

ԻՆՉ Է ՀԱՅ ՀԻՆ ՄԱՏԵՆԱԳՐՈՒԹԵԱՆ «ՓԱՆԴԻՈՆ/ԲԱՄԲԻՈՆ» ՆՈՒԱԳԱՐԱՆԸ

ԶԱԽԷՆ ԿՆԵԱԶԵԱՆ

zavenkniasian@yahoo.com.ar

ՄՈՒՏՔ

Հայ հին մատենագրության մէջ բազմիցս կը հանդիպինք երաժշտական գործիքներու վերաբերող «փանդիոն» եւ «բամբիոն» անուններուն: Հետաքրքրական այս վկայութիւնները սակայն, շատ քիչ տեղեկութիւններ կ'ընծենեն ճշտելու, թէ ինչ նուագարաններ եղած են անոնք: Այլազան կարծիքներ եւ ուսումնասիրութիւններ բաական խառնաշփոթ մը յառաջացուցած են, որ մօտ հարիւրյիսուն տարուան «բեղուն» պատմութիւն ունի եւ կը յարատեւ մինչեւ մեր օրերը:

Մեր այս աշխատութեան նպատակներն են.- ա) Վերահաստատել որ «փանդիոն» եւ «բամբիոն» նոյն անուան տարբերակներ են. բ) Ապացուցել որ այս նուագարանը՝ իր կառուցուածքով, ներկայ սագին նման լարային եղած է, փաստօրէն՝ սագի նախնին ու նախորինակը. գ) Յոյց տալ որ հայաստանեան ներկայ թաւջութեանման աղեղնային գործիքի «բամբիոն» անուանակոչումը բռնագոսիկ է եւ ամէն տեսակի սխալներ կը յառաջացնէ:

ՆԱԽԱՍԿԻՉՔ

Հայ հին մատենագրության մէջ յիշատակուող ո՛չ մէկ երաժշտական գործիք այնքան ուշադրութեան առարկայ դարձած է որքան փանդիոնը կամ բամբիոնը: Այս պատիւին արժանացած է այն պարզ պատճառով, որ, ըստ պատմիչներուն, նուագարանը գործածուած է նախաքրիստոնէական շրջանի «Գողթան երգիչներ»ուն կողմէ: Իսկ Գողթան երգիչներու հրապոյրը յառաջացած է նախագրային հայերէնի փրկուած պատառիկներուն հեղինակ եւ մեկնաբան, ինչպէս եւ հեթանոսական Հայաստանի փառքերու գովերգուներ եւ հին արուեստի ներկայացուցիչներ ըլլալուն պատճառաւ: Երեսոյթին սկզբնատրման ծառայած են մասնատրապէս Հայր Ղեւոնդ Ալիշանի հայրենասիրական բանաստեղծութիւնները.

Բամբիոն փառագոչ յալտենից
հսկայազանց

Յարսիհասկիզբն յաղեղալոյսն ի բնագաւառս մարդկան գրոհի ...

Կարկառ զմատին ծայրի

Բամբիոն ի ըռ եւ յիմս հայկազնի

Որ առաջին զոր ըզծերդ ի բարձունս զերգ յերկրի հնչեաց ...

1848ի վերջ-1849ի սկիզբները, Ալիշան գրեց իր «Վերջին Երգ Վիրաւոր Բամբուհարին» բանաստեղծութիւնը, ուր կը նկարագրէ հայրենիքի ազատագրութեան համար մղուած պայքարին մահացու վիրաւորուած զինուորի կեանքին վերջին վայրկեանները: Աներկիւղ հայրենասէրներու հետ մարտադաշտ եկած է նաեւ բամբուհար Փառէնը, թշնամիին հետ գուպարելու

անսասան վճռականությամբ լի: Կոռած էր խիզախաբար, սակայն թշնամին վիրատուրած էր զայն.

Հետ սեայոն աղեղնատուր կըտըրճաց՝
Որ անգուժան արունեն զղաշտըս ծաղկած,
Ես, որ անփորձ, անգետ նետի եւ սըրոյ,
Լուկ շարժէի զփրտըս կըռուփ եւ սիրոյ,

Եւ ես Փառէն բամբուհար,
Հայոց քաջացս հաւասար
Ընկնիմ ծաղիկ հողմավար:

Սակայն, բանաստեղծության մեջ արտայայտուած մորմոքը, հրաժեշտի խօսքերը ամենեւին չեն նշանակեր, որ Փառէնը կը զոչայ պատահածին համար: Ընդհակառակը, անոր խօսքերը կը վկայեն, որ գիտակցաբար կոփու մտած զինուորը որոշած է կանգ առնել ո՛չ մէկ բանի առջեւ՝ հայրենիքի փրկության համար եւ, անհրաժեշտության պարագային, մինչեւ իսկ կեանքը զոհել: Անելի՛ն. կիսամեռ վիճակի մէջ ան կը պահանջէ բերել իր բամբիոը՝ վերջին անգամ երգելու համար.

Ար՝ ե՛կ հիմիկ կարմրուկ իմ սիրուն,
Առջին, վերջին խաղ՝ իմ խամբած մատներուն,
Դեռ երգ մ'ունիմ, շունչ մ'ունիմ, ունիմ սէր
Ձամէնն հաւասար Հայ հայրենեացս եմ տուեր.

Բամբոի՛կ, Փառէն կու մեռնի,
Ապրի՛ն սէր ու երգ հայրենի.
Բամբոի՛կ, մնա՛մք կենդանի՛:

Այլշանի հեղինակութիւնը բամբիոը օժտեց ազգային արժեքի կարգավիճակով, հոգ չէ որ այդ ժամանակ ո՛չ ոք գիտէր անոր ինչպիսի նուագարան ըլլալը:

ՓԱՆԴԻՌ/ԲԱՄԲԻՌԻ ԱՌԵՂԾՈՒԱԾԸ ԲԱՆԱՍԻՐՈՒԹԵԱՆ ՄԷՋ

Հայկական ամենահին ու ամենէն տարածուած նուագարաններէն մին ըլլալով հանդերձ, «փանդիո/բամբիո»ի մասին մեզի հասած են շատ քիչ ուղղակի տուեալներ, ընդհանրապէս ցրուած բազմաթիւ հեղինակներու երկերուն մէջ: Մինչեւ 1959՝ երաժշտագիտական ո՛չ մէկ նկարագրութիւն գոյութիւն ունէր գործիքի ձեւին, կառուցուածքին եւ ընդհանրապէս արտաքինին մասին: Այս պատճառով, նիւթով զբաղած անծինք բոլորովին հակասակա եւ իրարամերձ եզրակացութիւններու յանգած են:

Ուսումնասիրողները «փանդիոն/բամբիոն» անուանումը վերագրած են անվերապահօրէն բոլորովին տարբեր հնչարտաբերման սկզբունքներու տէր նուագարաններու, օրինակ՝ ինքնահունչներ (ծնծղայ, մատի ծնծղայ), օդահունչներ (երգեհոն, գալարափող, պարկապզուկ), լարահունչներ (թամպուր, սանթուր, քնար) եւն.²: Իսնդիոր բարդանալով հասած է քառսային կացութեան, որովհետեւ «փանդիոն» եւ «բամբիոն» անուանումները ընկալուած են իբրեւ տարբեր նուագարաններ:

Անհրաժեշտ է տարբեր տեսութիւնները քննութեան ենթարկել:

Մխիթար արքեպիսկոպոս 1749ին իր կոթողական *Բառգիրք Հայկազեան Լեզուի*ի մէջ իրարմէ՛ զանազանելով՝ բամբիոնի մասին կը գրէ թէ մատի ծնծղայ մըն էր, իսկ փանդիոնի մասին՝ գալարափողի նման փողային մը³.

Բամբիոն, կամ բամբիոն, բամբուռան, ամբ, անց. ամբբ || զիլ. Որ է փորքիկ բոլորակ, եւ փոսորակ գործից խաղալկաց, շինեցեալ 'ի պղնձոյ, կամ յայլոց հրահալելեաց, որոց զմինն անցուցեալ 'ի բոյթ մատն, իսկ զմիւսն 'ի միջամատն, եւ ածուեստիւ զմիմեամբք բարախեալ՝ նուազեն, եւ խաղան երկրորմբ բազկօք 'ի հարսանիս, եւ կամ յայլ ուրախութիւնս, եւ 'ի ցնծութիւնս: Ուսմկ – *չալփարաւ*: **Փանդիոն**, փանդոտան, ամբ, փանդրունք, անց, ամբք, կամ փանդիո, եւ կամ փանտիո, փանտի, աւ, աց, օք: || է տեսակ ինչ քաղցրաբարբառ փողոյ, զոր կազմեն 'ի հրահալելեաց օծասարաս գալարեալ, եւ հարկանեն 'ի մարտի պատերազմի, եւ կամ յերեւելի խնջոյս, որպէս եւ երբեմն 'ի հնումն 'ի հանդէս մեռելոց: Ուսմկօք. *թոմսպէթայ, կամ թոմսպէթայ*.⁵

1836-37ին Նոր Բաղդիք Հայկազեան Լեզուիի հեղինակները անորոշ ձեւով կը մեկնաբանեն բամբիոն՝ «թերեւս որպէս թամպուր կամ սանդուտ, կամ ծնծղայ մեծ եւ փոքր, որպէս զիլ, չալփառա են», իսկ փանդիոն՝ «խբրու նուագարան բախողական պէտպէս. որպէս երգեհոն, քնար, եւ սանդուտ, թամպուտ ... որպէս քնար երեքադէան» եւ կը համեմատեն «յն. փանտոնո»՝ ձեւի հետ⁶:

1850ին Մկրտիչ Էմին կը գրէ. «Ճշգրիտ ցուցանել նուագարանիս չէ դիպիւն. զայս միայն համարձակ ասել կարեմք, եթէ բամբիոն հնոց չէր ծնծղայ, այլ նուագարան լարիք եւ աղեօք հանդերձ»⁷: Ուրիշ աղբիւր մը 1851ին, բամբիոն կը հանէ «բամբ» (պրս. bām) բառէն եւ կը հետեւցնէ թէ «բարձրկէկ ձայն մունեցող աղեքախ նուագարան մը պիտի'որ ըլլայ»⁸: 1875ին Էմին նորէն կ'անդրադառնայ նիւթին, գրելով թէ կը գտնուինք լարային նուագարանի մը առջեւ⁹: 1891-93ին Մանուէլ Քաջունի կը գրէ. «Նուագարան բախման յերկուց հաւասար մեքաղեաց նուրբ սկուրդեայ կազմեալ. իբր 30 հ.-մեքր պրամագծի ... այս է ի մեզ բամբիոն»¹⁰:

Բամբիոն եւ փանդիոն երաժշտական գործիքներու ձեւի եւ կազմութեան, իբրեւ երկու իրարմէ տարբեր բաներ, բաւական ընդարձակ կ'անդրադառնայ Գարեգին Լեւոնեան¹¹, մինչեւ իսկ պնդելով.

Բացի այս ամենը բամբիոնի եւ փանդիոնի միջեւ եղած տարբերութիւնը ակներեւ է դառնում ամենքի համար, եթէ յիշենք՝ որ

Առաջինի «իրանի» (գուշ) կազմութիւնը այլ է հիմնովին.

Առաջինի լարերը աղիք են, երկրորդինը մետաղի սիմեր.

Առաջինը կալընտոցով էին խփում, երկրորդը մատներին անցկացրած ոսկորներով.

Այսչափ բաւարար ենք համարում համոզելու, որ այլ բաներ են բամբիոն ու փանդիոնը¹²:

Մեզի անյայտ կը մնայ, թէ հեղինակը ինչ հիմքերու վրայ կ'ընէ այս հաստատումները, որովհետեւ ո՛չ մէկ աղբիւր կը նշէ:

ՍՏՈՒԳԱՐԱՆՈՒԹԻՒՆ

«Բամբիոն» բառի ծագման շուրջ ամենատարածուած մեկնաբանութիւնը «բամբ» (թաւ) արմատէն յառաջացած կը սեպէ: Ան ներկայիս տարածուած է ընդհանրապէս հայաստանարեւակ երաժիշտներու եւ նուագարանագործ

վարպետերու շրջանակներու մէջ: Ծնունդ առած է 1950-60ականներուն, նորաստեղծ նուագարանի մը ծնունդը արդարացնելու համար, կապելով զայն հայկական հնագոյն պատմութեան հետ: Սակայն, ասիկա «Ժողովրդական ստուգարանութեան» քան թէ լեզուաբանական վերլուծման արդիւնք է:

Լեզուաբանութիւնը վաղուց լուծած է առեղծոածը:

Գողթան երգիչներու նուագարանին ամենահին անունը ոսկեդարեան **փանդիոն** է: Յետագային, զարգանալով, բառը վերածուած է **բամբիոնի**:

Բոլորովին սխալ է այս երկու ձեւերը տարբեր նուագարաններու վերագրել, մանաւանդ երբ աւանդուած են բառիս միջանկեալ եւ անցումային տարրերակները՝ փանդիո-փանդեոն-բանդեոն-բանդիոն են:.

Ակադեմիկոս Աբեղեան դեռ 1899ին կը հաստատէր թէ փանդիոն, բանդիոն կամ բամբիոն ձեւերը միեւնոյն բառին տարբերակներ են: Հեղինակը նիւթը կը համալրէր ատեցնելով.

Վիպական բանաստեղծութիւնը մշակուել է պրոֆեսիոնալ արուեստատրների ձեռով, որոնք կոչուել են՝ երգիչ, վիպասան եւ գուսան: Նրանք երգել են նուագելով մի գործիքի վրայ, որ կոչւում է փանդիոն: Որոշ թուով ձեռագիրների մէջ այս գործիքի անունն աղճատուելով՝ դարձել է բամբիոն, եւ այս ձեռով դա յայտնի է դարձել 19-րդ դարում մեր բանասիրութեան եւ բանաստեղծութեան մէջ¹³:

Այս նիւթի վերջնական լուսաբանման համար անհրաժեշտ է մէջբերել Աճառեանի *Արմադական Բառարանի* փանդիոն բառ-յօդուածը, որ մեր կարծիքով գրեթէ կը սպառէ նիւթը.

