

Նկարչի տեխնիկան բարձր է և իւրատեսակ. գոյները նուրբ են և բարակ քշուտած, կարծես լուսած՝ մազազաթի վերայ. ափսոս, որ խորանների մի մասը թռչնած է, վատ պահուած լինելու պատճառով: Նորա սիրած գոյների մէջ ամենից աւելի աչքի է ընկնում մոյգ կապոյտը՝ լաճուարդը, որ գործադրում է աւետարանիչների պատկերների կամար իրքե ֆոն, այլ եւ բուսական զարդարանքների, խորանների շրջանակազարդերի մէջ: Բիւզանդական և մեր կրիկեան շրջանի կամար այնքան սիրուած սակի ֆոնը վտարուած է մեր նկարչի գործերի մէջ. սակին գործադրում գծերի կամար միւս գոյների կետ, յաճախ կարմրի, որ առանձին ազնուութիւն է տալիս նրանց, և նիւթուների կամար, բայց փոշոսկի է ոչ երբեք թերթոսկի: Կապոյտից յետոյ կանաչն է աւելի շատ գործադրութիւն ստացած. ձօնի մանրանկարի ֆոնը մութ կանաչ է, բաւական մեծ չափով գործադրուած է նաեւ խորանազարդերի, սիւների և բուսական օրնամենտաքիւայի մէջ: Կարմիրը որ մանրանկարչութեան ամենից բնորոշ գոյնն է, կամեմատաբար քիչ է գործադրուած, մեծ մասով գծերի և եզերազարդերի կամար: Գործադրուած են նաեւ սևն ու դեղինը. առաջինը կերպական մեծ մանրանկարների շրջանակազարդերի և դէմքը բնորոշող գծերի կամար, իսկ երկրորդը՝ սիւնների, նաեւ նիւթուների կամար, ինչպէս Նրուսաղէմ մշտնելու մանրանկարի մէջ, Յիսուսի և Պետրոսի կամար: Գրչով կատարուած զարդարանքները սև են, ինչպէս Մատթէոսի շրջանակն է:

ԴԱՐԵԳԻՆ ԱՐՔԵՊՍ. ՅՈՎԱՆՓԵԱՆ



Դեկտեմբեր 1933

Եշմիածին



ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏԱԿԱՆ

ԵԿԵՂԵՑԱԿԱՆ ԵՐԳ

Քրիստոնէութիւնը Հայաստանում պետական կրօն դարձաւ չորրորդ դարի ըսկըզբին. առաջին քառանանբը յոյն և ասորի էին և կատարում էին ժամերգութիւնը յունարէն և ասորերէն լեզուներով մօտ 150 տարի անընդհատ: Շեշտեց հենց սկզբից, որ սրանց հետ մտնում էր փաստօրէն բիւզանդական—ասորական ույն եկեղեցական երաժշտական կուլտուրան, որը իշխող էր մինչև 10րդ դարը թէ՛ արեւմուտքում և թէ՛ արեւելքում, իսկ 10րդ դարուց յետոյ արեւելքի շատ երկրներում նոյն իսկ մինչև մեր օրերը:

Միայն 5րդ դարի առաջին կեսում, երբ հայ պարութեան ու գրականութեան հիմքը դրւեց, արդէն ժամերգութիւնը ըսկսում են կատարել հայերէն լեզուով: Կորիւն և Ագաթանգեղոս յաճախ յիշատակութիւններին: Սրանք երգում էին թէ՛ պատարագի ժամանակ և թէ՛ ամէն րոպէ՛ երբ կամենային: Հազար Փարպեցիի Սահակ տեսիլքում յիշում է ՁՍուրբ աստուածածի մասին, իսկ Սեբէոսը՝ Փառքի բարձունքին:

