

ԿՈՄԻՏԱՍ

ՈԴՎԱԾՆԵՐ ՅԵՎ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

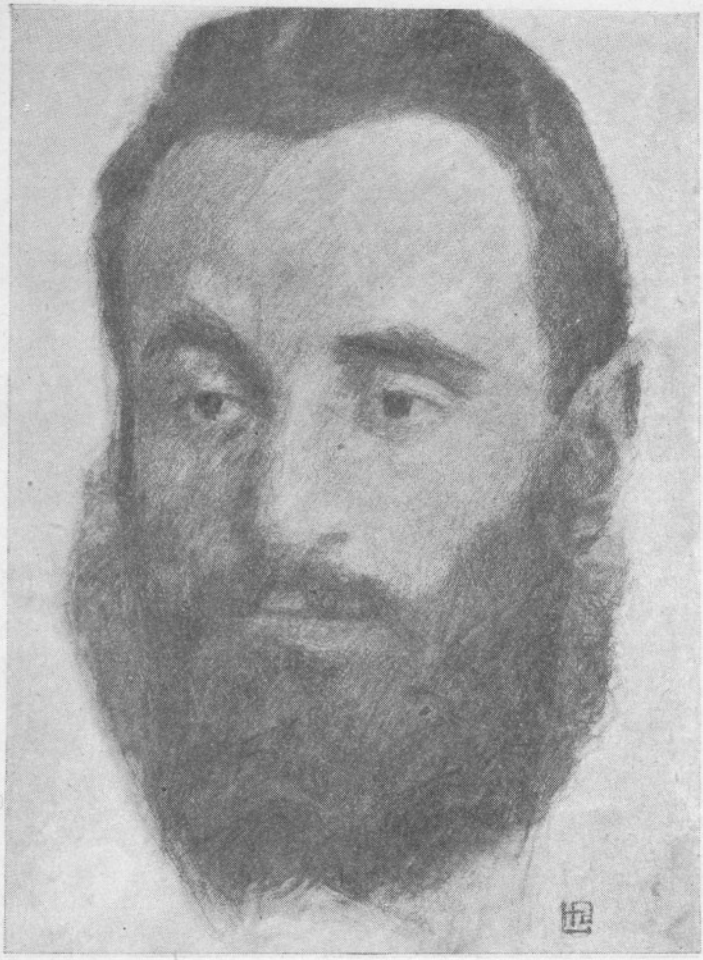
Հավաքեց

Ռ. ԹԵՐԼԵՄԵԶՅԱՆ

17330

ՊԵՏԱԿԱՆ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՐԵՎԱՆ 1941



1893

ԳՈՐԾ ԵՂ. ԹԱԴԵՎՈՍՅԱՆԻ



Թամանոս Մելիքյանի անվան Ցեղաժշտական Դիտա–Հետազոտական կաբինետը, իր տրամադրության տակ ունենալով մեծանուն ցեղաժշտագետ ԿՈՄԻՏԱՍԻ հոդվածները և ուսումնասիրությունները ժողովածուն, հանձնեց այն կաբինետին կից խմբագրական կոլեգիայի քննության։

Կոլեգիայի բոլոր նյութերը քննության առնելուց հետո կատարեց հետևյալ աշխատանքները։

ա. Մի առ մի մանրազնին կերպով մեքենագրած օրինակի բոլոր էջերը վերստուգության ենթարկեց՝ բնագրերի հետ համեմատելով։

բ. Նյութերը դասավորեց վոչ թե ժամանակագրական կարգով, այլ ըստ բովանդակության՝ հետևյալ կերպ բաժիններին մեջ—

1. Ժողովրդական— հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, վոր վերաբերում են ժողովրդական ցերգ–ցեղաժշտության, մասամբ և պարարվեստին։

2. Ցեկեղեցական— նյութեր, վոր վերաբերում են հայ հոգեվոր, ցեկեղեցական ցեղաժշտության։

3. Այլ հոդվածներ— նյութեր՝ ցեղաժշտագիտական խնդիրներին վերաբերող՝ խառն թեմաներով։

գ. Ժողովածուից հանեց այն մի քանի հոդվածները, վորոնք կարևոր նշանակություն չունեն կոմիտասի բնության համար։

Արեց կետադրական, ուղղագրական և լեզվական խիստ անհրաժեշտ համաձայնեցումներ։

ե. Մեջբերումները, տախտակ–որինակները և այլն, վորոնք պակասում էին մեքենագիր որինակներում, ի. կ. լրացրեց բնագրից։

զ. Հոդվածների և ուսումնասիրությունների մեջ հեղինակի կողմից հայկական ձայնանիշներով բերված որինակներին զուգահեռ՝ տողը տողի և նիշը նիշի տակ դրեց նաև նրանց տրանսկրիպցիան ցեվրոպական նոտաներով։ Տրանսկրիպցիայի աշխատանքը կատարել է խմբ. կոլեգիայի անդամ ընկ. Հ. Հարությունյանը։

խմբագր. կոլեգիայի անդամներ՝

Գ. Լևոնյան

Մ. Աղայան

Ա. Բոչարյան

Հ. Հարությունյան

Ցերեվան.

1940 թ. մայիս։

II

ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ



ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՅԵՎ ՅԵԿԵՂԵՑԱԿԱՆ ՅԵՐԳԵՐԸ[1])

(Դասախոսություն Կոմիտասի)

Ի՞նչ է ազգային յերաժշտությունը, ի՞նչ է նյութ տալիս ազգային ժողովրդական յերգերին: Արդյո՞ք նրա հպարտ լեռները, խոր ձորերը, դաշտերը, բազմազան կլիման, պատմական հազար ու մի դեպքերն ու անցքերը, ժողովրդի ներքին և արտաքին կյանքը — այո՛, այս բոլորը, բոլորը նյութ են կազմում ազգային յերաժշտության, մի խոսքով՝ այն ամենը, ինչ ազդում է այդ ազգի զգայարանքների և մտքի վրա:

Ինչպես գեղարվեստի ամեն ճյուղ, նույնպես և յերաժշտությունը ունեցել է իր մանկության, հասունության և լրիվ զարգացման շրջանը:

Այսպես, որինակ, ինչպես մանուկը, վոր նոր է թևակոխում մտավոր կյանքի մեջ, նրա արտահայտության յեղանակները պարզ են, կարճ և կրում են բացազանչական ձև: Քանի մանուկը թե՛ արտաքին և թե՛ ներքին կյանքով աճում է, նրա արտահայտության ձևը հետզհետե բարդանում է, ընդարձակվում է և կրում է յեղանակավորված ձև: Յերբ մանուկը դառնում է զարգացած, կազմակերպված մարդ, նրա արտահայտու-

---

[1]) Այս հոդվածը Կոմիտասի դասախոսության սղագրությունն է, վոր լույս է տեսել 1905 թ. «Մշակ»-ում (№ 65 և 66, Թիֆլիս):

թյան յեղանակը լինում է ավելի խոր, ավելի բնորոշ և ավելի ներդաշնակ:

Ահա՛ այս յերեք դլխավոր շրջաններից անցնում է ամեն յերաժշտություն:

Մեր նախնական յերաժշտությունը յեղել է պարզ, անպաճուճ և հագիվ մի քանի ձայներից միայն բաղկացած: Հետո յերաժշտական յեղանակները հետզհետե ներքացել, բազմացել, ընդարձակվել և խորացել են: Վայրենիները, որ ներկայացնում են մարդկության նախնական շրջանը, ունեն առհասարակ յերկու ձայնից և նույնիսկ յերկու կիսաձայնից կազմված յեղանակներ: Որինակ, Մշու դաշտում մենք հանդիպում ենք այնպիսի յեղանակների, որոնք հիշեցնում են մեր նախնական յերաժշտության հետքերը և որոնք կազմված են մի քանի կիսաձայներից միայն: Այդ յեղանակները կրում են ճոչալար անունը:

Մեր յերաժշտությունը յերկու դլխավոր խմբի է բաժանվում.

1) Յեկեղեցական.

2) Աշխարհական կամ ավելի ուղիղն ասած՝ ժողովրդական:

Այս յերկու խմբի յեղանակները այն հատկանշական յերեվույթն են ներկայացնում, որ և՛ ձայնը, և՛ խոսքը, կամ ուրիշ բառերով՝ և՛ յերաժշտությունը, և՛ բանաստեղծությունը միաժամանակ և միևնույն անձի ստեղծագործության կնիքն են կրում:

Յերաժշտությունը մի տեսակ չարժողություն է, ինչպես լույսը, ինչպես ջերմությունը, էլեքտրականությունը և այլն:

Յեվ սա շատ պարզ է, վորովհետև յերաժշտությունը կազմված է ձայներից, վորոնք ուրիշ բան չեն, յեթե վոչ ողում առաջ յեկած չարժումներ:

Հետևաբար մի յերգի, մի յեղանակի մեջ պետք է տեսնել նախ չարժողություն: Յեվ այդ չարժողությունը համապատասխանում է ներքին աշխարհի չարժողության, այսինքն զգացումների և հույզերի: Այդ մարդու ներքին աշխարհի չարժումները արդյունք են արտաքին աշխարհի չարժումների: Այսպես, միջավայրի զանազանությունը ծնունդ է տալիս զգացումների զանազանությանը: Յեվ յերաժշտությունը, արտացոլում լինելով

զգացումների, մեզ ներկայանում է տխուր, ուրախ, վեհ,—նայելով այն միջավայրին, ուր ապրում, զգում և արտադրում է մի ժողովուրդ: Որինակ, լեռնային տեղերում դուք պիտի հանդիպեք առհասարակ բիրտ, բուռն և ցասկոտ, ըմբոստ, մի խոսքով՝ մարտական յեղանակների, վորովհետև ինքը բնությունը այնտեղ անընդհատ կռվի մեջ է,— փոթորիկ, վորոտ, կայծակ, հեղեղ և այլն: Իսկ, ընդհակառակն, դաշտավայրերում ապրող ժողովուրդների մեջ հանդիպում եք խաղաղ, մեղմ, փափուկ, քնքույշ յեղանակների, վորոնք արդյունք են համապատասխան բնության: Այսպես, յերբ փոխադրում ենք մի դաշտային յեղանակ լեռնային ժողովուրդների մեջ, այդ յեղանակը՝ պահելով իր ներքին կողմը՝ փոփոխում է իր աստիճանը և ավելի յե բարձրանում: Որինակ, «Հով արեք» յերգը Արաքսի մոտ, Բլուր դյուղում և Արագածի վրա Մաստարայում. այս բնորոշ յերևույթն են ներկայացնում նույնպես և «Հաբրբան»-ը՝ Իգդիրում և Ախալքալաքում:

Ամփոփելով՝ ասենք, վոր յերաժշտության արտահայտության յեղանակը, վոգին կախումն ունի բնությունից: Իսկ ինչ վերաբերում է նրա բովանդակությանը, դա կախված է ժողովրդի կյանքի պայմաններից: Քրդերը իբր լեռնական ունեն մի յերաժշտություն, վոր զորեղապես կրում է բնության կնիքը: Իսկ իբրև թափառաշրջիկ և խաշնարած՝ քրդերի յերաժշտությունը անկայուն է և պտտվում է վոչխարների և այծերի շուրջը: Սրան իբրև որինակ բերենք Լուր դա լուրի հայտնի ավանդությունը, ուր մի հովիվ իր աղայի աղջկան տիրանալու համար սրնգի նվագով վոչխարներին է դյութում:

Այժմ անցնենք մեր ժողովրդական յերգերին: Այդ յերգերը բաժանվում են հետևյալ տեսակների.—

1) Մանկական յերգեր, վորոնք ամենապարզ կազմն ունեն:

2) Պարերգեր, վորոնք կոչվում են յայլի և մի քիչ ավելի զարգացած են, քան առաջինները:

3) Դյուցազներգեր, վորոնք նվիրված են լինում վորևե հերոսի դովքին:

4) Մահերգեր, նվիրված՝ դիպվածների և պատահարների

զոհ գնացողների հիշատակին: Այս բաժնի մեջ մտնում են և վողբերգները, մեռելները սգալու յեղանակները:

5) Հարսանեկան յերգեր, վորոնք յերգվում են հարսանեկան զանազան արարողությունների ժամանակ, պսակից հետո:

6) Բնության յերգեր, վորոնք ամենագունագեղներն ու հետաքրքիրներն են: Որինակ, գութանի, վար ու ցանքի, սայլի, չութի, կալի, հունձքի, քաղհանի յերգերը իրանց նյութն ստանում են շինականի աշխատանքի այլ և այլ հանգամանքներից: Յեվ նայելով թե այդ աշխատանքը մինչև վոր աստիճան բեղմնավոր և դառնում գյուղացու համար, նրա համեմատ ել յերգը կրում և տխուր կամ զվարթ բնավորություն: Ապարանի գյուղերում, ուր հունձքը հաճախ յենթարկված և լինում բնության պատահարներին, գութաներգը տխուր և և մելամաղձիկ: Իսկ, որինակ, Լոռու գութաներգը զվարթ և և կայտառ: Ասացինք, վոր բնության յերգերը ամենագունագեղներն ու բարդն են: Արդարև, գութաներգի մեջ մտնում են շատ տարրեր, ինչպես՝ գութանի անիվի ճռռոցը, շղթաների շրխկոցը, յեզների կամ գոմեշների փռնչոցը, մաճկալի այլ և այլ բացագանչությունները գործի ժամանակ, որինակ, անուշադիր հոտաղին ուղղված կշտամբանքը, լծկաններին շռայլված խրախույսը, խանդաղատանքը, սերը և այլն: Ի հարկե յերաժշտության այս բարդ կողմը բնազդական և, ինքնաբուղխ, անգիտակից: Մի այլ տեղի, որինակ, Ղարաբաղի, հատկապես Մարանդի գութաներգի հիմքը կազմում և բացագանչությունը:

Հարսանեկան յերգերը նույնպես բազմատեսակ և խորհրդավոր են: Նրանց թիվն առ այժմ հասնում և 78-ի: Հետաքրքիր են այս շարքում այն յերգերը, վորոնք կրում են ծաղկոց անունը, և 16 հատ են: Այս յերգերը յերգում են հարսնացուի մոտ ընկերուհիները, պսակի նախընթաց ամբողջ գիշերը մինչև լույս հարսնացուին զուգելու, զարդարելու ժամանակ: Նրա գովքն են անում, նմանեցնում են նրա կյանքը ծառի, ծաղկի, լուսնի և այլն: Իսկ մյուս յերգերը վերաբերում են փեսային, հարս ու փեսի մորը, փեսայի ազապ ընկերներին, հարսնեվորներին և այլն: Մի քանիսն ել հանելուկներ են և զվարճական յերգեր:

Մահերգերը, պատահարների հետ կապված լինելով, ունեն պատահական և մղկտացող յեղանակ: Սկսում են ափսոսանքներով, ավաղներով, վոր հետո կրկնակ հանկերգ են դառնում, կամ կենսագրական նկարագրություններով, վորոնց կցվում են քնության տխուր տեսարանների պատկերները:

Դյուցազներգերը գլխավորապես հիմնվում են պատմական ավանդությունների վրա, վորոնց թվում հայտնի յե Մոկաց Միրզայինը:

Պարերգերը ծագում են առնում պարի ժամանակ տղայի և աղջկա միջև առաջացած զգացմունքներից: Յեղանակները համապատասխանում են քայլերին և թռիչքներին և կարճ են՝ առհասարակ պարողներին չհոգնեցնելու համար: Նրանք սկսում են, ինչպես պարերը, ծանր, հանդիսավոր և ապա կամաց-կամաց տաքանում և արագանում: Պարագլուխը յերգում է առանձին նախադասությունը մինչև վերջին բառը, խումբը առնում է վերջին բառից և կրկնում նույն նախադասությունը, վորի վերջին բառից դարձյալ սկսում է պարագլուխը և շարունակում է յերկրորդ նախադասության մինչև վերջին բառը, և այսպես հաջորդաբար:

Այնուհետև Կոմիտասն անցավ ժողովրդական և յեկեղեցական յեղանակների միջև գտնված սերտ առնչության հարցին: Արվեստագետը կենդանի որինակներով ցույց տվեց նրանց հիմնական կապերը: Հետո չեշտեց այն հանգամանքի վրա, վոր վոմանք, անկարող՝ իջնելու մեր յեղանակների խորքը, անկարող՝ նրանց վերլուծելու, դատելով նրանց արտաքին, յեթե կարելի յե այսպես ասել՝ կեղևային, մակերևութային կազմությունից, յեզրակացնում են, վոր մեր ժողովրդական և յեկեղեցական յեղանակները բոլորովին տարբեր նկարագիր ունին: Այդ թյուրիմացության պատճառը նա համարեց ոտար, գլխավորապես թուրք և պարսիկ յերաժշտությունների ազդեցությունը: Որինակ, Կ. Պոլսի տիրացուները ամիրաներին դուր գալու և նրանց զվարճացնելու համար սկսել են յեկեղեցական յեղանակները շարգիների, թյուրքիների և մանիների ազդեցության տակ կըլկըլացնել, զարդարել. այսպիսով շարականների, մանավանդ տոնականների վրա պատվաստվել է ոտար վոճը և պղտորել նրանց

հարազատությունը: Այդ թյուրիմացության հիմք են ծառայել նաև այն եկեղեցական երգերը, որոնք պատկանում են կիլիկյան շրջանին և ուր նկատվում է խոչտապես արաբ երաժշտության ազդեցությունը. օրինակ, Շնորհալու և Լամբրոնացու հոգևոր երգերից վոմանք:

Մեր ժողովրդական և եկեղեցական եղանակները հավասար չափով չեն զարդացած: Առաջիններըը արտաքին քաղաքական պայմանների ազդեցության տակ ճնշվել, սեղմվել, ամփոփվել են, առանց կորցնելու իրենց խորության և արտահայտիչ ուժը: Իսկ երկրորդները, եկեղեցու անձեռնմխելի հովանու տակ աճել, ընդլայնվել և զարդացել են:



ՀԱՅ ԳԵՂՋՈՒԿ ՅԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ[1]

ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՅԵՐԳԵՐԻ ԾԱՎԱԼՈՒՄԸ ՅԵՎ ԱԶԴԵՑՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ծխական դպրոցի դերը Գեվորգ Դ. և Մակար Ա. կաթուղիկոսների որով: — *Կար ժամանակ, երբ գեղջուկ յեղանակները պին չունեյին: Անցյալ դարի կրթված մարդիկ անգամ դրում ու տարածում եյին, թե հայ գյուղացին բանաստեղծություն ու յերգ չունի: Մյս կարծիքն արագ ընդհանրացավ, վորովհետև չինականի համար իր առորյա ստեղծագործությունն արժեք չունի. հաց ու ջրի պես մի ակամա պահանջ է: Գյուղացին իր յերգերի չատ տեռակներն արհամարհում է. ծիծաղում է ուսում առածների վրա, վոր խնամքով դրի յեն առնում և ժողովում են այդ «ճեռոք բաներն ու աղջկա խաղերը»:*

Ժողովրդական յեղանակների տարածմանը մեծ գործ տվին նախկին ծխական դպրոցների յերգեցողության ուսուցիչները, վորոնք սնուցին մատաղ սրտերն ու մանուկ զգացումները պարզ ու գողտրիկ բուն գեղջուկ յերգերով: Այդ դպրոցներում սովրող անգեղ մանուկներն առան այդ յերգերը և տարան, հնչեցրին ոտարացած, խորթացած տան չեմքից ներս, կրթված, բայց հայրենի սրտի գեղումներին կարոտ ընտանեկան հարկի տակ: Հայ քաղաքացին ել կորցրածը գտնելուն պես սեղմեց սրտին և գուրգուրալ սկսեց իր հարազատ յերաժշտությունը: Այդ որվանից կյանք առան ժողովրդական յեղանակները, նոր վոգի ստացան և թարմ ուժով, բուռն թափով առաջ են գնում և աճում:

---

[1]) *Կոմիտասի այս աշխատասիրությունը լույս է տեսել «Անահիտ»-ում* (*էջ* 70—73 *և* 127—130, *փարիզ*, 1907 *թ.*), *ինչպես և ֆրանսական* La Mercul musical» *հանդեսում* (1907 *թ. էջ* 472—488, *փարիզ*) «La musique rustidue armenienne» *վերտառությամբ:*

Յերբ դպրոցի միջոցով գյուղական յերաժշտությունն անցավ գյուղից քաղաք և արմատ ձգեց, հայ դավառներն ել, բնականաբար, ժամանակի պահանջներին համաձայն, սկսան յերգել, նվագել ու ստեղծել ժողովրդական զույնով և վոճով:

Գուսաններ: — Հայ գուսաններն ունին, ժողովրդականից անկախ, ինքնուրույն դպրոց: Գուսանական դպրոցները յերկու տեսակ են: Առաջնին պատկանում են կրթվածները, յերկրորդին՝ անուսումները: Վերջինները մի կամուրջ են կապում բուն ժողովրդականի և կրթված գուսանական դպրոցի մեջ: Յերգում են ոտար կամ մայրենի լեզվով. ոտար յեղանակներն՝ անշնորհք, աղավաղված, իսկ հայ. շինական յերգերը՝ թեպետ բավական ուղիղ, բայց թաթարական, ծուռ ու մուռ, անկայուն և անճաշակ տարախաղությամբ:

Այս տգեղ արտասանությունը գործ ե ածում, դժբախտաբար, գյուղացի արական սեռն ել պատանեկան հասակից սկսած: Իսկ իգական սեռը պահել ե զուտ ազգային հնչումը:

Կրթված գուսաններն ավանդաբար նախանձախնդիր են արաբ, պարսիկ և տաճիկ յերաժշտության, թեպետ մեկ-մեկ ել յերգում են ժողովրդական յեղանակներ, բայց ավելի զվարճացնելու, քան ճաշակ տալու նպատակով, վորովհետև անարվեստ, թեթև, անվոճ և իրենց դպրոցի վոգուն հակառակ են համարում:

Սոքա յերգում ու նվագում են, վերջին ժամանակներս, ավելի հայերեն լեզվով, բայց արաբ, պարսիկ և տաճիկ գուսանական բանաստեղծության և յերգագրության որենքներով: Շատ անգամ պատրաստի յեղանակներին հարմարեցնում են նոր բառեր: Այս դեպքում ոգուտ են քաղում տաճկական շարդիներից և թյուրքիներից, վորովհետև արաբ և պարսիկ յեղանակներ չեն լսում, լսածներն ել ծանր են և գուսանական, վիպական վոճին անհարմար:

Հասարակ և անուսում գուսանները գործածում են ժողովրդական և ոտար, խառն տաղաչափություն և յեղանակ: Այս կարգին են պատկանում և մի քանի պատահական յերգիչներ, վորոնք քաղաքացի կամ գյուղաքաղաքացի են: Սոցա յերգերը մեծ մասով զուտ անհատական բնավորություն են կրում, ուս-

ան մի կարճ ժամանակից հետո անհայտանում են: Ցեղանակները, առանց բացառության, ոտար են:

Ժողովրդական յերգի հեղինակը.— Հարցրեք պյուղացուն, թե այս ինչ խաղը վորտե՞ղ և դուրս յեկել, ուղիղ կամ սխալ՝ մի պյուղի անուն կասե: Հարցրեք, թե ո՞վ և կապել, մատնացույց կանե պյուղի հայտնի խաղ ասողին: Իսկ յերբ սորան եք նշմում, կամ մի անուն և հիշում, կամ ուսը թափ տալի: Հեղինակի անունը հայտնի յե լինում այսպիսի յերգերի մեջ. մեկին բորենի հոշոտում, մյուսը ջրասույզ և լինում, մեկելին գուբը խեղդում, մի չորրորդին՝ սպանում են, մի հինգերորդի աղջիկն են վախցնում, և այլն: Այսպիսի խաղեր հորինում են պյուղի հայտնի խաղ ասողները ու չրջիկ, հասարակ, անուս պուսանները, վորոնք դեպքը նկարագրելուց հետո, վերջին տան մեջ ել, հիշում են իրանց անունը (այս ձևն ոտար է. ժողովուրդը զրկե և ածում միայն նկարագրական յերգերի համար): Բայց յերբ անցնում է մի ժամանակ, և հնանում է խաղը, մոռանում են հեղինակին, կամ մի ուրիշ հեղինակի հետ չխոթում, վորովհետև ժողովրդի սրտին մոտ է ամեն մի խաղ. նորան հետաքրքրում է յերդն իր եյությամբ, վոչ թե հեղինակը, վոր այսոր ինքն է, վաղը մի ուրիշը: Ցերդաստեղծության շնորհը դեղջուկի համար մի բնատուր պարգև է. ամենքն ել, լավ կամ վատ, խաղ կապել և յերդել դիտեն: Նա սովորում է յերդաստեղծության արվեստը հենց բնության գրկում, վոր նորա անդավաճան դպրոցն է:

Քաղաքացի հայերը ժողովրդական յերգերին տալիս են «պյուղական, դեղջկական, չինական և ոամկական» անուններ և չատ իրավացի. վորովհետև յերդ ստեղծողը, խաղ կապողը պյուղացին է. յերդաստեղծության մեջ բաժին ունի յուրաքանչյուր դեղջուկ:

Ժողովուրդն ինչպես է խաղ կապում.— Անցյալ 1905 թվին ամառանոց եյի դնացել Հառիճի վանքը (Շիրակում, Ալեքսանդրապոլից 28 վերստ հեռու, Արաքածի վրա): Վարդավառի տոնին ուխտ եր յեկել մեծ բազմություն: Ուխտին դյուղացի աղջկները, նորահարսներն ու տղաները, ինչպես սովորություն է, պար են բռնում, խաղ կապում ու յերդում: Ախտս, վոր այդ բնական, բանաստեղծական, բովանդակալից և դաղտրիկ պարե-

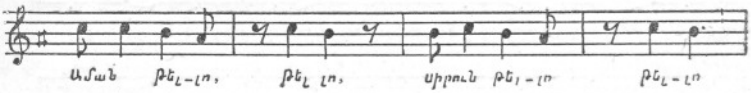
ին մեծ հարված ե տվել և տալիս ե այլանդակ, անճաշակ և կարծր զուռնան: Ուխտատեղին կորցրել ե իր բուն նշանակությունը և դարձել ե զուռնաչիների և առավելապես կեր ու խումի վայր: Ամեն մերձակա և հեռու գյուղ բերում ե յուր զուռնաչիների խումբը: Յերևակայեցեք մի բակ, մի տասնյակ զուռնաչի, խումբ-խումբ, այս ու այն անկյունում, կամ բակի մեջտեղում, հաճախ իրար կից նվագելիս: Խռնված բազմություն, ասեղ ձդելու տեղ չկա: Բարձր սարերից, խոր-խոր ձորերից, տասնյակ զուռնայի բռի ձայների արձագանքն ե անդրադառնում: Մի զարհուրելի, անլռելի, խոժոռ ձայների անտանելի ժխոր: Փորձիր սենյակդ մտնել. դռները պինդ գոցիր, բայց զուր. զզվելի զուռնայի զռզռան ձայները պատիցն ել են թափանցում: Ուղիղ մեկ և կես որ մեր ականջներն ու նյարդները հանձնեցինք նոցա բարեհաճ տրամադրության: Վերջապես յերկրորդ որը, կեսորից հետո, ամեն մեկն յուր գյուղը քաշվեցավ, յուր գործի գլուխն անցավ:

Յերբ վանքն իր նախկին անվրդով խաղաղությունն ստացավ, դառն բողոքեցի ընկերիս՝ Յերվանդ վարդապետին, իմ զայրույթը հայտնեցի զուռնաչի յերաժշտության դեմ, և սաստիկ կսկիծ, վոր բուն, անարատ, բանաստեղծական գեղջուկ յերգերն անհայտանում են:

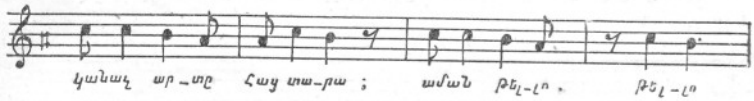
Հայր Յերվանդի յեղբայրն իսկույն գյուղ գնաց, և ազգականների հարսներին, աղջիկներին հավաքեց վանքի բակը: Որն յերկուշաբթի յեր և մեռելոց: Ա՛յ, այժմ սկսեցինք հայրենի սրտալի յերգեր լսել և հարազատ ուխտ անել: Յես արդեն, թուղթն ու մատիտը պատրաստ, դուրս եյի յեկել շինության սալահատակ տանիքը և սպասում եյի նոցա գալուն: Այս անդամ ներկա եյի հենց սկզբից. ուրիշ անդամներին հնար չեր լինում, վորովհետև պար բռնելն սկսում են դիշերով, իսկ յես հասնում եյի և պատրաստ յերգեր եյի լսում: Տեսա և զգացի, թե վորքան սխալվել եմ:

Առաջ-առաջ, մի չորս հոդի յեկան: Պարը բոլորեցին: Մի յերկու շրջան, լուռ, բայց համաչափ քայլով, դեպի աջ, վորպես սովորույթ ե խաղի սկզբին, պտույտ արին: Միջի լավ խաղ ասողն սկսեց յերգել այս կրկնակով.

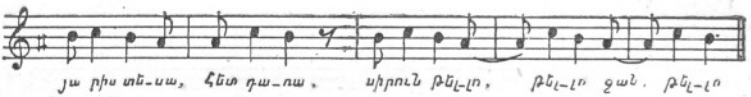
Աման թելլո, թելլո,
Սիրուն թելլո, թելլո:


Աման թել-լո, թել լո, սիրուն թել-լո թել-լո

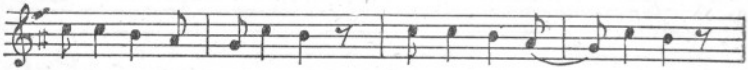
Խումբն այս կրկնեց նույնությամբ և պարագլուխը շարունակեց յերգի առաջին մասը և կրկնակի առաջին տողը:

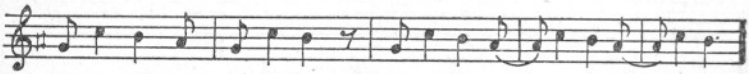

կանաչ ար-տը հաց տա-րա ; աման թել-լո. թել-լո

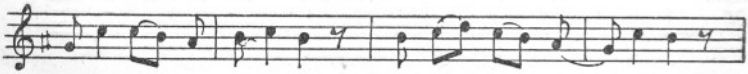
Խումբը կրկնեց նույնը: Պարագլուխը շարունակեց յերգի յերկրորդ մասն ու կրկնակի յերկրորդ տողը փոքրիկ ավելադրությունով:


յա րիս տե-սա, հետ դա-ռա. սիրուն թել-լո, թել-լո ջան. թել-լո

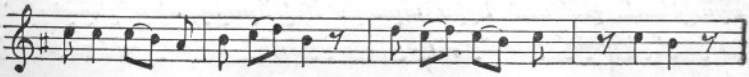
Վոգևորության ազդեցության տակ, կամաց-կամաց յեղանակը զարգացավ և ձևափոխություններ ստացավ:

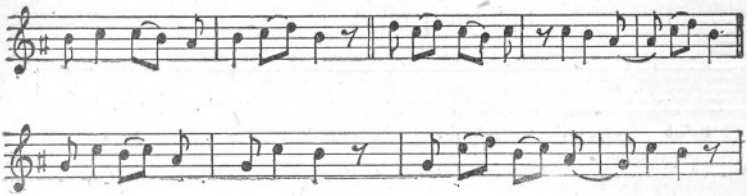




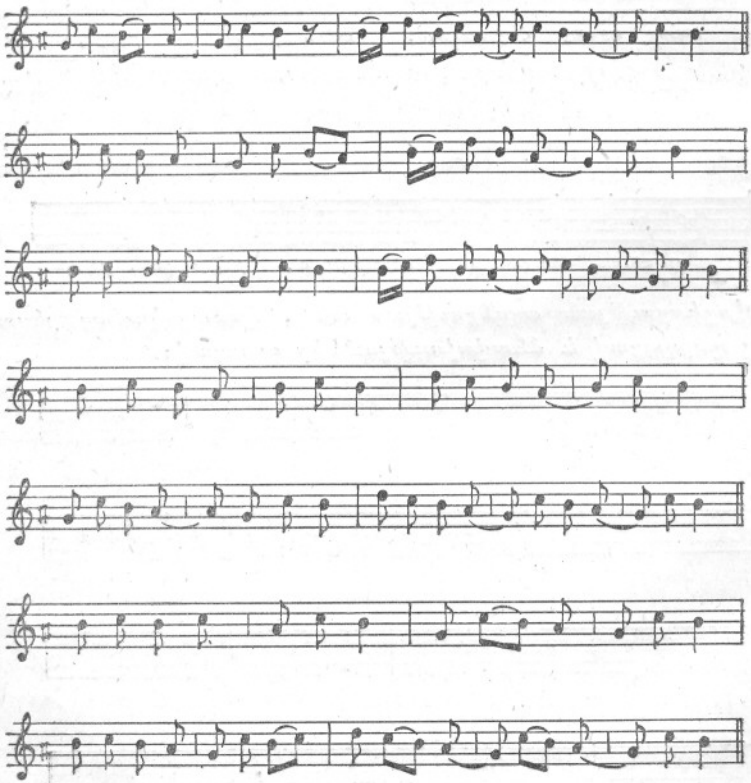






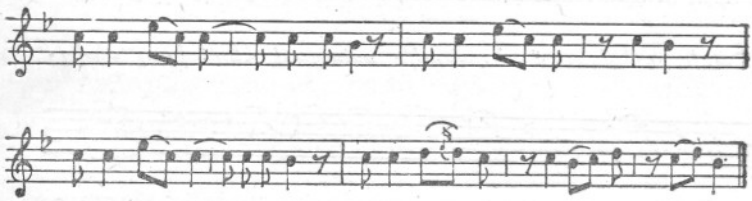


Յեղանակը զարգացավ հետևյալ ձևով.

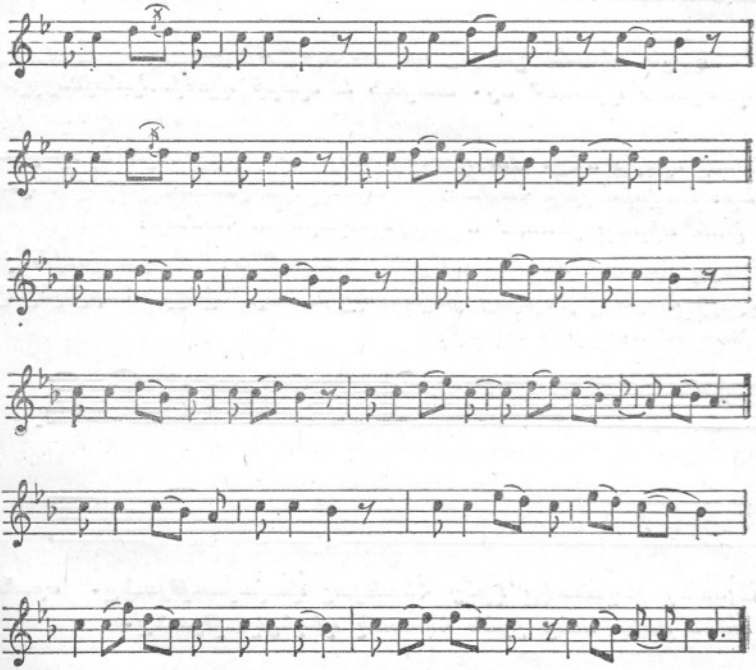


Վերջին 6,7,8 ձևերին փոխվեցավ տաղաչափության կշիռը, վորովհետև թռնում եյին արագ: Ութերորդ ձևը յերգելիս՝ յեկավ մի յերկրորդ խումբ, վոր պարի մեջ մտավ հենց յերգի

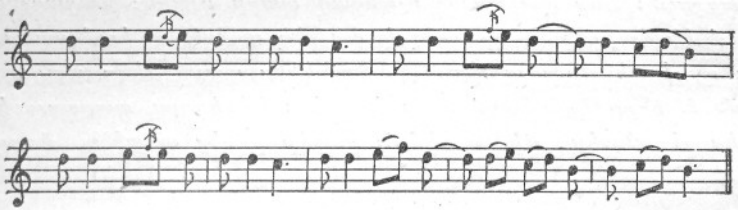
ընթացքում: Նոր պարագլուխ անցավ պարի դլխին: Պարագլուխ լինում են հայտնի խաղ ասող և ձայնեղ աղջիկներ կամ տղայք. յերբ դալիս է մի այդպիսին, նախկինը պարի դեկը տալիս է նորան և ինքը կանդնում ձախ կողմից: Յերկրորդ պարագլուխը վոխեց յեղանակը, մի ասոիճան բարձր բռնեց առաջին մասը՝



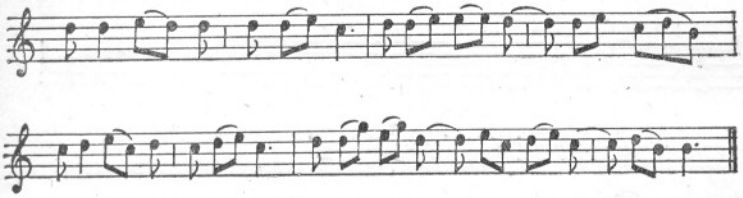
Յեղանակը զարդացավ հետևյալ ձևով՝



Այստեղ միացան ելի մի քանի հարսներ և աղջիկներ, պարագլուխը նորից վոխվեցավ: Սա ել ավելի բարձր յերգեց՝

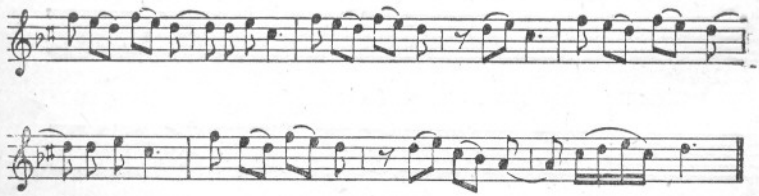


Պարի ընթացքում յեղանակը ստացավ հետեվյալ ձեվը.



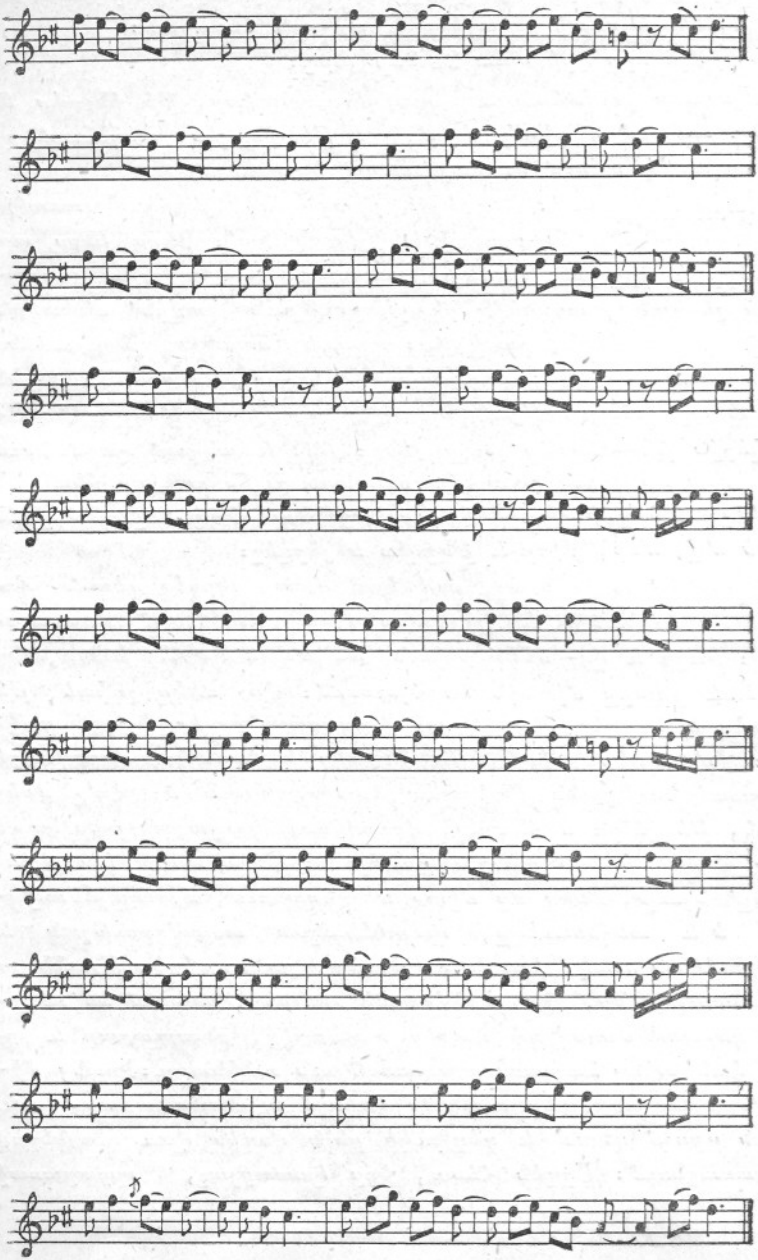
Հանկարծ սկսան կանչել ու քաշքշել մի աղջկա, վոր հեռու կանգնած դիտում եր. տարան և պարի դլուխ կանգնեցրին: Ինքը մի աս ժամանակ ընդհատեցին, մինչև վոր այդ աղջիկն ել մտավ պարի մեջ: Սա դյուղի հայտնի յերդչուհին և պարուհին եր: Սովորության համաձայն այսպիսին չեմ ու չեմով և դալիս, թեև սիրտը յեռում և յերգել–պարելու համար:

Պարը հասավ վոգևորության դադաթին: Պարապլուխն իր սքանչելի ձայնով բոլորեց յեղանակը և նոր վոդի ներշնչելով յերգին համ ու դույն տվավ:



Այստեղ յեղանակը կրեց հետևյալ վոփոխությունը. սրանցից ամեն մեկը ունի իրեն հատուկ դեղեցկությունը.





Հաջորդ յերգերն այս խաղի հիմնաձևի ազդեցությունն ե-
յին: Քանի յեղանակ փոխվեցավ, այնքան հեռացան:

... Այն որը գրի առա 34 նոր յերգ:

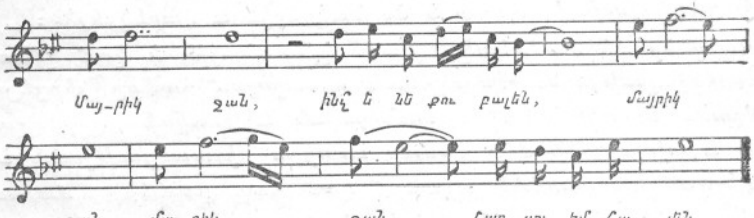
Այսքանը բավական ե պարզելու համար, թե ինչպես են ծնունդ առնում գեղջուկ յերգերը և թե ինչպես տեղնուտեղը, բազմապատիկ աճում ու զարգանում են:

Պարը վերջացավ: Խնդրեցի, բոլորն ել յերգեցին առաջին խաղը, բայց վերջին պարագլխի յեղանակով: Յերբ ինքս արծարծեցի և հիշեցնել կամեցա յուրաքանչյուր նախկին պարագլխի յերգածը, ամենևին կարևորություն չտվին սեփական ստեղծագործության, քանի վոր գյուղի առաջին յերգչուհին, իր վոլորուն ձայնով ու բնատուր ձիրքով, դեղարվեստական ամփոփ արտահայտություն եր տվել բոլորի թոթովանքին: Առարկեցին թե—«եդոնք լավը չեն»: Մինչև անդամ զարմանում ելին, վոր մի «խաղ ասող վարդապետ» չնչին բաների հետևիցն ե ընկել: «Յերգ ե, խաղ ե»,— ասացին ու գնաց. ել ու՞մ վեճն եր թե ո՛վ, ո՛ւր, յե՛րբ և ի՛նչպես ե յերգել:

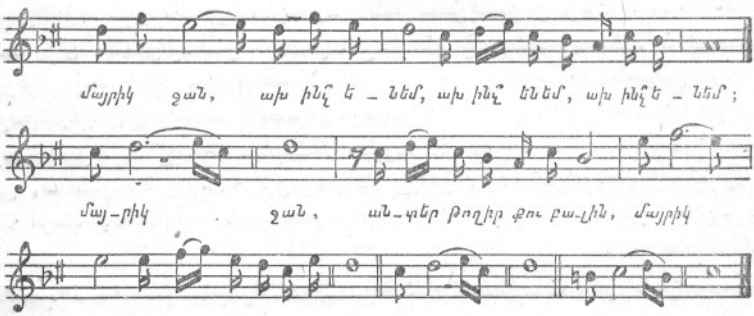
Գյուղում ամենքն ել, լավ կամ վատ, յերգել գիտեն. վորովհետև մասնակից են յերգաստեղծության կամ յերգասության: Բայց և վոչ մեկը չգիտե, թե ո՛վ ե կապել խաղը, վորովհետև բոլորը միասին են հյուսում: Վոչ մեկը չգիտե, թե վո՛րտեղ ե հյուսել, վորովհետև խաղ ստեղծել կարելի յե ամեն տեղ: Վո՛չ մեկը չգիտե, թե ի՛նչպես ե հորինել, վորովհետև յերգաստեղծությունն ինքնաբեր կարողություն ե: Վո՛չ մեկը չգիտե, թե յե՛րբ ե հնարել, վորովհետև յուրաքանչյուր բոպե հետը բերում ե նոր տրամադրություն: Մեկն առիթ ե տալիս, մյուսը՝ նյութ, մեկը մի միտք ե հղանում, մյուսը ձևակերպում ե և տեղնուտեղը, վայրկենական տպավորության և ազդեցության տակ, խոսքն ու ձայնը, բանաստեղծությունն ու յերաժշտությունը, իբր յերկվորյակ քույրեր, բղխում են անըսպառ կերպով ժողովրդի մտքից ու սրտից, բնազդաբար և առանց կանխակալ նախապատրաստություն ունենալու: Իրանց միջի նուրբ ճաշակի տեր անձն ել կոկում ե բնականաբար, տեղական դրոշմ դնում և գեղջուկի բուն վոգին վառ գույներով պայծառացնում: Արդեն հետո, իբր կատարյալ, պատրաստի

յերդ, իրենք էլ չգիտեն, թե ո՛վ կամ յի՛րը է ստեղծել, ո՛ւր կամ ինչպես է ծնունդ առել:

Անհատի յերգաստեղծուքյուն.— Մեկ որ էլ, նույն թվին, Հառիճի վանքին կից վողոցից մի աղեկտուր յերդի ձայն լսեցի: Դուրս թռա, յելա կտուր: Դիմացը, տանիքի վրա նստած է մի չափահաս աղջիկ, աթար է չինում ու յերգում՝



Հաղիվ ավտաանել եր վերջին վանկը, յեկավ մի աղջիկ, խոսքի բռնվեցան: Մի քանի րոպե հետո, յեկողը դնաց, իսկ նա շարունակեց.



Հանկարծ մի պառավ բարկացած դուռաց և ցած կանչեց աղջկան: Անմիջապես վեր յելավ տեղից ու տուն լջավ:

Անիծեցի պառավին, վոր խանգարեց: Այնուհետև ականջս դուրան եր բայց էլ յերդի ձայն չլսեցի:

Յերդի բովանդակությունից յերևում եր աղջկա հոգեկան վիճակը: Չափահաս աղջիկ, ուրիշի տանը, մի կտոր հացի հա-

մար կաչկանդված, դորձի ժամին, մենակ նստած, հիշում եր մորը, վորից, ինչպես ասացին, ղրկվել եր վոզբուց, ղզում է վորբի դառն վիճակը և, բնական բերմունքով, թախծալի վիշտն է արտահայտում, կցկտուր յերգ ասելով, վոր իր հոգու պատկերն եր:

Յեթե այս յերգը լսեյին նորա պես ուրիշ վորբ աղջիկները, անշուշտ, պետք է խոսեր և նոցա սրտի խորքից: Նորա եվ, իրենց ցավի չափով, պետք է ձայնակցեյին և կարեկցեյին:

Կանցներ մի ժամանակ, կամ կմոռանային և կամ կմնար աղոտ հիշողություն: Վորովհետև դյուղացու համար յերգեցողությունն եվ մի այնպիսի սովորական և բնական զործողություն է, վորպիսին մեզ համար առորյա խոսակցությունն է. յեթե չգրենք այսորվան արածը, կամ հոգ չտանենք մոքում պահելու, հետո կամ չենք հիշի, կամ շատ-շատ բովանդակությունը կմնա:

Ժողովրդական յեղանակների բարբառները— Ժողովրդական յեղանակները սերտ առնչություն և բնական կապ ունեն տեղական պայմանների հետ, վորոնք ծնում են միջավայրին հատուկ վոճեր. ուստի մի յերաժշտական միտք այլ և այլ տեղերում առանում է տեսակ-տեսակ բնորոշ արտահայտություն: Մի տեղ պարզ և յեղանակի վոճը, մյուս տեղ՝ ճապաղ, մեկ տեղ լերկ, մի չորրորդում՝ վոլորուն, հինգերորդում՝ տափակ, վեցերորդ տեղում՝ զեղարվեստական և այլն: Թեպետ ձևով և արտահայտությունով դանագան են, բայց և բոլորի հիմքը նույնն է, բոլորն էլ ունեն մի ընդհանուր յերաժշտական արմատ, վոր հատուկ է հային:

Տեղական յեղանակներից ծագում են յերաժշտական դավառական բարբառները, վորոնք այնքան վորոշ են, վոր դյուղացին ջոկում է միշտ մյուսից աշխարհագրական անուններով:

Նախ ազգային և ոտար յերաժշտության սահմանն է դծում ետյաես: Հայի, քրդի և տաճկի յեղանակ են ասում արեվմտյան հայերը, իսկ հայի, քրդի, Թուրքի (Թաթար) և պարսկկի՝ արևելյանները: Նույնպես հույն, ասորի, ռուս և ուրիշ յեղանակների անուններն են հիշում, բայց վերև բերածները, յուրաքանչյուրն իր համապատասխան լեզվով, յերգում էլ է:

Իր յեղանակները բաժանում է այսպես: Սարի և արանի (դաշտի) յեղանակ ասելով՝ մի ընդհանուր աշխարհագրական սահման է քաշում յերգի մեջ: Ցերկրորդ՝ Ապարանա, Շիրակա, Ալաշկերտու, Վանա, Մոկաց, Մշո, Ակնա, և այլ յեղանակ ասելով խմբում է նման յերաժշտական, դավառական բարբառները իրար մոտ: Ցերրորդ՝ Կողբի, Իդդիրի, Բլուրի, Սարդարաբադի, Գառնիա, Քանաքեռի, Ալի-Բուշակի, Մատուրայի և այլ յեղանակ ասելով էլ՝ մասնավորում է դավառականի վրա իշխող գյուղերի յերաժշտական վոճը, վոր ավելի դեղարվեստորեն է ներկայացնում ընդհանուրի վոգուն հատուկ գծերը: Որինակ՝ արեվելյան հայ դեղջուկի համար հարգի, անվանի, դովական և հեղինակավոր են Կողբ գյուղի յեղանակները:

Այս անգամ, դժբախտաբար, քաղաքական հանգամանքներն արգելք յեղան, և չկարողացանք հայ ժողովրդական բարբառների առանձնակի ուսումնասիրությունները լրացնել և յուրաքանչյուրի աշխարհագրական և յերաժշտական սուրյդ սահմանները վորոշել:

Ժողովրդական յեղանակի կյանքը.— Ժողովրդական յեղանակների կյանքն ընդհանրապես կարճ է. վորովհետև նորերը շուտ-շուտ են դուրս գալիս, ընդհանրանում են ինչպես հետաքրքրական լուր, և արմատ ձգում այնքան շատ խոր և մեծ, վորքան ավելի յեն համապատասխանում դանազան տեղերի ժողովրդական կյանքի պայմաններին:

Տևական և դիմացկուն են չինական, ծխական, վիպական, վիպաքնարական, անտունի յեղանակները, վորոնք դարերով ամուր կապված են ժողովրդական սովորությունների և ավանդությունների հետ: Բայց, վորովհետև բարդ են, դյուրացկենդրից շատին անմատչելի յեն: Այժմ իմացողներին մատով են ցույց տալիս: Սովորությունների հետ այս կարգի յեղանակներն էլ են կորչում:

Վիպականը բարդ է, վորովհետև անբաժան է և վեպը յեղանակից: Պատմական վիպաքնարականը թեպետ պարզ յեղանակ ունի, բայց յերկար պատմերգություն է: Շինականներից դժվար են դուքանչերգերը: Ծխականից՝ հարսնեկանները, վորոնց հետ հյուսված են մի շարք արարողություններ, և այլն:

Հակառակն են խաղերը, մանավանդ պարերգերը, վորոնք շատ շուտ են անհայտանում, վորովհետև յուրաքանչյուրը պատկերացնում է կյանքի մի սովորական րոպե, կապված է մի վորոշ անհատի հետ:

Պարերգերը հատ-հատ և թուղթիկ ղրացումների մի շարք են և բովանդակության համաձայն էլ արտահայտություն են ունենում: Բուն պարերգի ստեղծվելն ու մեռնելը մեկ է լինում: Մի րոպեյում է հղանում. և յերբ անցնում են րոպեն նկարագրող հանդամանքները, տանում են և իրենց հետ համապատասխան պարերգի յեղանակը: Ինչ յերկար կյանք են վայելում այնպիսինները, վորոնք դուր են գալի վորևե դրավիչ հատկություններով՝ չափով, յեղանակով, բառերի պատկերավորությունով և այլն. կամ այնպիսինները, վորոնք իրական անցքի, դիպվածի յեն վերաբերում և կապված են վորոշ անձի հետ: Յեթե նույնիսկ նման դեպքերն ու անուններն էլ չիմանան, յեղանակը պահում են:

Դուր չեկած յերգին կարևորություն չեն տալի. հարյուրավոր յերգեր դանազան տեղեր վայրկենապես բռնկում և վայրկենապես էլ հանդչում են:

Այս կարգի յերգերն ավելի արժեք ունեն ուսումնասիրության համար, կարուկ բովանդակությունով, ղրացմանքների և մտքերի տեսակներն ու փոխադարձ առնչությունը պարզ, վորոշակի նկատելու և սահմանելու համար:

Պարերգերը շատ են մոռանում մեկ էլ այն պատճառով, վոր յուրաքանչյուր յեղանակ, իսկապես, ունի մի տուն բուն բանաստեղծություն և կրկնակ. իսկ պարը յերբեմն ժամեր և տևում: Սյսքան յերկար ժամանակի ընթացքում, յեթե յեղանակը փոխել չիմանան, անընդհատ յերգում են՝ ոգևորվելով ուրիշ յերգերի և խաղերի պատրաստի բառերի պաշարից, վորից յուրաքանչյուր դյուղացի դիտե մի քանի տասնյակ տուն:

Այս հանդամանքը ընկած է պարերգի դեղարվեստական, բանական հետաքրքրություն պատճառող, յերգաստեղծության դրավչությունը և դարձնում է մի տևական ճանճրացուցիչ և մեքենայական պահանջ: Յերբ պարողները դադարում են, դադարում է յեղանակը ու դործածությունից ընկնում: Յերբ պոկ և դալի մի յեղանակ իր բուն և հիմնական բառերից, կորցնում

և հավասարակշռող նեցուկը, կանդուն պահող հենարանը և անհայտանում։

Ցերեկի բառերն ավելի յին ապրում, քան յեղանակը, վորովհետև նույն յեղանակով կրկնվող յուրաքանչյուր տուն բերում և իր հետ նոր թարմ պատկեր, ուշադրություն դրավում, հետաքրքրություն շարժում և կյանքն ապահովում։

ՅԵՐԳԵՑՈՂՈՒԹՅՈՒՆ

ԳՅՈՒՂԱՑՈՒ ՅԵՐԳԱԿԱՆ ԿԱՐՈՂՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ժողովրդի յերգեցողությունն ունի ինքնուրույն դպրոց, ուր գաս են առնում ամենքը, ամեն ժամանակ, յերբ կարիք են զգում։ Գեղջուկի դպրոցը, ուսուցիչը և առարկան՝ բնությունն է։

Նա ձեռք է բերել ամեն տեսակ վորձառություն, համառություն և բազմակողմանի ու կենդանի յերգերով իր և բովանդակ բնության գվարթ ու մռայլ սրտի հուզումները պայծառ նկարելու կարողություն։

