

ԱՐԱՄ ԲՈՂԱՐՅԱՆ

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ
ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԸ
ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

шхсг р.

к-75

36497

ՀՀ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՆԱԽԱՐԱՐՈՒԹՅՈՒՆ
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РА

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

АРАМ КОЧАРЯН

УДАРНЫЕ И ДУХОВЫЕ
МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ
В АРМЕНИИ

ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԱՐԱՄ ՔՈՉԱՐՅԱՆ

ՀԱՐԿԱՆԱՅԻՆ ԵՎ ՇՆՉԱԿԱՆ
ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԸ
ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

ԱՄՐՈՅ
ԳՐԱԴԱՐԱՆ
ԵՐԵՎԱՆ, 2008

ԵՐԵՎԱՆԻ ՄԱՐԿԱՆԱՅԻՆ
ԳՐԱԴԱՐԱՆ
БИБЛИОТЕКА
ЕРГОСКОМ СЕРВАТОРИИ

36492

ՀՏԴ 78:022(479.25)

ԳՄԴ 85.315.3

Ք 822

ՀՐԱՏԱՐԱԿԱԾ Է ՊԵՏԱԿԱՆ ՊԱՏՎԵՐՈՎ
ИЗДАНО ПО ГОСУДАРСТВЕННОМУ ЗАКАЗУ

Խմբագիրներ՝

Կ. Խուդաբաշյան-Սարգսյան, Հ. Պիկիչյան, Ժ. Մեհրաբյան, Ա. Բաղդասարյան

Редакторы:

К. Худабашян-Саркисян, Р. Пикичян, Ж. Меграбян, А. Багдасарян

Քոչարյան Արամ

Ք 822 Հարկանային և շնչական նվազարանները Հայաստանում (ուսումնասիրություն) . -
Եր.: Ամրոց գրուպ, 2008.- 248 էջ, նոտաներ, նկարներ:

Հրատարակվում է ՀՀ Գիտությունների Ազգային Ակադեմիայի
Արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ:

ISBN 978-99941-31-56-3

ԳՄԴ 85.315.3

© ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, 2008թ.
© «Ամրոց գրուպ», 2008թ.

Ավանդական նվագարանները Արամ Քոչարյանի ուսումնասիրությամբ

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ձայնադարանում պահվող Ա. Քոչարյանի (1903 - 1977 թթ.) ֆոնդն առանձնանում է ավանդական նվագարանների եզակի կատարումների հավաքածուով: Ժանրային-թեմատիկ հարստությունից զատ, հավաքածուն արժևորվում է նաև XX դարի առաջին կեսերին Հայաստանում ու Անդրկովկասում հայտնի վիրտուոզ կատարողների աստղաբույլով: Մա, անկասկած, անվանի երաժշտագետի մասնագիտական պատրաստվածության, գիտական հետաքրքրությունների ու լայն մտահորիզոնի վկայությունն է:

Հայտնի է, որ նրա թեկնածուական ատենախոսությունը մվիրված էր Հայաստանում տարածված հարկանային և փողային նվագարաններին, որն իր տեսակի մեջ ցայսօր չգերազանցված աշխատություն է: Մինչ ատենախոսության պաշտպանությունը Քոչարյանը 1939 թ. հրատարակել է «Հայկական ժողովրդական երաժշտություն»¹ գրքույկը, որտեղ ի շարս հայ ավանդական երաժշտության վոկալ և նվագարանային ճյուղերի ընդհանուր նկարագրի, քննության է առնում նաև նվագարանային արվեստը՝ հատկապես ժողովրդական նվագարանները: Դրանք հիմնականում դիտարկվում են հայ ժողովրդի կյանքում երաժշտաբանահյուսական ու նվագարանային ավանդույթի համատեքստում, ժողովրդական ասացողների ու նվագածուների, գուսանների, աշուղների, սազանդարների մշակութային շերտի կտրվածքով: Առանձնահատուկ ուշադրության է արժանացնում նաև Խորհրդային տարիների երաժշտական կյանքի կազմակերպմանն ու ընդհանուր պատկերի բացահայտմանը՝ անդրադառնալով ժողովրդական նվագարանների արտադրության, անսամբլային ու նվագախմբային երաժշտության առանձնահատկությունների, համերգային գործունեության, երաժշտական խմբակների, ինչպես նաև մասնագիտական կադրերի պատրաստման ու ժողովրդական երաժշտության ոլորտում կոմպոզիտորական արվեստի ներգրավման հարցերին:

Ավելի ուշ տպագրել է «Միափող սրինգ»², և «Երաժշտական գործիքները Հայաստանում. փողային խումբ»³ հոդվածները: Այս աշխատանքներում արդեն, աղբյուրագիտական, հնագիտական, պատկերագրական, ազգագրական, երաժշտական

¹ Армянская народная музыка, М.- Л., 1939 г.

² ՀՍՄՀ ԳԱ Տեղեկագիր հասարակական գիտությունների, Երևան, 1962, № 11:

³ Պատմա-բանասիրական հանդես, Երևան, 1963, № 3:

նյութերի և մի խումբ ժողովրդական ու արհեստավարժ երաժիշտների նվագարանների չափագրությունների ու կատարողական վարպետության հնարանքների օգտագործման հիման վրա, փորձում է ներկայացնել Հայաստանում կենցաղավարող փողային նվագարանները, վերլուծել դրանց ծագմանն ու կատարողական ավանդույթին առնչվող խնդիրները:

Ա. Քոչարյանն է հեղինակել նաև «Խորհրդային Միության ժողովուրդների նվագարանների ատլաս»⁴ գրքի հայկական նվագարաններին մվիրված բաժինը (էջ 87 - 92), որտեղ նկարագրվում և երաժշտագիտորեն բնութագրվում են ժողովրդական աղմկային, հարկանային, փողային, լարային ընտանիքների նվագարանների բոլոր տիպերն ու տեսակները:

