



ԱՆԱՀԻՏ ԲԱՂԴԱՍԱՐՅԱՆ

ԱՅԿԱԿԱՆ  
ՆՈՏԱԳՐՈՒԹՅԱՆ  
ՋԵՌՆԱՐԿ

Հ  
Յ  
Դ  
Յ  
Յ  
Դ

T  
15-14  
38082

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆԿԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ  
ՀԱՅ ԵՐԱԺԵՏԱԿԱՆ ՖՈՆԿԼՈՐԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԱՍՔԻՈՆ

ԱՆՍԿԻՏ ԲԱԳՂԱՍԱՐՅԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՆՈՏԱԳՐՈՒԹՅԱՆ  
ՁԵՌՆԱՐԿ

38082



ՀՏԴ78(479.25)(07)  
ԳՄԴ85,313(2Հ)g7  
Բ242

ՀՐԱՏԱՐԱԿՎԱԾ Է ՊԵՏԱԿԱՆ ՊԱՏՎԵՐՈՎ  
ИЗДАНО ПО ГОСУДАРСТВЕННОМУ ЗАКАЗУ

Մասն. խմբագիր՝ Աստղիկ Մուշեղյան

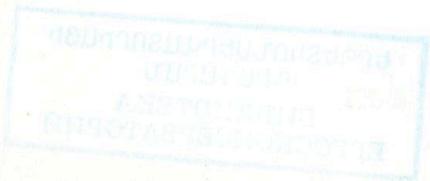
Տպագրված է Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի  
Հայ երաժշտական ֆուլկլորագիտության ամբիոնի որոշմամբ

Բաղդասարյան Անահիտ:  
Բ242 Հայկական նոտագրության ձեռնարկ: /Անահիտ Բաղդա -  
սարյան. - Եր.: Ամրոց գրուպ, 2010.- 52 էջ:

ՀՏԴ 78(479.25)(07)  
ԳՄԴ 85,313(2Հ)g7

© Ա. Բաղդասարյան, 2010թ  
© «Ամրոց գրուպ», 2010թ.

ISBN978-99941-31-70-9



Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի  
Հայ երաժշտական ֆուլկլորագիտության ամբիոնի հիմնադիր

Մարգարիտ Բրուտյանի  
հիշատակին

...Ո՛վ սիրատուն դատերք  
անմահն Արարատի...\*

## ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԱԿՆԱՐԿ

Հայկական նոտագրությունը նոտաների ոչ գծային համակարգ է<sup>1</sup>: Ստեղծվել է XIX դարի սկզբին՝ 1813թ., Կոստանդնուպոլսում: Համակարգի հեղինակն է համարվում պոլսահայ անվանի երաժիշտ՝ տեսաբան, մանկավարժ, երգահան Համբարձում Լիմոնջյանը<sup>2</sup> (1768 – 1839): Հայտնի է որպես Բաբա Համբարձում, հազվադեպ նաև՝ Համբարձում Բաբա<sup>3</sup>:

Հայկական նոտագրության զարգացմանը և տարածմանը նպաստեցին Լիմոնջյանի աշակերտները, հետնորդները՝ ժամանակի հայտնի ձայնագրագետներ<sup>4</sup>, երաժշտության տեսաբաններ, մանկավարժներ, երգահաններ Արիստակես Հովհաննիսյանը (1812 – 1878), Հովհաննես Մյու-

\* Հայր Վարդան Հացունի, Հայուհին պատմության առջև, Երևան, 2007, էջ 372:

<sup>1</sup> Ի տարբերություն հայկական նոտագրության, եվրոպական նոտագրությունը նոտաների գծային համակարգ է:

<sup>2</sup> Ընդունված է նաև Լիմոնջյանի ազգանվան **Լիմոնճյան** տարբերակը:

<sup>3</sup> Բաբա կամ *պապա* նշանակում է «մեծ հայր՝ հոգևոր և մարմնատր» («Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատոր երկրորդ, Վենետիկ, 1837, էջ 599): Պապա «յարգամեծար կոչմանը» Լիմոնջյանից հետո արժանացավ ևս մեկ երաժիշտ՝ Արմաշի դպրեվանքի համբավավոր երաժշտապետ Համբարձում Չերչյանը: Տես «Արմաշի դպրեվանքը», մաս Բ (աշխատասիրութեամբ Ա. Մուշեղեանի), Երևան, 1998, էջ 216:

<sup>4</sup> Չայնագրագետ՝ նոտագրության մասնագետ:

հենտիսյանը (1810 – 1891), Գաբրիել Երանյանը (1827 – 1862), Համբարձում Չերչյանը (1828 – 1901), Եղիա Տնտեսյանը (1834 – 1881), Նիկողայոս Թաշյանը (1841-1885) և ուրիշներ<sup>5</sup>:

Հայկական նոտագրությունը նախատեսվել է հայ ավանդական (մոնոդիկ) եկեղեցական երաժշտության գրառման համար<sup>6</sup>: Այդ պատճառով համակարգը կոչվում է նաև հայոց եկեղեցական ձայնագրություն<sup>7</sup>, հայկական-եկեղեցական ձայնագրություն<sup>8</sup>:

Ունի և այլ անվանումներ՝ հայ կամ հայկական ձայնագրություն<sup>9</sup>,

<sup>5</sup> Այս մասին տե՛ս **Արիստակես քենյ. Հիսարդեան**, Պատմություն հայ ձայնագրության և կենսագրությունը երաժիշտ ազգայնոց (1768-1909), Կ. Պոլիս, 1914; **Մ. Հ. Մուրադյան**, Ուրվագիծ արևմտահայ երաժշտության պատմության (XIX դար և XX դարակիսիք), Երևան, 1989; **Х. С. Кушнарёв**, Вопросы истории и теории армянской монодийческой музыки Л.и 1958и նույնի հայերեն թարգմանությունը՝ **Արիստակես Բուշմարյան**, Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր, Երևան, 2008 և այլ գրքերում:

<sup>6</sup> Հայ եկեղեցական երաժշտությունը անցել է պատմական երկու փուլ. ա) ավանդական կամ մոնոդիկ, որի առավել վաղ հայտնի նմուշները թվագրվում են V դարով, և վերագրվում են Ս. Մեսրոպ Մաշտոցին և Ս. Մահակ Ա Պարթևին, բ) կոմպոզիտորական՝ սկիզբ է առել XIX դարում, երբ կազմավորվում էր հայ կոմպոզիտորական դպրոցը: Հայկական նոտագրությամբ գրառվել է և աշխարհիկ երաժշտություն՝ ժողովրդական (գեղջկական, քաղաքային), գուսանական, աշուղական և այլն: Հետաքրքրական են հայկական նոտագրության միջոցով բազմաձայն (եռաձայն, քառաձայն) երաժշտության գրառման փորձերը. տե՛ս ավանդական Պատարագի կոմիտասյան վաղ մշակումները – **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, ութերորդ հատոր, Երևան, 1998, էջ 16, **նույնի** «Ազգային օրհներգ»-ը – **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, չորրորդ հատոր, Երևան, 1976, էջ 16 և այլն:

<sup>7</sup> Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրության հայոց, աշխատասիրեաց **Նիկողայոս Ս. Թաշնանց** Կ. Պոլսեցի, Վաղարշապատ, 1874:

<sup>8</sup> Դասագիրք հայկական-եկեղեցական ձայնագրության (հայոց եկեղեցական ծխական երկդասեան ուսումնարանների և միջնակարգ դպրոցների համար), աշխատասիրեց դպիր **Արշակ Բրտեանց**, Վաղարշապատ, 1890:

<sup>9</sup> **Արիստակես քենյ. Հիսարդեան**, Պատմություն հայ ձայնագրության...; **Ռ. Աբայան**, Չեռնարկ հայկական ձայնագրության, Երևան, 1950:

հայկական նոր ձայնագրություն<sup>10</sup>, ըստ հեղինակի անվան՝ Լիմոնջյանի համակարգ, Համբարձումյան խազեր և այլն:

Հայկական նոտագրությանը պատմականորեն նախորդել է խազագրությունը<sup>11</sup> հայ եկեղեցական երաժշտության գրառման միջնադարյան համակարգը, որը շրջանառության մեջ է եղել շուրջ մեկ հազարամյակ՝ սկզբնավորվել է VIII – IX դարերում, և ապա XV – XVIII դարերի ընթացքում աստիճանաբար մոռացվել է:

Խազագրությունը ծավալուն համակարգ է: Ընդգրկում է հարյուրից ավելի բազմաբնույթ նշաններ: Դրանք ձայնատիճանի, ձայներանգի, ձայնուժի, բանալի և այլ խազեր են<sup>12</sup>: Նշելի է, որ մասնավորապես շարականներում մեկական խազերով, ինչպես հայտնի է, գրանցել են ամբողջական մեղեդիական ֆրազներ<sup>13</sup> ձայնեղանակային բանաձևային դարձվածքներ<sup>14</sup>:

Խազագրության միջոցով ձայնագրվեց (խազագրվեց) գրեթե ողջ հայ ավանդական եկեղեցական երաժշտությունը՝ սաղմոսներ, շարականներ, Պատարագի երգեր, տաղեր, զանձեր, մեղեդիներ, թագավորներ, սրբասացություններ և այլն<sup>15</sup>: Ստեղծվեցին խազավոր գրչագիր, նաև տպագիր բազում երգչաձևական մատյաններ և գրքեր՝ Շարակնոցներ, Գանձարաններ, Մանրուսումներ և այլն:

<sup>10</sup> **Մ. Հ. Մուրադյան**, Ուրվագիծ արևմտահայ երաժշտության պատմության, էջ 32:

<sup>11</sup> Խազագրության մասին տե՛ս **Կոմիտաս**, Հոդվածներ յեվ ուսումնասիրություններ, Յերեվան, 1941, էջ 166-167; **Ռ. Աբայան**, Հայկական խազային նոտագրությունը (Ուսումնասիրության և վերծանության հարցեր), Երևան, 1959; **Նիկողոս Թահմիզեան**, Արդի խազաբանություն, Գրազարկ, 2003 և այլն:

<sup>12</sup> **Կոմիտաս**, Հոդվածներ յեվ ուսումնասիրություններ, էջ 167: Գործածվել են և առողջանության խազեր՝ ժամերգությունների ընթացքում եկեղեցական տեքստերը կանոնակարգված արտահայտչականությամբ ընթերցելու նպատակով:

<sup>13</sup> Ի տարբերություն խազերի, նոտաներով, ինչպես հայտնի է, գրանցում են մեկական հնչյուններ:

<sup>14</sup> «Դարձվածք» բառը տվյալ դեպքում գործածել ենք որպես «մեղեդիական մոտիվ» (**Նիկողոս Թահմիզեան**, Արդի խազաբանություն, էջ 6):

<sup>15</sup> Միջնադարյան Եվրոպայում նույնպես գործածվել է եկեղեցական երաժշտության ձայնագրության, խազագրությանը համանման համակարգ՝ նևնային գրությունը (խազ՝ նևն):

Ի տարբերություն խազագրության, հայկական նոտագրության պատմական ընթացքը անհամեմատ ավելի կարճ էր՝ XIX դար – XX դարի սկիզբ<sup>16</sup>:

Մակայն այս նոտային համակարգը կարևոր նշանակություն ունեցավ հայ երաժշտության պատմության մեջ:

1. Խազերի կորստից հետո<sup>17</sup> հայկական նոտագրությամբ կրկին անգամ ձայնագրվեց (նոտագրվեց) հայ ավանդական եկեղեցական երաժշտությունը, ինչը վերջինս ժամանակի և այլ հանգամանքների աղճատող, ձուլող, տարրալուծող ազդեցություններից հնարավորինս զերծ պահելու, և անխաթար պահպանելու լավագույն միջոցն էր: Կազմավորվեց հայ եկեղեցական նոտային երաժշտական գրականությունը՝ տպագիր, մակ ձեռագիր:

Հատկապես նշելի են «Չայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի» (Վաղարշապատ, լույս է տեսել երկու անգամ՝ 1874-ին, և ապա վերանայված, լրացված՝ 1878-ին), «Չայնագրեալ Շարական հոգևոր երգոց Սուրբ եւ Ուղղափառ Առաքելական եկեղեցոյս Հայաստանեայց» (Վաղարշապատ, 1875), «Երգք ձայնագրեալք ի ժամագրոց Հայաստանեայց Ս. եկեղեցոյ» (Վաղարշապատ, 1877) սովորածավալ հատորները, որոնք համարվում են հայ ավանդական եկեղեցական երաժշտության առավել ամբողջական, հավաստի, բնագրային աղբյուրներ<sup>18</sup>:

<sup>16</sup> XIX դարի երկրորդ կեսից ազգային կոմպոզիտորական երաժշտության ձևավորման և զարգացման հետ կապված՝ հայ երաժշտության մեջ զերակշռողը դարձավ եվրոպական նոտագրությունը:

<sup>17</sup> Ինչպես հայտնի է, խազերը կարդալու միջնադարյան ավանդույթը չի պահպանվել:

<sup>18</sup> **Н. К. Тагмизян**, Теория музыки в Древней Армении, Ереван, 1977, с. 8. Հատորների ստեղծումը պետք է ծառայեր հայ եկեղեցական երաժշտության մեղեդիական միակերպության հաստատմանը (այս մասին տես Գևորգ Դ կաթողիկոսի կոնդակը՝ կաթողիկոսական շրջաբերականը՝ Հայ հոգևոր երգերի ընտրանի, կազմեց **Արսեն արք. Բերբերյանը**, Երևան, 2010, էջ 4 – 5; Չայնագրեալ Քաղուածք Օրհնութեանց, Ազդ, Վաղարշապատ, 1882), որ, սակայն, չիրականացավ: Այսօր ևս, ինչպես և անցյալում, ըստ հայ եկեղեցական երգեցողության տեղական ավանդույթների՝ դպրոցների, առկա են եկեղեցական միևնույն երգի մեղեդիական բազում տարբերակներ: (Մեղեդիական տարբերակները գոյանում են բանաստեղծական տեքստի տարբեր եղանակավորումների միջոցով, որ խիստ բնորոշ է հայ եկեղեցական երաժշտությանը, և դրսևորվում է թե՛ գործնականում՝ երգեցողության ընթացքում, թե՛ գրառումներում):

Հատորների ստեղծման և հրատարակման նախաձեռնողը Գևորգ Դ Կոստանդնուպոլսեցի «յաւերժայիշատակ» կաթողիկոսն էր<sup>19</sup> (գահակալման տարիները՝ 1866 – 1882), հայ եկեղեցական երաժշտության՝ ժամանակի հայտնի գիտակներից մեկը: Կաթողիկոսի ձայնից է նոտագրվել հատորներում ընդգրկված երգերի զգալի մասը<sup>20</sup>: Նոտագրության աշխատանքները հիմնականում ընթացան այս նպատակով Գևորգ Դ-ի կողմից Կոստանդնուպոլսից Մայր Աթոռ հրավիրված «համբաւատր ձայնագրագետ երաժիշտ տաղանդաւոր» Նիկողայոս Թաշյանի ձեռքով և ղեկավարությամբ<sup>21</sup>, որի անունով հատորները սովորաբար նշվում են որպես «թաշյանական»՝ թաշյանական Պատարագ, Շարականց, ժամագիրք:

Թաշյանին այս մեծածավալ ձեռնարկում աշխատակցեցին նրա «քաջավարժ աշակերտք»՝ Էջմիածնի ժառանգավորաց դպրոցի սաները, այդ թվում՝ «դպիրն Մակար Եկմալեանց որ ի Վաղարշապատէ»<sup>22</sup> ապագա հայ դասական կոմպոզիտորը, հայ ավանդական եկեղեցական երաժշտության առաջին ներդաշնակողներից մեկը: Թաշյանին աշակերտեցին նաև Գևորգ Դ-ի հրամանով Մայր Աթոռ՝ հայկական նոտագրությունն ուսանելու նպատակով, ռուսահայոց բոլոր թեմերից և վիճակներից ժամանած «ձայնեղ և ընդունակ ուսուցիչներ և դպիրներ»<sup>23</sup>:

Իր կյանքի ավարտին մեծագործ կաթողիկոսը նախաձեռնեց ևս մեկ կարևոր հրատարակություն՝ եկեղեցու երգիչների սպասավորությունը դյուրացնող («ի դիրութիւն երգեցիկ պաշտօնէից եկեղեցոյ»)՝<sup>24</sup> առձեռն

<sup>19</sup> Չայնագրեալ Քաղուածք Օրհնութեանց, Ազդ:

<sup>20</sup> Տես **Ղ. քյ. Յովսէփեան**, Յուշիկներ հայկական երգեցողութիւնից, Գեղարուեստական այբօժ (Յ. Կ. Այվազովսկու յիշատակին), Ս.-Պետերբուրգ, 1903, էջ 62-66): Գևորգ Դ-ն հայտնի է և այլ ազգանվեր գործերով: Հիմնել է Էջմիածնի հոգևոր ճեմարանը՝ հայ մտավորականության լավագույն դարբնոցներից մեկը, որն իր անունով հետագայում կոչվեց Գևորգյան ճեմարան, Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածնի «Արարատ» պաշտոնական ամսագիրը և այլն («Քրիստոնյա Հայաստան» հանրագիտարան, Երևան, 2002, էջ 206):

<sup>21</sup> **Ղ. քյ. Յովսէփեան**, Յուշիկներ հայկական երգեցողութիւնից, էջ 60: Ընդունված է նաև Թաշյանի ազգանվան «Թաշյան» տարբերակը:

<sup>22</sup> Չայնագրեալ Շարական հոգևոր երգոց, Յառաջաբան, էջ Ե-Ձ:

<sup>23</sup> **Ղ. քյ. Յովսէփեան**, Յուշիկներ..., էջ 60:

<sup>24</sup> Չայնագրեալ Քաղուածք Օրհնութեանց, Ազդ:

հատընտիր «Չայնագրեալ Քաղուածք Օրհնութեանց, Հետեակք Օրհնութեանց տէրունական տօնից, այլ եւ Կարգ Հանգստեան և Անդաստանի շարականաց ի լրումն Չայնքաղի» հատորը (վերջինս վերը հիշատակել ենք «Չայնագրեալ Քաղուածք Օրհնութեանց» կրճատ խորագրով)<sup>25</sup>, Մայր Աթոռի միաբան «շնորհունակ սարկաւագ» Սահակ Գևորգյան օշականցու (Սահակ Ամատունու) ձայնագրութեամբ<sup>26</sup> (լույս է տեսել Գեվորգ Դ-ի վախճանից հետո, 1882 թվականին):

Հայկական նոտագրութեամբ, Ե. Տնտեսյանի գրառմամբ, ձայնագրվել է «Շարական ձայնագրեալ» հատորը՝ «տնտեսյանական» Շարակնոցը (Իսթանպուլ, 1934)<sup>27</sup>, որը բովանդակում է «թաշչյանական» Շարակնոցից զատ, հայ հնավանդ շարականների մեղեդիական այլ, նույնպես հետաքրքրական և արժեքավոր տարբերակներ<sup>28</sup>:

Հայկական նոտագրության շնորհիվ պահպանվեցին հայ ավանդական եկեղեցական երաժշտության նշանավոր արմաշական դպրոցի<sup>29</sup> եր-

<sup>25</sup> *Քաղված Օրհնության*՝ Օրհնության շարականի հավելված (Օրհնության շարականների քաղվածքների մասին տե՛ս **Մաղաքիա արք. Օրմանյան**, Ծիսական բառարան, Երևան, 1992, էջ 163), *հետևակ Օրհնության*՝ «շարական առանց սկսուածքի, որ երգվում է Օրհնութիւնից (Օրհնության շարականից – Ա. Բ.) առաջ» (Հայերէն բացատրական բառարան, կազմեց **Ստ. Մալխասեանց**, հատոր երրորդ, Երևան, 1944, էջ 98), *անդաստան*՝ աշխարհի չորս կողմերի՝ արևելք, արևմուտք, հարավ, հյուսիս, օրհներգությանը նվիրված արարողություն («Քրիստոնյա Հայաստան» հանրագիտարան, էջ 594):

<sup>26</sup> Չայնագրեալ Քաղուածք Օրհնութեանց, Ազդ: Սահակ Վարդապետ Ամատունի (1856 – 1917)՝ Էջմիածնի միաբանության անդամ, բանասեր, շարականագետ, ձայնագրագետ, երաժիշտ-ֆոլկլորագետ, Կոմիտաս վարդապետի և Արշակ Բրուտյանի ուսուցիչը Գևորգյան ճեմարանում:

<sup>27</sup> Ե. Տնտեսյանի Շարակնոցը գրառվել է 1869 – 1871թթ., փաստորեն, թաշչյանական Շարակնոցից ավելի վաղ, սակայն լույս է տեսել երաժշտագետի մահվանից տարիներ անց, 1934թ., նրա 100-ամյա հոբելյանի առիթով:

<sup>28</sup> Եկեղեցական երգի մեղեդիական տարբերակները որոշելիս դրանք համեմատում ենք նույն երգի թաշչյանական, ինչպես վերը նշվեց, բնագրային համարվող ձայնագրության հետ:

<sup>29</sup> 1915 թվականի Հայոց Մեծ եղեռնի ընթացքում Արմաշի Չարխափան Ս. Աստվածածին վանքը թալանվեց, իսկ միաբանությունը տարագրվեց («Քրիստոնյա Հայաստան» հանրագիտարան, էջ 157): Դրանով իսկ դադարեց հայ եկեղեցական երգեցողության արմաշական դպրոցի գոյությունը:

գեցողության նմուշները՝ մեղեդիական տարբերակները Հ. Չերչյանի և Հ. Այվազյանի գրառմամբ<sup>30</sup>:

Նշելի են հայկական նոտագրությամբ գրառված հայ եկեղեցական երաժշտության ևս երկու հավաքածուներ: Դրանք ձեռագիր տետրեր են («ձայնագրեալ տետրեր», ինչպես նշված է տետրերից մեկի տիտղոսաթերթին)<sup>31</sup>: Բովանդակում են Հայ Առաքելական Սուրբ Եկեղեցու տարբեր տոներին նվիրված, և «յաւոր պատշաճի»՝ այսինքն օրվա եկեղեցական տոնին, խորհրդին համապատասխան (եկեղեցական օրացույցի որոշակի օրերին) կատարվող կանոններ<sup>32</sup> (Կանոն Սրբոյն Ստեփաննոսի Նախավկային, Կանոն Ծննդեան Սրբոյն Աստուածածնին ի ծնողաց իւրոց ի Յովակիմայ և յԱննայէ և այլն), առանձին շարականներ, Ժամագրքի երգեր (Առաօտ լուսոյ», Նորաստեղծեալ» և այլն), նաև Պատարագը՝ գրեթե ամբողջությամբ, իր անշարժ և շարժական համարներով<sup>33</sup>: Այդ գրառումները թե՛ համընկնում են թաշչյանական ձայնագրություններին, թե՛ մեղեդայնորեն խիստ ազգակից են դրանց<sup>34</sup>:

<sup>30</sup> Այս գրառումների վերաբերյալ տե՛ս **Ա. Մուշեղեան**, Արմաշի դպրեվանքի երաժշտական ավանդույթները, էջ 155-248: Հակոբոս Այվազյանը (1869 – 1918)՝ Չերչյանի սաներից է, նույնպես եղել է երաժշտապետ Արմաշի դպրեվանքում:

<sup>31</sup> Ձեռագրերը պահվում են Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոնի գրադարանում (այսուհետև՝ ՀԵՖԱԳ): Դրանցից վեցը նոտագրվել են Տիփիսիում (այժմ՝ Թբիլիսի) 1885 – 1886 թվականներին (նոտագրողը չի նշված), յոթը՝ Ադրիանուպոլսում, Ռոդոստոյում, Մալկարայում (Թուրքիա), 1890-ական թթ. և 1915 թվականին (նոտագրողը, ենթադրաբար, երգիչ, խմբավար Հարություն Աճեմյանն է):

<sup>32</sup> Կանոնը ութ շարականից բաղկացած շարք է:

<sup>33</sup> Անշարժ համարները «պարտադիր են» Պատարագի յուրաքանչյուր մատուցման համար («Սուրբ Աստուած», «Մարմին Տէրունական», «Քրիստոս ի մէջ մեր յայտնեցաւ», Տէր, ողորմեա» և այլն): Շարժականները երգում են «յաւոր պատշաճի» (տաղեր, մեղեդիներ, սրբասացություններ և այլն): Հետաքրքրական է, որ Աճեմյանի տետրերում գրանցված Պատարագում դպրաց դասի երգամասը բերված է եռածայն (պարզագույն ակորդային) շարադրանքով:

<sup>34</sup> Նույն կարծիքին է, մասնավորապես, Աճեմյանի գրառումների նկատմամբ, երաժշտագետ-միջնադարագետ Կ. Այանյանը: Խնդրո՞ւմ ձայնագրյալ տետրերում կան նմուշներ, որոնք բացակայում են Թաշչյանի հատորներում: Դրանցից է՝ Վարդավառի տոնին նվիրված Գրիգոր Նարեկացու «Գոհար վարդն» տաղի մեղեդիական տարբերակներից մեկը. տե՛ս Տետր ձայնագրեալ Պատարագի երգեցողութեանց, սեպտեմբերին Յ. Պ. Աճեմեանի, Մալկարա, 1896, էջ 148:

2. Հայկական նոտագրությունը նպաստեց հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության կազմավորմանը: Հայ ժողովրդական երաժշտության առաջին ձայնագրությունները հիմնականում կատարվել են հայկական նոտագրությամբ: Դրանցից առավել վաղ և արժեքավորներից են Սահակ վրդ. Ամատունու գրառումները (հարյուրից ավելի բազմաժանր նմուշներ), որոնք ամփոփված են նրա կազմած ձեռագիր երգարանում<sup>35</sup>:

Ժողովրդական երաժշտության կոմիտասյան գրառումների գերակշռող մասը ականավոր երաժշտագետ-ֆոլկլորագետը<sup>36</sup> նույնպես կատարել է հայկական նոտագրության միջոցով<sup>37</sup>: Նոտային այս համակարգով Կոմիտաս վարդապետը գրի է առել նաև այլազգի (վրացական, թուրքական, քրդական) ավանդական երաժշտության նմուշներ<sup>38</sup>:

Հայկական նոտագրությամբ հայ ժողովրդական բազում երգեր և նվագներ է ձայնագրել ազգային երաժշտական մշակույթի մեկ այլ երախտավոր, Կոմիտաս վարդապետի դասակիցը, երգահավաք, երաժիշտ-տեսաբան, խմբավար, մանկավարժ, նկարիչ Արշակ Բրուտյանը (1864 – 1936): Տե՛ս «Չայնագրեալ ժողովրդական երգեր, պար-երգեր և պար-եղանակներ», խմբագրեց և ձայնագրեց Արշակ Բրուտեան, 1898 (ձեռագիր)<sup>39</sup>:

<sup>35</sup> «Ժողովրդական երգեր», Ձեռագիր երգարան (հայկական նոտագրությամբ), հավաքեց և ձայնագրեց **Սահակ սարկավազը**, Էջմիածին, 1884, Ե. Չարենցի անվան Գրականության և արվեստի թանգարան (այսուհետև՝ ԳԱԹ), Երգարանների ֆոնդ, N33:

<sup>36</sup> Իր ֆոլկլորագիտական, մասնավորապես, երգահավաքչական գործունեությունը Կոմիտաս վարդապետը սկսել է դեռ Գևորգյան ճեմարանում ուսանելիս: Ճեմարանի սաներին ամառային արձակուրդներին հանձնարարվում էր գրառել հայ բանահյուսության և ժողովրդական երգ-երաժշտության նմուշներ:

<sup>37</sup> Տե՛ս ԳԱԹ, Կոմիտասի ֆոնդ: Կոմիտաս վարդապետի ֆոլկլորային ձայնագրությունների գրեթե ողջ մեծածավալ զանգվածը փոխադրվել և լույս է տեսել եվրոպական նոտագրությամբ: Տե՛ս **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, Երաժշտական-ազգագրական ժառանգություն, IX-XIV հատորներ, Երևան, 1999, 2000, 2003, 2004, 2006:

<sup>38</sup> ԳԱԹ, Կոմիտասի ֆոնդ: Այդ նմուշների մեկ մասի փոխադրությունը եվրոպական նոտագրության տե՛ս **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, IX հատոր, էջ 108, XIV հատոր, էջ 96 – 123:

<sup>39</sup> Բնագիրը պահվում է ՀԵՖԱԳ - ում: Հրատարակվել է եվրոպական նոտագրությամբ. տե՛ս **Արշակ Բրուտյան**, Ռամկական մրմունջներ, Երևան, 1985:

Ժողովածուն ընդգրկում է մոտ 200 հայ ժողովրդական՝ գեղջկական, քաղաքային երգեր, և, որ հատկապես նշելի է, հայ ավանդական նվագարանային երաժշտության՝ ժամանակի առավել ծավալուն հավաքածուն (շուրջ 60 նմուշ):

Հիշատակելի են նաև նույն ժամանակահատվածում (XIX դարի երկրորդ կես և XX դարասկիզբ) հայկական նոտագրությամբ ստեղծված տպագիր, նաև ձեռագիր երգարանները, որոնք բովանդակում են այդ տարիներին հայոց, հատկապես քաղաքաբնակ հայերի կենցաղում տարածված և սիրված երգային և նվագարանային բազմապիսի նմուշներ (ընդ որում ոչ միայն հայկական, այլ նաև այլազգի՝ արևելյան, ռուսական, եվրոպական)<sup>40</sup>:

3. Հայկական նոտագրությունը նպաստավոր եղավ հայ երաժշտական գուսանագիտության համար: Հայկական նոտագրությամբ կատարված, մասնավորապես, կոմիտասյան ձայնագրությունների շնորհիվ պահպանվեցին Ակնա ավանդական եղանակները (ծիսական երգեր և պարերգեր, օրորներ, անտունիներ և այլն)<sup>41</sup>, որոնց զգալի մասը դասվում է հայ միջնադարյան գուսանական երգարվեստի սակավաթիվ պահպանված նմուշների շարքին<sup>42</sup>:

4. Միաժամանակ, հայկական նոտագրությունը կարևոր դեր խաղաց հայ երաժշտական աշուղագիտության ձևավորման գործընթացում: Այս համակարգով են կատարվել հայ աշուղական երաժշտության առավել

<sup>40</sup> Դրանք քնարական, օրորոցային, ազգային-հայրենասիրական, մանկական երգեր են (ժողովրդական, նաև հեղինակային), քայլերգեր, կենցաղային պարեր և այլն: Տե՛ս Չայնագրեալ ազգային երգարան հայ դպրոցների համար, ժողովեց եւ ձայնագրեց **Յզնիկ քահանայ Երզնկեանց**, Վաղարշապատ, 1882:

<sup>41</sup> **Յ. Կ. Ճանիկեան**, Հնուփոք Ակնայ, Յաւելում՝ Շար Ակնայ ժողովրդական երգերի, ձայնագրեց **Կոմիտաս վարդապետ**, Թիֆլիս, 1895: Այդ եղանակների փոխադրությունը եվրոպական նոտագրության տե՛ս **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, IX հատոր, էջ 91-107:

<sup>42</sup> Տե՛ս **Բ. Բուշնարյան**, Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր, էջ 168; **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, IX հատոր, Առաջաբան (հեղինակ՝ Ռ. Աթայան) էջ 51; **Ա. Հակոբյան**, Սիջնադարյան ժողովրդապոռֆեսիոնալ երաժշտական ստեղծագործության լեզվատնական առանձնահատկությունները, քննադատական ատենախոսության սեղմագիր, Երևան, 2011, էջ 10-12 և այլն:

վաղ ձայնագրությունները: Դրանցից, մասնավորապես, 74 նմուշ ընդգրկված են Ա. Բրուտյանի վերը հիշատակված «Չայնագրեալ ժողովրդական երգեր, պար-երգեր և պար-եղանակներ» ձեռագիր ժողովածուում<sup>43</sup>:

5. Հայկական նոտագրությունը նպաստեց XIX դարում երաժշտական կրթության զարգացմանը հայ իրականության մեջ<sup>44</sup>:

Նոտագրությունն ընդգրկվեց հայ կրթական տարբեր հաստատությունների (հոգևոր ճեմարանների, միջնակարգ դպրոցների և այլն) ուսումնական ծրագրերում:

6. Ստեղծվեցին հայկական նոտագրության դասագրքեր, որոնք արտացոլում են XIX դարի հայ երաժշտատեսական մտքի ընթացքը: Դրանցից են, մասնավորապես, Ն. Թաշչյանի «Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան հայոց», Ա. Բրուտյանի «Դասագիրք հայկական-եկեղեցական ձայնագրութեան» վերը նշված հրատարակությունները<sup>45</sup>:

Դասագրքերում հայկական նոտագրությունը ներկայացված է բոլոր մանրամասներով: Առանձին բաժիններով դիտարկվում և վարժությունների միջոցով բացատրվում են *ձայնանիշները* (նոտաներ), *չափը* (տևողություն), *ձայնահատը* (պառուզ), *կիսվեր և կիսվարը* (դիեզ, բեմոլ), «գանազան երաժշտական նշաններ»<sup>46</sup> *ընդհարումը* (ֆորշլագ), *կապը* (լեգատո), *անցանիշը* (լիգա) և այլն:

Հեղինակներն անդրադառնում են նաև հայ եկեղեցական երաժշտության, հատկապես, շարականների մեղեդիական-ինտոնացիոն հիմքը

<sup>43</sup> Տե՛ս ժողովածուի «Աշտուղական երգեր» խորագրով առաջին բաժինը: Նույնը եվրոպական նոտագրությամբ տե՛ս **Արշակ Բրուտյան**, Ռամկական մրմունջներ (ձայնագրյալ ժողովրդական երգեր, պարերգեր և պարեղանակներ), գիրք II, Երևան, 2002: Բրուտյանի ձայնագրությունների գերակշռող մասը կազմում են Ալեքսանդրապոլի (այժմ՝ Գյումրի) նշանավոր աշտուղական դպրոցի ներկայացուցիչների (Չահրի, Մալիլ, Հավես, Ջիվանի, Խայաթ, Շերամ, Պայծառե և ուրիշներ) երգերը:

<sup>44</sup> Այս մասին տե՛ս նաև **Ռ. Աբալյան**, Չեռնարկ հայկական ձայնագրության, էջ 7:

<sup>45</sup> Տե՛ս նաև նույն շրջանին վերաբերող՝ Դասագիրք հայկական ձայնագրութեան, աշխատասիրեց **Եզնիկ քահանայ Երզնկեանց**, Վաղարշապատ, 1880:

<sup>46</sup> **Ն. Թաշչյան**, Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան հայոց, էջ 46:

հանդիսացող ձայնեղանակային համակարգին՝ ութ «մայր» կամ հիմնական ձայնեղանակներին և դրանց դարձվածքներին<sup>47</sup>:

Դիտարկվում է վերջիններիս ձայնակարգային կազմությունը՝ *վերջավորող* (տոնիկա), *դիմող* (օժանդակ հենակետ), *գործածվող* (կիսաձայն կամ կիսաձայներ), *հանգչող* (կիսակադանսային) ձայները, դրանց ֆունկցիոնալ փոխկապակցությունը, տեղը մեղեդու ծավալման ընթացքում. այս ամենը լուսաբանվում է շարականներից (թաշչյանական Շարակնոցից) քաղված նոտային օրինակներով:

<sup>47</sup> *Չայնը* կամ *ձայնեղանակը* (тлас, modus, մուդամ)՝ նմուշօրինակ, բանաձևային մեղեդի է, որն ունի իր սկզբին, միջնամասին և ավարտին (կադենցիային) հատուկ ձայնակարգային (լադային) ինտոնացիոն ֆրազներ: Դարձվածքները՝ հիմնական ձայնեղանակներից ածանցված, և վերջիններիս ձայնակարգային-ինտոնացիոն տեսակետից ազգակից, նոր ձայնեղանակներ են՝ ութ հիմնական ձայնեղանակների ստորաբաժանումները «իրենց նախնական եղանակի (հիմնական ձայնեղանակի – Ա. Բ.) վերայ հիմնեալ» (**Ն. Թաշչյան**, Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան հայոց, էջ 23):

Հիմնական ձայնեղանակներն են.

