջարկած տեսության առանձնահատկությունները:

Նաև ուզում եմ մեջբերել ևս մի հատված նրա ուսումնասիրություններից: Երբ պատմում է հունական երաժշտության մասին՝ գրում է. «Հույները որպես հիմք վերցրեցին եգիպտացիներից, իսկ եգիպտացիք երաժշտությունը, նաև արվեստի այլ ճյուղեր, մայթեմատիկորեն էին բացատրում՝ անվանելով «Աստղաբաշխություն»» (4. էջ 164-165):

Ուրեմն հույները վերցրեցին հիմքերը, բայց հետո ազատ զարգացման մեջ դրին, շեշտելով, որ երաժշտությունը զգացմունքներ ու հույզեր արտահայտելու միջոց է: Նաև հույն փիլիսոփաները երաժշտական նյութ վերցրեցին արաբներից, բայց էլի չպահեցին արաբական երաժշտության օրենքները:

Իսկ հոդվածի սկզբում գրում է. «Ումանք ասում են, որ երաժշտությունը ծառայում է մարդկանց իրենց զգացմունքը հաղորդելու համար, բայց սրանից ոչ մեկն էլ հիշտ չէ: Այլ սա երաժշտության միայն մի ճյուղն է» (4. էջ 137):

Այսպիսով պարզ է դառնում, որ շատ հին ժամանակներում մեկ այլ երաժշտական համակարգ է եղել, և պետք է փորձել գտնել ակունքները՝ հետևելով Կոմիտասի ուսումնասիրություններին:

Կոմիտասը դեռ 1985 թ.-ին Մկրտիչ Ա Խրիսեանին ուղղված նամակում գրում է, որ յոթ ամիս է ինչ հավաքում է հայոց ժողովրդական երգերը և պարերգերը, որոնք շատ կնմանվին մեր նախնիների սուրբ շարականներին, որ արտահայտում են կյանքը և միտքը Հայկյան սեռիս, որ այնտեղ է թաքնված փիլիսոփաների իմաստությունը: Ցանկություն է հայտնում՝ որպես մի լույսի շող, կորստից փրկել, մաքրել օտար ազդեցությունից և տպագրել (5. էջ 22): Այս նամակից պարզ է դառնում, որ տիրապետում է հայ երաժշտության

տեսությանը: Նշենք նաև, Աճառյանն իր հիշողություններում էլ է գրում, որ Կոմիտասը ցանկանում էր հայրենի ավերակներից դուրս բերել հայ երաժշտության գանձերը: Այսպես ոգևորված կարող էր լինել միայն այն երաժիշտը, ով հիմնովին արդեն հասկացել էր հայ երաժշտության կազմության գաղտնիքները ու կատարելությունը և այդ մասին աշխարհին պատմելու համար պիտի տիրապետեր համաշխարհային երաժիշտների երաժշտական լեզվին: Պատահական չէր հենց Շմիդտի կոնսերվատորիայի ընտրությունը, չէ՞, որ Ռիխարդ Վագները գերմանական երաժշտության մեջ լուրջ հեղաշրջում էր առաջացրել՝ դեռ ուսման տարիներից տարված լինելով Բեթհովենյան տեսությամբ, և իր իսկ 1-ին Սիմֆոնիայից սկսած՝ դեմ էր դուրս գալիս տարածված մաժոր-մինոր համակարգին: Եվ Վագները ևս իր օպերաների միջոցով երաժշտական ուղղությունը տանում էր դեպի հին քաղաքակրթության բացահայտում (6.):

Կոմիտասը շատ արագ նախաձեռնում է իր մտացածի իրականացումը: Ուսման երկրորդ տարում արդեն սկսում է ներկայացնել ուսումնասիրություններ հայ երաժշտության վերաբերյալ: Կարճ ժամանակում եվրոպացի երաժիշտների առջև բացահայտվում է լրիվ ուրիշ երաժշտական համակարգ՝ ավելի կատարյալ, այն ինչ, որ վաղուց փնտրում էին շատ անվանի կոմպոզիտորներ:

Իհարկե Կոմիտասի բերած ապացույցները զարմացնում և համոզում էին իրենց հավաստիությամբ, մինչև այն, որ բոլորը եկել էին այն մտքի, որ համաշխարհային երաժշտության ակունքներն իմանալու համար պետք է ուսումնասիրել Հայ հին մեղեդիները:

Առաջարկում են քայլել Կոմիտասի հետքերով.