ՓԱՆԴԻՈՆ, ն հլ. (-ռամբ, -ռունք) «թելաւոր մի նուագարան» Մեկն. դետ. Ճառընտ. Յասմ. Սահմ. ասում է նաեւ փանդիոն, ի-ա հլ. Բուգ. թղթ. դաշ. փանդեոն Պղատ. օրին. բանդիոն, բանդեոն Ոսկիփ. բամբիոն հար. Նար. որոնցից ունինք փանդեոնահար եւս. քր. Ոսկ. ես. փանդոներգակ Պիտառ. փանդեոնասէր, Աթան. էջ 497. փանդեոնահար, փանդեոնահարական, փանդեոնահարութիւն, փանդեոներգութիւն Պղատ. օրին. բամբուսաց Գր. տղ. ուղղագոյն ձեւն է փանդիոն¹⁴:

Դժբախտաբար, միջնադարեան կարգ մը հեղինակներ փանդիոնը շփոթած են այլ նուագարաններու հետ պղտորելով նիւթը: Օրինակ՝ Վանական Վարդապետը (1181-1251) իր *Հարցմունք* եւ *Պատասխանիքի* մէջ գրած է.

Հ. Փանդիոն (Բամբիոն):

Պ. Պարկ է ուլենի, եւ փողեր դրած ի ներս՝ յանթն դնեն ցից ի վեր, եւ ծայն տան ածել ձեռքն¹⁵:

Այստեղ պարզ է, որ հեղինակը **պարկապզուկ** մը կը նկարագրէ, որ հին հայ մատենագրութեան մէջ ընդհանրապէս աւանդուած է **տիկ** անուամբ:

Ըստ լեզուաբաններու, հայերէն «փանդիոն» բառը փոքրասիական ծագում ունի. օրինակ՝ լիւիիացիները գործածած են **πανδοῦρα, πανδοῦριον** եւ **πανδοური**¹⁶ ձեւերը: Այս փոխառութիւնը կատարուած է հնագոյն ժամանակ՝ հայերէնի նախագրային շրջանին¹⁷:

Յունարեն **πανδούρα** ալ իր կարգին փոխառություն մըն է նոյն հնագոյն փոքրասիական լեզուներէն: Թէ փոքրասիական ո՛ր լեզուէն՝ յստակ չէ. Փոփոխոս կը վերագրէ լիւդիացիներուն¹⁸, մինչ Անաքսիլաս՝ փոլիգիացիներուն¹⁹: Այս տեղեկութիւնները ո՛չ թէ կը հակասեն զիրար, այլ կը հաստատեն նուագարանին եւ անշուշտ անուան գործածական ընդհանուր աշխարհագրական վայրը, որ վերջին հաշուով Փոքր Ասիան է: Պոլլուքս²⁰ կը գրէ թէ այս նուագարանը հնարած են ասորեստանցիները, որոնք **πανδούρα** կ'անուանէին զայն:

Յունական կարգ մը աղբիւրներ, ինչպէս վերոյիշեալ Անաքսիլասը, **πανδούρα** **τρίχορδον** կոչած են, որ «երեք լարանի» կը նշանակէ.

Πολυδεύκης (IV, 60): "τρίχορδον δέ, ὅπερ Ἀσσύριοι πανδούραν ὠνόμαζον ἐκείνων δ' ἦν και το εὐρημα"²¹.

Ժամանակակից նուագարանագիտութեան հիմնադիր եւ երաժշտական գործիքները դասակարգելու համակարգը ստեղծող Curt Sachs շատ հետաքրքրական տեղեկութիւն մը կ'արձանագրէ իր մեծածախալ երկասիրութեան մէջ, որ **πανδούρα** կը կապէ սումերերէն *pan-tur*ի հետ.

The Hellenes, therefore, called it by the Greek name *trichordon*, 'three-stringed', as well as by its foreign name, *pandûra*, which seems to have been derived from Sumerian *pan-tur*, 'bow-small'. If this etymology is correct, the term is strong evidence that the pierced lute was derived from the musical bow²².

Սումերերէն «GIS.p/ban-tur=ՓԱՅՏԷ. աղեղ-փոքր»էն ծագման հաւանականութենէն ոգեւորուած, շատ մը հեղինակներ կրկնած են ասիկա: Վստահելով Sachsի հեղինակութեան, առանց քննական հիմքի կատարուած այս կրկնութիւնները անելի առաջ երթալով այդ ծագումը ո՛չ թէ իբրեւ հաւանականութիւն, այլ իբրեւ իրողութիւն ընդունած են:

Jeffrey P. Charest իր աշխատութիւններուն համար քննած է սկզբնաղբիւրները, նշմարելով որ Sachsի «փոքր աղեղ»ը վկայուած չէ սումերա-աքատական սեպագիր գրութիւններու ցարդ յայտնի ամբողջ համահաւաքին մէջ: Նոյնիսկ ո՛չ մէկ ապացոյց գտած է, որ սումերները կամ անոնց ժառանգորդները երբեմէ օգտագործած ըլլան աղեղը երաժշտական նպատակներով²³:

ՀԱՅ ՀԻՆ ՄԱՏԵՆԱԳՐՈՒԹԵՆԷՆ ՎԿԱՅՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

Կը սկսիմք ո՛չ թէ ժամանակագրական կարգով այլ Յովհաննէս Դրասխանակերտցիէն (840-929), որովհետեւ ան «Կոնստոնդապոլ աղեթախս» կարճ արտայայտութիւնը կ'օգտագործէ, որով յստակ տեղեկութիւն մը արձանագրած կ'ըլլայ: Միւս մատենագիրները միայն վկայակոչումներ կ'ընեն կամ կողմնակի տեղեկութիւններ կը հաղորդեն²⁴:

Սովսեւ Խորենացի, խօսելով Տիգրան թագաւորի մասին կ'ըսէ. «... գորմէ ասէին ի հինսն մեր, որք **բամբրամբն** երգէին, լինել սմա եւ ի ցանկութիւն եւ մարմնոյն չափաւոր. մեծմասսորն եւ պերճաբան, եւ յամենայն որ

ինչ մարդկության պիտանի»²⁵: Իսկ Տարբան-Տարանի գրոյցը պատմելէ ետք կ'արձանագրէ. «Քայց առաւել յաճախագոյն հինքն Արամազնեայց ի նուագս **բամբռան** եւ երգս ցցոց եւ պարոց զայսոսիկ ասեն յիշարակաւ»²⁶: Հեթանոսական դիցաբանության գոհար «Վահագնի Ծնունդ»-ի երգը ընդգրկելով իր աշխատության մէջ, Խորենացի կը վկայէ ականատես ըլլալը. «Զայս երգելով ոմանք **բամբռամբ** լուար իսկ ականջովք մերօք»²⁷:

Բուզանդարանի հեղինակը, պայմանականօրէն ծանօթ՝ Փաւստոս Բուզանդ անունով, կը վկայէ. «Դարծեալ՝ Ներսէսի մահից յետոյ, երբ մեռելներին ողբում էին, փողերով, փանդիոներով ու վիներով կոծի պարեր էին բռնում ...»²⁸:

Բամբրիոը ծանօթ էր նաեւ Կիլիկիոյ պետության ժամանակներուն: Զայն կը յիշատակէ Գրիգոր Դ. Տղայ (շուրջ 1123/25--1193) կաթողիկոսը «Ողբ Երուսաղէմի» քերթուածին մէջ.

Ո՛ր բամբռասացքն գովեստին,

կատակերգութն ի ժողովին

Ո՛ր ջնարահարք երգարանին»²⁹:

1959ին էմմա Խանզադեան հրապարակեց Մատենադարանի թիւ 2490 ձեռագրի էջ 190ին պատկանող հատուած մը, ուր կը գտնենք փանդիոի հետաքրքրական յիշատակութիւն մը³⁰: Հեղինակը զգացած չէ որ իր աշխատութեամբ երեւան կը հանէր փանդիոի առաջին նկարագրութիւնը, ինչ որ բացառիկ երեւոյթ էր հայկական նուագարանագիտութեան համար: 1377ի այս ձեռագրին մէջ կը գտնենք համեմատութիւն մը փանդիոի եւ մարդու քերանի հետ.

Իսկ ծայնն է նիւթ բանի: զի աւղ իբրեւ զաղիս փանդան է ի վերայ երկրի: եւ զոր աղիեակ աղին մինչ թոյլ է ծայն չարծակէ: քայց թէ պնտղեն եւ բախեն հրնչին հանէ ի փո՛ղ եւ փանդոան: Սոյն պէս եւ մարդն՝ թո՛քն իբրեւ զատէն փըրց՝ դարբնի զա՛տն յինքն քարշէ եւ ընդ խոջակն արտա՛քս պրկէ: Բերանն որպէս փանդե՛նն է՝ եւ ա՛տն իբրեւ զաղիսն: զանկիկն իբրեւ զէշն: Լեզուն որպէս կտընդոց: ատամունքն որպէս զաղեպատն: եւ շրթունքն իբրեւ զմատունք որ խաղա՛ ի վերայ աղեպատին ...»³¹:

Բերանը փանդիոնն է իսկ օղը՝ լարերը, քիմքը՝ յենակը, լեզուն՝ կրնպոցը, ականները՝ կոթունը, իսկ շրթունքները՝ որպէս մալեր, որոնք երբ կոթունի, այսինքն՝ ականներու վրայ խաղան՝ ծայնը կը յօդաւորուի եւ խօսքը կը յօրինուի³²:

Այս կիսա-նկարագրութեան մէջ շատ մանրամասնութիւններ կը պակսին, քայց յստակօրէն ան պարանոցաւոր նուագարանի մը կը վերաբերի, նշելով փանդիոի բոլոր բաղադրամասերը, ինչ որ վճռական է անորոշութեան վերջ տալու համար: Վկայութիւնը կարեւոր տեղեկութիւն մը եւս կը տրամադրէ մեզի՝ պարանոցը աղեպատ է, այսինքն մատնադաշտի³³ հնչիւնատեղերը սահմանուած են մատնաշէմերով³⁴: Այս մատնաշէմերը կապաններ են, պատրաստուած՝ մշակուած աղիքէ երկայն թէլերով, նախ փաթեթուած քանի մը անգամ պարանոցին եւ յետոյ հանգուցուած: Ցարդ սագերը կը պատրաստեն այսպիսի կապաններով³⁵:

Ամփոփելով հայ հին մատենագրութեան ընձեռած տուեալները, ներկայիս փանդիդի մասին գիտենք որ, ան.- ա) լարային նուագարան մըն էր, այսինքն **լարահունչ**³⁶ մը, բ) **կամիթային** լարահունչ³⁷ նուագարան մըն էր, գ) **կտնտոցահար**³⁸ նուագարան մըն էր, դ) **պարանոցաւոր**³⁹ նուագարան մըն էր, ե) կ'օգտագործէին վիպասանները, գուսանները նուագակցելու համար իրենց յօրինած երաժշտա-արտասանական երկերուն, զ) կ'օգտագործէին նաեւ նուագակցելու համար այնպէս կոչուած «երգս ցցոց եւ պարուց» եւ է) փանդիդը եւ բամբիդը նոյն նուագարանն են:

Լեզուաբանական աշխատութիւնները իրենց կողմէ կ'աւելցնեն, թէ.- 1) «Փանդիոն» բառը հին հայերէնին անցած է հնագոյն փոքրասիական լեզուներէ՝ լիւդերէն, փրիւզերէն եւն., 2) **Πανδοῦρα** բառը յունարէնին անցած է նոյն հնագոյն փոքրասիական լեզուներէն, 3) կարգ մը յունական աղբիւրներու մէջ **πανδοῦρα** **τρίχορδον** կոչուած է, որ «երեք լարանի» կը նշանակէ:

Հնագիտական տուեալները կը համալրեն նիւթը, թէ պահպանուած են.-

1. քանի մը հազարամեակ հնութեամբ, գրեթէ ամբողջական, եգիպտական սազանման «երկարակոթ պարանոցաւոր»ներու նմուշներ.
2. շատ հին եգիպտական որմնանկարներ, ուր կ'երեւին սազանման «երկարակոթ պարանոցաւոր»ներ՝ նուագածուներու ձեռքը՝ թէ՛ կառուցուածքային եւ թէ՛ կատարողական մանրամասնութիւններով.
3. մեծաթիւ միջինարեւելեան բարձրաքանդակներ, կնիքներ եւ այլ պատկերացումներ, ուր ներկայացուած են սազանման «երկարակոթ պարանոցաւոր»ներ նուագածուներու ձեռքը:
4. հիթիթական բարձրաքանդակներ, ուր ներկայացուած են սազանման «երկարակոթ պարանոցաւոր»ներ նուագածուներու ձեռքը:
5. **հայկական** կաւէ արձանիկներ սազանման «երկարակոթ պարանոցաւոր»ներ նուագածուներու ձեռքը:
6. յունական քանդակներ, բարձրաքանդակներ եւ այլ պատկերներ, ուր ներկայացուած են սազանման «երկարակոթ պարանոցաւոր»ներ նուագածուներու ձեռքը:
7. հին հռոմէական քանդակներ եւ բարձրաքանդակներ, ուր ներկայացուած են սազանման «երկարակոթ պարանոցաւոր»ներ նուագածուներու ձեռքը:

Բոլոր այս հնագիտական նուագարաններու ձեւերը, կառուցուածքը, նուագելու դիրքը եւ այլեւայլ մանրամասնութիւնները գրեթէ նոյնական են. իսկ փոքր-ինչ տարբերութիւնները, զորս պիտի քննեք ստորեւ, տարբեր ժամանակաշրջաններու զարգացման տարբեր փուլեր կը ներկայացնեն: Աղբիւրներու այս հսկայ քանակը ապացոյց է թէ սազանման «երկարակոթ պարանոցաւոր»ները կը տիրէին հին դասական քաղաքակիրթ աշխարհը, գրեթէ ամբողջութեամբ:

Վերը բերուած ցանկէն կրնանք սահմանազատել «երկարակոթ պարանոցատոր»ներու հետեւեալ տարածման աշխարհագրական/քաղաքակրթական ոլորտները.-

