

Վ. Սամվելյան

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԽԱՋԵՐԻ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ՆՐԱ ԱՐԴԻ ՎԻՃԱԿԸ

Հայ ժողովրդի երաժշտական կուլտուրայի մեջ հատուկ տեղ է բռնում հին երաժշտական ձայնագրության սխեման, որի վերծանման և ընթերցման վրա, սկսած 19-րդ դարի սկզբներից, շատ երաժշտագետներ են աշխատել:

Մեծ աշխատանք են կատարել խաղերի լուսաբանման գծով՝ կեսաբացի Գրիգոր Բաղասաքսյանը (1740—1808), Համբարձում Բաբա Լիմոնջյանը (1768—1839), Եղիա Տնտեսյանը (1834—1881), Իգնատիոս Կյուրեղյանը, Մկրտիչ Հարությունյանը, պրոֆ. Բալֆայանը, Սահակ Ամատունին և ուրիշները: Հայկական երաժշտական խաղերի հետադոտությունը ղրադվել են նաև օտարազգի երաժիշտներ՝ Պ. Վագները, Շոբյոքերը, Հ. Պոտինեն և ուրիշները:

Մեր խաղերի ուսումնասիրության, լուսաբանման և վերծանման ասպարեղում մեծ և խորը աշխատանք է կատարել հայ մեծանուն երաժշտագետ Կոմիտասը, և նրա աշակերտներից Սպիրիդոն Մելիքյանը, որից հետո երկար տարիներ այդ ուղղությամբ այլևս ոչ ոք չի զբաղվել:

Չնայած վերոհիշյալ երաժշտագետների կատարած աշխատանքներին, խաղերի լրիվ լուսաբանումը և ճշտումը մնացել է թերի, իսկ նրանց վերծանման գործը անլուծելի:

Այս վերջին տարիների ընթացքում Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների Ակադեմիայի Երաժշտության պատմության և տեսության սեկտորի նախաձեռնությամբ հայկական երաժշտական խաղերի ուսումնասիրության և վերծանման գործը հանձնարարվեց երաժշտագետ Մուշեղ Աղայանին և Ռուբերտ Աթայանին, որոնք արդեն մի քանի տարի է ինչ անցել են այդ ղժվարին գործի ուսումնասիրությանը:

*

Դարերի ընթացքում հայ ժողովրդի ստեղծած կուլտուրայի մեջ իր նշանակությամբ և ծավալով զգալի տեղ է զբաղում երաժշտական արվեստը, որը տարբեր ժամանակաշրջանում տարբեր ձևով է առաջ եկել ու զարգացել: Եթե XII դարից առաջ երդը և նվագը մեծ մասամբ բերանացի և հիշողությամբ էր ավանդվում, ապա XIII դարի վերջերում արդեն ստեղծվում են երաժշտական ձայնանիշներ (խաղեր), որոնց օգնությամբ սկսում են ձայնագրել շարականի եղանակները, երգերը, մեղեդիները:

Տասնմեկերորդ դարի երկրորդ կեսում Գրիգոր Մազիստրոսը իր «Ուսման ծրագրի» մասին խոսելիս հիշում է Անանիա Շիրակացու «Մեծ քրոնիկոնը», ասելով՝

«... յորում մթերեալ են, տոգորք աստուածային և ենթակայացեալ ամենայն արհեստի մակացութեան և նախադասեալ է թուականութեանն և երաժշտականութեանն... երկրաչափութեանն և աստեղաբաշխութեանն... և զգնի տյտոցիկ յարամանեալք արհեստք և մակացութիւնք, մատենագրութիւնք, և զրէ եթէ ամենայն ըոլոր վարժումն հրետորական»¹

Մի ուրիշ տեղ Գրիգոր Մագիստրոսը իր նույն «Ուսման ծրագրի» առաջին մասում տեղ է տալիս նաև երաժշտությանը, ասելով՝

«Զի յամենայնի իմաստասէրն խոստովան լիցի զգիտութիւն և ուրացեալ զանգիտութիւն մանաւանդ ըստ կարողութեան քառիցն արհեստից՝ թուական, երաժշտական, երկրաչափական, աստեղաբաշխական»:

Այս միևնույն ինչորի վերաբերյալ նա իր 2-րդ թղթի 8-րդ էջում ասում է, թե ովքեր չգիտեն այդ չորս գիտությունը, նրանք չեն կարող սովորել փիլիսոփայությունը, այսինքն բարձրագույն ուսումը: Ահա, այսպիսի մեծ նշանակություն են տվել երաժշտությանը հին և միջին դարերի պատմիչները:

Հայկական երաժշտական խաղերի ծագման հարցի լուսաբանման համար անհրաժեշտ է պարզել նախ, թե հայերը իրենց երաժշտական խաղերը ստեղծելիս որտեղից, երբ և ինչ աղբյուրներից են օգտվել:

Հայ երաժշտական խաղերի պատմությամբ զբաղվող մի քանի երաժիշտ բանասերներ, մինչև անգամ XX դարի սկզբներին, այս հարցը շատ հեշտությամբ էին լուծում, ասելով, թե հայերը իրենց երաժշտական խաղերը զբերել են հույներից, լատիններից և այլն:

Երաժշտագետ Մկրտիչ Հարությանյանը իր «Մագուսն երաժշտության» հոդվածի մեջ գրում է.

«Հայ երաժշտությունը ի սկզբանե անտի հետևող եղավ հույն երաժշտությանը մինչև ժիզդարը. ուսկից ետք ուղղապես կրեց արաբ երաժշտության ազդեցությունը՝ ձայնագրելու գրությունը միշտ հունական մնալով. մինչև Պապա Համբարձումին ձայնագրության գյուտը»²

Այդ տեսակետին հակառակ «Իադմավեպ» ամսագիրը իր 1900 - 1904 թվականների համարներում լույս տեսած «Ուսումնասիրություն շարականաց խաղից» հոդվածներում հայկական երաժշտական խաղերը համեմատում է լատինականի հետ:

Հայկական երաժշտական խաղերի ծագումը անսլայման հունականի հետ կապել ցանկացողները ամենից առաջ անտեսել են այն փաստը, որ հայերը այդ կարգի ազդեցություն չէին կարող կրել հույներից հին շրջանում, քանի որ մինչև XII դարը հայ մատենագիրները ծանոթ չեն եղել խաղերի հետ: Այս փաստի լավ ապացույցը հանդիսանում է Կիրակոս պատմագրի այն վկայությունը, որտեղ նա՝ խոսելով Նաչատուր Տարոնացու մասին, ասում է.

¹ Կ. Կոստանյանց — «Գրիգոր Մագիստրոսի «Թղթերը», Թուրք 58, էջ 8. Անթուրգրուպ, 1910 թ.:

² «Լույս» շաբաթաթերթ, Կ. Պոլիս, 1908 թ., էջ 353.

«... այր սուրբ և առաքիսի և գիտութեամբ հոչակեալ մանաւանդ երաժշտական արուեստի... սա երեք զխաղն ի կողմանս արեւելից. որ զայն ժամանակս չէր ցրուեալ ընդ աշխարհս. սա եկեալ զրեաց և ուսոյց բազմաց»¹

Ինչպիսի երեւում է այս վկայութիւնից, խաչատուր Տարոնացու գարաշըջանից առաջ Հայաստանում խաղեր չեն եղել. այս փաստը չին ժխտում նաև երաժշտագետներ Ե. Տնտեսյանը և Մ. Հարութոյանը, բայց և այնպես չեն հրաժարվում հայկական խաղերի ծագումը հունականի հետ կապելուց:

Ուրեմն խոսքը կարող է վերաբերվել այդ գարաշըջանից հետո մուտք գործած խաղերին:

Պատմութիւնը ասում է, որ հայ վանականները արեւելքից գնում էին Կիլիկիա և այնտեղից իրենց հետ բերում գիտական և այլ նորութիւններ և հավանական է, որ Հուդարծնի վանքի վանահայր խաչատուր Տարոնացին էլ գնացել է Կիլիկիա և այնտեղից խաղերի գյուտը փոխադրել է արեւելյան և հյուսիսային Հայաստան:

Կիլիկիան, Ռուրիկյան թագավորութեան օրոք, տնտեսական, քաղաքական, կուլտուրական և առևտրական սերտ կապ ունենալով արաբական ժողովուրդների հետ, և հենց այդ գարաշըջանում է, որ (ԺԲ գար) հայերը լատիններից. մասամբ էլ հույներից փոխ վերցրին խաղերը և զարգացնելով այն, արագ կերպով սկսեցին ձայնագրել իրենց հոգևոր երգերը և շարականները: Եվ իրոք, հայկական խաղերը երբ համեմատում ենք լատինական (գրիգորյան) և հունական երաժշտական խաղերի հետ, մեծ նմանութիւն ենք գտնում թե՛ ձևերի և թե՛ նշանակութեան տեսակետից:

Լատինական առողանութեան մեջ ձայնի ինքնաբերաբար բարձրանալու և իջնելու մոմենտը ցույց է տրվում շեշտ և բութ նշաններով:

Ձայնը բաժրացնելու համար խոսքի տառի վրա դրվում է virga (') շեշտ. իսկ իջեցնելու ժամանակ punctum (•) բութ և այդ նույն նշանները (neume) հետադարձում զարգանալով և հատուկ ձևեր ընդունելով, երաժշտական խաղերի հիմքն են դառնում:

Այդ նույն ձևի նշաններ ունեն նաև հույները, որոնց մասին կխոսենք հաջորդաբար:

Ի՞նչ և շեշտ նշանները միացնելով իրար հետ, առաջ է եկել երրորդ ձևի նշանը, որը լատինացիք clavis են անվանում, իսկ հույները՝ Σαφρον, իսկ հայկական խաղերի մեջ կոչվում է փշադարձ կամ պարույկ, որը հակառակը փուշ է կոչվում, որը լատինացիք podatus են անվանում, իսկ հույները՝ αποσποσος:

Շեշտ և բութ նշանների և նրանց տարբեր միացման ձևերի նշանակութեան մասին Հովհաննես Երզնկացին (1250—1326) իբրեւ երաժշտական մեջ ասում է՝ «Զի որպէս նա (շեշտն) ի վեր հանէ սա՝ (բութն) ի խոնարհի նմանապէս գիջուցանելով»,— ինչպես որ շեշտը ձայնը բարձրացնում է, բութն այն իջեցնում, իսկ երկուսը միասին կազմում են պարույկ, որը նախ ձայնը բարձրացնում է և հետո նույն կերպ իջեցնում:

Այդպիսով այդ երկու նշանները միացման տարբեր ձևեր ընդունելով, ստեղծում են բազմաթիվ խաղեր, ինչպես օրինակ՝ փուշ, փշադարձ, պարույկ, մերմնախաղ, վերմնախաղ, զարկ, բենկօրն և այլն:

¹ Կիրակոս Գանձակեցի—«Պատմութ. հայոց», էջ 199:

Որպեսզի ավելի պարզ լինի լատինական և հայկական խաղերի նմանությունը, կարելի է մեջ բերել Հ. Պոտյեյի լատինական «neumes» կոչված սովորական խաղերը իրենց անուններով և դիմացը ցույց տալ մեր խաղերը, որտեղ մենք կտեսնենք, թե ինչպես երկուսն էլ կառուցված են նույն հիմունքներով, իսկ կա մի տարբերություն. լատինական խաղերի մեջ շեշտի և բութի միատեղ արտահայտությունը իրարից անջատ են գրվում, իսկ հայկականի մեջ, որը անհամեմատ ավելի ուշ է ստեղծվել, գրելու տեսակետից հարմար է կառուցված, շեշտը և բութը մեծ մասամբ միացված են իրար Պետք է ասել, որ մեր խաղերի մեջ էլ կան մի քանի տեսակ նշաններ, որոնք լատինականի պես իրարից անջատ են գրվում:

Լատինական ու հայկական խաղերը և նրանց հանրը

լատ. անուններ:	խաղերի կազմությունը	լատին խաղեր	հայկ. խաղեր
1. Punctum	բ ու թ	✓	✓
2. Virga	շ ե շ	✓	✓
3. Clivus	շ ե շ և բութ	✓	✓
4. Podatus	բ ու թ և շ ե շ	✓	✓
5. Scandicus, Salicus	երկու բութ և շ ե շ	✓	✓
6. Climacus	շ ե շ և երկու բութ	✓	✓
7. Torculus	բութ շ ե շ և բութ	✓	✓
8. Porrectus	շ ե շ, բութ և շ ե շ	✓	✓
9. Podatus subpunctis	բութ, շ ե շ և երկու բութ	✓	✓
10. Climacus resupinus	շ ե շ, երկու բութ և շ ե շ	✓	✓
11. Scandicus flexus	երկու բութ, շ ե շ, բութ	✓	✓
12. Scandicus subpunctis	երկու բութ, շ ե շ և երկու բութ	✓	✓
13. Torculus resupinus	բութ, շ ե շ, բութ, շ ե շ	✓	✓
14. Porrectus flexus	շ ե շ, բութ, շ ե շ, բութ	✓	✓
15. Porrectus subtripunctis	շ ե շ, բութ, շ ե շ, երկու բութ	✓	✓
16. Podatus subtripunctis	բութ, շ ե շ, երկու բութ	✓	✓
17. Virga subtripunctis	շ ե շ, երկու բութ	✓	✓
18. Scandicus praetripunctis	երկու բութ, շ ե շ	✓	✓
19. Virga comtripunctis	երկու բութ, շ ե շ, երկու բութ	✓	✓

¹ Տե՛ս «Բազմավիպ» ամսագիրը, 1990 թ., էջ 547:

Հայկական խազերը այս թվով միայն չեն սահմանափակվում: Պետեր Վազները իր «Հայկական խազեր» հոդվածի մեջ¹ հայտնում է, որ հայկական 85 խազերից միայն 54 ունեն իրենց անունները և հիշատակվում են աղյուսակների մեջ: Պետեր Վազները լրիվ չի պարզել հայկական խազերի թիվը: մեր խազերը անհամեմատ ավելի շատ են:

Կոմիտասը իր «Շարականի խազերու նշանակութիւնը» հոդվածում գրում է.

«... զի իւրաքանչիւր խազի խորհրդաւոր իմաստին թափանցելու համար, նոյնիսկ տասնեակ ձեռագրեր պրպտելով, երբեմն ամիսներ են սահում, իսկ ձեռքիս տակ եղած խազերը, այն էլ անուն ունեցողները 198 հատ են առ այժմ, մի կողմ թողնենք գեո անանուն խազերը, որոնք խիստ շատ են»:²

Հատինական virga-ն նույն հունական οὐρα-ն է, որը մենք անվանում ենք շեշտ: Շեշտը բացի առողջանության նշան լինելուց, որը ինքնաբերաբար ձայնը բարձրացնում է՝ հայկական երաժշտական խազերի մեջ էլ նույն դերն է խաղում: Հատինական virga-ն ձայնի ուղղութիւնը նույնպես դեպի վեր է ցույց տալիս. այդ է վկայում նաև XIII դարի մատենագիր Հովհաննես Երզնկացին, բայց չի բացատրում, թե որքան է բարձրացնում: Այդ առթիվ Պ. Վազները գրում է.

«Հավանական է, որ շեշտը οὐρα-ի նման ցույց է տալիս ձայնի մեկ աստիճան դեպի վեր բարձրանալը»:

Անցյալ դարի նշանավոր հայ երաժիշտ տեսարան Եղիա Տնտեսյանը իր «Տեսութիւնք շարականի երգոց խազերուն և նոցա դորութեան վերայ» աշխատության մեջ՝ ցույց է տալիս XIII դարում և նրանից հետո օգտագործված շարականի խազերի պարզ ձևերը: Մեջ ենք բերում Ե. Տնտեսյանի հաղորդածը (տես հաջորդ էջը):

Անհրաժեշտ եմ համարում խոսել մի շարք պարզ խազերի մասին, որպեսզի հասկանալի լինի նրանց յուրաքանչյուրի հատկութիւնը և նշանակութիւնը, որոնց վերաբերյալ որոշ տեղեկութիւն է տալիս «Բազմավեպ» ամսագիրը իր 1900 և 1913 թվականների համարներում:

1.—Շեշտը մեր խազերի մեջ հանդիպում է զանազան ձևերով, երբեմն վերի մասը սուր, երբեմն էլ ներքինը: Երաժշտագետ Իգնատիոս Կյուրեղյանը դրանց մեջ տեսնում է Crescendo-ի և Decrescendo-ի նշանակութիւնը:

2.—Ըուծ նշանը հունական խազերի մեջ կոչվում է ωαρι:α, որը համապատասխանում է լատինական Punctum նշանին: Ըստ Ի. Կյուրեղյանի, կան նաև ուրիշ բութ նշաններ, որոնք ձայնը ավելի ցած են ցույց տալիս:

3.—Պարույկ. Շեշտի և բութի միացումը տալիս է մի քանի տեսակ ձևի խաղ նշաններ՝ առաջինը պարույկն է, որը ձայնը նախ բարձրացնում է և ապա իջեցնում, որը լատինացիք անվանում են Clivis, ըսկ բյուզանդացիք Έλαφρον: Իրան համապատասխանող մի ուրիշ տեսակ միացում էլ

¹ «Բազմավեպ», 1913 թ., էջ 71—76:

² «Տաճար», 1910 թ., էջ 311:

³ «Բազմավեպ», 1913 թ. էջ 72:

կա, որը կոչվում է կուր կամ փշաղարձ, բյուզանդացիք այդ անվանում են Χρημαστή αρ εξιοι Գարուկի և կուրի մեջ եղած տարբերությունն այն է, որ ցարուկի իջեցնող ձայնը քիչ է, իսկ կուրինը ավելի շատ:

4.—Փուշ. շեշտի և բութի մի այլ միացում տալիս է հակառակ ձեռն և կոչվում է փուշ. դա լատինական Podatus նշանն է, որը իր նշանակությամբ

պարս խաչեր.

- | | |
|---------------------|---------------------------------------|
| 1. օ — սուշ. | 13. օ — ծուշ. |
| 2. ' — շեշտ | 14. ր — խուշ. |
| 3. յ — բութ | 15. շ — փաշտ. |
| 4. յ — փուշ. | 16. ր — նրկար. |
| 5. լ — ցարույկ | 17. ~ — խոսքովային. |
| 6. փ — ցարկ | 18. փ — հուհայ. |
| 7. ւ — սուր | 19. փ — փաթուր. |
| 8. յ — թուր | 20. փ — քեկործ. |
| 9. փ — խաշ. | 21. փ — ջակործ. |
| 10. փ — վերնախաշ. | 22. ւ — ծեկործ. |
| 11. փ — ներքինախաշ. | (դեռ «ժամանակ հանդես» 1864թ և |
| 12. ր — քեկործ. | և Տեղեկան «նկարագիր կրթության» 1874թ) |

Միապետ խաչեր

23. — օօ ծեկետ 24. — ~ խում 25. — ~ խաշ.

Երեսու խաչեր.

26. — ~ կրտսում. 27. — օ կրտսաթուր.

Ներքին խաչեր

28. — ~, ~, յ, (ւ՛) ... (Ասորց և Կերեսաշեխուն հարմար առնանքը չ'զգրաւի)

Բաղադրելի խաչեր

29. — ր ր ր (ր ր ր), ր ր (ր ր ր), ր (ր ր ր ր ր), ր (ր ր ր ր ր) և այլն
30. — ր (ր ր ր), ր (ր ր ր), ր (ր ր ր), ր (ր ր ր), ր (ր ր ր), ր (ր ր ր)

համապատասխանում է բյուզանդական բրեմատե ապ և. f. u. b. - յին, իսկ արտաքին ձևով նրանց ձայն իջեցնող $\alpha\pi\sigma\tau\epsilon\rho\phi\omega\tau$ խաղին, փուշ-ի նշանակությունն է նախ ձայնը իջեցնել և ապա բարձրացնել: Մեր խաղարաններում հանդիպում են փուշ-ի մի քանի տեսակները, իսկ թե ինչ նշանակություն և ինչ արժեք ունի մեզ համար, դեռ պարզ չէ:

5.—Սուղ կամ հապավ նշանը ցույց է տալիս, որ ձայնը պետք է պահել քիչ, առանց երկարացնելու: Ե. Տնտեսյանը այդ արժեքավորում է $1/2$ -ից մինչև $1/16$ -ան տևողությամբ:

Առողանություն խաղերի մեջ սուղ նշանը զրեթե նույն նշանակությունն ունի, այդ մասին Սպ. Մելիքյանը ասում է.