Նախ ասում է. «Հայ եկեղեցական և ժողովրդական երաժշտությունը հիմնված է ոչ թե եվրոպական ութնյակի սիստեմի վրա, այլ քառալարի սիստեմի վրա» (3. էջ 234): Այնպես, որ նախորդ տետրախորդի վերջին ձայնը դառնում է հաջորդ տետրախորդի առաջին ձայնը: Տետրախորդի առաջին և վերջին ձայների միջև կա 2,5 տոն տարածություն, հայ երաժշտության տիրոջ տետրախորդը մաժոր տետրախորդն է, որի սկզբի և վերջի ձայները միշտ անփոփոխ են մնում, մինչդեռ միջինները փոփոխվում են (4. էջ 120):

Օրինակ՝ [դո, ռե, մի ֆա] + [ֆա, սոլ, լա, սի բեմոլ]

Դո և ֆա նոտաները չեն տեղաշարժվում, իսկ ռե և մի նոտաների տեղաշարժի շնորհիվ առաջանում է 6 տեսակի տետրախորդ

1_τ, 1_τ, 0,5_τ
1,5_τ, 0,5_τ, 0,5_τ
1_τ, 0,5_τ, 1_τ
0,5_τ, 0,5_τ, 1,5_τ
0,5_τ, 1_τ, 1_τ
0,5_τ, 1,5_τ, 5_τ

Տետրախորդների միջև 2,5 T-(տոն)-ը անփոփոխ պիտի պահպանվի, սա ամենակարևոր օրենքն է (4. էջ 94), մեր

հետազոտություններում, երբ օբերտոնները կբաշխվեն տարածության մեջ՝ ամեն բան կբացատրվի: Եռատոնից իրականում խուսափում էին նաև միջնադարում, որովհետև նոտագրության գյուտն իրականացնող իտալացի տեսաբան Գվիդո դ Արեցցոն ի սկզբանե կիռառել է Գեկսիխորդ՝ եռատոնից խուսափելու համար: Կոմիտասը պատմում է, որ հույների սկզբնական երաժշտական գործիքը քառալար քնարն էր [lira]: Այս գործիքով նվագում էր Օրփեոսը (4. էջ 91), որպեսզի լարերը ավելացնի Ապոլլոն Օրփեոսին օրենք է պարտադրել՝ միայն հաջորդ տետրախորդը ավելացնել շրթայաձև Դիեցոյգմենեոն (4. էջ 169): Հենց այդ պատճառով Օրփեոսը, իր յոթլարանի գործիքը 8-լարանի դարձնելու համար՝ օրինակ սի, դո, ռե, մի, ֆա, սոլ, լա, մեկ լար ներքևից է ձգում՝ քանի, որ վերևից ավելացնելու դեպքում կստանար եռատոն: Հենց այդպես առաջացավ մինորը, որը կոչվեց արևելյան, քանի որ Կոմիտասը գրում է՝ հույներն ամեն բան վերցրել են արևելյաններից: Նորից դառնանք դեպի մեր տետրախորդը (4. էջ 91, 163):

Տետրախորդները միմյանց միանալով կազմում են ձայնաշարեր, դրանք ունեն մի գլխավոր տետրախորդ:

«Բժշկություն երաժշտությամբ»

Կոմիտասն իր «Բժշկություն երաժշտությամբ» հոդվածում գուգահեռներ է անցկացնում հնագույն փիլիսոփայության և երաժշտության միջև.