Ցուրաքանչյուր գյուղացի քաջ գիտե տեղական յեղանակներն ու յերգերն այնպես, վորպես բարբառը։ Շատ զարգացած և բնազդաբար հարմարելու յերգական կարողությունը, վոր ձեռք է բերել կամաց-կամաց, դարերի ընթացքում, մշտական վորձերով և սուր հիշողությունով, վորոնց առաջնորդն է զգույշ լսողությունը։

Յերգելու ժամին, յուրաքանչյուր գյուղացու համար, հեղինակություն է լավ խաղ ասողը։ Յերբ սա մի նոր յեղանակ է յերգում, ներկա գտնվողներն էլ սկսում են այնքան արագ ու միաժամանակ կրկնել, վոր լսողը կարծում է, թե յեղանակն առաջուց գիտեին։ Մանավանդ պարելիս յուրաքանչյուր մեկն ականջ է դառնում և ուշադիր լսում ու մեկ տալիս պարադլխի յերգածին, վոր չլինի՝ ընկերներից հետ մնա և նոցա առաջ ամոթով, վորովհետև պարադլխից հետո ամբողջ խումբը պետք է յերգե նորա յերգածը։

Դյուղական յուրաքանչյուր տեսակ յերգ սովորելու և ասելու հարմար տեղն ու ժամանակն ունի, որոնց հետ սերտ կապված է:

Շինական յերգերն ստեղծում, ասում և սովորում են դրծի ժամին տեղնուտեղը:

Ծխականներից հարսնեկանները յերգում են հարսնիքի որերին, որոշ տեղում, որոշ ժամին և ամեն մեկի բաժին յերգն իր հերթին: Մյուս ծխականներն էլ հատուկ ուխտին,— որինակ, վիճակի խաղերն ասում են Համբարձման տոնին:

Վիպական ու պատմական–վիպաքնարական յերգերը լուրջ բովանդակություն ունին և պատմերգում են ճմեռային որերին: Յերեկոները խմբեր են կազմում և զանազան տներում յերգում, պատմում ու լսում: Մյուս քնարական–վիպականներն ասում են իրիկվան կամ յերեկվան աղատ կամ թեթև դործի ժամին և սովորաբար բացօթյա:

Խաղերն ասում են դրեթե ամեն ժամանակ և ամեն տեղ, բայց հատկապես՝ ուխտին, հարսանիքին՝ աղջկա տանը, դյուղական ուրախություններին և տարվա դեղեցիկ յերեկոներին՝ դյուղի հրապարակներում, վողոցների անկյուններում, կալերում ու այդիներում:

Անտունի յերգերն էլ խաղերի պես ազատ դործածություն ունին, միայն թե դյուղացին ստեղծում ու ասում է, յերբ ոտարություն է քաշում կամ իր պանդխտին հիշում: Միրահարական անտուններից են բռնում, յերբ տաքացել են կեր ու խումի մեջ:

Շատ դժվարությունով կամ ամենևին չեն յերգում, նույնիսկ ծաղր են անում, յեթե մի դյուղացի խնդրե, վոր, որինակ, մի շինական յերգ ասեն, յերբ դործի չեն, այն էլ՝ տանը:

Ժողովուրդն արվեստական յերգեցողություն ասած բանը չդիտե. յուրաքանչյուր յերգ իր տեղում, իր ժամանակին և ստեղծում կամ սովորում—դործի ժամին՝ դործի յերգ. տանը՝ տանու յերգ միայն կասեն: Վոչ մի դյուղացի, տանը նստած, կալի յերգ չի ասի. վորովհետև կալերգն ստեղծելու և ասելու տեղն է կալը. ուստի չատ տտարոտի յե յերևում, թե ինչո՛ւ են

հետաքրքիր լինում մի յերգով, յերբ անտեղի և անհարմար ժամանակ է:

Յուրաքանչյուր յերգ կապված է ղյուղական կյանքի մեկ րոպեյի հետ և տալիս է միայն այդ րոպեյի հաչիվը: Ժողովուրդը ժամանակից և տեղից բաժան յերգ չի հասկանում, չի ստեղծում և չի էլ գործածում:

Շատ հետաքրքրական է յերգի կամ պարի ժամանակ դյուղացի մանուկներին տեսնելը: Այս ու այն ծակից ներս են մըտնում, պստիկ տոտիկները ճախ ու ծուռ դնում, յերգողներին մոտիկ տալի, նոցա հետ այս ու այն կողմ պտույտ գալի, մանրիկ բերաններն ակամա բաց ու խուփ անելով, յերգում այնքան, վորքան մանկան միտքը կըմբռնե և արտահայտելու վստահութիւն կառնե:

Հենց վոր խաղը վերջանում է, վազում են, մի առանձին անկյուն բռնում, արծարծում ու սերտում են մեծերից լսածը:

Նոցա դուր է գալիս յերգի կարճ ու պարզ կրկնակը: Բառերի հետ ամենևին դլուխ չունին, վորովհետև բովանդակութիւնը նոցա համար անհարս է:

ԳՅՈՒՂԱԿԱՆ ՅԵՐԳԵՑՈՂՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍԱԿՆԵՐԸ

Հայ ժողովրդական յերգեցողութիւնն ունի թե՛ միայնակ և թե՛ խմբովին յերգեցողութիւն:

Միայնակը լինում է մեկ կամ յերկու հոդով: Առաջին դեպքում յերգում է միայն մի հոդի և մի ամբողջ յերգ կամ մի մասը:

Յերկու հոդով միայնակ ասում են նույն յերգի զանազան տները, հերթով, փոխեփոխ, նույն յեղանակով կամ ուրիշ յեղանակով:

Այս ձևը դործ են ածում, սովորաբար, ծաղրական, սիրահարական և այնպիսի յերգերի համար, վորոնք փոխ յերգասութիւնով պատկերացնում են խոսող, վիճող, ծաղրող, կըռվող, սիրահարված և այլ մարդոց հարցն ու պատասխանը:

Խմբովին յերգեցողութիւնն ունի յերեք ձև՝ պարզ, բարդ և խառն:

Պարզ է, երբ մի խումբ երգչի սկզբից մինչև վերջ առում է մենակ:

Բարդ ձևերն առած է դալիս, երբ երկու հոգի, երկու խումբ, մի հոգի և մի խումբ երգում են նույն եղանակով, բայց ոչակ–ոչակ կամ հանդուգն–հանդուգն իրարու միանալով:

Մեկն սկսում է երգը և լրացնում առաջին երաժշտական նախադասությունը. նույնը կրկնում է մյուսը: Կրկնության վերջին հանգավոր վոտքից միանում է առաջին սկսողն էլ և երգելով երկրորդի կամ կրկնողի հետ մինչև առաջին կրկնվող երաժշտական նախադասության վերջը, շարունակում է երկրորդ նախադասությունը, վորի վերջին հանգավոր վոտքից միանում է առաջին երգողը և կրկնում է երկրորդ նախադասությունն ամբողջ: Վերջին հանգավոր վոտից միանում է նորից առաջին երգիչը և այսպես, ոչակ–ոչակ չղթայվելով, հանդուգն են կապում ամբողջ երգի սկզբից մինչև վերջը:

Ցերեկն միանում է մի խմբին մի ուրիշ դյուղի խումբ և, յուրաքանչյուրը իր անկախությունը պահելով, միմյանց հետ մրցում են՝ հարց ու պատասխան տալով:

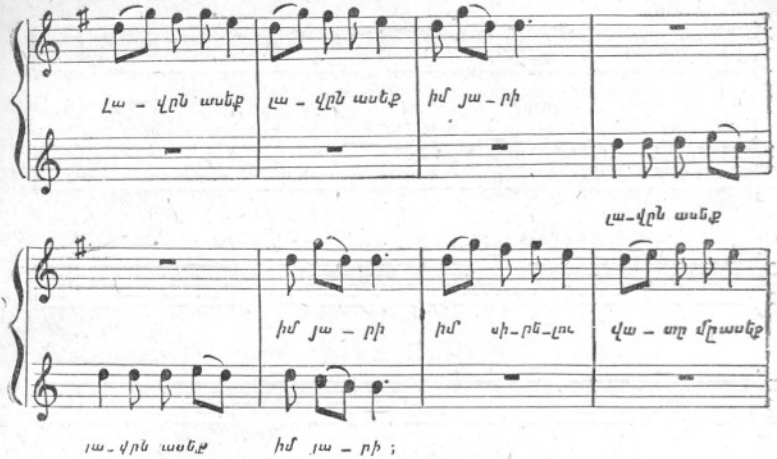
Այս դեպքում, ամեն մի խումբ, վերը նկարագրած ձևով երգելուց զատ, իրար մեջ էլ, փոխեփոխ են անում և հանդուգն կապում:

Բարդ ձևերն ավելի հատուկ են պարերգերի համար:

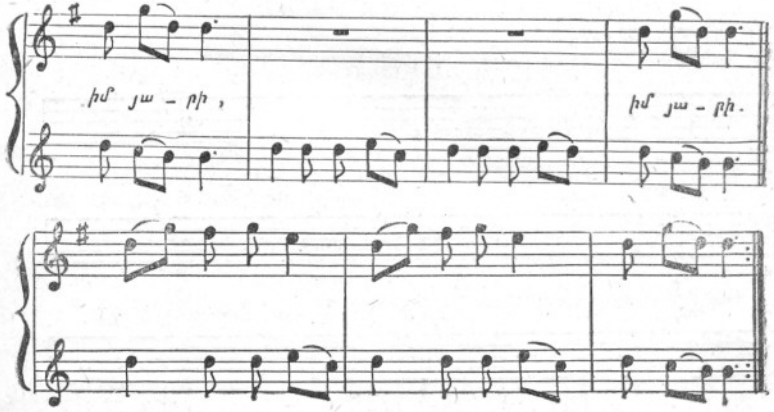
Ասան ձևը առած է դալի, երբ միայնակ կամ խմբով երգչին իրարու հաջորդում են առանց կանոնավոր հերթ պահելու: Ասան և ազատ ձևով ասում են դուխաներգերը և կալերգերը:

Բազմաձայնության հետ.— Թեպետ հայ ժողովրդական երաժշտությունը բազմաձայնության չդիտե, բայց և հաճախ պատահում են դեպքեր, վորոնք ցույց են տալիս կանոնավոր երկձայնի նշաններ:

Ցերբ երգ սկսողը այնքան բարձրից է բռնում եղանակը, վոր ձայնաստիճանը միջակ ձայներին է ճնշում, կամ այնքան ցածից է առնում, վոր բարձրերին է խեղդում, տուժողները վոխում են ձայնաստիճանը և լարում իրենց ձայներն այնպես հարմար, վոր նորը հնին դաշնավոր լինի, վոր վերջին եղանակը առաջինին հաճաձայն դա:



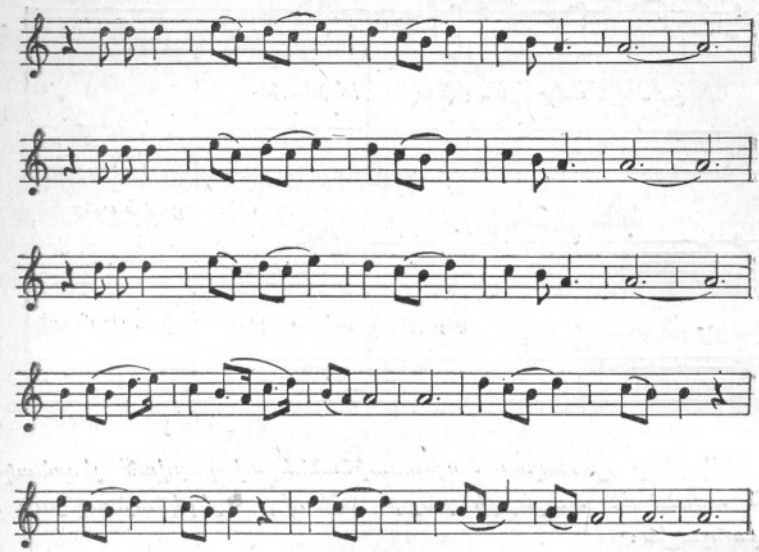
Յեվ յերբ զանազան ձայնաստիճաններով լարված յեղանակ-ներն ասում են պարերգի բարդ ձևով, յերկձայնություն և դուրս գալիս:



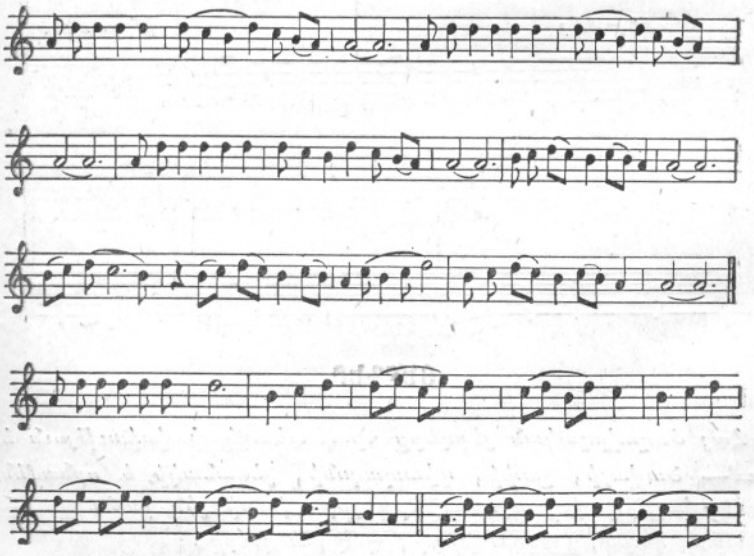
ՅԵՐԳԵՐ

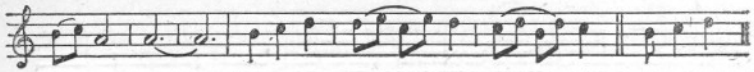
Հայ ժողովրդական յերգերը հինգ տեսակ փոփոխություն են կրում— ծավալի, չափի, դիապազոնի, յեղանակի և որնամենտի: Ծավալի փոփոխությունները չորս խմբի յեն բաժանվում— յերկար և կարճ, լրիվ և թերի, պարզ և բարդ:

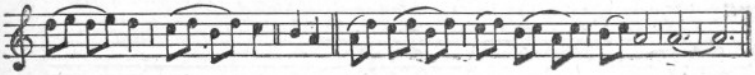
Յերկարը՝



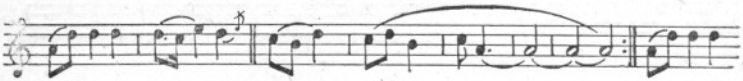
և իր վարիացիաները,

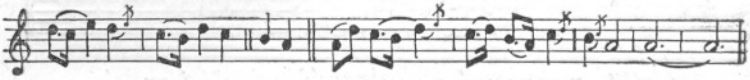




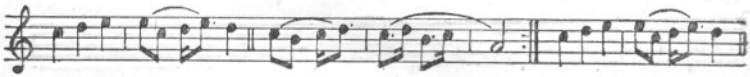


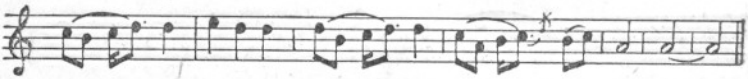
վորոնց ծավալը փոքրանում է, վորովհետև կրկնակն է ավելանում



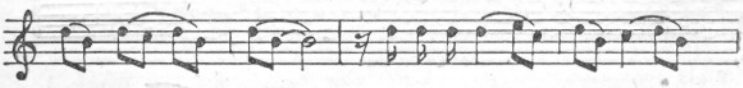


և կազմվում են նոր վարիացիաներ:







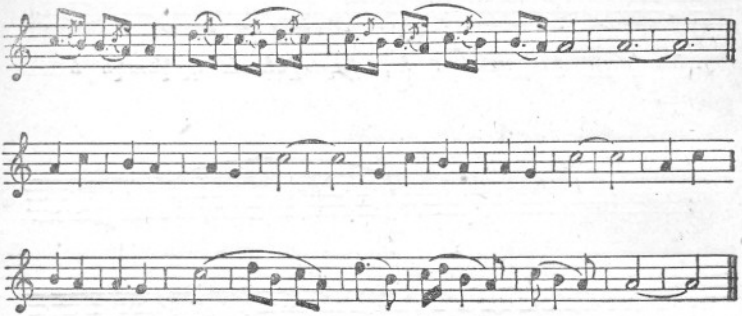




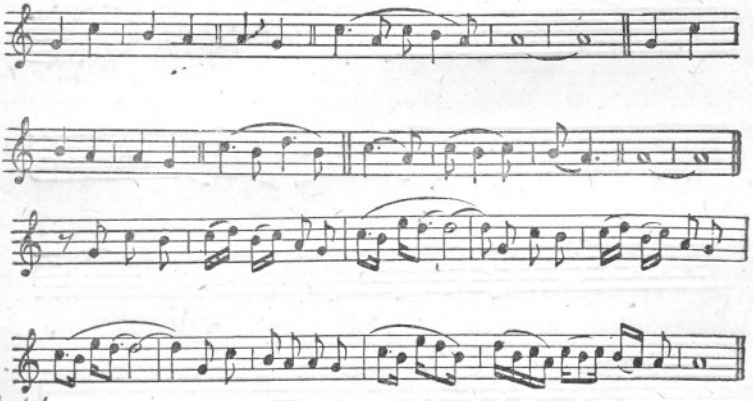




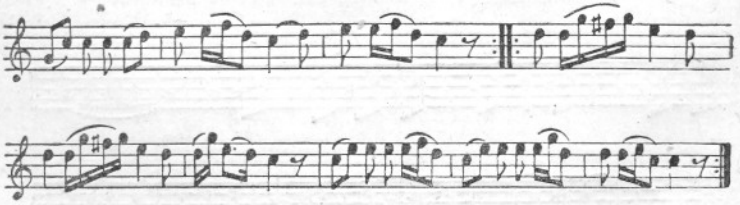
Կարճը՝



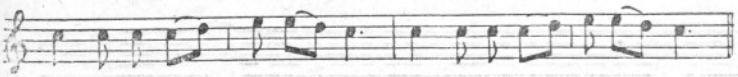
վորի ծավալը մեծանում է, վորովհետև մի նոր կտոր կամ կլինակ է ավելանում, վոր ծնունդ է առնում յեղանակի բնորոշ ձևերից։



Լրիվը



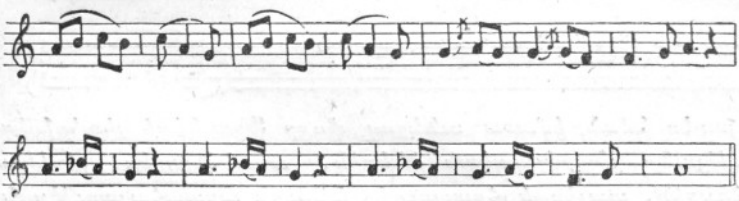
դառնում է թեթի, վորովհետև յերկու անհրաժեշտ յերաժշտական փրաղներից մեկն ընկնում է:



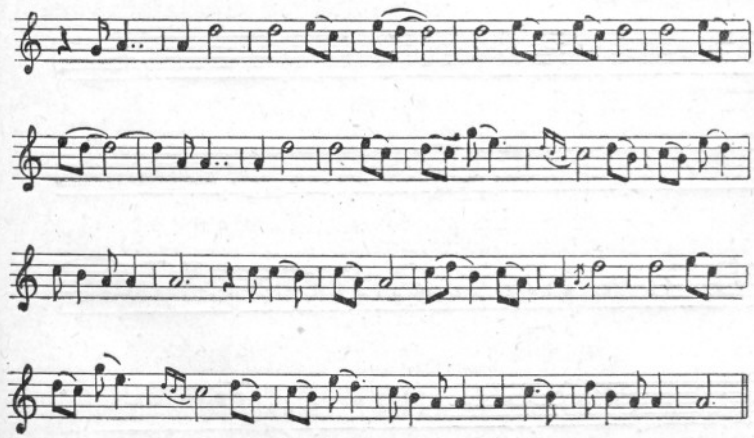
Թեթին



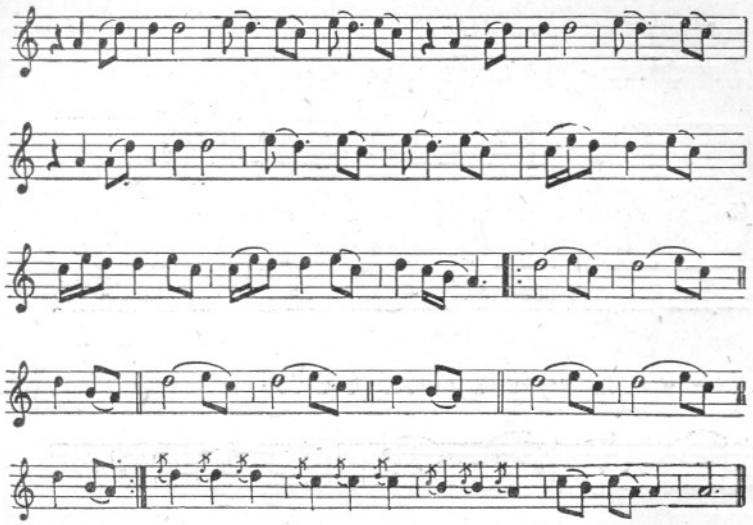
լրացվում է ձիրք ունեցող յերգչի կողմից:



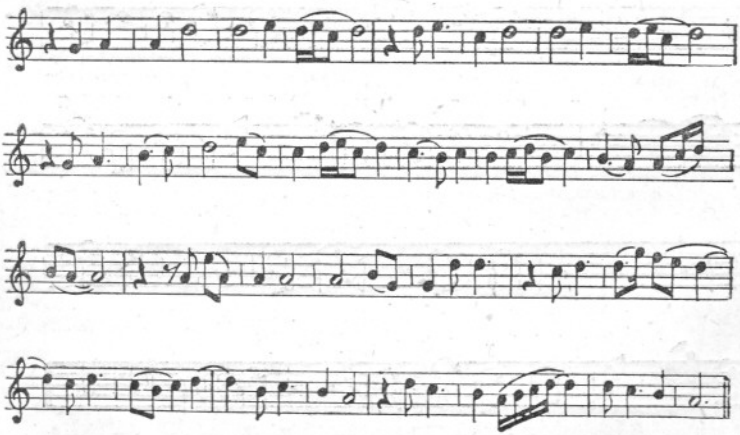
Պարզը



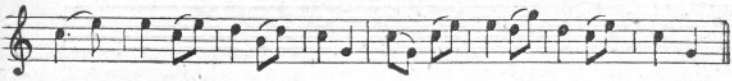
դառնում է բարդ, վորովհետև նման և տարբեր կրկնակներ զանազան զարդարանքներով ճոխացնում են յերգը և կազմում մի նոր ամբողջություն:



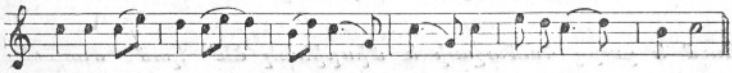
Այստեղ նման իմաստ ունեցող վոքր փրազների փոփոխված կրկնությունը յերաժշտական ձևերին, առանձնապես լիրիկական ձևերին, տալիս է հրապուրիչ ևնուրը արտահայտություն։ Կրկնակները, տարբեր կազմություն ունենալու չնորհիվ, թարմացնում են յերգը։



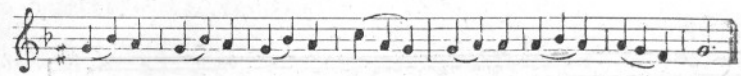
Ձախի փոփոխությունը յերկու իմբի յե բաժանվում՝ պարզ և բարդ։ Պարզը, վոր ունի ղույդ չափ (համարիչը ղույդ թիվ)



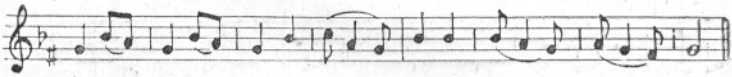
դառնում է կենա (համբիչը կենա թիվ),



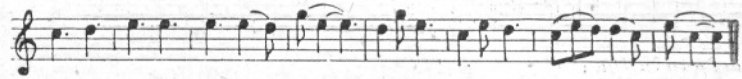
կամ կենաը



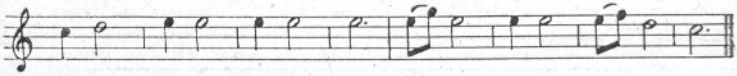
դառնում է դուլդ։

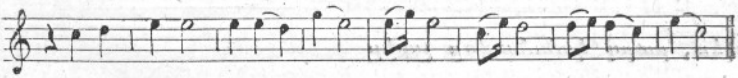


Բարդ չափը



դառնում է պարզ կենա չափ

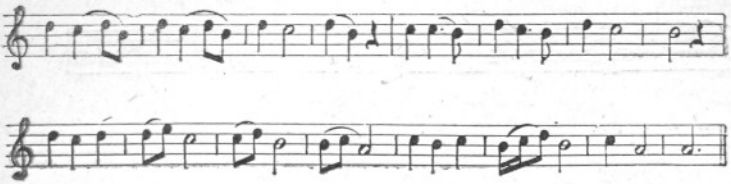




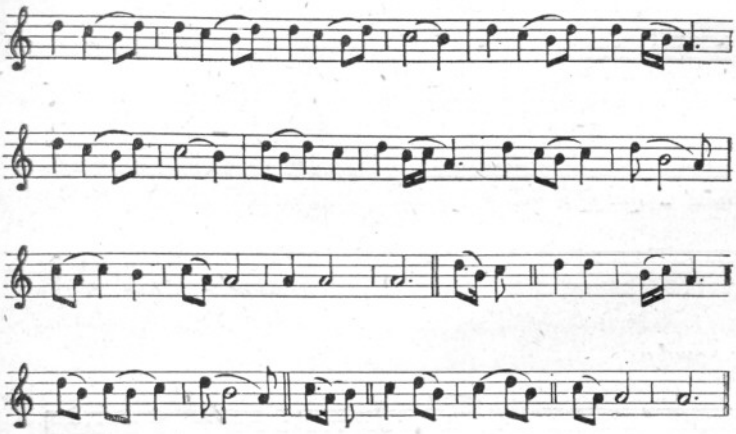
կամ պարզ դուլդ չափ։



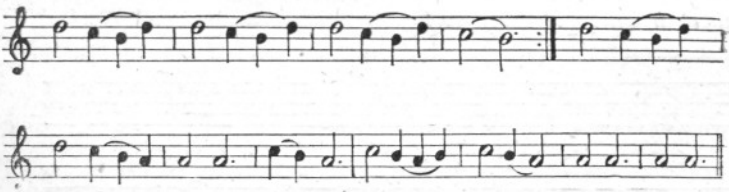
Բարդ կանոնավոր չափ, քանի վոր պարզն



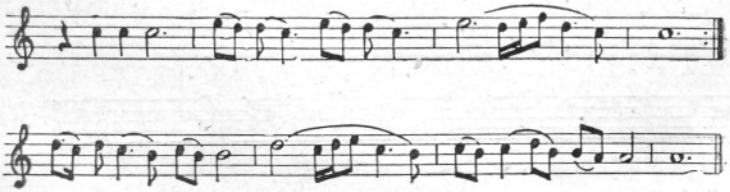
քնդունում է բարդ համաչափ և միօրինակ ձև՝ կամ մասամբ



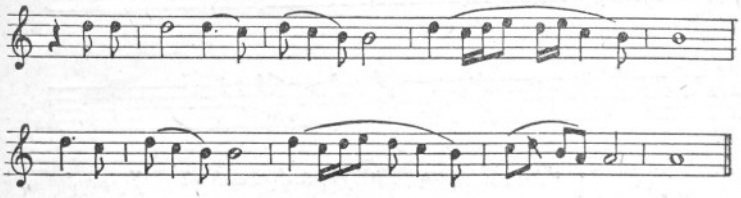
կամ ամբողջովին։



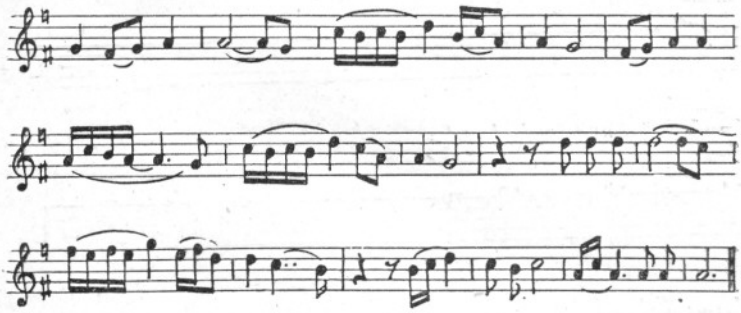
Նշանակես, բարդ կանոնավոր չափը



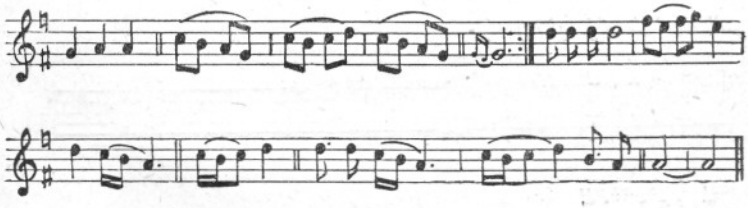
դառնում է մի այլ տեսի բարդ կանոնավոր չափ։



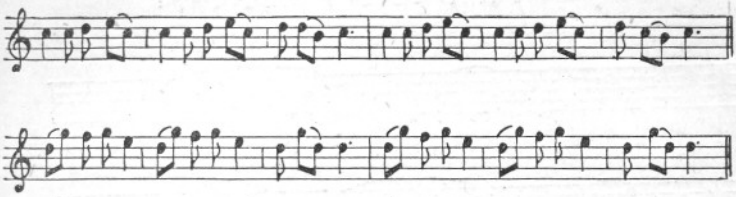
Անկանոն փոփոխություն է առաջ գալիս, երբ չափը կանոնավոր պահվում է։



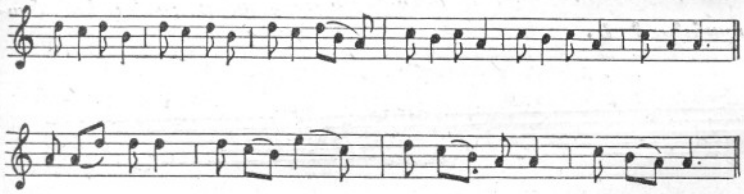
Տեղի է ունենում անհամաչափ ընդհատում.



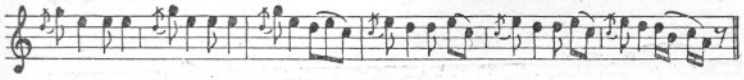
Դիապազոնի փոփոխություն է առաջ գալիս, երբ երգչի չեշտված ձայնը բարձրանում է երգեցողության ամբողջ ընթացքում



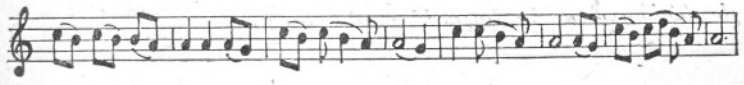
կամ, սովորաբար, միայն առաջին յերաժշտական Ֆրազի մեջ հետևյալ Ֆիգուրները



բարձրանում են մի յերկյակ։



Հետևյալ Ֆիգուրը



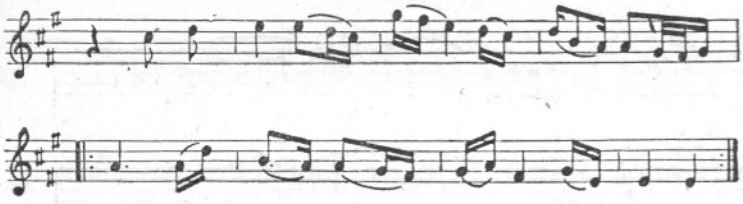
բարձրանում է մի յեռյակ։



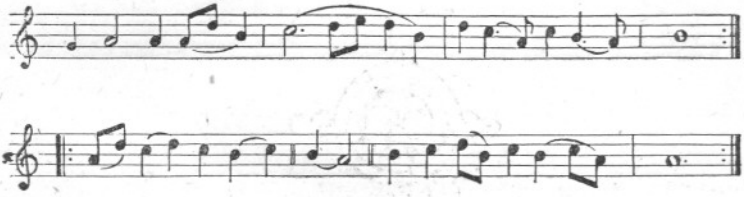
Հետևյալ Ֆիգուրը



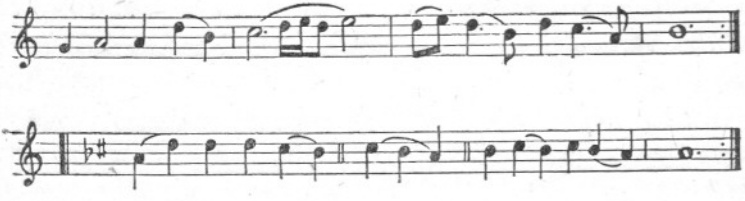
բարձրանում է մի քառյակ։



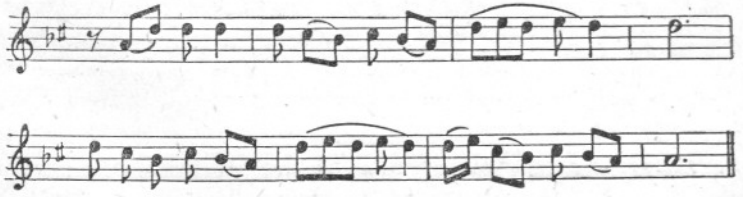
Ցեղանակի փոփոխություն և առաջ գալիս, քանի որ դամմայի ձայներն ու կիսաձայներն իրենց դիրքը փոխում են՝ կամ մաասամբ,



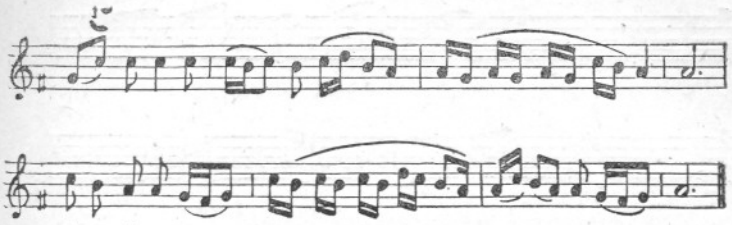
որ դառնում և



կամ ամբողջովին,



որ դառնում և



ՀԱՅՆ ՈՒՆԻ ԻՆՔՆՈՒՐՈՒՅՆ ՅԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ[1])

Այս եջերուն մեջ տալվեցին մի շարք թղթակցութիւններ, վորոնց նյութն եր փարիզ հրատարակվող յերաժշտական համայնագիտարանն ու հայ յերաժշտութիւնը: Բոլոր հոդվածաղրերն անխտիր պատասխանի կդոչեն Կոմիտաս վարդապետը:

Պ. Լեվոն Համբարձումյան նախանձելի զայրույթով կդրե, թե հանիրավի անտեսված ե հայ յերաժշտութիւնը համայնագիտարանի եջերում:

Համայնագիտարան խմբագրող մասնագետներու մեր ազգի յերաժշտութիւնն անտեսելը վո՛չ իրավունքի և վո՛չ անիրավութեան խնդիր ե, այլ լոկ չգիտութեյան: դի մեր յերաժշտութեյան (հատկապես հնի) նյութերն անմշակ են, ի մի ժողոված, ուսումնասիրված և քննադատված չեն, վորովհետև միջոցներ ու մասնագետներ կը պակսին: Ոտար յերաժիշտներն ուսումնասիրել են մերը՝ Ch· Villoteau, J· Fe'tis, O· Fleischer և ուրիշներ, բայց նյութի պակասութեյան պատճառով դրական արդյունքներ չեն տվել: Թեև իրավամբ բոլորը նկատել են, վոր մեր յերաժշտութիւնն ինքնուրույն ե, բայց յերաժշտական որենքներով վիճաստել չեն կարողացել:

Իսկ յես՝ ոտար և ազգային (մանավանդ հայ ձեռագրերու) աղբյուրներն ձեռս ընկած պատմական նյութերն արտագրել եմ, բայց վո՛չ դասավորել եմ, վո՛չ ուսումնասիրել և վո՛չ քննադատել, այլ միայն, իրրեվ հում նյութ, ուրիշ մասնագետներու ոգտակար լինելու դիտավորութեյամբ ժողովել եմ: Այսանձնապես ուսումնասիրութեյանս առարկան յեղել են հին հայ խա-

[1]) «Ազատամարտ», կ. Պոլիս, 1913 թ· № 1316:

դերը, վորոնց մասին, ի միջի այլ ասիպղտական և մանանափ-
տուքյանս վերաբերյալ պարապմանց, քան տարվա ընթաց-
քում, հաղիվ կարողացել եմ՝ բավականաչափ նյութեր հավա-
քելով, դասավորելով, մի վորոշ դաղափար կազմել՝ թե ինչ
ծագում, զարդացում ու անկում են ունեցել, հաղիվ, վորով-
հետև և՛ հավաքողը, և՛ սուդպողը, և՛ ուսումնասիրողը միայ-
նակս եմ յեղել: Այս աշխատութիւնն իսկ կատարել եմ լոկ այն
նպատակով, վոր, խազերու նշանակութիւնն թափանցելով կա-
րողանամ մեր նախնի յեղանակները ձեռագրերի մեջեն հանել ու
արդի պահանջներուն հարմարցնելով յեկեղեցական յերաժշտու-
թյանը վոտքի կեցնել: Իսկ աշխարհիկ յերաժշտութիւնն արդեն
էապրի հայ դեղջուկի շնորհիվ: Յեկեղեցականն ու աշխարհիկը
ունենալով՝ մեր ազգային ամբողջական յերաժշտության մասին
սուտյդ դաղափար կունենանք: Ահա այս մտքով մղվեցա խազե-
րու մանանակի ուսումնասիրությանը ձեռնարկած պահուս:

Այսպիսի աշխատանքներն անթերի և խղճմտորեն կատարե-
լու համար մեկ մարդու կյանքը հերիք չե: Յեվրոպական վորևե
ազգի յերաժշտության պատմությունն ուսումնասիրելու համար՝
հարյուրավոր մասնագետներ են աշխատել, դարերով են քննա-
դատել, տասնյակ ընկերութիւններ են ոժանդակել և հարյու-
րավոր հատորներ են հրատարակվել: Բարի-բարի ցանկություն-
ներով ազգային յերաժշտության պատմություն չի՛ դրվեր.
մանավանդ հայ յերաժշտության:

Յերաժշտական համայնապիտարանը մի բառարան է, վոր
դեռ սրբագրվելով կարող է նորեն տպադրվել: Յեթե այս ան-
դամ անոր ներսում չերևա հայ յերաժշտության պատմությու-
նը, պատրաստվենք դպրոց հիմնելով, մասնագետներ հասցնե-
լով՝ յերկրորդի համար: Շատերն ըսին մեզի, թե դոնե մեկ
համառոտությունը դրվի: Շատ լավ, բայց չե՞ վոր համառոտը
կը կազմվի ամբողջություններն: Ուր է ամբողջությունը: Փոխա-
նակ մուրացած ու անհիմն կարծիքներով ու պատմություննե-
րով զբաղվելու, նախ ուսումնասիրենք ու մեր տեղեկություն-
ները փաստանք՝ հենվելով ճշմարտություններու և յերաժշտա-
կան ընդհանուր որենքներու վրա, ապա խոսինք:

Անցյալ դարու վերջերում հայտնի քարոզիչ, դիտնական և

խմբագիր, հանգուցյալ յեպիսկոպոս Ստեփանեն տգիտաբար հրապարակ նետեց այն կարծիքը, թե հայ գեղջուկն անգիր բանահյուսություն չունի, այն ինչ, որինակ, ռուս մուժիկն ունի. ուրեմն մեր ժողովուրդը բանաստեղծական շնորհք չունի, պատմական դեպքերն ու կյանքի յերևույթներն անզգա կը թողուն զինք: Շատ չանցավ, յելան մի շարք թանկագին հրատարակություններ և ապացուցեցին ընդհակառակը՝ Գարեգին յեպիսկոպոս Սրվանձտյան, Գարեգին վարդապետ Հովսեփյան, Մանուկ Աբեղյան, Սարգիս Հայկունի, Ճանիկյան, Լալայան, Կանայան, Չիթունի... թե ունինք և այնքան ճոխ ու բազմաբովանդակ, վոր գրի առնողներ կը պակսին:

Արդ, այս գրության անդրադարձումը կը տեսնենք՝ հայ յերաժշտության նկատմամբ: Իմ հարգելի բարեկամս՝ բժշկապետ և բանասեր Հ. Թիրաքյան խան, իր յերկտող գրությամբը կը հայտնե սա համարձակ մտքերը, «ըստ իս (մենք ընդգծեցինք) հայկական յերաժշտություն ըսված բան մը գոյություն չունի, բառին գիտական առումով (մենք ընդգծեցինք)... կը տեսնիմ, վոր Փարիզի յերաժշտագետ վարպետներն ալ կը հաստատեն... Յեղածներն ալ ասորա-բյուզանդական կամ հնդկա-պարսկական ազդեցությունը կը կրեն»:

Այսպես թե՛ կը հերքե և թե՛ կը հաստատե՝ չեղածն ու յեղածը: Ինքը կը սիրե կարծել և իր սիրածը հաստատված տեսնել Փարիզի յերաժշտագետ վարպետներու բերանով: Ո՞ւր, յեր՞բ, վո՞ր գրվածքով, ի՞նչ ճշմարտություններու վրա հենվելով... այդ վո՛չ ինքը կարող ե ցուցնել և վո՛չ յես դիտեմ: Փարիզի վարպետը պարտավոր չե անպատճառ իմանալու, թե հայը յերաժշտություն ունի կամ չունի, և տեսակցության ժամանակ կարող ե ասել, թե անծանոթ ե, կամ՝ հայը յերաժշտություն չունի, կամ՝ ունեցածը խառնուրդ ե... (բայց, աշխարհի վո՞ր յերաժշտությունն անխառն ու անապակ ե, մեր գիտցածով, միայն անասուններունը, վորոնք նույն ձայնն ու նույն յելեվեջը կերգեն, զի փոխառության շնորհք չունին). բայց մենք, հայերս, իրավունք չունինք մեկ ու կես կարծիքով կամ պատմությունով ըսվածն ստրկաբար արձանագրել, գրիչ շարժել և դատել մի պատմական ազգ, վոր դեր ե կատարել անց-

յալում, կատարում է ներկայում և դեռ պիտի կատարե ապագայում, քանի շունչ կա բերանում:

Ըստ իս, առնվազն անխղճմտություն է գիտականորեն չքնընվածն ու չապացուցվածը հասարակության իբր ճշմարտություն հրամցնելը: Բժշկապետ Թիրաքյանը գտել է, վոր «յեղածներն ալ (հայ յեղանակներեն) ասորա-բյուզանդական, կամ հնդկա-պարսկական ազդեցությունը կը կրեն»: Չենք գիտեր վո՛չ այն աղբյուրները և վոչ այլ պատմական «ասորա-բյուզանդական» այն յեղանակները, վորոնցմե առաջիններեն քաղելով և յերկրորդներու վերա հիմնվելով, հարգելի բժշկապետը իր կողմեն «Բառին գիտական առումովը» այսպիսի դրական յեզրակացության է հասել հայու չունեցած յերաժշտության մասին: Իսկ յեթե ինքնուրույն ուսումնասիրությանց արդյունք է այդ կարծված ճշմարտությունը, այլևս ինձ դիմելու կարիք չկա. պետք է գրել Փարիզ հրատարակվող յերաժշտական համայնագիտարանի խմբագրության, և խնդիրն անուշիկ մը կը գոցվի: Ապա թե վոչ ուռուցիկ բարդություններ, առագաստավոր յենթադրություններ, իրավամբ, մենք ևս կարող ենք շարել. այսպես, արաբա-տաճկական, թաթարա-չինական, մերա-քրդական, աղվանու-վրացական, լատինա-սլավական... Յեվ ինչո՞ւ չկաղմենք, քանի պատմությունեն դիտենք, թե ասոնցմե վոմանք դիտելով մեզ կամ կողմնակի կերպով ազդել են և վոմանք կազդեն տակավին մեր վրա: Ազդերու փոխադարձ ազդեցությունն անուրանալի և անհերքելի փաստ է, վորովհետև անազդեցիկ մնացած ազգ չկա, յուրաքանչյուր ազգ, ինչ վոր չունի, ունեցողներեն, պետք զգացած ժամանակ, փոխ կառնե և կազգայնացնե:

Բժշկապետ Թիրաքյանին համակարծիք, կը գրե նաև տեր Սերովբե քահանա Պուրմայան, միայն թե իր կարծիքը ազգաց պատմության, քաղաքակրթության և տիրող ազգերու ազդեցության վրա կը հիմնե, ասելով. 1) «Հայ լեզուն ու գրականությունը ասորական և հունական լեզուներու կազմական կաղապարին վրա ձևափոխվեցան, իր տառերեն սկսելով», 2) «Յերբ հայկական ուրույն քաղաքակրթություն մը գոյություն չունի,

բնականաբար գոյություն չունի նաև հայկական յերաժշտություն մը»:

Գրած պատմությունները ճիշտ են, բայց յեզրակացությունները սխալ:

Ազգի մը լեզուն ու գրականությունը կարող են ձևափոխվիլ ու զարգանալ՝ որինակ առնելով ուրիշ ազգերեն, բայց յերբ ան ինքնահատուկ լեզու և գրականություն ունի, ունի և ինքնուրույն յերաժշտություն: Ամբողջ արևմտյան ազգերը զարգացան՝ սնունդ առնելով հին հունական քաղաքակրթության բեկորներեն՝ լատինականի միջոցով, բայց և այնպես, յուրաքանչյուր արևելյան ազգ ունի ուրույն յերաժշտություն, վոր վոչ հույն ե և վոչ լատին: Ռուսաց արդի լեզուն ունի մոտ 60,000 ոտարազգի բառ, վոր ազգայնացվել ե, և ռուսը զարգացել ե ոտար քաղաքակրթությամբ, նույնիսկ իր տառերը հունականի վրա յեն կաղապարված, սակայն և այնպես ունի և՛ ինքնուրույն լեզու, և՛ ինքնատիպ յերաժշտություն:

Ճիշտ նույն ճանապարհն են անցել մեր Ե դարու սրբազան վերանորոգիչները: Անոնք կրթվեցան Աթենք և Աղեքսանդրիա՝ այդ ժամանակների լուսավորությանց կենտրոններում, վորպես մենք այժմ Յեվրոպայում, ապա, հայրենիք վերադառնալով, կերտեցին ու վերակազմեցին, ըստ որինակի հույն և ասորի լեզուներու, մեր դրաբարը և մեզ ավանդեցին վոսկեդարու մատենագրությունը: Յեթե ճշմարտություն են այս բոլորը, ապա ուրեմն, ճշմարտություն ե և այն, վոր մեզ տվին նույնպես և յերաժշտությունը, վոր այնքան հարազատ ե ու ազգային և այնքան ինքնուրույն ե ու ինքնատիպ, վորքան իր լեզուն ու գրականությունը, վորովհետև յուրաքանչյուր ազգի յերաժշտությունն իր ազգի հնչական յելևեջներեն կը ծնի ու ծավալի: Հայ լեզուն ունի իր հատուկ հնչավորությունը, ուրեմն և՛ համապատասխանող յերաժշտություն:

Գալով ինձ, մասնավորապես, վո՛չ վոք ինձմե պահանջելու իրավունք ունի, վոր յես հայ յերաժշտությունն իր բոլոր ճյուղերովն իմանալ պարտավոր եմ: Յես իմ մասնագիտությունն ունիմ. հազիվ կարող եմ անով միայն ոգտակար լինել և ամենևին միտք չունիմ հազար բանի ծառայել: Մեկ բան կարող

եմ անել և լավ անել՝ իմ պատրաստության չափով. ուստի, որաթերթերու մեջ աննպատակ հոդվածներով զբաղվելու վոչ ժամանակ և վո՛չ շահ ունիմ: Կուզեմ հանգիստ մնալ, վոր գործել կարենամ: Այսուհետև այսպիսի հոդվածներուն պատասխան չենք գրելու:

Խեղճ հայ ժողովուրդ. ազգ ես և ինքնուրույն այնքան, վորքան մյուսները. այդ վոչ վոք կարող ե հերքել: Ունիս հատուկ լեզու, կը խոսիս: Ունիս հատուկ ուղեղ, կը դատես: Ունիս հատուկ մարդաբանական կազմ, վորով կը զատվիս այլ ազգերեն ու անոնց կազմեն: Սակայն սիրտդ, վոր զգացմանցդ աղբյուրն ե, քուկդ չե յեղել. այլ, մի ինչ վոր ասորա-բյուզանդական և հնդկա-պարսկական ե յեղել:

Ճանապա՛րհ կա, ճանապա՛րհ կա: Բերնեն ականջ չա՛տ կարճ ե. բանեն փաստ՝ չա՛տ յերկար:

ՀԱՅ ԳԵՂՋՈՒԿ ՊԱՐԸ[1]

Մարդկային կյանքի աչքի զարնող յերևույթներից մեկն ել պարն ե: Պարն արտահայտում ե յուրաքանչյուր մի ազգի բնորոշ գծերը, մանավանդ բարքն ու քաղաքակրթության աստիճանը. վորովհետև, թեպետ մարդ պարում ե ազատ կամքով, բայց մարմնի տեսակ-տեսակ շարժումներն ակամա մատնում են ներքինը:

Պարն ամբողջովին յենթակա յե շեշտի, հանգի և յեղանակի որենքներին: Բայց պարի վոդին՝ շեշտ, հանգ և յեղանակ, ազգային և ինքնուրույն կերպարանք ե ստանում խառնվածքի և քաղաքակրթության աստիճանի համեմատ:

Շեշտը պարի յեռանդն ե, պարողներին դրդողն ու վոգևորություն ներշնչողն ե. ամեն անգամ, յերբ հնչում ե շեշտի հարվածը, խաղն ավելի յե տաքանում և պարողներին աշխուժի բերում, թարմացնում:

Հանգը բաժանվում ե շեշտական զարկերի համաչափ և համանման մասերի կամ վոտքերի, ուր շեշտերն իրար հաջորդում են զանազան աստիճանավորումներով, յելեվեջով, պարի բովանդակության համաձայն և պարողների շարժումներին համապատասխան:

Յեղանակ, վորի արտահայտիչներն են նվագ կամ մարդկա-

---

[1]) Առաջին անգամ լույս ե տեսել „Zeitschrift für armenische Philologie“ հանդեսում (1901 թ. 1-ին հատոր, 1-ին տետր, եջ՝ 87—96): 1908 թ. Ղորղանյանն այս աշխատությունը թարգմանաբար դրել ե իր «Кавказская Музыка»-ի մեջ (եջ՝ 47-50, Թիֆլիս):

Հայերեն առաջին անգամ լույս ե տեսել այս ուսումնասիրությունը «Թատրոն և յերաժշտություն» հանդեսում (№ 5-6, եջ՝ 51-52, 1910 թ. Բագու), ապա առանձին գրքույկով՝ դարձյալ Բագվում 1910 թ.:

յին ձայն, միացած կամ զատ-զատ. շեշտը պարի բուռն յեռանդի և զգացումների հայելին է:

Պարի ներքին բովանդակության անփոփոխ այս յերեք տարրը՝ շեշտ, հանդ և յեղանակ, բոլոր ազգերն ել ունին, բայց արտահայտության աստիճանը կախում ունի ազգային խառնվածքից և քաղաքակրթությունից. իսկ այդ յերկուսը՝ ժողովրդի ամբողջ ներքին և արտաքին վիճակից: Ուրեմն ազգային պարերի հատկությունը սահմանելու համար պետք է քննել արտաքին պայմանները: Որինակ, արեվելյան ազգերն առհասարակ սիրում են ծափ ծափի տալով արտահայտել շեշտը: Հրավիրված հասարակությունը մեկին հանում է մեջտեղ, մնացածները, մեծ ու պստիկ, միասին և համաչափ ծափ են տալիս. թեև հաճախ լինում է նվագածություն, բայց ծափն անբաժան է: Ծափի ընթացքում, յերբեմն, այս ու այն կողմից ուղղում են պարողի հասցեյին բացագանչություններ իբր հավանության և խրախույսի նշան: Միորինակ և տաղտկալի ծափահարության ժամանակ բացագանչությունները թարմություն են բերում, դիտողներին զվարթացնում, իսկ պարողներին աշխուժ ներշնչում, վոգևորում:

Հայ գեղջուկ պարի ինքնուրույնությունը բնորոշելու համար պետք է ամենատեսակ զգացումներ արտահայտող շարժումներն առանձին-առանձին քննել:

Ա. Շարժումների տեսակները՝ զարնել, խփել, քայլել, սահել, շորորել, ծածանել, ճոճել, շրջանել, կռանել և թռնել:

Բ. Շարժումների ուղղությունները՝ առաջ, հետ, վեր, վար, աջ, ձախ, թեք, տեղնուտեղը.

Գ. Շարժումների չափը՝ ծանր, չափավոր, զվարթ, դանդաղելով, շտապելով.

Դ. Շարժումների բնավորությունը՝ վստահ, ազատ, միամիտ, քնքույշ, նուրբ, վեհ, յեռանդուն, լուրջ, համեստ, վայելուչ:

Հայ գեղջուկ պարը կիրք զարթեցնող շարժումներ չունի, և զգացումներն արտահայտվում են վոչ թե մեղկ, մոլի, կատաղի, հրապուրիչ և այլն շարժումներով, այլ պարերգերի միջոցով:

Պարերգերի սովորական բովանդակությունն է՝ կարոտ ու դովք, ծաղր ու գավեշտ՝ սիրո չուրջը՝ բնական, զորտրիկ հա-մեմատություններով համեմված:

Պարի չարժումներն այսպես կարելի է դասավորել.

Ա. ազդրի և վոտքի չարժումներ.

Բ. բազկի և դաստակի չարժումներ.

Գ. իրանի չարժումներ.

Դ. գլխի չարժումներ:

Ա.

Ազդրի և վոտքի *չարժումները՝ դարնել, քայլել, սահել, ծածանել և թռնել, կատարում են՝ ա.* ներքանով, *բ.* կրնկով, *և գ.* վոտնաճայրով:

ա. Ներքանի *չարժումներ: Սոքա ամենից պարզն են: Վոտքը բռնում է կամ իր բնական դիրքը, կամ յերբեմն էլ, կրունկը դեպի մյուս վոտի կողմը քիչ թեք: Այդ դիրքերով՝ 1) քայլել՝ աջ, ձախ, հետ կամ առաջ, և 2) դարնել տեղնուտեղը, առաջ, աջ կամ ձախ:*

բ. Կրնկի *չարժումներ: Վոտնաճայրը քիչ բարձրացնել և կրնկի վրա ազատ հենվել: Այս դիրքով՝ 1) դարնել տեղնուտեղը, առաջ, աջ կամ ձախ, և 2) ծածանել՝ չրջանաձեվ:*

գ. Վոտնաճայրերի *չարժումներ: Աջ վոտքի վերա հենվելով՝ ձախի կրունկն այնքան բարձրացնել, որ վոտնաճայրը հանգիստ կանգնե, ծունկը չնորհալի կերպով, յերբեմն, վոտքը ինչ աջ կամ ձախ թեքել: Միքիչ դեպի առաջ կամ դուրս ծալել, ապա և ըստ այնմ վոտքը ձախ կամ աջ թեքել, կես քայլ առաջ տանել և թեթեվակի՝ 1) դարնել, տեղնուտեղը, ուղղակի առաջը, աջ, ձախ, կամ աջ կողմից ուղղակի աջ վոտքի առաջը. 2) քայլել՝ ձախ վոտքը խաչաձև բերելով աջի վերայով կամ հետևելով դեպի աջ, հակընթաց, այսինքն՝ նախ ձախ և ապա աջ վոտքը չարժելով (հակընթաց չարժումների ժամանակ վոտների փոխադարձ դիրքը դուզահեռական է). 3) սահել՝ կրունկը բարձր և վոտնաճայրով նախ՝ առաջ և ապա՝ աջից ձախ, չրջանաձեվ, ձախ վոտով: Շրջանաձեվ չարժումն սկսում և ամփիլսալես սահեցման կից և ոդի մեջ. 4) թռնել՝ միչտ դե-*

ալի աջ, վոտքերը թուլ թողած, ազատորեն, մի առանձին վա-
փուկ թափով դեպի հետ ծալել և միշտ չրջանաձև ընթանալ: Իսկ
աջ վոտքով՝ ընդհակառակն. այսինքն՝ անշարժ է մնում ձախը,
վորի վերա հենում է աջը և վարում իրեն համապատասխան
շարժումները:

Կան և խառն շարժումներ, յերբ ներբանի, կրնկի և վոտնա-
ծայրի շարժումներն իրարից միասին կամ զուգ-զուգ են գործում.
որինակ՝ կրունկն ու վոտնածայրը միանում են փոխեփոխ զար-
նելիս, կամ ոդային և թռնելու շարժումները միանում են, մա-
նավանդ թռնոցի պարերի ժամանակ:

Բ.