«Ամանակը որոշում են երկու խաղով, երկար վանկի համար գործ են ածում մի ուղղահայաց գիծ՝ իսկ կարճի համար մի փոքր շրջանակ՝ օր.¹

6.—Ջարկ՝ նշանը նման է լատինական Scandicus flexus-ին, որը փուշ խաղի կրկին գորությունն ունի և բաղկացած է երեք նոտայից:

7.—Սուր, նույն շեշտ խաղն է, որը զրվում է ավելի ուղղահայաց և մի քիչ երկար, իսկ գորությունը համապատասխանում է շեշտին, բայց ձայնը բարձրացնում է կրկնակի:

8.—Թուր. այս նշանը մեր խաղարանների մեջ շատ հաճախ է հանդիպում և մեծ նմանություն ունի հունական (ϕυγ[λγ] խաղին: Ըստ Պ. Վազների թուր-ը սուր խաղից տարբերվում է նբանով, որ առաջինը ձայնը ուղղակի բարձրացնում է, իսկ թուր-ը նույնը կատարում է աստիճանաբար, Portamento-ի ձևով: Երան հակառակ, մի ուրիշ տեղ՝ այլ խաղի նշանակությունը այլ կերպ է բացատրվում, թե ձայնը հարկավոր է բարձրից ուժեղ կերպով իջեցնել ցած, իսկ թե ինչ չափով, չի պարզված:

9.—Ծուկի. այս նշանը իր գործածությամբ համապատասխանում է բյուզանդական $\alpha\pi\sigma\tau\epsilon\rho\phi\omega\tau$ և լատինական apostrofa խաղերին: Այդ մասին Պ. Վազները գրում է.

«... Այս երկու նշանների (այսինքն $\alpha\pi\sigma\tau\epsilon\rho\phi\omega\tau$ -ի և Apostrofa-ի Վ. Ս.) նման, ցույց է տալիս կարճ շարժում դեպի ավելի ցած ձայն, թերևս մեկ ձայն վարձ:—Այս բացատրությունից կարելի է եզրակացնել, որ եթե բութ-ը ձայնը հանգիստ իջեցնում է պայմանական մեկ աստիճան, ապա ծունկ-ը այն պետք է իջեցնի $1/2$ աստիճան, «կարճ շարժում դեպի ցած»: Ծունկ խաղի վերաբերյալ մի այլ բացատրություն է տալիս «Բազմավեպը».

«Այս նշանը, իրմե վերջը եկող խաղին, իրմե նախընթացին գորություն կուտա»²

10.—Ծնկնեյր. այս նշանը ըստ Ե. Տնտեսյանի միացյալ խաղ է: Բյուզանդական նույն երկու ապոստրոֆու-ն է կամ ծունկի պարզ սինթեզը, և հավանական է, որ իր շարժմամբ կատարում է կրկնակի գործողություն: Այս մասին չգտա՝մի ուրիշ ավելի հաստատ բացատրություն:

11.—Տաշտ նշանը ամեն տեղ չի գործածվում: Շարականի խաղերի մեջ գրվում է ոչ միայն տեքստի վերևում, այլ նաև ներքևում: Հաճախ

¹ «Արարատ» ամսագիր, Եվթիածին, 1902 թ. էջ 681—691.

² «Բազմավեպ», 1900 թ., էջ 260.

³ «Բազմավեպ» ամսագիր, 1913 թ., էջ 71—76.

հանդիպում է առաջին, երկրորդ և հինգերորդ ձայներով գրված (ԱԶ, ԱԿ ԳԶ) երգերի մեջ, Այս մասին Ի. Կյուրեղյանը գրում է.

«...Զ'կրցանք որոշ իմանալ թէ ինչ է իւր բուն զօրութիւնը, նոյն է առաջին ձայն երգին, առաջին չափուն երրորդ խազին և հինգերորդ ձայնին առաջին չափուն երկրորդ խազին հետ»¹

Իսկ Պ. Վազները ասում է.

«... նշան որը ցույց է տալիս թե պետք է թռչել գեպի ցած»²,

12.— Խուճը նշանը կազմված է շեշտի և ծուռի միացումից և հավանական է, որ շարժման տեսակետից պետք է կատարի այդ երկու խազերի գործողությունը, իր նշանակության տեսակետից շատ նման է լատինական Tripunctum և բյուզանդական πορρη ձայն իջեցնող խազին, Շրեյդերը խուճը խազի մասին ասում է.

«Այս նշանի երգով բացատրած օրինակը բաղկացած է երեք հընչյուններից. նախ մեկ աստիճան իջնում է և հետո կես ձայն առանց շտապելու...»³

Խուճը խաղնշանի այս վերջին բացատրությունը այնքան էլ համողիչ չէ.

13.— Խոսքովային: Խոսքովային նշանը իր ձեով շատ նման է հունական ολιγον բարձրացնող խազին, Հայկական խազարանների մեջ շատ հաճախ հանդիպում է մեկ, երկու և երեք կետերով, որոնք դրվում են վերևից.

Առողջանության մեջ այս նշանը կոչվում է երկար՝ և դրվում է երկար ձայնավորների և վանկի վրա, ինչպես օրինակ Վայ լե՛ լե՛ և այլն:

Այս խաղնշանը անշուշտ կոչվում է ոմն Խոսքովի անվամբ, որի մասին Ղևոնդ Ալիշյանը իր «Շնորհալի և պարագայ իւր» աշխատության մեջ մանրամասն խոսում է խոսքովային բառը կապելով Զ դարի պարսից Սասանյան թագավոր Խոսրով Փերվեզի անվան հետ:⁴

14.— Էնկորն: Այս խաղն էլ խոսքովայինի մի ուրիշ ձևն է և նրա նման հաճախ հանդիպում է երկու կամ երեք կետով. դրվում է նաև կրկնակի ձևով: Մեծ մասամբ հանդիպում է ստեղծի եղանակների մեջ, էնկորնի այդ տարբեր ձևերի նշանակությունները դեռ պարզված չեն:

15.— Խուճ նշանը ըստ Ե. Տնտեսյանի կոչվում է միացյալ խաղ, որը կազմված է երկու զուգահեռ խոսքովային նշաններից, Այս խազի առթիվ կա հետևյալ բացատրությունը «Բազմավեպ» ամսագրում.

«Այս նշանը կցուցանե թե ձայնը պետք է երկու անգամ ոլորել միևնույն հնչման վրա»:

16.— Վերնախաղ: Վերնախաղը լինում է երկու տեսակ՝ մեծ և փոքր. մեծը ունենում է երեք բութ, իսկ փոքրը երկու (մեծ ՎՎ, փոքր ՎՎ): Վերնախաղը իր արտաքին ձևով ցույց է տալիս ձայնի որոշ աստիճան բարձրանալը և այն երկու կամ երեք անգամ խաղացնելը, իր նշանակությամբ և ձևով մոտավորապես համապատասխանում է լատինական Virga subtripunctum խազին (տես համեմատական աղյուսակ):

17.— Ներքնախաղ (մեծ ՎՎ, փոքր ՎՎ). սա վերնախաղ խաղի հակառակ ձևն է թե տեսքով և թե նշանակությամբ. ձայնը խաղացնելով բարձ-

¹ «Բազմավեպ» ամսագիր, 1900 թ., էջ 266:

² «Բազմավեպ» ամսագիր, 1913 թ., էջ 71-76:

³ «Բազմավեպ» ամսագիր, 1900 թ.

⁴ Ղևոնդ Ալիշյան—Շնորհալի և պարագայ իւր, 1873 թ., էջ 101:

րացնում են դեպի վեր և համապատասխանում է լատինական Scandicus praetripunctis և բյուզանդական χαμηλὴ δαψνὶ ἰχθυόεντι խաղին:

18.—Բենկորճ: Բենկորճ խաղնշանը մոտավորապես համապատասխանում է լատինական Porrectus flexus խաղին, որը կազմված է շեշտ և բութ նշաններից (տես համ. աղյուսակ), նման է նաև բյուզանդական γοφισμα բարձրացնող խաղին: Այս նշանը մեր խաղարաններում հաճախ հանդիպում է մեզ տարբեր ձևերով և զանազան խաղերի հետ միացված, ինչպես,

օրինակ՝ մեծաբենկորճ, փղշաբենկորճ, խնճաբենկորճ

(Խ. Բ. Բ.)

և այլն.

Իգ. Կյուրեղյանը այս նշանի մասին ասում է հետևյալը.

«Այս նշանն ավելի քերականական է քան թե երաժշտական. կը ցուցանե թէ պետք է ում, ավելացնել այն ձայնավորին վրա ուր կը գտնվի. այնպես որ փոխանակ ա-ի կը հնչուի աուա, փոխանակ ե-ի՝ եուե, և ի-ի տեղ իուի»¹

Բենկորճը առողջանության խաղերի մեջ, հազագի թավ նշանն է և հնում օգտագործվել է ինչպես հույների կողմից, նույնպես մեր կողմից, բայց հետագայում նա կորցրել է իր նշանակությունը, իսկ այժմ բոլորովին չի օգտագործվում:

Վարդան պատմիչը (XII դար) ասում է.

«Թաւն ի, վերայ ձայնաւոր դրոց թաւացելոյս՝ սոսկը ի վերայ ձայնաւոր գրոց սոսկացելոյս»²:

Բայց ոչ մի օրինակով չի բացատրում, որից իմանանք, թե ձայնավորը ինչպես է թավանում և լերկանում: Այս մասին Սպ. Մելիքյանը իր մի հոդվածի մեջ ասում է, որ նա չէր էլ կարող բացատրել, որովհետև թարգմանում է հունական spiritus asper-ի և spiritus lenis-ի նշանակությունը³:

19.—Հուհայ, այս խաղը կազմված է սուզ, շեշտ և բութ նշաններից: Հանդիպում է միայն հայկական խաղարաններում. սա նույնպես քերականական նշան է, որի մասին կա հետևյալ բացատրությունը.

«(Հուհայը) կ'ցուցանե թե պետք է ա ձայնավորը փոխել. ինչպես կ'ընեն բենկորճը, բայց շատ ավելի ազդու կերպով, քան ձայնավորաց վրա չի դրվում»⁴:

20.—Ձակորճ նշանը հայկական ինքնուրույն խաղ է, որի նմանը չկա ոչ լատինական և ոչ էլ հունական խաղերի մեջ: Շարականի խաղերի մեջ շատ հաճախ հանդիպում է կետով կամ մի քանի հատ իրար կողքի:

«Ձակորճ հատորին կուսէ 'ի վերեն կոյս ըստ նկատման» — ասում է Իր. Բապասաքալյանը:

Ձակորճի մասին կա նաև այս բացատրությունը.

«(Ձակորճ) նշանիս երկով մեզի տրված օրինակին համեմատ, ձայ-

¹ «Բազմավեպ» ամսագիր, 1900 թ., էջ 259-261:

² Մեծ Վարդանի Պատմությունը, էջ 76:

³ «Արարատ» ամսագիր, 1902 թ., «Առողջանության խաղեր»:

⁴ «Բազմավեպ» ամսագիր, 1900 թ., էջ 259-261:

նը աստիճանաբար չորս աստիճան պետք է իջնե, բայց տրված օրինակին ճշտությամբ վրա կը տարակուսինք»¹

21. — Փաթուր, Փաթուր հայկական ինքնուրույն խազ է, որը իր նշանակությամբ որոշ նմանություն ունի բենկորճի հետ, բայց այլ կերպ։ Գր. Գապասաքալյանը այս նշանի մասին տալիս է շատ կարճ և անորոշ բացատրություն ասելով.