Գրում է, որ քնարը ուներ չորս լար, որոնք ունեին չորս անուն, չորս որակ.

- Քնարի չորս լարերը՝ Բամբ, Թավ, Սոսկ, Զիլ

Միջնադարյան ձայնաշարերը ունեն 4 անուն, 4 տալերքների պես, 4 որակ

- Չորս տալերքներ՝ Հոդ, Զուր, Օդ, Հուր:

Հոդը ծանր է քան ջուրը, ջուրը ծանր է քան օդը, օդը՝ քան հուրը (3. էջ 200):

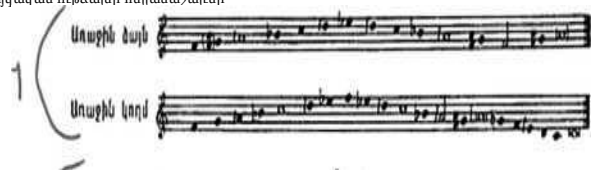
- Փիլիսոփայական կապ՝ Մարդն ստեղծված է չորս տալերքներից, և քնարի չորս լարերի միջոցով հնարավոր է ներազդել մարդու հոգեկան և ֆիզիկական վիճակի վրա (երաժշտաթերապիա):

«Չայնն անմարմին է և մեծ գորոթթյուն ունի և ազգակցություն առ հոգին», այսպես է գրում նաև, որ «Բմաստուն-երաժիշտները հնարում էին պարային յարմար գործիքներ ու եղանակներ, որոնցմէ դժբախտաբար, չէ մնացել և ոչ մի օրինակ» (3. էջ 201):

Այսպիսով տետրախորդներն իրար միանալով ըստեղծում են հնչյունաշարեր, որոնք էլ հենց միջնադարյան Հայոց ութձայն համակարգի հիմքում են:

Այսօր մեզ են հասել հետևյալ հնչյունաշարերը:

Հայկական ութձայնի հնղանաշար



Կոմիտասագիտություն

Կոմիտասն իր ուսումնասիրություններում նշում է, որ հայկական եղանակներն ունին միայն 4 գլխավոր ձայն Ա ձ, Բ ձ, Գ ձ, Դ ձ, և որոնք ունեն երկրորդական ձայներ, այսինքն կողմեր՝ Ա կողմ, Ավագ կողմ, Վառ ձայն և Վերջ ձայն (4. էջ 157): Իսկ մնացածը մերը չէ: Սկսում է վերլուծել առաջին ձայնեղանակը (3. էջ 26):

Առաջին ձայնի մեղեդին պարունակում է երկու տեսակի քառալար:

Առաջինը նախադասության սկզբում է, երկրորդը՝ վերջում: Նվազագույնը պրիմայից հաշված մաքուր կվինտան է, ամենալայնը մեծ սեքստան:

Քառալարերն իրականում ոչ թե հստակ բարձրություն ունեցող նոտաների հաջորդականություն է այլ իրենցից ներկայացնում են ինտերվալների ճշգրիտ գումարումներ և նշանակություն չունի թե, որ նոտայից կառուցել: Կոմիտասը որպես օրինակ նշում է ռե նոտան:

Մեղեդին կարող է սկսվել առաջին քառալարի՝ 1-ինը պրիմայից, 2-րդը տերցիայից, 3-րդը՝ կվարտայից: Դիմող ձայնը՝ այսինքն մեղեդու առավել գործածվող հնչյունը, երկու քառալարային շղթաների առաջին քառալարի տերցիան է: Այս տերցիան ընկալվում է, որպես

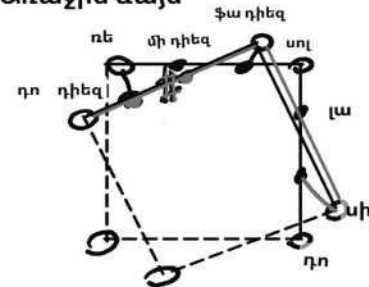
«Համբարձի զաջս իմ ի լերինս»