Բազկի և դաստակի շարժումներն են՝ ծածանել և չորորել.
Շարժումների ժամանակ բազուկն ունի 1) հորիզոնական դիրք,
յերբ տարածում են աջ ձեռքը դեպի աջ և ձախը՝ ձախ կողմը.
2) բարձր դիրք, յերբ բազուկը վերև են բարձրացրած, միքիչ
առաջ թեքած և դեպի ներս ծալած՝ հորիզոնական մակարդակի
վերա և 3) կախ դիրք, վոր բազկի բնական դիրքն է: Նույն
յերեք դիրքն ունի դաստակը: Թե՛ բազուկը և թե՛ դաստակը
ծածանում ու չորորում են՝

ա. Վեր և վար, դրեթե իրանի շարժումներին կից և նկա-
րում են պարերգերի մանր ամանակները:

բ. Ծափ ծափի տալով այսպես՝

1) յուրաքանչյուր պարող իր աջ ու ձախ ձեռքով ծափ և
տալի՝ ամանակի միութեյան արագութեյամբ.

2) յուրաքանչյուրը դառնում և դեպի իր աջ կամ ձախ
կողմի պարողին և փոխադարձաբար, աջ ձեռքով խփում են ի-
րար աջին և ձախով ձախին, նույնպես ամանակի միութեյան ա-
րագութեյան չափով:

Գ.

Իրանի շարժումներն են՝ ծածանել և չորորել: Այս յերկու
շարժումն էլ պետք է կատարել մի առանձին հնարհալի և քըն-
քուշ թեթեվութեյամբ ու նրբութեյամբ. մի կողմից՝ չարունակ և
մանր-մանր, վեր ու վար և աջ ու ձախ յերերել, մյուս կողմից՝

Ծանր ու աննկատելի չրջանաձև պտույտ գալ՝ աջ, ձախ, հետ կամ առաջ: Էա և հանկարծական և ամբողջական չրջում՝ աջ, ձախ, հետ կամ առաջ: (Առանձնահատուկ է վերջինս վանա Ծովի չրջակա յերկրների հայ դեղջուկներին):

Դ.

Գլխի չարժում: Հայ դեղջուկը պարերի ժամանակ գլուխն իր միանգամ բռնած դիրքն անփոփոխ և պահում. սովորաբար մի քիչ թեք դեպի աջ կամ ձախ և կամ ուղիղ: Իսկ չարժվելիս էլ միայն ավելի առաջ և սակավիկ մի հետ, աննշմարելի կերպով: Աչխուժով գլուխը թափահարել, յեռանդուն ցնցել և այլն—չկա:

Հայ պարերի արագությունն սկզբից մինչև վերջը միևնույնը չի մնում: Սկսում է ծանր, կամաց-կամաց անցնում է դեպի չափավորը և ապա դեպի դվարթը, սկսում է կրկին հետզհետե ծանրանալ՝ դվարթից չափավորն անցնելով և չափավորից ծանրը: Արագության համապատասխան էլ պարի յերանդն է աճում կամ նվազում:

Պար նշանակում է չրջան, կլոր, պտույտ, բոլորակ: Տեղաեղ՝ կլոր պար ասելով՝ ավելի պարզ են սահմանում բառիս նշանակությունը: Պարն ունի և մի այլ ընդհանրացած անուն՝ յայլի, վոր թերևս թուրքերեն յայ բառից է առաջ յեկել. նշանակում է աղեղ, բոլորակ. համանիշ է հայերեն պար բառին. լի ածանցական մասնիկն էլ հավասար է հայերեն ավոր կամ վոր – ին, վոր բառի վերջին կցվելով՝ ունեցող, ձեվ, յերանակ, կերպ և այլն է նշանակում. ուստի յայլի նշանակում է չրջանաձեվ, աղեղնավոր և այլն պար. դրեթե նույնիմաստ է հայերեն կլոր պար անվան: Բառիս (յայլի) յերկրորդ նշանակությունն է զսպանակ, վորից և զսպանակավոր. այս էլ ունի ճոճման և յերերման դործողության դաղափարը. ուրեմն դարձյալ համապատասխան պարի իմաստին: Յեվ յերրորդ նշանակությունն է՝ ամառ յայ-յաղ, բայց այս հազիվ թե աչար իմաստն արտահայտե:

Հայոց ազգային պարերը իմբական են: Իմբապարը չատ յեռուն ոգեվոր է և ձգել հայ դեղջուկի մեջ, վոր հինը պահում

և և նորը հորինում: Պարը բոլորում են կամ բռնում այսպես: Պարողները մեկին ընտրում են պարապլուխ, որը, սովորաբար, իրանց չրջանի անվանի ձայնեղն ու պարողն է լինում: Խումբը կարող է լինել միասեռ և յերկսեռ: Պարապլուխը կանդնում է չրջանի սկզբին. չրջան բոլորողները չարքով կանդնում են նորա աջ կամ ձախ կողմից՝ պարի պահանջին համեմատ այսպես.

ա. ձեռների հորիզոնական, բարձր կամ կախ դիրքով, ձեռք ձեռքից բռնած (յուրաքանչյուրն աջ ձեռքով աջ կողմինի ձախ ձեռքը, իսկ ձախով ձախ կողմինի աջ ձեռքը).

բ. հորիզոնական, բարձր կամ կախ դիրքով, ճկույթ մատերն իրար հյուսած.

գ. կախ դիրքով, ձեռքերը խաչաձեվ հյուսած (յուրաքանչյուր կենտ համար յուր աջ և ձախ կողմինի թևերի տակով, իսկ զույգերը՝ վերայով).

դ. կախ, բայց ձեռքերն ամենևին չհյուսել, չբռնել, այլ՝ քիվ, թևևին տալ, կցել և իրրև մի ամբողջություն պարել.

ե. հորիզոնական, յուրաքանչյուրն աջ և ձախ ձեռքը աջ և ձախ կողմինի ձախ և աջ ուսին ե դնում. և

զ. հորիզոնական դիրքով, յուրաքանչյուր մեկին զրկում ե յուր աջ կողմինը ձախ ձեռքով և ձախ կողմինը՝ աջով:

Պարողներն իրենց հայացքները դարձնում են կամ ուղղակի դեմ ու դեմը, կամ քովրի՝ զուգահեռական և կամ զույգ-զույգ, քովիներն իրարու: Ուսերը բռնած կամ մեջքերը զրկած պարելիս, շատ անգամ, միանում, են պարապլխին և մի կլոր չրջան կազմում: Պարելու դործողության ասում ե հայ դեղջուկը պար, կամ կլոր պար բռնել:

Պարապլխի աջ կամ ձախ ձեռքին (ըստ պահանջման պարի և նայելով, թե խումբը նորա վոր կողմից ե չարժվել) լինում ե մի թաչկինակ, վորի մի ծայրից բռնում ե նա յուր բութ, մինչև և ցուցամատովն ի միասին և կախ թողնում: Թաչկինակը վեր ու վար ծածանելով պարողների քայլերի չափին ու արագությունն ե ուղղում և հաճախակի բացատրություններով վոգևորում:

Հայ դեղջուկ պարերի ժամանակ, սովորաբար, նվագարան-

ներ չեն մասնակցում (նվադարանների դործածությունը թեև մտել է, բայց ոտար է. նվադարաններով պարելը տարածված է քաղաքներում և կամ առ առավելն սորա մերձակա գյուղերում, վորոնք քիչ թե շատ շփում ունեն ոտարներին). Հայ ժողովուրդը պարում է յերգելով: Մեր հին նախնիքը յերգելով պարելուն ասում ելին գեղոն:

Յերբ պարողները կազմ ու պատրաստ են, պարագլուխն սկսում է յերգել մի պարերգ (գրեթե յուրաքանչյուր պարերգ ունի իր համապատասխան պարը). պարագլխի սկսածը պարերգի նախերգանքն է, վոր զարթեցնում է պարողների հիշողության մեջ յերգի յեղանակը, բառերը և պարը. նույնը կրկնում է խումբը, և ապա այսպես փոխ-փոխ յերգում են մինչև վերջը: Սովորաբար յերգածները փոխանակելիս այնպես են անում, վոր մեկի յերգած յերաժշտական նախադասության վերջին մեկ կամ յերկու բառիցն առնելով է միանում մյուսը և ապա կըրկնում նույն նախադասությունը, և ընդհակառակը:

Այսպես յերգելով պարի հարմարությունն այն է, վոր պարողները յերգելով պարելիս հանդիստ են առնում այնքան, վորքան յերգեցին, ուստի և պարում են շատ յերկար, առանց ձանձրանալու և հոգնելու: Միևնույն ժամանակ յերգերի յեղանակներն ամենևին ընդհատումն չեն ունենում, այլ՝ միաձույլ, սերտ միություն:

Պարերգերի նախադասությունները ընդհանրապես բովանդակում են ութ հատած կամ վոտք. սակայն քիչ չեն և պակասն ու ավելին: Ընդարձակներն ունին այսպիսի կազմություն՝

(8+8), (8+8+8), (8+4), (8+8+4), (8+2), (8+8+2), (8+2), (5+3+3+3), (5+3+3+4) և այլն. կարճերն ունեն հետևյալ ձևերը.

4= (2+2), 6= (3+3) կամ (2+2+2), 5= (3+2), կամ (2+3), 7= (4+3) կամ (3+4) և այլն:

Յերաժշտական նախադասությանց մեկից մյուսը անցնելը շատ զգալի յե լինում և, վոր գլխավորն է, նոքա իրար հաջորդում են համապատասխան, համանման և համաչափ բովանդակությամբ և կազմությամբ: Հետնորդ նախադասությունները պարզում ու լրացնում են նախորդների միտքը և մի անբաժան միություն են պատկերացնում:

Գործածական հատածները կամ վոտքերն են, $^2/_4$, $^3/_4$ և սոցա տեսակ-տեսակ կանոնավոր և անկանոն (բայց համաչափ) բարդությունները.

$$\frac{4}{4}=\left(\frac{2}{2}+\frac{2}{2}\right),\quad \frac{6}{4}=\left(\frac{2}{2}+\frac{2}{2}+\frac{2}{2}\right),\quad \frac{6}{8}=\left(\frac{3}{8}+\frac{3}{8}\right),$$

$$\frac{7}{8}=\left(\frac{3}{8}+\frac{2}{8}+\frac{2}{8}\right),\ \text{կամ}\left(\frac{2}{8}+\frac{2}{8}+\frac{3}{8}\right)\ \text{և կամ}\left(\frac{2}{8}+\frac{3}{8}+\frac{2}{8}\right),\ \frac{5}{8}=\left(\frac{2}{8}+\frac{3}{8}\right)\ \text{կամ}\left(\frac{3}{8}+\frac{2}{8}\right),\quad \frac{8}{8}=\left(\frac{2}{8}+\frac{3}{8}+\frac{3}{8}\right),$$

$$\text{կամ}\left(\frac{3}{8}+\frac{3}{8}+\frac{2}{8}\right)\ \text{և կամ}\left(\frac{3}{8}+\frac{2}{8}+\frac{3}{8}\right)\ \text{և այլն, և այլն:}$$

Հայ գեղջուկ պարերն ընդհանրանում են շատ արագ: Արագ տարածման նպաստում են գլխավորաբար ուխտատեղերը և զանազան ծիսական տոներ (հարսանիք, վիճակ և այլն): Այդպիսի հանդեսներին յուրաքանչյուր գյուղացի աշխատում է փայլել տեղական յերգով ու պարով: Ուխտատեղերից տուն դառնալով, իբր նորություն հայտնում ու հաղորդում են իրանց շրջանին տեսածն ու լսածը՝ պարերն ու պարերգերը՝ վերան դրոշմելով տեղական կնիք: Տարածման շատ են նպաստում գյուղական հարսանիքները, ուր զանազան տեղերից հրավիրվածներն աշխատում են իրանց կողմերի պարերն ու պարերգերն փայլեցնել. մանավանդ գեղջկուհիները, վորոնք ամբողջ գիշերն անքուն են անց կացնում և յերգով ու պարով մանկական անհոգ կյանքի զանազան բոպեները միառմի հիշում և հիշեցնում են պսակվող ընկերուհուն: Իսկ տարվան չորս յեղանակները ստեղծել են տալիս այլևայլ յերգեր: Գարունը զարթեցնում է գեղջուկի զգացումները և շարժում սրտի լարերը. ամառն ամենքին դաշտ է

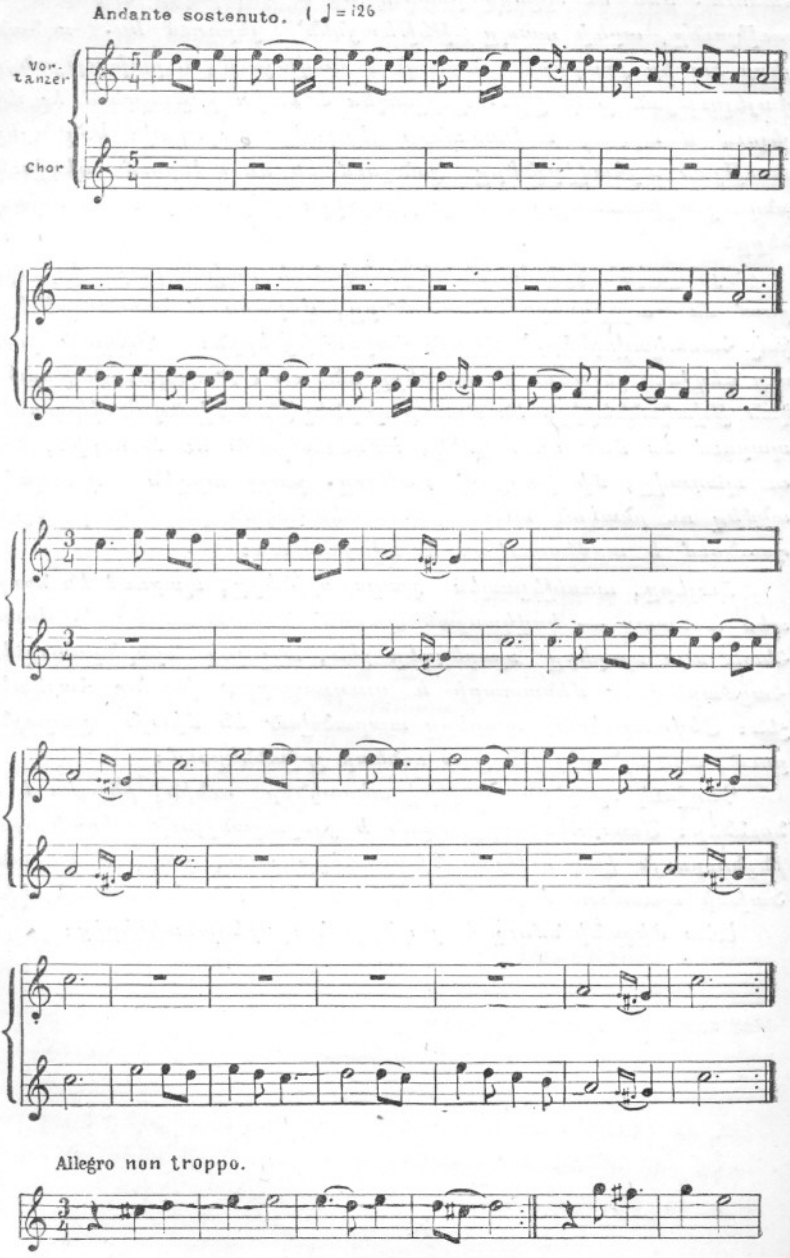
հանում. մեծ ու պզտիկ բանում են և վորպեսզի դործի ծանրությունը, արևի տապը թեթևացնեն՝ յերգում են. աշնան, յերբ նա իր քրտինքի վաստակն ե հավաքում, ուրախության ու վայելության չափ չկա. վերջապես ձմեռվա ընթացքում ել վայելում ե արդար աշխատանքը յերգով ու պարով: Իսկ յերբ բնության արհավիրքները քանդում են ու ավերում գեղջուկի անդուլ աշխատանքը, ուրախ յերգերին փոխանակում են տխուրները:

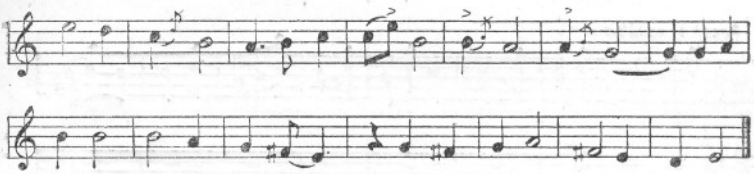
Գյուղական շրջանումն ընդունված ե սովորաբար, վոր պարում են աղջիկներն ու տղաները, վորպես և նորապսակները, իսկ հասակավորները՝ միայն հարսանիքներին: Քաղաքներում, ուր գեղջուկ յերգերն ու պարերը անցյալ ԺԹ դարու վաթսունական թվականներիցն են մուտք գործել (մանավանդ Կովկասում), պարում են մեծ ու պստիկ, ամուսնացածն ու ամուրին, ծերն ու պառավը, մի խոսքով՝ ամենքը. բայց արդեն գյուղական անմեղ ու բնական պարի բանաստեղծական բովանդակությունը դառնում ե արվեստական և զվարճական:

Հայերը, առավելապես քաղաքացիները, պարում են նույնպես և ռտար — կովկասյան պարեր՝ նվագարաններով. վորովհետև այս պարերը պարերգեր չեն, այլ լոկ պարեղանակներ՝ հարմարեցրած մենապարի և զուգապարի, վորոնք հայկական չեն: Յեվրոպական պարերը տարածված են միայն քաղաքներում, այն ել՝ քիչ թե շատ ունևոր շրջաններում:

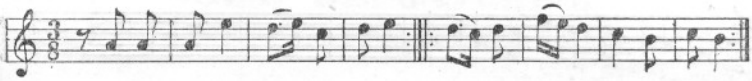
Գեղջուկ պարերն անթիվ տեսակներ ունին, ինչպես և անուններ: Շատ հետաքրքրական ե յուրաքանչյուր տեսակ պարի ինքնուրույն կազմության նկարագիրը տալ, բայց մեծաքանակ ծախսի պատճառով թողնում ենք ավելի պատեհ ժամանակի:

Ահա միքանի նմուշ հայ գեղջուկ պարեղանակներից:

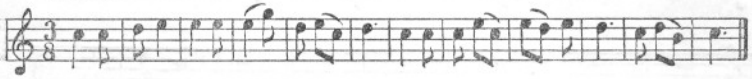

Andante sostenuto. ♩ = 126
Vor-tänzer
Chor
Allegro non troppo.



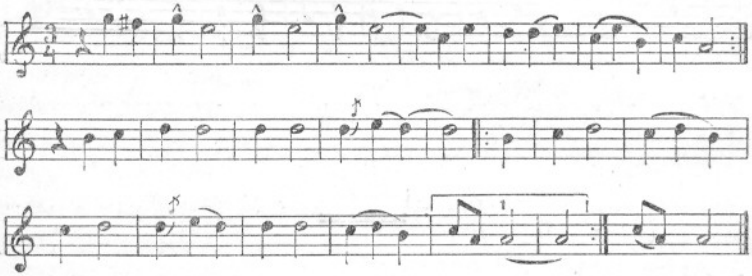
Allegro. non troppo



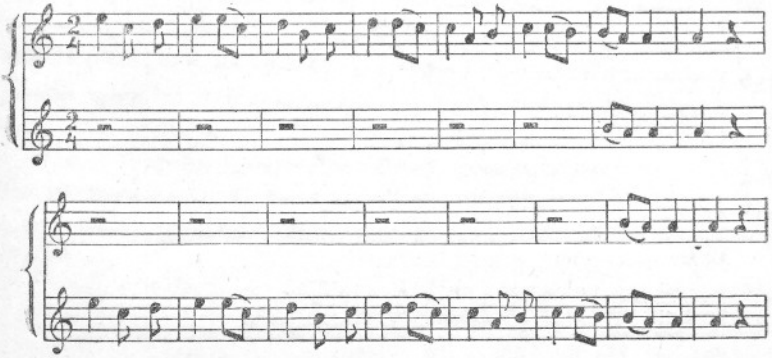
Presto.

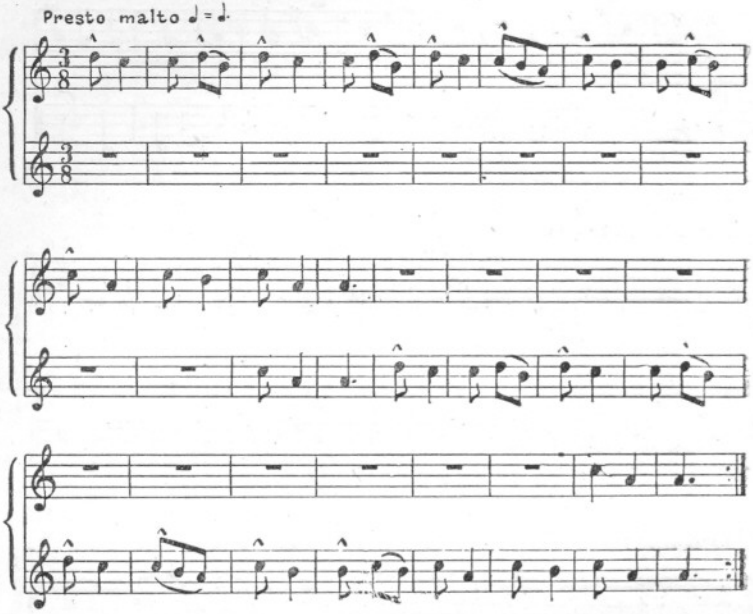


Allegro.



Andante sostenuto




Presto malto ♩= ♩.

ՊԱՐՆ ՈՒ ՄԱՆՈՒԿԸ[1])

Մեր ընտրած նյութին անցնելէ առաջ՝ հարկ կզգամ բացատրել, թէ ի՛նչ նշանակութիւն ունի մանկական յերգեցողութիւնն ազգային դաստիարակութեան գործի մէջ: Յերգեցողութիւնը դնդերներու չարժում մըն է, վոր կառաջանա համապատասխան ղգացումներէ: Մանուկն ինչ ղգացումի տակ վոր ըլլա, այդ ղգացումը կարտահայտե վորոշ յերգերով: Յերգը ներքին՝ հոգեկան ղգացումին արտահայտութեան մեկ ձեվն է, ուրեմն չարժում մըն է. և պարն ել ինքնին չարժում մը ըլլալով, յերգը կղուգորդվի պարին հետ: Ղգացումներն ինչ ուղղութեամբ վոր ընթանան, յերգն ու պարն ալ նույն արտահայտութեամբ յերևան կուգան: Արդ կրնա ըմբռնվիլ, թէ վորքան կարևոր են մանուկին դաստիարակութեան մէջ յերգեցողութեան ընծայվելիք հոգածութիւնն ու պարտավորութիւնը:

Պարն ամենահիմնական նշանակութիւնն ունեցող յերեվույթ մըն է. ամեն գեղարվեստ պարի մէջ կպարտակվի: Իրըև չարժում՝ պարը չատ կարևոր դեր ունի ապագա դպրոցական կյանքի գեղարվեստական չարժումի մէջ, վասնզի պետք է դիտենալ, թէ ամեն գեղարվեստ,—ինչպես՝ յերաժշտութիւն, քանդակագործութիւն, ճարտարապետութիւն և այլն,— չարժում է: Ամեն կյանքի մէջ պար կա: Արդեն ամբողջ տիեզերքի կյանքը պար չէ՞: Մարդկային կյանքին մէջ յերկու տեսակ պար

---

1) *Այս հոդվածը սղագրութիւն է մի դասախոսութեան, վոր կոմիտասը 1912 թ. կարդացել է Կ. Պոլսի Ցեասյան դպրոցում: Այս սղագրութիւնը լույս է տեսել 16 տարի հետո, 1928 թ. «Ամենուն տարեցույց»-ում (էջ 478—484):*

կա. մին՝ ուրախական, մյուսը՝ տխրական: Թեև մարդիկ ներկայիս առաջինը կընեն, բայց հին ժամանակներում՝ տխրականն ալ տեղի կունենար, ինչպես մեր մեջ մեռելական պարեր, որոց հուղարկավորութեանց առեն կկատարեյին մեր նախնիք, իրենց արտմութեյան զղացումներուն համապատասխան չարժումներ առաջ բերելով: Պարն ալ, ձայնական յերգի նման առաջանալով, վողբերգութեյան հասած է, իր զարգացումն ունեցած է ոտքերայի մեջ՝ քաղաքակիրթ ազգերի մոտ:

Պարին ամենահասարակ ձեվն է ընտանեկան պարը, վորուն մեջ միաք, զղացում առաջ կբերենք: Ցեթե ուրախանանք՝ կչարժինք, յեթե տխրինք՝ դարձյալ արտաքին կյանքեն տպավորվելով կչարժինք և կպղենք ուրիշի մը. ան ալ իր կարգին կչարժի կամ կպարե, և այսպես փոխանցաբար: Հանդիսատ պիտի մնայինք, յեթե չտպավորվեյինք: Այսպես, ընտանեկան շրջանակի մեջ մեկը կելլե, կպարե, ձեռքի, վոտքի, ունքի, յերեսի չարժումներ կընե. և ահա ուրիշներ ազդվելով՝ կսկսին դայն ծափել, ու կառաջանա ընդհանուր ուրախութեյուն: Վայրենիի պարը պարզ է և կարտահայտե իր կյանքը: Այն ինքնապաշտպանութեյան և ապրուստի վրա միայն կխորհի, և ատոնք են այդ պարին եյական տարրերը: Այն իր զղացումներն արտահայտելու համար պարի չարժումներուն կընկերացնե հասարակ նվագային դործիքներ — թմբուկ, քարե ու մետաղե չինվածներ: Մարդ մը, ազգ մը, վորքան զարդանա, նույնչափով զարդացած յերեվան կուգան պարն ալ, նվագն ալ, ինչպես նախնական թմբուկը ոտքերայի մեջ դարձած է ամեն ձայն ղղացնող դործիքը: Կարնիքն ու զարդացումը դուրդ կընթանան: Ամեն ինչ, ամեն ղարվեստ մարդկային ներքին, հոդեկան կյանքին արտահայտիչն է: Այսպես յեղած և սկիզբեն ի վեր: Հեթանոսներ յերկու դլխավոր պարեր ունեյին.— հոդևոր ու ժողովրդական, վորոնք ներկա ժողովուրդներու կյանքին մեջ փոխադրված են իրենց նախնական դերերուն մեջ: Մեհենական չատ մը արարողութեյուններ ու պարեր փոխանցեր ենք քրիստոնեութեյան մեջ. հեթանոսական ղոհը քրիստոնեութեյան մեջ յեղած է անդամատան արհնեք, վոր ձախ ու աջ յերթուղարձովը պարը կներկայացնե արդեն: Նույնպես յեկեղեցական քչոց, բուրվառ ու ծնծղաներ

մեր ազգային վայրենիի կյանքին արձագանքներն են, զորս ա-
բարողությանց ատեն դպիրները զընդ հա զընդ, քշե ու քշե,
այն աստիճան կհնչեցնեն, վոր կատարված ընթերցումները բո-
լորովին անլսելի ու անհասկանալի կմնան:

Գալով ժողովրդական պարերուն, անոնք հեթանոսական ո-
րերեն մինչև այսոր կապրին մեր մեջ, մինչ Ֆրանսացիներուն
և դերմաններուն մեջ կորսված են: Ժողովրդական կամ աշխար-
հական պարերուն մեջ ալ կրոնական հետքեր կշարունակեն,
ինչպես ջուր սրսկել, վոր շարժում մըն ե պարի մը կապված.
Տյառնընդառաջին կրակե ցատկել և զինվորական պարը, վոր
Մուշի դաշտին մեջ քանի մը դյուղեր ու Շատախ և Մոկս գո-
յություն ունին տակավին և «Շորոր» կըսեն ու կպարեն. հոն,
ուր սուր կա, թուր կա՝ անով, յեթե վոչ՝ կոպալով (բարակ
փայտ):

Պարը, վոր շրջան կնշանակե և յայլի կկոչվի, իբրև ա-
զավաղումը յայք բառին, վոր նույնպես շրջան ըսել ե, յերևան
կուգա հարսանեկան պարին մեջ, ուր քառասուն մարդ կբոլոր-
վին ու կշարժին վորպես մեկ մարդ.—այնքան բնազդական կեր-
պով զարգացած են: Այդ պարը, ամենազարգացած մարդը,
ճիշտ անոնց պես ընելու համար, շատ յերկար ճիգերու պիտի
կարոտեր: Մտավոր զարգացումի աստիճանին վրա կը գտնվի
պարի շարժումն ալ: Ուրեմն ազգի մը քաղաքակրթությանն ե
կապված իր պարին շարժումներու զարգացումը: Այն մարդիկ,
վորոնք նստուկ կյանք ունին, թույլ են, վոչինչ կընեն, վոչ
մեկ կերպով կը շարժին: Միթե թուլամորթ մարդը կրնա՛ ար-
դեն սուր առնել, թուր առնել: Հոս տեղն ե հիշել «Առողջ միտք՝
առողջ մարմնի մեջ» խոսքը. յերգեցողությունն ու պարը
կառույգացնեն, կը մարզեն մարմինը: Բոլոր գեղարվեստները
շարժումի մեջ կարտահայտվին: Ուրեմն մանկական յերգեցողու-
թյունն ինչքա՞ն կարևորություն ունի ապագա քաղաքակըր-
թության մեջ:

Ի՞նչ ե կրթության, դպրոցին նպատակը: Մանուկը բարո-
յական կյանքի փիլիսոփայությունը, կյանքի հասկացողությու-
նը չունի: Պետք ե անոր հոգեկան զգացումներուն հավասարա-
կշիռ դաստիարակություն մը տալ: Վորպեսզի յերգեցողու-

թյունը դնդերներու միջոցով անոր ուղեղին բարերար ազդեցություն մը ունենա, պետք է գիտակցական ըլլա: Յերգը կը սովորին իբրև հաճույքի առարկա, և յերբ կը մեծնան, վորեվե ազդեցություն չեն կրեր անկե՝ դարձյալ նույն ակնարկով: Դատարկ հնչումեն դատարկ զգացում կառաջանա: Զգացումները կանոնավորելու, ուղղելու, զարգացնելու համար հարկ է յերգեցողության ավանդումին նպատակահարմար ուղղություն մը տալ: Մեր մեջ փոքրիկ մանուկներու կսկսեն սովորեցնել բարոյախոսական, խրատական, փիլիսոփայական յերգեր, վորոնց իմաստն ան չի հասկնար, ու չազդվիր այնպես, ինչպես պետք եր: Մենք մանուկներու հոգեկան պահանջներուն հարմարցված դասագրքերը չունինք. մեր դասագրքերը լեցուն են փիլիսոփայական, բայց վոչ ճիշտ մանկական նյութերով: Մանուկը չըսեր՝ «Հակոբ», այլ «Ակո»: Ո՞վ ձեր մեջեն ուզած է կըլլել կամ կլլած է քարեր. բայց նույնն ըրած եք մանուկներու համար: Անոնց, վոր տակավին կյանքի հասկացողությունը չունեն, դուք տված եք կյանքի փիլիսոփայության դասեր.— ասիկա իր մտավոր ստամոքսը չի կրնար մարսել. ծուռ, ծուռ դաստիարակություն է: Իսկական վարժապետներ չկան:— Յեթե մանուկը չի հասկնար ձեր դասավանդությունը, հանցանքը ձերն է, վորովհետև չեք կրցած հասկնալ անոր հոգին, պետք է վոր իջնել մինչև անոր հոգեկան աստիճանը և զայն առնելով ձեզի հետ բարձրացնել: Սխալ դաստիարակության արդյունքն է, վոր շատերը, վորոնք հանճարներ պիտի ըլլային, յեղած են գողեր: Սուր, թուր գործածելը տեսակ մը ուժ է: Փախչելու, պատիժե, կախաղանե ազատելու միջոցներ խորհիլը հանճարամտություն կը պահանջե: Տեսնված են ավազակներ, վորոնք բանտեն յելնելեն յետք զգաստ հանճարներ դարձած են:

Մանուկը բնախոսական պակաս չունի, յեթե ոժտված է: Ընտանիքը վորքան զարգացած ըլլա, մանուկն ալ այնքան մտքի առավելություններով յերևան կուգա: Շատ վատ է, ընդհակառակն, անոր տպավորության հանձնել վիճակներ, վորոնցմե մին է յերես տալ. պետք է անոր կարողությունները չափավորել, կոկել, կանոնավոր զարգացում մը ապահովել: Թե ինչպես մանուկները դաստիարակել՝ վոչ ալ կիրքերը, ձգտում-

նները սանձարձակ թող տալով,— ասոր միջոց ցույց կուտանք: Մանուկները դասավորել ձայնի կարգով, վորովհետև ձայները, վոր անոր ուղեղային բջիջներուն կհարաբերի նյարդի ու դնդերներու միջոցով, արտահայտիչն ե անոր հոգեկան կարողություններուն: Հետևաբար, յերբ դասարանի մեջ նստեցնել սրվի ձայնի կարգով, անոնք վոչինչ վիրավորանք կզգան, և ղերս հավասար նկատելով՝ չդիտցող մը դիտցողեն կը սովրի: Առաջնորդվելու յե բնության համաձայն: Պետք ե սխալը յերդ չտալ յերբեք. այլ ամեն ինչ աչխույժ, յեռանդ պիտի ներմուծե անոնց հոգիներեն ներս: Ձայնի թիվերը դտնելով՝ միջինը 5-ն վեր ընելու չե 5 տարեկան մանուկի համար, և 7-ն վեր՝ 12 տարեկանի համար:

Ի՞նչպես ուսուցանել: Նախ վարժապետն ինքը սովրելու յե այն, զոր պարտ ե դասախոսել: Զորս տեսակ ձայն կա,— ձայն, կիսաձայն, բաղաձայն, անձայն: Մանուկին սկսել տալու յե այս կարդով—ա՛, ա՛, ա՛յ, վերջը՝ ա՛յ, ա՛յ, ե, ու վերջիվերջո յերդել և քալել կամ պարել տալու յե: Յերդեցողությունը սրտին հետ կապ ունի, վոր ուղղակի հոգիին կերթա: Ուսուցիչ պարոննե՛ր ու քույրե՛ր, զղուչությամբ և յերկյուղածությամբ մոտեցե՛ք դաստիարակության գործին. խիստ փափուկ պաշտոն մըն ե ձերը: Դաստիարակելու կոչված եք սերունդ մը, վոր ապագա ազգն ե: Սխալ ուղղությամբ՝ ազգ մը կը խորտակիք վերջը: Վորքան ուրախալի յե ինծի տեսնել հոս համախմբված ուսուցչական դասը, վոր յեկած ե մանկավարժական դրույթյուններ ուսանելու: Ռուսահայաստանի մեջ ուսուցչական խումբը քիչ մըն ալ տարբեր ուղղությամբ ե: Հոս ամեն մեկն իր փորձառություններուն արդյունքը, իր տեղեկադիրը կը բերե ժողովին, և այդ արդյունքներեն ընդհանուր յեզրակացություններ կհանեն ու կներմուծեն վարժարաններու մեջ, վորոնց ամենուն ծրագիրը մեկ ե, և այդ ուղղությունով կը քալե: Մեկեն յելած աչակերտը մյուսին մեջ չատ հեչիվ կը չարունակե իր ընդհատած տեղը. մինչ հոս կրկին դիտությունները, լեզուները սովրելու յե, ուրիչ վարժարան մը հեռևելու համար:

Յերանի՛ թե ողտակար ըլլայի:

ԼՈՌՈՒ ԳՈՒԹԱՆԵՐԳԸ ՎԱՐԴԱԲԼՈՒՐ ԳՅՈՒՂԻ ՎՈՃՈՎ[1]

ՆԵՐԱԾԱԿԱՆ

Լոռում տակավին գործ են ածում հին ձևի նահապետական դության: Վորովհետև այսպիսի դութանով առանձին-առանձին վար անել չեն կարող, ուստի մի քանի տուն միանում են, տեղական վոճով ասենք, մոտկամ են դառնում, կամ համկալանում՝ համկալ դառնում. մեկ դության լծում՝ տասներկու լուծ ու փոխադարձ ոգնությամբ վար անում: Համկալ կամ մոտկամ են դառնում, բնականաբար, միմյանց առավել համակրող ընտանիքները:

Յերբ նախապատրաստությունը վերջանում ու տասներկու լուծը լրանում է, վորոշյալ որը, ճաշից հետո՝ իրիկնադեմին, կազմ ու պատրաստ, դուրս են գալիս գյուղեն ու գնում համկալների հողերը՝ հերթով վարելու և սովորաբար առաջին որը և առաջին անդամին գութանամոր մանկալի արտը, այսինքն՝ այն մարդու, վորին պատկանում է դութանը և վորի հետ մոտկամ են լինում մյուսները: Այդ որը գործ են դնում հողը, այսինքն սկրսում են՝ մի քանի ակոս են բաց անում, վորպեսզի դիշերավարը հեշտությամբ կատարեն:

Հողի ծայրը գնալուն պես, նախ շտկում են դութանը, ապա հոտաղները լծերի վրա յեն թռչում և հետո, խոփը հողի կուրծքը պատռելուն պես, մաճկալն ասում է թիվ՝

Օխնելի Աստոծ

(Որհնյալ է Աստված)՝

Հետո ավագ հոտադը շարունակում է, նույնպես թիվ՝

---

[1]) *Այս ուսումնասիրությունը լույս է տեսել «Նավասարդ»-ում 1914 թ., Կ. Պոլիս (եջ՝ 312—336):*

Ամենան ժամ, Տեր Աստուած։

(Համենայն ժամ, Տեր Աստուած)

Աստված վտառաբանելէն հետո, սկսում են ձայնով առավել տալ՝ բուն դուխաներդը։

Առավել են տալում յերկու արտի միջոցում պարապ ու անմշակ մնալիք հողին։ Այդ բառը, դեղջուկի բերանում այլ և այլ, կամ նուագիկ միևնույն վայրում, հնչափոխութեան որենքով, այս ձևերն է առել.

Ա. «Առավել»–ի «ա»–ն ընկել է և դառել ռավել.

Բ. «Ռավել»–ի «ավ»–ը սղվել է ու յեղել ռօել.

Գ. «Ռօել»–ի «է»–ն կրճատվել է ու առաջ յեկել ռօլ. և

Դ. «Ռօլ»–ի «լ»–ն ընկել է ու դարձել ռօ։

Ըստ պահանջման տեղի, յեղանակի կամ արագութեան, յերբի ընթացքում դորձ են ածվում այս բառերեն մեկը կամ մյուսը։

Բուն դուխաներդն սկսում է կրկին մաճկալը, կամ յերբեմն ավագ հոտաղը և այն՝ վերի թիվ ազոթքի բառերով, բայց այս անգամ, նախ լծկան անասուններին է ձայնում, հօ՝ բացագանչելով, ապա բուն ազոթքը կցում՝ լայն ու արձակ յերգելով.

Հօ՛։

Օխնելի Աստո՛ծ։

Յեվ մինչ մաճկալը քաշում և դեռ վերջին վանկի ձայնը, մյուսները՝ բոլոր դուխանավորներն ի միասին յերգն առնում են նրա բերանից և աչխուժ ու պայծառ, յեռանդուն ու ազատ, ձայնակցում են յեղանակելով.

Հիշելի Աստո՛ծ։

Հօ՛, հօ՛.

Յո՛–ա՛, հո՛, հո՛, հո՛, հո՛, հո՛։

Հետո չարունակում են լծկաններին քաջալերող, արագ ու դիպուկ վոճով.

Պռե՛րե, գո՛մեշ,
Հո՛–հո՛յ, յո՛–ա՛.
Ա՛ռ, հա՛ գոմեշ,
Հո՛–հո՛՛յ, յո՛–ա՛.

Տա՛ր, հա՛ գոմեշ,
Հո՛–հո՛յ՛, յո՛:

Նույնը կրկնում են այլևայլ բառերով յերկու անգամ ևս:

ԼՈՒՍԸ ԼՈՒՍԱՑԱՎ.

Հա՛ – հա՛,
Փա՛ռք, ֆե՛զ, տե՛ր.
Բարին շատացավ:
Հե՛, հե՛,–հե՛,–ո՛–հո՛յ՛:
յո՛–ա՛, հո՛, հո՛–հո՛– հո՛, հո՛:
Պռե՛րե, գո՛մեշ,
Հո՛– հո՛յ՛. յո՛– ա՛.
Առ՛, հա՛ գոմեշ՛,
Հո՛– հո՛յ՛ յո՛–ա՛.
Տա՛ր, հա՛ գոմե՛շ,
Հո՛– հո՛յ՛, յո՛:

ԱՂՈԹԱՐԱՆ ԲԱՑՎԱՎ.

Հա՛ – հա՛,
Փա՛ռք, ֆե՛զ, փառք.

ՄԵՐ ԹԱՄԸ ԼՑՎԱՎ:

Հե՛, հե՛, հե՛, հե՛,—ո՛–հո՛յ՛
Ցո՛ –ա՛, հո՛, հո՛– հո՛– հո՛, հո՛:
Պռե՛րե գո՛մե՛շ,
Հո՛– հո՛յ՛ յո՛– ա՛.
Առ՛, հա՛ գոմե՛շ,
Հո՛– հո՛յ՛, յո՛–ա՛.
Տա՛ր, հա՛ գոմե՛շ,
Հո՛– հո՛յ՛, յո՛:

Ապա՜ հաջորդում է մի հանդարտիկ, քնքշիկ ու մեղմիկ յեղանակ, ու յուրաքանչյուր լծկան, անուն–անուն, չոյում ու փայփայում են այս սրտաբաց ու զեղուն բառերով.

Պռե՛րե, ջա՛ն, հո՛, պռո՛րո՛,
Հո՛, պռիւ՛գի, ջա՛ն,
Հո՛, ռո՛լ, այ՛, հո՛, ռո՛լ, ա՛յ,
ֆե՛ մա՛տաղ.

Շիմա՛լ, ջա՛ն, հո՛, ռո՛լ, ա՛յ,
ֆէ՛ մեռ՛նիմ՛.
Լա՛չին՛, ջա՛ն, հո՛, ռոլ՛, ա՛յ.
Հո, ռո՛լ, ա՛յ, հո՛, ռո՛լ, ո՛:

Շարունակություն և կրկնություն առաջին մասի:

ԵԶՆԱՐԱԾ, ՓՆԻ՛.
Հա՛– հա՛,
վե՛ր կացեք, գուբա՛նվոր
ԿՈՒԹԱՆԸ ԲԱՆԻ:
Հե՛, հե՛–հե՛–հե՛, ո–հո՛՛յ,
Յո՛– ա՛, հո՛, հո՛–հո՛–հո՛, հո՛
Պռե՛բե, գո՛մեշ,
Հո՛– հո՛յ՛, յո՛– ա՛
Ա՛ռ՛, հա՛ գոմե՛շ,
Հո՛– հո՛յ՛, յո՛– ա՛
Տա՛ր, հա՛ գոմե՛շ,
Հո՛– հո՛յ, յո՛:
Ցեվ՝ վերջին փաղաքշական կտորի.

Պռե՛բե՛, ջա՛ն, հո՛, պռո՛րո՛,
Հո՛, պոհ՛ւգի՛, ջա՛ն.
Հո՛, ռո՛լ, ա՛յ, հո՛, ռո՛լ, ա՛յ,
Փե՛ մա՛տա՛ղ,
Շի՛մա՛լ, ջա՛ն, հո՛, ռո՛լ, ա՛յ,
Փէ՛ մեռ՛նիմ՛.
Լա՛չին, ջա՛ն, հո՛, ռո՛լ, ա՛յ,
Հո՛, ռո՛լ, ա՛յ, հո՛, ռո՛լ, ո՛:

Ցերբ այսպես Ոխնելի Աստոծն ու Հիշելի Աստոծն իր սարոք աստում-պրծնում են, ավագ հոտաղն իջնում է յեղների ուսից, դուրս է դալիս լծի միջից, փոքր ինչ հեռանում է դուխանից ու ձախ ձեռքն ականջին դնելով և աջովը ճիպոտը չարժելով յերգում է՝

ԳԱԼԻՍ Ե, ԳԱԼԻՍ Ե,
Հա՛ – հա՛
Ա՛յ՛, ճըլ՛-վըստ, ճըլ՛-վըստ,
ԱԿԸ ԼԱԼԻՍ Ե:

Ցեվ վազելով դնում, թռչում, վոստնում է լծի վրա առանց յերդելը դադարեցնելու, և բանաստեղծական այդ հրաշալի ժամին թև և առնում դուքանը, թռչում ու իր հետ չունչ է տալիս վեց հոտաղին, վորոնք տաճներկու լծկան են քշում, ցնծալով, և չրջակա լեռներն ու ձորերը մեկ ուղ թնդալով.

Հե՛, հե՛,–հե՛, ո՛–հո՛յ՛.
Ցո՛ –ա՛ հո՛, հո՛–հո՛– հո–՛, հո՛:
Պռե՛րե, գո՛մե՛շ,
Հո՛– հո՛յ՛, յո՛– ա՛.
ԵՒո՛, հա՛ գոմե՛շ,
Հո՛– հո՛յ՛, յո՛–ա՛.
Տար՛, հա՛ գոմե՛շ,
Հո՛– հո՛յ՛, յո՛:

Մյասես յերդում են այնքան, վոր դուքանը հասնում է հողի ծայրը, ուր խաղուն ու կայտառ ձայնով ավետիք են տալիս լծկաններին, թե հանդստի ժամը հասնում է, ուստի անասուններն ավելի աչխուժով ու ճկուն են քաչում դուքանը՝ չարժելով սիրունիկ պոչուկները: Նոքա չատ լավ հասկանում են, առավելը հասնելուն պես հանդիստ են առնելու, մինչև վոր հոտաղները դուքանը հանեն, չրջեն ու տեղավորեն մյուս ակոսի ծրի բերանը: Առավելին մոտեցած ժամանակ յերդում են այս կտորը, վոր յեղանակի վերջաբանն է և ամենաարագն է:

Հոյ՛, դու՛ս յելավ, հո՛–ա՛,
Հոյ՛, դու՛ս յելավ, հո՛–ա՛,
Հոյ՛, դո՛ւս յելավ, հո՛–ա՛.
Հո՛–ոո, (10 *անգամ*) հո՛–ոո՛.
Հո՛–ոո, (5 *անգամ*) հո՛–ոո՛:
Հո՛–ոո (5 *անգամ*) հո՛–ոո:
Հոյ՛, ոա՛վել ա, հո՛–ա՛,
Հոյ՛, ոա՛վել ա, հո՛–ա՛,
Հոյ՛, ոա՛վել ա, հո՛ – ա՛.
Հո՛ – ոո, (10 *անգամ*) հո՛–ոո՛.
Հո՛ – ոո, (5 *անգամ*) հո՛ – ոո՛,
Հո՛ – ոո, (5 *անգամ*) հո՛–ոո՛,
Հո՛, դո՛ւս յելա՛վ, հո:

Սակայն այս դեռ գործը դնելու ժամանակն է. այնպես ժիր ու կրակ կտրած չեն քշում, ինչպես, որինակ, գիշերն ու լուսադեմին, յերբ արդեն գործը դրված է լինում: Գիշերն է, վոր հողի մեծ մասը վարում են. գիշերն է, վոր հարեվան գութաններն իրար հետ մրցում են մտնում՝ յանաշ քշում: Յուրաքանչյուր հոտաղ պիտի աշխատե իր գութանի պատիվը բարձր պահել, հաղթությունը տանել ու յանաշն առնել. ուստի քշելու յեռանդ, ձև ու հնար են ստեղծում, ձեռքեն յեկածն անում, վոր մրցման փառքը շահեն: Գութան քշելու գործում մեծ դեր է կատարում առավելապես ավագ հոտաղը՝ սասկեփ լուծ վարողը: Այստեղ հիշենք, վոր յուրաքանչյուր զույգ լուծ իր հատուկ անունն ունի: Որինակ, Վարդաբլուրի համկալներեն մեկի գութանն այս կազմ ուներ:

Լծի համարը	Լծի անունը	Լծկաները		Երկու լծին մեկ հոտաղ
		եզ	գոմեշ	
ա	մբուլ	2	0	
բ	Սածիլ	0	2	ա + բ
գ + դ	Սասկեփ	2	2	գ + դ
ե + զ	Միջնալուծ	2	2	ե + զ
է + ը	Խնձորալուծ	2	2	է + ը
թ + ժ	Հորքատակ	2 + 2	0	թ + ժ
ժա + ժբ	Հորիք	2 + 2	0	ժա + ժբ

Զանազան դյուղերում, հանդամանքների բերմունքին նայելով, գութանի կազմն ու լուծերի անուններն ավելի կամ պակաս փոփոխություն են կրում. որինակ՝ ամոլվոր, հորեվոր, ուժվոր, մկանվոր, խարգանտուն, խնձորտուն, փոշետուն, մուրտարտուն և այլն:

Գործն ու յերգը վարողն է ավագ հոտաղը. յեթե նա նկա-

տում է, վոր հոտաղը կամ մաճկալը անուշադիր են, չեն քշում, փոխանակ գոմշի անունը տալու և խրախույս կարդալու, անուշադիրներին է դիմում: Այսպես որինակ, յերբ յերգում է՝ գալիս, գալիս ա՛ և տեսնում, վոր մեկը չի քշում, անմիջապես վրա յե բերում քշի, հոտաղ բացագանչելով և ապա շարունակում է՝ Ա՛յ, ակը լալիս է և այլն: Կամ յերբ տեսնում է, վոր չեն յերգում՝ բարկանում, զայրանում է, վոր քշերու ժամանակ չեն յերգում՝ ասելով՝ Հորիքն յելա՛վ, այ լալիկ հոտաղ, այ համր հոտաղ, այսինքն՝ յերգիր, ռավել տուր՝ Ռավելն յելավ, և այլն:

Հայտնի մաճկալները, յեզնարածները, հոտաղները կարողանում են ինքնուրույնություն ու թարմություն մտցնել գութաներգի, հո-ռովելի մեջ՝ նորանոր բառեր ու բաներ ավելացնելով. ստեղծելով՝ տեղին ու վայրկյանին համապատասխան: Յուրաքանչյուր փոփոխություն, յուրաքանչյուր արտասովոր բան գութանավորի ուշն է գրավում և իսկույն, յերգի միջոցով, արտահայտություն գտնում: Որինակ, վար են անում գյուղի դիմաց. ամբողջ գյուղը խոր քնի մեջ է. դիցուք յերեխան լաց է լինում. մայրը ճրագ է վառում՝ հոգալու համար, վոր լացը կտրի: Այս ճրագ վառելը գութանավորին յերեվալուն պես, ուշադրություն է դարձնում և ահա, ավագ հոտաղը յերգում է, իբրև ռավել. «Այ՛ նրագ վառող հարսին եմ ասում հա՛» և այլն: Կամ լուսաբացին տեսնում է, վոր գյուղի հարսները, կուժերն ուսած, աղբյուր են գնում ջրի: Հոտաղն այս նկատելով ձայնում է. «Այ՛, աղբուրը գնացող հարսին եմ ասում հա՛» և այլն. և կամ, յերբ իրենց համար հաց են բերում, հեռվից նշմարելով, ուրախ ձայն է տալիս. «Բարըլիս ա՛, խաշիլը գալիս ա՛» և այլն: Ծանոթ ու անծանոթ անց ու դարձ անողի հասցեյին, անպատճառ մի վորեվե բան հյուսելու յեն:

Այսպես, բնության գրկում, բաց դաշտում, ամառվա ամիսներում՝ հունիսի վերջերից մինչև հուլիսի սկզբները, յուրաքանչյուր որ, յուրաքանչյուր գիշեր, յուրաքանչյուր գյուղի դաշտերում, վարելահողերում, չորս կողմից արձագանքում են բազմերանգ գութանների բերկրալից ու գունագեղ ձայները, վորոնք լեցնում են ցնծությամբ գյուղացու սիրտը, նրան ուժ ու աշխույժ տալիս և հո՛ւյս՝ կրկին մեկ տարվա պաշարի:

Գութանների տեսակ-տեսակ բացագանչություններն առաջ են յեկել, ըստ ամենայնի, գոմշի ձայնանմանությունից:

Յուրաքանչյուր անասուն ևս ունի իրեն հատուկ հնչումն ու ձայնումը, նայելով արտահայտության զանազանակերպ յեղանակներին՝ համաձայն համապատասխան ձայնարանների բնախոսական կազմության:

Գոմշուկի և գութանի ձայնանմանություններից հայ գեղջուկի փոխ առած լեզվի վերլուծությունը չորսի դասեցինք:

Ա. ձայնավորներ

Ա. Յ. Է. Ի. Օ.

Յ և Ի յերկբարբառներում է յերևան գալիս. իսկ Ա, Է, Օ անխտիր և այս յերկու ձևով.

Կարճ՝ ա՛, է՛, օ՛.

Յերկար՝ ա՛, է՛, օ՛:

Բ. Յերկբարբառներ

ՅՕ, ՅՕԱ, ԻԻ, ՕԱ, ՕՅ.

ԻԻ պատահում է պռիւդի բառում. ՕԱ, և ՕՅ, ՕԱ, և ՕՅ՝ բացագանչություններում. իսկ ՅՕ և ՅՕԱ ինքնուրույն են:

Յերկբարբառներ ունեն չորս ձեվ.

Կարճ՝ յօ՛, իւ՛, օ՛յ.

Յերկար՝ յօ՛, յօ՛-ա՛, օ՛-ա,

Կարճ-յերկար՝ յո՛-ա՛, օ՛-ա՛, օ՛յ՛.

Յերկար-կարճ՝ յօ՛-օ՛յ:

Գ. Բաղաձայններ

Գ. Հ. Յ. Պ. Ռ.

Դ. կակուղ և քմքային.

Հ. թանձր և կոկորդային

Յ. հնչավոր կիսաձայն

Պ. լերկ և շրթնային

Ռ. կրկնակ և շրթնային:

Դ. ԲԱՌԵՐ

ՅՕ. } դոմշուկի ձայնանմանություն
ՅՕԱ. }

ՀԵ. դութանի ակի ձայնանմանություն.
ՀՕ. }
ՀՕԱ. } դոմշի ձայնանմանություն.
ՀՕՅ. }

ՃԸԼ-վԸս՛տ. դութանի ակի լացը՝ ձայնը.
ՊՌԵ՛ՐԵ փռնչոցի ձայնանմանությամբ.
Պռորօ և Պռի՛ւ-դի—գոմշուկս՝ փաղաքշական իմաստով կազմված հասարակ անուններ.

Իսկ մարդկային ձայնի բացագանչությունից գործ են ածված միայն այս յերեքը:

այ. ցուցական
հա. հրամայական
օ. զարմացական.