● Յունահռոմէական, ● Եգիպտական ● Միջին Արեւելք-Միջագետք եւ յարակից տարածք ● Հիթիթական:

Այս չորս շրջաններու «երկարակոթ պարանոցատոր» նուագարանները լայնօրէն ուսումնասիրուած են, յառաջացնելով հարուստ գրականութիւն այս մասին: Ընդհանրապէս ընդունուած է այս նուագարաններուն նախահայրենիքը նկատել Միջին Արեւելք-Միջագետք տարածքը, ժամանակագրականօրէն խորանալով մինչեւ սումէրական քաղաքակրթութիւնը, Ք.ա. Գ. հազարամեակ: Ըստ երեւոյթին, Միջին Արեւելք-Միջագետքէն աստեղ տակաւ սփռուած են վերոյիշեալ զանազան վայրերը: Տարածումը կատարուած է վաղ ժամանակաշրջանին, ուստի ամենուրեք ամենավաղ զարգացման փուլերու պատկանող նուագարաններ գոյութիւն ունեցած են՝ հնչերեսը⁴⁰ կաշեպատ, եւ պարանոցը՝ կաշիի մէջ խրած ձեւերով:

Իրողութիւն է որ ուսումնասիրութիւններուն մեծամասնութիւնը ուշադրութիւն չէ դարձուցած այն փաստին, որ այս հնագոյն նուագարանները, իրենց զարգացման տարբեր փուլերով իսկ, գոյութիւն ունին ներկայիս: Անոնք գոյատեւած են դարեր շարունակ, բայց ո՛չ թէ մեր նշած տարածաշրջանին մէջ, այլ՝ հիւսիս-արեւմտեան Ափրիկէի մէջ, սկսելով Միջերկրականէն (Մարդը, Թուսուգ, Աֆերիա, Արեւմտեան Սահարա, Մալիտանիա) մինչեւ Մալի, Նիկեր, Սենեկալ, հիւսիսային Կանա, հիւսիսային Նիկերիա, Պուրքինա Ֆասօ են.:

ՓԱՆԴԻՈՒՆԻ ԿԱՌՈՒՑՈՒԱԾՔԸ

Հայ մատենագիրներու յիշատակութիւնները, լեզուաբաններու աշխատութիւններու արդիւնքները եւ հնագիտական բոլոր օրինակներուն ընծեռած տուեալները մեզի կարելիութիւնը կու տան ո՛չ միայն պատկերացում ունենալու փանդիո/բամբիոյ մասին, այլ մանրամասնութեամբ վերակազմելու զայն, նոյնիսկ՝ զանազան զարգացման փուլերուն պատկանող տարբերակներով:

Այս նուագարանները ունեցած են կիսագնդաձեւ արծազանգարան (նաեւ ծուածեւ, տանձաձեւ են.), գլանաձեւ պարանոց, որ երկարելով արծազանգարանի մէջ, կը հանգչի ներքին կողերու վրայ, 2-3 լարեր եւ - բացի վերջին տարբերակէն - կաշիէ հնչերես: Կաշին գործածելէ առաջ կը թրջեն, որով կը փափկանայ, ստանալով նաեւ առածգական եւ կերպւնկալ յատկութիւն: Այս վիճակով կաշիին ձեւ տալը շատ դիւրին է, իսկ չորնալէ ետք կը պնդանայ, որով կաշի, կոթ եւ արծազանգարան կ'ամրանան գրեթէ մէկ կտոր, մէկ մարմին դառնալով:

Կաշին չորնալով ո՛չ միայն կը կարծրանայ, այլև միաժամանակ պրկուելով ամբողջ մակերեսը կը ստանայ լարուած վիճակ, ինչ որ կ'ապահովէ գործիքին հնչողականութիւնը:

Յաջորդաբար պիտի ներկայացնենք «երկարակոթ պարանոցաւոր լարայիններու» զանազան տարբերակները, որոնք կը բաժնուին երկու մեծ խումբերու.-



Եգիպտական հնագիտական սազանման նուագարաններ: Ք.ա. 700, Փարիզ, Լուվրի Թանգարան (ծախ), Ք.ա. 1479-1458 եշանաւոր նուագածու Հար-Մոսէի (Har-Mose) նուագարանը՝ Գահիրէի Եգիպտական Թանգարան (աջ), Ք.ա. 1353-1336 Գահիրէի Եգիպտական Թանգարան (վարը)



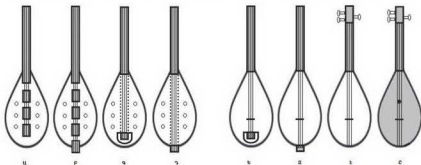
- 1) Պարանոցը արծազանգարանի մակերեսէն վեր:
- 2) Պարանոցը անտեսանելի, արծազանգարանի մէջ:

Մեր ընտրած ընթացակարգը մօտաւորապէս այս նուագարանին զարգացման հիւղվոյթին կը համապատասխանէ, անշուշտ՝ ժամանակագրականօրէն: Պէտք է նկատել որ անելի զարգացած տարբերակի յայտնուիլը անպայման նախորդը անմիջապէս ասպարէզէն դուրս չի մղեր, այլ որոշ ժամանակ անոնք համագոյ կը մնան, կը յառաջանայ մրցակցութիւն, մինչեւ անելի զարգացածը յաղթէ: Հին տարբերակը շատ անգամ կը յարատեւէ կղզիացած շրջանի մը մէջ կամ երկրի ծայրամասային կամ դժուարամատոյց շրջանները⁴¹:

Պարանոցը մակերեսէն վեր

Ա. Կտրբերակ.- Պարանոցը երկու կամ երեք անգամ կը մտնէ ու կ'ելլէ հնչերեայ կաշիին վրայ եղած փոքր կտրուածքներու մէջ: Պարանոցի հե-

ռակայ ծայրը արծագանգարանէն դուրս կը մնայ, իր վրայ կ'ամրանայ փոքր եռանկիւնաձէ լարապահ մը ուր կը կապեն լարերը: Կողքէն դիտուած, պարանոցը արծագանգարանի եզերքի մակերեսէն վեր կը մնայ:



Փանդիոի զարգացման փուլերուն պատկանող տարբերակները. Ա-Բ-Գ-Դ պարանոցը մակերեսէն վեր, Ե-Զ-Է-Ը պարանոցը մակերեսէն վար: Կետերով նշուած է կաշիէ մասը որ մակերեսէն վեր է

Բ. փարբերակ.- Պարանոցը երկու կամ երեք անգամ կը մտնէ ու կ'ելլէ հնչերեսի կաշիին վրայ եղած փոքր կտրուածքներու մէջ, ինչպէս Նախորդ օրինակը: Կողք ատելի երկար է եւ կը կրթնի արծագանգարանի փայտէ ստորին եզերքին վրայ, որով կրթի վարի ծայրը թեթեւօրէն կ'երկարի արծագանգարանի սահմաններէն դուրս: Նախորդին պէս, կողքէն դիտուած պարանոցը արծագանգարանի եզերքի մակերեսէն վեր կը մնայ:

Գ. փարբերակ.- Պարանոցը հնչերեսի կաշիին մէջ կը մտնէ արծագանգարանի սկիզբը եւ անոր տակէն կ'երկարի:

Պարանոցի հեռակայ ծայրը արծագանգարանէն դուրս կ'ելլէ հնչերեսի վերջին քառորդի վրայ եղած բացուածքէն, ուր քանդակուած են լարերը կապելու համար ելուստներ կամ ծայրամասին վրայ կ'ամրանցնեն փոքր եռանկիւնաձէ լարապահ մը: Նախորդին պէս, կողքէն դիտուած պարանոցը արծագանգարանի եզերքի մակերեսէն վեր կը մնայ:

Դ. փարբերակ.- Պարանոցը հնչերեսի կաշիին մէջ կը մտնէ արծագանգարանի սկիզբը եւ անոր տակէն կ'երկարի մինչեւ արծագանգարանի վարի ծայրը, որուն վրայ կը կրթնի, թեթեւօրէն դուրս ելլելով: Նախորդին պէս, կողքէն դիտուած պարանոցը արծագանգարանի եզերքի մակերեսէն վեր կը մնայ:

Պարանոցը մակերեսէն վար

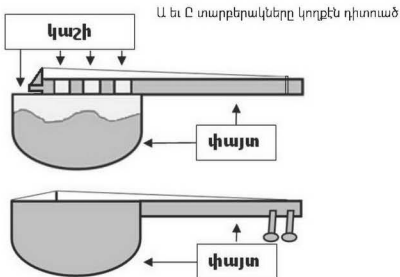
Ե. փարբերակ.- Պարանոցը հնչերեսի կաշիին մակերեսէն վար տեղադրուած է, ուստի անկարելի է տեսնել զայն: Հնչերեսի վերջին քառորդին վրայ եղած բացուածքէն կը կապեն լարերը պարանոցի հեռակայ ծայրին

վրայ քանդակուած ելուտներու վրայ: Կաշիէ հնչերեսի բացուածքէն քիչ մը վեր տեղադրուած է յենակ մը:

Զ. *տարբերակ*. - Նախորդին պէս, բայց պարանոցի հեռակայ ծայրը կ'երկարի եւ դուրս կ'ելլէ արծազանգարանի վարէն: Այստեղ կ'ամրանան լարերը:

Է. *տարբերակ*. - Նուագարանի պարանոցը կը վերջանայ ճիշտ հոն, ուր կը սկսի արծազանգարանը: Այս վերջինին մէջ կրնան տեղադրուած ըլլալ կողեր եւ ներքնածող՝ ձեախախտումներէ զերծ մնալու նպատակով:

Ը. *Տարբերակ*. - Այլեւս կը գտնուինք ժամանակակից նուագարաններու նման՝ հնչերեսը փայտէ բարակ տախտակ մը ունեցող օրինակներու առջեւ: ՅՈՒՆԱԿԱՆ ΠΑΝΔΟΥΡΑՆ



Հելլենական աշխարհի **πανδούρα**ի վրայ թեթեւօրէն կանգ պիտի առնենք, նկատի ունենալով որ թէ՛ ժամանակագրականօրէն եւ թէ՛ լեզուաբանական տեսանկիւնէ ամենամօտիկն է հայկական փանդիղին:

Այս նուագարանին պատկերներն ու քանդակները կը սկսին երեւան գալ հին Յունաստանի պատմութեան՝ դասական շրջանին (Ք.ա. 500-323) պատկանող հնագիտական գտածոներու վրայ: Բաղդատաբար, **πανδούρα**ն շատ տարածուած նուագարան մը եղած է:

Յունական ամենահին **πανδούρα**ի պատկերներէն մէկը կը գտնենք մօտաւորապէս Ք.ա. Ե. դարուն պատրաստուած աղիսակի մը վրայ⁴²: Այստեղ

ներկայացրած են խումբ մը երաժիշտներ՝ նուագելու ժամանակ: Պատկերուած **πανδούρα**ն իր փոքրութեամբ հանդերձ այնպիսի մանրամասնութիւններ կ'ընծեռէ, որ պարզ քննութենէ ետք կ'ընկալենք անոր նմանութիւնը փայտէ արծազանգարանով եւ կաշիէ հնչերեսով պարանցաւորներուն հետ:

- Կոթը մաս չի կազմեր արծազանգարանին, այլ՝ խրած է կաշիին մէջ, որ կ'անշարժացնէ զայն արծազանգարանի առանցքին ճիշտ կեդրոնը: Այս պատճառով, պարանցին արծազանգարանային հատուածը կը մնայ հնչերեսի մակերեսոյթէն վեր, դառնալով տեսանելի:

- Կաշիէ հնչերեսին վրայ, գործիքին փայտէ պարանցին երկու կողմերու երկարութեամբ զետեղուած են կլոր ծակեր՝ ծայնադարձիչներ:

- Պարանցը կը վերջանայ արծազանգարանի կէսէն քիչ մը վար, ուստի չի հասնիր կրթնելու նոյնի վարի եզրին վրայ:

- Կաշիէ հնչերեսը բացուածք մը ունի, ուրկէ պարանցի ներարծազանգարանային հատուածին վարի ծայրը կը տեսնուի եւ ուր կ'ամրանան լարերը եռանկիւնաձեւ լարապահի մը վրայ:



- Գրաւոր աղբիւրները յստակօրէն կը մատնանշեն որ **πανδούρα**ն երեք լարանի նուագարան մըն էր. այս պատճառով **τρίχορδον** ալ կոչուած է, որ բառացի «երեք լարանի» կը նշանակէ:

ՀԱՅԱՍՏԱՆ ՀՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ՓԱՆԴԻՌՆԸ

Հայաստանի հին մայրաքաղաք Արտաշատի պեղումներէն գտնուած են կաւէ արձանիկներ, որոնց մէջ ստուար խումբ մը կը կազմեն երաժիշտներու արձանիկները⁴³:

Արտաշատը հիմնուած է Արտաշէս Ա.ի կողմէ Ք.ա. Բ. դարու 80-70ականներուն եւ կործանած՝ 368ին, Շապուհ Բ.ի արշաւանքին ժամանակ: Սակայն, սահմանափակ ձեւով իր գոյութիւնը շարունակած է մինչեւ Ը. դարը: Տեղի դամբարանադաշտերը եւ բլուրները պեղուած են 1971-77ին, իսկ երաժիշտներու կաւէ արձանիկները յայտնաբերուած են Ա.-Բ. դարերուն վերագրուող դամբարաններէն եւ շերտերէն:

Անոնք գերազանցապէս կանացի են եւ կը պատկանին երկու տեսակ երաժշտական գործիք նուագողներու: Այս երաժշտական գործիքներէն մէկը ջնարն է, դրուած ուսին, իսկ միւսը՝ կլործքին սեղմած սազանման փան-

դիռնն է: Պեղումներուն շնորհիւ գտնուած են փանդիո նոագող երաժիշտներու երկու արձանիկներ, պահպանման տարբեր աստիճաններով:

Արձանիկներուն մաշուածութիւնը մեզ կը գրկէ շատ մը մանրամասնութիւններէ, բայց երկուքն ալ ունին արձագանգարանէն դուրս ելլող փոքր հատուած մը վարէն, իսկ պարանոցը երկար զանաձեւ է: Այս մանրամասնութիւնները ինքնին շատ կարեւոր են, որովհետեւ յատուկ եղած են իին աշխարհի սազանման գործիքներուն, որոնց արձագանգարանը շինուած էր փայտէ, իսկ ինչերեսը՝ կաշիէ:



Այս գտածոները

ժամանակագրականօրէն բաական մօտիկ են հայ մատենագրութեան մէջ փանդիոնի մասին առաջին տեղեկութիւնները արձանագրող, պատմահայր Խորենացիին:

Ինչպէս ըսիք, «Վահագնի Ծնունդ»ի երգը ընդգրկելով իր աշխատութիւն, Խորենացի կը նշէ որ Գողթան երգիչները կ'երգէին փանդիոններու նոագակցութեամբ եւ կը վկայէ ականատես եղած ըլլալը: Արդարեւ, Գողթն գաւառի մէջ հայկական հեթանոսական կրօնքը յարատեւած է՝ Հայաստանի քրիստոնէութեան ընդունումէն դարեր ետք: Խորենացիի վկայութիւնը շատ կարեւոր է Ե. դարուն փանդիոնի կենցաղավարման ի նպաստ, գոնէ վիպասաններու/գուսաններու շրջանակին մէջ.