Սկսումաճք

մեղեդու հիմնական հնչյուն, և հիշեցնում է մեկ ուրիշ քառալարի կվարտա՝ դո դիեզ, ռե, մի դիեզ, ֆա դիեզ:

Դրա ազդեցության տակ առաջին քառալարային շղթայի առաջին քառալարի սեկունդան դառնում է մեծացրածն որպես հապաղում սահուն անցում է ստեղծում դեպի այդ նույն մեծ տերցիան:

Առաջին ձայն



Այսպես կառուցվում է քառալարային շղթայի երկրորդ տեսակը:

Եթե տետրախորդը դիտարկենք որպես հատված, ապա երկու քառալարային շղթաները գծելու և նրանց հարաբերությունը տեսնելու համար, կստացվի նման պատկեր.

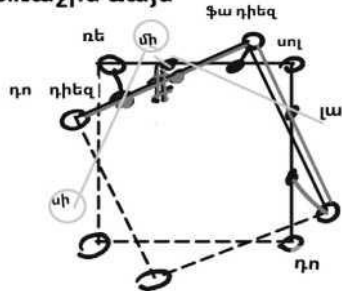
Սուրբ եւ Տէր զօրութեանց

Andante sostenuto e maestoso.

Y n ſ h u w u w q h u n l þ j n l ſ

Մա էլ երբ երգի երկրորդ մասն է սկսվում՝ ուր սե-
կունդան է դառնում դիմող ձայն և էլի իր հետ բերում
նոր տեսրախորդի գոյացում:

Առաջին ձայն



Ապա Կոմիտասը գրում է, թե Առաջին ձայնում օգտագործվող թռիչքները և նրանց տեսակները ինչպիսին են լինում:

Այս գիտելիքը մի դպրոց է, որի շնորհիվ պետք է պաշտպանել հայ մեղեդիներն օտարածին երևույթներից: Նաև ճանաչել մեր մեղեդիները, ուր էլ որ տարածված լինեն: Օրինակ՝ Պինդարոսի երգը նվիրված Ապոլոնին, որ գտնվել էր մի հին գերեզմանից, նման է հայկական եկեղեցական մեղեդիներին (4. էջ 166), կամ օլիմպիական մաղթանքների երգերից մեկը 0,5 տոն, 1 տոն, 1 տոն, տեսորախորդում, եթե սի-ն երգենք սի բեմով կնմանվի «Մուրք գԱստվածածին մեծացուցանենք» շարականին ԳԶ - ձայնի և այլն ...

Հիշեցնեն, որ Կոմիտասան առաջին ձայնի քառալա-
րային շղթան որպես օրինակ նշում է ռե նոտայից, իսկ
առաջին կողմն սկսում է՝ սոլ-ից: Եթե ուշադիր դիտար-
կենք գծագիրն՝ կտեսնենք, որ սու նոտայից սկսվող
տետրախորդն արդեն քառակուսու հաջորդ կողմն է: Այո,
հենց այդ պատճառով էլ կոչվում է կողմ, Կոմիտասը
գիտնական էր և գիտեր բոլոր նրբությունները:

Այժմ Առաջին կողմ.



Նախ տեսնում ենք մեզ հասած հնչյունաշարը, և ապա Կոմիտասի ուսումնասիրությունների նմուշը:

Այստեղ ձայնաշարերը հետևյալն են. (3. էջ 32)

Առաջին կողմի քառալարային շղթաներ



Սկսուածք



Երկրորդ տարբերակի ձայնածավալը մեծ սեքստա է, սակայն կարող է տարածվել պրիմայից մինչև փոքր սեպտիմա: Առաջին տարբերակի մեղեդու հիմնական քառալարը 0,5 տոն, 1 տոն, 1 տոն է, այսինքն երբ դիմող ձայնը տեքցիային տոնն է, և իր հետ ստեղծում է սի, դո, ռե, մի տետրախորդը: Իսկ մեղեդու երկրորդ տեսակինը՝ առաջին երկու քառալարերը:

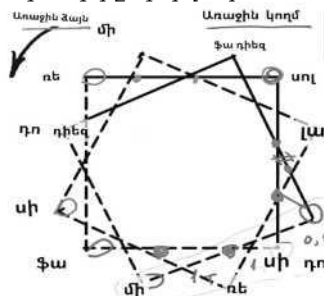
*Մեղեդրու առաջին մասի սկզբնավորող հնչյունները
հետևյալն են՝ առաջին քառայարի.*

1-ինը՝ պրիման, 2-րդը տերցիան, 3-րդը երկրորդի սեկունդան.

Երկրորդ տարբերակի առաջին մասինը.

1-ինը՝ պրիման և 2-րդը տերցիան

Առաջին տարբերակի Դիմող ձայնը երկրորդ քառալարի սեկունդան է, իսկ երկրորդինը՝ առաջին քառալարի տերցիան: Եվ այսպես, երբ հետեւում ենք Կոմիտասի բացատրած մեղեդու զարգացման քայլերին՝ գծագրվում է հետևյալ պատկերը, ուր երևում է և առաջին ձայն և առաջին կողմ: Հաջորդին երբ անդրադառնամ մեր երաժշտության բազմաձայն մտածողությանը, արդեն ամբողջովին այս պատկերը պարզ է դառնում:



Երկրորդ տարբերակ



Առաջին ձայնեղանակ կոչվում է «Հող»՝ հողը ծանր է երկրորդ ձայնեղանակից՝ Զրից:

- Երկրորդ ձայնեղանակ



Կ ո մ ի տ ա ս ա գ ի տ ո լ թ յ ո լ ն

Ցուցադրված է մեզ հասած տարբերակը, իսկ Կոմիտասի բերած օրինակն սկսվում է ուն նոտայից.



Երկրորդ, ձայնի քառալարային շղթայ



Այժմ մեջբերում նրա ուսումնասիրություններից.



Առաջին տարբերակ
օկտավա վեր



Երկրորդ տարբերակ
Շարական



Այս շղթայում միմյանց են միացած 4 մաժոր տեսութախորդներ, Առաջին տարբերակի ձայնաձավալը մեծ

նոնա է, իսկ երկրորդինը՝ փոքր նոնա: Առաջին տարբերակի առաջին մասի հիմնական քառալարերն են.

- 1) Վերընթաց առաջին քառալարը՝ մեկ օկտավա բարձր երգվող
- 2) Առաջինից անմիջապես հետո երրորդ վարընթացը:

Երկրորդ տարբերակի առաջին մասի հիմնական քառալարն է վերընթաց երրորդը:

Երկու տարբերակների երկրորդ մասերի հիմնական քառալարը Երկրորդն է՝ վարընթաց երգվող:

Առաջին տարբերակի սկզբնավորող ձայներն են

- 1) Երկրորդ քառալարի սեկունդան
- 2) Երրորդի սեկունդան
- 3) Երրորդի պրիման
- 4) Տերցիան և երրորդն ու չորրորդն ավելի հազվադեպ:

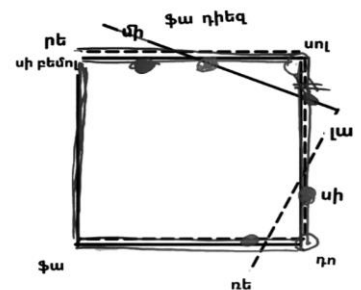
Երկրորդ տարբերակի սկզբնավորող ձայնը միայն երրորդ քառալարի սեկունդան է: Առաջին տարբերակի, ինչպես նաև երկրորդ տարբերակի առաջին մասի դիմող ձայնը միայն երրորդ քառալարի սեկունդան է: Առաջին տարբերակի, ինչպես նաև երկրորդ տարբերակի առաջին մասի դիմող ձայնը երրորդ քառալարի տերցիան է: Երկրորդ տարբերակի երկրորդ մասին՝ երկրորդ քառալարի կվարտան: Երկու տարբերակների մեղեդու առաջին մասը հանգչում է երրորդ քառալարի պրիմայով, իսկ երբ մեղեդին եռամաս է, երկրորդը հանգչում է երկրորդ քառալարի սիկունդայով (3. էջ 37):