1. ԱՉ (կոչվում է Առաջին ձայնեղանակ, կամ *այր ծա*, ըստ «Ա» և «Չ» տառերի այբբենական անվանման),
  2. ԱԿ (Առաջին կողմ եղանակ, կամ *այր կեն*՝ ըստ «Ա» և «Կ» տառերի այբբենական անվանման),
  3. ԲՉ (Երկրորդ ձայնեղանակ, *բեն ծա*),
  4. ԲԿ (Ավագ կողմ եղանակ, *բեն կեն*),
  5. ԳՉ (Երրորդ ձայնեղանակ, *գիմ ծա*),
  6. ԳԿ (Վառ ձայնեղանակ, *գիմ կեն*),
  7. ԴՉ (Չորրորդ ձայնեղանակ, *դա ծա*),
  8. ԴԿ (Վերջ ձայնեղանակ, *դա կեն*):
- Դարձվածքներն են.
- ԱՉ դ կամ ԱՉ դրձ. (Առաջին ձայնեղանակի դարձվածք, կամ *այր ծա դարձվածք*),

ԱԿ դ կամ ԱԿ դրձ. (Առաջին կողմ եղանակի դարձվածք, *այր կեն դարձվածք*),  
ԲՉ դ (ԲՉ դրձ.), ԲԿ դ (ԲԿ դրձ.) և այլն (**Ն. Թաշչյան**, Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան հայոց, էջ 23, 39 – 42):

Դիտարկվում են նաև ձայնեղանակներին հատուկ ձայնառությունները<sup>48</sup> և այլն:

Նշելի է նաև Կոմիտաս վարդապետի «Տարրական երաժշտութիւն» խորագրով ուսումնական ձեռնարկը<sup>49</sup> (ստեղծման տարեթիվը համարվում է 1902թ.<sup>50</sup>): Վարդապետը, անդրադառնալով երաժշտության տարրական տեսությանը, վերջինս ներկայացնում է հայկական նոտագրության միջոցով, ուստի ձեռնարկը միանգամայն կիրառելի է որպես հայկական նոտագրության դասագիրք<sup>51</sup>:

Հայկական նոտագրության մերօրյա հայտնի, գործածական դասագիրքը Ռ. Աթայանի հիշատակված «Ձեռնարկն» է: Հեղինակի խոսքերով՝ «այն (հայկական նոտագրությունը – Ա. Բ.) շարադրելիս, մենք շարունակ նկատի ենք ունեցել դրա և հինգ-զմային նոտագրության սիստեմի փոխհարաբերությունը»<sup>52</sup>: Միաժամանակ, «Ձեռնարկը ձայնագրության ուսումնասիրության նպատակին (հայ ավանդական երաժշտությանը – Ա. Բ.) ընդհուպ մոտեցնելու համար, բուն ձայնագրությունից բացի, նրա մեջ տրված է հայկական մոնոդիկ երաժշտության լադային սիստեմի վերաբերյալ մի բաժին (ձեռնարկի երկրորդ մասը – Ա. Բ.)»<sup>53</sup>:

7. Հայկական նոտագրությունը նպաստավոր եղավ XIX դարում հայ նորաստեղծ կոմպոզիտորական երաժշտության արդյունավետ առաջընթացի համար: Մասնավորապես, ազգային կանտատային ժանրի վաղագույն մնուշների՝ Մ. Եկմալյանի և Կոմիտաս վարդապետի գլուխգործոցների՝ բազմաձայն Պատարագների մեղեդիական գրեթե ողջ նյութը, ինչ-

<sup>48</sup> Ն. Թաշճեան, Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան հայոց, էջ 53 – 54; Ա. Բրտեանց, Դասագիրք հայկական-եկեղեցական ձայնագրութեան, էջ 23 – 24: Հայ առաքելական եկեղեցիներում բարդ մեղեդիական կառուցվածքով, զարդուրուն եղանակները ավանդաբար կատարվել են վոկալ ձայնառության ուղեկցությամբ. տե՛ս Չայնագրեալ երգեցողությունը Սրբոյ Պատարագի (1878), էջ 95 – 112, 147, 156 և այլն:

<sup>49</sup> Տե՛ս Կոմիտաս վարդապետ, Ուսումնասիրություններ և յօդածմեր, գիրք Ա, Երևան, 2005, էջ 172 – 216:

<sup>50</sup> Նույն տեղում, էջ 479:

<sup>51</sup> Հմմտ. Ռ. Աթայան, Ձեռնարկ հայկական նոտագրության, էջ 8:

<sup>52</sup> Նույն տեղում:

<sup>53</sup> Նույն տեղում:

պես հայտնի է, քաղված է հայկական նոտագրությամբ գրառված քաշյանական ավանդական Պատարագից:

Իր ստեղծման սկզբից և եթ մինչև մեր օրերը հայկական նոտագրությունը բազմիցս հիշատակվել, բնութագրվել և քննարկվել է տարբեր աշխատություններում: Առավել վաղ հայտնի արձագանքը հանդիպում է Հայր Մինաս Բժշկյանի «Երաժշտութիւն որ է համառօտ տեղեկութիւն երաժշտական սկզբանց, ելեւջութեանց եղանակաց եւ նշանագրաց խազից» խորագրով երաժշտության դասագրքում (Վենետիկ, 1815 (ձեռագիր), Երևան, 1997)<sup>54</sup>: Այս բազմաբնույթ (գեղագիտական, պատմական, տեսական) և բազմաբովանդակ աշխատության շրջանակներում, ի թիվս հայ և ընդհանուր առմամբ՝ արևելյան ավանդական երաժշտության երկույթների (ժանր, ձայնեղանակ, տաղաչափություն, արևելյան բանաձևային կշռույթներ և այլն), ներկայացվել և մեկնաբանվել է հայկական նոտագրությունը, որ «առաջին վաերագրութիւնն է Հայ Արդի Չայնագրութեան»<sup>55</sup>:

Հայկական նոտագրությանն են նվիրված նաև Ե. Տնտեսյանի «Տարերք երաժշտութեան» աշխատությունը, որը ստեղծվել է 1870-ական թվականներին<sup>56</sup> որպես «Հայ երաժշտական նոր խազերու (հայկական նոտագրության – Ա. Բ.)»<sup>57</sup> դասագիրք<sup>58</sup>, Կոմիտաս վարդապետի «Հայոց յեկեղեցական յերաժշտութիւնը ԺԹ դարում» հոդվածը (1897թ.)<sup>59</sup> և այլն<sup>60</sup>:

<sup>54</sup> Հետաքրքրական է, որ դասագրքում Մ. Բժշկյանը հայկական նոտագրության սկիզբը համարում է 1812 թվականը («Երաժշտութիւն, որ է...», Երևան, 1997, էջ 74), ի տարբերություն հայ երաժշտագիտության մեջ ընդունված 1813 թվականի: Դասագրքի գրախոսականը տե՛ս «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1998, N 1 – 2, էջ 267 – 270 (հեղինակ՝ Ա. Վարդումյան):

<sup>55</sup> Հ. Մինաս Բժշկեան, «Երաժշտութիւն, որ է...», Ներածական (հեղինակ՝ Ա. Բերովբեան), Երևան, 1997, էջ 3:

<sup>56</sup> Լույս է տեսել 1933 թվականին (Իսթբանյոլ):

<sup>57</sup> Խազը, տվյալ դեպքում, օգտագործված է ձայնանիշի՝ նոտայի իմաստով:

<sup>58</sup> Եղիա Մ. Տնտեսեան, Տարերք երաժշտութեան, Յառաջաբան (հեղինակ՝ Լևոն Ե. Տնտեսեան):

<sup>59</sup> Տե՛ս Կոմիտաս, Հոդվածներ յեվ ուսումնասիրություններ, էջ 126 – 136:

<sup>60</sup> Տե՛ս նաև Ռուբեն աբեղայ, Բաբա Համբարձում Լիմոնճեան եւ Հայ նոտագրութեան ծագումը, Ս. Էջմիածին, 1915; Ղ. քիչ. Յովսեփեան, «Յուշիկներ...»: Մեր օրերում է գրված Ա. Վարդումյանի «Համբարձում Լիմոնճեան (կեսանքը և գործը, 1768 – 1839)» բովանդակալից հոդվածը («Բազմավեպ», հայագիտական - բանասիրական - գրական հանդես, 2009, Վենետիկ - Ս. Ղազար, էջ 448-466):

Խնդրո առնչությամբ անդրադարձ է եղել հայ երաժշտության պատմությանը և տեսությանը նվիրված մի շարք հիմնարար աշխատություններում՝ **Զ. Քուշնարյան**, «Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր» (էջ 294 – 298), **А. Шавердян**, “Очерки по истории армянской музыки XIX – XX вв.” (Досоветский период), М., 1959, сс. 207 – 211<sup>61</sup>, **Մ. Մուրադյան**, «Ուրվագիծ արևմտահայ երաժշտության պատմության», էջ 32 – 42, նույնի՝ «Հայ երաժշտությունը XIX դարում և XX դարասկզբում», Երևան, 1970, էջ 37 – 41 և այլն:

Մեր օրերում հայկական նոտագրությունը գրեթե դուրս է եկել գործածությունից, սակայն մոռացության չի տրվել: Նոտային այս համակարգին անհրաժեշտ է հիմնովին տիրապետել՝ հայ ավանդական երաժշտության բնագրային նյութը լավագույնս ճանաչելու համար: Ըստ այդմ, կարևոր նշանակություն ունի հայկական նոտագրության ուսուցումը:

Հայկական նոտագրության դասընթացով, այլ առարկաների հետ մեկտեղ, ի նշանավորումն Կոմիտաս վարդապետի ծննդյան 100-ամյա հոբելյանի, սկսեց գործել Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոնը<sup>62</sup>: Վերջինս այսօր հայկական նոտագրության ուսուցման եզակի կենտրոններից է: Առարկայի առաջին դասախոսը ամբիոնում եղել է Արաքսի Մարյանը (մերկայումս կոնսերվատորիայի երաժշտության պատմության ամբիոնի վարիչ): Այժմ ամբիոնում առարկան դասավանդում են Հասմիկ Էլոյանը, Անահիտ Կիրակոսյանը, Նունե Աթանասյանը, Մարիաննա Տիգրանյանը, Կարինե Բրուտյանը և տողերիս հեղինակը:

<sup>61</sup> Տե՛ս նաև նույնը հայերեն լեզվով՝ **Ա. Շահվերդյան**, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, XIX – XX դդ. (Մինչսովետական շրջան), Երևան, 1959, էջ 329 – 338:

<sup>62</sup> 1969 – 1988 թվականներին՝ Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության կարիքներ:

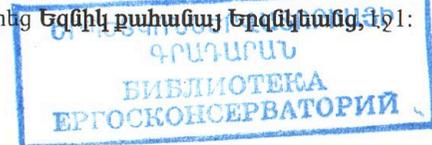
Չեռնարկը կազմելիս հետևել ենք «երկլեզվյան» սկզբունքի՝ համադրելով հայկական և եվրոպական նոտային համակարգերը: «Փուշ»-ը հավասարեցրել ենք «с»-ի<sup>63</sup>:

Մեր խորին երախտագիտությունն ենք հայտնում Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոնի աշխատակիցներին, նաև պրոֆեսոր Ա. Մարյանին՝ ձեռնարկի շահագրգիռ, անկողմնակալ քննարկման, տեղին, արժեքավոր դիտողությունների և բարի ցանկությունների համար:

*Անահիտ Բաղդասարյան*

38082

<sup>63</sup> Ինչպես հայտնի է, ընդունված է նաև «փուշ»-ը հավասարեցնել «d»-ի. տե՛ս **Ե. Տնտեսեան**, «Տարեք...», էջ 13; **Կոմիտաս վարդապետ**, Հայոց յեկեղեցական յերաժշտությունը...», էջ 130: Ժամանակակից, հատկապես արևելահայ երաժշտագիտության մեջ «փուշ»-ը դիտարկվում է որպես «с». տե՛ս **Զ. Քուշնարյան** Հայ մոնոդիկ երաժշտության..., էջ 295: Նույնը տե՛ս նաև **Դասագիրք հայկական ձայնագրութեան**, աշխատասիրեց **Եզնիկ քահանայ Երզնկեանց**, էջ 1:



# I ՉԱՅՆԱՆԻՇ (ՆՈՏԱ)

Հայկական նոտագրության ձայնանիշները յոթն են: Կոչվում են՝ **փուշ, էկորճ, վերնախաղ, բենկորճ, խոսրովային, ներքնախաղ, պարույկ**, որոնք գործնականում տարածված են կրճատ անվանումներով՝ **փո, է, վե, բե, խո, նե, պա**: Գործածվում են թե՛ ձեռագիր, թե՛ տպագիր ձևով<sup>64</sup>.