Հին ժամանակ, երբ բանաստեղծութիւն յօրինում էր երգելով եւ երգելու համար, երաժշտական եղանակն ու խօսքի չափական ձեւը սերտ կապուած են եղել իրար հետ⁴⁴:

Երաժշտագէտ Արամ Քոչարեան, ուսումնասիրելով «Վահագնի Ծնունդ»ի պահպանուած պատառիկը, հասած է հետեւեալ եզրակացութիւններու՝

...նրա երաժշտութիւնը, ցաօք, մեզ չի հասել: Այսուհանդերձ, տեքստը հնարատրութիւն է տալիս թեկուզեւ հեռաւոր գաղափար կազմել այդ սքանչելի բանաստեղծութեան երաժշտութեան մասին...:

Ելնելով բանաստեղծութեան ընդհանուր ոճից եւ շեշտադրութիւնից, կարելի է եզրակացնել, որ այս գործը պատկանում է ոչ այնքան ասերգային, որքան եղանակատրուած երգային տիպի երաժշտական ձեւին: Այս տեսակէտը կարող է հիմնաւորուել նաեւ նրանով, որ տեքստի բովանդակութիւնը ամէլ օրիներգային է, քան հոետորային, իսկ օրիներգերի համար ամէլ բնորոշ է երգայնութիւնը:

Հնարաւոր է՝ կորած մեղեդիի ոլթմիկ կառուցուածքի վերաբերեալ ենթադրութիւններ անել: Վերցնենք, օրինակ՝ բանաստեղծութեան առաջին տողը⁴⁵.

Դժբախտաբար, յիշեալ նուագարանի կիրառման եղանակի, նրա լարերի թուաքանակի եւ լարուածքի մասին մասնատոր տեղեկութիւններ պահպանուած չեն: Սակայն ներդաշնակութեան յենքի եւ, մասնատրապէս, դելլամացիայի նուագակցութեան համար հին աշխարհի գրեթէ բոլոր ժողովուրդների կողմից կիրառուած՝ ներդաշնակութեան յենքի տիպի լարուածք ունեցող գործիքների մասին վերելում բերուած տուեալների լոյսի տակ, բնական եւ տրամաբանական է ենթադրել, որ փանդիոն-ը նոյնպէս չորս լարանի (կամ, յամենայն դէպս, երեք լարանի) մի գործիք էր՝ c-f-g-c կամ c-f-g տիպի լարուածքով: Այսպիսի գործիքի օգնութեամբ վիպասանները կարող էին շեշտաշափել իրենց դելլամացիոն պատումները, դրանք նուագակցելով կուարտ-կոփնտային կառուցուածքի համահնչիւններով: Այս ենթադրութիւնը անուղղակիօրէն հաստատում է նրանով ես, որ սագի վրայ նուագող հայ աշուղների մօտ մինչեւ օրս էլ ուժի մէջ է c-f-g տիպի յարաբերութիւններից բաղկացած, այսպէս կոչուած բազմալար պեղալներ-ի կիրառման պրակտիկան...: Այս բազմալար պեղալների հնչողութեան արխայիկ բնոյթն անելի բան անվիճելի է, որից եւ պիտի հետեւցնել, թէ մեր ժամանակակից հայ աշուղների կողմից կիրառուող վերոյիշեալ պրակտիկան իր հնութեամբ հասնելով նոյնիսկ մինչեւ հեթանոսական Հայաստան, փանդոնահարութեան արուեստի մէկ արձագանգը կարող է լինել: ... Ասում ենք՝ c-f-g-c կամ c-f-g տիպի լարուածք, որովհետեւ փանդիոնի բացարձակ լարուածքի մասին խօսելն անտեղի ենք համարում: այն կարող էր լարուել միջանի ծայնաստիճաններից, եւ կամ կարող էր ունենալ այլազան չափերի տարբերակներ եւ այլն⁴⁶:



Փանդիոնի ինքնութեան որոնումը կրնանք աւարտած նկատել Փ. Քրիստափոր Քուշնարեանի արդէն 1959ի խօսքերով. «...Փանդիոնը առհասարակ հին Արեւելքի երկրներում լայնօրէն տարածուած գործիք էր եւ ... ներկայացնում էր հայկական ու ադրբեջանական սագերի, ինչպէս նաեւ վրացական փանդոտիի նախադիպը»⁴⁷:

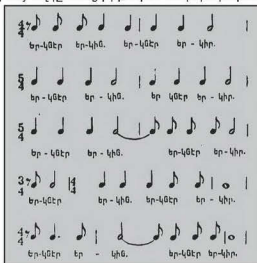
ՓԱՆԴԻՈՆ/ՔԱՄԲՈՒՆԸ ԱՆՀԵՏԱՅԱԾ Է

Վերը բերուած փաստերը բաւարար ապացոյց են որ փանդիոնը ժամանակակից սագի զարգացման սկզբնական տեսակը եղած է, ուստի անուան անէաջումը չ'ենթադրեր նուագարանին վերացումը:

«Փանդիոն-բամբիոն» անուան գործածութեան վերջին արձագանգողները եղած են՝ Վանական Վարդապետ (1181-1251), Գրիգոր Դ. Տղայ, Մատենադարանի 1377ի թիւ 2490 ձեռագիրը են.: Այս շրջանին, հայաշխարհը մեծ փոփոխութիւններ կրեց. Կիլիկիոյ հակական պետութիւնը հիմնուեցաւ-ծաղկեցաւ-կործանեցաւ, Հայկական Բարձրաւանդակ խումեցին զանազան թրքական ցեղախումբեր՝ փոխելով բնակչութեան ժողովրդագրական

կազմն ու պատկերը, եւ իվերջոյ հայ ազգը մնաց թրքական եւ պարսկական լուծի տակ:

Այս ժամանակ, «փանդիոն-բամբիոն» անունն ալ տակաւ գործածութենէ դադրեցաւ, տեղի տալով հոյլ մը օտարամուտ անուանումներու: Այդ ժամանակաշրջանին պատկանող մանրանկարչական օրինակները փաստ կը հանդիսանան, սակայն, որ նուագարանը շարունակած է գործածուիլ: Մատենադարանի ԺԲ.-ԺԷ. դարերու հայկական մանրանկարներ պահպանած են սազանման



նուագարաններու մօտ տասնեակ մը պատկերներ, որոնք կ'ապացուցեն մեր հաստատումը⁴⁸: Այս մանրանկարչական օրինակներուն քննութիւնը կը ձգեցը առանձին ուսումնասիրութեան մը: Տեսնեցք գրատու աղբիւրները:

Մեր պրպտումներուն արդիւնքով, արձանագրած ենք խնդրոյ առարկայ նուագարանի վեց տարբեր անուանումներ՝ չաշտա, տամպուրա, տարապուկա, ջօզուր, սազ եւ շառխի:

Չաշտա.– այս անունը լայն տարածում ունեցած է: Այս ձեւը կը բխի թրքերէն **çaşa** կամ **češte** (ներկայ գրութեամբ՝ **çaşa**, **česte**) բառէն, որ աղաաղումն է պարսկերէն **šāstā** – **šāstā** ձեւին, որ իր կարգին **šāstār** – **šāstār** ձեւէն ածանցուած է:

Պարսկերէն ձեւի բուն նշանակութիւնն է «վեց լար»⁴⁹: Հայկական գրատու աղբիւրները «չաշտա» բառին զուգահեռ կը գործածեն նաեւ **շաշտա** տարբերակը: Օրինակ՝ Կոստանդին Երզնկացիի (1250ականներ–1314-1328) քով՝

Մտրո՛ւպ, դու սազէ **զչաշտան**,
Որ մորճըն խաղայ մօյտան (վար.
«յատեն»):
Ա՛յ մորճ, ու արակ է՛րկան,
Քո տեսն ի լուսին նման:
Աչերդ ի լուսին նման,
Ոնեերդ աղեղան նման, եւ այլն⁵⁰:

Սախի է մեզ զօրհան (վար. «հզօրն այն»),
Վարդն է մեզ հարի՛ք (վար. «արեւ») սուլթան.
Մտրո՛ւպ, դու լարէ **զշաշտան**,
Խօսի մեզի սիրու բան:
(վար. Մտրուպ բլբուլնէ շատ կան,
Խօսին ի սիրոյ շատ բան)⁵¹:

Ժ.-ԺԵ. դարերուն, հայ մատենագիրները կարեւոր տեղ յատկացուցած են երաժշտական գործիքներուն եւ ընդհանրապէս գործիքային երաժշտութեան: Այս հեղինակներէն մին է Առաքել Սիւնեցին (ԺԴ.-ԺԵ. դդ.), զբաղե-

լով երաժշտական գործիքներով, լարային, փողային եւ հարուածային նուագարանները կը դասակարգէ իրովի (ըստ կատարման ձեւի՝ «ձեռօք» եւ «փչմամբ եւ ձեռօք»), կ'անդրադառնայ չաշտային, դասելով զայն առաջին խումբին մէջ.

Արդ ձեռօք՝ որպէս **դուֆու**, եւ **նաղարայ**, եւ **դաբ**, եւ **ծնծղայք**, եւ **չաշթա**, եւ **շաառն**, եւ **զանկ**, **չաղանա**, իսկ փչմամբ եւ ձեռօք՝ որպէս **սուռնա**, եւ **նաֆիր**, եւ **շուփ**, եւ տըկզարկ, որ **զտիկն** փչէ եւ զանազան ծայն հանէ, նոյնպէս եւ **երգեհոն**⁵²:

Սինեցիի նուագարաններու այս ցանկը շատ կարեւոր է իր վաւերականութեամբ, որովհետեւ անհերքելի ապացոյց է Հայաստանի ժ.Ռ.-ժ.Ե. դարերու երաժշտական գործիքներու ընդհանուր պատկերին:

Սօստտրապէս նոյն ժամանակին կը հանդիպինք թուրք բանաստեղծ Եւնուս Էմրէի (1238-1320) ստեղծագործութիւններուն, ուր չաշտան ալ վկայուած է.

Tesbih-ü seccadeyçün dinledim **çeşte** kobuz
Sana sual soraram ediver bana uşte
Eydür aslimdur, ağaç koyun kirişi birkaç
Gel işretüm dinle geç akli koma beleşte
Eydür aslimdur ağaç, koyun kirişi birkaç
Çünkü aslum mismildur ne var imiş kirişte
Bana giriş didiler işka giriş didiler
Benim adum işk virdi ben durmazam kolamaşda
Şadiliğila geldüm işbu âleme doldum
Mürüvvetler düzüldüm kodular işbu düşde
Ağaç, deri derildi, giriş ile bir oldu
İşk denüzine daldı behane yok bu işde
Mevlâna sohbetünde saz ile işret oldu
Ârif ma'niye daldı cün biledür ferişte
YUNUS imdi Sübhâni vasfeylegil gönülde
Ayrı degül âriften bu kobuz ile **şeste**.