Թե ինչ իմաստ և զգացում է թաղնված այս բացագանչությունները, կպարզենք, յերբ խոսենք դութաներդի վոճի և վոդու մասին առհասարակ՝ վերջում:

Բառերը

Օրհնյ՛ալ է Աստված,
Հիշյա՛լ է Աստված:

Լուսը լուսացավ,
Փա՛ռք քեզ, տե՛ր.
Բարին շատացավ:
Աղոթրան բացվավ,
Փա՛ռք քեզ, փառք:
Մեր ժամը լցվավ:
Եղնարած քնի,

Վեր՛ կացեք, գութա՛նավոր.
Գութանը բանի:
Գալիս է, գալիս,
Այ, ճըլ-վը՛ստ, ճըլ-վը՛ստ.
Ակը լալիս է:
Օրհնյա՛լ է Աստված:
Հիշյա՛լ է Աստված:
Մաճկալը մաճին,
Այ՛ հորեվոր,
Ողերն ականջին:
Հոտաղն է լալի,
Քշի՛, ա՛յ լալիկ հոտաղ,
Միջակն է գալի:
Վարենք չատանա,
Տոկան ջան,
Տերն ուրախանա:
Թա՛փ տուր՝ թեվ արա,
Այ՛ խոփ ու ձեվիչ,
Շուռ տուր սեվ արա:
Օրհնյա՛լ է Աստված,
Հիշյա՛լ է Աստված:
Զորանա՛ս, հոտա՛ղ,
Քշիր՛, փոշետուն.
Ցես քեզի մատաղ.
Վարենք՝ արտ անենք,
Շեկիկ ջան,
Չարին դարդ անենք:
Ցեկավ ու գնաց,
Չկոտրի սամին.
Մեծ յեզը մնաց:
Թեվին գործ դնենք,
Այ կտրին ուժվոր.
Շուտ գլուխ յելնենք:
Օրհնյա՛լ է Աստված,
Հիշյա՛լ է Աստված:

Շալակ ես առել,
Նեվի՛կ ջան,
Շալակդ առավել:
Մի՛ր տուր, հա՛ ծրենք,
Կարմիր խնձորտուն,
Հացն յեկավ, ուտենք:
Հողը սեվանա,
Միրա՛ն ջան,
Ուսդ հովանա:
Հորիքն յելավ,
Ֆշի՛, ա՛յ լալիկ հոտաղ,
Առավելն յելավ:
Օրհնյա՛լ է Աստված,
Հիշյա՛լ է Աստված:
Կերանք կշտացանք,
Փառք իրան.
Աստված գոհացանք,
Մաճկալ ջան, վարե՛,
Սեր, մածուն կերար,
Արտը չատ քար է:
Սեվ հերկին աչեք,
Մուկն ի բերան մկանվոր,
Ա՛յ յեղներ, քաշեք:
Ա՛յ առավել. ա,
Սիրուն ջան,
Շալակդ առավել ա,
Օրհնյա՛լ է Աստված
Հիշյա՛լ է Աստված:
Ա՛յ պապիս դուքան,
Աստծու բան,
Ակոսիդ դուրբան:
Դե՛, գոմշի ճուտ ես,
Ծաղիկ յեզը,
Ա՛յ, ճիպոտ կուտես:
Շալակդ ծանր ա,

Անուճիդ՛ մեռնիմ,
Քելքդ չատ մանր ա։
Դարձի՛ր աչ թեվին,
Ա՛յ խարզանտուն։
Ջոռ արեք Սեվին։
Օրհնյա՛լ է Աստված,
Հիշյա՛լ է Աստված։
Ակը խորին է,
Ճըլվըստ, ճըլվըստ,
Ջարի վորին է։
Վեր քաշի, հոտաղ,
Անո՛ւշ ջան,
Շնչալուդ մատաղ։
Ետակը լծենք,
Հօռօվե՛լ տվեք,
Մի՛ջակը լծենք։
Մի՛ջակը հանենք,
Ա՛յ ամոլվոր։
Գուխանից պրծնենք։
Օրհնյա՛լ է Աստված,
Հիշյա՛լ է Աստված։
Բիլնահովին է,
Որն անցավ։
Գոմչի դովին է։
Ամպը հով արավ,
Դե՛, խաշե՛ք,
Ցողը ծով արավ,
Ալրի հոտաղը,
Գշի՛, այ՛ տղա,
Մորթենք մատաղը։
Հօռօվելը տանք,
Ա՛յ կարմիր գլուխ,
Առավել դուրս գանք։
Օրհնյա՛լ է Աստված,
Հիշյա՛լ է Աստված։
Վարենք մատաղի,

Խերն ու բարին մեզ,
Զարկամ կատաղի:
Ակոսն վոսկի ա,
Ա՛յ տափը ճղի,
Մաճկալ խոսքի ա:
Հոռովել տվեք,
Ա՛յ մուրտարտուն,
Զարկամ վախցրեք:
Յեվա՛վ, հա՛, յեվա՛վ,
Մըռընչոցիդ մատաղ,
Գութանը յելավ:
Օրհնյա՛լ ե Աստված,
Հիչյա՛լ ե Աստված:
Սարին հովել ե,
Ապրի՛ որավար,
Տերը դովել ե:
Աստըծուն փառք տանք,
Մանկալ ջաւ՛,
Գութանը թող տանք:
Օրհնյա՛լ ես Աստված,
Փառ բ՛, բեզ, վա՛ռ բ,
Հիչյա՛լ ես Աստված:
Օրհնի՛ մեր դութան,
Աստըծու բան,
Օրհնյա՛լ ե մեր բան:

ՇԵՆՔԸ

Ա. Յեղանակի

Յեղանակը բաղկացած է հինգ նախադասությունից՝ այս դասավորությամբ.

Ա+2(Բ+Գ)+Բ+2(Դ+Բ+Գ)+Ե:

«Գ»-ն «Ա»-ի ընդարձակումն ու վոճավորումն է. խակ Ա, Բ, Դ և Ե անկախ են:

Վերի նախադասություններըը կազմված են նույն կամ այլ հատվածներից՝ հետեվյալ կերպով.

Ա = Յ ա + բ·
Բ = Յ ա
Դ = Յա + բ·
Գ = ա + բ + գ
Ե = ա+բ+2գ +դ:

Բ. Զայնաշարի

Լոռու դութաներգը պտույտ է գալիս փոքր իննյակի սահմանում և կիրարկում է տասնչորս տեսակ ձայն, վորն են՝ իջման կարգով:

Թիվ	Վորակ	Քանակ	Միջոց
14	Պարզ	Ությակ	½
13	Մեծ	Յոթյա	½
12	Փոքր		½
11	Մեծ	Վեցյակ	½
10	Փոքր		0
9	Մեծագույն	Հնգյակ	½
8	Պարզ		½
7	Փոքրագույն		¾
6	Պարզ	Քառյակ	½
5	Մեծ	Յեռյակ	½
4	Մեծագույն	Յերկյակ	½
3	Մեծ		1
2	Պարզ	Միակ	½
1	Մեծ	Յոթյակ	½

Այս ընդհանուր ձայնաչարը կարելի է ամփոփել մեկ պարզ ուխտակի սահմանում, եթե ձուլենք վարի յոթակը՝ նախկին վոքր իննյակը, նույնպիսի վերինին: Այսպիսով առաջ կգա մի ձայնաչար՝ ուխտակի տարածուխտամբ, վորի բոլոր միջոցները կես են, բացի վերջին մեկ ամբողջ աստիճանից՝ միակի և յերկյակի մեջ և՝ մեկ նույնաձայնից՝ վոքր վեցյակն ու մեծա-դույն հնգյակը (տես թիվ 3—2 և 10—9):

Այս ձայնաչարի նույն կամ զանազան աստիճաններից սկիզբն և առնում հինգ տեսակ իմման հինգուռնակ, ուր առընթեր ձայ-ների հարաբերություն են, պարզ հնգյակի սահմանում:

ա) $1\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, 1, $\frac{1}{2}$·

բ) 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$·

վոքրաղույնի՝

գ) $\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$

դ) $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$

և վոքրասատիկի՝

ե) $\frac{1}{2}$, 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$.

Գ. ԱՄԱՆԱԿ

Գործածական են յերկար ձայնամանակներից՝

$^{30}/_{16}$, $^{25}/_{16}$, $^{12}/_{16}$, $^{5}/_{16}$, $^{4}/_{16}$, $^{3}/_{16}$, $^{2}/_{16}$

կարճերից՝

$^{1}/_{16}$ և $^{1}/_{8}$

Իսկ հնչամանակներից, միայն յերկար՝

$^{10}/_{16}$, $^{9}/_{16}$, $^{4}/_{16}$ և $^{4}/_{8}+^{1}/_{16}$:

Յեթե պարկն իրրեվ ձայն չհաշվենք, մեկ վանկին բաժին է ընկնում միայն 1—5 ձայն.

Իսկ մեկ բաժանման՝ չունչ՝

սկզբից,

$^{2}/_{16}$ կամ $^{4}/_{16}$

վերջից

$^{4}/_{16}$ կամ $^{4}/_{8}$ $+^{1}/_{16}$

Դ. ԿՇԻՌԻ

Յեղանակն ունի յերկու կշիռ՝ հինգ և տասը.

$$^{5}/_{16},\ ^{5}/_{8}\ \text{և}\ ^{10}/_{16}$$

Յերեքն ել բարդ են և կազմված այս պարզ բաղադրիչներից՝

$$^{5}/_{16}={}^{2}/_{16}+{}^{3}/_{16}\ \text{կամ}\ ^{3}/_{16}+{}^{2}/_{16}$$

$$^{5}/_{8}={}^{2}/_{8}+{}^{3}/_{8}\ \text{կամ}\ ^{3}/_{8}+{}^{2}/_{8}$$

$$^{10}/_{16}={}^{2}/_{16}+{}^{2}/_{16}+{}^{2}/_{16}+{}^{2}/_{16}$$

Ե. ՉԱՓԻ

Հիմնական ընթացքն ե՝

Արագ,

Գնայուն.

Սակայն, ըստ պահանջման փոփոխություն ե կրում դեպի արագունն ու տարածունը՝ մեկեն, կամ աճելով ու նվազելով:

Զ. ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ

Յերգի ընդհանուր բանաստեղծությունն ողակավոր ու ճոխ հյուսվածք ե բառի, կրկնակի և գանչի, վորոնք այլևայլ կազմ ու բովանդակություն ունին: Ծավալով ընդարձակագույն ե նախ գանչը, ապա կրկնակը և հետո՝ բառը:

Բառ ասելով այստեղ հասկանալու յե յերգի բուն բանաստեղծությունը: Նյութն ե՝ աղոթք, դոհություն, հավատալիք, սովորույթ, աշխատանք, հրաման, խրախույս, դուրդուրանք, զայրույթ, դոհունակություն, հացն ու բնություն: Կրկնակի նյութն ե՝ ավետիք, փաղաքշանք և քաջալերություն. իսկ գանչի՝ բացառապես բացագանչություն՝ դոմշուկի ձայնը, փնչոցն ու փռնչոցը՝ մերթ իբր հրաման, մերթ իբր զայրույթ, մերթ՝ քաջալերություն, մերթ՝ ծաղր, մերթ՝ ավետիք, մերթ՝ փայփայանք և մերթ դոհունակություն:

Այդ յերեքը միասին— բառ, կրկնակ և գանչ— տալիս են, մեկ թափով և իրար շաղկապված, գութաներգի՝ ուրեմն և

գեղջուկ կյանքի լրիվ պատկերը՝ շինականի նուրբ ու սուրբ, խոր ու լայն, պարզ ու վեհ, ազատ ու արձակ, ստեղծագործ ուժը:

Է. ՏԱՂԱՉԱՓՈՒԹՅԱՆ

Բառի տաղաչափությունը յերկատող ու հինգվանկանի յե և այսպես բաշխված,

$$1+4,\ 2+3,\ 3+2,\ 1+2+2:$$

Կրկնակն ունի յերկու վոտ՝ արձակ և չափական: Արձակը միատող ե և յերեքից յոթ վանկանի. յեռավանկի կազմն ե՝

$$2+1,\ 1+2$$

Քառավանկի՝

$$1+3,\ 3+1,\ 2+2$$

Հնգավանկի՝

$$2+3,\ 3+2,\ 2+2+1,\ 1+2+2$$

Վեցավանկի՝

$$3+3,\ 2+2+2$$

Յոթնավանկի՝

$$4+3 \quad \text{կամ} \quad 2+2+3:$$

Բառի, կրկնակի և գանչի հյուսվածքն այս ե՝ բառն ընդմիջում են գանչն ու կրկնակը. կրկնակը՝ գանչն ու բառը, կամ միայն գանչը. իսկ գանչն առավել համարձակ գործադրություն ունի՝ յերևում ե և՛ բառի, և՛ կրկնակի թե՛ սկիզբը, թե՛ վերջը:

ՎՈՃՆ ՈՒ ՎՈԳԻՆ

Ա. ԸՆԴՀԱՆՐԱՊԵՍ

Գութաներգին ու անձնական հետազոտություններին հենվելով՝ պիտի ջանանք վերլուծել, մանավանդ այն պես-պես, ըստ յերևույթին անիմաստ, կրկնակներն ու բացագանչություններն, վորոնք յերգի բուն ուղն ու ծուծն են և նշանակ հայ գեղջուկ մտքի—բանաստեղծ կարողությունների:

Բառը, կրկնակն ու գանչն առաջ են գալիս վոչ իբրև ու-

բույն–ուրույն և ամբողջական յեղանակներով, այլ հատկական բնույթ կրող վոլորումներով՝ մխաին կապելու մի դողտրիկ յերգափունջ՝ ընդելուզված բնատիպար դունագեղ ձայնումներով:

Յերգը բանաստեղծության ու յեղանակի, ամանակի ու կշիռի՝ արտաքին ու ներքին, կատարյալ ներդաշնակություն է, վորի հիմն է հինգը:

Բանաստեղծությունը հինգվանկանի յե:

Յեղանակն ունի հինգ նախադասություն:

Նախադասություններն պարունակում են հինգ կամ յերկու հինդ հատած:

Հատածների յուրաքանչյուր բաժանումը բովանդակում է հինգ ամանակի միություն:

Հինդունակների թիվը հինգ է:

Յերկար ձայները տևում են հինգ բաժանում:

Բաժանման առավելագույն ձայների դումարն է հինգ, կամ՝ հինդունակները բռնում են մեկ բաժանում:

Կշիռի հիմն է հինգ չափը:

Ուրեմն Լոռու դուքաներդի ընդհանուր ղեկն է հինգ թիվը:

Բ. ՁԱՅՆԱՇԱՐԻ

Ձայնաչարն ունի հիմնական և յերկրորդական ձայներ: Հիմնականները են յեղանակի նախադասության սկզբին ու վերջին հատուկ ձայները, իսկ յերկրորդականները՝ մնացյալները: Թե՛ առաջինները և թե՛ յերկրորդները կազմում են այլևայլ հինդունակներ: Յեղանակի նախադասության սկզբին ու վերջին հատուկ ձայների հիմնական հինդունակն է՝

հջ՝ $^1/_2$, 1, 1, $^1/_2$:

Իսկ ածանցումներն են, իրենց հաջորդության կարգով, յերկրորդականները. առաջին և յերրորդ նախադասության համար՝

հջ՝ $^1/_2$, $1^1/_2$, $^1/_2$, $^1/_2$,
հջ՝ $^1/_2$, $^1/_2$, $1\,^1/_2$, $^1/_2$
և $^1/_2$, 1, $^1/_2$, $^1/_2$,

յերկրորդի և հինգերորդի՝

հջ՝ 1, $^1/_2$, $^1/_2$, $1^1/_2$:

կամ չորրորդի՝

են՝ ½, ½, 1, ½։

Հիմնականն իր սկիզբն առնում է փոքր յոթյակից և իջնում է մինչև մեծ յեռյակ. ածանցականներից առաջին յերկուսը՝ նույնպես. յերրորդը՝ փոքր վեցյակ են մեծափուչ յերկյակ. չորրորդը՝ պարզ հնգյակ են պարզ մյակ. և հինգերորդը՝ մեծ յոթյակներն մեծ յեռյակ։ Յուրաքանչյուր հինգուկնակ և ձայնաստիճան ունի յերգում իր հատուկ դերը։

Հիմնական հինգուկնակն է ամբողջ յերգի վարիչը. իսկ ածանցականները, բացի չորրորդ նախադասությունից, վոր առավել վոճավոր է և բացառիկ դիրք է դրավում, յերևում են լոկ իբր աստիճանական վայրաչեղ չաղկապ. մերթ իրար են կապում դանդաղ հատվածներ, վորպես առաջին և չորրորդ նախադասության համար՝ առաջին և յերկրորդ ածանցականները. յերկրորդի և հինգերորդի՝ չորրորդը. մերթ թավալում են, մեկյանց հաջորդելով, իբրև աստիճանական հարաշար, վորպես յերկրորդն և յերրորդն առաջին և յերրորդ նախադասության համար. և մերթ անկախ յեղանակ են առած քերում, վորպես հինգերորդ ածանցականը հիմնում է չորրորդ նախադասությունը և չորրորդ հինգուկնակը՝ հինգերորդ նախադասությունը։

Հիմնական հինգուկնակի միջուկն է, իբր առու և բուն վերջաձայն, պարզ հնգյակը, վոր միևնույն ժամանակ յեղանակի հենարանն է. կատարն է՝ իբր շեշտ, փոքր յոթյակը և սաորոտը՝ իբր յերկրորդ վերջաձայն, մեծ յեռյակը. իսկ սոցա միջանկյալները մեծ վեցյակ ու պարզ քառյակը, դրավում են միայն յերկրորդական դիրք իբր անցիկ՝ մեկը և շեշտ, անցիկ՝ մյուսը։

Այսպես, յերեք դլխավոր ձայնաստիճանները – փոքր յոթյակ, պարզ հնգյակ և մեծ յեռյակ – կերտում են մի փոխբացույն դաշնակ։ Փոքրագույն դաշնակը վերից ու վարից անցողակի լրացնում են պարզ ությակն ու պարզ մյակը և ճևացնում փոխ յոթ—դաշնակ։ Ձայնաշարի մնացյալ բոլոր աստիճաններն յերկրորդաբար անցնում և կազմում են յեղանակի բուն խոկ պարագաձայները։

Յեղանակը հիմնված է հետևյալ ձայնամիջոցների վրա՝

յերկյակ,

յեռյակ,
քառյակ,
հնգյակ,
յոթյակ

իրենց պես-պես փոփոխություններով: Ստորեվ ամփոփված և բոլոր դործածված ձայնամիջոցների և ձևափոխությունների ընդհանուր ցանկը, որ բաժանված է յերկու մասի՝ աստիճանական և ընդմեջ: Ընդմեջները պատահում են նախադասության վերջ՝ անկախաբար, ընթացքում, իբր հարաչար, և յերկու դանազան նախադասության կամ հատվածի հակառակ ծայրերի միջոցում:

ՑԱՆԿ ԿԻՐԱՐԿՎԱԾ ՁԱՅՆԱՄԻՋՈՑՆԵՐԻ

Ձայնամիջոցներ		Նախադասություն					Ընթացք
Վորակ	Քանակ	Ա	Բ	Գ	Դ	Ե	
Փոքը	Յերկյակ	ԵՋ, յեվ	ԵՋ. յեվ	ԵՋ, յեվ	յեվ	ԵՋ, յեվ	աստիճանական
Մ ե ծ		ԵՋ, յեվ	ԵՋ, յեվ	ԵՋ, յեվ	ԵՋ, յեվ	ԵՋ	
Մեծագույն		ԵՋ	ԵՋ	ԵՋ	յեվ	ԵՋ	
Փոքրագույն	Յեռյակ	յեվ		յեվ			ընդմեջ
Փոքը		յեվ	յեվ	յեվ	ԵՋ	յեվ	
Մ ե ծ					ԵՋ	յեվ	
Փոքրագույն	Քառյակ	յեվ		յեվ			
Վարդ		յեվ	յեվ	յեվ	յեվ	յեվ	
Փոքրագույն	Հնգյակ	յեվ		յեվ	ԵՋ		
Պարզ						յեվ	
Փոքրագույն	Յոթյակ		ԵՋ				

Ա. բառի

Բառերը պատահում են միայն առաջին ու յերրորդ նախադասության սկզբում, և յեղանակը պատյա է դալիս փոքր յոթյակի և պարզ ությակի սահմանում, այսինքն՝ բովանդակության և մեծ յերկյակի ձայնամիջոցը: Թեպետ որևիցյալ բառի առաջին վանկն սկիզբն առնում է մեծ յեռյակեն և վոքրադույն հնդյակ թռիչքով և մխանում յերկրորդ վանկին՝ փոքր յոթյակին, բայց վոչ իրր անկախ թռիչք, այլ այնպիսի, վոր ծալել և նախընթաց հո կանչի վերջին ձայնի հապաղումից, ուսուի բառի բուն ձայնաչարից դուրս է: Ուրեմն բառերի համար առանձին յեղանակ հյուսված չէ, այլ պարզապես, ըստ առադանության, արտասանված են յերկու ձայնով՝ պարզ ությակով և փոքր յոթյակով, առաջինն իրր ասաձայն, բառեզանակի հիմնաձայն և մյուսը՝ չեչառաձայն՝ այս յերկք յերևույթով.

Ա. չեչառ՝ պարզ ությակեն փոքր-յոթյակ.

Բ. զարկ՝ ըստ վերինի և

Գ. յերկար՝ փոքր յոթյակեն պարզ ությակ:

Այս կերպ դործածություն ունեն և բառի յուրաքանչյուր տան յերկու տողի մեջ պարփակված կրկնակները, վորոնք յերրորդ նախադասության սկիզբն են ընկնում: Վերհիշված բոլոր հանդամանքներն ապացույց են, թե յերգի բուն վոգին վոչ բառերը, այլ, վորպես հետո պիտի տեսնենք, կրկնակն ու դանչն են:

Բ. ԿՐԿՆԱԿԻ

Կրկնակ պատահում է յերկրորդ, յերրորդ, չորրորդ և հինգերորդ նախադասության ընթացքում:

Յերկրորդ նախադասության կրկնակը դործ է ածում

Ա. 2. մեծադույն յերկյակ,

3. մեծ յեռյակ և

4. պարզ քառյակ.

2 և 3 հաջորդաբար յելնող չեչտ են, իսկ 4+3 իջնող չեչտ յերկար:

Բ. 7. մեծ յոթյակ՝ վարի,
1. պարզ մխակ,
2. փոքր յերկյակ,
3. մեծ յեռյակ և
4. պարզ քառյակ.

7 և 2 ածող չեչտ են. 1 անցիկ
է՝ 7 և 2 չեչտաճայների մեջ. 4+3՝ իջման չեչտ յերկար:
Ցերրորդինի մասին վերեվ հիշվեցավ:
Զորրորդինը դործ է ածում.
7. մեծ յոթյակ,
6. փոքր վեցյակ,
5. պարզ հնգյակ,
4. պարզ քառյակ և
3. մեծ յեռյակ.

6+7, 5+6 յելնող չէչտերկար են. 4+3, իջնող է. 5+6+4՝ յել և ևջ անող. 6՝ սկզբում յերկար չաղկապ է, 5՝ կենտրոնը և 3՝ վերջը:

Հինգերորդինը դործ է ածում.
5. պարզ հնգյակ,
4. պարզ քառյակ և
3. մեծ յեռյակ.
2. մեծագույն յերկյակ և
1. պարզ մխակ.

Նախադասության առաջին մասում 5 ասու յե, այսինքն, բառ ասելու կամ յեղանակավոր արտասանելու ձայնն է. իսկ յերկրորդում՝ 3·4+3+2+1 իջման չէչտերկար:

Գ. ԳԱՆՋԻ

Գանչին հանդիպում ենք յերդի բոլոր նախադասություններում: Առաջին նախադասության դանչի կիրարկած ձայներն են.
Ա. 8. պարզ ությակ,
7. փոքր յոթյակ,

6· մեծ վեցյակ,
5· վոքրագույն հնգյակ,
4· պարզ քառյակ և
3· մեծ յեռյակ·

8 սկզբում յերկար չէշտ, միջում կարճ զարկ և վերջում կըտրուկ չէշտ է· իսկ 7+6+5+4 +3՝ իջման չէշտերկար:

Բ· 7· վոքր յոթյակ,
6· մեծ վեցյակ,
5· մեծագույն հնգյակ,
4· պարզ քառյակ և
3· մեծ յեռյակ·

7+6 չէշտերկար է· 5+4+3՝ յերկար· 6 առանձին՝ յերկար չէշտ·

Գ· 6· փոքր վեցյակ,
5· պարզ հնգյակ,
4· պարզ քառյակ,
3· մեծ յեռյակ և
2· մեծագույն յերկյակ·

6+5+3, 3+2 չէշտերկար են· 5՝ չէշտերկար վերջաձայն, 2՝ նախչէշտ, ասյա յերկար:

Յերկրորդինը դործ է ածում·

5· պարզ հնգյակ,
4· պարզ քառյակ,
3· մեծ յեռյակ,
2· մեծագույն յերկյակ և
1· պարզ միակ·

5 չէշտ է սկզբում և միջում և յերկար՝ վերջում–5+4 և 5+4+3 չէշտերկար· 3+2+1 յերկար:

Յերրորդինն ել առաջինի պես է Բ'–ում, իսկ Ա'–ում ձայնեբի պաշտոնն է՝

7 + 6 + 5 + 4 + 3, 7 + 6 + 5, 7 + 6 և 4 + 3 իջման չէշտ երկար են՝ և 5 + 6 + 7 իջման, 8 զարկ կամ կարուկ չէշտ է՝ 5' չէշտ կամ յերկար·

Զորրորդինը,

8· պարզ ությակ,
7· մեծ յոթյակ,

6. փոքր վեցյակ,
5. պարզ հնգյակ և
4. պարզ քառյակ.

7+8 և 6+7 յելման, իսկ 5+4 իջման շեշտերկար են:

Հինգերորդինը,

8. պարզ ությակ,
5. պարզ հնգյակ,
4. պարզ քառյակ,
3. մեծ յեռյակ,
2. մեծադույն յերկյակ և
1. պարզ միակ.

5 կարճ ու յերկար շեշտ և յերկար վերջաձայն է. 4—3—2—1 և 4—3 շեշտերկար են. 8 կարճ վերջաձայն է:

Դ. ԱՄԱՆԱԿԻ

Ա. բառի

Առաջին տողերի սկզբի չորս վանկերից յուրաքանչյուրն ունի $^1/_{16}$ և յերկրորդներից՝ $^2/_{16}$ կամ $^1/_{16} + ^1/_{16}$. առաջինների հինգերորդ վանկերը ձիգ ու յերկար են. «Հիշյալ է Աստված», բացառաբար, $^1/_{16}$ է, իսկ յերկրորդներինը, մերթ՝ $^1/_{16}$ և մերթ՝ $^1/_8$:

Բ. ԿՐԿՆԱԿԻ

Յերկրորդ նախադասության մեն մի հատվածի սկզբի յերեք վանկից յուրաքանչյուրն ունի $^1/_{16}$ տևումն, իսկ չորրորդը, $^1/_{16}+ ^1/_{16}$: Յերրորդ նախադասության ամեն մի վանկն ունի $^1/_{16}$, $^2/_{16}$, կամ $^1/_{16} + ^1/_{16}$ տեվումն:

Չորրորդինները, փոխ առ փոխ, ունին $^2/_8$ և $^3/_8$ տեվումն:

Հինգերորդիններից ամեն մեկն ունի սկզբում $^1/_{16}$, իսկ վերջում $^5/_{16}$ տեվողություն:

Գ. ԳԱՆՁԻ

Առաջին նախաղասության յերկու հատվածների և յերրորդի սկիզբն ու վերջը, յերկրորդի, չորրորդի և հինգերորդի վերջը միշտ յերկար ու ձիգ է. իսկ մնջաեղներն այլազան են՝ $^1/_{16}+^1/_{16}$, $^1/_{16}+^1/_{16}+^1/_{16}$, $^1/_{16}+^1/_{16}+^1/_{16}$, $^1/_{16}+^1/_{16}+^1/_{16}+^1/_{16}$ *ամանակներն են առաջինի և յերրորդի համար.* $^1/_{16}+^1/_{16}+^1/_{16}$, $^2/_{16}$, *յերկրորդի* $^2/_8+^1/_8$, $^1/_8+^1/_8$, $^3/_8+^1/_8$, $^3/_8$, $^1/_{16}$, *չորրորդի և* $^2/_{16}$, $^1/_{16}+^2/_{16}$, $^1/_{16}$, $^1/_{16}+^1/_{16}+^1/_{16}$ *հինգերորդի:*

Ե. ԿՇԻՌԻ

Առաջին, յերկրորդ, յերրորդ և չորրորդ նախաղասության կշիռն է՝

$^1\smile{}^1\smile\smile$ *կամ* $\smile\smile{}^1\smile$ 1 — 1 — — *կամ* 1 — — 1 —

հինգերորդի սկզբում և վերջում՝

$^1\smile{}^1\smile\smile$ *կամ* $^1\smile\smile\smile\smile$ 1 — 1 — — *կամ* 1 — — — —

իսկ մէջում՝

$^1\smile{}^1\smile{}^1\smile\smile\smile$ *և* $^1\smile\smile\smile\smile$ 1 — 1 — — և 1 — — — —

Շեշտերն ընկնում են բացագանչությանց և կրկնակների վրա, իսկ թե ո՞ր ձայնի կամ ի՞նչ կարգով՝ արդեն վերեվ հիշվեցան: Ընդհանուր կշիռն է հնգաչափը, վոր աշխույժ տեղերում $^5/_{16}$ *է, խաղաղ մասերում՝* $^6/_8$ *և շատ հատվածներում,* $^{10}/_{16}$ *վոր է* $5^2/_{16}$

Բառերի և կրկնակների յուրաքանչյուր մեկ տողը բռնում է միայն մեկ կամ յերկու հնգաչափ կշիռ, իսկ դանչերինը՝ մեծագույն մասը:

Զ. ՁԱՓԻ

Առաջին և յերրորդ նախաղասության չափն ընդարձակ է, յերկրորդին ու մանավանդ հինգերորդինը՝ չարժուն և չորրորդինը՝ հանդարտիկ:

Բառերը չափի տեսակետից վո՛չ մի արժեք չունին, միշտ հավասար են ու ընթացիկ. այնինչ կրկնակներն ու դանչերն

ունին աճուն կամ նվազուն արագություն և, ըստ տեղվույն, նուրբ թեքումներով են համեմված:

Է. ԳՈՒՅՆԻ

Ա. Բառի

Տների առաջին տողերը հավասար են. ունին $^1/_{16}$ քաշ, և ձայնաստիճանն է փոքր յոթյակ. իսկ յերկրորդները՝ $^2/_{16}$ կամ $2\times{}^1/_{16}$ քաշ. շեշտավոր վանկերի ձայնաստիճանն է պարզ ությակ, յեթե հրամայական ու կարճ են, և փոքր յոթյակն ու պարզ ությակն ի միասին՝ յեթե յերկար են: Թե բառերն ինչ զգացում են թարգմանում՝ արդեն դրվեցավ. այստեղ ասենք, վոր ընդհանուր գույնն է աշխույժ պատմողական՝ առաջին տողերում և անուշ դիմում՝ յերկրորդ:

Բ. Կրկնակի

Հրամայական միավանկ կրկնակներն են ա՛ռ և տա՛ր. ունին $^1/_{16}$-ական քաշ. ձայնաստիճանն է վարի մեծ յոթյակը և հատուկ է միայն յերկրորդ նախադասության. իսկ մնացյալների ձայնաստիճանն է փոքր յոթյակ կամ պարզ ությակ՝ $^1/_{16}$ կամ $^2/_{16}$. պատահում են յերկրորդ, չորրորդ և հինգերորդ նախադասության ընթացքում. յեթե հրամայական է՝ վարից վեր, փաղաքշական՝ նույնպես, և ավետական՝ նույն ձայնի վրա:

Բազմավանկ կրկնակների ընդհանուր արտահայտությունն է զոչական հրաման, քնքույշ փայփայանք, անձնվեր գուրգուրանք և սիրագեղ քաջալերանք. կարծեք շինականն իր ամբողջ հոգին ձուլել է մեն մի կրկնակի հետ. կարծեք իր ամբողջ կյանքը զոհելու պատրաստ է ջան-գոմշուկին ու գութանավոր աշխատակցին:

Գ. Գանչի

Բոլոր գանչերի յեղանակներն առաջ են յեկել գոմշի ձայնանմանությունից կամ փնչոց ու փռնչոցից: Գեղջուկ շինականը լսել, հոգեբանորեն զանազանել է, թե գոմշի ձայնումն ունի հինգ

տեսակ և հինգ աստիճան յեղանակ, ուրեմն և հինգ այլևայլ հինգտունակ ձայնաչար՝ վորպես վերև տեսանք: Հինգտունակների ընթացքը վերից վար է, դի յերգը բովանդակում է նախ այնպիսի բացատրություններ, վորոնց համապատասխան դադացումները հոսում են դեպի վար. և յերկրորդ՝ դոմշի ձայնը, վոր բուն առիթն ու հիմն է դուքանների բոլոր ձայնաչարերի, յեղանակում է վերից վար: Գանչերի դադացումները դեղջուկը ձեվել է դոմշուկի ձայնի վերա, շատ նուրբ համաությամբ և հնարագիտությամբ՝ ծաղրական վոգով, վորովհետև անատուռնի ձայնի տակ, կարծես, դիտմամբ մի անուշ ու կատակավոր բէօհ անելու միտումն կա թագուն. պատճառն է նրա հիմնական կոկորդային — վորովայնային և մասնակի ռնգային ու քմքի ձայների արձագանքով դունավորված զավեշտական բնույթը՝ հնչյունը, վորուն կոկալ են ասում:

Գանչերը հինգ դաս են՝
Ա. այ, դե, հա, օ, —մարդկային դանչեր
Բ. հէ, — դուքանի ակի լացը.
Գ. ա, յօ, հօ, հօյ, — դոմշի կրկալը.
Դ. յօա, հօա, հօյյօ, հօյյօա, — դոմշի ճայնումը,
Ե. պռեռե, պռյուդի, պռորո, — դոմշի վոռնչալը:

ԳԱՆՉԵՐԻ ԲԱՌԱՐԱՆ

Ա՛յ.— յերրորդ նախադասության սկզբում. յելք վոչքր յոթյակից պարզ ությակ. յուրաքանչյուրի ամանակն է $^1/_{16}$. նշանակում է տե՛ս, զգա՛ստ, զգո՛ւյշ. նյութն է դոչում՝ իբր նախանձաչարժ, հորդորական՝ կամ սպառնական միջոց. միշտ անկախ է:

Դէ՛. յերրորդ նախադասության սկզբում. յելք վոչքր յոթյակից պարզ ությակ, յուրաքանչյուրի ամանակն է $^1/_{16}$. միասին յերկար են. նշանակում է արթուն, չո՛ւտ. նյութն է դոչում, իբր զգաստական և զգուշական միջոց, միշտ անկախ է:

Հա՛.— յերկրորդ նախադասության մեջերը. ճայնասոիճանն է յելման պարզ միակ. ամանակն է $^1/_{16}$, միշտ կարճ է և ան-

շեշտ, զի շեշտն իրենից առաջ գտնված միավանկ առ և տար կրկնակների վրան է անցել, ուստի ինքն անշեշտ է մնացել. նշանակում է, կրկնակների հետ՝ ձի՛գ, քաշի՛. նյութն է հրաման՝ իբր հուշական միջոց. յերկրորդաբար է առնված և անկախ չէ:

Հա՛ – հա՛,– յերրորդ նախադասության սկզբում. մեկի ամանակն է $^1/_{16}$, մյուսինը՝ $^{14}/_{16}$. առաջնի ձայնն է մեծագույն հնդյակ. յերկրորդի ձայնաշարն է յելման մեծագույն հնդյակ. մեծ վեցյակ և փոքր յոթյակ. առաջնի տևումն է $^3/_{10}$, յերկրորդինն ու յերրորդինը՝ $^1/_{10}$–ական: Նշանակում է շուտ. – բան չմնա՛ց. նյութն է հրաման՝ իբր քաջալերական միջոց. կարճն ու յերկարը պատահում են իբր բարդ զանչ և յերբեք անկախ:

Օ՛.— յերրորդ նախադասության մեջ. ձայնաշարն է իջման փոքր յոթյակ: Մեծ վեցյակ և մեծագույն հնդյակ, հաջորդաբար. յուրաքանչյուրի ամանակն է $^1/_{16}$. միասին յերկար են. նշանակում է անսպասելի՛ բան. նյութն է զարմանք՝ իբր հանկարծական բարկության միջոց. անկախ:

Հէ.— ձայնանմանություն է գութանի ակի և յերեք տեսակ է. յերեքն ել յերրորդ նախադասության սկզբումն են և իրար հաջորդում են այսպես.

Հէ՛.— իջման ձայնաշարն է պարզ ությակ՝ իբր զարկ. փոքր յոթյակ, մեծ վեցյակ, մեծագույն հնդյակ, պարզ քառյակ և մեծ յեռյակ. վերջին հինգն ունին $^1/_{16}$–ական ամանակ, միասին յերկար են. նյութն է գութանի ակի լացը, վոր համազոր է գոմշի յեզանակին իբր ուշադրավ միջոց, միշտ իրարից կախում ունին:

Հէ՛–հէ՛.— նախընթացի շարունակությունն է. ճիշտ հա՛–հա՛ զանչի կիրառությունն ունի, բայց այստեղ ձայնաստիճանը մեծագույն յերկյակի վրա յե իջնում, վերջին յերկու արագ ձայներն շրջված են և մեկ առանձին հէ՛ վանկ ևս ունին:

Ա՛.– հինգերորդ նախադասության սկզբում. եջք պարզ քառյակից մեծ յեռյակ, $^1/_{16}+^2/_{16}$ ամանակով, կամ՝ պարզ քառյակ, մեծ յեռյակ, մեծագույն յերկյակ և պարզ միակ, $^1/_{16}$–ականով. նշանակում է հա՛սա՛նի. գյուղացին ավետում է, թե

ծիրը վարելով ծայրն ենք յեկել, շտապե, վոր շունչ առնես. նյութն ե՝ դոչում՝ նշանակ ուրախացնելու, աշխուժի բերելու:

Հo՛.— դոմշի հիմնական հանկարծուստ կռկոցն ե. ծագել ե խրտչելու ժամանակ հանած յo՛ ձայնեն. բոլոր նախադասություններում. ձայնաստիճանն ե մեծագույն յերկյակ կամ պարզ հնդյակ և ամանակն ե $^{1}/_{16}$ կամ $^{1}/_{8}$. նշանակ արագ ու կայտառ շարժվելու. անկախ չե:

Հo՛.— առաջին նախադասության սկզբում, առաջնի, յերրորդի և հինգերորդի վերջում. առաջնի սկզբում ձայնաստիճանն ե փոքր յոթյակ, իսկ յերեքի ել վերջում՝ պարզ հնդյակ. ամանակն ե $^{2}/_{16}$. գործածական ե աշխատանքի դյուրին ժամանակը. նշանակում ե հանգիստ և անհոգ ձգե. նյութն ե՝ դոչում. նշանակում ե ժիր. նշանակ ազատ վարելու. անկախ չե:

Նույնը քառաշարով, փոքր վեցյակ, պարզ հնդյակ, պարզ քառյակ և մեծ յեռյակ առաջին և յերրորդ նախադասության մեջ. յեռաշարով՝ պարզ հնդյակ, պարզ քառյակ և մեծ յեռյակ՝ յերկրորդի, փոքր յոթյակ, մեծ վեցյակ և մեծագույն հնդյակ՝ յերրորդի, և վերջապես յերկաշարով՝ մեծ յոթյակ ու պարզ ությակ յելք կամ պարզ հնդյակ ու պարզ քառյակ եջք՝ չորրորդում. նշանակում ե շտապե՛. նյութն ե հրաման՝ նշանակ զայրույթի, բարկության, յեթե ձայնաշարը յելման ե, և նշանակ զուրգուրանքի՝ յեթե իջման ե:

Հo՛–հo՛.— գործածությունը ճիշտ հե՛–հե՛ դանչի պես ե:

Յo՛.— յերկրորդ նախադասության վերջում. յերկար կռկուն $^{25}/_{16}$ ամանակով. նույնազոր ե համապատասխան հo դանչին՝ ծաղրով գունավորված:

Հoյ.— առաջին, յերկրորդ և յերրորդ նախադասության ընթացքում. կազմված ե այսպես՝ հo–յ. հo հայտնի յե արդեն. իսկ յ դեղահոդ ե հo և յo կռկյունի o և ե ձայնավորների մեջ: Յերևույթներն են հo՛յ և հo՛յ:

Հo՛յ.— առաջին և յերրորդ նախադասության ընթացքում. ձայնաստիճանն ե մեծ վեցյակ. ամանակը $^{25}/_{16}$. գործածությունը նման ե հo–ինին, միայն թե այստեղ, ձայնումն o ձայնավորներից առնելով, աճում, վորոշ սաստկության հասնում ու յ՛

կիսաձայնը շեշտելուց անմիջապես հետո, արագաբար սահում է յօ՛ գանչի վրա:

Հօ՛յ՛.— յերկրորդ նախադասության հատուկ. ձայնաստիճանն է պարզ հնդյակ. ամանակը $^2/_{16}$. գործածությունը նման է հօ՛— ինին, բայց այստեղ ձայնավորի շեշտն արագաբար է անցնում և ձայնը քաշում է յ կիսաձայնի վրա՝ գրեթե ամբողջ $^2/_{16}$ տեվողությամբ:

Եօ՛ա՛.— առաջին և յերկրորդ նախադասության մեջ. ձայնաշարն է փոքր յոթյակ, մեծ վեցյակ, մեծագույն հնդյակ, պարզ քառյակ և մեծ յեռյակ. ամանակը՝ $2\times{}^1/_{16}+{}^1/_{16}$. յերկրորդ նախադասության ձայնաշարն է պարզ հնդյակ, պարզ քառյակ, մեծ յեռյակ, մեծագույն յերկյակ և պարզ միակ. ամանակն է $2\times{}^1/_{16}+3\times{}^1/_{16}$. յերկու ձեվով ել նշանակում է դե՛ – հա՛, շո՛ւտ – հա՛. նյութն է հրաման նշանակ քաջալերության, վոր համեմված է գոմշի կռկյունը ծաղրելով. անկախ է:

Հօ՛ա՛.— հինգերորդ նախադասության հատուկ. ձայնաշարն է պարզ հնդյակ, պարզ քառյակ և մեծ յեռյակ. ամանակն է $^2/_{16}+({}^1/_{16}+{}^2/_{16})$. նշանակում է շո՛ւտ–հա՛, դե՛–հա՛. նյութն է հրաման՝ սիրաշահելու, խրախուսելու միջոց. անկախ է:

Հօ՛ա՛.— հինգերորդ նախադասության հատուկ. ձայնաշարն է պարզ հնդյակ, պարզ քառյակ, մեծ յեռյակ, մեծագույն յերկյակ և պարզ միակ. ամանակն է $^1/_{16}+4\times{}^1/_{16}$. նշանակում է վե՛րջն է հա՛, վերջապե՛ս. նյութն է հրաման՝ նախ քաջալերության, ապա հանգստի մոտենալու ավետիք. անկախ է:

Հօ՛յ՛-յօ՛.—յերկրորդ նախադասության վերջում. ձայնաստիճանն է պարզ հնդյակ. ամանակն է $^2/_{16}+{}^{25}/_{16}$. նշանակում է այդպե՛ս, նյութն է դոչում՝ նշանակ բավականության և հաստատության. անկախ է:

Պռէ՛րէ.— առաջին նախադասության սկզբում. ձայնաստիճանն է մեծագույն յերկյակ. ամանակն է $^1/_{16}$. նշանակում է փո՛նչացող. նյութն է դիմում՝ արագ–արագ քաշելու. անկախ է:

Պռէ՛՛բե՛.— չորրորդ նախադասության սկզբում. ձայնաս–

տիճանն է պարզ հնդյակ. ամանակն է $^2/_8+^3/_8$. նշանակում է փռ'նչացո՛ղ, նյութն է դիմում՝ նշանակ ազատ քաշելու. անկախ է:

Պռի'ւ՛գի՛.— չորրորդ նախադասության սկզբում. յելևեջն է պարզ հնդյակ, փոքր վեցյակ և պարզ քառյակ. ամանակն է $2\times^1/_{16}+^2/_8$. նշանակում է հռ'գի՛ս. նյութն է կոչյուն, նշանակ դուրդուրանքի. անկախ է:

Պռօ՛բօ՛.— չորրորդ նախադասության սկզբում. հարաշար յելևեջն է փոքր վեցյակ, մեծ յոթյակ, պարզ հնդյակ, փոքր վեցյակ, պարզ քառյակ, ամանակն է, հավասարապես՝ $^1/_8$, նշանակում է հռ'գի՛ս. նյութն է կոչյուն՝ նշանակ դուրդուրանքի. անկախ է:

Մնացյալ բոլոր բարդ դանչերն ունին պարզերի համադումար նշանակությունն ու գործադրությունը:

ՎԵՐՋԱԲԱՆ

Խորհրդավո՛ր ու պաշտելի՛ գաղտնիք. շինականը բնության գրկում, բնությունը շինականի սրտում վերստին ու միաժամանակ ծնունդ են առնում:

Արեվն արդեն թռել, ու դիշերն իր մութն է փռել. ցորեկը հանդել ու դիշերն է գործի կանգնել: Յերկու ծով դեմ-դեմի յեն ծառացել՝ կապուտակն յերկնային ու զվարթուն և սևուկն յերկրային ու արթուն. լուսինն անցել է աստղերի գլուխը՝ հերկելու շարան ամպերը. յերդում են տարուբեր հովերը, իսկ մաճկալն անցել է գութանավորների գլուխը՝ արթնցնելու պարարտ արտերը. նվագում են գլգլան առվակները: Վերևն յերկինքն է շնչում, ստորև՝ յերկիրը. վերն աշխատում են լուսինն ու աստղերը և հողմավար ամպերը, վարը՝ գութանն ու շինականը և գործավար յեզները. վերև՝ կյանքն ու ստորև՝ ջանքը հուզում են միտքն ու սրտի լարերը: Շունչ է առնում շինականը ու շունչ տալիս իր շուրջը: Թև է առնում գութանն ու թև տալի մշակին՝ պատռում է արտը, դիզում հողակույտ ալիքներն աջ ու ձախ և ձևում վոսկի ակոսների շարը: Հեվո՛ւմ է, հեվում ամբողջ վարը՝ և կրկում է գոմշուկը, և դանչում է դեղջուկը. և սուլում է սարի հովիկ, և փսփսում լեռան ծաղիկ, և գլ-

դրրում թոթով վտակ, իսկ դութանի ա՞կը՝ հեծում, լալիս, ծըլվըլում, մղկտում, նրոնռում ու նըլվստում է: Շինական կյանքի մութն ու լույսը, գործն ու հույսը ծնում են մեր դողտրիկ դութաներգը:

Շինականն այն կախարդ վարպետն է, վոր կարդում է հարազատորեն բնությունը, ստեղծում բազմաբեղուն մտքեր, նոցա փչում է իր հզոր ու պարզ շունչը, դրոշմում է իր բնավորության եյականով՝ ներքին և արտաքին լրիվ կյանքով և կընքում է բառերով ու յեղանակով իր հարազատ զավակը՝ գութաներգը:

ԼՈՌՈՒ ԳԱԹԱՆԵՐԳ

Ժիր ♫=66

Գրի առավ
դաշնակեց ԿՈՄԻՏԱՍ.

Մաեկալ

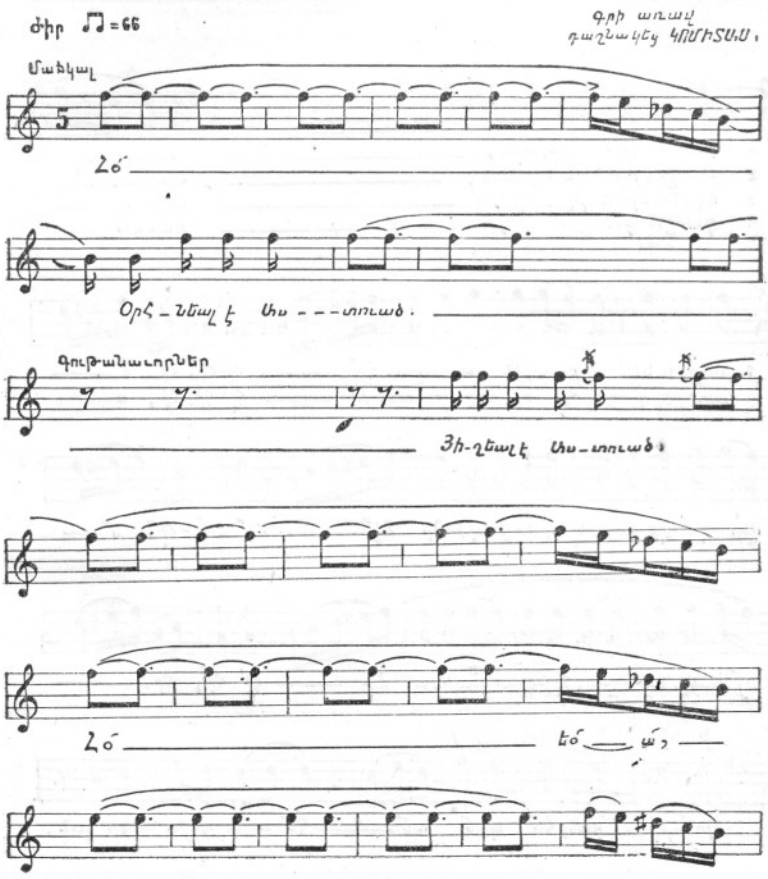
Հօ՛

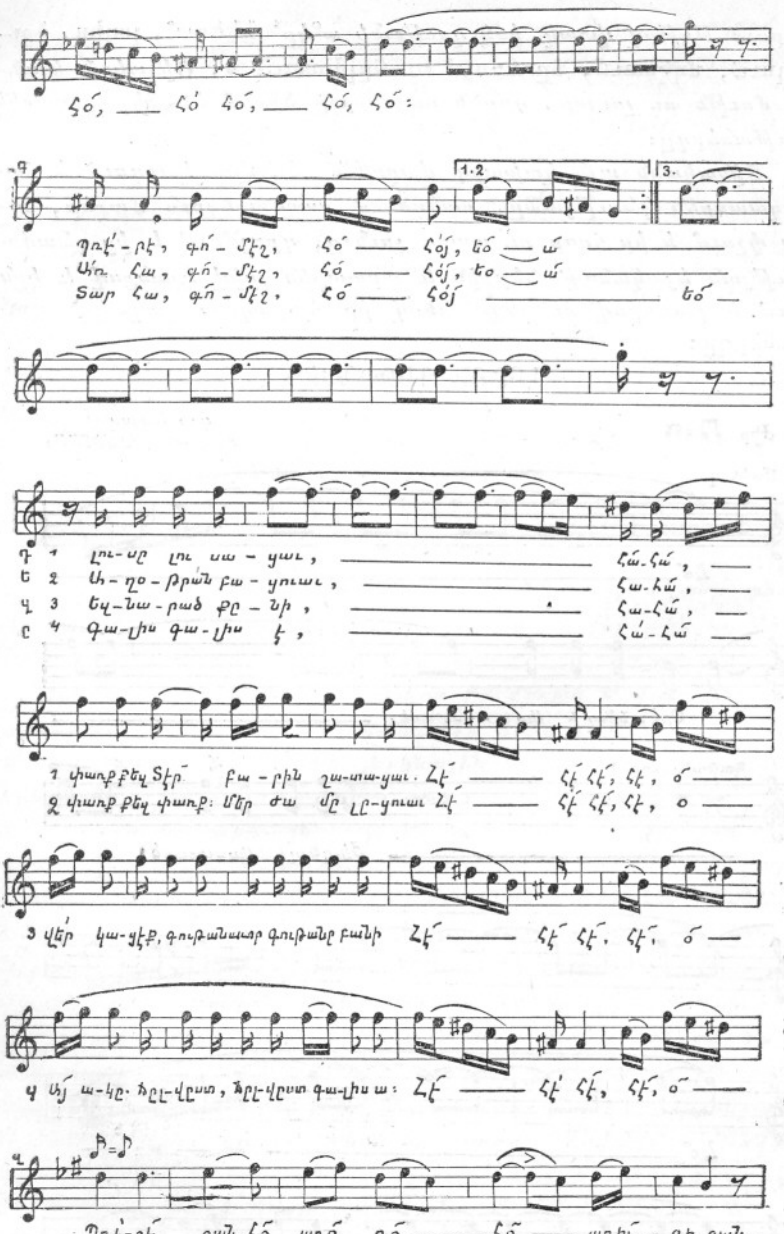
Օրհ-նեալ է Աս---տուած.

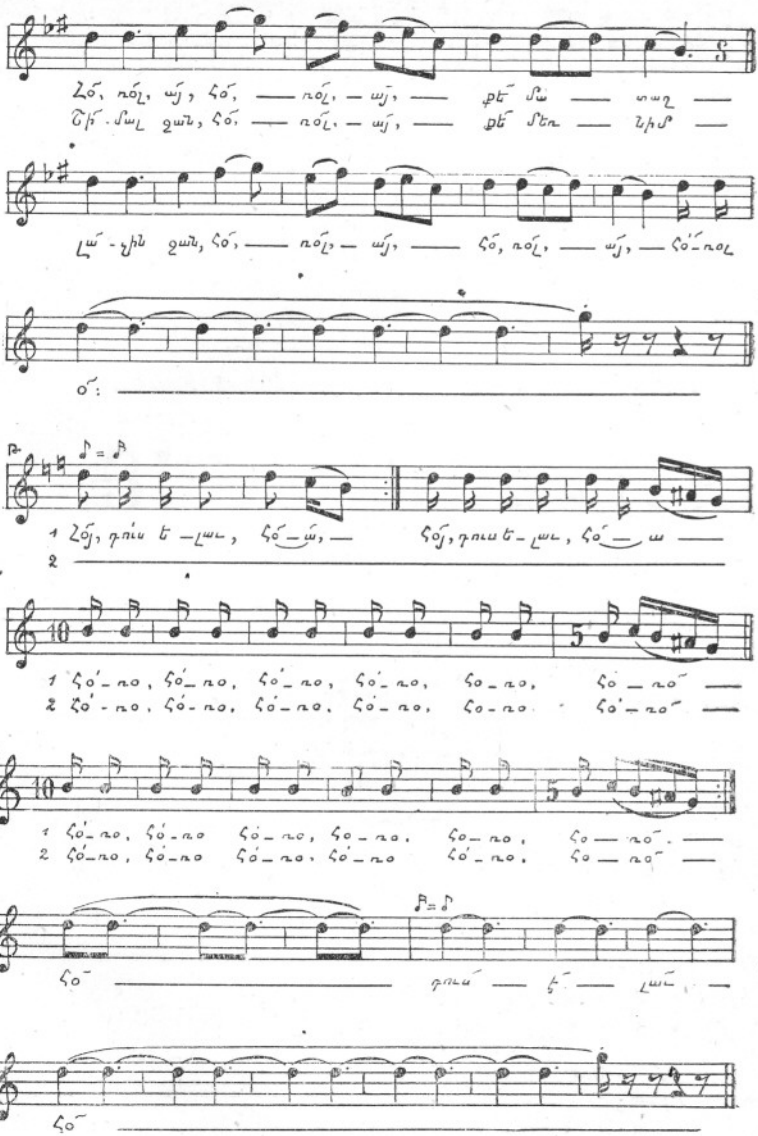
Գութանաւորներ

Յի-շեալ է Աս-տուած.

Հօ՛ եօ՛ ա՛,




Հօ՛, ___ Հօ՛ Հօ՛, ___ Հօ՛, Հօ՛:
1.2
3.
Դռէ՛-րէ, գո՛-մէշ, Հօ՛ ___ Հօ՛յ, եօ՛ ___ ա՛ ___
Ախռ Հա, գո՛-մէշ, Հօ՛ ___ Հօ՛յ, եօ ___ ա՛ ___
Տար Հա, գո՛-մէշ, Հօ՛ ___ Հօ՛յ ___ եօ՛ ___
Դ 1 Լու-սը լու սա - կաւ, ___ Հա՛-Հա՛, ___
Ե 2 Ա-ղօ-ղջան բա - կուսւ, ___ Հա-Հա՛, ___
Կ 3 Եպ-Նա-րած քը - նի, ___ Հա-Հա՛, ___
Ը 4 Գա-լիս գա-լիս է, ___ Հա՛-Հա՛ ___
1 փառք քեզ Տէր բա - րին շա-տա-կաւ. Հէ՛ ___ Հէ՛ Հէ՛, Հէ, օ՛ ___
2 փառք քեզ փառք: Մեր ժա մը լը-կաւ Հէ՛ ___ Հէ՛ Հէ՛, Հէ, օ ___
3 վէր՛ կա-կէք, գուրթանատար գուրթանը բանի Հէ՛ ___ Հէ՛ Հէ՛, Հէ՛, օ՛ ___
4 Այ ա-կը: Հրէլ-վըստ, Հրէլ-վըստ գա-լիս ա: Հէ՛ ___ Հէ՛ Հէ՛, Հէ՛, օ՛ ___
Դռէ՛-րէ՛ ջան, Հօ՛ պռօ՛ ռօ՛ ___ Հօ՛ ___ պռիւ - գի ջան.