Աղյուսակ 1

ՉԱՅՆԱՆԻՇԻ ԱՆՎԱՆՈՒՄԸ		ԳՐԱՄԱՆ ՁԵՎԸ	
		ՁԵՆԱԳԻՐ	ՏՊԱԳԻՐ
ՓՈՒՇ	ՓՈ	└	└
ԷԿՈՐՃ	Է	~	~
ՎԵՐՆԱԽԱՂ	ՎԵ	^	^
ԲԵՆԿՈՐՃ	ԲԵ	ƒ	ƒ
ԽՈՍՐՈՎԱՅԻՆ	ԽՈ	~	~
ՆԵՐՔՆԱԽԱՂ	ՆԵ	∨	∨
ՊԱՐՈՒՅԿ	ՊԱ	∩	∩

<sup>64</sup> Հայկական նոտագրության մեջ գործածվող գրեթե բոլոր նշանները թե՛ անվանումներով, թե՛ գրելաձևով քաղված են խազագրությունից:

Աղյուսակ 2-ում համադրել ենք հայկական և եվրոպական նոտաները՝ առաջին օկտավա.

Աղյուսակ 2

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՆՈՏԱՆԵՐ	ԵՎՐՈՊԱԿԱՆ ՆՈՏԱՆԵՐ (ՏԱՌԱՅԻՆ ԳՐԱՄԱՍԲ)
└	c <sup>1</sup>
~	d <sup>1</sup>
^	e <sup>1</sup>
ƒ	f <sup>1</sup>
~	g <sup>1</sup>
∨	a <sup>1</sup>
∩	b <sup>1</sup>

Հայկական նոտագրությամբ հնարավոր է գրառել մյուս օկտավաները նույնպես, առաջին օկտավայից դեպի վեր՝ **բարձրանիշի**, դեպի վար՝ **ստորանիշի** միջոցով:

Բարձրանիշը նշվում է կետով (աղյուսակ 3), ստորանիշը՝ գծիկով (աղյուսակ 4), որոնք ներքևից ավելացվում են յուրաքանչյուր ձայնանիշին:

Երկրորդ օկտավայում գրելաձևով առանձնանում են փուշը և ներքնախաղը (տե՛ս աղյուսակ 3): Փուշի դեպքում բարձրանիշը գրված է ձայնանիշից անջատ (ի տարբերություն երկրորդ օկտավայի նյուս ձայնանիշների, որոնց կցվում է բարձրանիշը), իսկ երկրորդ օկտավայի ներքնախաղում կետի փոխարեն ձայնանիշի երկու զիգագաձև (ձեռագիր) և ռոմբաձև (տպագիր) մասնիկներին ավելանում է ևս մեկը:

Աղյուսակ 3

ԵՐԿՐՈՐԴ ՕԿՏԱՎԱ	
ՉԵՈՍԳԻՐ	ՏՊԱԳԻՐ
┘	┘
~	~
ㄣ	ㄣ
Բ	Բ
~	~
ㄣ	ㄣ
Ը	Ը

Աղյուսակ 4

ՓՈՔՐ ՕԿՏԱՎԱ	
ՉԵՈՍԳԻՐ	ՏՊԱԳԻՐ
┘	┘
~	~
ㄣ	ㄣ
Բ	Բ
~	~
ㄣ	ㄣ
Ը	Ը

Առաջին օկտավայից դեպի վեր և վար հեռանալուն համընթաց՝ կետերի և գծիկների թիվն ավելանում է.

Աղյուսակ 5

┘	~	ㄣ	Բ	~	ㄣ	Ը	ԵՐԿՐՈՐԴ ՕԿՏԱՎԱ
┘	~	ㄣ	Բ	~	ㄣ	Ը	ԵՐԿՐՈՐԴ ՕԿՏԱՎԱ
┘	~	ㄣ	Բ	~	ㄣ	Ը	ԱՈՍՁԻՆ ՕԿՏԱՎԱ
┘	~	ㄣ	Բ	~	ㄣ	Ը	ՓՈՔՐ ՕԿՏԱՎԱ
┘	~	ㄣ	Բ	~	ㄣ	Ը	ՄԵՃ ՕԿՏԱՎԱ

Հարկ է նշել, որ հայկական նոտագրությամբ ձայնագրություններ կարելի է կատարել յուրաքանչյուր օկտավայում: Սակայն այս նոտագրությամբ պահպանված երաժշտական գրեթե ողջ հայտնի նյութը ձայնագրվել է հիմնականում առաջին, երկրորդ, մասամբ նաև փոքր և երրորդ օկտավաներում, որ համապատասխանում է հայ և, ընդհանուր առմամբ, արևելյան ավանդական թե՛ վոկալ, թե՛ նվագարանային երաժշտության ձայնաձավալին<sup>65</sup>:

<sup>65</sup> Հայ ավանդական եկեղեցական երաժշտության, մասնավորապես, Ն. Թաշչյանի ձայնագրությունները ծավալվում են  -ից (b) մինչև  (es<sup>3</sup>):

II

ՏԵՎՈՂՈՒԹՅԱՆ ՆՇԱՆՆԵՐ

Հայկական նոտագրության մեջ, ձայնանիշների հետ մեկտեղ, կիրառվում են նաև տևողության նշաններ: Դրանք գրվում են նոտաներից անջատ, վերջիններիս վերևում.

Օրինակ 1



Փուշի ներքևի կետը բարձրանիշն է, վերևի կետը՝ տևողության նշանը, որ համապատասխանում է եվրոպական նոտագրության քառորդին:

Հայկական նոտագրության տևողության նշանները երկու տեսակի են.

ա. զույգ բաժանմամբ տևողությունների նշաններ.

Աղյուսակ 6

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՆՈՏԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ	ԵՎՐՈՊԱԿԱՆ ՆՈՏԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ
Սուղ	○ 4/4
Երկկետ կամ զույգկետ	•• 2/4
Կետ	• 1/4
Ստոր	◡ 1/8
Երկստոր	◡◡ 1/16
Ծունկ	⊂ 1/32
Ծնկներ	⊂⊂ 1/64

բ. կենտ բաժանմամբ տևողությունների նշաններ.

Աղյուսակ 7

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՆՈՏԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ	ԵՎՐՈՊԱԿԱՆ ՆՈՏԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ
Երեքկետ	••• 3/4
Կեսստոր	◡ 3/8
Թավ	┆ 3/16
Կիսաթավ	∧ 3/32
Քառաթավ	+ 3/64

Օրինակ 2<sup>66</sup>



Օրինակ 3<sup>67</sup>



<sup>66</sup> Չայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, Վաղարշապատ, 1878, էջ 32 (այսուհետև՝ Պատարագ):

<sup>67</sup> Նույն տեղում, էջ 28:

Օրինակ 4<sup>68</sup>

ի - մե - ռե - լոց:

Խմբավորում: Կետից (քառորդից) պակաս տևողությամբ հնչյունները (ստոր, երկստոր, ծունկ, թավ և այլն) հայկական նոտագրության մեջ գրառվում են կետին հավասար, համարժեք խմբերով, օրինակ. թավ և երկստոր (♩. ♩), չորս երկստոր (♩♩♩♩), երկու ծունկ և երեք երկստոր (♩♩♩♩♩), ստոր, կիսաթավ և ծունկ (♩. ♩♩) և այլն: Միաժամանակ, խմբավորվում են նաև կետստորը և ստորը (♩. ♩): կազմելով հայկական նոտագրությանը «անհարիր» երկկետին (♩) հավասար խմբեր.

Օրինակ 5<sup>69</sup>

օր

Ստորև բերված օրինակ 6-ում խնդրո՞ երկկետին հավասար խումբը ներկայացված է մեկ այլ կշռության խնդրակով՝ կետստոր և երկու երկստոր (♩. ♩♩).

Օրինակ 6<sup>70</sup>

վա - սըն

<sup>68</sup> Պատարագ, էջ 114:

<sup>69</sup> Նույն տեղում, էջ 23:

<sup>70</sup> Նույն տեղում, էջ 21:

Խմբում, հաջորդաբար կրկնվելու դեպքում, տևողության նշանը դրվում է նույն տևողությամբ հնչյուններից միայն առաջինի վրա՝ «գործելով» մյուսների նկատմամբ նույնպես.

Օրինակ 7

– սխալ է, պետք է լինի՝

կամ ոչ թե

Օրինակ 8<sup>71</sup>

Սակայն, այս սկզբունքին «հակառակ» թավ – երկստոր (♩. ♩) և կետստոր – ստոր (♩. ♩) կազմությամբ խմբերում<sup>72</sup> չկրկնվող՝ երկստոր (♩) և ստոր (♩) տևողությունների նշանները չեն գրվում.

<sup>71</sup> Հարկ է նշել, որ երբեմն բարդ կշռության լինելու կազմությամբ խմբերը ներքին ենթախմբերի են բաժանվում՝ նույն տևողության կրկնական գրառման միջոցով.

(Պատարագ, էջ 89\*):

\*) Չայնազրյալ ժողովածուներից բաղված այս և հաջորդ մի շարք օրինակներում տեքստը չենք նշել երկու պատճառով. ա. եթե բնագրում այդ տեքստը բացակայում է, բ. եթե բնագրում բերված է խոսքի միայն մեկ հատվածը՝ վանկը, տառը:

<sup>72</sup> Այս կազմությամբ կշռության խմբերը բնորոշ են հայ ավանդական եկեղեցական երաժշտությանը:

Օրինակ 9

սխալ է, պետք է լինի՝ 73

Օրինակ 10

սխալ է, պետք է լինի՝

Տե՛ս նաև օրինակ 5:

«Օրենքից դուրս է» նաև երկստոր – ստոր – երկստոր՝ (♩♩) սինկոպայի կազմությամբ խմբի կշռության ճշմանակաման ձևը:

Օրինակ 11

սխալ է, պետք է լինի՝

Խմբերը «կըզատուին իբրև բառ»<sup>74</sup>.

<sup>73</sup> Նույն տևողությունների հակառակ հաջորդականության դեպքում (♩♩) երկստորը նշվում է.

<sup>74</sup> Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան հայոց, էջ 6:

Օրինակ 12<sup>75</sup>

Ան-կա - ցի - սը ս - նա - ջի - Քն

Կետին հավասար և կետից երկար տևողությունները (երկկետ, երեքկետ, սուղ) չեն խմբավորվում (տե՛ս օրինակներ 2, 3, 4):

*Չայնահատ (պատուգ):* Հայկական նոտագրության մեջ ձայնահատը գրառվում է տևողության նշանների միջոցով: Դրվում է ձայնանիշի կողքին՝ աջ կամ ձախ կողմում, ըստ մեղեդու կշռության ծավալման.

Օրինակ 13

u p

Չայնահատը «մասնակցում է» խմբավորմանը՝ լրացնում և ամբողջացնում է խմբերը. տե՛ս օրինակ 13բ-ն, նաև.

Օրինակ 14<sup>76</sup>

u p q

<sup>75</sup> Չայնագրեալ Շարական հոգևոր երգոց, էջ 63 (այսուհետև՝ Շարակնոց):

<sup>76</sup> Պատարագ, էջ 166:

## Օրինակ 15



Տե՛ս նաև այս խմբի մեկ ուրիշ կշռությային տարբերակ.