Ölmez işik bilişleri esrik meclis hoşları
Daim bunların işi çengü **şesta** rebab'dürür.⁵³



Այս խաղը, ներառելով ծանօթագրությունը, գրուած են վրացատառ հայերէն: Դժբախտաբար, հայերէն տառադարձութեանց մէջ, հատուածը միշտ մէջբերուած է «սրբագրուած, ուղղուած», այսինքն «չօգուր» գրութեամբ, ինչ որ ճիշտ չէ, որովհետեւ քնագրին վրայ յստակ կարելի է կարդալ «չօգուր»⁵⁹ (արեւմտահայերէն կը հնչենք «չօկուր»):

Այս սրբագրումը գրեթէ մեքենաբար կատարած են բոլոր քնագրագէտները, անխտիր, հիմնուելով այն իրողութեան վրայ որ Վրաստանի մէջ տարածուած է «**չօնգուրի - წონგური - chonguri**» անուամբ սագանման նուագարան մը, զոր հայերը կ'արտասանէին «չօնգուր/չօնգոտ»: Օրինակ, Շիրակի մէջ, տեղացիք նշանաւոր երաժիշտ Յակօն (Յակոբ Մանուկեան) կը կոչէին «**Չօնգուռ Յակօ**»⁶⁰:

Ներկայ գործիքը սագանման է, բայց փոքր առանձնայատկութիւններ ունի, որոնք կը զանազանեն երկու նուագարանները: Դժուար է գիտնալ, թէ գործիքը ինչ ձեւ ունէր սկզբնական շրջանին. անկասկած նոյնինքն սագն էր որ աստիճանաբար տարբերակուեցաւ, ստանալով ներկայ գործիքին կերպարանքը:

«Չօգուր» անունը Սայեաթ-Նովայի մենաշնորհ մը չէ. զայն կը գտնենք նաեւ Նաղաշ Յովնաթանի տաղերուն մէջ, որոնք ԺԷ. ԺԸ. դարերուն գրուած են, ինչ որ ապացոյց է, որ Սայեաթ-Նովայի յիշատակութիւնը պատահական չէ:

Այսօր հագէք ղումաշ, աղլազն,
Զարդարեք օթաղ եւ դարպասն,
Դուրս բերեք չինի, արծաթ թասն,

Հիմի անենք **չօգուր**, շաառն,
Պասին՝ չոր բոխի, քաբառն⁶¹:

Ըստ մեր տրամադրութեան տակ գտնուող նիւթերուն, վրացերէն «չօնգուրի» եւ հայերէն «չօգուր» բառերը կը ծագին թրքերէն **çöğür** ձեւէն, որ սագի հին անուանումներէն է: Աւելին. Կովկասի՝ յատկապէս Տաղստանի լեռնագրական առանձնայատկութիւններու պատճառով, դարերու ընթացքին որոշ չափով կղզիացած քնիկ ժողովուրդներու մէջ մինչեւ այսօր յարատեւած է սագի այս պատմական անուանումը: Սագին կոմիկերէն կ'ըսեն **chögur**, աւարերէն՝ **chugur**, լակերէն՝ **chugur**, թաթասարաներէն՝ **chongur**, դարգիներէն՝ **chungur**⁶². Ըստ երեւոյթին, ասոնք բոլորն ալ կը ծագին թրքերէն **çöğür** կամ **çöğür** ձեւէն:

Արեւմտահայերէն կը գրուի «չէօկիւր»: Արեւմտահայ նշանաւոր գրող, Մեծ Եղեռնի զոհ Տիգրան Չէօկիւրեանի (1884-1915) մականունը կազմուած է «չէօկիւր»-«**չօğür**» երաժշտական գործիքին անունով:

Ներկայացուած փաստերը կ'ապացուցեն, թէ Սայեաթ-Նովայի եւ Նաղաշ Յովնաթանի նուագած չօգուրը պարզապէս սագն է: Հոս ո'չ մէկ դեր ունին վրացերէնը կամ վրացիները, ո'չ ալ ներկայ Վրաստանի «չօնգուրի»ն, այլ միայն ու միայն թրքերէնը եւ իր ազդեցութեան ոլորտը:

Ինչ կը վերաբերի «ամբուրա» նուագարանին (քամանչա>քամանչէն, ամբուրա>ամբուրէն), պարզ է որ խօսքը «թամբուրա» գործիքին կը վերա-

բերի: Այս անուան մասին շատ ու շատ ենթադրություններ յայտնուած են, անունը վերագրելով այլեայլ նուագարաններու, բայց ճշմարտութիւնն այն է, որ ցարդ ո՛չ մէկ աղբիւր գոյութիւն ունի այս անուամբ, ո՛չ հայերէն եւ ո՛չ ալ շրջանի որեւէ լեզուով:

Ընդհակառակը, ո՛չ միայն tambur/tambura ձեւը տարածուած էր տարածաշրջանի ամէն անկին, այլ ընդհանրապէս կը ներկայացուէր իբրեւ չօգուրէն տարբեր գործիք: Հիմնական տարբերութիւնը եղած է տարբեր լարուածքը եւ երկուքին թելթելօրէն տարբերող չափերը:

Ինչպէս Սայեաթ Նովայի գրութիւնը, ուր քով-քովի են «չօգուրն ու (թ)ամբուրէն», մեզի հասած են զանազան վկայութիւններ ուր այս երկու գործիքները կը իշխաստակուին միասին եւ կապուած Սուրբ Կարապետի հետ: Օրինակ՝ 1877ին, վանեցի Սեդրակ Տէր Սարգսեց (Սեդրակ Տեւկանց) կը գրէ.

Կարգ մը մարդիկ էլ իրենց **չընկուտ**, **տամպուր**ն ու սանդուղ գերեզմանի (իմա՝ Ս. Կարապետի) վրայ դրած՝ կը պահանջեն, որ իրենց մատանց ու **սագին** այնպէս հիւնարք տայ, որ ոչ ոք չի կրնայ իրենց հետ մրցիլ, եւ մատքեր շարժման ժամանակ երկնքի թռչուններ եւ քարայրի մէջ բնակած օձեր ... դուրս ելնեն բերանին բանան, շըշկուած զմայլած մտիկ անեն⁶³:

Նոյն Սուրբ Կարապետի վանքին անդրադառնալով, նշանատր թուրք ճանապարհորդ Էլիա Չելէպի (1611-1684) կը գրէ.

Binlerce kisi Rum, Arap ve Acem'den kiliseye adak getirir. Kiliseye girip adaklarını yerine getirdikten sonra ne hayir muratları varsa dua edip dışarı çıkar. Allah'ın hikmetiyle günden güne bütün muratlarının yerine geleceğine inan bu insanlar batıl inançlar içerisine düşmüştür. Ne gariptir ki bunların içerisinde Allah'ın birliğine inanmış bazı cahil kimselerde adak adayıp, ilim isteyip kurban keser. Nice Müslüman ve gayrimüslimler **tanbur**, çenk, rebâb, santûr, ney ve **çöğür**'ü kilisedeki ziyaret mahalline koyup, ertesi gün aldıklarında öyle ustaca çalarlar ki, sanki Hüseyin Baykara fasludur. Ermeni usta sairlerin çoğunluğu, kendilerine bu ilm-i siir'in Çanlı'da verildiğine inanır. Kilisenin içerisinde karanlık bir köşede bir kabir vardır. Ermeniler burada metfun olan kimsenin Sip Garabit/Surp Garabet olduğuna inanırlar. Evliya'nın sorduğu bazı Ermeniler de mezarda yatan zatin Hz. Yahya'nın amcası olduğuna, Rumlardan bazıları ise bu zatin Hz. İsa'nın havarilerinden biri olduğuna inandıklarını söylemistir⁶⁴.

Վերը նշուած Տեւկանցի հատուածը կ'օգտագործէ Վասպուրականի քարրառի յատուկ «**չընկիւտ-չընկուտ**» ձեւը: Նոյնը կը գտնենք *Սասնայ Ճոռեր* դիւցազնավէպի Հայրց Ձորի (Վասպուրական) պատումի մը մէջ.

Երկու աշրդներ գնացին Սասուն՝

Ձէտով Յովանի տուն, ասին.

- Մեզիկ Կապուտ Կեղա թագաւոր

ճամխեր ի,

Որ ինոր աղջիկ՝ Խանտիւթ խանըմի

Գովասանք անենք կտրիճ Տալիթին

Ու խաւընցուցենք, որ ուր կնիկ առնէ:

Ասաց.- Տալիթն կէտ եւ եմ.

Ինչ որ կ'ասէք, իմ աղջեւ ասէք:

Ինոնք էլ ուրենց **չընկուտներ** առին,

նստան, ասին⁶⁵:

Հետաքրքրական է տեսնել, թե դիւցազնավէպին այս հատուածը կը կրկնուի գրեթէ բոլոր պատումներուն մէջ, մէկ տարբերութեամբ՝ միշտ աշտոյները իրենց գովասանքը կ'երգեն «սագ»երու ընկերակցութեամբ:

Վանեցի գրող Արիստակէս Վրդ. Տեկանց կ'օգտագործէ բարբառային «չընկիտ» ձեւը իր *Հայերգի* մէջ.

Ո՞ր զգայուն հոգին մրմնջեց մեր ազգային նուազն քիւրադի Գողթան երգիչներու **չընկիտ**էն թափած մեղրաշունչ բանը ու եղանակը որը հազար տարիէն ետքը հազարումէկ կտոր շինելէն վերջն անգամ դեռ ընդ մեզ շատերու ուշքն ու ավիք, սիրտ ու հոգիք կը յափշտակեն ...⁶⁶:

Մշոյ Գեղամ (Գեղամ Տէր Կարապետեան) նոյնպէս կ'օգտագործէ բարբառային «չընկիտ» ձեւը երբ կը վերաբերի Սուրբ Կարապետին.

Նուագունեցան այելոյք հոգետորք, Գողթան քնարին տեղ՝ Տոսպեան աշտոյներ՝ իրենց **հոգելիսօսիկ չնկուններով**՝ կանչեցին, գովասանեցին զՄուրատատուր Սուրբ Կարապետ, անոր յիստեան շնորհները, մարդու պատուէրները՝ հիանցին **չնկուն**ներու թելերուն եւ տարան տարտղնեցին հայ աղօթասէր ժողովրդին⁶⁷:

Պահպանուած է ԺԸ. դարու չօգուրի շատ կարեւոր պատկեր մը, որ ընդգրկուած է 1707ին լոյս տեսած *Le Hay Duchagerի Peintres Envoyes par Louis XIV*ի մէջ եւ՝ “Fille Jouant du Tchégour”, այսինքն՝ «չօգուր նուագող աղջիկ» մակագրութիւնը կը կրէ: Այս փորագրանկարը կը կրէ զայն իրագործող արուեստագէտներուն անունները՝ *Le Hay Duchanger (del.)* եւ *J. B. Scottin (sc.)*, ուր (*del.*) կրճատումն է *delineavit* բառին (այսինքն՝ «զծանկարեց»), իսկ (*sc.*) կրճատումն է *sculpsit*ի՝ «փորագրեց»⁶⁸:

Նուագարանը կը նկարագրէ *Maxime du Camp* իր *Souvenirs-Paysage d'Orient*ի մէջ, զոր գրած է 1848ին.

Il appela mon drogman, échangea quelques paroles avec lui, et celui-ci vint me dire que moyennant quelques piastres (la piastre vaut environ 22 centimes), le brindjaria chanterait pour égayer mon repas. J'accetai de grand cœur; mon homme se leva, prit son **tchégour** (sorte de mandoline au ventre rebondi et au manche désmesurément allongé), vint se placer devant moi, préluda quelques instants en marquant la mesure avec sa tête et entonna un chant monotone par des notes élevées; puis les tons devinrent harmonieux, et ce ne fut plus qu'un murmure cadencé accompagné des sourdes vibrations de la mandoline. C'était un air primitif, triste, sorte de bourdonnement plaintif...⁶⁹

Tanbūr կամ **tambūr** եզրին ամենաինչ վկայութիւնները կը գտնենք Գ.-Դ. դարերուն, Սասանեան Կայսրութեան պալիսերէն գրութիւններու մէջ⁷⁰: Նկատելի է որ «տամպուր/տամբուրա» կամ «թամպուր/թամպուրա» ձեւերը, ըլլալով հանդերձ ինչ եզրեր, հայաշխարհ թափանցած են ուշ՝ ենթադրաբար ԺԵ. դարէն ոչ-առաջ:

Արեւմտեան Հայաստանի եւ Կիլիկիոյ մէջ, եղեռնէն առաջ «տամպուրա» ձեւը շատ տարածուած էր, նոյնիսկ բարբառային շեղումներով, օրինակ՝ Ջէյթունի **տամպույօ/տամպուրօ** – dambuyo/damburo.-

Սազնի կու տօն բիրի, տամպուրօ կը քըրթին, էւէաչը կ'աչին⁷¹:

(Նուագածու բերել կու փան, փամբուրա կը նուագեն, երգեր կ'երգեն):

Քիչ մը իտըը տըղըն դըիը կինուղըն կ'առնօն քէմիչօ, տամպուրօ, սօզ էնիլէն⁷², քէօչէակ խաղցունիլէն կ'օրթօն աղջկընըն պապօն տօնը, հիտիվըն կօ տանըն հինօ⁷³:

(Քիչ մը երբ փողօն կողմէն կ'առնեն, շաառ, փամպուրա, նուագելով եւ խեղկափակութիւններով կ'երթան աղջկան հօրը փունը, իրենց հետ հինա կը փանին):

Յանգաւոր ասացուածք՝ «**Տամպուրօ՝ տանը կուրօ (կէօրէ)**»⁷⁴:

«**Տամպույօ-տամպուրա**», « **քէմէնչօ-քէմէնչէ**»⁷⁵:

Անր հաաքաձ նիփթըլէն երկու օրինակ բերենք, ուր տամպուրան կը նշուի⁷⁶: Նշանաւոր Գուսան Շահէնի արմատները Տարօսի աշխարհի հանուսաբերդ գիւղէն էին, ուրկէ կու գայ անոր կողմէ կոչուած «Եօթ օր եօթ գիշեր» երգը.

Առնեմ զիմ տամպուրէն,
Ելնեմ քու մամու յերդիս,

Իմ անուշ կաքու ձէն լսիս,
Եար քո անուշ քնէն զարթնիս⁷⁷

Նոյն երգին բնագիրը, այս անգամ՝ Վասպուրական աշխարհի, Հայոց Ձորի շրջանի Հնդստան գիւղէն.-

Առնիմ գտամպուրէն,
Էլնիմ ի մամու երդիս,

Տփիմի, տփիմի, տփիմի,
Եար անուշ քնդ ի զարթիս⁷⁸:

«Տամպուրայ/տամպուր» ձեւը կը գտնենք հին հայրենի մը մէջ, որ մաս կը կազմէ Զօպանեանի հայրէններու հաաքաձոյին.

Տարեք իմ հօրըս դուռը, վար դըրեք ու պահի լացեք.

Մայրիկս ալ ի դուրս բերեք, ծարուրաղ աչօին լացուցեք.

Աղբարս ալ ի դուրս բերեք, **տամպուր**ին թելն կըլեցեք (կ'արեցեք).