Հօ, ռոլ, այ, հօ, — ռոլ, — այ, — քե՞ մա — տաղ —
Ալի մալ ջան, հօ, — ռոլ, — այ, — քե՞ մեռ — նիմ —
Լա՛ - յին ջան, հօ, — ռոլ, — այ, — հօ, ռոլ, — այ, — հօ՛ - ռոլ
օ՛:
1 Հոյ, դուս ե - լաւ, հօ՛ - ա՛, — հոյ, դուս ե - լաւ, հօ՛ — ա —
2
1 հօ՛ - ռո, հօ՛ - ռո, հօ՛ - ռո, հօ՛ - ռո, հո - ռո, հո — ռո՛ —
2 հօ՛ - ռո, հօ՛ - ռո, հօ՛ - ռո, հօ՛ - ռո, հո - ռո հո՛ — ռո՛ —
1 հօ՛ - ռո, հօ՛ - ռո հօ՛ - ռո, հօ - ռո, հո - ռո, հո — ռո՛ —
2 հօ՛ - ռո, հօ՛ - ռո հօ՛ - ռո, հօ՛ - ռո հօ՛ - ռո, հո — ռո՛ —
հօ՛ — դուս — ի՛ — լաւ —
հօ՛

II

ՅԵԿԵՂԵՑԱԿԱՆ



ՀԱՅՈՑ ՅԵԿԵՂԵՑԱԿԱՆ ՅԵՂԱՆԱԿՆԵՐԸ[1])

Պատմութիւնը դրեթէ լռում է, վոչինչ չէ հաղորդում հայոց յեկեղեցական հին յեղանակների, ինչպես և խազերի մասին:

Ամանդութիւնը հայոց յեկեղեցական հին յեղանակների դյուրը կամ կարդաւորութիւնը, վոր ամենայն հավանականութեամբ դրերի դյուտի չրջանի արդյունքն է, վերաբերում է ս. Սահակին: Իսկ մինչեվ դրերի դյուտը հայոց յեկեղեցիներում յերգեցողութիւնը սազմոսերգութիւն եր: Ժամանակ անցնելով սազմոսերգութիւնը կից զարգացան չարականի յեղանակները:

Արդյոք սազմոսերգութիւնն ինչպիսի յեղանակներով եր յերգվում, հայտնի չէ. հավանականաբար ժողովրդական հին յեղանակներով:

V դարում դրերի դյուտը, ս. գրքի թարգմանութիւնը հոգեվոր յերգեր առաջ բերին: Հետզհետե զարգացավ յեկեղեցական պաշտամունքն ու ժամերգութիւնը: Հանդես յեկան մի չարք յերգիչներ, հորինեցին չարականներ, ճառեր, ներբողներ՝ յեկեղեցական, տերունական և սրբոց տոների նշանակութիւնը ժողովրդին բացատրելու նպատակով:

Այդ իսկ չարականները պիտավոր չարժառիթ յեղան ուժեն ձայն և յերկու սաեղի յեղանակների առաջ գալուն, ըստ Հայսմավուրքի՝ ս. Սահակի ձեռքով: Այսպես սազմոսերգութիւնը տեղի տվեց չարականի յեղանակներին:

---

[1]) *Սա կամիտասի անգրանիկ հոդվածն է: «Արարատ», 1894, հուլիս և ոգոստոս, էջ՝ 222—227 և 256—260:*

Շարականի յեղանակների ուժն ձայնի բաժանմունքը ծագել է ութ կանոն սաղմոսներից:

Շարականի յեղանակներից հետո կամաց-կամաց հանդես յեկան տաղերի, դանձերի, ավետիսների և այլ հոգևոր յերգերի տեսակներ՝ հանդիսավոր ժամերգության պահանջից:

Սոքա ևս ներբողներ են, միայն ժողովուրդն ել յերգում: Սոքա ժամանակի ընթացքում այնքան բազմացան և ճյուղավորվեցան, որ յուրաքանչյուր յեկեղեցական ուն հատուկ տաղն ուներ: Սոցանից առանձին-առանձին ժողովածու կազմվեցավ, Ջաղարան, Գանձարան, Ճերդարան անունով:

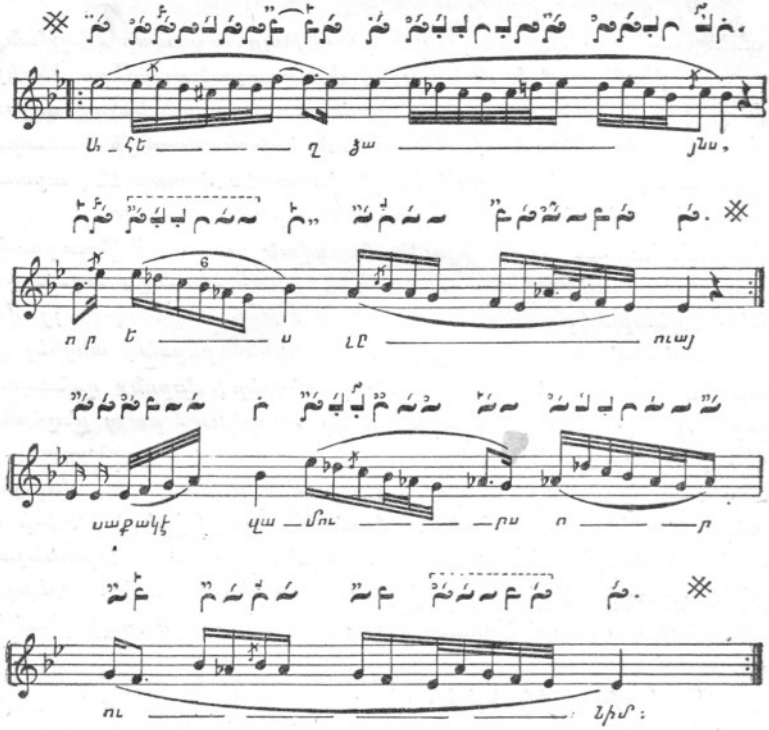
Սոցա սկզբնավորությունը պետք է վորոնենք նույն իսկ V դարում, վորովհետև ավանդությամբ մեր ձեռքն են հասել տաղեր, մեղեդիներ, ծննդյան ավետիսներ Մ. Խորենացու անունով: Այս կարելի յե յերկու կերպ բացատրել: Նախ՝ յեթե նոքա նորանն ևս չլինեին, քանի վոր լեզվի վոճն աղավաղված և դարերի ընթացքում, այնուամենայնիվ նորան ընծայելն իսկ ապացույց է V դարից սկիզբն առնելուն կամ թե չէ, պետք է ընդունենք, վոր ամեն մի նոր բան, դրերի գյուտից և ս. գրքի թարգմանությունից հետո, ժողովուրդը վերագրում եր V դարու ս. հայրերին:

ՀՈԳԵՎՈՐ ՅԵՐԳԵՐԻ ՋԵՎՆ ՈՒ ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

Սոցա արտաքին կազմությունն արդեն վկայում է հատուկ յերգելու համար հորինված լինելը: Տողերը կարճ, տները յերկու, յերեք կամ չորստողանի չափածո յեն: Բառերը մեծ մասով միավանկ և յերկվանկ: Բառախաղությունը, հանդիսությունը, դուգահեռականությունը մի ընդհանուր ներդաշնակություն են ներկայացնում սոցա մեջ: Յեվ այս ձեվավորությունը գործ և դրած յեղանակը լոկ խաղուն կացուցանելու նպատակով:

Տաղեր·— սոցա բովանդակությունը պատկերացնում է պարզ կամ այլաբանորեն Քրիստոսի անորինություններն և սրբերի կյանքի, նահատակության վորևե նշանավոր և ազդեցիկ բոլորն:—

ՏԱՂ ՀԱՐՈՒԹՅԱՆ


Ա_հե ——— ղ ֆա ——— յնս,
որ ե ——— ս լը ——— ուայ
սաքակէ վա_մու ——— րս ո ——— ր
ու ——— նիմ:

Զամուրս իմ քակել կամի,
Գերելոցն առնել գերեդարձ:
Գերեացն երանի ասեմ,
Որ եղեն ի յառն Առիւծուն:

Ի յառն Առիւծուն եղեն,
Այլ չունին ակն տանջելոյ:
Ակն տանջելոյ չունին,
Ակն ունին անանց պսակին.

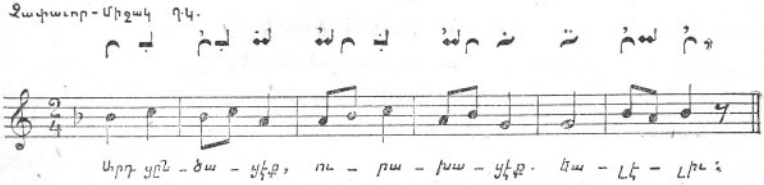
Պսակ բոլորեալ առնուն,
Յառիւծէն, յանմահ Արքայէն:

Փառս փրկողին տացուք,
Որ փրկեաց ըզգերեալսն ի բանդէն:

Գանձեր.—սոքա արտահայտում են աշխարհի համար մաղթանք: ԺԴ դարի վերջերում և մանավան, ԺԵ դարում գանձերը մեռելների վրա ելին յերգում, նոցա բերանից խոստովանելով զղջումը և աշխարհի ունայնությունը: Գանձերի և Տաղերի զանազանությունն այն է, վոր առաջիններն իսկապես ճառեր են, արտաքին ձևը փոխած՝ տաղաչափական:

Ավետիսներ.— սոցա նյութը առնված է ս. Ավետարանից հրեշտակների հովիվներին մանուկ Հիսուսի ծնունդն ավետելու բոպեն: Ավետիսները վերագրում են Մ. Խորենացուն, բայց վոճը խիստ փոխված է՝ ժողովրդի մեջ բերնե բերան անցնելով: Այժմս ևս կան անթիվ-անհամար ավետիսներ, վորոնք զանազան տեղեր այլ կերպ և այլ յեղանակով են յերգվում. բայց ընդհանրապես խոսքերի բովանդակությունը միևնույնն է. զանազանությունը բարբառի մեջ է. իսկ յեղանակները կամ ԴԿ, վորպես «Խորհուրդ մեծ» շարականը, կամ ԱՁ դարձվածք՝ ԴՁ-ի և ԴԿ-ի խառնուրդից բաղկացած: Մեջ ենք բերում Ռշտունյաց Պողոնիս գյուղի Ավետիսը, վոր ձայնագրեցինք արժ. Գևորգ վարդապետի յեղբայր Հարությունից, վոր նույն գյուղի բնակիչ է:

Չափավոր միջակ ԴԿ. $^2/_4$



(Նույն յեղանակով յերգվում են մյուս բոլոր տները, միայն թե վերջին տունը վերջանում է փոխանակ սի բեմոլի՝ սոլ:

Այսօր ծնունդք ի Մարիամայ,
Մարիամ գնաց դուռն ի հեքին,
Քամակ ետու խաչափետին,
Շնչեց երի Հիսուս որդին,

Հիսուս որդին մկրտեցին,
Բուրդ խանձարուր փաթըթեցին,
Ինէկ ա քեզ, սուրբ Հովհաննես,
Քեզ Քրիստոսին քավոր արին,
Ինէկ ա քեզ, դետ Հորդանես,
Քրիստոս մեջ քեզ մկրտեցին,
Ինէկ ա քեզ, բուրդ խանձարուր,
Քրիստոս մեջ քեզ փաթըթեցին:

—: :—

Իս տան շինած աշնան շինած,
Իս տան քարեր մարմար բերած,
Թոներ ինի (մեջ) խընձ (քանց) յեկեղցի,
Հարսներ ինի խընձ եղմնիք,
Ավելը ձեռ փունջ մանուշակ.
Կտխեն (բաժակ) զձեռ նռան դինին:

Մամիկ, մամիկ, ես քե ծառա,
Սոլեր ոտներ կճռվռա,
Կոքեով (ընկույզ) էրի կխռխռա,
Ձեր տղի անուն ի՞նչ ա. (Ներսես),
Ներսես նստի ծառի տկին,
Բրչամ (ծամ) թալե ծառի ճղին,
Քանի ծառին ճող կա,
Ձեր Ներսեսին չատ արև կա:

ՇԱՐԱԿԱՆՆԵՐԻ ՁԵՎՆ ՈՒ ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

Շարականները, զրեթե բոլորը յերեք կամ յերեք անգամ յերեք տնից են կազմված. բոլոր տները միևնույն յեղանակով են յերգվում (յերեքական տներից բաղկացած լինելը ս. յերրորդության նշանակ ե, իսկ միևնույն յեղանակով յերգելը՝ յերեք անձն, մի աստվածություն լինելուն): Շարականների մեծագույն մասը արձակ, փոքրագույնը՝ տաղաչափական բանաստեղծություն ե: Բանաստեղծությամբ մշակված ե ավելի միտքը, քան պատկերավորությունը: Տաղաչափության յերկու ձևն ևս

կա՝ շեշտական և վանկական: Որինակ, շեշտական տաղաչափությամբ ե գրված Մ. Խորենացու «Կանոն ծննդեան և Աստուածայայտութեան ճրագալուցի» առաջին յերեք տունը:

Ուրախացիր Սրբուհի, Գաբրիէլի աւետեօք.
Որ քարոզեացն զգալուստ Արքային տեառն
եկեսցէ,
Ողջույն ընդ քեզ Մարիամ, ի քեզ Ս. հոգին
եկեսցէ,
Եւ զօրութիւն Բարձելոյն ի վերայ քո հո-
վանասցի:
Որ ծնանելոցն է ի քէն Իսրայէլի առաջնորդ,
Եւ ընդհանուր քարոզի Աստուած հզօր Անմահ
Բանն:

Նույն տաղաչափությամբ գրված ե «Խորհուրդ մեծ և սքանչելի» շարականը: Յուրաքանչյուր տան մեջ ութ շեշտ կա, բայց վանկերի քանակը 14 կամ 16 ե:

Վանկական տաղաչափությամբ գրված ե, որինակի համար, Ներսես Շնորհալու հոգեդալստյան Բ. ավուր կանոնը «Նույն և նման»:

Նույն և նման հօր և որդւոյ,
Հոգիդ անեղ և համագոյ,
Բղխումըն հօր անքննաբար,
Առօղ յորդւոյն անճառաբար,
Ի վերնատունն այսօր իջեր,
Զհոգիդ շնորհաց բոց արբուցեր,
Արբո՛ և մեզ ողորմութեամբ,
Ի բաժակէդ իմաստութեան: Յեվ այլն.

Շարականների մեծագույն մասը, ինչպես հիշեցինք, արձակ բանաստեղծություն են: Բայց նկատելի ե, վոր սոցա միջից կան այնպիսիները, վորոնք թեպետ արձակ, բայց տուն-տուն համաձայնում են. որինակ՝

ԱԿ.

ա. Ծով կենցաղոյս հանապազ զիս ալեկոծէ:
բ. Մըրըրկեալ ալիք թշնամին ինձ հարուցանէ:

դ. Նաւապետ բարի, լեր անձին իմոյ ապաւէն:

Շարականների բովանդակութիւնը շատ հարուստ է. արտահայտում է կրոնական զգացմունք: Բովանդակութեան դլխաւոր մասերն՝ ա. հավատի էական մասը. բ. Քրիստոսի անօրինութիւնները. գ. յեկեղեցու խորհուրդները. դ. սրբից կտորներ, վորոնք լուսաբանում են Քրիստոսի անօրինութեան վորևե դաղափարը. և ե. սրբերը, վորոնք նպաստեցին քրիստոնեական ճշմարիտ լուսո տարածման: Այսպիսի բազմակողմանի բովանդակութիւն ունեցող բանաստեղծական մի ս. դիրք, անշուշտ, պետք է վոր ունենար և բազմապիսի կեղանակ, համապատասխան կրոնական զգացմունքին:

ՇԱՐԱԿԱՆՆԵՐԻ ՅԵՎ ՀՈԳԵՎՈՐ ՅԵՐԳԵՐԻ ՅԵՂԱՆԱԿՆԵՐԸ

Շարականի յեղանակները տասն են՝ ուժեն ձայն և յերկու տեսակ. այն ինչ հոդևոր յերդերը, տաղերը, դանձերը, ավետիսները, բազմեղանակ են և այնքան բազմատեսակ, վոր կարիք է զգացվել դոցա միմյանց չշփոթելու համար դատ-դատ անուն տալ:

Շարականի դլխավոր յեղանակների և սոցա ստորաբաժանումների ընդհանուր թիվն է քառասուն. իսկ մյուս հոդևոր յերդերինը՝ հարյուր հիսուն յերկու:

Այս հանդամանքը բացատրվում է այսպես. տաղերի, դանձերի և մյուս հոդևոր յերդերի յեղանակները դանազան դարերում, այլ և այլ անձանց ճաշակին նայելով, վոփոխվել և աճել են, վորովհետև սոցա դործածութիւնը ստիպողական չէ յեղած, իսկ շարականի յեղանակները պարտադիր և դործածութեան մեջ սահմանափակ լինելով՝ չեն վոխվել ըստ եյութեան: Թեպետ ժէ դարից հետո Կ. Պոլսո հարուստ և դեպի յեկեղեցական յեղանակները սեր ունեցող ամիրաների՝ առատաձեռնութիւնից և հովանավորութիւնից ոդուտ քաղեցին մի քանի տերտերներ և մրցման ասպարեզ մըտան, ջանք թափելով միմյանց դերազանցել կամայական կլկլանքներով և դեղդեղանքներով,

վորոնք բավական նպաստեցին յեղանակների նախկին պարզության խախտման: Այնուամենայնիվ շարականի յեղանակներն ըստ եյության անփոփոխ հասել են մեզ: Այս կետի մասին մի ուրիշ անգամվա պատեհ ժամանակին կդրենք:

ՄԱՆՐՈՒՍՈՒՄՆ

Հին յերաժիշտները Մանրուսումն ասելով հասկանում եյին՝ ուսումն յեկեղեցական յերգերի, յեղանակների և խաղերի մասին:

Մանրուսումն շատ մեծ ծավալ ստացավ ԺԲ—ԺԷ դարերում. մանավանդ ԺԲ-ի վերջին կես դարին այնքան անհրաժեշտության հասավ, վոր Ներսես Շնորհալին յուր Ընդհանրականի մեջ քահանայության գլխավոր նախապատրաստություններից մեկն եր համարում. «Զեկեղեցական գիրս ուղիղ ընթեռնուլ և զմանր ուսմունս ձայնաւորացն պաշտել յեկեղեցիս, և ապա գալ ի ձեռնադրութիւն քահանայության»: (Ընդհանրական Ն. Շնորհալվո. եջ 59. ս. Յերուսաղեմա տպագրություն):

Արդյոք կա՞ր առանձին դասագիրք կամ կանոնագիրք իբրև ուղեցույց Մանրուսման, չդիտենք: Մեր ձեռքն են հասած ձայնագրած հոգևոր յերգերը, վորոնց խաղերի զորությանց թափանցելն անհնար ե դեռ. դոքա մեզ համար մեռած նշաններ են. նախնիք սոցա բացատրությունը զլացել են մեզ ավանդել:

Մանրուսումն լիակատար իմացողները թերևս թվով շատ քիչ են յեղել, վորոնք և թագստի են պահել իրենց գիտությունը ճիշտ այնպես, ինչպես հիսուն տարի առաջ Կ. Պոլսո հայ յերաժիշտները՝ նոթաճիները արդի հայ իսկական ձայնագրությունը հացի խնդիր եյին դարձրել: Յեթե յերաժիշտները, վորոնք իմաստուն կամ փիլիսոփա եյին կոչվում այն ժամանակի լեզվով, չթագցնեյին, մյուս ձայնագրած, բազմաթիվ ձեռագիր կամ արտագրած յերգարանների հետ մեր ձեռքը հասած կլիներ գոնե մի քանի որինակ ևս ձեռնարկ հին խաղերի և յեղանակների մասին, վորոնք Մանրուսման նյութն են: Մեր այս կարծիքը հաստատում ե մի հիշատակարան... Զոր (զարուեստ Մանրուսման) ի մանկանց յեկեղեցւոյ սակաւք զնոյն գիտեն):

Իմաստուն կամ փիլիսոփա բառի բացատրությունը գտնում ենք Ներսես Շնորհալու մոտ. «Ունիմք սովորութիւն փիլիսոփա ասել, որ երաժշտական արուեստի կատարեալ են»: Այսպես է Դավիթ (Անհաղթ) վոչ միայն փիլիսոփա, այլ, «յաստուածեղէն և արտաքին հրահանգս անթերի և լիակատար էր, նորին աղագաւ կոչի փիլիսոփայ, զպատիւն զեկուցանելով» (Պատմություն հայոց դպրության. եջ 296):

ՄԱՆՐՈՒՍՄԱՆ ՅԵՂԱՆԱԿՆԵՐԸ

Մանրուսումն առաջացավ, զարգացավ կիլիկյան վանքերում: Այս գեղարվեստի զարգացման սկզբնադարը մոտավորապես ԺԱ դարի վերջին կեսն է: Մանրուսման ականավոր կենտրոններ եյին՝ Արքակաղին, Դրազարկ, Սկեվռա, Կարմիր Վանք և այլ վանքերը Կիլիկիայում: Մեր գտած Մանրուսման յեղանակները հարյուր հիսուն յերկու տեսակ են. սոքա գտնվում են ձեռագիր, ձայնագրած ժամագրքերի մեջ, վորոնք կոչվում են խազգիրք՝ հավանականաբար խազերի հոծության պատճառով: Ժամագրքերի մեջ մեղեդիներն ու եղիցիները կազմված են յերաժշտական խազերով... վոմանց մեջ գտնվում են Հարցփառեր և այլ այժմ անգործածելի հոգևոր յերգեր:

Մեղեդիների և յեղիցիների առաջ՝ լուսանցքում գրված են այլ և այլ յեղանակների անուններ, ութն ձայնի բաժանմունքով, սոցա նրբությունները ցույց տվող: Այս յեղանակների անվան հետքը կա Շարականի մեջ ևս ԱՁ ԲՁ և այլ անուններով:

Այս յեղանակների մեջ կան՝ տեղերի, յերաժիշտների կամ սոցա մականունների, տոհմերի, յերդի սկզբնատառի, տերունական տոների, նվագարանների, հանքի, կենդանիների, գործիքների, յեղանակի բնավորությունը պատկերացնող բույսերի և մի քանի անհասկանալի բառերի անուններ:

Յեղանակների տեսակների զատ-զատ անվանակոչությունը շատ վաղ ժամանակներից է հայտնի. մի սովորություն, վոր հատուկ է յեղել միշտ արեվելյան ազգերին՝ հայերին, պարսիկներին, քրդերին, արաբներին, տաճիկներին և այլն, վորոնք մինչ այժմ ևս գործածում են՝ բացի հայերից: Մեր յեղանակ-

ների լոկ անուններն ու անհայտ խազերն են մնացել ձեռագրերի մեջ: Միայն դոցա հիմնական յեղանակները պահվել են Շաբականների մեջ՝ ՈՒԹՆ ձայն:

Պարսկական, արաբական և տաճկական յեղանակները դրեթե նույն անուններով են հայտնի: Մեջ ենք բերում, համեմատությամբ ՈՒԹՆ ձայնի, նոցա գլխավոր յեղանակների անունները, ավելի ընդարձակը պատեհ ժամանակին թողնելով:

ԱՁ. Առաջին ձայն—Հեֆտյուկեահ.
ԱԿ. Առաջին կողմն—Սիկեահ.
ԲՁ. Յերկրորդ ձայն—Հիւսեյինի.
ԲԿ. Ավագ կողմն—Աճեմ.
ԳՁ. Յերկրորդ ձայն—Հիճազ.
ԳԿ. Վառ ձայն—Սապահ.
ԴՁ. Չորրորդ ձայն—Նեվա կամ Իսվահան.
ԴԵ. Վերջ ձայն—Իուշշաք:

ՈՒԹՆ ձայն և յերկու ստեղի յեղանակներն ևս ունեցել են նույնպիսի անվանակոչություն, վորպես դտնում ենք Հայսմավուրքի մեջ, վոր ս. Սահակին և վերադրում տասն ձայնի կարգավորությունը: «Ըստ թւոյ տասն արարածոց ի չորից ձայնից տասն բարդեցաւ. և չորս ձայնք ի չորս տարերցս ունին զդայունքն. վորպես ա. ձայն ի հողոյն, և բ-ն՝ ի ջրոյն, գ-ն՝ ի յօդոյն, դ-ն՝ ի հրոյն. և ի ձայնիցն՝ բաժանեաց չորս կողմ, վառ է վերջ երկու ստեղին: Որք ունին և այլ յատկություն զի ա ձայնն ի հիւսնականէն է. բ-ն ի դարբնէն. գ-ն ի դետոց. դ յաղօրեաց. ե յերկաթոյ. զ ի ծովու ծփանաց. է յանասնոց. ը ի գազանաց. թ և ժ-ի հաւուց»: (Շնորհալի և պարագա իւր Հ. Ղ. Ալիշանի. տիպ. Վենետիկի, եջ 88):

Հետո ավելացնում է Հ. Ղ. Ալիշանը, թե Ստեփաննոս անունով մի յերաժիշտ քսան և վեց յեղանակ և հորինել բնական իրերի և կենդանիների ձայնից առնելով:

Պատահաբար մեր ձեռքն անցավ մի ձեռագիր, վորի մեջ կար մի անհայտ դրչի գործից մի գլուխ բան «Յաղագս ձայնից թէ ուստի գտաւ» վերտառությամբ, բոլորովին անկախ դրքի բուն նյութից:

Այս կտորը բավական չհասվետ տեղեկութիւններ և հաղորդում, վերոնգից մեկն է վոմն Ստեփաննոս փիլիսոփա՝ յերաժշտի մասին: Մեր կարծիքով, Հ. Ղ. Ալիշանի հիշած Ստեփաննոս յերաժիշտը նույն ինքն այս անձն է. բայց վոչ թե հորինել և հիշյալ քան և վեց յեղանակը, այլ թարգմանել և յերանելի Բարսեղի դրուքյունից. և վոր յեղանակների թիվն է քան և չորս: Այդ կտորը նույնությամբ արտագրում ենք:

ՅԱՂԱԳՍ ԶԱՅՆԻՑ ԹԷ ՈՒՍՏԻ ԳՏԱԻ

ա. Երանելւոյն Բարսեղի յաղագս ձայնից թէ ուսաւ իցեն և կամ յումմէ գտան, զոր թարգմանեաց Ստեփաննոս փիլիսոփայ. պէ՛ նա եղեւ երաժիշտ և հմուտ ձայնից ամենայն կենդանեաց և բաժանեաց զձայնս իմաստունս. Իդ, որ են այսորիկ. բառաչել. բզկել. կռնչել, դոչել. ընչել. մնչել. բրչել. կառանչել. մռմռել. ճչել. կանչել. զոհզոհել. վչել. անչել. հառաչել. կռանալնել. կաղկնձել. հաջել. կանկաջել. զոկել վոր և կարկաջել. սոզալ. սոլվինջալ. մնջնջել. ճռճռուել: Ցեւ սա առնուի ձայնից և ը[ո]ղծէ զուղաթիւս առ ամենայն ձայնս, որ մի առ մի երգեն սաքօք ձայն արարեալ:

Արդ՝ ետ սորա Սարդիանոս Թեղքացի լեալ երաժիշտ ըստ արուեստաւոր գործարանի զամ հավաքեալ զձայնսն. ի մի աղի եւ զմի մի ձայն ի բաց բաժանեաց մինչեւ ի քարանց անդամ ղղալ ղերաձայնութիւնս ձայնից ամենայն կենդանեաց:

Եւ ետ սորա զեղեռս. երաժիշտ լեալ այլակերպ ի սոցանէ հարմարեաց նուագս եւ հարկանէր նոքաւ զամենայն ձայնս կենդանեաց: Ապա Սենեկես. երգիչ լեալ. և ուսեալ զնոցայն և ի հիւանդակով փայտեն հնչման գտեալ զառաջին ՁԱ. ձայնն: Եւ ապա Փլեղեդէս. եղբայր նորա երաժիշտ եղեւ զղեսրոն. որ երկրորդ ՁԲ ձայն ի գարբնէ եւ յերկաթէ կռելոց: Եւ ապա Սոփեկլէս եղբայր սոցին եղեւ զերաժշտական տառ. ի տոնն որ է երրորդն ՁԳ ձայն աւրինակեալ ի դեռոց Խաղացմանց եւ ի [յ]որձանաց հոսմանց:

Եւ ապա Պլատոնոս քեռորդի նոցին լեալ երգիչ զուսուատոսն, որ է չորրորդ ՁԴ ձայն ի հոսմանէ ծովային ալեաց: Արգելէս.

երաժիշտ եգիտ զամենայն ի մաքրութիւն որոշաբար ըստ աշտիճանից ի յինէն. քանզի ասեն զնմանէ ո՛չ միայն վարժել վասնորոյ կողպատեալ զլսելիսն է խցել. զի մի լուիցեն զայլ քաղցրութիւն ձայնից. եւ ի Թեոփիլեան եղանիլ գործեաց երաժըշտականաց, զոր ի ձայնից աստեղաց ուսան առաջինքն: Եւ ապա Դավիթ թագաւոր և մարգարէ և երգող աստուածային երգոյն. և արդ՝ ամենայնից դաս և [յ]արմարումն ձայնից զմինն տէր և ամ ահեն զաձ զոր մարգարէն ասէ. սաղմոս ասացէք թագաւորին մերոյ՝ հետեւեցին եւ ոմանք, առանց գործոց երգէին. Ասափ և Էափ ծծղաւաւք վերագոչէին: Զաքարիա եւ Ովրամ եւ Սամիավ եւ Էլիաս եւ Մովսէս եւ Դիթում. տաղիւք երգէին»:

Ուշադրության արժանի յեն. «Ըստ տասն արարածոց ի չորս ձայնից 10 բարդեցավ... և ի չորս ձայնիցն բաժանյաց չորս կողմ և այլն». և «Սենեզէս, Փլեզեզէս, եղբայր նորա, Սոփեկլէս եւ Պիպանոս» գտնում են «ՁԱ, ՁԲ, ՁԳ, ՁԴ»: Այս տեղից յերևում է, վոր նախքան ս. Սահակը գոյություն է ունեցել չորս բուն ձայն, ս. Սահակը կարգավորել՝ և զարգացրել է, վորպես պատմում է Հայսմավուրքը: Վերոհիշյալ յերկու կտորները համեմատելով, տեսնում ենք, վոր ձայների նշանակությունը նույն և նման է:

Մեր ձեռքն անցած խազգրքերը քսան և յերկու յեն, վորոնց յուրաքանչյուրի մեջ պարունակված յեղանակների համեմատությունը, ցանկը թողնում ենք մի այլ անգամվան. այժմ առաջ ենք բերում այստեղ նոցա այբբենական և ՈՒԹՆ ձայնի բաժանմունքով ընդհանուր ցանկը:

Այս յեղանակներից 70-ի այբուբենական ցանկը գտնվում է նույնպես Հ. Ղ. Ալիշանի Սիսվանի մեջ (տես եջ 254). բայց հայտնի չէ, թե սոքա ինչ ձայնի կամ յեղանակի յեն պատկանում: Հ. Ղ. Ալիշանի գտածներից 5-ը մեր ցանկի մեջ նշանակեցինք յերկու աստղանիշով (**). սոքա մեր խազգրքերի մեջ չկային: Այս հինգ յեղանակը չկարողացանք տեղավորել Ութն ձայնի բաժանման մեջ, վորովհետև չգիտեցինք, թե նոքա վո՞ր ձայնի մեջ են պարունակվում, իսկ մնացած 65-ը, վոր նույնպես գտնվում եր մեր 22 խազգրքերի մեջ, տեղավորեցինք: Մեկ աստղանիշ դրինք այն բոլոր յեղանակների առաջ, վորոնք չկան

Հ. Գ. Ալիշանի ցանկի մեջ։ Այդ խաղերքերի մեջ կան և այնպիսի յեղանակներ, որոնք թեպետ ձայնագրած են հին խաղերով, բայց լուսանցքում յեղանակին համապատասխանող անունը չենք գտնում, այլ նորա տեղ մի յերկար գիծ և դրած. յերևի արտագրողը կամ չե գրել յեղանակի անունը կամ իբրև իրան յայտնի համարելով բաց և թողել և զանց արել։ Անանուն յեղանակների թիվն է, մեր խաղերքերի մեջ, քսան և մեկ։

ՄԱՆՐՈՒՄԱՆ ՅԵՂԱՆԱԿՆԵՐԻ ԱՅԲԲԵՆԱԿԱՆ ՑԱՆԿԸ

Աղաչանք
Աղաւնեկ
Այսաւրմտանէ
Անմեղուկ
Անձեղն
★ Անձէթ
Աչակերտ (2)
Առաւոտերգ
Առեղն
★ Առիւծ
Արծիւ
★ Արջն
★ Աւելի (5)
★ Բազէ
★ Բղեչխ
★ Բերդ
★ Բոռ
★ Բրաւոր
Գարբիէլ
★ Գալատեան
Գայլ
★ Գետ
Գղած
Գոճնակ
Գոյնիկ

Գուսնակ
Գռուզ
Դալրուկ
Դարբին
★ Եզնակ
Եկեղեցւոյ
★ Երկաթ
Զաւճտող
★ Զոզատող
Թաղաւոր
★ Իմաստնակ
★★ Իրիցկին
Լալկան
Խաբուսիկ
★ Խաչի
Խաւսող
Խեղեփ
★ Ծիծեռն
★ Ծնծղա
Ծովցի
★ Կակզոտ
Կաղ
Կատուն
Կարմիրվանեցի
★ Կիրակամտի
Կիրառսերեց
Կոզեռն
★ Կրետ
★ Կցխակ
★ Հաս
Հավատւոր
Հաւրնձի
Հիւանդ
Հոռոմ
★ Հոռմակ

Հովիւ
Զագն (5)
Ճիչող
★ Ճոխ
★★ Մակեդոնացի
Մամկոն
★ Մառեղ
Մասնակն
Մատն
★ Մեծգլուխ
Մեղուն
★ Մեռելքաշ
★ Միքաել
★ Մշեցի
★ Մովսէս
★ Յաւնեղն
★ Յեղմն
★ Յեղմուկ
Յետքաշն
★ Յովանիսուկ
★ Նաւ
★ Շահեան
★ Շաւառն
Շնորհաղարդ
★ Ոչխար
Ովէսա
Ուղտն
Չիտ
Չոր, Չորուկ (4)
★ Պարընկուլ
★ Պիծակ
Ջահրիկ
★ Ջաղացք
★ Ջորէքաշ
Ջուլահակ

Ռամվար
Սայլ
Սարկաւագ
★★ *Սերոբէ*
Սբ. Նշանեցի
★★ *Սահղն*
★ *Սրինկ*
★ *Վարուժնակ*
Վարսեղն
Վոզտատեկ
Տանուտրակ
Տարածումն
Տարունեցի
Տապտաւպայ
★★ *Տժգույն*
★ *Տիրոցի ճաղ*
Տուկատ
Ցինայ
Փող (2)
Փորակ
Քնքչակ

Ցեղանակների անուններից հետո դրված թվանշանները ցույց են տալիս, թե այդ ցեղանակից ՈՒՐՆ ձայնի մեջ քանի տեղ է դնվում: Ցանկի մեջ պարունակվող ցեղանակների թիվն է 129, բայց Տաղարանների, Ցերեկարանների, Գանձարանների և այլ դրքերի մեջ հիշված են մի այլ ցերկուան ևս Արեվելցի և Խոսրովայինն. այս ցերկուան ու 21 անանուն ցեղանակներն դուրս մարելով նախընթացի հետ, բոլորի համադումարը հասնում է 152:

Բայց այս թիվը ճիշտ չափի տեղ չի կարող ծառայել, վորովհետև կան ցեղանակներ, վորոնք այլևայլ անունով են կոչվում զանազան տեղեր, իսկ անանուններից մեծագույն մասը համաձայնում է ցանկի ցեղանակներին. ցեթե առ առավելն կրկնվող և համաձայնող ցեղանակների թիվը հաշվենք մինչև

32, կմնա զուտ յեղանակ 120· համարյա տաճկական յեղանակ-ների չափ:

Այժմ տեսնենք, թե ցանկի մեջ մտնող յեղանակները բուն ՈՒԹՆ ձայնի մեջ ի՞նչպես են դասավորվում և ամեն մեկինը քանի՞ յեն:

Ութն ձայնի նրբությունները

ԱԶ· Առաջին ձայն

1· Գզած, Գզածն, Գզզած, Գզզածն.
2· Կիրակամտի.
3· Իմաստնակ, Մաստնակ, Մաստնակն.
4· Անմեղուկ, Անմեղուկն, Անմեղ.
5· Խաւսող, Խաւսողն.
6· Զագ, Զագն.
7· Մամկոն, Մամկոնն.
8· Զագ, Զագն.
9· Հիւանդ, Հիւանդն.
10· Գուսնակ, Գուսնակն, Գուսան.
11· Հոռոմ, Հոռոմն.
12· Զուլահակ, Զուլահակն, Զուլհակ, Զուլահ.
13· Փորակ, Փորակն.
14· Հոռմակ.
15· Մովսէս.
16· Աշակերտ.
17· Բրաւոր.
18· Երկաթ.
19· Պիծակ.
20· Բոռ.
21· Ծիծեռն Հաթեռբեցի.
22· Աւելի, Աւե.
23· Դալրուկ.

ԱԿ· Առաջին կողմ

1· Գռուզ, Գռուզն, Գրռուզն.
2· Ցինայ, Ցինայն, Ցինա.

3· Եկեղեց, Եկեղ, Եկէ, Եկ·
4· Քնքշակ, Քնքշակն·
5· Գոճնակ, Գոճնակն·
6· Աղաւնեկ, Աղաւնեկն, Աղոնեկն, Աղաւն·
7· Ծովցի, Ծովցին·
8· Ջահրեկ, Ջահրայն, Ջահրեկն·
9· Մեռելքաշ·
10· Զոզատող·
11· Տարունեցի·
12· Վռզտատեք·

ԲՁ· Յերկրորդ ձայն·

1· Կատուն, Կատու·
2· Ջորեքաշ, Ջորեքաշն·
3· Արծիւ, Արծիւն·
4· Ձագ, Ձագն·
5· Հովիւ, Հովիւն·
6· Լալկան, Լալկանն·
7· Անձեղն, Անձեղ, Անձիղն·
8· Ջիտ·
9· Բազէ·
10· Շահեան·
11· Ջաղացք·
12· Աւելի·

ԲԿ· Ավագ կողմն·

1· Շնորհազարդ, Շնորհազարդն, Շնորհազա, Շնորհազ·
2· Հաւրնձին, Հաւրնձի·
3· Մեղուն, Մեղու·
4· Սուրբ Նշանեցի, Սուրբ Նշանեցին, Սուրբ Նշան ե·
5· Կարմիրվանեցին, Կարմիրվանեցի, Կարմրվան, Կարմիր-
վա, Կարմրեցի·
6· Ուղտն·
7· Կոզեռն·

8· Հաս·
9· Մեծ գլուխ·
10· Խաբուսիկ, Խաբոսիկ·
11· Զորուկ·

ԳՁ· Յերրորդ ձայն·

1· Զաւճտող, Զաւճտողն, Զոճտող, Զոճդող,
2· Գայլն, Գայլ·
3· Զաղն, Զաղ·
4· Տաւղտաւղայն, Տաւղտաւղայ, Տաւղտաւղա, Տողտողայ, Տանղտողայն, Տողտողայն, Տաւղտողայն, Տաւղտաղայ·
5· Սայլն, Սայլ·
6· Առեղն, Առեղ·
7· Արջն, Արջ·
8· Մշեցին, Մշեցի·
9· Շաւառն·
10· Զաղ Տէրոցի·
11· Սրինկ·
12· Առոյծ·
13· Զոր:

ԳԿ·—վառ·

1· Տարաճումն, Տարճո, Տարաճ·
2· Խեղեփ, Խեղեփն·
3· Մառն, Մառնէ·
4· Առաւաւտերդ, Առաւոտերդ, Առոթերդ·
5· Հաւաղտուր, Հաւաղտաւր, Հաւաղտաւրն, Հաւաճտաւր, Հավաղտավր·
6· Յաւնեղն, Յաւնեղ·
7· Յետքաչն, Յետքաչ·
8· Գոյնիկ, Գոյնիկն, Գունիկ·
9· Գաբրիէլ, Գաբրիէլն·
10· Միքայէլ·

11· Ցեղմուկ.
12· Ցեղմն.
13· Եղնակ.
14· Պարբնկուլ.
15· Վարուժնակ.
16· Անձէթ.
17· Աւելորդ.
18· Մաւեղն.
19· Զոր.
20· Տանուտրակ:

ԴՋ.—Զորրորդ ձայն.

1· Ռամվար, Ռամվարն, Ռընվարն.
2· Փող, Փողն, Փողնէ.
3· Դարբին.
4· Աչակերտ, Աչկերտն, Աչկերտ.
5· Տուկատն, Տուկատ, Տաւկատ, Տաւտակ.
6· Այսաւր, մտանէ, Այսօր մտանէ, Այսաւրմու, Այսմա.
7· Ովէսայն, Ովէսա.
8· Ավելի, Ավ.
9· Գետ.
10· Կակղատ.
11· Նավ.
12· Բզեչկ.
13· Ծնծղայ.
14· Ձոխ, Գետ.
15· Բերդ.
16· Ոչխար.
17· Ցովռնիսաւկ.
18· Զոր.

ԴԿ· վերջ.

1· Աղաչանք, Աղաչանքն.
2· Կաղ, Կաղն.

3. Կիրակոսերեց, Կիրակոսերեցն, Կիրակոսեր, Կիրակոս.
4. Սարկաւագ, Սարկաւագն, Սարկաւ.
5. Ճիչող, Ճիչողն.
6. Զագն.
7. Փող, Փողն.
8. Թագաւոր, Թագւոր, Թոգւորն, Թագւորն, Թագաւոր, Թագու.
9. Գալստեան, Գալստեա, Գալստ, Գալ.
10. Խաչի, Խաչ, ՍԲ. Խաչ, Խչ.
11. Աւելի, Աւ.
12. Կցխակ.
13. Կրէտ.
14. Վարսեղն.

Այս յեղանակների գլխում նշանակված են ՈՒԹՆ ձայնի յեղանակները, վորոնք առանձին հիմք են կազմում մնացած մանր յեղանակների:

Այդ ՈՒԹ ձայնն ևս ձայնագրված է հին խազերով, ուրեմն և կազմում են առանձին յեղանակ: Չենք կարող պնդել, վոր դոքա նույնիսկ Շարականի յեղանակներ լինին, քանի վոր խազերի նշանակության թափանցելը դեռ անհնար է. ուրեմն և սոքա պետք է մտնեն այն ընդհանուր դումարի թվում, իբրև զատ յեղանակներ, վոր կունենանք 152+8=160:

Յեթե հայոց բոլոր հոգևոր յեղանակները միմյանց հետ գումարենք, ուրեմն, և շարականներինը կլինին 160+40=200:

Շարականի յեղանակները քառասուն են, բայց քսանը մնացածից ձեվափոխված կամ նոցա նման լինելով, իբրև զատ յեղանակ՝ միմյանցից զանազան, միայն քսանն է. այս գումարելով հոգևոր յերգերի տեսակների հավանական գումարի հետ 120-ի, վերջնական գումարը կլինի 140 կամ 150:

Այս թիվը մեզ չպետք է զարմացնե. մենք արևելյան ազգ գոլով, մեր յեղանակները ևս արևելյան բազմաճյուղ յեղանակներից են և մեծ առնչություն ունին:

Այս առթիվ մի այլ անգամ:

ՀԱՅՈՑ ՅԵԿԵՂԵՑԱԿԱՆ ՅԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԺԹ. ԴԱՐՈՒՄ[1])

Ա. Շրջան 1839—1874

Տիրացու Բաբա ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄ ՍԱՐԳՍՅԱՆ (1768—1839).— հայոց արդի ձայնանիշների գյուտն ու զարգացումը.— յերաժշտական ժողովներ Կ. Պոլսում.— իննամյա միջոց (1864—1873).—Շարականը ձայնագրելու առաջին փորձերը:

Տիրացու Բաբա Համբարձումի ծնողները խարբերդցի ելին: Հայրը՝ Սարգիսը, քաղաքի հարստահարիչ հարկահանների ձեռքիցն ազատվելու համար, ընտանիքն առած Կ. Պոլիս է տեղափոխվում: Այստեղ 1768-ին ծնվում է Համբարձումը: Յերբ մեծանում է, հայրը նորան դերձակության է տալիս: Նա հաջողությամբ սովորում է այդ արհեստը. բայց քիչ հետո, ժամանակի նշանավոր հայ ճարտարապետի՝ Գրիգոր Ամիրա Պալյանի մոտ գրագրության պաշտոն է ստանում:

Դարուս հայոց յեկեղեցական յերաժշտության մեջ Համբարձումը հայտնի յե իբրև մի տաղանդավոր տիրացու[2]): *Յերբ հասակն առնում է, Բաբա մակդիրն ել է ավելանում, ուստի տիրա-*

---

[1]) *Այս ուսումնասիրությունը լույս է տեսել* 1897 *թ. «Արարատ»-ում (եջ՝* 221—225, *Եջմիածին): Հոդվածի շարունակությունը լույս չի տեսել:*

[2]) *Տիրացու ելին կոչվում յեկեղեցական յերաժիշտները:*

ցու Բաբա Համբարձում և կոչվում: Նա հաջող ձայն և յերաժշտական մեծ ընդունակություն ուներ. նվագում եր թամբուր, քաջ տեղյակ եր արևելյան բազմաճյուղ յեղանակներին և բազմաստեղծ ամանակներին, վոր ուսել եր թուրք դերվիշ յերաժիշտներից. հմուտ եր հունաց յեկեղեցական խազերին և յերաժշտության: Հայոց յեկեղեցական յերգեցողությունը սովորում և նա, ըստ վոմանց Զեննե մականվանյալ ամուսնավոր սարկավագ Պողոս վարժապետից (1646—1726) (ամենայն հայոց ընտրյալ կաթուղիկոսի՝ հանգուցյալ Ներսես պատրիարք Վարժապետյանի պապը): Սա ակնհայտնի սխալ և, վորովհետև Համբարձումը ծնվել և 1778-ին՝ ուրեմն վարժապետի մեռնելուց հետո. իսկ ըստ վոմանց Մասխալաճի կոչված մի հայ յերաժշտից: Թվի թե ծանոթ եր և յեվրոպական յերաժշտությանը:

Տյուզյան Հովհաննես Զելեբին նկատում և տիրացու Բաբա Համբարձումի յերաժշտական ընդունակությունը և առնում և յուր հովանու տակ, մինչև իսկ բնակարան հատկացնում յուր պալատում: Այդ միջոցին Ղալաթիո լատինաց ս. Գեվորգ յեկեղեցու բակում «Լուսավորչյան դպրոց» և բացվում: Հովհաննես Զելեբին տիրացու Բաբա Համբարձումին յեկեղեցական յերգեցողության դասատու յե նշանակել տալիս այդտեղ: Համբարձումը շաբաթական յերկու դաս և տալիս և շատ շուտ մեծ հռչակ և ստանում յուր դասատվության նոր վոճով:

Յերկար փորձառությունը նրա մեջ հղացնում և այն միտքը, թե՛ անհրաժեշտ և ձայնանիշ ունենալ շարականի յերգեցողությունը դյուրացնելու և հոգևոր յերգերը անկորուստ պահպանելու համար: Շատ չե՛ անցնում, միտքն իրագործում և. հնարում և արդի ձայնանիշներն ու ամանակները 1839-ին, մահից մի քանի ամիս առաջ, իսկ թերին լրացնում են աշակերտները, յեվրոպական յերաժշտության հետևողությամբ, մասամբ նորա կենդանության ժամանակ, մասամբ մահից հետո: Կարծիք կա, իբր թե նախքան Համբարձումը կային այդ ձայնանիշները և պահվում ելին Տյուզյանների մոտ, վորտեղից Համբարձումի ձեռքն են անցնում, և նա մշակում ու հրապարակ և հանում: Բայց հավանական չե. ժամանակակից, ականատես անձինք այդ գյուտի պատիվը միաբերան վերագրում են իրավամբ նորան:

Տիրացու Բաբա Համբարձումը ձայնանիշների և ամանակների ձեվն առնում է հայկական հին խաղերից, բայց արաբական անուններ է դնում. վորովհետև յուր փորձերն ել կատարում եր տաճիկ-արաբական նվագարանի՝ թամբուրի վերա, ուր ամեն լար յուր հատուկ արաբերեն անունն ունի: Հայկական անվանադրությունը արդեն ավելի ուշ ժամանակի և նորա աշակերտների գործ է:

Սոքա շուտով նկատեցին ձայնանիշների բազմավանկ անունների անհարմարությունը, ուստի կրճատելով թողին միայն առաջին վանկը: Անունների կրճատումն առաջ բերավ նոր փոփոխություններ. վոմանք յեվրոպական անուններ սկսեցին գործածել. Յեղիա Տնտեսյանը (1881) բե-ի տեղ բա, լա-ի տեղ լի և այլն փոխել եր առաջարկում: Իսկ վոմանք փորձեցին ձայնավոր տառերով կոչել: (Այսպիսի խառնաշփոթության ժամանակ տաճիկներն ել Ոսմանլը Նոթասը՝ Ոսմանյան ձայնանիշ հրատարակեցին, առանց մտադրության, թե աջից ձախ գրվող խոտոր-կոտոր գրերին ձախից աջ շարված ձայնանիշները հարմարել չեն կարող):

Ամանակների կամ տևողական նշանների թերին լրացնում է Բաբա Համբարձումի աշակերտներից Արիստակես Հովհաննիսյանը՝ (1878) այսինքն 4/4, 3/32 և 3/64 ամանակներ: Թե ո՞վ է հարմարեցրել ամանակներին հայկական անվանադրությունը, չգիտենք: Համբարձում Բաբան տաճիկ-արաբական դյում, թեֆ, թեֆե, թեհեֆ, ֆեսրե և այլն անուններով եր սովորեցնում՝ այն զանազանությամբ, վոր նոցա յերաժշտական տաղաչափության մեջ աջ և ձախ ձեռքերի վեր ու վայր ծնկատրոփ շարժողությամբ են բաղխումները միմյանցից վորոշվում. իսկ նա վոտքի, ձեռքի և մատների վեր ու վայր բաղխման վերածեց, վորն և անվանում եր դյումթեֆ: Ամանակների հայկական անվանակոչությունը, թվերի վերածելը ըստ յեվրոպականի՝ նորա աշակերտներից է մնացել: Բաբա Համբարձումի տեվողական նշանները այն հարմարությունն ու առավելությունն ունեցին արևելյան յերաժշտական տաղաչափության նկատմամբ, վոր տաճկական կնճռոտ ուսուլների ամանակների գործադրության ըմբռնումը միանգամայն հեշտացավ. բոլոր ուսուլները նա վերածեց մի

բաղխման արժեքի: Այս դրությամբ ավելորդ յեղան տաճիկ-արաբական բազմանուն, խառնաշփոթ, անդործնական և անհեթեթ՝ Սեմայի, Աղր Սեմայի, Դեվրիրեվան, Զենջիր, Աբսաբ, Աբսաբ Քեբիր. Զարբիֆեթ, Ֆահթե, Դյուեբ, Մուհամմեզ, Չեմբեր, Դեվրի Քեբիր, Բերեվշան, Յուրուբ Սեմայի, Եվսաթ, Հաֆիֆ, Սաբիլ, Չիֆթե Դույեբ, Նիմ Սաբիլ, Նիմ Դեվիր, Բեմել, Եֆեր, Հեզեջ, Ֆրենգիֆեր, Սոֆիան, և այլն և այլն,. կոչված հազար ու մի անպետք չափերի անուններով աշակերտների գլուխներն ուռցնելը:

Ձայների զորության արտահայտիչ նշաններ (<.>.^.^ և այլն) ավելացրին Բաբա Համբարձումի աշակերտները՝ գլխավորապես Արիստակես Հովհաննիսյանը և սորա աշակերտ տիրացու Գաբրիել Յերանյանը (1860): Տիրացու Գաբրիելը յեվրոպական ձայնագրության տարերքին առավել ծանոթ եր քան ժամանակակից տիրացու յերաժիշտները. սա՛ յեր ազգային յերգերի տարածման մեծապես նպաստողը, ուստի ժողովուրդը նորան Նոթաջի հռչակեց:

Զետեղում ենք այդ բոլորի համեմատական ցանկը ներքեվում. վորովհետև յեվրոպական ձայնանիշների կաղապարն առձեռն չունենք, ուստի ձայնելեվեջի կիսաձայնական դրությունը վորոշակի պատկերացնելու համար գործածեցինք լատինական տառերը, վորոնք ընդհանուր են: Փակագծի մեջ առնվածները չե՛ն համաձայնում ձայնաստիճանով. արևմտյան F և Fis ձայները մի քիչ ցած, իսկ Ais և H–e բարձր են արևելյան Արաբ, Գեվեշտ, և Քյուրդի, Սիգեահ ձայնաստիճաններից. այդ պատճառով E, F, և H, C–ի արևելյան ձայնաստիճանի մեջ մտնում են Աջեմ և Փուսելիբ կիսաձայները: Այսպես արեվելյան ութնյակը բաժանվում է յերկու բառյակի, վորոնց մեջ կիսաձայների աստիճանը հավասարաչափ յելնում և իջնում է: Ուրեմն արևելյան կիսաձայնական յելեվեջն ութնյակի մեջ պարունակում է 15, իսկ արևմտյանը՝ 13 կիսաձայն, վորովհետև յեվրոպականում Eis=F–ին և His=C–ին: Արաբականը մինչև անգամ քառորդ ձայն և քառորդ ձայնական աստիճանով յելևեջ ունի:

Թիվ	Չեվ	Տահկ. անուն	Հայկական անուն	Համառօտ	Եւրոպական	Տառ	Տառանուն	Լատին
1		Եքգ աճ	Փուշ	Փօ.	Re	Ա	բա	D
2		Փէս Հիսար	Փուշ կիսվեր	Փօ կիսվեր	Re diése.	—	—	Dis
3		Աշիրան.	Էկորճ.	Է·	Mi	Ե	—	E
4		Փես Աչէմ.	Էկորճ կիսվեր	Է կիսվեր	Mi diése	—	—	(Eis)
5		Ապաք·	Վերնախաղ·	Վէ	(Fa)·	Ֆ	—	F
6		Գէվէշտ·	Վերնախաղ կիսվեր	Վէ կիսվեր	(Fa diése)	—	—	(Fis)
7		Բաստ.	Բենկորճ.	Բէ.	Sol	Ջ	—	G
8		Զէրդիւլէ·	Բենկորճ կիսվեր	Բէ կիսվեր	(Sol diése)	—	—	Gis
9		Դիւզեան.	Ոսոբովային.	Ոօ·	La	Ի·	լի·	A
10		Քիւրդի·	Ոսոբովային կիսվեր	Ոօ կիսվեր	(La dièse)	—	—	(Ais)
11		Միգեան.	Ներքնախաղ	Նէ·	Si	Ո·	—	(H)
12		Փուսելիք·	Ներքնախաղ կիսվեր	Նէ կիսվեր	(Si diése)	—	—	(His)
13		Զարգեան.	Պարոյկ	Պա·	Do	Օ	—	C
14		Հիջազ.	Պարոյկ կիսվեր	Պա կիսվեր	Do diése	—	—	Cis
15		Նէվա·	Փուշ	Փօ.	Rè.	Ա	բա·	D