## III

## ԱՆՏԵՐԱՑԻԱՅԻ ՆՇԱՆ

Հայկական նոտագրության համակարգում արտացոլվել է հայ ավանդական եկեղեցական երաժշտության տիպական երևույթներից մեկը՝ հնչյունների բարձրությային տարբերակումը՝ ալտերացիան: Վերջինիս նշանը մեկն է՝ « ˘ »<sup>77</sup>: Գրվում է նոտայի վերևում, տևողության նշանից հետո կամ դրա տեղում, եթե տևողությունը չի նշված:

## Օրինակ 16

ա<sup>78</sup>բ<sup>79</sup>գ<sup>80</sup>

<sup>77</sup> Ինչպես հայտնի է, եվրոպական նոտագրության ալտերացիայի նշանները չորսն են՝ #, b, x, bb :

<sup>78</sup> Շարական, էջ 9: Օրինակ 16 ա, բ, գ-ում շրջանագծով առանձնացրել ենք ալտերացված հնչյունները:

<sup>79</sup> Շարական, էջ 28:

<sup>80</sup> Նույն տեղում, էջ 16:

Լինելով միակը հայկական նոտագրության մեջ՝ ավտերացիայի նշանը միաժամանակ բազմիմաստ է. մասնավորապես, հնչյունների էնհարմոնիկ հավասարության սկզբունքով գործածվում է որպես կիսվեր (դիեզ) կամ կիսվար (բեմոլ).

Օրինակ 17

- ♯ – նշանակում է փուշ (փո) կիսվեր՝ cis<sup>1</sup>, կամ էկորճ (է) կիսվար՝ des<sup>1</sup>
- ♭ – էկորճ կիսվեր՝ dis<sup>1</sup>, կամ վերնախաղ (վե) կիսվար՝ es<sup>1</sup>
- ♮ – բենկորճ (բե) կիսվեր՝ fis<sup>1</sup>, կամ խոսրովային (խո) կիսվար՝ ges<sup>1</sup>
- ♮ – խոսրովային կիսվեր՝ gis<sup>1</sup>, կամ ներքնախաղ (նե) կիսվար՝ as<sup>1</sup>:

Ալտերացիայի նույն նշանի միջոցով գրանցվում են նաև հայ ավանդական եկեղեցական երաժշտությանը բնորոշ, վերջինիս բնական (ոչ հավասարաչափ) տենպերացիայի յուրօրինակությունը արտացոլող միկրոավտերացիոն երևույթները, երբ հնչյունները տարբերակվում են (բարձրանում կամ իջնում են) կես տոնից պակաս չափով<sup>81</sup>: Եվրոպական նոտագրությամբ այդ միկրոավտերացված հնչյունները հնարավորինս ճշգրիտ գրանցելու նպատակով գործածում ենք հավելյալ նշաններ<sup>82</sup>՝ *աստղանիշ* «★», միկրոբարձրացման դեպքում<sup>83</sup> (սովորաբար դրվում է նոտայի վերե-

<sup>81</sup> Այս մասին տե՛ս նաև Ռ. Աբայան, Չեռնարկ հայկական ձայնագրության, էջ 29:

<sup>82</sup> Ինչպես հայտնի է, եվրոպական նոտագրությունը ձևավորվել է հավասարաչափ տենպերացված հնչյունաշարի հիմքով:

<sup>83</sup> Տե՛ս Հայ հոգևոր երգերի ընտրանի, կազմեց Արսեն արք. Բերբերյանը, Երևան, 2010, էջ 33, 45 և այլն:

վում, սակավ, նաև ներքևում) և *թեք գծիկ* «/», հնչյունի միկրոիջեցման ժամանակ (դրվում է նոտայի առջևում)<sup>84</sup>:

Հայկական նոտագրությամբ ձայնագրված հայ ավանդական եկեղեցական երաժշտության հայտնի ժողովածուներում հանդիպում են հետևյալ միկրոավտերացված հնչյունները (պայմանականորեն դրանք անվանում ենք «բարձր» և «ցածր» հնչյուններ<sup>85</sup>).

Օրինակ 18

- ♯ – վերնախաղ կիսվեր՝ <sup>★</sup>e<sup>1</sup> – բարձր մի, նաև՝  – <sup>★</sup>e<sup>2</sup>
- ♯ – ներքնախաղ կիսվեր՝ <sup>★</sup>a<sup>1</sup> – բարձր լա
- ♯ – պարույկ (պա) կիսվար՝ /b<sup>1</sup> – ցածր սի բեմոլ, նաև՝  – /b<sup>2</sup>
- ♮ – փուշ կիսվար՝ /c<sup>2</sup> – ցածր դո:

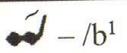
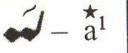
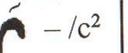
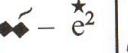
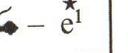
Կատարողական պրակտիկայում, նաև հայկական նոտագրությունից արված որոշ փոխադրություններում միկրոավտերացված հնչյունները սովորաբար վերարտադրվում են հավասարաչափ տենպերացիայով՝ <sup>★</sup>e-ն հավասարեցնելով e-ին, <sup>★</sup>a – a, /b – b, /c – c:

Հարկ է նշել, որ հայ ավանդական եկեղեցական երաժշտության մեջ, մասնավորապես շարականներում, միկրոավտերացված բարձր և ցածր հնչյունները բնորոշ են կողմ եղանակներին և դարձվածքներին (տե՛ս աղյուսակ 8).

<sup>84</sup> Թեք գծիկի կիրառությունը սկիզբ է առել Ք. Քուշնարյանի «Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր» աշխատությունից, Երևան, 2008, էջ 308, 309 և այլն: Տե՛ս նաև Մ. Բրուսյան, Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն (Գեղջկական երգ), Երևան, 2004, էջ 15; Н. К. Тагмизян, Теория музыки в Древней Армении, с. 185; Հայ հոգևոր երգերի ընտրանի, Շարականներ, կազմեց Արսեն արք. Բերբերյանը, Երևան, 2010, էջ 127 և այլն: Հայ երաժշտագետ-ֆոլկլորագետները հնչյունների միկրոբարձրացումը և իջեցումը նշում են դեպի վեր և ներքև ուղղված սլաքների միջոցով: Տե՛ս А. Пахлеванян, Вопросы армянской музыкальной фольклористики, Ереван, 2005, с. 35.

<sup>85</sup> Հմմտ. Ք. Քուշնարյան, Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր, էջ 284:

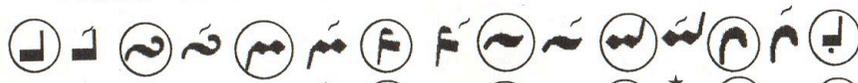
Աղյուսակ 8<sup>86</sup>

ԱԿ առաջին և երկրորդ դարձվածքներ	ԲՉ առաջին դարձվածք	ԲՉ երկրորդ դարձվածք, ԴՉ երրորդ դարձվածք	Գ.Կ <sup>87</sup>	ԴՉ երկրորդ դարձվածք	Դ.Կ, Դ.Կ դարձվածք, ԴՉ երրորդ դարձվածք
 - /b <sup>1</sup>	 - /b <sup>2</sup>	 - *a <sup>1</sup>	 - /c <sup>2</sup>	 - *e <sup>2</sup>	 - *e <sup>1</sup>

Օրինակ 19

ԽՐՈՄԱՏԻԿ ՀՆՉՅՈՒՆԱՇԱՐ<sup>88</sup>

ա. վերընթաց շարժմամբ.



c<sup>1</sup> cis<sup>1</sup> d<sup>1</sup> dis<sup>1</sup> e<sup>1</sup> e<sup>1</sup> f<sup>1</sup> fis<sup>1</sup> g<sup>1</sup> gis<sup>1</sup> a<sup>1</sup> a<sup>1</sup> b<sup>1</sup> h<sup>1</sup> c<sup>2</sup>

բ. վարընթաց շարժմամբ.



c<sup>2</sup> /c<sup>2</sup> b<sup>1</sup> /b<sup>1</sup> a<sup>1</sup> as<sup>1</sup> g<sup>1</sup> ges<sup>1</sup> f<sup>1</sup> c<sup>1</sup> es<sup>1</sup> d<sup>1</sup> des<sup>1</sup> c<sup>1</sup>

Ալտերացիայի նշանի միակ, նաև բազմիմաստ լինելու հանգամանքը, թվում է, թե դժվարացնում է հայկական նոտագրությամբ ձայնագրված

<sup>86</sup> Աղյուսակը կազմել ենք թաշյանական Շարակնոցի հիմքով, անդրադարձել ենք նաև Ն. Թաշյանի և Ա. Բրուտյանի դասագրքերում ձայնեղանակների նկարագրությանը (տե՛ս Թաշյան, էջ 22 - 42; Բրուտյան, էջ 25 - 127):

<sup>87</sup> Գ.Կ-ում /c<sup>2</sup>-ի մասին տե՛ս նաև Բ. Քուշնարյան, Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր, էջ 369:

<sup>88</sup> Օրինակ 19-ում դիատոնիկ հնչյունները նշել ենք շրջանագծով:

նյութի ընկալումը, կասկածներ հարուցելով, մասնավորապես, ալտերացված հնչյունների բարձրությամբ «խկուռյան» վերաբերյալ: Սակայն, հայ ավանդական եկեղեցական երաժշտության դիատոնիկ (առանց խրոմատիկ քայլերի), նաև սահուն, աստիճանական (հնչյունների գերակշռող սեկունդային հարաբերությամբ), մեղեդիական շարժման պարագայում, այս խնդիրը գրեթե միշտ հեշտությամբ է լուծվում: Այսպես, երկու կից բնական և ալտերացված հնչյունների ձայնամիջոցը (ինտերվալը) պետք է հավասար լինի դիատոնիկ սեկունդայի, ընդ որում վերջինիս հետևյալ տեսակներով.

1. փոքր դիատոնիկ սեկունդա.

Օրինակ 20<sup>89</sup>

ա.  — սխալ է

բ.  — սխալ է

2. «նեղ (ոչ լրիվ)» (Քուշնարյան)<sup>90</sup> փոքր դիատոնիկ սեկունդա.

Օրինակ 21

ա.  բ.  գ. 

<sup>89</sup> Օրինակ 20, 21, 22-ում ընդգծել ենք սեկունդաները:

<sup>90</sup> Բ. Քուշնարյան, Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր, էջ 275:

3. «նեղ» մեծ դիատոնիկ սեկունդա.

Օրինակ 22



Ալտերնացված հնչյունի կրկնության դեպքում ամեն անգամ դրվում է վերջինիս ալտերացիայի նշանը.

Օրինակ 23<sup>91</sup>



Նույն սկզբունքով ենք առաջնորդվում հայկական նոտագրությունից կատարվող փոխադրություններում.

Օրինակ 24<sup>92</sup>



<sup>91</sup> Շարական, էջ 523:

<sup>92</sup> Նույն տեղում, էջ 372:

IV

ԶԱՐԳԱՐԱՆՔԻ ՆՇԱՆՆԵՐ

Հայկական նոտագրության միջոցով գրանցվում են նաև հայ ավանդական եկեղեցական երաժշտությանը հատուկ մեղեդիական զարդարանքները (մելիզմները): Դրանք են՝ ընդհարումը, խաղը, թույլ վերջավորությունը, որոնք սովորաբար հավասարեցվում են եվրոպական երաժշտության կարճ ֆորշլագին (♩), պարզ մորդենտին (♩), նախշլագին: Ընդհարումը և թույլ վերջավորությունը նշվում են մանր չափի ձայնանիշներով: Խաղի նշանն է՝ « Լ »: Զարդարանքի նշանները դրվում են ձայնանիշի վերևում, ընդհարումը և խաղը տևողության նշանից առաջ, թույլ վերջավորությունը՝ դրանից հետո: Նշելի է, որ հայ ավանդական եկեղեցական երաժշտությանը հատկապես բնորոշ են ընդհարումը, ապա խաղը: Թույլ վերջավորությունը հանդիպում է հազվադեպ.