Եարուկս ալ ի դուրս բերեք, ետընէ ծամը քակեցեք⁷⁹:

Սազ.- քառը ունի պարսկական ծագում՝ **ساز** – sâz – «երաժշտական գործիք՝ նուագարան»» նշանակութեամբ: Հայերէնին անցած է նոյն նշանակութեամբ եւ միայն շատ ուշ կրած է իմաստափոփոխութիւն:

Հայերէնի մէջ «սազ» իբրեւ «երաժշտական գործիք, նուագարան» կը գտնենք արդէն ԺԳ.-ԺԴ. դարերուն, օրինակ՝ Կոստանդին Երզնկացիի քանաստեղծութիւններուն մէջ՝

Արճիս զուգէ (բլուս) եւ մեծ ժողով,
 Բլթուկնի գան դասքս սասով,
 Ուրախացել են մեծ **սագով**,
 Երբ որ տեսան զվարդըն բազմել:
 Ուրախութեամբ նստին ի հօն,
 Վարդին զատիկ աննեն ու տօն:
 Իրենց փոռն գեղեցիկ խօն (=սեղան)
 եւ լի սիրով են կշտացել⁸⁰:
 Զնայ երբ ի խաղ տեսնում նագով,

Լուսին սուրաթ, սիահ մագով,
 Ես ի յիր դէմ նշենմ **սագով**,
 Եւ թէ ծառայ լինիմ կամա:
 Յայնժամ լինի այն մեզ նշան,
 Երբոր խմեն ցինի շիշան.
 Նոան գինով զգինին ուաշան,
 Որ քու տեսուտ նմանեցա:
 Բանի՜ խօսիս բանք ի ժողով,
 Է՛ Կոստանդին բարձր բողով...⁸¹

Նոյն նշանակութեամբ կը հասնի մինչեւ Սայեաթ Նովայի ժամանակա-
 շրջանը, այսինքն՝ ԺԸ. դարու վերջերը:

Ամէն **սագի** մէջըն գոված՝ դուն թամամ տասն իս, քամանչա,
 Նաքազ մարդ քիզ չի կանայ տեսնի՝ դուն նըրա պասն իս, քամանչա,
 Ղա՛ստ արա՝ է՛լ լաւ օրիորուն եղիվըն հասնիս, քամանչա,
 Քիզ ինձնից ո՛վ կանայ խրդի՝ աշուդի բասն իս, քամանչա:

Այսինքն՝ Ամէն նուագարաններու ընդմէջէն գովասանքի արժանացած...

Հետաքրքրական է տեսնել, թէ «սագ»ի հաւաքական նշանակութիւնը
 գոյատեւած է որոշ շրջաններու մէջ, նոյնիսկ մինչեւ Ի. դարու սկիզբը, այ-
 սինքն՝ Նախաեղեռնեան ժամանակաշրջանը, մասնաւորապէս այն վայրե-
 րուն մէջ, ուր սագը **տամկուրա** կ'անուանէին:

Այս նոյն երեսոյթը պատահած է նաեւ թրքերէնի մէջ, ուր պարսկերէնէ
sāz փոխառութիւնը աննշան փոփոխութեամբ դարձած է **saz**, նշանակելով
 «երաժշտական գործիք, նուագարան» եւ միայն աստիճանաբար ստացած
 է ներկայ «սագ» նշանակութիւնը: Ժամանակակից թրքերէնի **saz** բառը
 պահպանած է սկզբնական «երաժշտական գործիք, նուագարան» նշանա-
 կութիւնը եւ կը գործածուի զուգահեռաբար: Երկու լեզուներուն մէջ գոյու-
 թիւն ունեցող այս երեսոյթը տրամաբանական է, որովհետեւ «սագ» բառը
 հայերէնին անցած է թրքերէնի միջնորդութեամբ եւ միաժամանակ այդ աշ-
 խարհագրական տարածքին մէջ պարսկական ազդեցութեան ընդհանուր
 ենթաշերտի գոյութեամբ:

Հայերէնի մէջ, ԺԺ.-Ի. դարերուն արդէն հաւաքական «սագ» գոյականը
 ստացած է միայն նուագարանի մը լատուկ անուանակոչում, այդ ալ՝ վերո-
 յիշեալ լարահունքներու ընտանիքի, կտնտոցահար, երկարակոթ պարանո-
 ցաւոր սագն է: Նոյնը պատահած է կովկասեան Ատրպէյճանի թրքերէնին
 մէջ, մինչ իրանական Ատրպէյճանի մէջ **čoğür** ձեւը դեռ գործածական է,
 նոյնիսկ տեղի հայերու կողմէ:⁸²

Շառխի.– Նոր Նախիջեան քաղաքին եւ մօտակայ գիւղերուն մէջ լայն
 տարածում ունցած է լարային-կամիթային խումբի «**շառխի**» կոչուող նուա-
 գարանը, որ սագի տեղական տարատեսակ մըն է:

Պարզ է որ «շառխի» բառը կը ծագի թրքերէնի «şarkı» ձեւէն որ երգ կը
 նշանակէ: Այս անուանումը չենք գտներ հայաշխարհի որեւէ տեղ, բացի հիւ-

սիսային Կովկասի Նոր Նախիջևանն: Ան կայ նաեւ թրքական ազդեցութեան ոլորտին պատկանող Պալքանեան Թերակղզիի ժողովուրդներու քով: Տեղոյն աւանդական սազանման նուագարանները կը կրեն այս անունը (ալպաներէն **sharki** կամ **sharkia**, սերպերէն **waprija**, պոսներէն/խորվաթերէն **šargija**):

Թէ ո՛ր ուղիով շառխին մտած է Նոր Նախիջևան՝ ստուգելի է, մանաւանդ նկատել պէտք է, որ այս շրջանին բնակչութեան մեծ մասը զաղթած է ժամանակին Ղրիմէն եւ մինչեւ մեր օրերը կը խօսի արեւմտահայերէնի՝ Նոր Նախիջևանի, իմա՝ Ղրիմի բարբառով:

Շառխի նուագարանի անունով «**շառխըճի**» կը կոչէին աշուղները, որ կը նշանակէր «շարխի»ի վրայ նուագող-երգող: Անոնք կ'երգէին խմբովին եւ առանձինն՝ խնճողներու ժամանակ, ուխտի ժամանակ՝ եկեղեցիներու բակը, «կոխ» ըմբշամարտի հաւաքոյթներու ժամանակ, նաեւ կը շրջէին տուները, կ'այցելէին հայոց գիւղերը եւ բոլոր հայաբնակ վայրերը ուր կը բնակէին նորնախիջևանցիք⁸³:

Ամենուրեք ժողովուրդը սիրով կ'ընդունէր զանոնք, որովհետեւ սիրուած անձնատրոթիւններ էին: Քաղաքացիները դրամով կը վարձատրէին զանոնք, խոշոր «շապաշ»ներով, իսկ գիւղացիները ցորեն կու տային⁸⁴:

Շառխըճիներուն մէջ մեծ հռչակ ունեցած է Աղապալին: Ան ապրած ու գործած է անցեալ դարու կէսերէն մինչեւ 1880: Յօրինած է երգեր, որոնցմէ «Սամաւարի երգը» մինչեւ օրս թէ՛ Նոր Նախիջևանի եւ թէ՛ շրջակայ հայկական գիւղերուն մէջ կ'երգեն մեծ ուրախութեամբ: Աղապալիի մասին գովասանքով կը վերաբերին զինք անձամբ ճանչցած Ռափայէլ Պատկանեանը եւ Յարութիւն Խատանեանը իրենց երկերուն մէջ⁸⁵:

Շառխըճիներու արուեստը աստիճանաբար դադրելով պատճառ դարձած է որ շառխին ալ անհետանայ:

Ներկայիս, պահպանուած է շառխիի շարխիի միայն մէկ օրինակ, այն ալ՝ ԺԹ: դարու: Այս գործիքը այժմ կը գտնուի Ջելաուխեան ընտանիքի քով, որ շրջանիս զուռնայի եւ պորոգայի պատրաստման, պահպանման ու կատարելագործման լաւագոյն վարպետներն են⁸⁶:

ԱՐԵՂՆԱՅԻՆ ԲԱՄԲՈՆ

Նախախորհրդային շրջանին, հայկական աւանդական երաժշտական խումբերը այսպէս-կոչուած սազանդարական նուագախումբերն էին: Սազանդարական նուագախումբերու կազմը եղած է փոքր՝ մէկ թառ, մէկ քամանչա, մէկ դափ եւ մէկ նաղարայ, ուր դափահարը միաժամանակ խումբի երգիչն էր: Փողայիներու պարագային կազմը եղած է կամ երկու զուռնա եւ մէկ դիոլ՝ երբ քացօթեայ կը ներկայանային, կամ երկու դուռուկ եւ մէկ դիոլ կամ դափ՝ երբ փակ տեղ կը նուագէին: Իրաքանջիւր խումբ կը կոչուէր իր վարպետին անունով, ելոյթներու մշտական վայր ունէր՝ սրճարան կամ ճաշարան, եւ հարկաւ՝ իր լսարանն եւ ունկնդիրները: Այս երաժիշտները

միշտ կը հրափրուէին խնճոյքներու, տօնահանդէսներու եւ հարսանիքներու, ծննդեան ու մահուան հանդիսութիւններու եւն.:

Խորհրդային կարգերու հաստատումով, մեծ թափ ստացան արուեստները, ի միջի այլոց՝ ժողովրդական երաժշտութիւնը:

Ակիգը բոտն վեճ եղաւ, ոմանք դէմ էին ամանդական նուագարաններու օգտագործման, զորս կ'անուանէին «պրիմիտի» (примитив, primitive), ո՛չ-պիտանի նոր կառուցուող հասարակարգին: Այս ուղղութիւնը բարեբախտաբար յաջողութիւն չունեցաւ եւ ժողովրդական գործիքները մնացին իրենց տեղը: Աւելի'ն, կազմուեցան նոր խումբեր, որոնք նախ ելոյթ ունեցան գիտական վայրերը եւ աստիճանաբար քաղաքներու մէջ՝ գործարաններ, դպրոցներ, ուսումնական հաստատութիւններ եւն.: Այս շարժումը ժողովրդական նուագախումբերը մղեց դէպի համերգային բեմահարթակ, ամելի լայն զանգումներու «սպասարկման» համար:

Բայց թատերական բեմերուն արժանանալու համար պատշաճեցումներ անհրաժեշտ էին: Հնչողութեան պահանջները առաջնահերթ դարձան՝ մեծ բազմութիւններու առջեւ ելոյթ ունենալու համար: Խնդիրը լուծուեցաւ խումբերու կազմի քանակի ընդարձակումով: Միաձելութենէ խոսափելու միջոց մը դարձաւ գունային երանգաւորումը, որուն համար սկսան քով-քովի հանդէս գալ նուագարաններ, որոնք երբեք միասին չէին հնչած (թառի եւ քամանչայի քով՝ դուդուկները, աշուղներու մենաշնորի սազերը, գիտական շրջապատի յատուկ շուփն, բլուրը, պարկապզուկը): Դիտը դարձաւ տիրող իր հզօրութեան պատճառով, դափը՝ երկրորդական:

Այսպէս կազմատրուեցան այնպիսի մեծ խումբեր, ինչպէս Թաթուլ Ալթունեանի Անուան Հայկական Երգի-Պարի Պետական, եւ Հայաստանի Հեռուստատեսութեան եւ Ռադիոյի ժողովրդական Գործիքների համոյթները (ներկայիս Արամ Մերանգուլեանի Անուան) եւն.:

Երաժշտական գործիքներն ալ, իրենց կարգին, փոփոխութիւններու ենթարկուեցան, մանաւանդ համաչափ հաւասարեցում լարուածքի⁸⁷ կիրառմամբ, որ հայկական երաժշտութիւնը դասական ձեւով ներդաշնակելու հնարատրութիւնը կու տար: Այստեղ է, որ 1950ականներուն, հայկական ժողովրդական գործիքներու մեծածաւալ նուագախումբերը, դասական օրէնքներով ներդաշնակելու համար, թաւ հնչիւններու կարիքը զգացուեցաւ: Ամենայարմար նուագարանը այս պակասը լրացնելու համար դասական թաւջութակն էր, բայց որեւէ մէկը պատշաճ չէր գտներ թաւջութակը տեղադրել թառի, քամանչայի կամ սազերու ու քանոններու քով: Թէ՛ երաժիշտները եւ թէ՛ նուագարանագործները, ինչպէս նաեւ երաժշտական ասպարէզի զանազան գործիչները շատ լաւ գիտէին, որ թաւ հնչիւններ ունեցող հայկական որեւէ գործիք գոյութիւն չունէր, բայց միաժամանակ բոլորը տեղեակ էին 1920ականներու Վարդան Բունիի աշխատանքներուն՝ այդ ուղղութեամբ:

Բունի նպատակ ուներ ստեղծել «ժողովրդական սիմֆոնիկ» նուագախումբ: Ան ստեղծած էր հայկական ասանդական երաժշտական գործիքներու «ընտանիքներ»՝ սիմֆոնիկ նուագախումբի զանազան ձայնաձայն ունեցող նուագարաններու անհրաժեշտութիւնը բաւարարելու համար: Ի միջի այլոց, Բունի ստեղծած էր թաւ քամանի եւ թաւ քամանչա:

Թաւ հնչիւններով գործիքի փնտռուողը սկսաւ պատասխանատու մարմինի մը իրահանգով: Ըստ հանրաժանօթ քամանչահար եւ նուագարանագործ Մարտին Խաչատրեանի բանաւոր տեղեկութիւններուն, գործին լծուցան ինք եւ հայկական ժողովրդական երաժշտութեան խումբ մը կարկառուն դէմքեր՝ Մանուէլ Բեգլարեան, Խաչատուր Աւետիսեան, Արամ Մերանգուլեան, Ծովակ Համբարժումեան, Ստեփան Զրբաշեան, Արմէն Մանդակունեան եւ ուրիշներ:

Յարմար նուագարան գտնելու ընթացքը յանգեցաւ թաւջութակի կիրառման, բայց գործիքին արտաքինը ենթարկուեցաւ խիստ «դիմայարդարման», որպէսզի չզգացուէր որ թաւջութակը ծառայած էր իբրեւ ելակէտ⁸⁸: Թէեւ բոլորն ալ գիտէին Բունիի թաւ քամանիին մասին, նուագարանագործները այս գործիքը փրկելու տեղ սկսան երեակայական ձեւերով նուագարաններ ստեղծելու մրցավագք մը: Վերոյիշեալ Մարտին Խաչատրեանը, Մարտին Երիցեանը, Հրանդ Շոիկեանը, Օնիկ Գալստեանը եւ ուրիշներ իւրայայտով գործիքներ ստեղծեցին: Նոր նուագարանը մկրտեցին «բամբիռ» անունով, հետեւելով այն կարծիքին, որ այս բառը կը ծագի գրաբարի «բամբ» արմատէն եւ այն կարծեցեալ իրողութեան, որ այսօր ոչ ոք չգիտէ այդ նուագարանին ինչպիսին ըլլալը: Միայն Ծովակ Համբարժումեանը ընդդիմացաւ, պնդելով որ պէտք էր Բունիի «թաւ քամանի» անունը պահպանել: Այսուամենայնիւ, «բամբիռ» յորջորջումը մնաց ի զօրու:

Մարտին Խաչատրեան կը խոստովանէր, թէ ինք հետեւած է Բունիի գործերուն⁸⁹ բայց մինչեւ օրս բոլոր ստեղծուած «բամբիռ»ները, ներառեալ իրը, այնքան տարբեր են ասանդական քամանիէն եւ Բունիի վերափոխուած քամանիներէն, որ այս անունը կիրարկելը նոյնպէս բռնազբօսի կը թուի:

Բամբիռը շուտով մտաւ երաժշտական ուսումնարանները, Կոմիտասի անուան պետական երաժշտանոցի ժողովրդական գործիքներու բաժինը: Կարճ ժամանակ ետք, արդէն վարպետ կատարողներ կային ամենուրեք: Պարզ է որ որեւէ թաւջութակահար նաեւ լաւ բամբռահար է, որովհետեւ գործիքին չափերը, լարուածքը, ձայնաձայնը, գործիքը նուագելու համար մարմնի պահուածքը եւ վերջապէս աղեղը գործածելու ձեւը չեն տարբերիր:

Բամբիռը նուագելու համար կատարողը, նստած՝ աթոռի մը ծայրը, նախ գործիքի յենածողը յենելով գետնին, ծունկներով կը գրկէ նուագարանի կողմասերը: Յետոյ քիչ մը թեքելով գայն դէպի ետեւ կը կրթնցնէ իր կուրծքին, որով գործիքը կ'անշարժանայ:

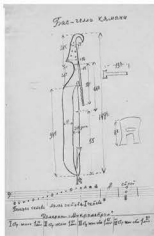
Բամբիոյի աղեղն իր կազմութեամբ չի տարբերիր դասական թաւջութակի աղեղէն: Աղեղը բռնելու ձեւն ալ կը համապատասխանէ նախորդին, կատարողի ձեռքը կը դրուի աղեղնափայտի վրայ՝ վերէն: Նկատի ունենալով գործիքին անշարժ վիճակը, աղեղի անցումը մէկ լարէն միւսը կ'իրականանայ շարժման միջոցաւ, որ տեղափոխուելով փափաքած լարի վրայ, նոյնիսկ ցատկոտելով մէկէն միւսը կը կատարէ այսպէս կոչուած «աղեղի խաղը»:

Աստիճանաբար այս գործիքին համար տարածուեցաւ «Մեծ Բամբիո» անունը, որովհետեւ մասնագէտները ստեղծեցին երկրորդ նուագարան մը, որ կը կատարէ այլ ղեւեր եւ կոչուեցաւ «Փոքր Բամբիո»: Թէեւ արտաքինով երկու գործիքները շատ նման են, փոքր բամբիոյի վիճակը բոլորովին այլ է: Նուագարանին երկար յենածողը յենելով գետինը, գործիքը կը ստանայ ուղղահայեաց դիրք, կատարողի մարմինէն հեռու, ազատ վիճակի մէջ: Այս դիրքը կարելիութիւն կու տայ գործիքի շարժումը իր առանցքին շուրջ, այսպէսով՝ լարէ լար աղեղի անցումը կը կատարուի նուագարանի շարժմամբ, «պտտման» շնորհիւ, եւ ոչ թէ «աղեղի խաղերու», ճիշտ ինչպէս քամանչայի պարագային: Աղեղը բռնելու եղանակը բնորոշ է Արեւելիի ոտնադիրք աղեղնայիններուն, այսինքն՝ ձեռքը տեղադրուած է աղեղնափայտի տակ եւ մատներու օգնութեամբ կը կատարէ մագերու պրկման կարգաւորում: Աղեղի կառուցուածքը չի տարբերիր ժամանակակից քամանչայի աղեղէն: Այս առանձնայատկութիւնները փոքր բամբիոն կը դասեն արեւելեան տիպի գործիքներու շարքին եւ կտրուկ կը հեռացնեն զայն իր անուանակից մեծ բամբիոնէ:



Օննիկ Գալստեան իր սարքած փոքր բամբիոնով

Վարդան Բունիին ստեղծած թաւ քամանին «Бас-челло кямани» այսինքն "Bas-cello kyamani" վերնագիրով (չափագրութիւն, լարուածք, ծայնածաւալ են.): Իր կողմէ պատրաստուած նախագիծի քնօրինակը



Այսօր, աղեղնային բամբիոնը բաւական գործածական դարձած է, ունենալով հիմնական դեր: Նորայր Դալթեան⁹⁰ այսպէս կ'ամփոփէ երեւոյթը.

... այս պահին նուագխմբերում եւ անսարքներում կարծես [բամբիոնը] մերանի դեր է կատարում, ծուլում է ամբողջ հնչողութիւնը՝ թառերի, քամանչաների, քա-

նունների եւ մնացած նուագարանների: Նուագախմբերի, ուրեմն հնչողության մէջ, ծուրող համախմբող դերակատարում ունի⁹¹:

Պատշաճ չէ նորաստեղծ օրինակները մկրտել հազարամեակներու հնութեամբ նուագարաններու պատմական անունով եւ անորոշութեան աղբիւր դառնալ: Խնդիրը կիզակէտը նոր նուագարաններու յառաջացումը չէ այլեւ:

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

¹ Սուրէն Շտիկեան, *Ղեւնդ Ալիշանի Հայրենասիրական Պոեզիան*, Երեւան, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Հրատ., 1959 ([http://kalantarian.org/shtikyan/work/Girg%201%20\(1959\).pdf](http://kalantarian.org/shtikyan/work/Girg%201%20(1959).pdf)):

² ինքնահունչ = (ֆր. եւ անգլ.) idiophone.

լարահունչ = (ֆր. եւ անգլ.) cordophone.

օդահունչ = (ֆր.) aérophone, (անգլ.) aerophone.

³ Մխիթար աբբայ, *Բազմիրք Հայկազեան Լեզուի*, Վենետիկ, 1749:

⁴ Նոյն, Բամբին էջ 133:

⁵ Նոյն, Փանդին էջ 1168:

⁶ Գաբրիէ Աւետիքեան, Խաչատուր Սիրմէլեան եւ Մկրտիչ Ազեբեան, *Նոր Բազմիրք Հայկազեան Լեզուի*, Հյոր. Ա. Վենետիկ, 1836, էջ 932:

⁷ Մկրտիչ Էմին, *Վէպք Շնոյն Հայաստանի*, Մոսկուա, 1850, էջ 971. Նաեւ՝ Գարեգին Լեւոնեան, «Հայ Աշուղներ», *Ազգագրական Հանդէս*, Հյոր. ԺԳ., 1, Թիֆլիս, 1906, էջ 91:

⁸ *Երոպա*, 1851, 19 (Հրաչեայ Աճառեան, *Հայերէն Արմատական Բառարան*, Հյոր. 4, Երեւան, Երեւանի Պետական Համալսարանի Հրատ., 1979, էջ 479):

⁹ Մկրտիչ Էմին, *Հնախօսութիւն Ի Վերայ Հայկական Հեթանոսութեանց*, թարգմանեաց ի զաղղիական թնագրէ Յովհաննէս Պր. Տ. Կրտ. Տէրունց, Արմաշ, Ի Տպարան Չ. Ա. Աստուածածնի, 1875, էջ 53:

¹⁰ Մանուէլ Քաջունի, *Բազմիրք Արունստիք եւ Գիտութեանց եւ Գեղեցիկ Դպրութեան (Գաղղ.-Հայ. եւ Հայ-Գաղղ.)*, (3 հտ.), Վենետիկ. 1891-93, Cymbale բառ-յօդուածը՝ Հատոր Ա, էջ 618:

¹¹ Լեւոնեան, էջ 94-95:

¹² Նոյն, էջ 94-95:

¹³ Մանուէլ Արեղեան, *Հայոց Հին Գրականութեան Պատմութիւն*, Հյոր. 1, Պէյրութ, Տպարան Սեւան, 1955, էջ 45:

¹⁴ Աճառեան, *Հայերէն Արմատական Բառարան*, Հյոր. 4, էջ 479:

¹⁵ Զեռ. Երուսաղէմի, թիւ 1288, էջ 75 ր (Եղիշէ Պատրիարք Դուրեան, *Հայոց Հին Կրօնը Կամ Հայկական Դիցաբանութիւն*, Երուսաղէմ, Տպարան Սրբոց Զակարեանց, 1933, էջ 154:

¹⁶ Աճառեան Նոյն:

¹⁷ Գ. Բ. Զահուկեան, *Հայոց Լեզուի Պատմութիւն - Նախագրային ժամանակաշրջան*, Երեւան, ՀՍՍՀ ԳԱ Հրատ., 1987, էջ 310-11:

- ¹⁶ Φώτιος, “Λέξων συναγωγή” Peter P. Dobree, *Photii Lexicon e Codice Galeano Descriptis Richardus Porsonus II*, London, 1822, էջ 427 (“πανδούριον, ἥτοι λύδιον ὄργανον χωρίς πλῆκτρον ψαλλόμενον”):
- ¹⁹ Martin L. West, *Ancient Greek Music*, New York, Oxford University Press, 1992, էջ 80:
- ²⁰ Julius Pollux, յուևարէն՝ Իούλιος Πολυδεύκης.
- ²¹ Iulii Pollucis “Onomasticon” (աշխատասիրեց՝ Wilhelm Dindorf), Leipzig, 1824, էջ 198:
- ²² Curt Sachs, *The History of Musical Instruments*, Mineola, NY, Dover Publications, 2006, էջ 137:
- ²³ Jeffrey P. Charest, *The Long Necked Lute’s Eternal Return: Mythology, Morphology, Iconography of the Tanbūr Lute Family from Ancient Mesopotamia to Ottoman Albania*, Cardiff, Cardiff University-School of Music, 2019, էջ 93 (<https://orca.cf.ac.uk/126268/12/PhD%20charest-I.pdf>):
- ²⁴ Պարմութիւն Յովհաննու Կաթողիկոսի Ամենայն Հայոց, Երուսաղէմ, Ի տպարանի առաքելական արքայ Ս. Յակովբեանց, 1843, էջ 14:
- ²⁵ Մովսէսի Խորենացոյն Մարենագրութիւն, Բ. տիպ, Վենետիկ, 1865, էջ 50:
- ²⁶ Նոյն, էջ 17:
- ²⁷ Նոյն, էջ 59:
- ²⁸ Փաւստոս Բուզանդ, Պարմութիւն Հայոց, աշխատ.՝ Ստ. Մալխասեանցի, Երեւան, «Հայաստան» Հրատ., 1968, էջ 268:
- ²⁹ «Բան Ողբերգական Վասն Աման Երուսաղէմի»՝ Édouard Dulaurier, *Recueil des Historiens des Croisades... Documents Armeniens, T. I*, Paris, 1869, էջ 296:
- ³⁰ Էմմա Խանզադեան, «Հայկական Հին Երաժշտական Գործիքները», Աշխարհութիւններ ՀՍՀՄ ԳԱ Պետական Պարմական Թանգարանի, Երեւան, 1959:5, էջ 84:
- ³¹ Այս նկարագրութեան բնագիրը շատ հետաքրքրական նիւթ կը պարունակէ ընդհանրապէս հայոց լեզուի բառապաշարի պատմութեան եւ մասնատրապէս երաժշտագիտական եզրերու յառաջացման եւ զարգացման պատմութեան համար: Ուշագրաւ է գրութեան մէջ օգտագործուած «աղէպատ» կամ «աղէպատ» եզրը, որ ժամանակակից «մատնադաշտ»ն է: Այս անուանումը շատ ճիշտ է, որովհետեւ շարք մը նուագարաններու պարանոցի (կոթի) մատնադաշտի հեշիմատեղերը սահմանազատուած են մշակուած աղիքէ կապաններու միջոցաւ, ինչպէս թաղը, սազը, չունգոտը են.: Հետաքրքրական է, որ սագի թրքերէն անուններէն մին **bağlama** է, որ կը նշանակէ «կապուած-հանգուցուած»: Բոլոր հայ ստուգաբանողները եւ բառարանագիրները հետեւած են *Առձեռն Բառարան Հայկազնեան Լեզուի* մէջ եղած բացատրութեան, որ բաական անորոշ կը թուի, որովհետեւ շարադրուած է Մխիթարեաններու յատուկ ոճով՝ «քնարին բարակ ծայրը՝ որուն վրայ կը հանգչին լարերը», որ ժամանակակից լեզուով պիտի ըլլար՝ «Պարանոցաւոր երաժշտական գործիք, որու կոթին վրայ կ'երկարին լարերը: Աճառեան նոյնութեամբ կրկնած է («Աղի» բառ-յօդուածը՝ Աճառեան, *Հոր. I*, 1979, էջ 128): Մալխասեանց ճշգրիտ իմաստը չհասկնալով իւրովի, սխալ մշակած է, զայն դարձնելով «քնարին բարակ ծայրը՝ որուն վրայ փաթաթում են աղիքները՝ լարերը» («աղէպատ»՝ Ստեփան Մալխասեանց, *Հայերէն Բացատրական Բառարան*, *Հոր. I*, Երեւան, Հայկական ՍՍՌ Պետական Հրատ. 1944, էջ 43): Իդէպ, ուշագրաւ է որ *Առձեռնի* հեղինակները «քնար» բառը գործածած ըլլան