«... (Փաթուր) իբր փաթուրելով ելանի ձայնը սորայն, իսկ ի. յուրեղյանը բացատրում է հետևյալ ձևով.

«(Փաթուր) նշանը կը ցուցնե թե պետք է ձայնավորին հնչման վրա յ մ' ավելցնել. այսինքն եթե տ մ' - ն է, պետք է ըսել «այո», եթե լ.՝ «էյ», եթե ի՝ «իյ», իսկ եթե օ մ' - ն է՝ «օյո»:

22. Բարբաշ: Այս նշանը միացյալ խազ է. կա նաև սրա մի ուրիշ ձևը, որը կոչվում է ծանրաբաշ: Ծանրաբաշ նշանի մասին Գր. Գապասաքալյանը իր «Իրք երաժշտական»-ի մեջ տալիս է մի անհասկանալի բացատրություն.

«(նշան), սորա անունն է ծանրաբաշ, որ իբր խաղացուցանէ ըզհաղազ ձայնի ելման շնչոյն:

Նույն գրքի 65-րդ էջում բացատրում է այս կերպ՝

«(նշան) կարի ցանկալի ելնէջական հղանակով է ձայն սորայն:

Ի. յուրեղյանը քարքաշ խազի մասին ասում է հետևյալը.

«(քարքաշ) նշանը կը ցուցնե թե պետք է երկարել ձայնը խաղացնելով ղեպի վեր և ի վայր: Ահալասիկ ասուր արդյանց մեզի տրված օրինակը:



Այնպես կերևի մեզ, թե հարաբերություն մը կա այս օրինակին և քարքաշ խազի ձևին մեջ, և նույն իսկ Շրեյդերի թարգմանված լատին բառին իմաստին մեջ. մեզի ըսվեցավ թե հրկու խազերի վերստի խաղ և ներքնախաղ կազմված էր սա, այն ստեղծելով երևի թե առաջին ութ նոտաները վերնախաղին պիտի վերաբերին, և վերջին ութը՝ ներքնախաղին:

Հայկական մի քանի պարզ խազերի նշանակության վերաբերյալ վերևում տրված համառոտ բացատրությամբ բավականանաք, և խոսենք հայկական և հունական խազերի համեմատության մասին:

Տասնութերորդ դարի նշանավոր հայ երաժիշտ Դր. Գապասաքալյանը իր «Իրք երաժշտական»-ի մեջ մանրամասնորեն զրույց է հայկական երաժշտական խաղերի մասին, այն համեմատելով հունականի հետ:

«Երաժշտութիւն հունաց է՝ ըստ մերումս. զի որպէս երգեմք մենք զերգս մեր»²

Հունական գլխավոր ձայների քանակի մասին ասում է հետևյալը.

«Ձայնն յունաց է, մերումս. և է, ութն, որ ըստ նոցա օկտոն և ձայնին ի՝ եօս...»³

¹ Թարգմանիկ՝ ամսագիր, 1900 թ., էջ 259:

² Դր. Գապասաքալյան—«Իրք երաժշտական», Կ. Գուլիս, 1803 թ., էջ 69—70:

³ Նույն անդում:

Հուլյաները հետևելով երրայեցիներին Սաղմոսի ութը կանոններին, իրենց ձայները բաժանեցին ութ հիմնական մասերի (ο'κτώ-εἰχόσ), որին հետևեցին նաև հայերը և իրենց ձայները նույնպես դասավորեցին ութի:

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵՎ ՀՈՒՆԱԿԱՆ ՈՒԹ ՁԱՅՆԵՐԻ ՀԱՄԵՄԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հայոց ձայները

1. Ա. Ձայն. Պրոտոս.
2. Բ. Ձայն. Տրիտոս.
3. Գ. Ձայն. Պլալիոս դու պրոտոս.
4. Դ. Ձայն. Վ ա ո ի ս.
5. Ա. Կողմ Գեֆգերոս.
6. Բ. Կողմ կամ Ավագ Կողմ Տետարտոս.
7. Գ. Կողմ կամ Վառ ձայն Պլալիոս դու դեֆգերոս.
8. Դ. Կողմ կամ վերջ Պլալիոս դու տետարտոս:

Հունաց ձայները

Աթերորդ դարի նշանավոր հայ մատենագիր և երաժիշտ Ստեփանոս Սյունեցին, որին անվանում էին նաև Իմաստասեր, հայկական երաժշտական խաղերի գյուտից դեռ շատ առաջ, հայոց հոգևոր երգի մեջ կանոնի սկիզբը դրեց:

Նրա մասին պատմագիր Ստեփանոս Օրբելյանը (XIII դար) ասում է.

«էր սա որդի աւագ երիցու մեծ մայրաքաղաքին Հայոց Դուռնայ, և սնանէր և դարգանայր ուսմամբ ի տան կաթողիկոսարանին Հայոց»:

Նա չբավականանալով կաթողիկոսաբանում ստացած ուսմամբ, գնում է Կ. Պոլիս, որտեղ սովորում է հունարեն և լատիներեն:

«վարժէր զցայդ և զցերեկ ի դիրս և յարհեստս նոցա ըստ փիլիսոփայական ոճոյն»:

Որոշ ժամամակից հետո Ստ. Սյունեցին գնում է Աթենք և ապա Հռոմ, որտեղ կատարելագործում է իր գիտությունը: Վերադառնալով Հայաստան սկսում է թարգմանություններ անել և կարգավորել հայ եկեղեցական երգերը: Պատմագիր Ստ. Օրբելյանը ասում է.

«բաժանեաց և զութ ձայնսն և կարգեաց՝ շարեաց շարականս՝ զյարութեան օրհնութիւնսն. երգեաց՝ և կցուրդս քաղցրահամս, յարմարեաց և զստողոգին յինանցն եօթն եղանակօք յոյժ խորհրդաւոր և զպահոցն որ յաղուհացսն երգի»:¹

Ստ. Օրբելյանի այս տեղեկությունից պարզ երևում է, որ Ստ. Սյունեցին հայ եկեղեցական երգերը հարմարեցրել է «եօթն եղանակով»:

Գր. Գապասաքալյանը իր «Գիրք երաժշտական»-ի «Ծաղագս խաղիցն հունաց, և բաղդատեցմանն մերոյս խաղից» գլխում գրում է, որ ձայնը վեր բարձրացնող հունական խաղերը թվով ութն են, իսկ ձայն իջեցնողը վեց:

«Զորեքտասան, որ ըստ նոցա դեկադեսարա: Որոց ութն վերելակք և բարձր, որ ըստ նոցա անիմուսա, և վեցն, որ է ի.ֆս, ստոր և ստորիջեալք, որոյ ևս ասին կադիուսա»:²

Եթե հունական խաղերը դասավորենք ըստ Գր. Գապասաքալյանի

¹ Պատմութիւն նահանգին Սիսական, արաբեալ Ստեփանոս Օրբելեան արքեպիսկոպի Սիւնեաց, Թիֆլիս, 1910 թ., էջ 130—144.

² Գր. Գապասաքալեան—«Գիրք երաժշտական», Կ. Պոլիս, 1903 թ., էջ 73.

տրված ցուցակի և այն համեմատենք մեր խաղերի հետ, պարզ կտեսնեն նրանց իրար նմանվելը:

Ա. Ձայն բարդացնող հունական խաղեր

1. Օլիգոն (ολιγον) ~ խոսքովային կամ երկար
2. Օկսիա (οξεια) / օ և օյ
3. պեդասոփի (πεταστον) թ ոլորակ կամ պարույ
4. Գուֆիսմա (γυφισμα) Բ Բ և Կ Կ Բ
5. աեւասոփոն (πελαστον) Կ Կ Կ Կ
6. կենֆիմա (κεντημα) Դ Կ Կ Կ Կ Կ Կ
7. Դիո կենֆիմա (διο κεντημα) Ծ Զ Զ Զ Զ
8. Իփսիլի (ιψηλη)) Բ Կ Կ

Բ. Ձայն իզեցնող հունական խաղեր

9. Ապոստրոֆոս (αποστροφος) Վ փուլ
10. Դիո ապոստրոֆոս (δυο αποστροφος) Վ Երկ փուլ
11. Իպորրոփի (ιπορροη) Զ խունճ
12. Գրադիսո իպորրոփի (γραφισο ιπορροη) Կ պենկորճ
13. Էլաֆրոն (ελαφρον) / Կուր կամ փշաշար
14. Հիամիլի (χαμηλη) / Զերխախաղ

Ինչպես տեսնում ենք նր. Գապասաքալյանը հունական խաղերը համեմատելով հայկականի հետ ցույց է տալիս, որ այդ երկու ազգերի երաժշտական խաղանշանները ղգալի չափով նման են իրար: Նրա թողած երկու հեղինակութուններից՝ «Գրքոյկ որ կոչուի նուագարան», «Գիրք երաժշտական» երեում է, որ նա լավ հմուտ է եղել հունական երաժշտությանը: Ջերմ պաշտպան հանդիսանալով հունական փսաթլիփա-ին (հունակ. եկեղ. երգ) փորձեր է արել մեր եկեղեցական հին եղանակները խմբագրել հունական երաժշտության ներքո: Բացի դրանից նա աշխատել է ստեղծել մի ընդհանուր խաղային սխտեմ օգտագործելով հունական և հայկական հին խաղերը, բայց հետագայում հրաժարվել է այդ մտքից և գերադասել է հայկական խաղերը պահպանել, որպես ալիլի կատարելագործված ձայնագրության սխտեմ:

«Ջամենեսեանն իմա համանգամայն ի մերումս լրապէս, զի խաղք Հայոցս են հարուստ և նրբանկատ արեւստով հօրինեալ՝ ևս և բազում քան զնոսա, վասն այն անհեթեթ՝ և հաստաղիր համարեալ ասեմք ըստ ներդինացոյն թէ այլ ոչ եմք կարօտ գալ յԱթէնս ի յուսումսս»¹

¹ Գր. Գապասաքալեան — «Գիրք երաժշտական», էջ 76:

Գր. Գաղասաքայանի կատարած տեսական ուսումնասիրությունները մեր խաղերի լուսաբանման և վերծանման գործում որևէ արժեքավոր դեր չեն ունեցել, բայց նա իր այդ աշխատություններով ծանոթացրել է մեր մի շարք խաղերի անունների հետ, որոնք շատ հաճախ հանդիպում են շարականների մեջ:

Հայկական խաղականների դասավորումը և նրանց

անունները, ըստ Գր. Գաղասաքայանի:

1. - Վ թուր.	19. - Շ շաղորձ	36. - Վ Նեկորձա.
2. - Վ երկ-թուր	20. - Վ վեմվե.	37. - Վ վերնապե.
3. - Վ երր-թուր	21. - Օ կիսախաղաթ.	38. - Վ ներքապե.
4. - Բ շեշտ	22. - Վ ծանրախաղ.	39. - Ե հիկորձ.
5. - Բ երկ-շեշտ	23. - Վ քարտաշ	40. - Դ ստորաշ
6. - Օ սուշ.	24. - Վ փուշ	41. - Դ երկստորաշ.
7. - Վ փաշտ.	25. - Վ փիլիփուշ	42. - Ե միջաշ.
8. - Վ խոսրովային.	26. - Բ բենկորձ	43. - Ե երկմիջաշ.
9. - Վ խուժ	27. - Վ շեշտափաշտ.	44. - Ե վերջաշ.
10. - Վ վերնախաղ.	28. - Վ խոսրովայինա	45. - Ե խուժ
11. - Դ շաղորձ.	29. - Վ խոսրովափի.	46. - Ե մուշ.
12. - Դ թեյրե.	30. - Վ կիսախում	47. - Ե մշկեր.
13. - Վ հուհայ.	31. - Բ մեծաբենկորձ.	48. - Վ պեշկորձ
14. - Վ ներքախաղ.	32. - Բ խնձաբենկորձ	49. - Ե թուր.
15. - Թ փաթուր	33. - Վ փշաբենկորձ	50. - Ե փաթուր
16. - Բ ճակորձ.	34. - Բ փշաթառ	51. - Վ փաթ
17. - Ե ֆենկորձ.	35. - Ե երկուստաշ	52. - Ե սուր
18. - Ե իյեֆ.		53. - Ե երկաթ

(Գր. «Գիրք երաժշտական» ԳԵ 64, 66).

Հայկական երաժշտական խաղերի համեմատությունը հունական և լատինական խաղերի հետ, որի մասին խոսեցինք վերևում, ցույց է տալիս, որ այդ երեք հին ժողովուրդների երաժշտական նշանները թե՛ իրենց արտաքին ձևերով և թե՛ նշանակությամբ, հիմնականում զրեթե նման են իրար: Իսկ հայկական խաղերը, որոնք անհամեմատ ուշ են ստեղծվել, քան հունականը և լատինականը, քանակով ավելի շատ են և ավելի կատարելաբերվադործված: Այս մասին վկայում է նաև Գո. Գապասաքալյանը.

«Ձամենեսեանն իմա համանգամայն ի մերումս լրապէս, զի խաղք հայոցս են հարուստ ե նրրանկատ արւեստով յօրինեալ՝ ևս և բազում քան օնոսա...»:¹

Ընչպես հունական, լատինական և նույնպես մեր խաղագիտության արվեստը, ունեցել է իր ստեղծման և զարգացման շրջանները:

Երաժշտագետ Սպ. Մելիքյանը այդ մասին գրում է.

«Երգը, եզանակը խոսակցական ձայնի զարգացումն է, հետևապես ունեցել է իր նախապատրաստական շրջանները, որոնցով անցնելով կազմակերպվել է ինքը»:²

Մեր երաժշտական խաղերի ստեղծման շրջանը անշուշտ պետք է համարել XII դարի վերջը, չնայած այն սկսել է զարգանալ ու կատարելագործվել հետագա դարերում և գործադրվել է մինչև XVII դարը:

Որքան մեզ հայտնի է, ամենահին ժամանակներում առաջին անգամ շեշտադրությունը իրենց գրավոր լեզվի մեջ գործ են ածել հնդիկները. իսկ հետագայում հույները ընդօրինակել են և լայն կերպով օգտագործել իրենց լեզվի առողանություն մեջ:

«Նոցա վարժապետները, — ասում է Սպ. Մելիքյանը, — շեշտված վանկերը արտասանելիս գլուխները դեպի վեր են շարժել. իսկ անշեշտների համար գլուխները ցած են իջեցրել: Ահա հենց այս բնական շարժումների վեղան գրի առնողները նկատել են և դուրս են եկել (') և (˘) նշանները՝ շեշտ և բութ, կամ յուղատա և անյուղատա, որոնք շեշտադրության սկզբնական ձևերն են: Հետո միայն կազմվում են բազմաթիվ բարդություններ, ինչպես սվարիտան, որը յուղատայի և անյուղատայի միացումն է և կամ — »:

Հին Հունաստանում երաժշտությունը իմաստասիրության մի մասն էր կազմում, որից անբաժան էին նաև քերականությունը, թվաբանությունը և տաղաչափությունը: Իսկ հայերը հնում երաժշտության արվեստը փիլիսոփայություն էին անվանում: Տաթևի վանքի մասին խոսելիս, Ստեփանոս Օրբելյանը գրում է.

«Ժողովատոյց փիլիսոփաիւք, լի էր մենաստանն երաժշտական երգոց»:

Իսկ Ներսես Շնորհալին իր գրվածքներում մի տեղ ասում է.

«Ունիմք սովորութիւն փիլիսոփա ասել որ յերաժշտական արուեստի կատարեալ են»:

Այս բոլորը ցույց են տալիս, որ երաժշտությունը անբաժան մասն էր համարվում ոչ միայն տաղաչափության, քերականության և թվաբա-

¹ Գր. Գապասաքալյան — «Գիրք երաժշտական», էջ 75:

² «Արարատ» ամսագիր, 1902 թ.:

³ Նույն աեղում, էջ 682:

նություն, այլ այդ չորսը միասին համարվում էին մաթեմատիկական գիտություն, և այդ արվեստները տիրապետողներին փրկստփա էին անվանում:

Կոմիտասը հայկական խաղերի վերծանման մասին խոսելիս, միանգամայն ճիշտ կերպով ասում է.

«Մի այնպիսի ուսումնասիրություն կաարելու իմացնելու համար պետք է ներհուն լինել տիրապէս սա հիմնական ուսմունքներին ու գիտություններին, — տառաչափության, բառաչափության, տողաչափության, առոգանության, շեշտադրության, կետադրության խաղաչափության, լեզուին (բառերի իսկական և հին առման), իմաստասիրության (երկրաչափության, թուաբանության, աստղաբաշխության և երաժշտության հին առմամբ), խաղերի ծագման, զարգացման, անկման և արդի պատմության, համեմատական խաղաբանության և այլ. և ապա կարելի է գաղտնիս երևան հանել»¹

Երաժշտական և առոգանության խաղերի միմյանց հետ ունեցած կապը հիմք ունենալով, շատերը հետևություններ են անում, թե երաժշտական խաղերը առաջին անգամ մեր մեջ մուտք են գործել հինգերորդ դարում, Մեսրոպյան գրերի գյուտի հետ միասին: Բայց այդ տեսակետները միայն ենթադրություն կարելի է համարել, որովհետև առաջին անգամ շարականի խաղերը մեզ հանդիպում են XIII դարի սկզբներին, որը և հաստատում է Կիրակոս Գանձակեցին:

Մեր ձեռքի տակ եղած նյութերի հիման վրա կարող ենք ասել, որ հայերը XII դարում ծանոթանալով հունական և լատինական եկեղեցական երգերն ու եղանակները խաղերով գրի առնելու արվեստին, նույն դարի վերջում իրենք ևս սովորեցին և արագ կերպով սկսեցին խաղավորել այն բոլոր շարականները, տաղերը և հոգևոր երգերը, որոնք նախորդ դարերից բանավոր ավանդությամբ հասել էին իրենց:

Սաղերով ձայնագրված ամենահին շարականագիրքը, որ մենք ունենք, գրված է XIII դարի սկզբներին, որի մասին իր մի աշխատության մեջ հիշում է նաև Մ. Պոտուրյանը:

«Ինչ ծանոթ ամենահին շարականը խաղերով գրված կը գտնվի մեր մատենադարանի 1216 թ. գրուած Մաշտոցի մեջ»²

Գուցե և կան ավելի հին շրջանի շարականներ խաղերով ձայնագրված, որոնց մասին մենք այժմ տեղեկություն չունենք:

Տասներկուերորդ դարի վերջին տարիներում, այսինքն խաղերի ստեղծման շրջանից, Հայաստանում արագ կերպով սկսեց զարգանալ խաղագիտության արվեստը, որ անվանում էին «մանր ուսում»:

Սաղերի ստեղծման հետ միասին հանդես եկան մի շարք խաղագետ երաժիշտներ, բանաստեղծներ, որոնք շուտով «անմարմին» շարականները սկսեցին «մարմնավորել» այսինքն՝ առանց եղանակի շարականները ձայնագրել և ձայնավորել:

Այդ շրջանի լավագույն խաղագետներն էին Գրիգոր Պահլավունին,

¹ «Տաճար» երեսմայս հանդես, 1910 թ., էջ 398:

² «Բազմավեպ» ամսագիր, 1906 թ., էջ 318:

Ներսես Շնորհալին, Ուաչատուր Տարոնացին, Ներսես Լամբրոնացին և ուրիշները՝

Երաժիշտ բանաստեղծ Ուաչատուր Տարոնացու մասին Կիրակոս Գանձակեցին գրում է.

«...Գիտութեամբ հռչակեալ, մանաւանդ երաժշտական արուեստի, Սա պայծառացոյց զսուրբ ուխտն՝ որում առաջնորդ էր ինքն, որ յառաջ քան զգալն նորա՝ ամայի էր և խամրացեալ»:

Նա որպէս երաժիշտ բանաստեղծ սիրված և հարգված է եղել ոչ միայն Հայաստանում, այլ և հարևան ժողովուրդների կողմից, որի մասին նույն պատմագիրը ասում է.