Արաբական տիրապետութեան շրջանում ծաղկում են հայոց վանքերը, որ և կենտրոնանում, զարգանում են միջնադարեան գիտութիւնն ու արուեստը, այդտեղ է սկզբնական համայնական երգից ծաղկել ու զարգացել նաեւ մեր ներկայ բաւականին հարուստ եկեղեցական երաժշտութիւնը՝ շարականը, ժամագիրքը, պատարագը, մեղեդիները, գանձերը, տաղերը, սոսիքիները: Այդ և հետագայ շրջանի երաժշտական կենտրոններից յայտնի են՝ Կաթողիկոսի, Նարեկի, Ուլաճորի, Կապուտաբարի, Հնձուց, Դպրեվանքի, Յախացքարի, Սոսիփաննոսի, Տանձոսի և վերջապէս Տաթևի վանքերը, որոնք այդքին յաճող երկիրը անմահ երաժիշտներով:

Թէ՛ աւանդութիւնը և թէ՛ մատենագիրները բազմաթիւ անուններ են թւում՝ իբրև հեղինակ մեր եկեղեցական երաժշտութեան, ամէնից առաջ Սահակ և Մեսրոպ, որոնց՝ իբրև հայ դպրութեան հիմնադիրների, աւելի շատ բան են վերապրում, քան իրօք կարող էր լինել, Մովսէս Քերթոզ, Ստեփանոս Սիւնեցի, Յովնան Մանգակունի, Կոմիտաս կաթողիկոս, Սահակ Չորափորեցի, Օհան Օձնեցի, Պետրոս Գետնադարձ, Գրիգոր Մագիստրոս, Գրիգոր վկայասէր, Ներսէս Շնորհալի (12րդ դար), որի օրով վանական տաղաչափութիւնն է մտնում մեր հոգևոր բանաստեղծութեան մէջ, Ներսէս Լամբրոնայի, Գր. Սկեվաւացի, Խաչատուր Տարօնեցի, Յակոբ Կլայեցի և ուրիշները:

Միջնադարում, մեր երաժշտական կեանքում երկու տեսական՝ բայց կենսական հարց է զբաղեցրել մեր նախնիներին՝ ա) գամմաների և բ) նոտագրութեան(*):

Գամմաների խնդիրը ըստ էութեան շատ մեծ նշանակութիւն ունէր, որովհետեւ դրա հետ կապուած էր կոմպոզիցիական որոշ ստեղծանքի՝ եւ՝ սկսելու, եւ՝ վերջացնելու, եւ՝ կէս վերջաւորութիւնների, եւ՝ դիմող ձայնի, եւ՝ մեզոն (= միջին) ձայնի պայմանների կիրառումը: Մեր եկեղեցական ութը ձայնների վարդապետութիւնը մեր թէաքիտիկ ստեղծագործութիւնը չէ, այլ փոխ է առնուած բիւզանդականից այն էլ ո՛չ միաժամանակ, ինչպէս աւանդութիւնն է թելադրում, այլ շորս բռն ձայններ վերցրել ենք զեռ ցրդ դարում՝ թրեւս Սահակի և Միսրոպի օրով, իսկ չորս կողմերը (բազալլի), որոնք ծրոյ դարուց առաջ ո՛չ մի եկեղեցում գոյութիւն չունէին, պիտի ներմուծուած լինեն՝ հաւանօրէն Ստեփաննոս Իմաստասէր Սիւնեցու(**) ձեռքով, ոչ շուտ քան 8րդ դարը:

Յղանակները ձայնագրելու, աղաւաղումից փրկելու, կորստից ապաստելու հարցը նայպէս շատ հին է. ինչպէս բարձր քրիստոնեայ երկրներում, այնպէս էլ մեզ մօտ եկեղեցին ճեղքման համար՝ ինչպէս հայերս էինք հնումն ասում, խաղերի սխառեմն է ընտրել իւր եղանակները ձայնագրելու համար: Երաժշտական խաղերը բերել է արեւմուտքից՝ իմա Փոքր Ասիայից կամ Յունաստանից, ըստ կիրակոս Գանձակեցու հաստատ վկայութեան խաչատուր Տարօնեցին 12րդ դարում և մենայն հաւանականութեամբ ինքն էլ ձայնագրել, խաղաւորել տիրող շարականը, որի համար էլ մեծ հոշակ է ստացել ժամանակակիցների առաջ իր գերաժշտական արուեստովը:

Այնուհետև ինչպէս ամէն տեղ, այնպէս էլ մեզ մօտ այդ խաղերի նշանակութիւնը ժամանակի ընթացքում աղաւաղւում եւ ապա մոռացութեան է դատապարտւում, այնպէս որ զեռ 17րդ դարի սկզբներին արդէն ոչ ոք չէր կարողանում դրանց նշանակութիւնը բացատրել, բացի երկարման նշանից: Եկեղեցական երաժշտութիւնը էլի կորստիւն եւ աղաւաղման էր դատապարտուած, հորկաւոր էր մի նոր հնար գտնել:

1818 թուին Կ. Պոլսում յայնորդ ժողով են գումարում և որոշում գրութեան մի նոր սխառեմ մտցնել եկեղեցու մէջ. նրանք ընտրեցին զոյութիւն ունեցող 64 հին խաղերի ձեռքից 20ը և առին նրանց բոլորովին նոր՝ հին հետ առնչութիւն չունեցող նշանակութիւն:

Այդ զէպքը, որ Կ. Պոլսի պատրիարքի և ամբարների առաջ էր կատարուել, խլթան դարձաւ հայ հոգեւորականութեան համար իրենց երաժշտութեան մասին եւս փոքր ինչ մտածելու: Յայնի չհետադարձութեամբ ձամարարուած Բաբոն առաջնի կողմում չհայկական ձայնագրութիւնը հնարեց. նա նայպէս վերցրեց մեր հին խաղերից 20 հատ եւ տուաւ ուրոյն նշանակութիւն. իսկ Կէսրդ Դ-ը, երբ կաթողիկոս դարձաւ եւ Պոլսից Էջմիածին եկաւ, բերել տուեց Պոլսից ձայնագրապետ Ն. Թաշճեանին եւ ձայնագրել ու ապագրել տուեց մինչև 1875 թիւն ամբողջ շարականը, ժամագիրքը և պատարագը:

(*) Այս երկու հարցի մանրամասն ուսումնասիրութիւնը տես իմ «Յունական ազգեցութիւնը հայ երաժշտութեան տեսական վրայ» գրքում:

(**) Որի քոյր Սահակազուղու նայ իսկ այդ հոգում էր երաժշտական արհեստին և ինքեջ վարպետին նստալ ուսուցանէր զբազմապէս և շատ մեղեդիներ յօրինում քաղցր եղանակով (Ստեփ. Օրբելեան, ԳԼ. Լ):

Այս սխտեմը փաստօրէն երկար կեանք չունեցաւ. բացի վերոյիշեալ գրքերից տուպուսիցին էլի մի քանի երգարաններ և դասագրքեր են՝ դրանով էլ նրա գերը համարեա՛ վերջացաւ, որովհետեւ բազմաձայն երաժշտութիւնը, որն արտայայտուող համար «հայկական» կոչուած սխտեմը շատ անյարմարութիւններ ունէր, իր հետ բերեց 19-րդ դարի վերջերին նա՛եւ համաշխարհային դարձած եւրոպական նոտագրութեան սխտեմը:

Ա՛րգ, ի՞նչ է ներկայացնում իրենից այդ «հոգեւոր» կոչուած երաժշտութիւնը, որը 4—5-րդ դարերում սկիզբն առնելով, իշխող գիր է ունեցել մեր ամբողջ միջնադարեան կուլտուրական կեանքում եւ՝ մինչեւ 70-ական թուականները աւստիպար, իսկ նրանից յետոյ էլ հայկական նոտաներով իր գոյութիւնը պահել է մինչեւ այսօր:

Նախ նկատենք, որ դիտում ենք այդ «հոգեւոր» երաժշտութիւնը իբրեւ պատմական մի գոկումենտ միջնադարը նիւթապէս մեր գիտակցութեան մէջ զգալի և շօշափելի դարձնելու համար: Եթէ նա գործածական է մնացել այսօր մի երկու տասնհոկ վանականների և մըղղըսիների մէջ միայն, այդ հենց ա՛յն զլխաւոր փաստն է՝ որ այդ երաժշտութիւնը մեր վերակառուցուող կեանքում արդէն ա՛յ մի անելիք չունէր և հոկտեմբերեան աւելով արիւրը պիտի նետուէր այդ նոյն միջնադարի կուլտուրական միւս մնացորդների հետ ի միասին:

Իբրեւ այդպիսին այդ գոկումենտը ամբողջական չէ: Մեր կուլտուրան դարերի ընթացքում միշտ էլ բաժանուած է եղել արեւելեանի և արեւմտեանի՝ պարսկական—բիւզանդական, պարսկական—տաճկական, ռուսական—տաճկական: 70-ական թուականներին ձայնագրել տուած վարիանտը է. Պոյսի հայկական եկեղեցական եղանակներն են, որոնք գտնուում են անմիջապէս բիւզանդական եկեղեցական երգի և տաճկական եղանակների զօրեղ ազդեցութեան տակ. այդ եղանակներն այնքան տարբեր էին արեւելեան հայութեան, այս դէպքում էջմիածնի եղանակներից, որ Գեորգ Դ. ն ստիպուած էր որոշ բունութիւններ գործնելով միայն այդ եղանակները գործա-

ծական դարձնել հենց էջմիածնում (*), ինչքան էլ ամբողջական չէ, սակայն՝ քանի որ շունենք ուրիշ գրաւոր աղբիւր, Թաճեանի ձայնագրածը դառնում է միակը, որով այնու ամենայնիւ զաղափար ենք կապում միջնադարի իշխող դասական երգի՝ հոգեւոր ֆէօդալների երաժշտական կուլտուրայի մասին:

Նախ ընդհանուր դիտողութիւն. ամբողջ միջնադարում չկայ մի որ եւ է երեւոյթ բիւզանդական եկեղեցական երաժշտութեան մէջ, որ իր արձագանգը գտած չլինի Հայաստանում կա՛մ անմիջապէս, կա՛մ մի 50 տարի յետոյ: Արդէն վերը յիշատակելիք գումամաների՝ ութ ձայնների, նիվմաների և նոր նոտագրութիւնների մասին: Մեր հոգեւոր երգը ևս ունի զարգացման նոյն էտապները, ինչ որ բիւզանդականը:

Բիւզանդականի առաջին էտապը համայնական երգն է, որը երգը ունիստն խմբական է՝ համայնքն է երգողը, տեքստի ամէն մի վտնկը զլխաւորապէս ունի մի ձայն և եղանակը կարող է երկարիւ այնքան, ինչքան ըսողը կը շատանայ. առաջափական սիմետրիա չկայ, ուրիշ միայն, տեղադրութեամբ հաւասար նոտաներով մինչև կառնանները, որ վերջին նոտան երկարացնել կարող էին եւ շունչ առնել:

Երկրորդ էտապը մենեթգն է. բիւզանդականում, ինչպէս և արեւմտեան եկեղեցում համայնական երգի վերջին վանկն ու ձայնը հետագայում զարգացում դառնում են սօջ եղանակների եուրիլիացիա, ապա սեփանցիա առնաններով, առանց բառի, որոնց մէջ երգիչը իր վերտուղ տխրանիկայով իր կրօնական էքստազին էր հասնում: Բայց եկեղեցու ղեկավար հայրերը, վտանգ տեսնելով այդ ազատ՝ ինտուիտ մէնտալ պոսթիւմների մէջ, կապում են այդ եղանակները նոր հոգեւոր խօսքերի հետ և դարձնում անկախ սօջ համարներ պրօզա (prosa) անուանով, որ բառացի նշանակում է սէքսիւցիայի փոխարէն (pro sequentia): Prosa-ի մէջ իշխողը մէլիգմն է, զարգարունն եղանակը:

(*) էջմիածնի եղանակներից փաստօրէն մի երկու համար է մնացել Մակար Նիմախանի բազմաձայն պատարագի մէջ:

Վերջապէս բիւզանդական եկեղեցին նուազաբարձն և նուազական երաժշտութիւն չի ընդունում եւ բազմաձայնի հակառակորդ է հանդիսանում մինչև 19րդ դարի վերջերը:

Նոյն պատկերն է և մեզ մօտ: Մեր եկեղեցական երգի⁹⁾¹⁰ մասը համայնական, խմբական ունիստնօ երգն է, նոյն բիւզանդական դամմաների վրայ և նոյն կոմպոզիցիոնական օրէնքներով յօրինուած, այն աստիճանի բիւզանդականին նման, որ եթէ բառերը երկուսիցն էլ հնոացնենք, չենք կարող որոշել, որն է բիւզանդականը, որը հայկականը: Այդ գէպը ում բացառութիւն չի կազմում միայն մեր համայնական երգը. այդպէս է և ռուսական եկեղեցական համայնական երգը և կանտորը մինչև 17րդ դարը. այդ նոյն դրութեան մէջ են փաստօրէն բոլոր հին եկեղեցիների համայնական երգերը, մի երևոյթ, որ բացարարւում է անշուշտ նրանով, որ եկեղեցին աստուածամանչի եւ աւտարանի հետ տուել է բոլոր ազգերին էլ մի նոր արհեստական երգեցողութեան զոգմատիկ ձև, որն իր ասկետիզմով ժխտել է ուրիշ, սիմետրիա, ձայների համարձակ թոյլք, ականջը շուտով մկտրիւ... էլէմէնտներ, որոնք յատուկ էին աշխարհիկ, այս գէպը ում հեթանոս երաժշտութեանը:

Եթէ իւրերկրացիներին եւ ուղեվէտներին հետքերը խազաւորուած ձեւադիր շարականներում կարելի է գտնել, սակայն այժմեան գործածական շարականի մէջ նւրբաք քիչ են գործածական: Բայց դրանց փոխարէն զարգացած, ցայտուն ձեւի է հասել prosa-ն, ստեղծ, տաղ, գանձ, մեղեդի և արքասոցութիւն անուններով: Դրանք այն սօջ համարներն են, որոնք իրապարակ են գալիս եկեղեցական ծիսակատարութիւնների ժամանակ, ամենահնդիսաւոր մոմիտներին: Դրանք բարական՝ առհասարակ արեւելեան երաժշտութեան ընդհանուր կնիքն ունին իրենց վրայ եւ իրեւ այդպիսիները կլասիկ արուեստի մեծ արժէքներ են ներկայացնում: Այս մենբերգների մէջ խօսքը երկրորդական է, ոչ երրորդն է զգում նրա ներկայութիւնը, ոչ լսողը. կազմուած է յաճախ մէկ, երկու նախադասութիւնից և կարծես փառայում է միայն նրա համար, որ այդ

իւրօք ինտրուսկէնտալ մեղոդիաները երգուելու հնարաւորութիւն ստանան:

Ինչքան համայնական երգը ապագային է եւ եկեղեցական զոգմատիկ միտքին, այնքան այս սօջ մեղոդիաները ընդհանուր արեւելեան են եւ ժ՛շ սպեցեֆիկ եկեղեցական: Միջնադարում նրանք կարող էին նոյն չափով և աշխարհիկ համարուել, մանաւանդ որ հենց եւրոպական կուլտուրական երաժշտութեան մէջ երկար ժամանակ՝ նոյն իսկ Բախի և Հենդէլի շրջանում, դժուար էր աշխարհիկ եկեղեցականներից տարբերել — այնքան աշխարհիկը եկեղեցականի ազդեցութեան տակ էր գնւ: Ուսքով եկեղեցական, բայց մեղոդիայով ինտրուսկէնտալ ազատ թծի ոլորտը թեւակոխած այս երաժշտութիւնը միջնադարեան ֆէոդալի (ուզում է աշխարհական լինի, թէ հոգեւորական) ապօքէօզն է, որից գէնը այլեւ չկարողացաւ անցնել հետագայում, նոյն իսկ մինչև քսաներորդ դարը:

Մի միջին ձև էլ կայ մեր հոգեւոր երաժշտութեան մէջ, որը համայնական՝ խմբական պարզ երգը զոգով ծանրացնում են հանդիսաւոր օրերի համար, քառորդ նոտաները արհեստականօրէն տանձեղեքաւորական նոտաների բաժանելով. որանք պոսական տրայնուներին անճարակ սլաւոնապոսութիւններն են, վերջին անկումային շրջանի արդիւնք, որոնք կարող էին ամենեւին չձայնագրուել:

Երկար ժամանակ մեր մասն բուրժուական միջավայրում, հոգեւորական թէ՛ աշխարհական օրօրում էին այն զգացումով եւ համոզմունքով, թէ մեր եկեղեցական երաժշտութիւնը ամբողջովին ազգային ինքնուրոյն ստեղծագործութիւն է, միջնադարից մեզ աւանդ մնացած: Նոյն իսկ եղան մարդիկ, որ յայտարարում էին իւրապարակով եւ զրում, իրեւ գիտական հետազոտութիւնների արդիւնք, թէ մեր եկեղեցական համայնական երգերը եղել են սկզբնապէս հայ ժողովրդական երգեր, որոնք եկեղեցու համոմատարար ազատ զբոլուում հետագայում աւելի զարգացան եւ վեհ ու փառաւոր կերպարանք ստացան, մինչդեռ ռամիկ ժողովուրդը մշտապէս արհաւիրքների մէջ իւր երգը ճշմտեւ եւ նախնական դրութեան մէջ թողեց:

Սակայն 1912 թուին արդէն կար եւ

մի ուրիշ հակոտնեայ կարծիք, որը գիտական հետազոտութիւնների հիման վրայ(*) պնդում էր, որ եկեղեցականի եւ ժողովրդականի միջև նկատուող նմանութիւնները պէտք է բացատրել նրանով, որ եկեղեցական երաժշտութիւնն է ազդողը ժողովրդական ստեղծագործութեան վրայ, ճիշդ այնպէս, ինչպէս միջնադարեան կլորսական միստիկ կեանքը գեղարուեստի մնացած բոլոր ճիւղերի վրայ(**):

Այսօր եւս, երբ ժողովրդական երգի բաւականին խոշոր գրականութիւն կայ հաւաքուած և նրա ղէմքը աւելի է պարզաբանուած, պէտք է ասել, որ եկեղեցական համայնական երգի եւ ժողովրդական երգի մէջ մէկ մի նմանութիւն չկայ, մէկ գումամաների, մէկ ուրիշմի, մէկ եղանակներով յօրինման օրէնքների տեսակէտից(***)։ Իսկ եկեղեցական մեներգները նոյն չափ ընդհանուր արեւելեան են, որչափ էսօրուայ դասը, սիգուր, կամ չարգեհանը։

Միակ նմանութեան տպարարութիւն թողնող ֆակտորը արեւելեան esborsunoghi (12 + 1'12 + 1'2) գոյութիւնն է թէ՛ եկեղեցականի մէջ եւ թէ՛ ժողովրդականի մէջ։ Այս ա՛յն արաբական տետրախորդն է, որ արաբական սրի հետ մտել է եւ՝ եւրոպական ազգերի երաժշտութեան մէջ եւ՝ աւստրական ազգերի ժողովրդական երաժշտութեան մէջ։ Եթէ եւրոպացին այդ տետրախորդի մէջ է ամփոփում ամբողջ արեւելքի երաժշտութիւնը, մենք արեւելքիներս, որ աւելի մօտիկից պիտի ճանաչենք արեւելքի երաժշտութիւնը, աւելի զգոյշ և աչալուրջ մօտեցում պիտի ունենանք ղէպի մեր երաժշտական խնդիրները։ Այդ նոյն արեւելեան տետրախորդը՝ համեմատած միւս տետրախորդների հետ, ամէնից քիչ է գործածական մեր ժողովրդական երգի մէջ։ 1000 երգի մէջ չափիւ գտնենք 30-35 զուտ ժողովրդական երգ, որ այդ տետրախորդի վրայ յօրինուած լինի(****)։