Արեւելյան եւ արեւմտյան ութնյակների հարաբերութիւնները

ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ 1, $^{9}/_{8}$, $^{5}/_{4}$, $^{11}/_{8}$, $^{3}/_{2}$, $^{5}/_{3}$, $^{11}/_{6}$· 2·

ԱՐԵՎՄՏՅԱՆ 1· $^{9}/_{8}$, $^{5}/_{4}$, $^{4}/_{3}$, $^{3}/_{2}$, $^{5}/_{3}$, $^{15}/_{8}$· 2

C· D· E· F· G· A· H· C·

Տիրացու Համբարձումն ու աշակերտները հայկական ձայնադրութիւնը արդեն դրել-կարդալու չափ մշակել էին, երբ նոքա աշակերտները դանազան ուղղութիւնների սկսեցին հետեւել եւ եկեղեցական երաժշտութիւնը վերանակ մշակելու եւ պարզելու խառնեցին ու պղտորեցնէին: Տիրացու Համբարձումի անդրանիկ աշակերտներից Պետրոս Գեոմլեքչյան ու սորա աշակերտները սկսեցին մեծ ջանք թափել տահկական մեղկ յեղանակները մեր եկեղեցական երաժշտության մեջ մուծելու համար: Դժբախտաբար գրեթե բոլոր ձայնագետները նոքա չեղ և խորթ ուղին էին բռնել; վոմանք ղեռ յեվրոպական ձայնա-

դրության հիմնական տարերքը չըմբռնած արևմտյան յերաժըշտական վոգի ուզեցին ներշնչել հոգևոր յերգերին: Մի քանիսն ել առաջարկում ելին հունաց յեկեղեցական յերաժշտությամբ հայկականը սրբագրել:

Մինչդեռ հայոց յեկեղեցական յերաժշտությունը մի շարք յերաժիշտ և իմաստակ տիրացուների ճաշակի կամ կրքի խաղալիք եր դարձել, Կ. Պոլսից հայոց պատրիարքարանը ազգային յեղանակները մոտալուտ կորստից ազատելու համար գործի գլուխ անցավ: Այս բարի ձգտումն իրագործելու և գործին ուղիղ ընթացք տալու համար, հարկ համարվեցավ, վոր Կ. Պոլսի բազմակարծիք և ինքնահավան տիրացուներից մի հանձնաժողով գումարվի: Պատրիարքարանը գործի ղեկավարությունը հանձնեց ուսումնական խորհրդին:

Ուսումնական խորհուրդը, 1864-ին, սեպտեմբերի 25-ին հրավիրաթղթեր ուղարկեց բոլոր տիրացուներին, վորով խնդրում եր, առաջիկա կյուրակեին՝ հոկտեմբերի 2-ին Ղալաթիո (Կ. Պոլսո թաղ) հայոց յեկեղեցու սենյակներից մեկում մի յերաժըշտական ժողով գումարելով հայոց յեկեղեցական յեղանակների կարգավորության մասին հոգալ: Բայց Կ. Պոլսո բազմատեսակ տիրացուներից յերկուսն են միայն ներկայանում՝ Արիստակես Հովհաննիսյան և Յեղիա Տնտեսյան, վորոնք ավանդապահ և ականավոր յերաժիշտ տիրացուներ ելին: Ժողովը տեղի չե ունենում: Մի յերկրորդ հրավիրաթուղթ ե առաքվում, 1864-ին, դեկտեմբերի 8-ին, վորով տիրացուներին հրավիրում են Ազգային Կրոնական ժողովին ներկայանալու: Այս անգամ, արդեն մեծամասնությունը բարեհաճում ե գալ: Այստեղ վորոշում են, վոր տիրացու յերաժիշտները մի մասնաժողով կազմեն և յեկեղեցական յեղանակները բարեկազմելու հոգ տանեն: Քվեարկությամբ ընտրում են մասնաժողովի համար անդամներ: Բայց առաջին խմբ նիստից հետո ժողովը խափանվում ե և անդամները ցրվում են անմիջապես:

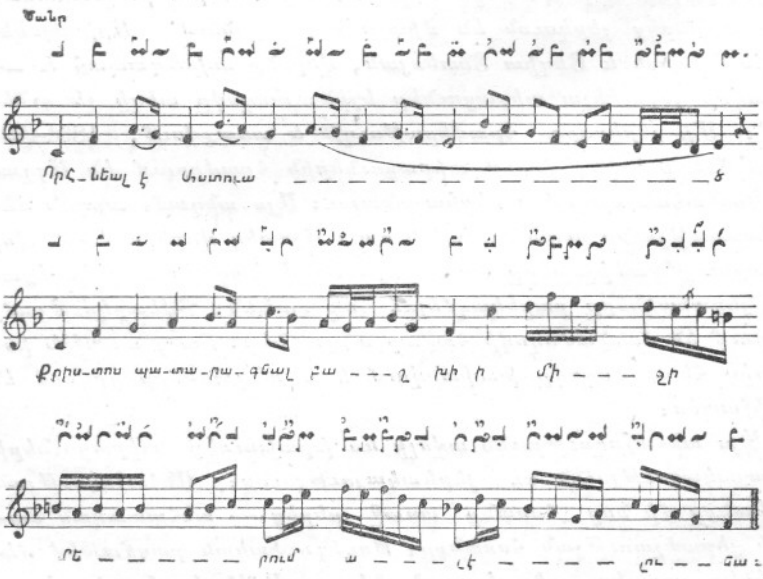
Այս անհաջողությունն ավելի ևս խրախուսեց տիրացուների կամայականությունն ու յերևակայությունը: Անհաջողության հետևանքը մի նոր հոսանք առաջ բերեց — անհատական ճաշակի յերաժշտության հոսանքը: Խուժդուժական բազմաթիվ մեղեդիներ, տաղեր, տեր-վողորմյաներ, «Ամեն և ընդ հոգվույդ

քում»—ներ, Քրիստոս Պատարագյալներ, մի խոսքով տաճկական շարքի, թյուրքի, մանի, նանի յեղանակներով պատարագի արարողությունները, ծաղկաքիր տետրակներով, հոդածությամբ զրված, յուրաքանչյուր ինքն իրեն յերաժշտագետ համարող տիրացուի կողմից աշակերտներին և յերգեցիկ մանուկներին իբր անգին դանձ, ավանդ տրվեցավ, վորոնց նմուշները այսոր ել յերգվում են Տաճկահայաստանի բոլոր վայրերում՝ մայրաքաղաքիցն սկսած մինչև վերջին դյուղական յեկեղեցիները:

Մենք անձամբ ճանաչում ենք այդ վոդորմելի շրջանի ներկայացուցիչներից շատերին: Սոցանից մեկը Բ... քաղաքի տիրացուն, գերապատիվ առաջնորդի բաղձանքով, մի նոր պատարագի արարողություն եր գրել, վորը մեզ ցույց տվեց պարծանքով՝ յուր սին հանճարով վոգեվորված: Այս խղճուկ պատարագի յերգեցողությունից ահա մի քանի նմուշ առաջ ենք բերում.—

Զարդյահ:

Ծանր


Որհ-նեալ է Աստուա
Քրիս-տոս պա-տա-ր-գեալ բա---ղ խի ի մի---ջի
ՐԵ---ՐՈՒՄ ա---լէ---լու---նա:

Ծանր
— Ախ, մոլոր — — —

Ո՛վ ես դու, ով ես դու, ո՛վ ես դու, ով ես դու,
ո՛վ ես դու, ով ես դու, ո՛վ ես դու, ով ես դու,
Ես եմ Ար — տա — վազ — դ, ես եմ Ար — տա — վազ — դ

յեղանակներից մեկն ե, վոր սրճանոցներում, հասարակական կեր ու խումի վայրերում ե յերգվում և ընդունակ ե վոգեվորելու միայն գուսան-աշուղներին և նոցա առաջ պարողներին:

Սանձարձակ տիրացուների շրջանը տեվեց 1864—1873-ը, յերբ ազգային յեկեղեցական յերաժշտության համար մի նոր շրջան ե սկսվում:

Իննամյա ժամանակաշրջանում ավանդապահ տիրացուներն ել ձեռք զարկին իրենց հավանած հոգեվոր յեղանակները ձայնագրելու, վոր գոնե յեղածն ազատեն անկոչ տիրացուների ճանկերից: Այստեղ պետք ե հիշենք, վոր խակ տիրացուներին թեվ ու թիկունք տվին տեղական առաջնորդներից մի քանիսը, մանավանդ Պոլսո պայծառափայլ ամիրաները, չելեբիները և առհասարակ ունևոր և կարող անհատները, վորոնցից ամեն մեկը մի-մի տիրացուի հովանավորում, կերակրում եր. ուստի յեկեղեցական յեղանակները մեկին հազար պտուղ տվին:

Շարականը ձայնագրելու առաջին փորձն արավ յերաժիշտ տիրացու Բաբա Համբարձումը յուր նոր հնարած ձայնանիշներով 1839 թվին. ձայնագրեց մինչև ս. Զատկի որհնությունը «Այսօր յարեաւը», բայց վերահաս մահը գործն ընդհատեց. կարճ ժամանակից հետո ձայնագրածներն ել անհայտացան: Յերկրորդ փորձն արել ե յերաժիշտ Յեղիա Տնտեսյանը և ավարտել 1870-ին: Յերրորդ ձայնագրողն ե Համբարձում Չերչյանը, վոր ցարդ Արմաշու դպրավանքում դաս ե տալիս յեկեղեցական յերգեցողություն և ձայնագրություն, սրա մասին գրում ե Յեղիա Տնտեսյանը. «Այս գործին ուրիշներ ալ կարելի յե ձեռնարկած ըլլան, բայց ասոնցմե՝ հանգուցյալ Պալյան Կարապետ ամիրայի սատարությամբ ձայնագրածը միայն ծանոթ ե մեզ, վոր թեև մեծ գործ մ'ե, սակայն մեկ յերգողի, մեկ ձայնագրողի՝ այսինքն յերկու կարծիք ե. և չունի այն քննական ուղղությունը, վոր անհրաժեշտ ե այսպիսի ձեռնարկության մը համար. միանգամայն՝ ինչպես կնշմարվի, ձայնագրողը քիչ շատ հանդուգն փորձեր ըրած ե՝ մեր յեղանակները տաճկականին վերա՛ սրբագրելու»: Այս կարծիքին համաձայն ենք. մեր ձեռքումն ել կան նորա ձայնագրության կանոնատետրից եյական քաղվածքներ, վորոնք իրավունք են տալիս, ինչպես կտեսնենք, Տնտեսյանի գրածը

հաստատելու: (Տես այս մասին յերկրորդ չրջանի պատմությունը): Ասում են, թե Աբիստակես Հովհաննիսյանն էլ և ձայնադրել, վորպես և դուցե ուրիշ տիրացուներ, բայց մեզ հայտնի չեն:

Առաջին չրջանը փակվում է մի յերրորդ յեպաժշտական հանճնաժողովով, վոր տեղի ունեցավ 1873-ին, ապրիլի 22-ին և տեւեց յերկու տարու չափ՝ մինչեվ 1875-ի վերջերը:

Հանճնաժողովի առաջին նիստին ներկա յեն լինում ընտրված 14 անդամներն էլ. յերկար վիճաբանությունից հետո վոմանք, անճնական կրքերի համար բավարար սնունդ չտանելով, հեռանում են անմիջապես. մնացածները ձայների մեծամասնությամբ վրճռում են քննության առնել Ջեղիա Տնտեսյանի ձայնադրած չարականը և հոգևոր յերգերն, իրրև առավել հարմարավոր գործ, և ապագության հոգսը քաշելու միջոցներ վորոնել: Մեզ հայտնի չե, թե արդյոք հանճնաժողովը վերջացրե՞ց յուր պարապմունքներն այս չարականի նկատմամբ, թե վոչ. կամ թե ի՞նչ յեղավ և վորի՞ մոտ մնաց այդ գործը. բայց այսքան միայն գիտենք, վոր 14 ընտրյալներից չորսն և միայն մինչև վերջ չարունակել անդամակցել:

(Անավարտ)

===

ՅԵՐԳԵՅՈՂՈՒԹՅՈՒՆՔ Ս. ՊԱՏՄՐԱԳԻ[1])

Փոխադրեալ ի խազս եւրոպականս և ներդաշնակեալ ի ձեռն Մ. Եկմալեան. տպագրեալ արդեամբք Պ.Գր. Մեղուինեան. Լայպցիգ.— Բրեյտկոպֆ և Հերտել վիեննա — Մխիթարեան տպարան. 1896.

Ներածութիւն:— Քառյակների դրութիւն:— Փոխադրութիւն և փոփոխութիւն:— Տաղաչափութիւն և շեշտադրութիւն:— Ձայնառութիւն և ներդաշնակութիւն:— Դասավորութիւն և կապակցութիւն:— Պակասորդ և տպագրութիւն:— Ցեզրակացութիւն:

Վերջապես լոյս տեսաւ հարկելի յերաժիշտ Պ. Մակար Եկմալեանի այս մեծածավալ գործը: Ներդաշնակած և յերեք տեսակ. ա. յետաձայն, բ. քառաձայն և գ. քառաձայն. ա.և բ. արական, իսկ գ.՝ խառն խմբի համար:

Հատաջաքանում կարդում ենք. «Թեև պիտեյինք, վոր բազմաձայն յերաժշտութիւնը հակառակ չէ մեր յեկեղեցու վոգուն, այլ նորա կատարելութիւնն ու լրումն է, և մեր նախնիքն ել յուրաքանչիւր դարու ղեղարվեստի զարգացման համեմատ հոգևնեցրին մեր յեկեղեցական յերգերը, բայց մենք ներդաշնակելիս չատ զգուշացանք և յերկյուղածութիւնով վերաբերվեցանք, վորովհետև, անշուշտ, պետք եր անայլայլակ փոխադրել (բացի «Հայր մեր»-ից—յերես 74, և 210 և «Գոհանամք»-ից՝ յե-

[1]) «Արարատ», 1898 թ. էջ՝ 111—117, Եջմիածին:

բես 168, վորոնք տպագրած մատենի մեջ չկան. առաջինը կազմեցինք հայրապետական մաղթանք «Հայր մեր»-ի համաձայն, վորպես յերգում են ս. Եջմիածնում, իսկ յերկրորդը՝ հին յեղանակի համեմատ) մայր յեղանակները վորպես տպած են ս. Եջմիածնում, յեվրոպական չափերի և խազերի, իսկ ներդաշնակությունն այնպես հորինել, վոր մեր յեկեղեցական յերգեցողությանց վոգուն համաձայն պարզ, վայելուչ լինի: Ուստի խորշեցինք յելևեջից դուրս կիսաձայներ գործածելուց (chromatisme) և յեղանակի զարտուղությունից (modulation), այլ ջանացինք մնալ յեղանակի նույն յելևեջի մեջ (diatonisme) և ներդաշնակությունն ել կարելի յեղածի չափ պարզ հորինել, վորովհետև այսպես ե պահանջում պարսիկ-արաբացի յերաժշտության վոգին, վորի մի մասն ե և մերը»:

Ծրագրին համաձայն ենք, բացի ընդգծածներից:

Մեր յեկեղեցական յեղանակները վո՛չ մեկն ել յելեվեջ չունին, այլ կազմված են քառյակների դրությամբ: Բացատրենք:

Հայտնի յե, վոր բոլոր ազգերն ել նախ յերգեցին, ապա նվագեցին. առաջ յերգեցողությունը, հետո նվագածությունը առաջ յեկավ. առաջ կարողացան ձայնաստիճանը վորոշել, զանազանել, ապա նվագարանի վերա հաստատեցին: Հայտնի յե նույնպես, վոր հունաց սկզբնական նվագարանը քառալար քնարն եր (lira). լարում եյին աստիճանաբար և այսպես. Ա և Բ լարի ձայնամիջոցն եր կես, Բ-Գ և Գ-Դ-ինը մի-մի ամբողջ ձայն. ուրեմն $\overset{\frown}{\text{Ա}}\frac{1}{2}\overset{\frown}{\text{Բ}}\overset{\frown}{1}\text{Գ}\overset{\frown}{1}\text{Դ}$. այս ձայների հաջորդությունը նոքա քառալար (թեթրաքորդոս) եյին կոչում: Ահա այս գործիքի վերա յեր նվագում Որփեոսը և վորպես մեր նախնիքն ել գրում են. «Մինչև ի քարանց անգամ զգալ զխրախտաղմունս ձայնից ամենայն կենդանեաց»: Ժամանակի ընթացքում ավելացավ մի յերկրորդ քառալար, բայց այնպես, վոր առաջնի վերջին լարը՝ Դ-ն միանգամայն իբրև Ա լար եր յերկրորդի համար. ուրեմն այսպես. $\overset{\frown}{\text{Ա}}\frac{1}{2}\overset{\frown}{\text{Բ}}\overset{\frown}{1}\text{Գ}\overset{\frown}{1}\text{Դ}=\overset{\frown}{\text{Ա}}\frac{1}{2}\overset{\frown}{\text{Բ}}\overset{\frown}{1}\text{Գ}\overset{\frown}{1}\text{Դ}$, վոր հավասար ե յոթն ձայնից բաղկացած մի յերգի, ուստի գործիքն ել յոթնալար եր կոչվում: Այս յոթնյակն ութնյակի վերածելու համար վոչ թե վերից, այլ վարից եյին մի լար պնդում, վորովհետև, յեթե վերիցն ավելացնեյին, պետք ե հաջորդեր յերեք ամբողջ ձայնա-

միջոց՝ յեռաձայն (tritonus), վորն իբրև վոչ յեղանակավոր և քառալարի դրության հակառակ խիստ արգելվում եր: Սխալ

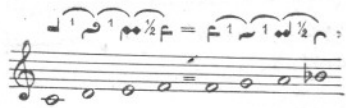
$\overset{\frown}{\text{Ա}\tfrac{1}{2}\text{Բ}\overset{\frown}{1}\text{Գ}\overset{\frown}{1}\text{Դ}} = \overset{\frown}{\text{Ա}\tfrac{1}{2}\text{Բ}\overset{\frown}{1}\text{Գ}\overset{\frown}{1}\text{Դ}} \overset{1}{+} \text{Ա}.\ \overset{\frown}{\text{Բ}\overset{\frown}{1}\text{Գ}\overset{\frown}{1}\text{Դ}\overset{\frown}{1}\text{Ա}}$-ն արդեն յեռաձայն ե:

Ուզիղ· $\overset{\frown}{\text{Ա}\overset{1}{+}\text{Ա}\tfrac{1}{2}\text{Բ}\overset{\frown}{1}\text{Գ}\overset{\frown}{1}\text{Դ}} = \text{Ա}\tfrac{1}{2}\text{Բ}1\text{Գ}1\text{Դ}$:

Այս ութնյակը համապատասխանում ե յեվրոպական իջնող moll կամ mineur-ին, վոր կոչվում ե նույնպես բնական կամ արևելյան mineur: Ամեն անգամ, յերբ այս ութնյակին քառալար ենք ուզում ավելացնել, պետք ե վարվել այս կանոնով: Յուրաքանչյուր նախորդ քառալարի վերջին լարը պետք ե միևնույն ժամանակ հետնորդի հիմնաձայնը լինի: Ուրեմն կստանանք վո՛չ թե յելեվեջ արդի մտքով, այլ քառյակների մի շղթա:

Քառյակների դրությամբ են հորինված և մեր թե՛ ժողովրդական, թե՛ յեկեղեցական յեղանակները, վորոնք քույր-յեղբայր են և նույն կազմությունն ունին: Քառյակների դրության չենթարկվողներն ոտարամուտ են: (Քառյակների դրությունն առաջին անգամ մենք ենք նկատել մեր յեկեղեցական և ժողովրդական յերաժշտության մեջ· մանրամասնությունը մտադիր ենք մի առանձին ուսումնասիրությամբ հրատարակել):

Ուրեմն, պարզ ե մեր յեղանակների կազմության գաղտնիքը· այսպես զուր ջանք կլիներ, յեթե յեվրոպական majeur, mineur կամ dur moll ձևերին համապատասխանող յելեվեջներ վորոնեյինք մեր յերաժշտության մեջն ել· չենք գտնի, վորովհետեվ չկան: Այս սխալ հասկացողությունը մի կեղծ յերաժշտական դրություն ստեղծեց մեր յերգեցողության մեջ: Բարեկրոն տեր Յեզնիկ քահանա Յերզնկյան մեր արեվելյան պարզ յոթնյակը տակն ու վերա արավ, կարծելով, թե յեվրոպականի համաձայն ե մերն ել: Մեր յոթնյակը բաղկացած ե յերկու dur քառյակից՝ $\overset{\frown}{\text{Ա}\ 1\ \text{Բ}\ 1\ \text{Գ}\ \tfrac{1}{2}\ \text{Դ}} = \overset{\frown}{\text{Ա}1\ \text{Բ}1\ \text{Գ}\tfrac{1}{2}\ \text{Դ}}$, վոր ձայնանիշներով այսպես ե պատկերանում.



Քառյակների դրությունն ըմբռնելուց հետո, հայտնի բան ե, առանց modulation-ի՝ յեղանակի զարտուղության, յեկեղեցական յերաժշտություն չունինք:

Թո՛ղ ներվի այստեղ և յեթ շեշտել, վոր մեր յերաժշտու-

թյունն ել յուր ամբողջ ազգային վոդովն և վոճով նույնքան արևելյան է, վորքան պարսիկ-արաբացին. բայց վո՛չ պարսիկ-արաբականը մերն է, և վո՛չ ել մերը նորա մի մասն է. այլ խնդիր է, թե նոցա ազդեցությանն է յենթարկվել. ճիշտ այնպես, վորպես մեր լեզուն հնդ-յեվրոպականի մի ճյուղն է, այսպես են և պարսկերենը, քրդերենը, դերմաներենը, և այլն, բայց մեր լեզուն վո՛չ դերմաներեն, վո՛չ քրդերեն և ո՛չ ել պարսկերեն է: Մեր և մյուս արևելյան յեղանակների զանազանությունն այն է, վոր նոքա քառյակի տարածությունը մեծացնում ու փոքրացնում են, մենք առնում ենք մի պարզ քառյակ և նորա պարունակած ձայնամիջոցներն ենք փոխում կիսաձայնական դրությամբ. պարսիկ, տաճիկ և արաբ յերաժշտության մեջ գործածում են նույնիսկ անգործնական ու անմիտ 1/3 1/4 ձայներ անդամ: Չափական դրությունն ել այլ է մերի մեջ:

Պ. Մ. Յեկմալյանի համար գլխավոր ուղեցույց է յեղել պատարագի արարողության առաջին տպագրությունը (1874), ոգտվել է նույնպես յերկրորդից (1878):

Մեր յեկեղեցական յերգեցողության մեջ խիստ փոփոխման է յենթարկվել մանավանդ պատարագի արարողությունը:

Փոխադրություն: Խաղերը կամ նույնությամբ պետք է փոխադրել (բացի տպագրական սխալները), կամ բարեփոխությունը, տրամաբանական որենքով, ամեն յեղանակի, յերգի մեջ պետք է կատարվի: Բարեփոխել նշանակում է՝ ավելորդ դեղդեղանքներ, խաղեր, դարձվածներ և այլն, վորոնք հակառակ են մեր ազգային և յեկեղեցական յերաժշտության վոդուն, պետք է գտվին, մաքրվին. չպետք է դաշնակը խանգարել, այլ պարզել. վո՛չ թե նոր յեղանակ ստեղծել, այլ յեղանակը կանոնավորել յուր վոդու համաձայն. չպետք է խանգարել չափակցությունն անհիմն կերպով, առանց հերքելու նորա սխալ կազմությունը: Յերկու տեսակ է փոխադրությունը՝ ձայնական և ամանակի:

1) ձայնական փոխադրություն և բարեփոխություն. եջ 57, տող 2, հատած 1. յեղանակը բարձրացել է մինչև ութնյակն այսպես.

4/4 c de f ed c



և դա – լոց և այլն. ավելի՛ լավ կլիներ, յեթե

բարձրանար վոչ թե գա, այլ՝ լոց վանկի վերա, ինչպես, որինակ, շատ ճիշտ և ուղիղ և կազմած էջ 61· տող 2· հատած 5 և 6·

$^4/_4$ c de f ed
ա–ղա–չեմք

էջ 63· տող 1· հատած 3 և 4: $^4/_4$ c f | f
հեղ—մամբ

նույն որենքը պետք և պահվեր ամեն տեղ ել: Համաձա՞յն և բարեփոխությունը յեղանակի դաշնակին և յեկեղեցական յերաժշտական վոգուն· ահա քառյակների շղթան·

c′d′e′f′g′a′b′ c″ d″ (es″ f″ g″ as″)· փակագծի մեջ առածները չկան մայր յեղանակում· իսկ այս աշխատության մեջ մինչև f″ և բարձրանում, բայց վոչ թե es″–ով, այլ e″–ով· ուստի դաշնակը յեվրոպական F—dur–ի գույն և ստանում· բայց սա քառյակների դրության համաձայն չե, վորովհետև յեռաձայնի (tritonus) սխալ հաջորդություն և առաջ գալիս, վոր արգելված և· սա նույնպիսի սխալ և, վորպես մեկն այժմ յեվրոպական g—moll–ի մեջ ais դնե b–ի փոխարեն: Մենք հասկանում ենք պ· երաժշտի միտքը· այսինքն շարունակ միևնույն քառյակի վրա պտույտ յեկող յեղանակը դանդաղությունից հանե և վոգի տա: Շատ լավ, բայց չե՞ վոր հայի յերաժշտական վոգուն համաձայն պետք և լինի:

«Առ քեզ, աստված»· էջ 53 յեղանակն ամբողջապես չրջված և՝ վոգին պահելով: Այս բարեփոխությունը բոլորովին անհիմն և: Ս· Եջմիածնի յերկու տպագրության մեջն ել յեղանակը շատ ուղիղ և կանոնավոր և: Բնագրի մեջ այսպես և·

a c a b des c — Առ քեզ աս-տված — փոխած և — $^4/_4$ cb a b des c — Առ քեզ աս- տված

Մեզ այնպես և թվում, թե պ· յերաժիշտն այս փոփոխությունն արել և, մտածելով, վոր Առ առնել բայի հրամայականն և· բայց «առ»–ը պարզ նախդիր և· (այս յենթադրությունն արինք, վորովհետև յերաժշտական տաղաչափության մեջն ել մեծ շեշտ և տված՝ $^4/_4$–ի առաջին ուժեղ շեշտը): Մարկավագն ասում և· «Ահիւ կացցո՛ւք, երկիւղիւ կացցո՛ւք և նայեցարո՛ւք զգուշութեամբ»: (Ահով, յերկյուղով կենա՛նք և զգուշությամբ

նայե՛նք)· դպիրներն ել պատասխանում են· «Առ քեզ, աստ-
ված· (դեպի քեզ, աստված)։

«Աչքն ծով»· եջ 233 և համապատասխան տեղերում բնագրի
մեջ g, as ե· փոխադրված ե ges, a։

«Այսօր մեռեալք»· եջ 240· «կենդանեացս» բառի եացս վանկը
բնագրում՝ c-des-c-b ե· փոխադրված ե· b-c-b-as։

«Այսօր հարսն լուսոյ»· եջ 251· տող 1, հատած 3 և 4·
ges-ը պետք ե g լինի։

«Գովեա՛, Երուսաղեմ»· եջ 254—256· վերջավորությանց մեջ
յեղանակը մի քիչ պարզած և համառոտած ե բավական հաջող
կերպով։

«Խորհուրդ խորին»· եջ 1—7· բնագրի մեջ յուրաքանչյուր
տունը վերջանում ե a-ով· բարձրացած ե d-ի, վոր յեղանակը
ձանձրալի յե դարձնում։

Կան մի շարք մանր փոփոխություններ, վորոնց մեծ մասը
յերաժշտական որենքների հիման վերա յե կատարված, թեև կան
և այնպիսիները, վորոնք տպագրական սխալներ են, բայց չեն
ուղղված, մանավանդ կիսաձայների մեջ։

2) Ամանակի փոփոխություն։ Յեղանակի տեվողական փոփո-
խությունը տաղաչափական որենքներին համաձայն պետք ե ա-
նել, կամ շեղվածներն ընդհանուր որենքին յենթարկել։ Մեր դի-
տողությունները պատարագի յերգեցողության հետ կապ ունեցող
շարականներին են վերաբերում, վորովհետև պատարագի արա-
բողության տաղաչափությունն ավելի յե խանդարվել (բացի վո-
տանավոր հատվածներից)։

«Խորհուրդ խորին»· եջ 1—7· հետեվյալ բառերի ամանակն
արագացրած ե· զվե՞րին, ա՞րա (բածք), ո՞ր Հե(ղեր), ի՞ սուրբ,
ս՞ըրբու(թիւն), հ՞աստա(թեա), և ը՞զ(դայարանս), տի՞րա(պէս)
սի՞րովդ, ե՞րկնա(ւոր), զե՞կե(ղեցի) քո՞ ան(շարժ), ի՞ խա(ղաղու-
թեան)։

«Հայր մեր»· եջ 143—145· հանա (պազորդ)· և այլն· 1/4
ամանակի փոխարեն 1/8 ե տված, ուստի դաշնակը կաղում ե։
Յեթե փոփոխության կարիք կա, համապատասխան տեղերում
պետք ե լինի՝ համաչափության համերաշխությունը պահելու
համար· ինչո՞ւ նույնպիսի փոփոխություն չի կատարված մյուս,

«Խորհուրդ խորին»-ի մեջ, որինակ. եջ 97—100. չե՞ վոր սա էլ նույնն է, միայն ամանակն ամբողջ յերգի մեջ համաչափ կերպով ծանրացած է:

«Յայս յարկ». եջ 8-ից 14. այս և բոլոր ծանր յերգերի մեջ յուրաքանչյուր $^1/_4$-ին տրված է $^2/_4$ տևողություն, յերգեցմունքն առավել պարզելու նպատակով, վոր շատ լավ է: Ըստ այսմ փոխված են և մնացյալները, բացի $^1/_{32}$ և $^1/_{64}$-ից, վորոնք մնացել են նույն արագության վերա: Այսպես է վարվել հարգելի յերաժիշտը, վոր ծանր յերգերի տեվողությունը (վոր ինչքան էլ չափերով սահմանած լինի, այնուամենայնիվ յերգում են ըստ հաճույս) իրական արագության մոտեցնե: Այս փոփոխությունն որինավոր է, բայց վոչ ամեն տեղ: Մի քանի տեղ էլ $^1/_5$ և $^1/_6$ բարդ ամանակով բաղադրված բաղխումներ կան (quintole, sextole), վորոնք բնագրի մեջ չկան:

Մի շարք անկանոն շնչառության նշաններ կան, վորոնք բառի կամ նույնիսկ վանկի ամբողջությունն են ընդհատում, վոր յերաժշտական չե. որինակ. տեա-ռը— ($^1/_{32}$ շունչ)-ն. այսինքն յերգելով տեա հասնինք ռը կես վանկ, այստեղ մի $^1/_{32}$ շունչ առնենք, հանգստանանք, ապա շարունակենք և տառը՝ վանկի մյուս կեսը, վոր վանկ չե, ձայնավոր չունի. ինչպե՞ս յերգենք:

Այսպես են և հետևյալները. պա- $^1/_{32}$ -տա-րա-գիս. սրա-հը- $^1/_{32}$-ս. կի- $^1/_{32}$ նա— մո-նաց և այլն: Կան և ծանրացրած ամանակներ. «Ամեն, և ընդ հոգւոյդ քում». եջ 70—78, «Տէր, ողորմե՛ա»-ների մեջ «Տէր»-երին տված է ավելի յերկար տեվողություն, քան բնագրումն է. կարճն ավելի հարմարավոր եր պաղատանք և շեշտ արտահայտելու համար, քան յերկարը, վոր կախ է ընկնում: «Հայր մեր». եջ 74 և 210. հառաջաբանում հիշվում է, վոր սա հայրապետական մաղթանքիցն է փոխ առած, յերկուսն էլ ունինք մեր աչքի առաջ, բայց նմանություն նշմարել չկարողացանք: Մի յերկու հատածի մեջ, կարծես թե, հեռավոր նմանություն է հնչում, բայց շատ աննկատելի յե: Ընդհակառակն մեծ զանազանություն կա. «Հայրապետական»-ը կազմված է քառյակների դրությամբ, վոր արեվելյան է, իսկ այս յեվրոպական F dur կամ majeur յելևեջի դրությամբ:

«Միայն սուրբ». եջ 77—78. այս յեղանակը ս. Եջմիածնի

պատարագի արարողության միջինը չե. բայց ավելի մոտիկ է մեր յեկեղեցական յերաժշտության վոգուն ու վոճին, քան ս. Եջմիածնում տպագրածը, վոր տաճկական փուսելիկ յեղանակի ազդեցության տակ g–ն gis–ի յե փոխել:

«Օրհնեալ է Աստուած: Քրիստոս պատարագեալ». եջ՝ 87—96. յուր սարքով այլ տեղից է առած: Հառաջաբանում հիշվում է, թե տպագրի մեջ պակաս եր այս. ընդհակառակն՝ տպագրի մեջ կա (տես՝ Բ. Տպ. 45—46, ս. Եջմ.) և յեկեղեցական վոճով հորինած Դկ. յեղանակ է. այն ինչ, առաջինը յեվրոպական dur յելևեջն ունի և անհամաձայն է քառյակների դրության:

Հին «Գոհանամք»–ը. եջ 168—174. այս յեղանակը հրաչալի դաշնակ ունի (թեև բավական զորեղ ել պարսկական ազդեցություն) և արևելյան քառյակների դրությամբ հորինված: Սկսում է «Սուրբ սուրբ»-ի վոճով ութնյակ բարձր: Ահա՛ այս վոճն ու վոգին ունենալու ելին «Հայր մեր», «Քրիստոս պատարագեալ» սարքովը և «Սուրբ սուրբ»–ի բարձրացրած մասերը:

«Յորժամ մտցես». եջ 232–238, այս չկա միայն ս. Եջմիածնում տպված պատարագի արարողության մեջ և իսկ յեկեղեցական է:

ՏԱՂԱՁԱՓՈՒԹՅՈՒՆ. Շարականի յերգեցողությանը տողերի և հատվածների վերջավորության ժամանակ յերկար կամ զույգ ամանակ ունեցող վանկերին հետևում են ընդհանրապես կրճատները՝ (կենտ), մինչև վերջը, կամ կրկին մի զույգ ամանակ ունեցող վանկի հանդիպելը: «Բարեխօսութեամբ»–ն այս որենքով է գնում մինչև վերջը: «Բարեխօսութեամբ մօր քո և կուսի ընկալ զաղաչանս քոց պաշտօնէից». և այլն: (Էեառն վիմածի՛ն, աղբյուր յորդառատ, պարունակ ծաղկեա՛լ, այգի վայելուչ»... «Խորհուրդ մե՛ծ և սքանչելի, որ յա՛յսմ աւուր յայտնեցաւ. հովիւք երգեն ընդ հրեշտա՛կս, տան ա՛ւետիս աշխարհի»... «Զինւորութի՛ւնք հրեշտակաց օ՛րհնեն զքեզ»... «Զա՛յնի՛ւն աւետարանէր հրեշտակն»... «Տէ՛ր որ ի մէջ լերինն աղբերացուցե՛ր բզջուրն ի վիմէն... և այլն: Այս ընդհանուր որենքին համաձայն է դրեթե շարականների $^4/_5$ մասը: Պատարագի արարողության մեջն ել ենք նկատում այս կանոնը, բայց շատ փոփոխված և այլայլված. որ. «Ամէն և ընդ հոգւո՛յդ քո՛ւմ»: Եւ «ե՛ւս

խաղաղութեան զտէր աղաչեսցո՛ւք: *Ամենայն սրբո՛վք* զորս յիշատակեցա՛ք եւս առաւելապէս զտէր աղաչեսցո՛ւք». *Հետո խառն է:*

ՇԵՇՏԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆ: *Յերաժշտությունն ել, ինչպես բանաստեղծությունը, ունի տաղաչափական որենքներ. այսինքն՝ յուրաքանչյուր յերգ շեշտի դրության համաձայն պետք է բաժանել հատածների: Յերաժշտական յերկու գլխավոր հատած կա՝ մեծասար և ստեղն. մնացյալները սոցանից ածանց կամ բաղադրություն են: Մեծասար $^2/_4$ է մի յերաժշտական հատած, յեթե պարունակում է զույգ ամանակ, ուր շեշտվում է առաջինը, յերկրորդն անշեշտ է անցնում: Ստեղն $^3/_4$ է, յեթե բովանդակում է յերեք ամանակ (կոճատ), ուր շեշտվում է կրկին առաջինը, բայց վերջին յերկուսն անշեշտ են մնում: Մեծասարի ածանցումն են $^4/_4$, $^4/_2$, $^8/_4$, $^2/_2$, $^2/_8$, $^4/_8$, և՛ այլն, որինակ՝ $^4/_4 = ^2/_4 + ^2/_4$. շեշտվում է վորպես մեծասարը ($^2/_4$), այն զանազանությամբ, վոր առաջին $^2/_4$-ի շեշտն ավելի զորեղ է, քան յերկրորդինը և այլն: Ստեղնի ածանցումն ել՝ $^3/_8$, $^6/_8$, $^9/_8$, $^{12}/_8$, $^6/_4$, $^9/_4$ և այլն, ուր, որինակ՝ $^9/_8 = ^3/_8 + ^3/_8 + ^3/_8$ առաջին $^3/_8$-ը զորեղ շեշտ ունի, յերկրորդը՝ դրեթե առաջնի կեսի չափ, և յերրորդն ավելի պակաս և այլն: Բարդություններն են՝ $^5/_4$, $^7/_4$, $^5/_8$, $^7/_8$ և այլն, ուր, որինակ՝ $^5/_4 = ^2/_4 + ^3/_4$-ին կամ $^3/_4 + ^2/_4$-ին և շեշտվում է պարզերի շեշտադրության որենքներով: Մեր յեկեղեցական յեղանակների մեջ կան թե՛ մեծասար և թե՛ ստեղն և թե՛ ածանց ու բարդ հատածներ:*

Հատածների կազմությունը պարզելուց հետո, մնում է, վոր նոցա նշանակությունը բացատրենք՝ մեր միտքն ամբողջացնելու համար:

Յերաժշտության և լեզվի շեշտադրության որենքները սերտ կապ ունին: Յերկուսի շեշտերն անբաժան ընթանալով մի անքակտելի ներդաշնակություն պետք է ներկայացնեն. հակառակ դեպքում լեզվի և յեղանակի դաշնակը հիմն ի վեր խանգարվում է, վորովհետև, ուր լեզուն է շեշտվում, յերաժշտությունն անշեշտ է, և ընդհակառակն՝ այսպես քաշ է գալիս յեղանակը:

Մեր լեզվի մեջ շեշտվում են բառերի վերջին վանկերը միայն. բացի կոչականներից. յերգեցողության մեջ ներելի յե բաղ-

մավանկ բառերին յերկու շեշտ տալ և, յեթե հնարավոր ե, բառի արմատը շեշտել, վորպես արել են և մեր նախնի բանաստեղծ-յերգիչ-յերաժիշտ հայրերը: Ուրեմն, նախ պետք ե յերգի խոսքերը լեզվական չափի վերածել, ապա հատածների բաժանել, վորպեսզի լեզվի և յեղանակի շեշտերն իրար համբուրեն: Այս ձեռնարկում այս որենքն ամեն տեղ պահված չե, և այս վոչ միայն արձակ, այլ և չափածո դրվածքների մեջն անգամ: «Քրիստոս ի մէջ մեր յայտնեցաւ». եջ 52:

4/4 «Քրի'ստոս ի' մէջ|մե'ր յայտնեցա'ւ|, ո'ր էնն Ա'ստուածա'ստ բազմեցաւ, | խաղաղո'ւթեան | ձա'յն հնչեցավ, | սուրբ ողջո'ւյնիս | հրա'ման տըւաւ, | ե'կեղե'ցիս | մի' անձն ե'ղև, | հա'մբոյրը'ս յօդ | հրա_ման տըւա'ւ, | թը'շնամութիւ|նըն հեռա'ցաւ, | սէ'րն ընդհա'նու|րըս սփռե'ցաւ. | ա'րդ պաշտօնեայք | բա'րձեալ ըզձա'յն | տո'ւք օրհնո'ւթիւն | ի' մի բերան, | Միա'սնական | աստուածո'ւթեան | ո'րում սրո'վբէքն | ե'ն սրբա|րան»:||

Գրեթե բոլորովին հակառակ շեշտադրություն ե առաջ յեկել-այսպես պետք ե լիներ.

4/4. / 1/4 շունչ).

(Քրիստոս ի | մէ'ջ մեր յա'յտնե|ցա'ւ, վոր է'նն Աս|տւա'ծ աստ բա'զմե|ցա'ւ, խաղաղու|թեա'ն ձայն հնչե'|ցա'ւ, սուրբ ո'ղջու|նի'ս հրամա'ն տըւա'ւ. եկե'ղե|ցի'ս մի ա'նձն ե|ղե'ւ համբո'յրս | յօ'դ լրմա'ն տը|ւա'ւ, թշնա'մու|թի'ւնն հե'ռա|ցա'ւ, սէրն ը'նդհա|նուրս սփռեցա'ւ, արդ պա'շտօ|նեա'յք բարձեա'լ ըզ|ձա'յն տուք օ'րհնու|թի'ւն ի մի' բե|րա'ն, միա'սնա|կա'ն Աստւա'ծու|թեա'ն, որո'ւմ սրով|բէ'քն են սը'րբա|բա'ն:|| «Առ քեզ Աստւած». եջ 53. 4/4 «Ա'ռ քեզ Աստւած»:|| Պետք ե լինի 4/4 /1/4 շունչ|. Առ քե'զ Աս|տւա'ծ»:||

Այս սխալի պատճառն արդեն բացատրեցինք նախընթաց յերեսներից մեկումը: «Տէ'ր, ողորմե'ա». եջ 79. այս յեղանակն սկզբից մինչև վերջը 5/4 (3/4+2/4) ե, վո'չ թե 4/4. միևնույն «Տէ'ր ողորմե'ա»-ն վեց անգամ կրկնվել ե, վեցն ել այլ կերպ.

Տէ'ր ողո'րմեա, | տէր ո'|ղո'րմեա, տէ'ր|ո'ղո'րմեա |տէ'ր ողորմեա' | տէ'ր, ողոր|մեա' | տէ'ր ողոր|մեա'||: Միայն վերջինն ե ուղիղ: Բայց, յեթե 5/4-ով շեշտվեր, վոր մի բարդ չափ ե՝

$^3/_4+^2/_4$, ուղիղ կլիներ. $^5/_4$. ($^3/_4$) տէ՛ր, ողոր| ($^2/_4$) մեա՛,| տէ՛ր ողոր|մեա՛ տէ՛ր, | ողոր|մեա՛ | և այլն: «Խորհուրդ խորին». եջ 97—100. ավելի լավ կլիներ, յեթե այսպես բաժանվեր. $^4/_4$. «Խոր|հուրդ խո|րի՛ն ան|հա՛ս և այլն, վորով թույլ շեշտերը կընկնեյին թույլ, իսկ զորեղները շեշտավոր վանկի վրա, բայց այստեղ ընդհակառակն է: Թիվ յերգերը (recitativ) կամ չպետք է հատածների բաժանել, կամ նույն յերգի և յերկի բոլոր թիվ յերգերն ել բաժանելու յեն: Այս աշխատության մեջ վո՛չ միայն չե պահված այս կանոնը զանազան կտորներում, այլ և միևնույնի մի մասը բաժանված է, մյուսը վոչ. որինակ՝ եջ 70. «Ամէն. եւ ընդ հոգւոյդ քում»-ի թիվ յերգը. $^4/_4$ «և ևս խաղաղութեան զտէր աղա|չես ցուք».‖ բաժանված է սխալ. վո՛չ թե $^4/_4$, այլ $^5/_4$ է, $^3/_4$. /$^1/_8$ շունչ/ «Եւ եւս խաղաղու|թեա՛ն զտէր աղաչես|ցո՛ւք»‖ պետք է լինի. վորովհետև մենք յերբեք չենք ասում «աղաչե՛սցուք», այլ «աղաչեսցո՛ւք»: «Ամենայն սրբովք» բաժան է և սխալ. «վասն մատուցեալ», «որպէս զի տէր Աստուած մեր» ընկալ կեցո՛ չեն բաժանած. ավելորդ $^1/_5$ և $^1/_6$ (quintole և sextole) ամանակներ են մտած: Մի քանի տեղ անտեղի շեշտած (>) է, որինակ եջ 72, յերկու տեղ և այլն:

Զայնառություն: Զայնառությամբ (pedal, Orgelpunkt) են գրված գրեթե բոլոր միայնակ յերգեցողությունները այս վոճով. մայր յեղանակը յերգում է tenor (սոսկ) միայնակ, սորան դաշնակցում են tenor և bass (բամբ) խմբերը հնգյակով ձայնառություն պահելով. տեղ-տեղ ընդմիջում են անցիկ (durchgehende) ձայները և յուրաքանչյուր յերաժշտական նախադասությունն վերջանում է հիմնաձայնական (тоническое, трезвучие, tonische Dreiklang) յեռաձայնով. գրված է արական խմբի համար: Զայնառությունը մի քանի տեղ յեղանակին չի բռնում, ոտար է. «Ի կոյս վիմեն», եջ 244—249. բուն արևելյան յեղանակ է և քառյակների դրությունն այնպես է հարմարել, վոր նմանում է յեվրոպական cis moll-ի կամ mineur-ի, կիսվար, յերկյակով (secunde) his-ն ել մի մեծ բարեհարմարություն է cis moll-ի դույն տալուն, բայց վոչ fis moll է յեղանակը, վոչ ել նորա նման; Ուստի fis cis ձայնառությունն ել բոլորովին անհամաձայն է: Յեղանակը վերջանում է fis cis

հնդյակի ձայնամիջոցով. վերջավորությունն արդեն ապացույց է, թե յեղանակի ձայնառությունը սխալ է բռնած: Բոլոր արևելյան յեղանակները վերջանում են քառյակի կամ հիմնաձայնի, կամ յերկրորդ աստիճանի՝ յերկյակի վերա. ձայնառություն է պահվում սովորաբար հիմնաձայնը, յերբ յեղանակը ցած է. հենց վոր յեղանակը բարձրանում է, սորան միանում է կամ առանձին ձայնառություն և պահում սորին քառյակի հիմնաձայնն, ուժնյակ բարձր, վոր և հնդյակի ձայնամիջոց և կազմում նախկին քառյակի հիմնաձայնի հետ. յեղանակը կրկին իջնելով միանում է նախ հնդյակին և նորա հետ հիմնաձայնին՝ դիմաավոր ձայնառությանը. իսկ այստեղ վոչ թե ձայնառության հիմնաձայնին այլ հնդյակին է միացել, վոր հակառակ է արևելյան վոգուն: Այստեղ կա և դուրընթաց հնդյակների սխալ հաջորդություն. էջ 245. հատած 1 և 2. (a—e) և (fis cis) և նման տեղերում, էջ 28. տող 3. հատած 1 և 2 և նման տեղերում ուժնյակի և հնդյակի սխալ հաջորդություն (F—c) և (B—f—b):

Ներդաշնակություն: Յեղանակները ներդաշնակված են յերաձայն և քառաձայն, մի քանի կտոր ևս յերկձայն: Յերկձայն են «Ցորժամ մտցես» մեղեդին, վոր հաջող է, յերկու ԳՋ ճաչու շարական էջ 257—260. (վոչ մի տեղ չե նշանակված շարականի յեղանակներին համապատասխան ձայները՝ ուժ ձայն, վոր չատ կարևոր է): Յեթե կարիք կար ճաչուները դնելու, պետք է ուժ ձայնները դոնե լիներ. բայց այստեղ յերկուսն են և նույն ձայնից և մի «Գովեա Երուսաղեմ» ԱՋ, վոր յերաձայն է: Սորա ներդաշնակությունը չատ սիրուն և կոկիկ է, միայն ավելորդ եր fis-ով դարձված ք անելը (modulation), քանի վոր յեղանակի մեջ չե ցույց տված. ուստի «Ցարեաւ Քրիստոս» բառերի ներդաշնակությունը մտքին համաձայն չե. խոսքերն ավետում են փրկչի հարությունը, իսկ ներդաշնակությունը սխրում և ուսխրեցնում է յուր mineur կամ moll բնավորությամբ այդ մեծադոր ավետիքը. իհարկե չատ սիրուն կերպով dur կամ majeur կարելի յեր անել: Հատածները բավական ճիշտ են բաժանված. միայն՝ «Հոգ| $^3/_4$ ւո՛յն սըր|բո՛յ այժմ և|մի՛շտ» և այլն. $^3/_4$-ը պետք է լինի ճիշտ այնտեղ, ուր դետեղել ենք. այստեղ «եւ հավիտեանս» բառից հետո յե. իսկ «և հոգւոյն սրբոյ, այժմ և

միշտ» և այլն $^4/_4$-ի է վերածած, ուստի սխալ շեշտ է առաջ յեկել:

Յեռաձայն պատարագը գրված է արական խմբի համար. եջ 1—98: Դարձվածքները (modulation) պետք է կատարվեն, բայց յեղանակի կիսաձայներիցն ոգտվելով, վոչ թե ոտար կիսաձայներով:

«Խորհուրդ խորին». եջ 1—7 յեղանակը բաղկացած է յերկու moll քառյակից՝ a,h,c′,d′e′ (f′g′), վորոնք ընդմիջվում են g,a,h,c, dur քառյակով. ուրեմն պետք է ներդաշնակել ըստ այնմ: Յեկեղեցական յերգեցողության մեջ լավ չեն հնչում այնպիսի ձայնական հաջորդություններն, ուր մանավանդ Bass-ը (բամբ) իրար հաջորդող և նույն ուղղությամբ՝ յելնելով կամ իջնելով, վոստյուններ է անում, մերթ ներդաշնակության անդամներով, մերթ քառյակներով կամ հնդյակներով: Որինակ՝ այստեղ կան այսպիսի յելք և եջք. g-e-h, h-e-g. g-d-h, H-e-g-d-H, վորոնք սահուն չեն յեկեղեցական յերգեցողության համար: «Բարեխօսությամբ». եջ 14—17 կարիք չկար fis և gis-ի: Բամբ ձայնը (Bass), վոր մայր յեղանակի հիմքն ու սյունն է, պետք է նույնչափ սահուն և նույնպիսի աստիճանական ձուլվող յելք և եջք ունենա, վորպես մայր յեղանակը: Բայց այստեղ նկատում ենք այսպիսի անհարմարություններ. a-c-d e-h. g-gis (chromatisme), վոր մեր յեղանակների վոգուն բոլորովին հակառակ է, վորպես և (այստեղ) fis—gis. ընդհակառակն արևելյանը f—gis է, վոր ունի յուր կազմության վորոշ հիմքը: Բայց այս չպետք է գործածել այս յեղանակի մեջ: Այստեղ ենք հանդիպում յերկու քառյակի թռիչքին նույն ուղղությամբ. a—d—g, վորին անմիջապես հաջորդում է ներդաշնակության անդամների թռիչքը՝ g—e—h (եջ 18—20): Մյուս «Բարեխօսութեամբ»-ը, յեթե գրվեր նախընթացի ձայնաստիճանով, միորինակությունը պահելու համար, ավելի լավ կլիներ: Մեր Գ.Կ. յեղանակը վո՛չ թե moll, այլ dur դաշնակ ունի, հենց այս պատճառով վառ ձայն է կոչվում և վերջանում է քառյակի յերկրորդ աստիճանի վերա. ըստ այնմ ել պետք եր ներդաշնակել յերդը:

Եջ 21—97. դաշնակը շատ անպաճույճ և սիրուն է կազմված:

Արական քառաձայն խմբի համար, եջ 97—176· շատ գեղեցիկ և կազմված առաջնի վոճով: «Հայր մեր»-ը, եջ 143—115, մինչև «Թող մեզ»-ը յեվրոպական fis moll-ին և նմանում, իսկ հետո cis moll-ին, կիսվար յերկյակներով· առաջինը ներդաշնակված և A և յերկրորդը E dur-ով, վորոնք fis և cis moll-երի համապատասխան վերին զուգընթաց յեռյակներն են: Յերկու մասն ել լավ են կազմված և գեղեցիկ են հընչում, բայց ավելի լավ կլիներ, յեթե յերկրորդ մասը ներդաշնակվեր cis moll-ով, փոխանակ E dur-ի, վորովհետև խոսքերի իմաստը խնդրվածք և, վորն և moll դաշնակով շատ ավելի տպավորիչ կլիներ:

Քառաձայն պատարագ՝ խառն խմբի համար, եջ 180—229· կազմված և առաջինների վոճով· ներդաշնակությունը, պարզությամբ հանդերձ, շքեղ և հնչում:

ԴԱՍԱՎՈՐՈՒԹՅՈՒՆ ՅԵՎ ԿԱՊԱԿՑՈՒԹՅՈՒՆ: Դասավորությունը շատ ճիշտ և հարմար և· բայց կապակցությունը տեղտեղ կաղում և, զորորինակ, եջ 100· ծանոթություն և գրված· («չարչարանաց և այլն տես յերես 2»)· բաց ենք անում և տեսնում, վոր շարունակությունը նախընթացին անհամաձայն և ձայնաստիճանով· եջ 100 յեղանակը վերջանում և h moll· եջ 2· D dur· յեղանակի շարունակությունը, մայր յեղանակում, պետք և e լիներ, հանկարծ իջնում և մի աստիճան ցած՝ d-ի, կապը կտրվում և յեղանակի դաշնակը խանգարվում և: Կամ յենթադրենք (հաճախակի պատահում և ճիշտ այսպես), վոր թափորը վերջացավ «Տեղի բերկրանաց» բառերով· եջ 100· և այլևս վոչ թե «չարչարանօք»-ը, այլ «Այսօր ժողովեալ»-ն են շարունակում (եջ 100), վոր a ձայնաստիճանով և գրված (ավելի լավ կլիներ, յեթե յերկար moll դաշնակից հետո C dur-ով ներդաշնակվեր· մանավանդ այս յեղանակն ել՝ ԳՁ-ը, վորովհետև dur և, այդ հարմարությունը չե զլանում, վորով մի անսպասելի զորեղ տպավորություն կաներ), մինչև այժմ հնչող cis-ը հանկարծ c-ի յե իջնում՝ մայր յեղանակում, վոր անկապ և աններդաշնակ և· բացի դորանից H-f և A-e զուգընթացաբար կցելիս սխալ հնգյակներ են գոյանում:

Պատարագի արարողության յուրաքանչյուր մասն սկսում և

մի այլ տեսակի «Խորհուրդ խորին»-ով: Բոլորի դաշնակն ել նույնն է: Զանազանությունն այն է, վոր մեկը պարզ, մյուսը մի քիչ զարդարուն և յերրորդը ավելի չքեղ է: Առաջինը (եջ 1) գրված է g ձայնաստիճանով. յերկրորդը՝ (եջ 97) d և յերրորդը՝ (եջ 177) c: Նույն դաշնակ ունեցող յերգերը նույն ձայնաստիճանով ել պետք է գրել, վոր յերգեցողության ամբողջությունն ու կապը չընդհատվի:

ՊԱԿԱՍՈՐԴ: Պատարագի արարողության վերաբերյալ մի քանի կտոր բաց է թողած. մի քանի մեղեդի, Ավագ հինգշաբթիի սրբասացությունը, ծննդյան և Զատկի թափորի «ավետիս»-ները, բոլոր տաղերը և մի քանի մանր բան:

Յերկար (⌒) նշանը պետք է այնպես դնել, վոր նա ազդե յուրաքանչյուր հնդային գծին հավասարապես. այս ձեռնարկում մի քանի կերպ է կիրարկված՝ մի տեղ գրված է, մյուսում վոչ, յերբեմն միայն առաջին հնդային գծի վերա, ուրեմն յենթադրելի յե, վոր ազդում է յերկրորդին, յերբեմն՝ յերկուսի վերան ել, և մերթ վոչ մեկի վերա: Նույնը նկատում ենք դաշնակի (pianoforte) մեջ, ուր մինչև անգամ հակադիր պատկեր է ներկայացնում միևնույն հատածի միևնույն կտորի ձայնական բաժնին, վորին միացած է սերտ կերպով:

ՏՊԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ: Ընտիր թուղթ, մաքուր տիպ և հարմար դիրք ունի: Մի քանի տպագրական սխալ նկատեցինք. «Գոհանամք» եջ 160, դաշնակի բաժնում, հատած 1, ա. հնդային գիծ. վերջին d խաղն ունի $^1/_4$ ամանակ, պետք է $^1/_8$ լինի.