Իսկ Ավագ կողմ եղանակը ներառում է 3 քառալար:

Այստեղ հիմնական քառալարը երկրորդն է: Դիմող ձայնը երկրորդ քառալարի կվարտան է (3. էջ 43):

Հետևելով Կոմիտասի նշած քարերին՝ գծապատկերն ստացվում է հետևյալը.

Քառալարային շղթան հետևեալն է՝



4) Առաջ կողմ եղանակ

Քառալարային շղթան հետևեալն է՝



Առաջին մասի դիմող ձայներ Երկրորդ մասի դիմող ձայներ

Երկրորդ ձայնեղանակում սահուն են անցնում քառալարերը միմյանց միջով՝ նոտաների կիսատոնով փոփոխություն չի դիտարկվում՝ բացառությամբ Ավագ կողմի երկրորդ քառալարի՝ որպես դիմող ձայն, սեկունդայի պատճառով, սոլ նոտան սոլ դիեզ դառնալու հանգամանքը, որ կարծես ալիք է ստեղծում: Քանի որ յուրաքանչյուր դիմող նոտա իրենից ներկայացնում է մեղեդու հիմքային նոտա, ապա ականջի համար «Ջուր»

Կոմիտասագիտություն

5. Կոմիտաս Վարդապետ, Նամականի, Եր., 2009 թ.:
 6. CYBERLENINKA, Создавая историю: Р. Вагнера, как социальная стратегия, Т.В. Букина.
 7. Վարդանյան Վ., Հավելտ է ճամփորդ., Եր., Հայաստան, 1969 թ.:
Shaverdyan A. I., Komitas, Moscow, 1989; Komitas Vardapet, Studies and Articles, Book II, Yerevan, 2007.
History of Armenian Musical Culture], Yerevan, 1970.
Komitas Vardapet, Studies and Articles, Book II, Yerevan, 2007,
 p. 85.
Komitas Vardapet, Studies and Articles, Book I, Yerevan, 2005.
Komitas Vardapet, Letters, Yerevan, 2009.
 Bukina, T. V., Creating History: The Reception of R. Wagner as a Social Strategy", CyberLeninka.
 Vardanyan V., Eternal Traveler, Yerevan: Hayastan, 1969.

REFERENCES

1. *Shahverdyan, A. I., Komitas, Moskva, 1989; Komitas Vardapet, Usumnasiruthunner ev jodvatsner, Girq B, Yer., 2007..*
 2. *Hahkakan yerazhshtakan mshakuyti patmuthyun, Yer., 1970 th., Komitas Vardapet, Usumnasiruthunner ev jodvatsner, Girq B, Yer., 2007..*
 3. *Komitas Vardapet, Usumnasiruthunner ev jodvatsner, Girq B, Yer., 2007..*
 4. *Komitas Vardapet, Usumnasiruthunner ev jodvatsner, Girq A, Yer., 2005.*
 5. *Komitas Vardapet, Namakani, Yer., 2009.*
 6. Bukina T.V., Sozdovaya istoriyu: R. Vagnera, kak sotzial'naya strategiya, CYBERLENINKA.
 7. *Vardanyan, V., Havet e dchanphord., Yer.: Hayastan, 1969.*