Օրինակ 25

ա. ընդհարում



<sup>93</sup> Պատարագ, էջ 26:

3)<sup>94</sup>

4)<sup>95</sup>

Սակավ գործածվում է նաև կրկնակի ընդհարումը.

5)<sup>96</sup>

Նշենք և եռակի ընդհարման օրինակը.

6)<sup>97</sup>

բ. խաղ

1)<sup>98</sup>

94 Պատարագ, էջ 36:  
 95 Նույն տեղում, էջ 14:  
 96 Նույն տեղում, էջ 103:  
 97 Նույն տեղում, էջ 99:  
 98 Շարական, էջ 113:

2)<sup>99</sup>

3)<sup>100</sup>

գ. թույլ վերջավորություն<sup>101</sup>

դ. ընդհարում և թույլ վերջավորություն<sup>102</sup>

99 Պատարագ, էջ 12:  
 100 Շարական, էջ 164:  
 101 Պատարագ, էջ 26:  
 102 Նույն տեղում, էջ 36:

V  
ԱՅԼ ՆՇԱՆՆԵՐ

**Ա. Կապի նշան:** Հնչյունների կապակցված, սահուն կատարման նշանն է (լեգատո): Գործածվում է բառավանկի եղանակավորման ժամանակ: Նշվում է երկու ձևով՝ աղեղով, երբ բառավանկի եղանակավորումը կարճատև է, կետագծով՝ բառավանկի ծավալուն եղանակավորման դեպքում: Դրվում է ձայնանիշերի վերևում:

Օրինակ 26

ս<sup>103</sup>

Lp - gu - p

p<sup>104</sup>

ն - րա

q<sup>105</sup>

ո - նեա

103 Պատարագ, էջ 46:  
104 Նույն տեղում:  
105 Նույն տեղում, էջ 34:

դ.<sup>106</sup>

Սու - րբ

Կապի նշանը չի գործածվում, երբ բառավանկը եղանակավորվում է մեկ խմբի շրջանակում, այլ կերպ ասած՝ խմբի վրա կապի նշան չի դրվում<sup>107</sup>:

Օրինակ 27<sup>108</sup>

ղը - րուն

**Բ. Անցանիշ:** Հնչյունների տևողության երկարացման նշանն է (լիգա): Գրառվում է աղեղի ձևով, ինչպես և կապի նշանը՝ դրվում ձայնանիշների վերևում: Սակայն, եթե կապի նշանի միջոցով միավորվում են տարբեր ձայնանիշներ, ապա անցանիշը նույն բարձրության ձայնանիշների միավորման միջոց է:

Օրինակ 28

ս<sup>109</sup>

ն - նեա

106 Պատարագ, էջ 20:  
107 Եվրոպական նոտագրության մեջ լեգատոյի նշանը, անհրաժեշտության դեպքում, դրվում է թե՛ խմբի, թե՛ խմբերի վրա:  
108 Պատարագ, էջ 82:  
109 Շարական, էջ 17:

բ<sup>110</sup>



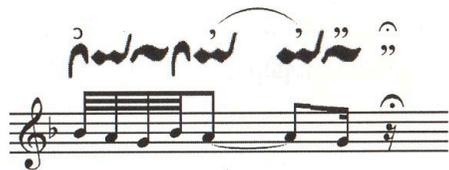
Հազվադեպ հանդիպում է տևողության երկարացման մեկ այլ նշան՝ երկարումը կամ քաշը՝ «^» (ֆերմատա): Գործում է թե՛ ձայնանիշի, թե՛ ձայնահատի դեպքում, տեղադրվում է դրանց վերևում.

Օրինակ 29

ա<sup>111</sup>



բ<sup>112</sup>



Գ. Հավասարության նշան: Հայ ավանդական եկեղեցական երաժշտության մեջ համեմատաբար սակավ կիրառվող կշռության յին տրոհման հատուկ տեսակների՝ տրիոլների, կվինտոլների, սեքստոլների, դեցիմոլների և այլն, նշանն է: Գրելաձևը՝ կեսագիծն է, որ դրվում է խմբի վրա: Հազվադեպ, տրիոլների դեպքում, կիրառվում է նաև աղեղնաձև հավասարության նշանը.

<sup>110</sup> Շարական, էջ 17:  
<sup>111</sup> Պատարագ, էջ 98:  
<sup>112</sup> Շարական, էջ 177:

Օրինակ 30

ա. տրիոլ

1)<sup>113</sup>



2)<sup>114</sup>



բ. կվինտոլ<sup>115</sup>



գ. սեքստոլ<sup>116</sup>



դ. դեցիմոլ<sup>117</sup>



<sup>113</sup> Պատարագ, էջ 95:  
<sup>114</sup> Շարական, էջ 159:  
<sup>115</sup> Պատարագ, էջ 26:  
<sup>116</sup> Նույն տեղում, էջ 39:  
<sup>117</sup> Նույն տեղում, էջ 149:

**Դ. Դարձանիշ** (կամ **վերադարձ**): Յույց է տալիս երգի պարբերաբար կրկնվող հատվածները՝ միաժամանակ հանդես գալով որպես նոտային և բառային տեքստի կրճատման նշան: Հիմնականում գործածվում է **կրկնակ**<sup>118</sup> ունեցող եկեղեցական երգերի ձայնագրություններում՝ կրկնակները նշելու նպատակով: Դրվում է կրկնակից առաջ՝ երգի առաջին տան մեջ, և կրկնակի փոխարեն՝ հաջորդ տներում.

### Օրինակ 31<sup>119</sup>

- Ա. (առաջին տուն) Անկանիմ առաջի Քո  
Եւ խնդրեմ գթողութիւն յանցանաց իմոց.  
✘ Մի անտես առնէր Հայր զաղաչանս իմ:
- Բ. (երկրորդ տուն) Աղաղակեմ որպէս մաքսաւորն,  
Եւ հեղում զարտասուս իմ առաջի Քո  
որպէս պոռնիկն.  
✘
- Գ. (երրորդ տուն) Յաներեւոյթ քըշնամոյն պարտեցայ,  
Եւ ի զաղտնի նետից բանսարկուին  
վիրաւորեցայ.  
✘

<sup>118</sup> **Կրկնակ**՝ եկեղեցական երգի կրկնվող երաժշտաբանաստեղծական հատվածը երգային տան վերջում, հազվադեպ՝ նաև սկզբում: Մովորաբար հանդես է գալիս բանաստեղծական տողի ձևով («Կենդանաբար Քրիստոս, կեցո զմեզ», «Քրիստոս յարեաւ ի մեռելոց» և այլն): Սակավ, կրկնակ կարող է լինել նաև մեկ բառը, մասնավորապես «Ալէլուիա» բացականչությունը:

<sup>119</sup> Շարական, էջ 316: Ներկայացնում ենք երգի միայն բանաստեղծական տեքստը: Շարականը վերագրվում է Ս. Մեսրոպ Մաշտոցին: Տողատունը ըստ Ն. Թահմիզյանի, տես Ոսկեփորիկ (Հայ երգի գոհարներ), կազմեց և խմբագրեց Նիկողոս Թահմիզեան, Լոս Անճեղս, 1994, էջ 3:

Դարձանիշը գրառվում է մի քանի նշանների միջոցով՝ ✘ (տես օրինակ 31), նաև՝ ☸ , ☹ , ☺ , ☻ , որովհետև երբեմն որոշ եկեղեցական երգերի ընթացքում (մասնավորապես, Հարց-ի շարականներում) կրկնակը փոխվում է, ըստ այդմ փոխվում է նաև դարձանիշը (տես Շարական, էջ 96, 126, 155, 171 և այլն):

Դարձանիշի տարբեր նշանները գործածվում են նաև Պատարագի «յաւոր պատշաճի» (օրվան համապատասխան) կատարվող մեղեդիների<sup>120</sup> և տաղերի քաշչյանական ձայնագրություններում՝ կրկնվող եղանակի փոփոխվող բանաստեղծական տողերը նշելու նպատակով (տես Պատարագ, էջ 110, 157, 158, 159, 165, 167 և այլն):

<sup>120</sup> **Մեղեդի**՝ հայ եկեղեցական երաժշտության երգատեսակ:



VII

ՏԵՄՊԻ ՆՇԱՆԱԿՄԱՆ ՏԵՍԱԿՆԵՐԸ

Հայ եկեղեցական երգերին բնորոշ են երաժշտական տեմպերի բոլոր տարատեսակները՝ դանդաղ, միջին արագության, արագ՝ իրենց տարբեր դրսևորումներով: Այդ տեմպերի նշանակման տեսակները զուգահեռներով եվրոպական նոտագրության մեջ հետևյալն են.

Աղյուսակ 10<sup>125</sup>

ԴԱՆԴԱԳ ՏԵՄՊԵՐ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՆՈՏԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ	ԵՎՐՈՊԱԿԱՆ ՆՈՏԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ
1. Յոյժ ծանր, նշվում է նաև՝ Յոյժ ծնր.	<i>Molto adagio, Largo</i>
2. Ծանր, նաև՝ ծնր.	<i>Adagio</i>

1. Չափաւոր ծանր կամ Ծանր չափաւոր, նաև՝ Չափ. ծանր, Չփր. ծանր, Չփր. ծնր.	<i>Andante sostenuto</i>
2. Չափաւոր, նաև՝ Չփր., Չափ., Չափա.	<i>Andante</i>
3. Միջակ, նաև՝ Միջկ. Միջ., Մջ.	<i>Moderato</i>
4. Միջակ չափաւոր կամ Չափաւոր միջակ, նաև՝ Միջակ չփր., Միջ. չափ., Միջկ. չփոր., Միջկ. չափր. <sup>126</sup>	<i>Andantino</i>

<sup>125</sup> Աղյուսակը կազմելիս օգտվել ենք Ռ. Աթայանի «Չեռնարկ հայկական ձայնագրության» գրքից, էջ 34: Պահպանել ենք տեմպերի հայերեն անվանումների դասական (գրաբարյան) ուղղագրությունը:

<sup>126</sup> Հաճախ (հատկապես թաշյանական Շարակնոցում) հանդիպում են նաև Չափաւոր կամ Միջակ (նաև՝ Չափ. կամ Միջ., Չփր. կամ Միջակ, Չափ. կամ Միջակ, Չփր. կամ Միջակ), և Միջակ կամ Չափաւոր (նաև՝ Միջ. կամ Չափ.) տեմպի նշանակումները:

ՄԻՋԻՆ ԱՐԱԳՈՒԹՅԱՆ ՏԵՄՊԵՐ

1. Յորդոր միջակ կամ Միջակ յորդոր, նաև՝ Միջ. յոր., Միջ. յորդ.	<i>Allegro moderato</i>
2. Յորդոր, նաև՝ Յորդ.	<i>Allegro, Vivace</i>

ԱՐԱԳ ՏԵՄՊԵՐ

Տեմպերի այս բազմազանությունը զգալի չափով պայմանավորված է հայ եկեղեցական երգերում մեղեդիական տարբեր ոճերի առկայությամբ<sup>127</sup>: Այսպես, վանկային մեղեդիական ոճով երգերը սովորաբար կատարվում են Յորդոր, Յորդոր միջակ, Միջակ կամ Չափաւոր տեմպերով<sup>128</sup>: Ներվանկային ոճով երգերում գերակշռում է ծանր տեմպը<sup>129</sup>: Վերջինս, նաև Յոյժ ծանր տեմպը բնորոշ են զարդուրդուն երգերին<sup>130</sup> և այլն:

<sup>127</sup> Մեղեդիական ոճը ձևավորվում է երգի ոտանավորի և եղանակի փոխկապակցության միջոցով: Հայ եկեղեցական երաժշտության մեղեդիական ոճերը չորսն են.