Պակասում են հետևյալ թվահամարները.

Եջ 21.	4 համարը չկա.
եջ 54.	18 համարը չկա,
եջ 105.	8 համարը չկա,
եջ 117—122	13, 14, 15 համարը չկա,
եջ 145.	29 համարը չկա, և այլն:

Մի քանի թվահամարներ կան, վորոնց կցած են A, B, C տառերը, բայց չկան պարզ ձևերը՝ առանց տառերի: Մենք այս բացատրում ենք այսպես. յերեվի հարգելի յերաժիշտն ունեցել է հիշյալ կտորներից մի քանի տեսակ ներդաշնակված, կամ մի քանի յեղանակ, բայց ինչ-ինչ պատճառներով տպագրության չե

հանձնել, իսկ համարները թողել և անփոփոխ։ Որինակ էջ 156 և 158 կրկնվել է 34c-ին յերկու անգամ և չկան 34, 34a և 34b թվահամարները և սոցա համապատասխանող կտորները և այլն։

Յեզրակացություն։ Հարգելի յերաժիշտ Պ. Մակար Յեկմալյանը մեր յերգեցողության ամայի անզաստանի մեջ ներդաշնակության անգրանիկ բուբաստանը տնկեց։ Սրտանց ուրախ ենք, վոր հայերս այժմ կարող ենք պարծել, թե մենք ել հետ չենք մնացել վսեմ դեղարվեստի և կատարելագույն՝ յերաժշտության զարդացումից։ Դեպի կատարելություն ձգտելով՝ մենք կուզեյինք մի այսպիսի ծրագրով մշակված և կազմված, դեղարվեստական միություն ներկայացնող պատարագ.

ա. խորշել ոտար և ավելորդ դեղդեղանքներից։

բ. նույն յեղանակի զանազան յերգված քներից պատշաճավորն ընտրել։

գ. յեղանակների տաղաչափությունն ու ներդաշնակությունը, ըստ կարելվույն, յերգերի խոսքերի իմաստին համաձայնեցնել, պահելով միանգամայն հայոց յեկեղեցական յերաժշտության վոճն ու վոգին և, մի այսպիսի սրբազան ավանդին վայել՝ պարտ ու պատշաճ ակնածություն ու հավատարմություն։

դ. յեղանակն ու տաղաչափությունը ուղղելիս առաջնորդ ունենալ ձեռագիր պատարագամատույցները և հին խազերը, վորոնք, անշուշտ, ավելի խոսուն են՝ մեռած լինելով, քան մեր արդի կենդանի մեռած ձայնանիշները։

ՀԱՅ ՅԵԿԵՂԵՑԻԿԱՆ ՅԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ [1])

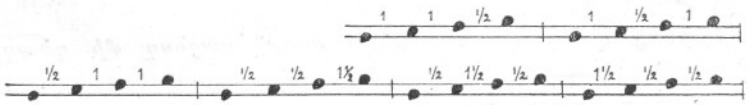
1. ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԿԵՏԱԴԱՐՁՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ա. ՍԱՂՄՈՍԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆ

Քառալարի սիստեմը։— Սաղմոսասացություն։— Թվատուլյունն ու իր տարրերը՝ ա) տեվողություն, բ) առոգանություն, գ) տրոհություն։

Հայկական յեկեղեցական և ժողովրդական յերաժշտությունը հիմնված է վոչ թե յեվրոպական ութնյակի սիստեմի վրա, այլ քառալարի սիստեմի վրա՝ այնպես, վոր նախորդ քառյակի վերջին ձայնը դառնում է հաջորդի առաջին ձայնը։

Հայ յերաժշտության տիրող քառյակը մաժոր քառյակն է, վորի սկզբի և վերջի ձայները միշտ անփոփոխ են մնում, մինչդեռ միջինները փոփոխվում են.



Այս վեց քառյակների դանազան համակցություններից կազմված են հայկական բոլոր յեղանակները։

Սաղմոսերգությունը բաժանում են յերկու կարգի.—

---

1) *Այս ուսումնասիրությունը լույս է տեսել 1889 թ. դերմանական «Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft» հանդեսում (էջ՝ 54—64, Բեռլին), վորտեղից թարգմանել և յերաժշտարան Հակոբ Հարությունյանը։ Ղորդանյանն այդ ուսումնասիրությունը կրճատումներով տվել է իր «Кавказская музыка» աշխատության մեջ՝ առանց հեղինակի անունը հիշատակելու։ Այդ ուսումնասիրությունը վերջերս (1935 թ.) լույս տեսավ Ցերուսալեմի «Սիոն» ամսագրում։*

ա) սաղմոսասացություն, *վոր խոսելու և յերգելու միջին տեղն և բռնում. այսպես յերգելով ասում են՝* սաղմոսները, որհներգությունները, աղոթքները, հին կտակարանը (*բացառությամբ մարգարեների գրքերի*):

բ) թվերգություն, *վոր կանխադրում և վորոշ յերաժշտական հիմունք և տաղաչափություն.*

1) փոխ՝ *յերկու մեներգուների փոխեփոխ ասած* սաղմոսը: *Փոխի ծավալը կազմում և փոքր քառյակ. որինակ՝* g-a-b: *Սաղմոսի տները սովորաբար բաժանում են յերկու հատածի, վորոնք համարյա նույն յերկարություն ունեն: Առաջին մասի առաջին բառն սկսվում և* g-*ով, վորը կրկնվում և մինչև այդ բառի շեշտին հասնելը. բառի շեշտված վանկի վրա* g-*ն բարձրանում և* a-*ի. այնուհետև ձայնը մնում և* a-*ի վրա՝ մինչև առաջին հատածի վերջին բառի շեշտը, վորտեղ ձայնը բարձրանում և* b-*ի: Այստեղ վերջանում և տան առաջին մասը: Յերկրորդ մասն ել նույն ձևով և յերգասվում, միայն թե* g-a-b *ձայների հաջորդականությունը դառնում և* g-b-a. g-*ն սկսող ձայնն և,* b-*ն առաջին բառի շեշտված վանկի ձայնն և, իսկ* a-*ն առաջին տան յերկրորդ մասի վերջին կամ հանգման ձայնն և: Այսպես են մեներգուներն ամբողջ սաղմոսը թվերգում:*

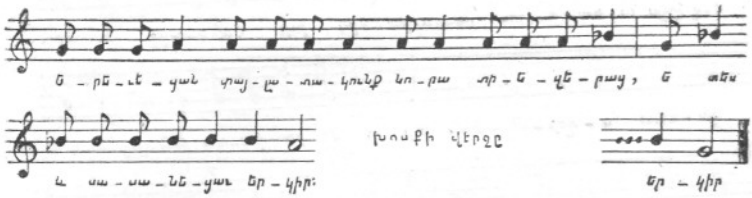
Վերջին տան վերջին յերկու վանկերը յերգվում են յեռյակի իջնող թռիչքով:

Բերենք փոխի կառուցվածքը պատկերացնող մի գծագրական տախտակ.—

Փոխի առաջին հատվածը		
Սկզբնաձայներ	*Շեշտված ձայներ*	*Վերջաձայներ*
g	a	b
Փոխի յերկրորդ հատվածը		
g		a
Վերջին տան յերկրորդ հատվածը		
g	b	b-g

Յերբ սաղմոսի տան առաջին հատածի վերջին բառը միավանկ է և հատուկ չեշտ չունի, այդ դեպքում վերջընթեր բառի վերջընթեր չեշտված վանկից պիտի անմիջապես բարձրանալ է-ի՝ առաջին մասի վերջին ձայնին.—

(Սաղմոս 97,4· կամ 96,4)



Թվերգությունն[1]) իր տաղաչափական կազմությամբ նույնն է, ինչ վոտանավորն ու բանաստեղծությունը:

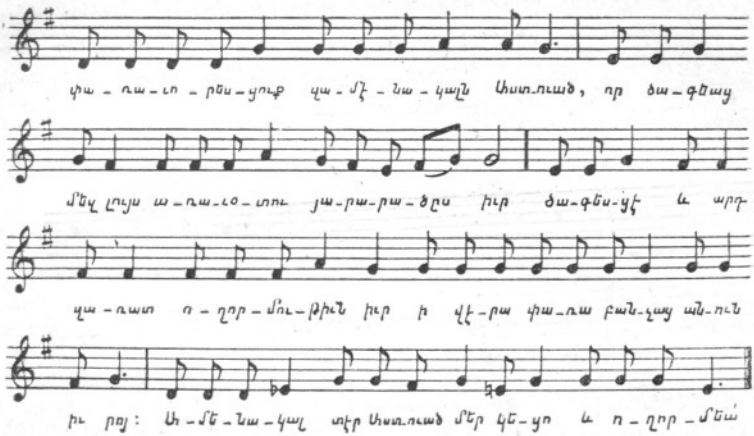
2) քարոզ, այսինքն՝ հաւ, վոր ընթանում է ձայների վորոչ հաջորդականությամբ, թեև եյապես միևնույն ձայնի վրա կանգնած են մնում: Ունի մաքուր հնդյակի ծավալ՝ d–a· պարզ պատկերացնելու համար տանք այստեղ քարոզի կազմության մի տախտակ·

Քարոզի առաջին հատվածը							
Սկզբնաձայներ			Տիրապետող ձայնը	Շեշտաձայներ		Վերջաձևը	Վերջաձայնը
d	e	g	g	g	a	g-fis-e-fis-g	g
Քարոզի յերկրորդ հատվածը							
d	e	g	g	g	a	g-e-g..g-e	e
					Կամ՝	g-es-g...g-es	es

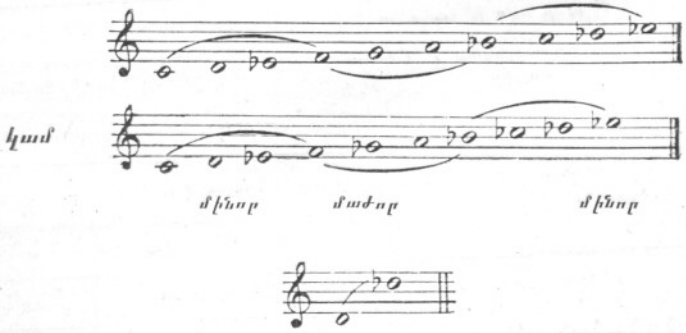
Գործածական չեն e (es), a, a–e (es)· d–a, a–d թռիչքները: Յուրաքանչյուր բառի ամեն մի վանկ ունի միայն մի ձայն· բացառություն է կազմում վերջին հատվածի վերջընթեր վանկը:

---

[1]) Թվերգության նույն ձայնի հաճախակի կրկնությունը կամ հաճախակի գործածվող ձայնը, վորին յեղանակի մեջ միշտ վերադառնում ենք:



Հին կտակարանի մարգարեների գրքերի և Ավետարանի թվասությունն արդեն յեղանակավոր ե: Առաջինների ընթերցումն ամեն մարդ կարող ե կատարել, Ավետարանը, սակայն, միայն հոգեվորականը պիտի կարդա: Յերկուսն ել ունեն քառյակների հետեվյալ շղթայակայությունը.



Մարգարեների գրքերի և Ավետարանի թվասությունը յերգվում ե ըստ կետադրության:

Գլխավոր քառալարն ընկնում ե մեջտեղը:

Լեզվի կետադրության նշանները ցույց են տալիս կամ մի ձայնավորի յերկարությունն ու կարճությունը, կամ շեշտում են մի կարեվոր բառ, կամ տրոհում են զանազան նախադասու-

թյուններն իրարից: Նույնն ել թվասության դեպքումն ե.—այդ նույն նշանները ցույց են տալիս կամ ձայնի տեվողությունը, կամ շեշտում են վորևե ձայն, կամ համապատասխանում են վորոշ ձայնամիջոցներին և կազմում են զանազան հանգաձեվեր (Kadenzformen):

Այս կիրառումներն ի նկատի ունենալով՝ կետերը կարելի յե բաժանել յերեք խմբի.—ա. տեվողության նշաններ, բ. առոգանության նշաններ, գ. տրոհության նշաններ:

Ա. ՏԵՎՈՂՈՒԹՅԱՆ ՆՇԱՆՆԵՐ

Կա միայն յերկու տևողության նշան՝ ա), սուղ (ο), այսինքն՝ կարճ, վորը չշեշտված վանկը ♪-ով կարճացնում ե. (բ) յերկար (՛), վորը չշեշտված վանկի ձայնավորն անորոշ չափով յերկարացնում ե: Այս յերկու նշաններն ել դրվում են վորևե բառի շեշտված վանկի ձայնավորի վրա, այն ել այն դեպքում, յերբ ընթերցման ժամանակ սովորական կարճությունն ու յերկարությունը պետք ե ավելացնել՝ ձայնավորը սովորականից ավելի կարճ կամ ավելի յերկար արտասանել:

Տևողության սովորական չափերն են.—

1) Չշեշտված վանկերի համար՝ ♪
2) Շեշտված վանկերի համար՝ ♩
3) Ստորակետի, միջակետի և բութի համար ♩
4) Վերջակետի համար՝ ο

Կարելի յե գործածել տրիոլներ և նման բաներ:

Համապատասխան հանգաձեվերը՝ ընթերցման սկզբին կամ վերջին յերգվում են մի քիչ դանդաղեցնելով:

Դադար առնելն ազատ ե, մանավանդ վերջակետ — հանգաձեվերից հետո:

Անհրաժեշտ չե վերեվում մոտավոր կերպով նշված տեվողության չափերը խստիվ կիրառել, այլ պետք ե դիտել վորպես ընդհանուր հիմունք, քանի վոր թվասությունը յերգելով խոսելն ե: Սովորաբար ամանակն ու դադարը հավասար տեվողություն են:

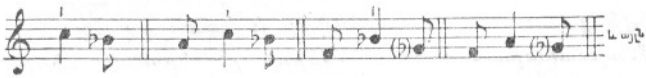
Բ. ԱՌՈԳԱՆՈՒԹՅՈՒՆ:— Հայերենում շեշտն ընկնում ե բառի վերջին վանկի վրա: Յերբ վերջին վանկի ձայնավորն

ը–ն է, այդ դեպքում շեշտը դրվում է վերջընթեր վանկի վրա: Կոչական բառերի շեշտն ընկնում է առաջին վանկի վրա:

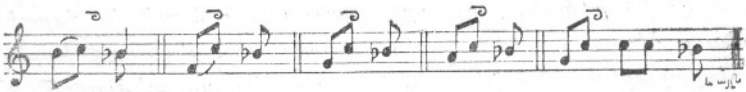
Առոգանության նշանները դրվում են բառի շեշտված ձայնավորի վրա: Նրանք ցույց են տալիս բառի, նախադասության դագաթնակետը:

Առոգանության նշաններն են.—

ա) շեշտ (′), վոր համապատասխանում է յեվրոպական կոչական նշանին (!): Շեշտի գլխավոր ձայնը սովորաբար վերջին քառալարի մեծ կամ փոքր յերկյակն է՝ ces կամ c· ces–ը գործ է ածվում սովորաբար դրամատիկ տեղերում: Յերբ իրար շատ շեշտեր են հաջորդում, ապա կարելի յե ազատ կամ աստիճանաբար յելնելով ու իջնելով արտասանել. այս դեպքում ամենագործածականն են՝ գլխավոր քառալարի յեռյակը կամ քառյակը, և վերջին քառալարի մեծ կամ փոքր յերկյակը՝ a, b, ce′s և c′: Շեշտադրության յելևեջի փոփոխությունը կախված է անմիջապես հաջորդող տրոհության նշաններից: Յերբ շեշտված բառը միավանկ է, ապա շեշտը, անմիջապես կամ շեշտված ձայնը կրկնելուց հետո, իջնում է հաջորդ բառի վրա. իսկ յերբ շեշտված բառը բազմավանկ է, ապա աստիճանական կամ թռիչքային բարձրանալը կանխում է, վորի հետ և միանում է վերևում նկարագրված եջքի ընթացքը. որինակ.—



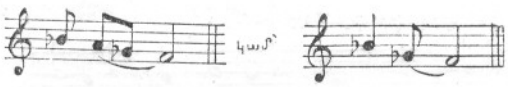
բ) հարցանիշ (°), վոր ցույց է տալիս ձայնի աստիճանական կամ թռիչքային բարձրանալը c–ի կամ c′–ի և նույն ձայնի կրկնությունից անմիջապես հետո՝ իջնելը b–ի. որինակ.—



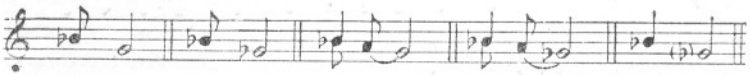
Տրոհման հանգաձևերը միացնելով շեշտված ձայնի հետ՝ կստանանք առոգանության ձևերը:

դ) տրոհության նշաններ.— Յերաժշտական նախադասությունը կազմող նշանները չորսն են.—

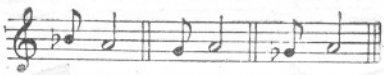
1) միջակետ, վոր համապատասխանում է յեվրոպական կոլոնին կամ սեմիկոլոնին. այստեղ ձայնը դլխավոր քառալարի քառյակից իջնում է առաջին աստիճանի վրա հետեվյալ հանդաձևով[1]:



2) ստորակետ (,), վոր ցույց է տալիս ձայնի եջքը դլխավոր քառալարի քառյակից մեծ կամ փոքր յերկյակի՝ հետևյալ հանդաձևով:



3. Բութ (՝), վոր համապատասխանում է յեվրոպական ստորակետին, յերկու կետին, կետ – ստորին և գծիկին, վորին հաջորդում է մի նախադասություն կամ մի բառի բացատրությունը. որինակ՝ «Հիսուս՝ արքա հրեից». «այսպես ուրեմն՝ որենքը սուրբ է». «այսոր ազատ ուժով ներգործելով՝ կարող ես վաղվա վրա հույս դնել»: «Նրանց նա կարողություն շնորհեց աստծո վորդիները լինելու՝ քանի նրանք իր անվանը հավատում են»: Բութը ցույց է տալիս ձայնի եջքը, հաղվադեպ՝ յելքը. դլխավոր քառալարի քառյակից՝ յեռյակի— հետեվյալ հանդաձևով.—



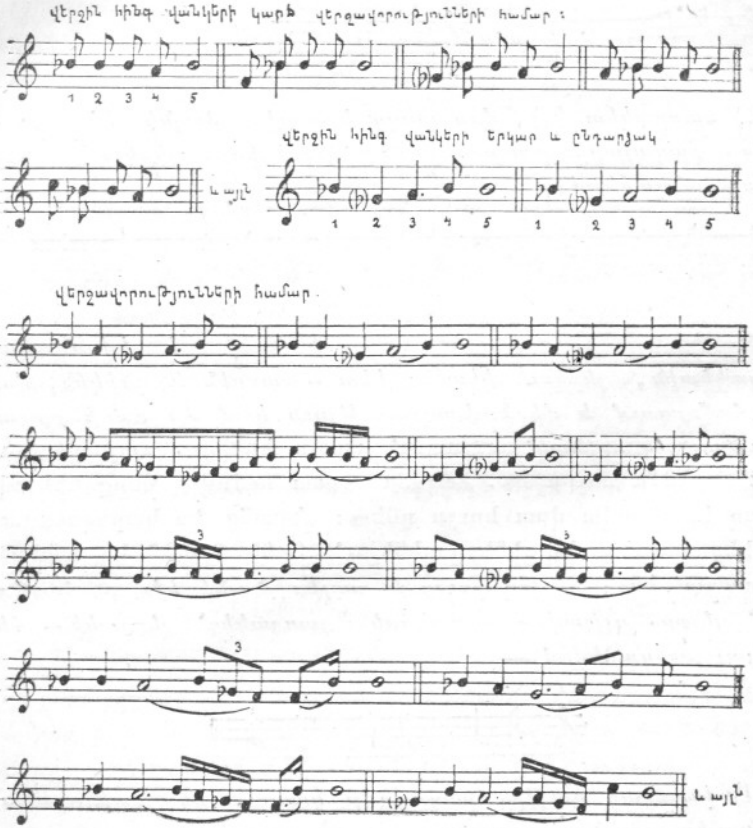
Սովորաբար բութի հանդաձևվը կապում են նախադասության հետ առանց դադարի:

---

[1]) Ամեն հանդաձևից հետո կարելի յե կամ ըստ ցանկության դադար առնել, կամ նախադասությունը հաջորդի հետ կապելով շարունակել:

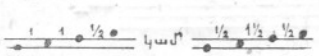
Կապագծով միատեսակ ձայնանիշների մի խմբին ընկնում է միայն մի վանկ:

4. Վերջակետ (:), *վոր յեվրոպականի կետին է համապատասխանում: Նա ցույց է տալիս ձայնի կամ եջքն ու յելքը, կամ միայն յելքը գլխավոր քառալարի քառյակի՝ զանազան կարճ կամ յերկար հանդաձեվերով, վոր վերաբերում են սովորաբար վերջին հինգ վանկերին:*



Նոտաքի այս նշանները դրվում են դծի վրա. բացառություն է կազմում բուքը, որ դրվում է բառի վերջին գրի վերեվ աջ կողմից և ձեռք ուղղությամբ իջնում է ներքեվ, որինակ՝ «Ձեռուս՝ արքայ հրէից»:

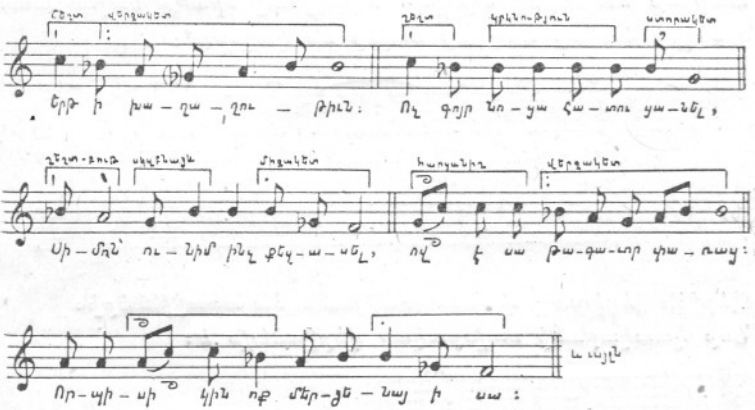
Այսպիսով մենք տեսնում ենք, որ յուրաքանչյուր նշան համապատասխանում է դլխավոր քառալարի մի որոշ աստիճանին, և որ կետագրությունը մի Dur—քառալար է կազմում.—



կամ f–g–a–b և կամ f–ges–a–b

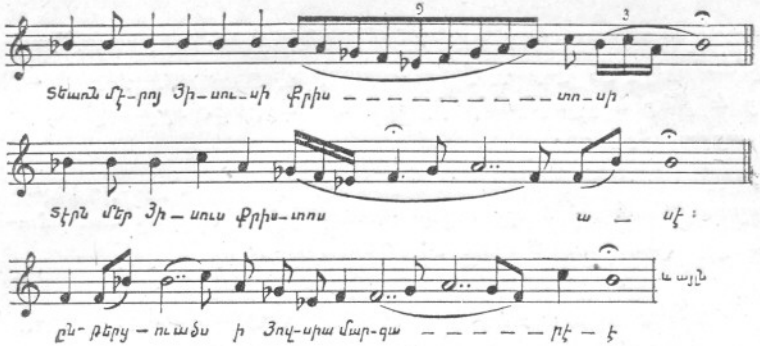
ինչպես որինակումն է:

Կետագրության վերջաձևը չձևտված ձայնի, հետ կապեվ, ստացվում են այսպիսի չեշտաձևեր.—



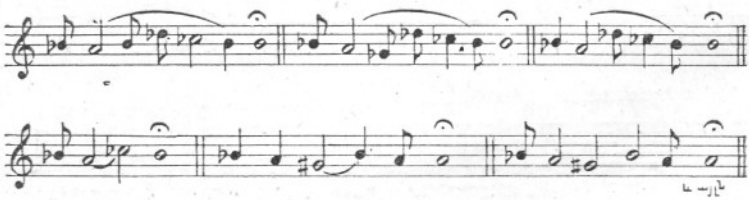
Պետք է հիշել նաև սկսելու և վերջացնելու ձևերը: Սկսելու ձևերն են՝ 1) ընթերցման սկզբնաձևերը, 2) նախադասության սկզբնաձևերը:

Առաջիններն են հանդման վերջաձևերը, որ սկսում են՝ ա) բարձրացող թռիչքով դլխավոր քառալարի առաջին աստիճանից չորրորդը. բ) առաջին աստիճանից աստիճանաբար բարձրանալով նույն դլխավոր քառալարի քառյակը. գ) նույն քառյակով: Ձերեք դեպքումն էլ դլխավոր քառյակը հենց սկզբում մի քանի անդամ կրկնվում է.

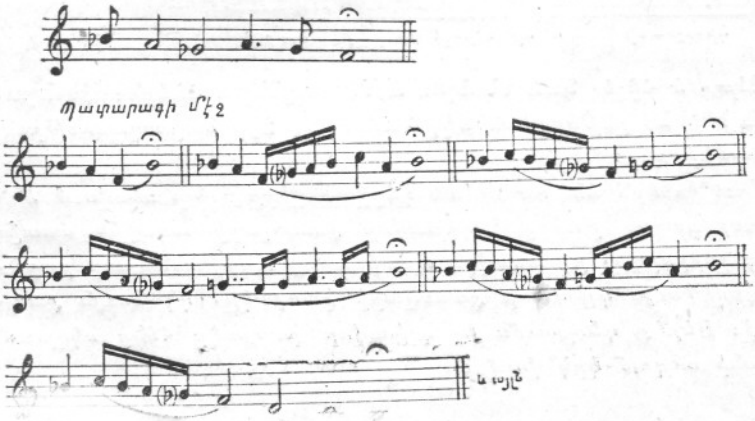

Տեառն մէ-րոյ Յի-սու-սի Քրիս - - - - - - - - - - - - - տո-սի
Տէրն մեր Յի-սուս Քրիս-տոս ա - սէ:
և այլն
ըն-թերց-ուածս ի Յով-սիա մար-գա - - - - - - - է - է

Վոմանք անկանոն կերպով սկսում են յեռյակի կամ հընդյակի բարձրացող թռիչքով կամ նույնիսկ փոքր յերկյակով:

Նախաղասությունն սկսելու ձևերը կարող են d-c ծավալով տարբեր ձայներով սկսվել. այսպիսով նրանք նախաղասության սկզբի համար տարբեր ձևեր են կազմում:



Վերջին յերկուսը փոխադրություն են առաջինների:
Նոր կտակարանի սովորական վերջաձևն է:

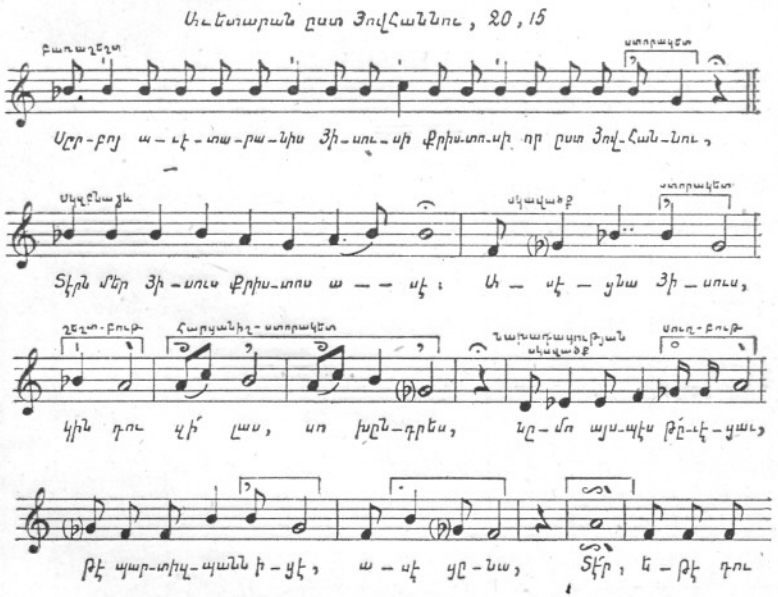

Պատարագի մէջ

Կետադրությունն ու չեշտադրությունը միասին կազմում են հնդյակ ձայնամիջոցը՝ f-g-a-b-c կամ f-ges-u-ce's: Պետք է de-s և des ձայները դիտել իբրև մելոդիական չեղում. նրանք կետադրության և չեշտադրության ձայների հետ միասին կազմում են քառալարի չորս տեսակները և ունեն փոքրացրած ութնյակի ծավալ՝ d-de's:

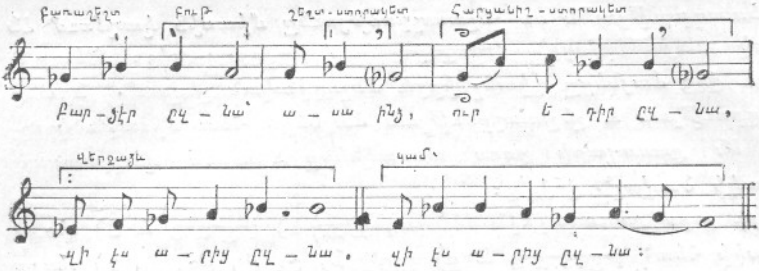
Այդ չորս քառալարերն են՝ ա) Dur 1) f-g-a-b և 2) փոքր յերկյակի հետ՝ f-ges-a-b և բ) moll 1) c, d, es, f, 2) փոքր յերկյակով՝ b-ce's-de's-e's[1]);

Սաղմոսերգությունների մելոդիայի կառուցվածքի մասին մանրամասնորեն կխոսենք ութ ձայնի մեջ, վորովհետև նրանք ութ ձայնի յեղանակով են յերգվում:

Աւետարան ըստ Յովհաննու, 20, 15


Սըր-բոյ ա-ւէ-տա-րա-նիս Յի-սու-սի Քրիս-տո-սի որ ըստ Յով-հան-նու,
Տէրն մեր Յի-սուս Քրիս-տոս ա-սէ: Ա-սէ-ցնա Յի-սուս,
կին դու վի՛ լաս, սո խըն-դրես, նը-մո այս-պէս թը՛-ւէ-ցաւ,
թէ պար-տիզ-պանն ի-ցէ, ա-սէ ցը-նա, Տէ՛ր, ե-թէ դու

[1]) Des ձայնը միայն այս վերջաձևումն է գործածվում:



Դիւրութեան համար տանք տրոհութեան, առոգանութեան և անվողութեան նշանների ու նրանց նշանակութեան համեմատութեան տախտակը: Այն ձայնները, որոնց վրայ մի նշան չունեն, մենք անվանում ենք անցիկ ձայներ:

Կետադրության, առոգանության և տևողության նշանների համեմատական տախտակ

Քանակը: Կարգի	Քանակը: Նշանները	Նշանները	Տևողութ.	Անունը	Համապատասխանում և: Նշանը	Համապատասխանում և: Անունը	Ձայների քանակը	Ձայները	Ծավալ: A	Ծավալ: B	Անցիկ ձայներ
				Կետադրություն					d	d	
1	1	.	2/4	Միջակետ	1 :	Kolon	1	f	es	es	
					2 ;	Semikolon			f	f	
2	2	,	2/4	Ստորակետ	,	Komma	2	g ges	ges	g	d
3	3	'	2/4	Բութ	1 ,	Komma	3	a	a	a	es
					2 :	Kolon			b	b	de's
					3 ;	Semiikolon			cès	c'	
					4 —	Gedankenstrich			dés		
4	4	:	4/4	Վերջակետ	.	Punkt	4	b			
				Առոգանություն							
5	1	´	¼	Շեշտ	1 !	Ausrufungszeichen	5	c´ cés			
					2 ,	Komma					
6	2	˚	¼	Հարցանիշ	?	Fragezeichen					
				Տևողություն							
1	1	´	⌒	Ցերկար	⌒	Fermate					
8	2	°	1/16	Սուղ		Sechszehntel					

ՇԱՐԱԿԱՆԻ ԽԱՋԵՐԻ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ[1])

Պատվական խմբագրապետ.
Բարի յեղեք և յերկտողիս մի անկյուն շնորհեք «Տաճար» կիսամսյա հանդեսում:

Անցյալ ԺԹ դարու յերկրորդ կեսին, մասնավորապես Կ. Պոլսո հայ մամուլը հրատարակում եր հայ յեկեղեցական յերաժշտության մասին մի չարք ուսումնասիրական, քննադատական և մանավանդ վիճաբանական հոդվածներ: Ներկա 1910, 31 Հունվար, թիվ 6 «Տաճարի» միջոցով բարեկրոն Տ. Աբրահամ քահանա Եպեյան առաջարկում է, վոր յես հրապարակ հանեմ իմ տեսությունները՝ շարականի խազերի մասին

Իրավ է, յես զուել եմ հայ խազերի բանալին և նույնիսկ կարդում եմ պարզ ղրվածքները, բայց դեռ վերջնականին չեմ հասել, դի յուրաքանչյուր խազի խորհրդավոր իմաստին թափանցելու համար, նույնիսկ տասնյակ ձեռագրերներ պրպտելով, յերբեմն ամիսներ են տահում: Իսկ ձեռքիս տակ յեղած խազերը, այն էլ անուն ունեցողները, 198 հատ են առայժմ, մի կողմ թողնենք դեռ անանուն խազերը, վորոնք խիստ շատ են:

Այսպիսի դուռ մասնագիտական խնդիրների մասին անհնարին է և դրել մեր պարբերական մամուլի եջերում այս պատճառներով. նախ՝ պարբերական մամուլի եջերը շատ սուղ են. յերկրորդ՝ դուռ դիտական, տարիներ չարունակվող ուսումնասիրություններով հասարակությունն դբաղեցնելն աննպատակ է. յերրորդ՝ խոչոր ու մեծաքանակ ծախս է պահանջում և չորրորդ՝ ուսումնասիրության վերջակետ չեմ դրել:

---

[1]) *Այս հոդվածը գրված է 1910 թ. մարտի 15-ին եջմիածնում, տպագրված է 1914 թ. Պոլսում «Տաճար»-ում (№ 10, եջ 311):*

Առայժմ, յերկու խոսքով ամփոփեմ, թե ի՛նչ տարրեր ունի հայ խաղաբանությունը:

Ա. Զայնաստիճանի խաղեր.
Բ. Զայներանգի խաղեր.
Գ. Զարդախաղեր.
Դ. Զայնուժի խաղեր.
Ե. Ամանակի խաղեր.
Զ. Բանալի խաղեր.
Է. Առոգանության խաղեր.
Ը. Կետադրության խաղեր.
Թ. Վոճական խաղեր.
Ժ. Կապող և զատող խաղեր.
ԺԱ. Կիսանիշ խաղեր, և այլն:

Մի այսպիսի ուսումնասիրություն կատարելության հասցնելու համար պետք ե ներհուն լինել տիրապես սա հիմնական ուսմունքներին ու դիտություններին՝ տաղաչափության, վանկաչափության, առոգանության, շեշտադրության, կետադրության, խաղաչափության, խաղադիտության, լեզվին (բառերի իսկական և հին առման), իմաստասիրության (յերկրաչափության, թվաբանության, աստղաբաշխության և յերաժշտության՝ առմամբ), խաղերի ծագման, զարդացման, անկման, և արդի պատմության, համեմատական խաղաբանության և այլն, և ապա կարելի յե դաղտնիքն յերեվան հանել: Թող հայ հասարակությունը ներող, մանավանդ համբերող լինի, մինչև վոր հնարավոր չափով, կատարելապես վերջացնեմ իմ տասնվեցամյակից ավելի տևող տաժանագին ուսումնասիրություններս: Հույս ունիմ թե մոտիկ ապագայում, առանձին հատորներով, հասարակության սեփականություն պետք ե դառնա:

III

ԱՅԼ ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ



ՎԱԳՆԵՐ[1])

Վիլհելմ Ռիխարդ Վագները ծնվել է Լայպցիգում (1813· մայիսի 22–ին), վախճանվել է Վենետիկում (1883· փետրվարի 13–ին և թաղվել է Բայրոյթում, իր ամառանոցի (Վանֆրիդի) մոտ (1883· փետրվարի 18): Նա մոտ վեց ամսական էր, հայրը (Լայպցիգի վոստիկանության առենադպիրը) մեռավ: Մայրն ամուսնացավ յերկրորդ անգամ (1815) Լյուդվիգ Գայերի հետ. նա դերասան, հայտնի նկարիչ և կատակերգակ էր: Հինգ տարի հետո յերկրորդ ամուսինն էլ մեռավ (1820): Մանուկ Վագներն ապում և զարդանում էր մոր հսկողության տակ Դրեզդենում. Նորա տաղանդն սկսավ պղպաբերել, յերբ մտավ նույն քաղաքի պալրոյը (1833—1838): Նա սկզբում ավելի հակում ուներ բանաստեղծ դառնալու, քան յերաժիշտ, Շեքսպիրի վողբերգությունները նորաբողբոջ մտքին հանդիսատ չեյին տալիս: Ինքն էլ սկսավ և նույն վոճով մի վողբերգություն գրեց: Բայց յերբ մայրը նորան տարավ Լայպցիգ, բանաստեղծական փոքրիկ մուսան տեղի տվավ յերաժշտականին: Այստեղ Նիկոլայ դիմնապիոն տվարտեղուց հետո, սկսավ Գոթֆրիդ Մյուլերից դաշնամուր նվագել սովորել· իսկ յերբ փիլիսոփայության ուսանող դրվեցավ համալսարանում, կանոնավորապես ուշք դարձրեց յերաժըշտության և Վայնլինդի մոտ ավարտեց դեղարվեստական յերաժշտությունը: Նորա յերաժշտական առաջին յերկերը չատ

---

[1]) Կոմիտասի այս հոդվածը Վագների մասին առաջին անգամ լույս է տեսել «Տարազ»-ում (1904 թ. № 8, էջ՝ 57—58, Թիֆլիս), յերկրորդ անգամ, Վագների ծննդյան 100-ամյակի առթիվ, 1913 թ· դարձյալ նույն հանդեսում:

աննշան են, բայց շատ ել ուսանելի յեն նորանց համար, վորոնք մեծ Վագների մեծ հանճարի մեծ ստեղծագործության ծանոթ են. նորա մեջ պարզ յերևում և, թե ինչպես հասունացել ու զարգացել են նորա բազմակողմանի ձիրքերն ու մտքերը:

Վագներն առաջին անդամ վոտք կոխեց գործի ասպարեզը 1834 թվին, յերբ նորան հրավիրեցին Մագդեբուրգի քաղաքային յերաժշտարանը (Operhaus) ղեկավարելու: Այստեղ ամուսնացավ դերասանուհի Միննա Պլաների հետ: Շատ չանցավ, խումբը լուծվեցավ (1836). Վագներն իր կնոջ հետ, նույն պաշտոնով տեղափոխվեցավ Քյոնիգսբերգ. բայց նորա բախտից, նույն տարին, թատրոնի վարչությունը սնանկացավ: 1837 թվին, աշնան գնաց Ռիգա և նորաբաց յերաժշտարանի վարիչն յեղավ: Շարունակ առաջ ձգտող պատանի գեղարվեստագետը 1839-ին թողեց Ռիգան, և կնոջ հետն առած, Լոնդոնի վրայով Փարիզ գնաց: Փարիզում նորա կյանքն այն աստիճան դառնացավ, վոր ակամա կարիքին խոնարհելով, ծառայեց յերաժշտական յերկերի հրատարակիչներին. հորինեց ամեն. տեսակ Ֆրանսերեն յերգեր, թղթակցեց որաթերթերին և այլն: Փարիզում վարած դաժան ու անպատիվ կյանքին (1839—1842) վերջ տվավ Վագները Հալեվիի «Կիպրոսի թագուհին» դաշնամուրի համար փոխադրելուց հետո: Փարիզի կյանքը վորքան տառապալից, նույնքան ել պտղալից յեղավ նորա համար, Փարիզի դրամայական յերաժշտությունը լսեց և այն՝ կատարելատիպ յերգիչ-դերասաններից, այնքան ճիշտ, վորքան կարելի յեր արտահայտել, այդ բոլորն ուսումնասիրեց ուշի ուշով: Թեև որական պարեն հայթայթելու համար ակամա զբաղվում եր շատ մանր-մունր բաներով, այնուամենայնիվ իր ժամանակն արդյունավորեց. գրեց «Ֆաուստ նախանվագ»-ը («Faust ouverture»), Ռիգայում սկսած «Ռիենցին» («Rienzi») վերջացրեց և «Թռչող հոլանդացի»-ի («Fliegender Holländer») բանաստեղծությունը, յերգն ու նվագը հորինեց, Ռիգայից Լոնդոն արած ալեկոծ ճանապարհորդության ազդեցության տակ. «Ռիենցի»-ն Դրեզդենում, իսկ «Թռչող հոլանդացի»-ն հրաչակավոր յերաժիշտ Մայերբերի միջնորդությամբ, Բեռլինում ընդունեցին ներկայացնելու: Հայրենիք վերադարձի ճանապարհածախսը հայթայթեց մասամբ Հալեվիի վերեվ հիշած յերկից

ստացված վարձատրությունից, մասամբ ել «Թռչող հոլանդա-
ցի»-ից, վորի բանաստեղծության բնագիրը ծախել եր Փարիզի
«մեծ յերաժշտարանին»: Շուտով Պաուլ Ֆուշեն Ֆրանսերենի
փոխադրեց, իսկ Դիչը մի նոր յերաժշտություն հորինեց և
ներկայացրեց «Le vaissean fantome» անունով: Վագները
հրաժեշտ տվավ Փարիզի արկածալի կյանքին և Գերմանիա գար-
ձավ (1842): Հայրենիքում դիմավորեց նորան անդրանիկ փառքը:

«ՌԻԵՆՑԻ»-ն (Cola Rienzi—հռովմայեցոց ցեղապետ) առա-
ջին անգամ ներկայացրին Դրեզդենում (1842 հոկտեմբերի 20):
Այնպիսի սիրալիր ընդունելություն գտավ «Ռիենցի»-ն, վոր
Վագները սիրտ առավ և Բեռլինից անմիջապես հետ պահանջեց
«Թռչող հոլանդացի»-ն, վորը նույնպես առաջին անգամ ներկա-
յացրին Դրեզդենում (1848 հունվարի 2): Այս ժամանակներում
վախճանվեցավ Դրեզդենի յերաժշտարանի վարիչը Ռաստրելլին.
Վագների ընկեր Վիլհելմ Ֆլայշերը (նույն յերաժշտարանի յեր-
դեցիկ խմբի վարիչ) միջնորդեց և նորա տեղ Վագներին նշա-
նակել տվավ: «Ռիենցի» Մայերբերի վոճով և Փարիզի ճաշա-
կով եր կազմված, բայց «Թռչող հոլանդացի»-ն բոլորին կախար-
դեց. այդ յերկով յերևան յեկավ մի «նոր» Վագներ, գերմանացի
Վագներ, վոր գերման ազգային յերաժշտության հոյակապ շենքը
բարձրացրեց: «Թռչող հոլանդացի»-ն յերկու կուսակցություն
առաջ բերավ՝ «Վագներյան» և «Հակավագներյան»: Դաշնակների
(accorde) գործածության անսահման ազատությունը, կիսորդ
(chromatism) յելեվեջների հաճախ և ազատ կիրառությունը,
դրվածքի, վոճի և մտքի միությունը և այլն, մի-մի հիմնաքար
ելին մի բանակ մասնագետ քննադատների համար և զորավոր
փաստ Վագների դեմ գինվելու. ուստի սկսավ մի պայքար նորա
գերբնական գաղափարների, հեղափոխիչ մտքերի և հակառակ
կուսակցության մեջ:

Անընկճելի և հաստատուն կամքը տոկուն կերպով մաքառման
ասպարեզն յելավ և ցույց տվավ մի այնպիսի գործունեյություն,
վոր յեռում եր նրա ամբողջ կյանքի ընթացքում: Նա այնքան
նուրբ ու զորեղ կերպով պատկերացրեց Գլյուքի յերկերը, վոր
շատ շուտով հռչակվեցավ իբրև վարպետ վարիչ: Հակառակ կու-
սակցության բազմությունը նորան չը վհատեցրեց, այլ ուժ տը-
վավ, նորան յեռանդ ներշնչեց, և մեծ յերաժշտապետը հեղափո-

խիչ, զորավոր նվագներն ու յերգերն առաջ տարավ և առաջ մղեց իր դաշնակների ու յեղանակների հուժկու, բայց կենաբար ալիքներով նույնիսկ նոցա, վորոնք չեյին վոգևորվում նրանով: Ելի Դրեզդենում, առաջին անգամ, բեմ հանեց Վագները իր անմահ յերկերից մեկն ել «Թանհոյզեր»-ը կամ «Յերգիչների մրցումը Վարթբուրգում» (1845 հոկտեմբերի 19) («Tannhäuser oder Sängerkrieg auf der Wartburg»): Այս ժամանակներում Վագներն գրում եր նույնպես «Լոհենգրին»-ի (Lohengrin»), «Յերգչապետներ»-ի («Meistersinger») և նույնիսկ «Նիբելունգներ»-ի («Nibelungen») բանաստեղծությունը: Վագները նախարարության ներկայացրեց «Սաքսոնիայի թագավորության ազգային թատրոնի ծրագիրը», բայց ընդունելություն չգտավ, վորովհետև, 1840-ի մայիսյան խառնակություններին մասնակցել եր. ուստի փախուստ տվավ իր կյանքի ընկեր Լիստի, հռչակավոր յերաժշտի (Liszt) մոտ Վայմար, անցավ Փարիզ և ապա շուտով դարձավ Ցյուրիխ, ուր մնաց շատ տարիներ:

«Լոհենգրին»-ը, վոր պատրաստ եր (1847), Լիստը ներկայացնել տվավ Վայմարում (1850, ոգոստոսի 23) առաջին անգամ, վորից հետո ընդունելություն գտավ «Թանհոյզեր»-ը շատ տեղերում և ավելի հաճախ բեմ յելավ (1853): Այս թվին վերջացրեց Վագներ «Նիբելունգեն»-ը, բայց մնաց դեռ յերկար ժամանակ առանց ներկայացման: Լոնդոնի յերաժշտասերների ընկերությունը Վագներին հրավիրեց (1855) իրենց նվագահանդեսները ղեկավարելու: 1860 թվին գնաց Փարիզ և Բրյուսել իր յերկերը տարածելու համար, բայց յերեք նվագահանդեսը նստեց 10,000 ֆրանկ, իսկ յերբ 1861-ին կայսեր հրամանով Փարիզի մեծ յերաժշտարանում ներկայացրին «Թանհոյզեր»-ն առաջին, յերկրորդ և յերրորդ անգամ, մի այնպիսի ծաղր, ծիծաղ ու քրքիջ արավ հասարակությունը, վոր Վագները հետ առավ և ընդհատեց ներկայացման շարքը: Մեծ վարպետը նորից դարձավ իր հայրենիք, նախ Կարլսռուհե, ապա Վիեննա:

Յերկու քաղաքներումն ել ներկայացրին «Թրիստան և Իզոլդե»-ն («Tristan und Isolde): Այս յերկով սկսվում է Վագների յերաժշտական ստեղծագործության յերրորդ շրջանը: (Այս շրջանում Վագները յեղանակը վեր է ածում ասերգի (recitativ) բարձր աստիճանին, իսկ յերաժշտական գաղափարները տալիս է

նվագարաններին)։ 1862 թվին ստեղծագործել սկսեց «Յերգչապետներ»-ը, վոր մի փոքր ընդհատվեցավ Պրագայում և Պետերբուրդում նվագահանդեսներ տալու պատճառով, բայց 1863-ին դարձավ Վիեննա և առաջ տարավ։ Անդուլ յերաժշտին սկսավ կամաց-կամաց հուսահատություն պաշարել, բայց տեվական չեղավ. Բավարիայի նորապսակ թագավոր Լյուդվիդ II-ը Վագներին հրավիրեց Մյունխեն և Շտարնբերգյան լճակի մոտ մի ամառանոց նվիրեց։ Վագները միջնորդեց և իր աշակերտին՝ Բյուլովին կանչել տվավ իբրև արքունի դաշնակահար (1865), արքունի յերաժշտանոցի և արքունի յերաժշտարանի վարիչ (1865)։ Բյուլովի կինը (Լիստի աղջիկը) բաժանվեցավ իր ամուսնուց 1869-ին և Վագներին առավ, վոր լուծել եր իր կնոջ պսակը։ «Թրիստան և Իզոլդեն» առաջին անգամ ներկայացրին Մյունխենում (1865)։ Վագները թողեց Մյունխենը և բնակություն հաստատեց Թրիբխենում (Լուցերնի մոտ). այստեղ վերջացրեց «Նյուրնբերգի յերգչապետներ»-ն («Die Meistersinger von Nurnberg») և «Նիբելունգներ»-ն առաջ տարավ։

«Նյուրնբերգի յերգչապետներ» ոպերան առաջին անգամ բեմ յելավ Մյունխենում մեծ հաջողությամբ (1868, հունիսի 21)։ Վերջապես Վագների յերիտասարդության յերազն ել կատարվեցավ. մեծ քառյակի (Tetralogie) յերաժշտությունն ել ավարտեց. այսպիսով «Նիբելունգների մատանին» «յեռյակ՝ «Վալքյուրե»), («Wallküre»), «Զիգֆրիդ» («Siegfried»), «Գյոթերդեմերունգ» («Götterdämerung») և նախերգանք «Ռայնգոլդ» (Rheingold») ամբողջացավ։ «Ռայնգոլդը», վոր ներկայացրին առաջին անգամ Մյունխենում, մեծ վոգևորությամբ ընդունվեցավ (1869, սեպտեմբերի 22)։ Վագները մտածում եր շատ վաղուց մի ազգային թատրոն (յերաժշտարան) հիմնել Բայրոյթում. 1871-ին գընաց այնտեղ, 1872-ին հոգեգալստին մեծ բազմության ներկայությամբ, իր յերաժշտության բարեկամների (և թշնամիների) յեռանդուն աջակցությամբ դրին Բայրոյթում ազգային հանդիսարանի (Festspielhaus) հիմնաքարը։ Զուտ գեղարվեստագետների խումբն ել նվագեց Բեթհովենի իններորդ սիմֆոնիան վարպետորեն (Հանս Ռիխտերն ել թմբկահար եր), և հանդեսը փակվեց։ «Վագներյան ընկերությունը» ժրաջան կերպով աշխատեց և հավաքեց 900·000 մարկ և 1877-ի ոգոստոսի 13—30 ներկա-

յացրին «Նիբելունգների մատանին» ամբողջապես. ներկա եյին Վիլհելմ Ա. կայսրը, Լյուդվիգ Բ. թագավորը, և մի խուռն բազմություն բոլոր ազգերի գեղարվեստագետներից: Ապա սկսեցին Գերմանիայի մայրաքաղաքներն իրար յետևից ներկայացնել (Լայպցիգ, Մյունխեն, Վիեննա, Համբուրգ, Շվերին, Վայմար, Քյոլն, Բեռլին: Վագների վերջին փառավոր յերկն է «Պարսիֆալ» («Parsifal»), վոր առաջին անգամ ներկայացրին Բայրոյթում. կառավարում եր ինքը Վագները (1882, հուլիսի 26): «Պարսիֆալը» ներկայացնում են միայն Բայրոյթում, ուրիշ յերաժշտաբաններն իրավունք չունեն ներկայացնելու, դտորներ միայն նվագում են զանազան նվագահանդեսներում:

Վագները XIX դարի ամենաբարձր դրամատիկ յերաժիշտն է: Վագները բոլոր դարերի ամենաամփոփ և կենտրոնացած մտածող յերաժիշտներից է: Վագները շատ հանճարեղ և բարձրաթռիչ բանաստեղծ է. Վագները յերաժիշտ-բանաստեղծ է: Վագներն իբրև յերաժիշտ ունեցավ զարգացման մի այնպիսի ընթացք, վոր բաժանվում է՝ միմյանցից խիստ զանազան շրջանների. ուսման շրջան, յերբ ինքնուրույն և նոր՝ բան չի ասել (մինչև «Ռիենցին» ել հետը), թարմ և զվարթ ստեղծագործության շրջանը, ուր ոտար գիծ չկա, վոչ մի ոտար ազդեցություն չկա («Հոլանդացի», «Թանհոյզեր», «Լոհենգրին»): Յեվ լուրջ ու ծանրակշիռ շրջան, ուր յուր հեղափոխիչ գաղափարն է հասունանում և հաղթում («Թրիստան», «Յերգչապետներ», «Նիբելունգներ»): Վագներն արավ այն, ինչ վոր կամենում եր: Չի կարելի նորա յերկերից յերաժշտությունը պոկել և այնպես նվագել (մանավանդ յերրորդ շրջանում), վորովհետև այն՝ բանաստեղծությունից և պատկերից անբաժան է: Նորա յերկի մեջ միասին և համերաշխ են գործում սիրտ, միտք, աչք, վորոնք անբաժան միություն են ներկայացնում: Վագներ չեր դրում նորա համար, վոր վերացնե, բարձրացնե զգայականից վերինը, յերկրից յերկինքը:

Վագները Գերմանիային ազգային յերաժշտություն տվավ, իսկ ոտարներին՝ դաս:

ՖՐԱՆՑ ԼԻՍՏ[1])

(Franz Liszt)

Հանճարեղ դաշնակահար Ֆրանց ԼԻՍՏԸ, վոր յուր կյանքի ընթացքում վո՛չ մի մրցակից չունեցավ, ծնվել է Ռայդինգ գյուղում (Յոդենբուրգի մոտ, Հունգարիայում), 1811 թվին, հոկտեմբերի 22-ին, վախճանվել է Բայրոյթում 1886 թվին, հուլիսի 31-ին: Նորա հայրը, Ադամ Լիստը, մի հին ազնվական ընտանիքի ժառանգ եր. բազդը նորան զրկել եր իր ունեցած չունեցածից, իշխան Եսթերհազիի կալվածների վարիչն յեղավ: Նա ի բնե ընդունակ յերաժիշտ եր. նվագում եր դաշնակ (piano), ջութակ (violino) և թավջութակ (violoncello) և այնքան յերաժշտական պահանջ ուներ, վոր յուր վորդու փոքրուց իսկ փայլող տաղանդին սնունդ կարող եր տալ: Լիստը վեց տարեկան եր, յերբ հայրը նորա աղաչանքներին զիջավ և սկսավ դաշնակի դասեր ավանդել: Մանուկ Լիստն իր արտասովոր ընդունակությամբ զարմացրեց հորը: Նա իննը տարեկան հասակում մասնակցեց կույր և մանուկ բարոն Ֆոն Բրաունի նվագահանդեսին Յոդենբուրգում և առաջին անգամ դաշնակ նվագեց հասարակության առաջ. նվագն այնքան սքանչելի յեր, վոր իշխան Եսթերհազին նորան Այզենշտատ կանչեց և իր առաջ նվագել տվավ: Այս անդրանիկ հաջողությունից հետո հայրը սիրտ առավ և իր սեփական միջոցներով վորդուն տարավ Պրեսբուրգ և նվագահանդես տվավ: Այս յերկրորդ նվագահանդեսն այնքան հիացրեց հասարակության և իշխանական ընտանիքներին, վոր մի քանի հունգարացի ավագանի (Ամադե, Ապպոնիի, Շապարի) հատկացրին վեց տարի ժամանակով տարեկան 600 գուլդեն, վոր մանուկ Լիստը զեղարվեստագետ և վարպետ դաշնակահար դառ-

---

[1]) «Տարազ» 1904 թ. № 19, եջ՝ 173—174, Թիֆլիս:

նա: Այնուհետև Ադամ Լիստը թողեց Ռայդինգի պաշտոնը, ընտանիքով գնաց Վիեննա (1821) և սկսավ հոգ տանել իր որդու դաստիարակության մասին: Ֆրանց Լիստը Վիեննայում աշակերտեց հայտնի դաշնակահար Զերնիին. միևնույն ժամանակ Սալիերիի մոտ յերաժշտության տեսություն էր սովորում: Մանուկ Լիստն այստեղ անհավատալի հառաջադիմություն արավ: Յերբ նա Վիեննայում հրաժեշտ նվագահանդեսը վերջացրեց, Բեթհովենը, որը հիացմամբ լսում ու ժպտում էր, չատպեց, բարձրացավ բեմի վրա և Լիստին համբուրեց:

Վիեննայից նրանք փարիզ անցան (1823). հայրը վախտում էր, որ իր հանճարեղ որդին Փարիզի յերաժշտանոցի լիակատար դասընթացն ավարտեր. բայց յերաժշտանոցի տեսուչը Քերուբինին արտասովոր տաղանդ ունեցող մանուկներին չէր սիրում, չընդունեց՝ պատճառ բերելով, թե ոտարազգի յե: Այսպիսով Լիստի իսկական կրթարանն յեղավ իր յեռանդուն ջանասիրությունն ու անհատ սերը դեպի յերաժշտությունը: Ինչպես Վիեննայում, այնպես էլ Փարիզում հունդար ավատանիների հանճնարարական դրերը չատ մեծ դործ տեսան: Փարիզի բարձր դասակարդը մանուկ Լիստին ընդունեց դրկաբաց. «փոքրիկ Լիստը» («petit Liszt») չատ շուտ առաջնակարդ ընտանիքների և հասարակության սիրելին դարձավ: Լիստն այլևս դաշնակահարության դասեր չառավ, բայց յերաժշտության տեսությունն առաջ տարավ նախ Պայերի, ապա Ռայխարդի մոտ: Լիստի նվագահանդեսն ամբողջ Փարիզը դղրդացրեց և հասարակության անխոիր անասելի կերպով վոդևորեց: Ապա հայրը նորան յերկու անդամ էլ Լոնդոն տարավ, յերկու անդամին էլ ֆրանսիական նահանդները չրջելով. առաջինը՝ 1824 թվին (մայրը վերադարձավ Վիեննա). իսկ յերկրորդը՝ 1827-ին: Հայրն այս ճանապարհորդության ժամանակ վախճանվեցավ: Մայրը մարդու մահվան լուրն առնելուն պես չատպեց որդու մոտ և Վիեննայից Փարիզ յեկավ: Հոր վախճանն ու մոր դալը Լիստին ստիպեցին դաշնակահարության դասեր ավանդել և ապրուստ հայթայթել իր ու մոր համար. վորովհետև հունդար ավատանիների նշանակած նպաստի պայմանաժամն արդեն անցել էր, և Լիստն այլևս ուսման համար ժամանդակություն չէր ստանում և վոչ մի տեղից: Իրրև անդուդական դաշնակահար նա մի այն-

պիսի անուն ուներ, վոր կարող եր հենց դորանով միայն ապրուստ ճարել: Բարձր շրջանների և ազնվական ընտանիքների դռները բացվեցան նորա առաջ, և նա սկսավ դաշնակահարության դասեր ավանդել: Նույնիսկ իբրև յերաժիշտ ել սկսել ելին նորան հռչակել և գովասանքով խոսել նորա մասին. արդեն 1825-ին Փարիզի մեծ յերաժշտարանում ներկայացրել ելին նորա «Դոն Սանկոն» («Don Sancho»): Նորա անհատականության վերա մեծ ազդեցություն թողեց Հուլիսյան հեղափոխությունը:

Լիստն արդեն մանկությունից հոգևոր կոչումն ստանալու մեծ սեր ու փափագ ուներ, բայց աստիճանաբար և արագ քայլերով զարգացող դեղարվեստի գիտակցությունն ու ապագա մեծ կոչումն այս միտքն անիրագործելի թողին: Մինչ այս, 1831-ին Փարիզ յեկավ Պագանինին, տիեզերահռչակ և աննման ջութակահարը, վոր Լիստի ազնիվ նախանձը շարժեց և դրդեց նորան մեծ յեռանդով իր նվագածության թերին (մատների լարումն ու թռիչք) լրացնելու: Մյուս կողմից, մի այլ տեսակի բարերար ազդեցություն թողեց նորա վերա իր մտերիմ բարեկամի՝ Շոպենի դեղարվեստական ինքնուրույն կողմը, վոր նույնպես շատ նպաստեց նորա զարգացման: Այդ ժամանակներում Իտալիայից Փարիզ վերադարձավ յերաժշտագետ Հեկտոր Բերլիոզը և ներկայացնել տվավ «Episode de la vie d'un artiste», վոր Լիստի վրա շատ խոր տպավորություն թողեց: Յերիտասարդ յերաժիշտ Լիստը համոզված եր, թե պետք և յերաժշտությունը բանաստեղծական մտքեր վերարտադրե, և Բերլիոզի հետ ձեռք-ձեռքի տված՝ նախանձախնդիր յեղան ծրագրող, այսինքն նկարող յերաժշտություն (programmusik):

Նկարող յերաժշտության նպատակն եր դծագրել բնությունը, արտաքին աշխարհը ձայներով: Իսկապես ներքին աշխարհի զգացումներն արտահայտելն ել և մի տեսակ ձայնանկար. բայց նկարող կամ ծրագրող յերաժշտություն ասելով հասկանում են միայն այն յերաժշտությունը, ուր յերաժիշտը ձայներով նկարում և տեսանելի կամ շոշափելի առարկաների, բնության յերևույթների և այն ամեն բանի պատկերները, վորոնք արտաքին աշխարհին են պատկանում: Որինակ ամպի գոռոց, վորոտում, կարկաչ, քամու սուլոց, թռչներդ, սոսափյուն, թնդանոթի

թնդյուն. սրի շաչյուն, շանթի ճայթյուն, լույսի փայլկտալը, աղբյուրի գլգլոցը, ամբոխի աղմուկը և այլն, և այլն— բոլորն ել անսպառ նյութ են այս տեսակի յերաժշտության համար: Յերաժշտության նկարող վոճը շատ վաղ ժամանակներիցն ե հայտնի:

Յերաժշտության հայտնի պատմագիր Ֆետիսը 1882 թվին յերաժշտական փիլիսոփայական մի բանախոսություն արավ, վորի մեջ նորագույն ձայնայելեվեջների առավելությունն ու ապագան բացատրեց: Այս բանախոսությունը Լիստին վոգեվորեց, նոր, թարմ միտք ներշնչեց, և նա սկսավ բազմակողմանի, կենդանի և ազատ վոճով գրել, վոր և հետո գերմանական նոր դպրոցի բնորոշ հիմքն յեղավ:

Գեղարվեստագետ ու Փարիզի բարձր շրջանի սիրելին արդեն հասունացել, մարդ եր դարձել, յերիտասարդ բնավորությունը կազմակերպվել ու լրջացել եր: Լիստը Փարիզում մտերիմ հարաբերության մեջ մտավ Դ'Ագու (D'Agoult) դքսուհու հետ (վորը հայտնի յե գրականության մեջ Դանիել Շտերն մականունով), վոր բաժանվելով իր ամուսնուց՝ 1835—1839 թ. Լիստի հետ ճանապարհորդեց Ժընև, Մայլանդ, Վենետիկ, Հռոմ: Լիստը Դ'Ագուից ունեցավ յերեք զավակ, վորոնցից մեկը՝ Կոզեմուն Վագների յերկրորդ կինն յեղավ: 1839-ի վերջին Լիստն իր կնոջ Դ'Ագուին և յերեխաներին ուղարկեց Փարիզ մոր մոտ, իսկ ինքն ամբողջ Յեվրոպայում շրջեց ու հաղթանակներ տարավ մինչև 1849: Ժընևից յերկու անգամ Փարիզ գնաց և 1836-ին իր մրցակից Թալբերդին հաղթեց. ել իսկապես չմնաց վոչ մի դաշնակահար աշխարհի յերեսին, վոր հավասար լիներ Լիստին:

1839-ին Լիստը մի նամակ գրեց Բոնն Բեթհովենի արձանի մասին հոգացող մասնաժողովին և հայտնեց, վոր ինքն իր վերա յե առնում պակասող (շատ մեծ) ծախսը: Յեթե ԼԻՍՏԸ չլիներ և չոգներ, գուցե դեռ տասնյակ տարիների ընթացքում հազիվ կարողանային այդ մեծ գումարը հավաքել՝ մեծ յերաժըշտի արձանը կանգնելու համար: 1847-ին Վայմարի յերաժըշտարանի վարիչն յեղավ և ավելի քան 12 տարի մնաց այնտեղ (մինչև 1861): Վայմարը շատ շուտ մի կենտրոնական ժողովատեղի յեղավ առաջնակարգ յերաժշտական տաղանդների համար. (Ռաֆֆ, Բյուլով, Թաուզիկ, Կորնելիուս և ուրիշներ) և հյու-

սիսայիի գերմանական դպրոցի առաջնաբերդը դարձավ։ Վայմարում Լիստը գրեց «Symphonische Dichtungen», որով ղեկավարական ստեղծագործությունը համապատասխանում է իր անհատականության։

1858-ին ներկայացրին Կորնելիուսի (յեռանդուն պաշտպան և դվխավոր սյուներից մեկն եր «Հյուսիսային գերմանական դպրոցի») «Բաղդադի սափրիչ» ծաղրական նվագերգությունը, որը հասարակության դուր չեկավ. բայց Լիստը շատ եր դնահատում այն, ուստի և հակառակություն ծագեց, Լիստը վիրավորվեցավ. հակառակությունը քանի դնաց մեծ ծավալ ստացավ, և Լիստը 1861-ին հանկարծակի թողեց Վայմարը ու հեռացավ, դնաց Հռոմ։ Այստեղ մնաց մինչև 1870 թիվը. նույն տարին դարձավ Վայմար և ղեկավարեց և պատիվ Բեթհովենի կազմած հանդեսը, արքունիքի խախտված դիրքն ամրապնդեց և այնուհետև ամեն տարի ամառային ամիսները Վայմարում անցրեց։

1865-ին ընդունեց հոդևոր վարք կոչում, հետո արբա յեղավ, մինչև իսկ վերջին տարիներին կանոնիկոսության համն էլ առավ. այսպիսով հասավ մանկությունից և վեր յերազած վարվագին, դոնե մասամբ։

Հոդևոր կոչում ընդունելուց հետո, Լիստը հոդևոր յերաժշտություն առաջ տարավ և դրաղվեց դրեթե միայն յեկեղեցական յերաժշտությամբ։

Փառքի, պատվի և չքանչանների կողմից հաղիվ թե մի ուրիշ յերաժիշտ նորան հավասարած լինի։

Վոդևորված աշակերտների և համակրողների բանակները մեծ վարպետին առաջնորդում եյին մեկ տեղից մյուսը։

Լիստն աղնիվ քաղաքացի, անդուլ յերաժիշտ, և բարի քրիստոնյա յեղավ իր ամբողջ կյանքի ընթացքում։

ՀՈՎՍԵՓ ՎԵՐԴԻ[1])

(Jiuseppe Verdi)

(1813—1901)

Մինչդեռ անցյալ դարու վերջերին գրեթե բոլոր յերկրների նշանավոր յերաժիշտներն արդեն վախճանվել եյին, դարուս սկզբին ել նրանց կարգին պատկանողներից վերջինը մեռավ: Հովսեփ Վերդին, վորի ստեղծագործող՝ ուժը մինչև իր մահը չծերացավ, վախճանվեցավ 1901 թվի հունվարի 27-ին Մայլանդում (Միլան): Նրա մահը վողբաց ամբողջ յերաժշտական աշխարհը. վոչ միայն նրա համար, վոր նա հանճարեղ յերաժշտագետ եր, այլ և նրա համար, վոր նա, իբրև ազնիվ մարդ, ամենքից սիրված ու հարգված եր: Վերդին յուրաքանչյուր իտալացու համար մի այնպիսի ազգային հերոս՝ եր, վորի մեջ մարմնացած եր իտալական դեղարվեստի և ազգային դաղափարը: Վերդիի յերաժշտությունը Իտալիայից դուրս շատ և շատ հեռավոր յերկրներումն ել ե հնչում, նրա ստեղծագործությունները բոլորի սիրտն են թափանցում:

Հովսեփ Վերդին ծնվել ե 1813 թվին, ոգոստոսի 10-ին (Վագների ծնված տարին) Լոմբարդական Բոնկոլե (Roncole) ավանում, Բուսետո քաղաքում: Նրա հայրը համեմավաճառ եր: Ճիշտ այն ժամանակներումն եր լինում Իտալիայի միության պատերազմը: Կռվի արհավիրքները փոքրիկ Բուսետոն ել եյին վրդովել: Լուիզա Վերդին իր միամյա զավակի հետ փախավ, թագ կացավ մայր յեկեղեցու աշտարակներից մեկի վրա և հրոսակների բարբարոսություններից հազիվ ազատվեցավ:

---

[1]) «Տարազ», 1904 թ. № 23, եջ՝ 208—209, Թիֆլիս:

Մանկան ընդունակությունը շատ շուտ յերևան յեկավ: Վերդիի առաջին ուսուցիչն յեղավ Բոնկոլեյի յերգեհոնահար (organist) Բայիստրոկի, վորի պաշարը հատավ յերեք տարուց հետո, և կրակոտ Վերդին այլևս բավարարություն չեր ստանում: Սակայն բազդը շուտով ժպտաց. մանուկ գեղարվեստագետին իր խնամքի տակն առավ Անտոնիո Բարբեցի, վոր Բուսետո քաղաքի մեջ յերաժշտությամբ լավ կրթված ընտանիք և շրջան ուներ: Այս տան մեջ Վերդիի համար մեծ հարմարություն կար վոչ միայն ընտիր յերաժշտություն լսելու, այլ և իր գրածները տեղնուտեղը փորձելու: Այս ժամանակի գործերից մնացել է միմիայն զինվորական յերաժշտության համար գրված մի նախանվագ (ouverture) (1828 թվին): Բարեցցին մանուկ յերաժշտին հանձնարարություններ տվավ և ուղարկեց Մայլանդ, վոր կատարելագործվի: Բայց Մայլանդի յերաժշտանոցի տեսուչ Բազիլին անընդունակ համարեց Վերդիին և չընդունեց: Մանուկն ստիպվեցավ մասնավոր դասերով հագեցնել իր ուսման ծարավը: Բազդը բերավ, վոր յերաժշտարանի վարիչ Լավինյայի (Lavigna) ձեռն ընկավ: Սա մի շատ փորձված ուսուցիչ եր: ՎԵՐԴԻՆ տեսական յերաժշտությունն ավարտեց նրա մոտ: 1835—1838 Վերդին յեղավ Բուսետոյի յերգեհոնահար և քաղաքային յերգեցիկ խմբի վարիչ: Թեպետ նախանձոտ քաղաքացիները նրան շատ եյին նեղացնում, բայց այս յերեք տարին կարելի յե նրա կյանքի յերջանիկ ժամանակը համարել: Իր բարերարի դուստրը Մարգերիտան (Margherita Barezzi) սիրահարվեցավ նրա վրա, և Անտոնիո Բարեցցին ել իր «յերկու զավակներին» ամուսնացրեց իրար հետ: Բայց յերիտասարդ յերաժշտի մանուկ բազդը շուտով թառամեցավ: 1840 թվին մահը հարված հարվածի հետևից տալով խլեց նախ իր սիրելի ամուսնուն՝ Մարգերիտային, յերեք ամսից հետո ել՝ յերկու սիրասուն զավակներին:

ՎԵՐԴԻԻ անդրանիկ աշխատությունն եր «Oberti conte di san Bonifacis», վոր 1839-ին Մայլանդում ներկայացրին: Մայլանդի թատրոնը պայմանավորվեցավ նրա հետ յերեք նվագերդություն գրելու, առաջինը, վոր գրել եր իր ընտանեկան դժբազդ հարվածի տակ, ճնշված «Un giorno di regno» բոլորովին անհաջող անցավ և այլևս չներկայացրին: Նրան դժբազդությունն

այնպես եր խեղդել, դետին զարկել և հուսահատեցրել, վոր յերեք ամիս բոլորովին թողեց յերաժշտությունը: Յերեք ամսից հետո նորից բորբոքվեցավ նրա յերկաթե յեռանդը. նա գրեց իր դեղարվեստական առաջին յերկը «Nabacio» (1842), վոր միանգամից հռչակեց նրա անունը: Ինքը Վերդին իր յերաժշտական գործունեյության սկիզբը դնում է այս երկը, և իրավացի կերպով. վորովհետև այս յերկով է հրապարակ յելնում իբրև ինքնուրույն դեղարվեստագետ վարպետ:

Հետևյալ աշխատությունն եր «Lombardi alla prima crociata» (1843), վոր նույնպես մեծ ընդունելություն գտավ: Լոմբարդացիք, վոր իտալական հեղափոխության և ազատության կարապետներն ելին հանդիսացել, անսպառ նյութ տվին այս յերկի համար:

Ապա հետզհետե հրատարակեցին ու ներկայացրին զանազան քաղաքներում՝ «Ernani» (1844), «L due foscuri» (1844), «Giovanna d'Ario» (1845), «Alziru» (1845), «Attila» (1846), «Macbeth» (1847), «L masnadieri» (1847), «Lerucalem» (1847), «Le corsaro» (1848), «La battaglia de Legnano» (1849) և «Stiffelio» (1850), բայց բացի «Ernani»-ից մյուսներն արդեն անունով հայտնի ել չեն:

Այս ժամանակներում Վերդին ծանոթացավ հռչակավոր յերգչուհի Հովսեպպինա Ստրեպպոնիին (Guseppina Strepponi) և 1849-ին ամուսնացավ նրա հետ:

Վերդին փառքի դաղաթին հասավ 1851—1853 «Rigoletto», «Trovutore» և «La traviata» նվագերգություններով, վորոնք Իտալիայի սահմաններից դուրս արձագանք տվին ու Վերդիին համաշխարհային դարձրին: Այս շրջանից հետո դրված յերկերը մինչև 1871 թիվն աննշան են. իսկ 1871-ին Յեգիպտոսի փոխարքա Իսմաիլ Փաշայի առաջարկությամբ գրեց հայտնի «Aida» և ստացավ 80·000 ֆրանկ վարձատրություն: «Aida»-ից հետո նշանավոր են «Requiem» (մահու պատարագ) Մանցոնիի (Manzoni) հիշատակին, «Otello» (1887) և «Falstaff» (1893):

Վերդին այն հազվագյուտ յերաժիշտներից մեկն եր, վորի մուսան հավատարիմ մնաց նրան մինչեվ խորին ծերություն: Ամբողջ աշխարհը զարմացավ, յերբ 85 տարեկան ծերուկ յերաժիշտն իր վերջին ստեղծագործությունը հրապարակ հանեց,

«Quattro pezzigaeri», վորի գեղեցկությունը, խոր կրոնական զգացումը և բնորոշ կազմությունը վոչնչով պակաս չե իր հայտնի գրվածքներից:

Քննադատների մի մասը Վերդիի մասին լավ կարծիք չի ունեցել: Նրա գրվածքների մեջ, իբր թե, չեն նկատել ինքնուրույնություն, այլ տեսել են նմանողություն ուրիշ յերաժիշտների՝ Բելլինիի (Bellini), Դոնիցետտիի (Donizetti) Մայերբերի (Majeroer) և վերջապես նույնիսկ Վագների: Յեթե քննադատությունը հիմնված ե միայն արտաքին նշանների վրա, շատ սխալ յեզրակացության կհասնի: Վերդին զուտ իտալացի յերաժիշտ ե և միանգամայն ինքնուրույն, իսկ Վագների և նրա դրամայական բնորոշ կողմերի նմանողությունը բացատրվում ե միայն ժամանակի համապատասխան վոգով: Նույնիսկ Վագների յերգերից շատերը նրան քիչ ելին հայտնի: Վերդիի դրամայական բարձր ընդունակությունը և ստեղծագործող անսպառ ուժը այնքան բարձր ու պարզ հրապարակ յելան, վոր Բելլինին, Բոսինին և Դոնիցետտին յետ մնացին: Նա այն յերաժիշտներից մեկն եր, վոր ի բնե ունեցած ներքին կարողությունով ժամանակի եյական կյանքի գծերը բնականաբար դրամայական յերաժշտությամբ արտահայտեց և հավատարիմ մնաց այս ուղղությանը «Nabucio»-ից մինչև «Falstaff»: Վերդին վոչ միայն յերաժշտական հանճար եր, այլ և տոկուն բնավորություն ու ինքնաքննադատ: Նա վոչ միայն անցյալի յերաժիշտ եր, այլ և ապագայի: Նա նվագերգության պատմության մեջ գրավում ե մի ընդարձակ տեղ:

Վերդին մեռավ: Իտալական յերաժշտությունն անժառանգ մնաց: Մի քանի մանր յերաժիշտներ միայն մնացին: Վերդին ազգային յերաժշտությունը բարձունքին հասցրեց. մնում ե միայն շենքը շարունակել:

Recueil des chants populaires arme'niens[1]·

«Հավաքածո հայոց ժողովրդական յերգերի»· հրատարակվելու յե Փարիզում յերկու ամիսը մի անգամ: Առաջին դրքույկը լույս ե տեսել, վոր բովանդակում ե՝ 1· Արաքսի արտասուքը· 2· Հերիք վորդյակք· 3· Կիլիկիա· 4· Հայրիկ· 5· Զիմ գլխին· 6· Բոյգ-բարձր· և 7· Որորոցի յերգ:

Ժողովրդական ե միայն այն յերգը, վոր բնազդմամբ և անմիջապես ե ստեղծում մի ժողովուրդ: Մի ազգի ժողովրդական յերգերն այնքան բնորոշիչ են, վոր չե կարելի ոտար և ցեղակից ազգերի հետ խառնել: Թե վո՛րքան համապատասխան ե հավաքածուիս մեջ մի յերգը կազմությամբ և դաշնակով հայ ժողովրդական յերգերի վոգուն և վոճին, ցույց կտա հետևյալ քննությունը:

1· Արաքսի արտասուքը՝ «Մայր Արաքսի ափերով»· ճիշտ բողոքական յեկեղեցու յերգ ե (choral), վոր չե կարող հյուսիսային ժողովուրդին հատուկ պաղությամբը հայի՝ արևելցու վառ զգացման թարգմանը լինել, ո՞ւր թե ժողովրդական լիներ:

2· Հերիք վորդյակք· յեղանակը տաճկական ե և կոչվում ե «պեյաթի»· «Խորոզ» (աքլոր) «Շարքի»-ից առնված և այն խիստ աղավաղված: Հատածները միանգամայն սխալ են բաժնված՝

---

[1]) «Հավաքածու հայ ժողովրդական յերգերի» խմբագրությամբ՝ Լ· Յեղիազարյանի· Փարիզ 1900 թ·: Կոմիտասի այս գրախոսությունը վերոհիշյալ ժողովածույի մասին նույն թվին տպված ե «Արարատ» հանդեսում, եջ՝ 367—368· Եջմիածին:

վոչ թե $^4/_4$ և $^2/_4$ ե, այլ $^6/_8$ ե, վոր տաճկերեն յեղանակների տաղաչափության մեջ «իւրիւք սեմայի» յե կոչվում: Յեղանակը g-moll չե, այլ f—g—a—b—c—d—es—f—as Dur քառալար շղթա յե (tetrachord)· fis-ը ոտարամուտ ե և միանդամայն հակառակ արևելյան վոդուն· իբր թե դաշնակավոր g-moll լիներ, վոր և հիմնովին սխալ ե· g-ն վոչ թե հիմնաձայն ե (tonica), այլ առաջին քառալարի յերկրորդ աստիճանն ե, վորով վերջանում ե յեղանակը և վոր արեվելյան յերգերի հատկանիշն ե: Այսպիսով Պ. Լ. Յեղիազարյանը արևելյան յեղանակների չեղած սխալն աշխատել ե սրբագրել, սակայն խոշոր սխալն ել այս իսկ սրբագրությունն ե: Անհարմար և անտեղի դարձվածքները (modulation) պղտորում են յեղանակի պարզությունը և չեն հարմարում վոդուն: Բանաստեղծը քաջալերված հրավեր ե կարդում թշնամու ծանր բեռը թոթափելու, իսկ դաշնակը յեղանակին լալկան և հուսահատ բնավորություն ե ներշընչում:

3. Կիլիկիա· «յերբ վոր բացվին»· յեղանակը նորմանդական ե՝ բառերը Ֆրանսերեն լեզվով գրված, վորից բառացի թարգմանել ե Պ. Ն. Ռուսինյանը, Նորմանդիա բառի տեղ Կիլիկիա դնելով: Դաշնակը առավել խնամքով ե կազմված, բայց այգերգի (nocturno) բնավորություն ե տալիս յեղանակին:

4. Հայրիկ՝ · «ծավալ-ծավալ» (սխալ ե, «ծովածավալ» պետք ե լինի), հայ գուսանի (աշուղ) հորինածն ե այս յերգը, վոր «Շիրինի» կոչված պարեղանակի կազմությունն ունի: Վորքան պարզ ու բնական ե յեղանակը, բայց նույնքան բռնի և անբնական ե դաշնակը: Յերգի յերկրորդ մասը՝ «անծայրածիր»-ից սկսած՝ բոլորովին սխալ աստիճանով ե յերգված և գրված, պետք ե սկսե կրկին առաջին մասի պես և վերջանալու յե վո՛չ թե des-c, այլ as-g· վորովհետև այս յեղանակը հորինված ե տաճկական «Պեյաթի արաբան» յեղանակի որենքով· ուստի վոչ թե f-moll ե, այլ առաջին մասի քառալար, շղթան ե c—d—e—f—g—a—b, իսկ յերկրորդինը՝ g—as—c—d—es—f:

5. Զիմ գլխին· ժողովածուիս միակ զուտ հայ ժողովրդական (Տոսպ դավառի) յերգն ե: Դաշնակը պարզ ե, վորպես և յեղանակը, բայց հայ ժողովրդական յեղանակների ավյունը չկա, այլ պատկերացնում ե միայն մի մեռած կմախք: Բառերը բոլո-

բովին խառնիխուռն և շատ անմիտ և պատահական կերպով դասավորված: Բովանդակությունը թերի յե մնացած: Այս յերգին կցված ե և մի այլ ժողովրդական յերգ, վոր բոլորովին կապ չունի այս յերգի իմաստի հետ: Գրեթե նույնը կարելի յե ասել և մյուս յերգերի բառերի նկատմամբ:

6. Բոյդ բարձր. յեղանակը պարսիկ ժողովրդական – գուսանական ե. բանաստեղծության տաղաչափությունն արդեն վկա յե, վոր հայ ժողովրդական չե: Յերգն այնպես ե դաշնակված, վոր կարծես լուրջ վոգբերգ լինի և վոր դաշնակների ընտրությամբ, հաջորդությամբ և վոճով հիշեցնում ե Բեթհովենի «Egmont» թատերգությունից (opera) ճիշտ Clarchens Tod-ը: Յեղանակը g-moll չե, այլ f-g-a-b-c-d-es dur քառալար շղթայով ե կազմված և վերջանում ե կրկին առաջին քառալարի յերկրորդ աստիճանի վերա, ուստի fis-ը միանգամայն անբնական և անտեղի յե:

7. Վերջապես տետրակի վերջին եջում զետեղված ե Կազաչենկոյի հորինած և դաշնակած Ռաֆայել Պատկանյանի «Արի իմ սոխակը»: Պ. Լ. Յեղիազարյանը այս յերգն ել իբր հայի զգացման արդյունք ե ներկայացնում յեվրոպացի յերաժիշտներին: Յերաժշտական տարրական սխալներ ել կան գրեթե ամեն մի յերեսում մինչև 28 եջը: Թարգմանությունը տգեղ, սխալ, բռնի և շատ տեղ սարքված ե:

Այս յերգերից վո՛չ մեկը, բացի «Զիմ գլխի ֆաթեն կիտամ»-ից հայ գյուղացի ժողովուրդը չի յերգում, վորովհետեվ նախ իրանը չեն, յերկրորդ յուր զգացմունքը նա արտահայտում ե այնպես, վոր միջից արտացոլում ե նորա ամբողջ կյանքն ու եյությունը իր բոլոր պատմական, բնական և առանձնահատուկ պայմաններով: Մեր կարծիքով հայ ժողովրդական յերգերը դաշնակելուց առաջ պետք ե քաջ հմուտ լինել հայ ժողովրդի պատմական, բնական և ազգային պայմաններին, յեղանակի կազմության, վոգուն, վոճին, բառերի իմաստին, մեր ժողովրդական տաղաչափության, ժողովրդի յերգեցողության և արտասանության հանգամանքներին և ելի մի շարք այլ բաներին, ապա ձեռնարկել դաշնակելու և հրատարակելու. հակառակ դեպքում միշտ թերի կողմ կմնա:

Այս կերպ չենք կարող դաղափար տալ մեր ժողովրդական

յեղանակների մասին առհասարակ ոտարներին և մանավանդ յեվրոպացի յերաժիշտներին: Պետք է մեծ ղգուշությամբ և սրբությամբ հավաքենք մեր ժողովրդական յերգերն ու պարերգերը, վորոնք բոլորովին այլ յեռանդ, այլ ղգացմունք և այլ միտք են պարունակում, քան մյուս արևելյան ազգերինը:

Պ. Լ. Յեղիազարյանը չատ և չատպել, ուստի և ոտար յեղանակներն, այն ել այլանդակված, իբր հայ ժողովրդական յերգ և հրատարակել, վորով և անչուշտ սխալ և հակառակ կարծիք պետք է կազմեն մեր բարոյականի և մտավորի, անցյալի և ներկայի մասին:

ՄԻ ՀԱՄԵՍՏ ԲԱՆԱԳՈՂ[1]

Պ. Դ. Խաչկոնցը հրատարակել և «Հայոց կրոնական բանաստեղծությունը» («Լումա» 1901. գիրք Ա. եջ՝ 209—240), վոր արտագրել կամ փոխադրել և այս ու այն տեղից և, յետ ու առաջ դասավորելով, 43 հոդված հյուսել:

ԿՈՄԻՏԱՍ

(Արարատ 1898. եջ 114: Տաղաչափություն և շեշտադրություն).

Շարականի յերգեցողությանց տողերի և հատվածների վերջավորության ժամանակ յերկար կամ զույգ ամանակ ունեցող վանկերին հետևում են ընդհանրապես կոճատները՝ (կենտ) մինչև վերջը, կամ՝ կրկին մի զույգ ամանակ ունեցող վանկի հանդիպելը. «Բարեխոսությամբ»-ն այս որենքով և գնում մինչև վերջը. «Բարեխոսությամբ մօր fn և կուսի ընկալ զաղաչանս fng պաշտօնեից» և այլն: «Լեառն վիմածին, աբյուր հորդառատ, պարունակ ծաղկյալ, այգի վա-

Դ. ԽԱՉԿՈՆՑ

(Լումա 1901. Գիրք Ա. եջ 222—223 և 218—219. հոդ. 19, 13 և 14).

Շարականի յերգեցողության տողերու և հատվածներու վերջավորության ատեն, յերկար կամ զույգ ամանակ ունեցող վանկին կը հետևին ընդհանրապես կոճատները մինչև վերջը, կամ կրկին զույգ ամանակ ունեցող վանկ մը: «Բարեխոսությամբն» այս որենքով և մինչև վերջը: Բարեխոսությամբ մոր fn և կուսի ընկալ զաղաչանս fng պաշտոնեից, և այլն: «Լեառն վիմածին, աղբյուր հորդառաց, պարունակ ծաղկյալ, այգի վայելուչ»: «Խորհուրդ մեծ և սքան-

---

[1]) *Այս հոդվածը լույս և տեսել 1901 թ. «Արարատ»-ում (եջ՝ 228—229, Եջմիածին):*

յելուչ»... *Խորհուրդ մեծ* և սքանչելի, որ *յայսմ* աւուր յայտնեցաւ, *հովիւք երգեն ընդ հրեշտակս*, տան աւետիս աշխարհի»... «*Զինւորութիւնք* հրեշտակաց օրհնեն *զքեզ*»... *Զայնիւն* աւետարան էր հրեշտակն»... « Տէ՛ր, որ ի մէջ լերինն աղբիւրացուցեր զջուրն ի վիմէն»... և այլն: *Այս ընդհանուր որենքին համաձայն և գրեթե շարականների* $^4/_5$ *մասը: Պատարագի արարողության մեջ ել ենք նկատում այս կանոնը, բայց շատ փոփոխված և այլայլված. որ. «Ամէն* և ընդ հոգւո՛յդ *քում: Եւ* և խաղաղութեա՛ն զտէր աղաչեսցուք: *Ամենայն սրբովք* զորս յիշատակեցաք և առավելապե՛ս զտէր աղաչեսցո՛ւք». *հետո խառն և:*

Յերաժշտությունն ել ինչպես բանաստեղծությունն ունի տաղաչափական որենքներ. այսինքն՝ յուրաքանչյուր յերգ շեշտերի դրության համաձայն պետք և բաժանել հատածների:: Յերաժշտական յերկու գլխավոր հատած կա՝ մեծասար և ստեղն. մնացյալները սոցանից ածանց կամ բաղադրություն են: Մեծասար $^2/_4$ *և մի յերաժշտական հատած, յեթե պարունակում և զույգ ամանակ, ուր շեշտվում և առաջինը, յերկրորդն անշեշտ և*

չելի, որ յայսմ աւուր յայտնեցաւ, *հովիւք երգեն ընդ հրեշտակս*, տան աւետիս աշխարհի»: «*Զինւորութիւնք* հրեշտակաց օրհնեն *զքեզ*»... *Զայնիւն* աւետարանէր հրեշտակն... «*Տէր, որ* ի մէջ լերինն աղբիւրացուցեր զջուրն ի վիմէն»: *Այս ընդհանուր որենքին համաձայն և գրեթե շարականներու* $^4/_5$ *մասը: Պատարագի արարողության մեջ ալ այս կանոնը թեև շատ փոխված ու այլայլված, որ. «Ամէն* և ընդ հոգվո՛յդ քո՛ւմ: *Յեվ* և խաղաղութեա՛ն զտէր աղաչեսցո՛ւք: *Ամենայն սրբովք* զորս յիշատակեցաք և առաւելապես զտէր աղաչեսցո՛ւք»:

Յերաժշտությունն ալ բանաստեղծության նման ունի իր տաղաչափության որենքները, այսինքն՝ յուրաքանչյուր յերգ շեշտելու դրության համաձայն բաժանված և հատածներու: Յերաժշտական յերկու գլխավոր հատած կա՝ մեծասար *ու* ստեղն. *մնացածները* ՝ *ասոնցմե ածանցված կամ բաղադրված են: Մեծասարը* $^2/_4$ *յերաժշտական հատած մըն և, յեթե պարունակե զույգ ամանակ, ուր կշեշտվի առաջինը, մինչ յերկրորդը ան-*

անցնում։ Ստեղն $^3/_4$ ե, յեթե բովանդակում ե յերեք ամանակ (կոճատ), ուր շեշտվում ե կըրկին առաջինը, բայց վերջին յերկուսն անշեշտ են մնում։ Մեծասարի ածանցումն են $^4/_4$, $^4/_2$, $^8/_4$, $^2/_2$, $^2/_8$, $^4/_8$, և այլն. ուր որ. $^4/_4 = {}^2/_4 + {}^2/_4$, շեշտվում ե վորպես մեծասարը ($^2/_4$), այն զանազանությամբ, վոր առաջին $^2/_4$-ի շեշտն ավելի զորեղ ե, քան յերկրորդինը և այլն։ Ստեղնի ածանցումն են $^3/_8$, $^6/_8$, $^9/_8$, $^{12}/_8$ $^6/_4$, $^9/_4$ և այլն, ուր որ. $^9/_8 = {}^3/_8 + {}^3/_8 + {}^3/_8$, առաջին $^3/_8$-ը զորեղ շեշտ ունի, յերկրորդը՝ գրեթե առաջնի կեսի չափ և յերրորդն՝ ավելի պակաս և այլն։ Բարդությունները են $^5/_4$, $^7/_4$, $^5/_8$, $^7/_8$, և այլն. ուր որ. $^5/_4 = {}^2/_4 + {}^3/_4$-ին կամ $^3/_4 + {}^2/_4$-ին և շեշտվում ե պարզերի շեշտադրության որենքով։ Մեր յեկեղեցական յեղանակների մեջ կան թե մեծասար և թե ստեղն և թե ածանց ու բարդ հատածներ։

Յերաժշտության և լեզվի շեշտադրության որենքները սերտ կապ ունին. յերկուսի շեշտերն անբաժան ընթանալով մի անքակտելի ներդաշնակություն պետք ե ներկայացնեն։

Մեր լեզվի մեջ շեշտվում են բառերի վերջին վանկերը միայն, բացի կոչականներից. յերգեցողության մեջ ներելի յե բազմա-

շեշտ կանցնի. ստեղն ե $^3/_4$, յեթե կբովանդակե 3 ամանակ (կոճատ), ուր կշեշտվի կրկին առաջինը մինչև վերջին յերկուքն անշեշտ կմնան. մեծասարի ածանցներն են $^4/_4$, $^4/_2$, $^8/_4$, $^2/_2$, $^2/_8$, $^4/_8$ և այլն։ Ասոնց $^4/_4$, $^2/_4 + {}^2/_4$ կշեշտվի մեծասարի ($^2/_4$) նման, այն զանազանությամբ միայն, վոր առաջին $^2/_4$-ի շեշտն ավելի զորավոր ե քան յերկրորդինը և այլն. ստեղնի ածանցումն են $^8/_8$, $^6/_8$, $^9/_8$, $^2/_8$, $^6/_4$, $^9/_4$ և այլն, ուր $^9/_8 = {}^3/_8 + {}^3/_8 + {}^3/_8$ առաջինը $^3/_8$-ը զորավոր շեշտ ունի, յերկրորդը գրեթե առաջնի կիսուն չափ. և յերրորդն ավելի պակաս և այլն։ Բարդություններն են $^5/_4$, $^7/_4$, $^5/_8$, $^7/_8$ և այլն, ուր որ. $^5/_4 = {}^2/_4 + {}^3/_4$-ին կամ $^3/_4 + {}^2/_4$-ին և կշեշտվի պարզերուն շեշտադրության որենքով։ Մեր յեկեղեցական յեղանակներու մեջ կան թե մեծասար և թե ստեղն և թե անոնց ածանցներն և բարդ ածանցները։

Յերաժշտության և լեզվի շեշտադրության որենքները սերտ կապ ունեն իրարու հետ, յերկուքին շեշտն ալ իրար անբաժան ըլլալով՝ անքակտելի ներդաշնակություն մը կներկայացնեն։

Մեր լեզվին մեջ կշեշտվին բառերու վերջին վանկերը միայն։ Բացի կոչականներե, յերգեցողության մեջ ներելի յե բազմա-

վանկ բառերին յերկու շեշտ տալ և, յեթե հնարավոր ե, բառի արմատը շեշտել, վորպես արել են և մեր նախնի բանաստեղծ—յերգիչ—յերաժիշտ հայրերը։ Ուրեմն՝ նախ պետք ե յերգի խոսքերը լեզվական չափի վերածել, ապա հատածների բաժանել, վորպեսզի լեզվի և յեղանակի շեշտերն իրար համբուրեն։

վանկ բառերուն յերկու շեշտ տալ և, յեթե հնարավոր ե, բառի արմատը շեշտել ինչպես ըրած են մեր նախնի բանաստեղծ—յերգիչ—յերաժիշտ հայրերը։ Ուրեմն՝ նախ պետք ե յերգի խոսքը լեզվական չափի վերածել, հետո հատածներու բաժանել, վորպեսզի լեզվի և յեղանակի շեշտերն իրար համբուրեն։

Այսպես իմ «Հայոց եկեղեցական եղանակները» (Արարատ 1894, էջ 222—227 և 256—260, Սողոմոն Ա. Ս. Սողոմոնյան) ուսումնասիրությունից ել, մեջ ընդ մեջ, արտագրել և այս և այնտեղ ցրիվ տալով, 31, 32, 33, հոդվածներն ե կազմել՝ մասամբ, կամ ամբողջովին։ («Լումա» 1901. գիրք Ա. եջ 229—232)։ Մնացածներն ել ուրիշ տեղերից են արտագրված անշուշտ, որ. Սահակ վարդապետ Ամատունուց՝ 30 հոդվածը (Արարատ 1894. եջ 178—179) և այլն, և այլն, և այլն։

Պ. Դ. Խաչկոնցը վոչ մի յերաժշտական որենք չգիտե և յուր ազգային յերաժշտության մասին հասկացողություն անգամ չունի, բայց գտել ե, վոր հայոց «խաղերն ալ, յեղանակներն ալ ծագումով հայացի չեն, այլ հայացած», սակայն այդ միտքն ել նույնքան հայացի չե, այլ հայացած, Պ. Դ. Խաչկոնց։

ՀԱՅ ՅԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑՈՒՄՆԵՐՈՒՆ[1]

(Տեսակցություն մը Կոմիտասի հետ)

Կոմիտաս Պոլիս վերադարձավ Փարիզեն՝ ուր գացած էր հայ յերաժշտությունը ներկայացնելու համար Միջազգային Յերաժշտական Ընկերության համաժողովին մեջ: Կոմիտասի դործը մեծ ծափահարությամբ և խանդավառությամբ ընդունվեցավ բոլոր համաժողովականներուն կողմե, և իր ընորհիվ հայ յերաժըշտությունը, յեկեղեցական թե ժողովրդական, դասավ իր արժանի ընդունելությունը: Շահեկան պիտի ըլլար Կոմիտասի բերնեն իսկ լսել իր տեսության թողած տպավորությունը. հետեվաբար, հաղիվ Պոլիս հասած, դանք զինքը և իրմե խնդրեցինք լուսաբանություններ իր կատարած դործի մասին: Իր սովորական ժպիտովն ու աչխուժովը, Կոմիտասը, հակառակ իր ճամբու հոդնությանց, հաճույքով պատասխանեց մեր հարցումներուն:

— *Ի՞նչ տպավորություն թողուցին,— հարցուցինք նախ,— ձեր հայտնած տեսությունները հայ յեկեղեցական և ժողովրդական յերաժշտության մասին:*

— *Նախ վոր իմ հայտնած տեսություններս հայ հոդևոր և դեղջուկ յերաժշտության մասին՝ նորություն եյին մանավանդ անոնց համար, վորոնք դեռ տարի մ՚առաջ կանդիտանապին կամ կը մերժեյին հայ ինքնուրույն յերաժշտության մը դոյությունը: Հետո չատերը, վոր հայ յերաժշտության մասին հարևանցի գաղափար մը միայն ունեյին՝ դասախոսություններե յետքը առյինը յեդան խոստովանող, վոր հայ յերաժշտությունը դեղարվեստական բարձր արժեք մը կներկայացնե, ավելի հարստատ, քան ուրիչ շատ մը ժողովուրդներու մեջ և ավելի վսեմ՝ քան արևվելյան ուրիչ ազդերու մոտ: Ու յերաժշտական մեծ վարպետ-*

[1]) «Ազատամարտ» Պոլիս, 1914 թ. № 1557. (Կոմիտասի դրույցը «Ազատամարտի» թղթակցի հետ):

ներ՝ յերբ դասախոսություններս կավարտեյի, չեյին կրնար իրենց զարմանքն ու հիացմունքը զսպել իրենց համար ոտար այս յերաժշտության ծանոթանալով, վոր վոչ միայն նորություն եր իրենց համար, այլ նաև ապշեցուցիչ նորություն մը: Ինձ համար ել հետաքրքիր եր, թե ինչ պիտի ըլլար անոնց տպավորությունը յերաժշտության մը մասին, զոր ցարդ՝ իր հոռի նմուշներեն դատելով՝ կնկատեյին իբրև մեղկ, տխուր, մելամաղձոտ յերաժշտություն մը: Մինչդեռ հայ յերաժշտությունը վոչ միայն մեղկ ու տխուր չե, այլ համակ ուժ ե և կենդանություն, ու իր մեջ կը սնուցանե փիլիսոփայությունն իսկ, վոգին իսկ իր ցեղին, վորովհետև յերաժշտությունը ամենեն մաքուր հայելին ե ցեղին, ամենեն հարազատն ու կենդանին անոր բոլոր արտահայտությանց մեջ— կենդանի,— վորքան կենդանի յե այդ ցեղը, ուժեղ,—վորքան ուժեղ ե իրեն ծնունդ տվող ժողովուրդը: Ուբախ եմ, վոր բոլոր այդ հայտնի վարպետները կրցան թափանցել, վորքան հնար եր, հայ յերաժշտության խորությանց և բարձրաձայն հայտարարեցին անոր ուժն ու քնքուշությունը, չը-վարանելով նույնիսկ «աստվածային կոչել զայն»: Ու հայ յերաժշտության արծարծած հետաքրքրությունն այնքան ընդհանուր եր համաժողովին անդամներուն մեջ, վոր նոր դասախոսություններ ալ խնդրեցին հայ յերաժշտության մասին, ու յես ստիպված յեղա համաժողովին մեջ կարդալու յերրորդ դասախոսություն մըն ալ՝ «Հայ յերաժշտության տաղաչափության և շեշտավորության» մասին, գոհացում տալու համար այդ հետաքրքրության: Մեր յերաժշտության արծարծած այս ընդհանուր հետաքրքրությունը անով մանավանդ հատկանշական ե, վոր մինչ արևելյան ազգերեն վոչ մեկը, նույնիսկ հույնը, սերբը, բուլգարը կամ թուրքը, չուներ իր ներկայացուցիչը համաժողովին պարզելու համար իրենց սեփական յերաժշտությունը, հայ յերաժշտության համար սակայն այսքան պատվաբեր տեղ մը կտրվեր, և մինչ ուրիշ ազգերու ներկայացուցիչ յերաժշտագետներու ճառերը շատ անգամ բուռն դիտողություններով և քննադատություններով կընդունվեյին,— ինչպես պատահեցավ կաթոլիկ կրոնավորի մը՝ վոր Գրիգորյան յերաժշտության շեշտավորության մասին կխոսեր,— ընդհակառակը հայ յերաժշտության մասին ըսված խոսքերը կատարյալ համակերպությամբ լսվեցան,

ու հայտնի յերաժշտագետ Վագները, վոր նույն վարդապետին ամենեն բուռն ընդմիջողներեն մեկը յեղած եր, համակերպության և շնորհավորության խոսքեր միայն ունեցավ ըսելիք մեր յերաժշտության մասին: Հետաքրքրական եր նաև տեսնել, յերբ միջազգային վարպետներ համաժողովն ավարտելեն յետք, աղբյուրներ կփնտռեյին հայ յերաժշտության ավելի ևս ծանոթանալու համար, և յերբ անոնցմե շատերը սկսան կիրակի որեր հայոց յեկեղեցին հաճախել՝ հայ յեկեղեցական յերաժշտությունը վայելելու համար: Ավելացնեմ, վոր Միջազգային Յերաժշտական Ընկերության առաջիկա Համաժողովը, վոր յերեք տարի յետքը Բեռլինի մեջ պիտի դումարվի, կրկին տեղ պիտի տա հայ յերաժշտության, և յես հրավիրված եմ խոսելու «հայոց յերգեցողության ձևի» մասին:

— Ի՞նչ տպավորություն թողուցին, կը հարցնեմ, հայ խաղերու մասին ձեր յերևան հանած նորությունները: Այն խաղերուն, կավելացնեմ, վորոնք այնքան «խորհրդավոր» և «սնոտի» հռչակվեցին պոլսահայ տիրացուներու կողմե:

— Հայկական խաղերու բանալիները, զորս յերեվան հանած ելի տարիներու պրպտումներես յետքը, մեծ նորություն մը յեղան համաժողովին անդամներու համար, վորովհետեվ հայկական խաղերով կարելի պիտի ըլլա վոչ միայն հայկական հին յերաժշտությունը ուսումնասիրել, այլ նաև ուսումնասիրել ուրիշ ազգերու հին յերաժշտությունները, ինչպես հունականը, վորոնց մասին դժբախտաբար վորևե ուսումնասիրության աղբյուր գոյություն չունի այժմ, մինչ հայ ձեռագիրներ ավելի ավանդապահ գտնված են գուրգուրանքով պահելու համար հայկական հին յերաժշտության աղբյուրները, վորոնցմե թերևս յերաժշտագետները ոդավեն ժամանակակից ուրիշ յերաժշտություններ պրպտելու համար: Թեև ուրիշ ազգերու հին յերաժշտությունեն նմուշներ հասած են մեզի, բայց ամենեն ավելի հայ խաղերն են, վոր կներկայանան ամբողջական և ամփոփ, և ավելի լրիվ նյութ կներկայացնեն ուսումնասիրությանց համար: Ասկե դատ հայկական հին ձեռագիրներու մեջ կհանդիպենք հույն կամ ուրիշ հին յերաժշտությանց վերաբերյալ թարգմանություններու, վորոնց հունական կամ ոտար բնագիրը կորսված ըլլալով, հայերեն թարգմանություններն են, վոր պիտի կարե-

նան լուրջ ուշադրութեան պահանջ: Այս առթիւ եւ տալ եւ հայ խաղերու ուսումնասիրութիւնը իր մասնաւոր կարեւորութիւնը կստանայ: Այս մասին գրած ուսումնասիրութիւնս պիտի հրատարակվի արդէն Համաժողովին դիմանին կողմէն, հետեւաբար չեմ ուզեր առայժմ աւելի երկար ծանրանալ այս մասին:

— Հայկական ինքնահատուկ նվագարաններու մասին ևս տեղեկութիւններ տվի՞ք Համաժողովի անդամներուն:

— Այո, խոսեցա հայկական նվագարաններու մասին ևս, մանաւանդ ծանրանալով փողին շուրջը, զոր բացատրեցի իր ամբողջ կազմով և նաև հոգևոր ու զեղջուկ յերգերի նմուշներ նվագելով անոր վրա: Պետք է ըսել, որ ան ևս, ինչպես հայ յերաժշտութեան մյուս առանձնահատկութիւնները, խոր տպավորութիւն գործեց ունկընդիրներու վրա: Իմ կարծիքով, փողը նվագական յերաժշտութեան հիմնաքարն է, և ունի այնտեսակ առանձնահատկութիւններ, զորս վոչմեկ ազգի նվագարան չունի: Անոր հնչյունները ամենեն մոտիկն են մարդկային արտին, ամենեն հարատաս արտահայտիչը անոր բոլոր զգացումներուն. մարդ անոր գործակիցներուն մեջ կրնա արտաբերել իր հոգին իր բոլոր զգացումներով: Եթէ կատարելագործվի այս նվագը՝ իր զանազան սեռերով, յես վստահ եմ, թէ մենք այնտեսակ շնչական հրաշալի նվագուրդ մը կունենանք (orchestre), որ ընդունակ է բնութիւնը արտահայտելու իր եյական գույներով, կյանքը իր հարատաս շարժումներով, միտքը՝ իր սեփական խորհուրդներով, և սիրտը՝ իր իսկական հուզումներով, վորովհետև փողը միակ նվագարանով կրնա բազմաթիվ ձայներու հնչումներ հանելու, ինչ վոր կարելի չէ դնել ուրիշ նվագարաններու մեջ: Թեև բացատրեցի ուրիշ հայկական նվագարաններ ևս, ինչպես պարկապզուկը կամ տկզարը, սակայն անոնք այնքան ինքնուրույն չեն, վորքան փողը, և անոնց մոտ կամ նման ուրիշ նվագարաններ կարելի է գտնել ուրիշ ժողովուրդներու մեջ. արդեն բոլոր ազգերն ալ՝ իբրև ազգային նվագարան՝ մեկ գործիք մը միայն կունենան ընդհանրապես, իսկ մյուսները չինված կամ հարմարեցված կըլլան անոր վրա: Հայոց մեջ այդ ազգային նվագարանը փողն է, վոր, պետք է անգամ մըն ալ կըրկը-

նեմ, խորունկ ազդեցություն գործեց բոլոր համաժողովական-ներուն մեջ, իր պարզության մեջ պարփակած վեհությամբ:

— Իսկ ի՞նչ պիտի ըսեյիք, սիրելի վարպետ, այն վլվլուկ-ներուն առթիվ, զոր ցույց տվավ հոս տիրացուներու ճահիճը: Կակնարկեմ այն տխմար պայքարին, զոր պոլսահայ տիրացու-ներ՝ կրոնական ժողովին անիմաստ իրարանցումեն քաջալերված, բացին ձեզի դեմ, գրամաֆոնի ծանոթ խնդրույն առթիվ:

Վարդապետը՝ վոր ցարդ խոսեր եր վոգեվոր և խանդավառ, կլռե հանկարծ, և յես իր աչքերուն մեջ կը կարդամ տարտամ դառնության մը զգացումը, զոր իզուր կջանա սքողել ինձմե: Ու կտեսնեմ, վոր այդ դառնությունը հետզհետե անտարբերու-թյան մը կը փոխվի, յերբ խոսք կառնե վարդապետը շարունա-կելու համար:

— Յես տարիներու աշխատանքով չիներ եմ իմ ուղեգիծը, ուրկե ընթացեր եմ մինչև ցարդ և պիտի ընթանամ ասկե յետ-քն ալ, վորքան ատեն վոր ուժ զգամ յերակներուս մեջ. վոչ մեկ խոչընդոտ չի կրնար կասեցնել զիս իմ առաքելությանս մեջ. վորու նվիրականությանը համոզված եմ յես բոլոր սրտովս:

Կրկին կլռե, ու այս անգամ յես եմ, վոր կընդմիջեմ իր խոր-հրդավոր լռությունը.

— Իսկ ասկե յետքը ի՞նչ ընելու մտադիր եք:

— Շարունակել իմ ճամբաս, կըսե կտրուկ և վճռական:

Ու ձեռքի խանդաղատագին սեղմումե մը յետքը, կը մեկնիմ իր քովեն:

Библиотека Ереванского Государственного Университета им. Ломоносова
17330

ՅԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ

Այս աշխատությունը հանդիսանում է Կոմիտասի տարիների ուսումնասիրությունների արդյունքը:

Իրենց խոշոր գիտական նշանակությամբ հանդերձ, հոդվածներից մի քանիսը (հատկապես յեկեղեցական յերաժշտության բաժնում) կրել են իրենց ժամանակի կրոնական մտայնության վորոշ ազդեցությունը:

Այսուամենայնիվ այս ժողովածույում յեղած հոդվածները դեռ չեն կորցրել իրենց այժմեյությունը և մարքսիստական մեթոդոլոգիայով զինված մասնագետը կարող է արժեքավոր նյութեր քաղել յերաժշտագիտական հարցերի պարզաբանման համար:

ՅԵ. Գ.-Հ. Կ. Խմբ. կոլ.

ՆՅՈՒԹԵՐԻ ՑԱՆԿ

ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ

1. Հայ ժողովրդական և յեկեղեցական յերգեր 9
2. Հայ գեղջուկ յերաժշտություն 15
3. Հայն ունի ինքնուրույն յերաժշտություն 45
4. Հայ գեղջուկ պարը 51
5. Պարն ու մանուկը 63
6. Հոռու գութաններդը վարդաբլուր գյուղի վոռով 68

ՅԵԿԵՂԵՑԱԿԱՆ

7. Հայոց յեկեղեցական յեղանակները 105
8. Հայոց յեկեղեցական յերաժշտությունը 19-րդ դարում 126
9. Յերգեցողություն ս. պատարագի 137
10. Հայ յեկեղեցական յերաժշտություն 153
11. Շարականի խազերի նշանակությունը 166

ԱՅԼ ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ

12. Վ ա դ ն ե ր 171
13. Ֆ ր ա ն գ լ ի ս տ 177
14. Հ ո վ ա ն ե ս Վ ե ր դ ի 182
15. Recueil des chants populaires armeniens 186
16. Մի համեստ բանաստող 190
17. Հայ յերաժշտության հաղթանակը 194
18. Յերկու խոսք 199

Տիտուլները, ըմուցտիտուլները
և կազմը—նկարիչ
Ս. ԱԼԵՔՍԱՆՅԱՆԻ

Պատ-խմբագիր՝
Ա. Կ. Ք ո չ ա ր յ ա ն

Վ.Ֆ 509. Պատվեր 605. Տիրաժ 1500.
Տպագրական 12,5 մամ. մեկ մամուլում՝
35520 նիշ.
Ստորագրված է տպագրության 5/III—1941 թ.

Հայպետհրատի տպարան, Յերևան, Լենինի, 65