«Ջսա պատուեր մեծապէս թագաւորն վրաց Գիորգի հայր Թամարին: Եւ եկեղեցւոյն ձեռագրողն յիւրով ետ զերկուս գեւղսն, զԱրասաձոր և զՏանձուտն, և այգի մի ի Միջնաշինին»¹:

Ուաչատուր Տարոնացին ստեղծագործել է և խաղերով ձայնագրել մի շարք հոգևոր երգեր, որոնցից հայտնի է նրա «Պորհուրդ խորին» երգը, որը կատարվում է պատարագի արարողութեան ժամանակ:

«Մանր ուսումը» զարգանալով XIII դարի սկզբում, արդեն մի անհրաժեշտ գիտութեան դարձավ, առանց այն իմանալու, եկեղեցական հոգեվոր ծառայութեան չէին ընդունում: Ներսես Շնորհալին քահանայացիներին հանձնարարում և պարտավորեցնում էր անպայման սովորել և տիրապետել մանր ուսում գիտութեանը և ապա դառնալ քահանա:

«Ջմանր ուսմունս ձայնաւորացն պաշտել եկեղեցիս և ապա գալ ի՝ ձեռնադրութիւն քահանայութեան»:

Ներսես Շնորհալու դարաշրջանում հայկական խաղագիտութեան արվեստը շատ արագ կերպով կատարելագործվեց և զարգացավ, առաջ եկան նորանոր երաժիշտ խաղագետներ, որոնք ստեղծեցին խաղերի նոր տարրեր և գրի առան այն բոլոր շարականները, տաղերը, մեղեդիները, գանձերը ու եղանակները, որոնք բերանացի ավանդութեամբ երգվում էին: Ներսես Շնորհալին, որպէս մեծատպալի բանաստեղծ և երաժիշտ, արաբական տաղաչափութեամբ գրել է՝ «Այսօր անճառ», «Նորոգող» ճաշի երգերը, «Ղայեաց սիրով», «Առաւօտ լուսոյ» շարականները, բացի այդ հոգևոր երգերից Շնորհալին ունի դարձյալ շատ երգեր ու տաղեր: Ն. Շնորհալու մեծ եղբայր Գրիգոր Գ կաթողիկոս Պահլավունին, որը նույնպէս հմուտ է եղել երաժշտական արվեստին, ստեղծագործել է շատ երգեր ու շարականներ, որոնցից հայտնի են՝ «Պորհուրդն անճառ», «Մեծաշնորհ այս խորհուրդը» շարականները և « Ի՛ յելսն արևու արև» մեղեդին:

* * *

Հայկական խաղերի ուսումնասիրութեան և վերծանման աշխատանքների ընթացքում 'յոմիտասը պարզել է թե ինչպիսի տարրեր ունի հայ խաղաբանութեանը:

Ա.—Ձայնաստիճանի խաղեր,

Բ.—Ձայներանգի խաղեր,

Գ.—Ձարդախաղեր,

¹ Կիրակոս Գանձակեցի—Պատմութիւն հայոց, էջ 100:

Դ. — Ձայնունճի խաղեր,
 Ե. — Ամանակի խաղեր,
 Զ. — Բանալի խաղեր,
 Է. — Առողանության խաղեր,
 Ը. — Կետադրության խաղեր,
 Թ. — Ոճական խաղեր,
 Մ. — Կապող և զառու խաղեր,
 ԺԱ. — Կիսանիշ խաղեր և այլն¹

Խաղագրված ձեռագիր շարակնոցների մեջ թերթերի լուսանցքներում հաճախ գրված են լինում զանազան ձևերի խաղեր. բացի այդ գրքերի լուսանցքներում ցույց է տրված ձայների և կողմերի անունները: Կան նաև բառեր, որոնք ըստ երևույթին եղանակների անուններ են, ինչպես օրինակ՝ Աղտչանք, Անվեղուկ, Ձագն, Գուսնակ, Ձախրիկ, Ջուլնակ, Հովիվ, Խոսուղ, Տարոնեցի, Բագե, Առյուծ, Տժգոյն, Ցինայն, Շոխ, Ջաղացք, Կիրակոս Երեց, Լալլան, Դարբին, Շնորհագարդ, Սայլ, Խաբուսիկ, Գայլ, Այսօր մտանի, Կրետ և այլն:

Այդ խորհրդավոր անունների մասին Ղևոնդ Ալիշանը գրում է.

«Շատ երգոյն ոչ միակի այլ բաղմազան եղանակօք նշանակին, այլ և այլ խաղոյք և նշանակօք և ի լուսանցս իջիցն գրին պէս պէս աղուական անունք եղանակացն, ավելի քան զ' 70...»²

Հ. Ղ. Ալիշանի ցույց արված «Անունք եղանակաց մանր ուսմանց» թվի վրա, երաժշտադետ բանասեր Սողոմոն Սողոմոնյանը ավելացնում է նաև իր կողմից հայտնաբերված հս 40-ի չափ նման անուններ:

Կոմիտասը գտնում է, որ այդ անունները իր ժամանակի ժողովրդական և այլ հրգերի անուններն են, որոնց եղանակների ներքո խաղերով ձայնագրել են այս կամ այն հոգևոր երգերը, և որպեսզի երգողին հուշած լինեն եղանակը, իրենց տաղարանների, շարակնոցների թերթերի լուսանցքներում գրել են այդ երգերի անունները:

Կոմիտասի այս տեսակետը մեր կարծիքով մոտ է իրականության: Մանր ուսում գիտությունը իր մի շարք բարդությունների և դժվարությունների պատճառով շատերին անմատչելի էր և տիրացուների ու զպիրների մեծ մասը չէին կարողանում ազատ կերպով երգել խաղերով ձայնագրված շարականները և երգերը:

Երաժշտադետ Եղիա Տնտեսյանը հայկական խաղերի ուսումնասիրության ընթացքում Երուսաղեմի գրադարանում հանդիպել է մի ձեռագիր զրքի, որի մեջ եղել են խաղերի տեսության վերաբերյալ տեղեկություններ, բայց ցավոք սրտի ոչ լրիվ: Որպես հետաքրքիր և ուշագրավ երևույթ անհրաժեշտ եմ համարում ցույց տալ այդ (տես հաջորդ էջը):

Հայկական խաղագրության մեջ շատ հաճախ հանդիպում են նաև գրված, բաղաձայն փոքրիկ տառեր խաղերի ներքևում: Երկար ժամանակ մեր երաժշտության բանասերների համար պարզ չէր ոչ նրանց նշանակությունը, ոչ էլ գործածությունը: Շատերը կարծել են թե դրանք վերաբերում են տեքստին, իսկ ոմանք էլ վերագրում էին տեղեկության նշանին, և այլն:

¹ «Տաճոր» կիսամյա հանդես, 1910 թ. էջ 311:

² Հ. Ղ. Ալիշան — Սխուան, Վենետիկ, 1883 թ.

Անուանել եռանասանյ շարնիս եռոս ցիւս եմաստնից. ^{*)}

Վ - վերագիր	Մ - հաւնդոյց	Ե - Երեսնաս
Ն - արաշէշի	Բ - խունծ	Չ/Մ/ - խաշ
Շ - խարշ	Դ - խմաւարք	Պ - վերնախաշ
Ո - սորորագիր	Ժ - առանձնագրոս	Ղ - շուծ
Ս - վաւց	Ծ - խմագրոս	Ճ - խոսորոզայիւ
Վ - Կուռ	Շ - ծնկագրոս	ՄՄ - խարխաշ
Վ - զոճեհիկ	Լ - շէշի	ՇՄԼ - փարսոս
Մ/Մ - խաշ	Վ - զարկ	Շ/Մ - հայուհայ
Մ - Կուռ	Վ - Կիր	ՇՂ - փաշի
Մ - ծնկեռ	ՄԺ - ԼԿրկ	ՇՇ - ծնկեռ
Վ - հար	Բ - խունծ	Օ - ԳԼՈՐ
Ը - հարեործա	Դ - խաշ	ՇՇ - Բարձր հարեռ
Շ - Կործա	Մ - Բար	ՇՄԼ - վերաշ
Շ - Բեր	Շ - Կուռ	ՇՄ - Միմաւոր
ՇՇ - Բաւմեշան	Շ - Ծոյ	Շ - Կուռ
ՇՇ - Ծոմանեակ	Շ - Բեր	ՇՄԼ - Կորկ
Մ - հարուկ	ՇՇ - Բեւեործա	Շ - Կուռ ՅԳԵ
Մ - Եայնադարձ	ՄԸԸ - Կուռ	Մ - Ներխախաշ

Ի՛ լուսանցն դնե՛ որ ե՛ն թուով ից , է , Ի դոյանէ ,
 ԳԼԽաւորք ե՛ն լաւ Է . Եշանակաւոր ցրոյն որ սս ալս ւ ,
 ԵՄ , է ՄՄ , Ը՛ , Ի՛ , (Մաւցեալ աւելեռեռեռ ԵՏ) .

*) «Սիւն» 1867թ. էջ 146-147.
 ամսագիր

Ե. Տնեսայանը Երուսաղեմի մատենադարանում մի ուրիշ ձեռագրում
 պարզում է այդ փոքրատառ բաղաձայնների բառատուրթյունները՝
 Բ—բարձր, Վ—դարձ, Ղ—զարկ, Թ—թանձր, Լ—լայն, Ծ—ծանր,
 Լ—կամաց, Դ—հետ ձգե, Զ—շատ, Ս—սկիւզ, Ո—որե, Վ—վերցու,
 Գ—ցած, Բ—քաշ¹

¹ «Սիւն» ամսագիր, 1867 թ., էջ 124—126.

ոչ մի հաստատուն տեսություն, որով կարելի լիներ հետազայում ևս խազերը օգտագործել:

Այն հատ ու կտոր տեղեկությունները, որոնք մեր ձեռքն են հասել մանր ուսման վերաբերյալ, ոչ մի կարևոր բան չեն ներկայացնում. որի հիման վրա մենք այժմ կարողանանք այն օգտագործել հայկական խազերի ուսումնասիրման և վերծանման համար:

Տառնութերորդ գարից սկսած, հայ և օտարագրի երաժշտագետների կողմից խազերի բնագավառում կատարված բազմաթիվ ուսումնասիրությունները և հետազոտությունները մնացել են անավարտ և թերի:

Մեծատաղանդ երաժշտագետ Կոմիտասը իր բեղմնավոր աշխատանքի եռուն շրջանի 16 տարին նվիրեց մեր խազերի ուսումնասիրության, հետազոտման և վերծանման գործին: Նրա այդ երկարամյա քրտնաջան աշխատանքը իզուր չանցավ. 1910 թ. Կոմիտասը արդեն գտել էր հայ խազերի բանալին և կարողանում էր պարզ խազերով գրված եղանակները կարդալ: Այդ առթիվ նա գրում է.