ա. վանկային (կամ սիլլաբիկ), երբ վանկին համապատասխանում է ընդամենը մեկ հնչյուն,

բ. ներվանկային (նևմատիկ), առաջանում է վանկ – 2-5 հնչյուն (ոչ ծավալուն մեղեդիական ֆրագ) փոխկապակցությամբ,

գ. զարդուրդուն (մելիզմատիկ)՝ վանկը եղանակավորվում է ծավալուն մեղեդիական ֆրագով,

դ. խառը՝ երգի ընթացքում հավասար չափով համակցվում են մեղեդիական տարբեր ոճեր՝ վանկայինը և ներվանկայինը (խառը՝ վանկային-ներվանկային մեղեդիական ոճ), ներվանկայինը և զարդուրդունը (խառը՝ ներվանկային-զարդուրդուն մեղեդիական ոճ) և այլն:

<sup>128</sup> Պատարագ, «Եւ եւս խաղաղութեան», էջ 14, 28, «Սուրբ Աստուած», էջ 56, Շարակյան, «Անկանին առաջի Քո», էջ 316 և այլն:

<sup>129</sup> Պատարագ, «Բարեխօսութեամբ», էջ 12, Շարակյան, «Ահաւոր ես քազաւոր», էջ 403 և այլն:

<sup>130</sup> Շարակյան, «Այսօր երեսուն մեծի ճառագայթի», էջ 797, Պատարագ, «Խորհուրդ խորին», էջ 193:

ՀԱՎԵԼՎԱԾ

ԾՐԱԳԻՐ

«ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՆՈՏԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ» ԳՈՐԾՆԱԿԱՆ ԴԱՍԸՆԹԱՑԻ

«Հայկական նոտագրություն» դասընթացը նախատեսված է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի չորս բաժինների համար՝ երաժշտագիտական, կոմպոզիտորական (ուսումնական երրորդ և չորրորդ կիսամյակներ, 34 պարապմունք, որոնցից 10-ը՝ խմբակային, 24-ը՝ անհատական), խմբավարական, ժողովրդական նվագարանների և հայ երգեցողության (ուսումնական երրորդ կիսամյակ, 17 պարապմունք, 2-ը՝ խմբակային, 15-ը՝ անհատական): Կոչված է լրացնելու և ամբողջացնելու այդ բաժիններում կարդացվող «Հայ հոգևոր երաժշտություն» առարկայի տեսական դասընթացը: Ուսանողը գործնական գիտելիքներ և հմտություն է ձեռք բերում հայ հոգևոր երաժշտության գրառման ավանդական՝ հայկական նոտային համակարգի ոլորտում, և դրանով իսկ հաղորդակից է դառնում հայ հոգևոր ավանդական՝ բնագրային (մոնոդիկ) մեծածավալ և բազմահարուստ երաժշտական գրականությանը:

Դասախոսը պետք է օգնի ուսանողին լավագույնս տիրապետելու հայկական նոտագրության բոլոր մանրամասներին և գործնականում ամրապնդելու հայ հոգևոր երաժշտության վերաբերյալ իր տեսական գիտելիքները: Ուսանողը պետք է կարողանա.

- ա. վարժ կերպով վերարտադրել՝ ընթերցել, երգել կամ նվագել հայկական նոտագրությամբ գրառված յուրաքանչյուր նյութ (տպագիր, ձեռագիր),
  - բ. բնագրին համապատասխան՝ ճշգրիտ փոխադրություններ կատարել հայկական նոտագրությունից եվրոպականի, նաև եվրոպականից՝ հայկականի,
  - գ. հայկական ձայնանիշներով գրանցել լաված երաժշտական նմուշները՝ հոգևոր, նաև ժողովրդական, աշուղական:
- Երաժշտագետ և կոմպոզիտոր ուսանողների համար նախատեսված է.
- ա. հոգևոր երաժշտության 30 բնագրային էջի գրավոր փոխադրություն՝ հայկական նոտագրությունից եվրոպականի,
  - բ. տասը հոգևոր երգի գրավոր փոխադրություն՝ եվրոպականից հայկական նոտագրության,
  - գ. ուսանողներին հանձնարարվում է նաև սովորել և հանձնել (երգեցողությանը)

դությանը) մի շարք հոգևոր բնագրային նմուշներ (քանակը՝ ըստ դասախոսի հայեցողության):

Խմբավարական, ժողովրդական նվագարանների և հայ երգեցողության բաժինների ուսանողների համար նախատեսված է 7-10 բնագրային էջի գրավոր փոխադրություն՝ հայկականից եվրոպական նոտագրության և 3-5 հոգևոր երգի գրավոր փոխադրություն՝ եվրոպականից հայկական նոտագրության:

ՄԵԹՈԴԱԿԱՆ ՑՈՒՑՈՒՄՆԵՐ

1. Հայկական նոտագրության առաջին երկու պարապմունքները խմբակային են, որոնց ընթացքում ծանոթություն է տրվում հայկական նոտային համակարգի մասին, հակիրճ ներկայացվում նրա ստեղծման պատմությունը և նշանակությունը:
2. Հայկական նոտագրությունը ցանկալի է անցնել հետևյալ հաջորդակա-նությամբ.
  - ա. Չայնանիշ, ք. Տևողության նշաններ, գ. Չայնահատ (պաուզա), դ. Խմբավորման սկզբունք, ե. Ալտերնացիա, գ. Չարդարանքի նշաններ, է. Այլ նշաններ. կապի նշան (լեզատո), անցանիշ (կիզա), հավասարության նշան, դարձանիշ կամ վերադարձ և այլն: Ուսուցանվող նյութի վերաբերյալ տեղեկությունները կարելի է նաև թելադրել:
  - 3. Փոխադրությունները կատարվում են գրավոր՝ փուշը հավասարեցնելով ռ-ին:
  - 4. Փոխադրության նյութը քաղվում է «Չայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի» (Վաղարշապատ, 1874, երկրորդ հրատ.՝ 1878), «Չայնագրեալ Շարական հոգևոր երգոց» (Վաղարշապատ, 1875), «Երգք ձայնագրեալք ի Ժամագրոց», (Վաղարշապատ, 1877) հատորներից, նաև այլ հրատարակություններից՝ դասախոսի ընտրությամբ: Ցանկալի է, հատկապես երաժշտագետ և կոմպոզիտոր ուսանողների համար, փոխադրությունները կատարել նաև հայկական նոտագրությամբ կազմված ձեռագրերից:
  - 5. Կատարված փոխադրությունը պետք է ստուգել ուսանողի մասնակցությամբ, որը հայկական նոտագրությամբ, ըստ իր կարողությունների՝ ընթերցելով, երգելով կամ նվագելով (ցանկալի է որևէ ավանդական նվագարանով՝ դուրուկ, քանոն և այլն),

վերարտադրում է ստուգվող բնագրային նյութը<sup>131</sup>: Վերջին պարապմունքներին կարելի է անցկացնել թելադրություններ հայկական նոտագրությամբ:

6. Փոխադրության ստուգման ընթացքում դասախոսը պետք է կենտրոնացնի ուսանողի ուշադրությունը բնագրի ժանրային, արարողակարգային և կոմպոզիցիոն հատկանիշների վրա:

7. Եվրոպականից հայկական նոտագրության փոխադրության համար կիրառելի են «Ոսկեփոթիկ» (Հայ երգի գոհարներ, կազմեց և խմբագրեց Ն. Թահմիզյանը, Երևան, 1982), «Հոգեւոր երգեր» (կազմեց եւ խմբագրեց Ա. Արեւշատեանը, Երևան, 1998) ձայնագրյալ ժողովածուները և այլն: Կարելի է փոխադրել նաև եվրոպական նոտագրությամբ գրառված ժողովրդական երաժշտության նմուշները (տե՛ս **Մ. Բրուսյան**, «Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն», Գեղջկական երգ, Երևան, 2004):

8. Երաժշտագետ և կոմպոզիտոր ուսանողների տասը խմբակային պարապմունքներից ութը հատկացվում են հոգևոր երգերի ուսուցմանը: (Մնացած երկու խմբակային պարապմունքները, ինչպես վերը նշվեց, տե՛ս «Մեթոդական ցուցումներ» կետ 1, ծանոթություն է հայկական նոտագրությանը): Երգերն ընտրում ու հանձնարարում է դասախոսը: Քանի որ երգերի հիմնական մասը ուսանողը սովորելու է բնագրով, ուստի պարապմունքները պետք է անցկացնել չորրորդ ուսումնական կիսամյակի վերջում, երբ ուսանողները որոշակի հմտություն են ձեռք բերել հայկական նոտագրության մեջ: Հանձնարարված երգերը պետք է հնարավորինս ընդգրկեն հայ ավանդական հոգևոր երաժշտության գրեթե ողջ պատմական ընթացքը (V – XV դդ.), արտացոլեն այս ոլորտի ժանրային բազմազանությունը՝ սաղմոս, Պատարագի և Ժամագրքի երգեր, շարականներ՝ դրանց սկզբածքներով և փառքերով, տաղ, զանձ և այլն: Ըստ դասախոսի հայեցողության՝ ուսանողը հանձնում է երգերը կամ անգիր երգելով, կամ վարժ երգելով նոտային տեքստով:

Ուսանողը պետք է քաջատեղյակ լինի հանձնարարված երգի հեղինակի, ստեղծման ժամանակաշրջանի, ժանրի, թեմայի, բովանդակության, ծիսաարարողակարգային ֆունկցիայի, կատարման ձևի մասին, պետք է կարողանա թարգմանել բնագրային գրաբարյան բանաստեղծական տեքստը աշխարհաբար:

**Անահիտ Բաղդասարյան**

արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ

<sup>131</sup> Կարևոր ենք համարում հիշատակել Բ. Քուշնարյանի խորհուրդը՝ «մոնո-դիաները ուսումնասիրելիս դրանք երգել, բայց ոչ նվագել դաշնամուրով» – «Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր», էջ 12:

**ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ**

Պատմական ակնարկ	-	-	-	-	-	-	3
I. Չայնանիշ (նոտա)	-	-	-	-	-	-	18
II. Տևողության նշաններ	-	-	-	-	-	-	22
III. Ալտերացիայի նշան	-	-	-	-	-	-	29
IV. Ջարդարանքի նշաններ	-	-	-	-	-	-	35
V. Այլ նշաններ	-	-	-	-	-	-	38
VI. Չայնուժի (դինամիկայի) նշաններ	-	-	-	-	-	-	44
VII. Տեմպի նշանակման տեսակները	-	-	-	-	-	-	46

**Հավելված**

Ծրագիր «Հայկական նոտագրություն» գործնական դասընթացի	-	-	-	-	-	-	48
Մեթոդական ցուցումներ	-	-	-	-	-	-	49

**ԱՆԱՀԻՏ ԲԱՂԴԱՍԱՐՅԱՆ**  
**ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՆՈՏԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՉԵՌՆԱՐԿ**

АНАИТ ОГАНЕСОВНА БАГДАСАРЯН

АРМЯНСКАЯ НОТОПИСЬ  
ПОСОБИЕ

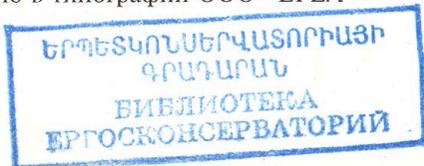
ՀՐԱՏԱՐԱԿԻՉ՝ «ԱՄՐՈՑ ԳՐՈՒՊ» ՍՊԸ  
ՀԱՆՐԱՊԵՏԱԿԱՆ «ԳՐՔԱՐՎԵՏ»  
ՄՐՑԱՆԱԿԱԲԱՇԽՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՄՐՑԱՆԱԿԱԿԻՐ  
Երևան, Կասյան 3/26  
Հեռ. 27-08-56

Մասն. խմբագիր՝ **Ա. Մուշեղյան**  
Շապիկ՝ **Ա. Համբարձումյան**  
Շարվածք՝ **Կ. Դավթյան**  
Չայնանիշներ, մակետ՝ **Վլ. Խաչատրյան**

ИЗДАТЕЛЬ – ООО “АМРОЦ ГРУП”  
Ереван, ул. Касяна 3/26  
тел.: (37410) 270856  
E-mail: amrots@freenet.am  
amrots\_group@yahoo.com

Չափսը՝ 60x84 1/16, 3,25 պայմ. տպ. մամ., թուղթ՝ օֆսեթ,  
տպագրություն՝ օֆսեթ, տառատեսակ՝ Թայմս,  
տպարանակ՝ 500 օրինակ:

Տպագրված է «ԵԳԵԱ» ՍՊԸ տպարանում  
Երևան, Բաաիակյան 28  
Отпечатано в типографии ООО “ЕГЕА”



38082