Հեղինակի մասին. ԱՆՆԱ ՕՄԻԿՈՎՆԱ ՍԻՄՈՆՅԱՆ (ծ. 5.22.1980 թ. Երևան): 2005-ին ԵՊԿ-ի կոմպոզիցիայի բաժինը՝ Էդվարդ Միրզոյանի դասարանը, կոմպոզիցիայի դասեր է վերցրել Մարտուն Իսրայելյանի, տեսական նաև կոմպոզիցիայի՝ Ղ. Սարյանի դասարաններում: Բազմիցս մասնակցել է տարբեր կոմպոզիտորական մրցույթների և փառատոների: Աշխատել է 2006-ից Պ. Ի. Չայկովսկու անվ. ՄՄԵԴ-ում տեսական բաժնում՝ որպես երաժշտական գրականության դասատու: 2022-ից համատեղ դասավանդել է Բ. Կանաչյանի անվ. ԱԴ-ում՝ երաժշտական գրականություն: Կարդալ է դասախոսություններ «Կոմիտասի ուսումնասիրությունները», «Հայ երաժշտության բազմաձայնության հետքեր», «Կոմիտասը և սաները» և «Բարսեղ Կանաչյանի գերծննդությունը» խորագրերով: Ստեղծել է երաժշտական բեմադրություն «Հայ երաժշտության սոփեթյոյի օրենքները» վերնագրով, որտեղ երեխաները բեմադրության ընթացքում հայտնաբերել են մեկ այլ երաժշտական համակարգ, որն իրենց գենետիկ հիշողության բնական պահանջով էր թելադրված: «Նարեկացի» արվեստի միության դահլիճում՝ «Երաժշտության ճարտարապետություն» խորագրով դասախոսություն:ով դասախոսություն:

About the author: ANNA OMIK SIMONYAN (born May 22, 1980, Yerevan) In 2005, he graduated from the composition department of the Yerevan Komitas State Conservatory, taking composition lessons from Martun Israelyan and theoretical composition lessons from L. Saryan. He has participated in various composition competitions and festivals many times. Throughout her career, she has participated in numerous composition competitions and festivals. Since 2006, Simonyan has served as a faculty member in the Music Theory Department at the P. I. Tchaikovsky Special Music School, teaching music literature. In 2022, she joined the faculty of the B. Kanachyan Art School as a concurrent instructor of music literature. As a researcher and lecturer, she has delivered a series of prominent presentations, including "Komitas Studies", "The Footprints of Polyphony in Armenian Music", "Komitas and His Pupils", and "The Legacy of Barsegh Kanachyan". She also presented a musical production titled "The Laws of Armenian Music Solfeggio" an interactive staging where children discover an alternative musical system driven by the natural impulses of their cultural and genetic memory. Furthermore, she has delivered a prominent lecture titled "The Architecture of Music" at the Narekatsi Art Research Center.

Об авторе: АННА ОМИКОВНА СИМОНЯН (род. 5.22.1980, Ереван). Окончила: В 2005 году композиторское отделение Ереванской государственной консерватории им. Комитаса, по специальности композиция, класс Эдварда Мирзояна, школьные годы брала уроки композиции у Мартуна Израеляна и теоретические уроки, композиции у л. Сарьяна. Принимала участие в многочисленных конкурсах и фестивалях композиторского искусства. С 2006 года Анна Преподавала: музыкальную литературу в ССМШ имени П. И. Чайковского (с 2006), продолжает эту работу в школе искусств имени Б. Каначяна (с 2022). В рамках открытых уроков она делится информацией о деятельности разных композиторов, особенно Комитаса и Б. Каначяна. Анна также проводила лекции на темы «Исследования Комитаса», «Следы армянского музыкального многоголосия», «Комитас и его ученики», а также «Деятельность Барсега Каначяна». А. Симонян подготовила музыкальное представление «Законы сольфеджио в армянской музыке», в ходе которого дети знакомятся с уникальной музыкальной системой, основанной на естественных потребностях национальной генетической памяти. Провела лекцию «Архитектура музыки» в зале Института искусств Нарекаци.каци.