«Իրավ է, ես գտել եմ հայ խազերի բանալին, և նույն իսկ կարողում եմ պարզ դրվածքները, բայց դեռ վերջակետին չեմ հասել... Թող հայ հասարակությունը ներող, մանավանդ համբերող լինի՝ մինչև որ հնարավոր չափով, կատարելապես վերջացնեմ իմ տասն և վեց ամյակից ավելի տևող տաժանագին ուսումնասիրություններս: Հույս ունիմ մոտիկ ապագայում, առանձին հատորներով հասարակության սեփականություն պիտի դառնա»:

Կոմիտասի այդ արժեքավոր աշխատությունը դժբախտաբար այնպես էլ չի հրապարակվել, և մենք հնարավորություն չունենք օգտագործել այն:

Առաջին իմպերիալիստական պատերազմից առաջ Կոմիտասը էջմիածնից ուղևորվեց Եվրոպա: Կ. Պոլսում նա մնաց և աշխատեց մինչև 1914 թ., 1915 թ. հայկական կոտորածների օրերին Կ. Պոլսի հայ մտավորականության հետ ձերբակալվեց և աքսորվեց նաև Կոմիտասը: Աքսորավայրում ակա-նատես լինելով իր ընկերների՝ և իր ժողովրդի կոտորածներին, նա կորցրեց իր մտքի հավասարակշռությունը: Այդ օրերին էլ կորան նրա թանկարժեք աշխատությունները և իրերը, որոնց թվում և խազերի ուսումնասիրության նվիրված աշխատությունը:

Այդ տխուր պատահարից հետո, մեր մեծ երաժշտի ստեղծագործական և գիտական գործունեությունը ընդմիշտ դադարեց:

Այգպիսով՝ հայկական խաղաղիտության արվեստը ծնունդ առնելով XII դարի վերջերին աստիճանաբար մեծ ծավալ ստացավ և կատարելագործվեց մինչև XVIII դարը, որից հետո մոռացության տրվեց:

Հայերը կորցնելով իրենց երաժշտական խազերի օգտագործման հնարավորությունները, ընկնում են արաբական երաժշտության աղղեցության տակ և նրանց ուսույնների (երաժշտ. օրենքն.) ներքո սկսում են հարմարեցնել և սրբագրել մեր երգերն՝ ու շարականները: Իսկ մի շարք տիրացուներ և դպիրներ, փոխանակ պահպանելու հայկական եղանակները,

փորձում են նոր եղանակներ ստեղծել տաճկա—արաբական երաժշտությանը հարմարեցնելով:

Տասնութերորդ դարի երկրորդ կիսում, հակառակ այդ տիրացուների և դպիրների կամքին, Կ. Պոլսի պատրիարքը Կեսարիայից հրավիրում է Գրիգոր դպիր Գապասաքալյանին և Բաղդատցի տիրացու Հովհաննեսին, որոնք Կեսարիայի վանքի մեջ անադարտ էին պահել հայկական եկեղեցական երգերը և նրանց եղանակները:

Գապասաքալյանը լավ գիտենալով հունական իփսալթիֆան (հունական եկեղեցական երաժշտության արվեստը), առաջարկում է հայկական հոգևոր եղանակները ձայնագրել հունական ձայնանիշներով, և XVIII դարի վերջերում իր աշակերտներին սովորեցնում է այդ արվեստը:

Նրա դպրոցում սովորող աշակերտներից աչքի էին ընկնում տիրացու Փոկաս Մինասիայանը և Մասխալաճի Հարությունը:

Այդ ժամանակաշրջանում Պեյճյան ամիրայի սթանդակուխյամբ հույն փսալթի (տիրացու) Ոնուփրիոս Թաթավլեցին դասախոս էր նշանակվել Մայր եկեղեցու դպրաց դասում, ուր ավանդում էր հունական եկեղեցական ձայնադրությունը:

Տասնութերորդ դարի վերջերին, հայ անվանի երաժիշտ Զեննե Պողոս վարժապետը (1746—1826), որը նույնպես հայտնի էր հունական ձայնագրության մեջ, Զինջիլլի խանի դպրոցում մի խումբ հայ երիտասարդների եկեղեցական երաժշտություն է սովորեցնում:

Այդպիսով Կ. Պոլսում տասնութերորդ դարի կեսից, հունական իփսալթիֆան լայն չափով առաժվում է հայ տիրացուների և դպիրների շրջանում, որոնք աստիճանաբար հայկական շարականները, տաղերը, մեղեդիները սկսում են փոփոխման ենթարկել և խմբագրել հունական եղանակների նման:

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՆՈՐ ԶԱՅՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

Տասնութերորդ դարի վերջերին Կ. Պոլսում Զինջիլլի խանի հոգևոր դպրոցն է ընդունվում Խարբերդից գաղթած Սարգիս Լիմոնջյանի տղան Համբարձումը:

Համբարձում Լիմոնջյանը եղել է իր ժամանակի ամենաշնորհալի տիրացուներից մեկը: Նա Կ. Պոլսում հմուտ երաժիշտ դպիրներից սովորել է հայկական խաղերի օգնությամբ երգել շարականներ: Իր նախնական երաժշտական կրթությունը Համբարձում Լիմոնջյանը ստացել է հույն փսալթի Ոնուփրիոս Թաթավլեցու մոտ, բայց չբավարարվելով նրա ավանդած երաժշտական արվեստից, սովորել է Զեննե Պողոս վարժապետի մոտ:

Զեննե Պողոս վարժապետը հանդիսանում էր իր ժամանակի ամենաուսյալ երաժիշտը Կ. Պոլսի տիրացուների և դպիրների մեջ: Նա լավ իմացել է հունական և լատինական երաժշտությունը, տիրապետել է նրանց լիդուններին: Բացի այդ՝ նա հայտնի էր նաև որպես ստեղծագործող: Գրել և մշակել է հայ հոգևոր երգեր, որոսցից հայտնի է նրա «Լույս դվարթ»

երգը:

Համբարձում Լիմոնջյանը իր երաժշտական արվեստը կատարելագործելով Զեննե Պողոս վարժապետի մոտ, սկսում է խորը կերպով ուսումնա-

սիրելի հայկական երաժշտութիւնը. նրա մեջ առաջանում է այն միտքը, թե անհրաժեշտ է հատուկ ձայնանիշներ ստեղծել, շարականի և այլ հայկական երգերի եղանակները դրի առնելով, դրանք կորստից փրկել:

Իր այդ ցանկութիւնը իրագործելու համար Համբարձում Լիմոնջյանը դիմում է Դյուդյան եղբայրներին, որոնք սիրով ընդունում են հայկական նոր ձայնագրութիւն ստեղծելու նրա առաջարկը և խոստանում են ամեն կերպ օժանդակել Դյուդյանները իրենց «Դուռուչեշմեյ» ապարանքի մեջ, տիրացու Համբարձումին հատկացնում են մի առանձին բնակարան:

Երկար տարիներ աշխատելով Դյուդյանների տանը, 1815 թ. կարողանում է ստեղծել հայկական նոր ձայնագրության գլուտը, նմանեցնելով այն եվրոպական ձայնագրությանը:

Համբարձում Լիմոնջյանը իր նոր ձայնանիշների ձևերը և անունները վերցրեց հայկական հին խաղերից, ինչպես օրինակ՝ փուշ, էնկորճ, վերնախաղ, բենկորճ, խոսրովային, ներքնախաղ, որոնք համապատասխանում էին նույն թուրքա-արաբական՝ եէդյահ, աշրան, արաք, րաստ, դյուկյահ, սեզյահ, չարգյահ անուններին:

Համբարձում Լիմոնջյանի ստեղծած հայկական
նոր ձայնագրութիւնը և նրանց

Հայկական	Եվրոպական	Եվրոպական	Եվրոպական
Վ փուշ փու.	էնգեահ.	ze.	D.
Ք էնկորճ . . . է.	աշրան.	ui.	E.
Մ վերնախաղ. . . վե.	արաք.	ja.	F.
Բ բենկորճ . . . բե.	րաստ.	sol.	G.
Ս խոսրովային -խո.	դյուգեահ.	la.	A.
Մ ներքնախաղ. . . նե.	սեզեահ.	si.	H.
Դ պարոյկ. . . պա.	հարգեահ.	do.	C.
Վ փուշ վեր. . . . փու.	նեվա.	zc.	D.

Հ. Լիմոնջյանը իր ստեղծած հայկական նոր ձայնագրության ամանակները (տևողության նշանները) հարմարեցրեց տաճկա-արաբական՝ գյում, թեք, թեքե, թեհեք, քեսրե և այլն: Ամանակների թերի կողմերը հետազայում լրացրեցին նրա աշակերտները՝ Արիստակես Հովհաննիսյանը և Հովհաննես Մյուհենտեայանը, որոնք հնարեցին մանր չափերը՝ սուղ կետեր, ծունկ, ծնկներ, ստորակներ և այլն, նույնպես օգտագործելով մեր հին խաղերը:

Ձայների տեղորոշումը և հանգստի նշաններ
(ամանակներ և չայնահատներ)

ամանակի հանգստի նշաններ	անուններ	էվրոպական չայնահատ	էվրոպական չայնահատ	անուններ
o u n e n	.	o	—	Semioctave
• • զույգ կետ		p	—	Minima
• • կ ե տ		•	z	Seminima
• ստորակետ		•	γ	Czoma
•• երկստորակետ		•	μ	Semiczoma
o ծ ու ն կ		•	μ	Bisczoma
oo ծ ն կ ն եր		•	μ	Semioisczoma

Այս նշանները երբ դրվում են ձայնանիշների վրա, ցույց են տալիս ձայնի տևողությունը ($\overset{\cdot}{z} = p$), իսկ երբ դրվում են ձայնանիշներից առաջ կամ հետո, ցույց են տալիս ձայնահատումը (պաուզան)

($\overset{\cdot}{z} \gamma \tilde{w} = p \gamma p$) և այլն:

Ձայնը կես աստիճան բարձրացնող եվրոպական նոտագրության մեջ օգտագործվող Diesis նշանի փոխարեն, հայկական նոր ձայնագրության մեջ օգտագործում են երկար (') նշանը, որը միշտ դրվում է ձայնանիշի վրա

($\overset{\cdot}{z}, \overset{\cdot}{z}', \tilde{w}$)

Ձայնը մեկ ութնյակ (octave) բարձր ցույց տալու համար, ձայնանիշի ստորին ծայրը քիչ ծռում են դեպի ձախ, կամ փոքրիկ դիժ են քաշում

($\overset{\cdot}{z}, \overset{\cdot}{z}', \tilde{w}, \tilde{w}', \tilde{w}, \tilde{w}'$)

Իսկ երկու ութնյակ բարձր նշանակելիս ավելացնում են երկու գծիկ

($\overset{\cdot}{z}, \overset{\cdot}{z}', \tilde{w}, \tilde{w}'$)

Համբարձում Հիմոնջյանը իր ստեղծած նոր ձայնանիշներով անմիջապես սկսեց ձայնագրել մեր շարականները, բայց չկարողացավ վերջացնել և նրա մահից հետո (1839) այդ կատարած աշխատանքները կորստի մատնվեցին:

Համբարձում Հիմոնջյանի մահից հետո հայկական նոր ձայնագրության արվեստը կատարելագործեցին և տարածեցին նրա աշակերտները՝ Արիստակես Հովհաննիսյանը, (1812—1878), Պետրոս Զոմլեքչյանը (1785—1840), Թամբուրի Ալեքսանը (1815—1864), Արիստղոմ Յուսեփյանը (1818—1847), Հովհաննես Մյուհետեսյանը (1810—1891): այս վերջինը իր տպարանում առաջին անգամ ձուլեց հայկական նոր ձայնանիշները:

Գեվորգ Վ կաթուղիկոսը 1873 թվին Կ. Պոլսից էջմիածին հրավիրեց հայկական նոր ձայնագրության հմուտ երաժիշտ Նիկողոս Թաճյանին, որը ժառանգավորաց դպրոցում ձայնագրության դասեր էր տալիս քահանայացուներին: Բացի դրանից, նա ձայնագրեց նաև եկեղեցական պաշտամանց բոլոր երգերը և շարականները:

Հայկական նոր ձայնագրությունը, որը ծնունդ առավ XIX դարի սկզբներին, ապրեց միայն մեկ դար, որից հետո, իր մի շարք անհարմարությունների պատճառով աստիճանաբար գործածությունից դուրս մնաց, իր տեղը գիջելով եվրոպական կատարելագործված ձայնագրության սիստեմին:

Որոշելով հայկական հին ձայնագրության արվեստի մասին, մեր նպատակն էր համառոտակի ծանոթացնել ընթերցողին երաժշտական խաղերի ծագման, պարզացման և նրանց անկման պատմությանը, որի մասին առաջ շատ է խոսվել ու գրվել:

Անցյալ դարի սկզբից մինչև մեր օրերը հայ պարբերական մամուլը երաժշտական խաղերի ուսումնասիրության և հետադոտման հարցերին մեծ տեղ է տվել: Մի շարք հայ և օտարադգի երաժշտագետներ հանդես են եկել առանձին հոդվածներով և որոշ չափով լուսաբանել են խաղերի վերաբերյալ մի քանի հարցեր, բայց ցավոք սրտի նրանք չեն կարողացել հասնել իրենց նպատակին և այդ գործը մնացել է անավարտ:

Մեր հին խաղերի հետադոտման և ուսումնասիրության գործում մեծ աշխատանք են կատարել Եղիա Տնտեսյանը և Կոմիտասը:

Նրանցից առաջինը երկար տարիներ Կ. Պոլսում և Երուսաղեմում (1864 թ. մինչև 1874) զբաղվել է խաղերի բացատրման հարցերով և հասել է զգալի հաջողությունների, բայց նրա կյանքի տխուր վախճանը ընդհատեց այդ գործը: Եղիա Տնտեսյանը իր տպագրած «Նուագը Հայկական»-ի պատճառով Օսմանյան դաժան կառավարության կողմից ձերբակալվեց, ենթարկվեց խիստ տանջանքների և բանտում մեռավ 1881 թվին:

Կոմիտասը, Նույնպես, ինչպես ասվեց, զոհ գնաց տաճիկ բարբարոսների հալածանքներին և այդպիսով հայկական երաժշտական խաղերի հետագա ուսումնասիրության և լուսաբանման գործը ընդհատվեց:

Հայաստանի հին երաժշտական արվեստի ուսումնասիրությունը և նրա վերլուծությունը կնպաստի հայ երաժշտական կուլտուրայի բացահայտմանը, բաց կանի 4—5 դարերի ընթացքում ստեղծված երաժշտական ստեղծագործության լեզուն:

Ապագայում պտնելով խաղերի բանալին, մենք կկարողանանք կար-

դալ XII—XVII դարերում գրված երգերը, շարականները, տաղերը, կլսենք նրանց եղանակները:

Այդ ժամանակաշրջանի հայ պատմագիրները միանգամայն աչքաթող են արել ժողովրդական ստեղծագործությունը՝ երգը, երաժշտությունը, այն համարել են հեթանոսական և հալածել: Նրանք չեն արձանագրել ժողովրդի կյանքը, նրա սովորությունները, չեն ձայնագրել նրա աշխատանքային, սիրո, կենցաղային երգերը, մինչդեռ թագավորների, պալատականների ու հոգևորականների կյանքին նվիրել են բազմաթիվ դրվածքներ ու երաժշտական ստեղծագործություններ: Եվ այդ միանգամայն հասկանալի է, տիրող դասակարգերը թելադրել են իրենց գաղափարները:

«Իբրիշխող գաղափարները, բոլոր ժամանակաշրջաններում, միշտ էլ եղել է գերիշխող դասակարգի գաղափարները»¹:

Ինչպես հայկական հին գրականությունը այնպես էլ երաժշտությունը, դարգացել է վանքերում և սգնվականների շրջանում և աստիճանաբար ենթարկվել է ժողովրդական ստեղծագործության ուժեղ ազդեցությանը, աղատվել է կրոնական ազդեցությունից:

XIII—XIV դարերում արդեն առաջ են գալիս՝ նշանավոր բանաստեղծ տաղերգուներ՝ Ֆրիկը, Կոստանդին Երզնկացին, Հովհաննես Երզնկացին, Մկրտիչ Նաղաշը և ուրիշները: Հենց նույն այդ դարաշրջաններում ժողովրդական երգը ուժեղ ազդեցություն է գործում եկեղեցական երաժշտության վրա, որի պարզ ապացույցն են հանդիսանում այն խորհրդավոր անունները, որոնք գրված են շարականացների թերթերի լուսանցքներում և որոնց մասին խոսել ենք վերևում:

Չնայած այդ մի քանի թերություններին, միշին դարերում ստեղծված հայկական խաղերը մեծ դեր են կատարել մեր երաժշտական կուլտուրայի զարգացման գործում, և այն բոլոր ձայնագրությունները, որոնք կատարվել են հայկական խաղերի միջոցով, մեծ արժեք են ներկայացնում: Այդ պատճառով անհրաժեշտ է ուսումնասիրել և լուսաբանել մեր խաղադիտությունը:

¹ Маркс и Энгельс — «Коммунистический манифест», изд. 1932 г., стр. 34—35.

ՄԱՏՆՆԱԴԻՏԱԿԱՆ ՑԱՆԿ

Ա. ԳՐԲՆՐ

1. Գրիգոր Դապասաֆալեան — «Գրքոյն որ կոչուի նուագարան», Կ. Պոլիս, 1794 թ.
2. Գրիգոր Դապասաֆալեան — «Գիրք երաժշտական», Կ. Պոլիս, 1803 թ.
3. Արիստակէս Հիսաբեան — «Պատմութիւն Հայ ձայնագրութեան և կենսագրութիւնը երաժշտ ազգայնոց 1768—1909 թ.», հրատարակ. Կ. Պոլիս, 1914 թ.
4. Ռուբեն արեղայ — «Բարա Համարածում Հիմոնճեան և Հայ նստագրութեան ծագումը», էջմիածին, 1915 թ.
5. Սդիա Տեոսեան — «Նկարագիր երգոց Հայաստանեացի եկեղեցու», Կ. Պոլիս, 1874 թ.
6. Նիկողայոս Խաչեան — «Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան», Կ. Պոլիս, 1874 թ.
7. Կիրակոս Գանձակեցի — «Պատմութիւն Հայոց», Խիֆիս, 1909 թ.
8. Ակադեմիկոս Մանուկ Արեղյան — «Հայոց հին գրականութեան պատմություն», գիրք առաջին, Երևան, 1944 թ.
9. Ակադեմիկոս Մանուկ Արեղյան — «Հայոց հին գրականութեան պատմություն», գիրք երկրորդ, Երևան, 1946 թ.
10. Լ. Վ. Արիշան — «Շնորհալի և պարագայ իւր», զլ. է. «Երաժշտութիւն Հայոց», 1873 թ., Վենետիկ, ս. Ղազ. կղզ.
11. Римон — «Музыкальный словарь», Москва, 1901 г.
12. Саккетти — «Очерк всеобщей истории музыки», Москва, 1903 г.

Բ. ՊԱՐԲԵՐԱԿԱՆ ՄԱՄՈՒԼ

13. Թլոդիկ, «Ամենայն տարեցոյց», 1912 թ., «Տիպ ու տառ 1512—1912»
14. «Բազմավկ» ամսագիր, Վենետիկ, 1875 թ.
ա. — «Գիտելիք», էջ 358.
բ. — «Համառօտ երաժշտական արուեստը ի՛նչ արար գրոց», էջ 359—66.
15. «Բազմավկ», 1897 թ. N 9. Հացունի. «Հայոց եկեղեցու երգերը».
16. «Բազմավկ», 1900 թ. «Շարականաց խաղեր», էջ 49, 159, 259, 418, 460, 546.
17. «Բազմավկ», 1901 և 1902 թ. «Շարականներու խաղերի մասին».
18. «Բազմավկ», ամսագիր, Վենետիկ, 1903 թ., էջ 315 և 1901 թ. էջ 126.
«Հայկական երաժշտութիւն և երգեցողութիւն շարականաց».
19. «Բազմավկ», 1912 թ., N 11, էջ 509—514. «Խաղերի գիտութիւնը».
20. «Բազմավկ», 1913 թ., N 6, էջ 71—76. «Հայկական խաղերը».
21. «Տաճար» կիսամսեայ հանդէս, 1910 թ. «Պատմութիւն Հայ ձայնագրութեան», էջ 124, 153, 184, 187, 277, 311, 312, 341, 394, 396, 430, 449, 502, 514, 534, 565, 582, 642, 662, 693, 747, 760.
22. «Արարատ» ամսագիր, էջմիածին, 1894 թ., Սահակ Ամատունի «Շարականների ուսումնասիրութիւնը», էջ 84, 120, 176, 218, 250.
23. «Արարատ», 1897 թ., Կոմիտաս, «Հայոց եկեղեցական երաժշտութ.», էջ 221, 225.
24. «Արարատ», 1902 թ., Սյ. Մելիքեան, «Առողջանութեան խաղեր և խաղերի ծագումը», էջ 681—697.
25. «Արարատ», 1894. Սողոմոն Սողոմոնեան, «Հայոց եկեղեցական եղանակները», էջ 256, 260.
26. «Նոյս» շաբաթաթերթ, 1906 թ., N 15, Մկրտիչ Հաւուքիւնեան, «Ծագումն երաժշտութեան», էջ 27, 237, 352.
27. «Տարազ», Խիֆիս, 1893 թ. N 11, «Հայոց երաժշտական պատմութիւնից», էջ 169—170.
28. «Կոռնիկ» գեղարվեստ. հանդէս, 1905 թ., N 1, «Հայկական խաղերը».
29. «Ծաղիկ» շաբաթաթերթ, 1903 թ., Անգելիյա, «Հայ եկեղեցական երաժշտութիւն և ձայնագրութիւն», N 6, 7, 8.
30. «Պատկեր» ամսագիր, 1894 թ., Ն. Անեմեան, «Մեր եկեղեցու երաժշտութիւնը», էջ 449.
31. «Միտ» ամսագիր, Երուսաղէմ, 1866 թ., էջ 98, 1967 թ., էջ 117, 118, 124—126, 146—147, Սդիա Տեոսեան, «Ազգային երաժշտութիւն».