Ջարմանալի կերպով հենց այդ տետրախորդով յօրինուած երգերն էլ զլխաւորապէս ժողովրդական կեանքի ա՛յն մոմենտների հետ են կապուած, որոնք կրօնական ծիսակատարութեան, կրօնական երկիւղածութեան էջեմէնտներ են պարունակում իրենց մէջ կամ նոյն իսկ երգիծոնք ղէպի հոգեւորականի անձնաւորութիւն։ Իսկ այդպիսի մոմենտների կան ի հարկէ մեր ժողովրդական երգի մէջ. աշխատանքի երգերից օրինակ հոգեմէկները, երբ հողագործը գութանի քշելուց տառջ ղիւռ, մի աստուծ առոււն է տալիս, որը նրա կարծիքով նրա թափած քրտինքի տէրն ու հատուցողն է, մի սովորութիւն որ յատուկ է նոյն իսկ կապաշտական շրջանին, հարսանիքի որոշ մոմենտներ, ծննդեան և մկրտութեան ծէսերը և այլն։

Սակայն այս բոլորը ասում են հենց այն, որ նոյն իսկ այդ արեւելեան տետրախորդը եկեղեցական երգի միջոցով է մտել ժողովրդական երգի մէջ և որ մէկ փաստ չունենք եկեղեցականը ժողովրդականից ծննդեցու և նրան ազգային երաժշտութիւն դարձնելու։

Ծանօթութիւն. — Այս ուսումնասիրութիւնը, նոյնութեամբ, միայն արեւելեան արդի ուղղագրութիւնը արեւմտեանին վերածելով, արաստպած ենք ողբացել մեծ երաժշտաբան Սպիրիդոն Մեկիբեանի «Ռուսագիծ հայ երաժշտութեան» նոյատիպ հատորին, զոր շնորհ լՈՒՍՈՒՆՈՒՆՈՒՄՍԵ հրատարակած է Երևան, Մեկիբեան ֆոնտի շարքին մէջ։

Այդ կարեւոր եւ մասնագիտական խոր հմտութեամբ հրատարակած ուսումնասիրութեան միւս զլուխներն են. Առաջաբան, I. Վիպական երգեր, II. Լիւրիական երգեր (գութաններ, տաղերգուներ, աշուղներ), III. Եկեղեցական երգ, IV. Ժողովրդական երգ (խաղ, երգ, պարերգեր), V. Քաղցամատչի երաժշտութեան շրջան, VI. Երաժշտական իլլուստրացիա։

Գրքին մեծութիւնն է 4⁰. Ազիւի թուղթի վրայ մաքուր տիպ. էջք 89, գինը 8 ռուպլի։

Սիրով կը յանձնարարենք այս հատորը հայ երաժշտութեամբ զբաղող բոլոր ազգայիններուն։

(*) Տես՝ «Յունական ազգեցութիւնը հայ երաժշտութեան տեսականի վրայ» Սպ. Մեկիբեան, տպ. 1914 թիւ։

(**) Տես՝ Նայն Գիբբը, Երես 60։

(***) Տես՝ «Հայ ժողովրդական երգի գամմաները» Սպ. Մեկիբեանի։

(****) Տես՝ «Հայ ժողովրդական երգի գամմա, Ներքը», Երես 27, Սպ. Մեկիբեանի։