- «պարանոցատու լարային նուագարան»ի իմաստով եւ իրենց սահմանափակ միջոցներով կրցած են եզրակացնել որ քնարը հայկական միջնադարուն այլեւս *lyra* չէր նշանակեր: Այստամենայնիւ, «քնար» բառ-օրդումի մէջ ո՛չ-վճռական, այլ զգուշութեամբ արձանագրած են. «... նուագարան բախողական՝ աղօթք կամ լարիք եւ թելիք կազմնալ յայլեայլ ձեւս...» (Հայր Մկրտիչ Ազեղեան եւ Հայր Գրիգոր Ճեղալեան, *Առձեռն Բառարան Հայկազնեան Լեզուի*, Սուրբ Ղազար, Վենետիկ, 1865, էջ 39 (աղէպատ) եւ էջ 1008 (քնար):
- ³² Թէեւ խանգաղեան ցի նշեր ձեռագրին մանրամասութիւնները, այս հատուածը կը գտնենք նոյնութեամբ Ամիրդովլաթ Ամասիացիի ըով (Ամիրդովլաթ Ամասիացի, *Օգուր Բժշկութեան*, Երեւան, ԽՍՀՄ ԳԱ – Հայկական ֆիլիալ Պատմութեան եւ Հնագիտութեան Ինստիտուտ (ԱրմՖԱՆ), 1940, էջ 50:
- ³³ **Մատնադաշտ** = (ֆր.) *touche*, (անգ.) *fingerboard*:
- ³⁴ **Մատնաշեմեր** = (ֆր.) *des frettes*, (անգ.) *the frets*:
- ³⁵ Հին ժամանակ կապաններուն **փարտայ** (փարդայ, ֆարդայ) կը կոչէին որ պարսկերէն է, թրքերէն *perde*:
- ³⁶ **Լարահունչներ** = (ֆր. եւ անգլ.) *Cordophones*
- ³⁷ **Կամիթային լարահունչներ** = (ֆր.) *Instrument à cordes pincées*, (անգլ.) *Plucked string instruments*:
- ³⁸ **Կոտնոցահար կամիթային լարահունչներ** = (ֆր.) *Instrument à cordes pincées avec un plectre*, (անգլ.) *Plucked string instruments with a plectrum*:
- ³⁹ **Պարանոցատու** = ֆր.՝ *Luth*, անգլ.՝ *Lute*:
- Երկարակոթ պարանոցատու** = ֆր.՝ *Luth à manche long*, անգլ.՝ *Long-necked lute*:
- Կարճակոթ պարանոցատու** = ֆր.՝ *Luth à manche court*, անգլ.՝ *Short-necked lute*:
- ⁴⁰ Հնչերես = անգլ.՝ *soundboard*, ֆր.՝ *table d'harmonie*:
- ⁴¹ Այս երեւոյթը առկայ է վերոյիշեալ ափրիկեան նուագարաններուն պարագային, որոնք կը գտնենք միաժամանակ քանի մը տարբերակներ որոնք կը համապատասխանեն մեր դասակարգած նուագարաններուն տարբեր փոփոխութիւններուն:
- ⁴² Alexander Buchner, *Encyclopédie des Instruments de Musique*, Prague, 1982, էջ 47:
- ⁴³ Ժ. Դ. Խաչատրեան, «Արտաշատ II (Անտիկ Դամբարանադաշտեր, 1971-1977 թթ. Պնդոմները)», *Հնագիտական Պնդոմները Հայաստանում N° 17*, Երեւան, 1981, էջ 178-80 եւ տախտ. XXIV 3-4, XXV 1-5:
- ⁴⁴ Մանուկ Աբեղեան, *Հին Գուսանական Ժողովրդական Երգեր*, Երեւան, 1931, էջ 19, մէջբերում 45 ստորեւ էջ 18:
- ⁴⁵ Արամ Բոջարեան, *Հայ Գուսանական Երգեր*, Երեւան, ՀՍՍՀ ԳԱ Արուեստի Ինստիտուտ, 1976, էջ 18-19:
- ⁴⁶ Նիկողայոս Թահմիզեան, «Ներդաշնակութեան հէնքի ուսմունքը միջնադարեան Հայաստանում (V-VI դդ.)», *Պարմարանասիրական Հանդէս*, 1966:1, էջ 83:
- ⁴⁷ X. С. Кушнарев, *Вопросы Истории Армянской Монодической Музыки* (Հայ մենաձայնային երաժշտութեան պատմութեան հարցեր), Լենինկրատ, 1958, էջ 72:
- ⁴⁸ Աստղիկ Գեորգեան, *Արիեստներն Ու Կենցաղը Հայկական Մանրանկարներում*, Երեւան, «Հայաստան» Հրատ.1978:
- ⁴⁹ Աճառեան, *Հտր. 4*, էջ 479-480:
- ⁵⁰ Մանուկ Աբեղեան, *Երկեր, Հտր. 2*, Երեւան, ՀՍՍՀ ԳԱ Հրատ., 1967, էջ 202:
- ⁵¹ Նոյն :

- ⁵² «Նորին տեր Առաքելի հոգեներոց հայրապետի վասն սահմանաց Դաթի քաղաածու բան», Մատենադարան, թիւ 1764 ձեռագիր, էջ 293 (Նիկողոս Թահմիզեան, *Գրիգոր Նարեկացին եւ Հայ երաժշտութիւնը ե-ժե. դդ.*, Երեւան, ՀՍՍՀ ԳԱ Հրատ., 1985, էջ 36. Նաեւ՝ Արամ Քոչարեան, *Երաժշտական Գործիք-ները Հայաստանում*, Երեւան, ՀՀ ԳԱԱ Արուեստի Ինստիտուտ, 2008, էջ 142:
- ⁵³ Şemsi Yastıman (Sazevi), *Sazdan Bilgiler*, İstanbul, 1961, էջ 7:
- ⁵⁴ Ներկայիս կը գտնուի Բրիտանական Թանգարան՝ Registration number: 1928, 0323, 0.46.116:
- ⁵⁵ Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. թ. 17485, էջ 297 ա («Սահմանք ասացեալ ի Դաթէ»): Նոյնը նաեւ՝ ձեռ. թ. 1931, էջ 96ա եւ թ. 55, էջ 402բ (Ն. Թահմիզեան, «Նիւթեր Հայկական Միջնադարեան Երաժշտական Գործիքագիտութեան», *Քաղմակէպ*, Վենետիկ, 1991:1-2, էջ 196:
- ⁵⁶ Մատենադարան, Ձեռագիր 9599 ակտարական, 1671, Կարս - Գուշակութիւն:
- ⁵⁷ Նոյն:
- ⁵⁸ Աճառեան, *Հպր. 4*, էջ 376-77:
- ⁵⁹ «Շատ Սիրուն Իս, Շախաթայի Ասողին Խար Չիս Անի» խաղին բնագիրը տե՛ս՝ Սայեաթ Նովա, *Հայերէն Խաղեր*, աշխատ.՝ Հ. Բախչինեան, Երեւան, ՀՍՍՀ ԳԱ Հրատարակչութիւն, 1984, էջ 47:
- ⁶⁰ Լեւոնեան, էջ 100:
- ⁶¹ Նաղաշ Յովնաթան, *Բանաստեղծութիւններ*, Երեւան, ՀՍՍՌ ԳԱ Հրատարակչութիւն, 1951, էջ 175:
- ⁶² K. Vertkov, G. Blagodatov, E. Yazovitskaya, *Atlas of Musical Instruments of the Peoples Inhabiting the USSR*, Moscow, 1975, էջ 148:
- ⁶³ Սեդրակ Տէր Սարգսենց, *Շահէն Ի Միսիր Կամ Գաղթական Հայը*, պատմական վէպ, Կ. Պոլիս, 1911, էջ 61:
- ⁶⁴ Davut Kiliç, "Evliya Celebi Seyhatnamesinde Ermeniler ve Kutsal Mekânları", *Journal of Turkish World Studies*, 2011:X1/2, էջ 108 (https://www.academia.edu/35691158/Evliya_Celebi_Seyhatnamesinde_Ermeniler_ve_Kutsal_Mekanlari):
- ⁶⁵ Սասնայ Շոքեր, Ա. Հպր., Երեւան, ՀՍՍՌ Պետական Հրատարակչութիւն, 1936, էջ 1068, ասացող՝ հայոցճորցի Թառո Կազարեան:
- ⁶⁶ Լեւոնեան, էջ 100:
- ⁶⁷ Գեղամ Տէր Կարապետեան (Սշոյ Գեղամ), *Տարօնի Վանքերը - Ուղեւորի Յիշատակներ*, Երեւան, «Մոտնի» Հրատ., 2003, 116 էջ:
- ⁶⁸ Richard A. Chahine, "L'Arménie et l'Art de l'estampe", Beyrouth, 1982, pg. 139.
- ⁶⁹ Նոյն, էջ 136:
- ⁷⁰ πανδοῦρα > **tambür** յառաջացման ի նպաստ ենթադրութիւններ կան, որոնք վիճելի են (Charest, էջ 442):
- ⁷¹ *Ջէթոնի Պարմագիրք*, Պոնենոս Այրեւ, Հրատ.՝ Ուրուկոյայի Ջէթոնի Հայրենակցական Միութեան, 1960, էջ 395-410:
- ⁷² Սօզ էնիլ = սազ ընել = նուագել:
- ⁷³ Նոյն:
- ⁷⁴ Նոյն, էջ 443:

- ⁷⁵ Նոյն, էջ 858: Պետք է նկատի ունենալ, որ քեմիցո-քեմէնչո-քեմէնչէ նուագարանը կապ չունի սայեաթնօվեան քամանչայի հետ, այլ շատոն է, որ ներկայիս տարածուած է համշէնահայերու մէջ:
- ⁷⁶ Բանաւոր ազգագրական նիւթերը հաւաքեց եղբայրս՝ Ռուբէն Կնեազեան 1988-89ին Հայաստանի մէջ (հեղինակի արխիւ):
- ⁷⁷ Գուան Շահէնի (Շահէն Սարգիսեան, 1909-1990) կողմէ բանաւոր տեղեկութիւն (1988) (հեղինակի արխիւ, IDIA N° 3):
- ⁷⁸ Պաղտասար Թովմասեան, հեղինակի արխիւ IDIA N° 20, ծնած Վան նահանգի Հայոց Ձորի շրջանի Հնդստան գիւղը: Գաղթած է 1915ին, հաստատուած՝ Արեւելեան Հայաստան:
- ⁷⁹ Արշակ Զօպանեան, *Հայրեններու Բուրաստանը*, Փարիզ, Հրատարակութիւն Հ.Բ.Ը. Միութեան, Մելգոնեան մատենաշար, 1940, էջ 439:
- ⁸⁰ Մանուկ Արեղեան, *Երկեր*, Հոր. 2, էջ 200:
- ⁸¹ Նոյն, էջ 202:
- ⁸² Յովհաննէս Ղովասեան, հեղինակի արխիւ IDIA N° 26, IDIA N° 26, ծնած է 1919ին Թալիզ, բայց Սալմաստ մեծցած: Հաստատուած է Երեւան:
- ⁸³ Խաչերես Ա. Փորըշէեան, «Նոր Նախիջեանի Հայ Ժողովրդական Բանահիւսութիւնը», *Հայ Ազգագրութիւն եւ Բանահիւսութիւն*, Հոր. 2, Երեւան, ՀՍՍՀ ԳԱ Հրատարակչութիւն, 1971, էջ 43-44:
- ⁸⁴ Նոյն:
- ⁸⁵ Նոյն:
- ⁸⁶ Գրիգոր Խուրդայեան, «Ռոնի Հայերի Ժողովրդական Նուագարանային Արուեստը», *Կուլտուր-Լուսատրական Աշխարհը*, 1988:8, Երեւան, էջ 24:
- ⁸⁷ Համաչափ հաւասարեցուած լարուածք = անգլ.՝ equal temperament, ֆրանս.՝ tempérament egal:
- ⁸⁸ Նոր ձեւերով բամբիններ ստեղծելու շարժումը դադրած չէ, այլ կը շարունակուի այսօր մեծ թափով:
- ⁸⁹ Ըստ Մարտին Խաչատրեանի (նաեւ այլ նուագարանագործ վարպետներու եւ հին սերունդի երաժիշտ-կատարողներու), Բունիի ստեղծած մեծ քամանչաները մէկ խոշորնոց ունէին՝ կաշիէ մեծ մակերես ունենալով շատով կ'ազդուէին խոնատութենէն, խաթարելով լարուածքը, ինչպէս կ'ըսեն նուագողները՝ «գործիքը նստում էր», ինչ որ կը ստիպէր նուագածուն միշտ ուշադիր ըլլալ գործիքի լարուածքի պահպանման: Թաւ քամանիի մասին խօսք չկայ, պարզապէս որովհետեւ այս թերութիւնը չունէր: Թաւ քամանիին հնչերեսը քամանչային պէս կենդանական թաղանթէ կամ կաշիէ չէր, այլ փայտէ, այստամենայնի՝ անտեսուեցաւ:
- ⁹⁰ Նորայր Զաւէնի Դաթեան - Հայաստանի Ազգային Նուագարաններու Պետական Նուագախումբի այժմու գեղարուեստական ղեկավար եւ գլխաւոր խմբավար:
- ⁹¹ Ռիտա Շառոյեան, *Հնագոյն Նուագարաններ. Բամբիո* (վաւերագրական ֆիլմ), 2013:

WHAT IS THE “PANDIRN - BAMBIRN” MUSICAL INSTRUMENT IN
CLASSICAL ARMENIAN
(Summary)

ZAVEN KNIAZIAN
zavenkniasian@yahoo.com.ar

In old Armenian literature, the terms *pandirn* (փանդիրն) and *bambirn* (բամբիրն) are used to refer to musical instruments. For over one and a half centuries, there were heated discussions about what type/s of musical instrument/s these two terms referred to.

This paper aims to show that these two words do not refer to different instruments but are variations of the same term; *pandirn*, which is mentioned in the 5th century, is the most ancient form. The term and its variants were used until approximately the 14th century, when both were replaced by several names such as *chashta*, *darabula*, *tambura*, *chogur*, *sharkhi* and finally by *saz*, which is the term currently used.

Based on linguistic data, archaeological discoveries and medieval miniature paintings, the conclusion of the author is that this musical instrument was a long-necked lute, with a semi-spheroid or piriform shaped soundbox and with a soundboard initially made of leather and later on of wood.

The author notes that the bowed instrument devised in Soviet Armenia in the 1950s and 1960s, called “bambir”, and has nothing in common with the historical instrument except its name.