«Հայկական Սովետական Հանրագիտարանում» գետեղված ժողովրդական նվագարաններին մվիրված բառահոդվածների զգալի մասը ևս պատկանում է անվանի գիտնականի գրչին:

Թեկնածուական ատենախոսությունը, որ կրում էր «Հարկանային ու փողային ժողովրդական գործիքները Հայաստանում» խորագիրը, պաշտպանել է 1963 թ: Հեղինակի հավաստմամբ, աշխատանքը բաղկացած է երկու գրքից: Առաջին գրքում նրա գիտական ուսումնասիրությունն է (326 մեքենագիր էջ), երկրորդը կազմված է 137 լուսանկարից: Ցավոք, լուսանկարների գիրքն ամբողջությամբ մեզ չի հաջողվել գտնել, իսկ հայտնաբերված լուսանկարների մի մասն էլ վատ որակի է: Հնարավորություն չունենք ծանոթանալու նաև ատենախոսության ամբողջական տարբերակին և մեր դիտարկումները հիմնվում են սոսկ նախնական մեքենագիր տարբերակներից մեկի վրա:

Աշխատանքը կազմված է նախաբանից, երկու գլխից և վերջաբանից: Առաջին գլուխը մվիրված է հարկանային նվագարաններին, երկրորդը՝ փողայիններին:

Յուրաքանչյուր գլուխ սկսվում է պատմական ակնարկով, որից հետո մանրամասնորեն քննության են առնվում տվյալ ընտանիքի նվագարանների բոլոր տեսակները ինչպես և օժանդակ միջոցները: Այսպես, հեղինակը հարկանայինների շարքում թմբուկները դիտարկում է ըստ կառուցվածքի, ձևի, նյութի և թաղանթի քանակի: Օժանդակ միջոցների մեջ դասակարգում է մարդու մարմնի մասերը (ծափ, ոտքի թակոց, մատների չթթոց), «բնության պարագաների» մեջ՝ խխունջները, փայտի կտորները, քարերը: «Կենցաղային պարագաների» մեջ՝ ափսեներ, շշեր, թասեր և այլն: Աղմկային գործիքների շարքում քննության է առնում ժողովրդի տոնական-ծիսական ավանդույթում տարածված նվագարաններից կարկաչան, չխչխկանը, ճռռիկը, եռանկյունը և չաղանան: Աղմկային-հարկանային նվագարանների մեջ ներառում է նաև դողանջող գործիքները՝ ծնծղա, քշոց, կոչնակ, զանգ, գոնգ, որ առավելապես հայտնի էին հոգևոր ավանդույթում:

⁴ К. Вертков, Г. Благодатов, Э. Язовицкая, Атлас музыкальных инструментов народов СССР, М. 1963 г.

Երկրորդ գլխում փողային նվագարանները դասակարգում է ըստ կառուցվածքի՝ մունդշտուկային (եղջերափող, մետաղյա փողեր, գալարափող), սրնգային (թռչնա-
ձև սրինգ, բազմափող սրինգ, միափող սրինգ, հովվական նվագարաններ, թութակ-
սրասրինգ-շվի), լեզվակային ընտանիքներին պատկանողներ (պկու, պարկա-
պզուկ), գույգ լեզվականի նվագարաններ (դուդուկ, գուռնա): Փողային նվագարան-
ների պատմա-տեսական մասին կից բերում է յուրաքանչյուր նվագարանի տիպի և
առանձին տեսակների ճշգրիտ չափագրությունը պատմական՝ «հին նվագարան-
ներ» և ժամանակակից կտրվածքներով: Առանձին աղյուսակներով ներկայացնում է
նաև նվագարանի ձայնաշարը, դիապազոնը և հնչարտաբերման կարգը՝ մատների
դիրքի համաձայն: Գիտական ու կատարողական բարեխղճությամբ՝ բացատրում է
նվագարանի կատարման տեխնիկական միջոցներն՝ ըստ ժողովրդական վարպետ-
ներից գրառած նյութերի: Ուշագրավ է Քոչարյան երաժշտագետի մոտոցումը նվա-
գարանների այս երկու խոշոր ընտանիքների հայաստանյան պատկերը բացահայ-
տելու առումով: Նկատենք, որ հեղինակը քաջատեղյակ է Հայաստանում, Խորհրդ-
րային Միությունում և արտասահմանում հրատարակված այս ոլորտի աշխատանք-
ներին և ձգտել է իր գործը ևս կառուցել ժամանակի առաջադեմ փորձը տեղայնաց-
նելով: Ասվածը վավերագիրն է աշխատանքի վերջում ներկայացված գրականու-
թյան ցանկը, որտեղ ներառված են հայերեն, ռուսերեն, անգլերեն, ֆրանսերեն ու
գերմաներեն լեզուներով տպագրված մասնագիտական արժեքավոր ուսումնասի-
րությունները:

Յուրաքանչյուր գլուխ և բաժին սկսվում է նվագարանի տվյալ ընտանիքի կամ
տեսակի ծագումնաբանական խնդիրների քննությամբ: Նվագարանի ծագումը
կապվում է հասարակության զարգացման հետ՝ փորձ է արվում հնարավոր զուգա-
հեռների շնորհիվ ճշտել դրանց ստեղծման, ապա նաև զարգացման, գործառութա-
յին, կենցաղավարման պայմաններն ու փոխառնչությունները: Նվագարանների
ուսումնասիրման ոլորտում՝ հայ երաժշտագիտության մեջ առաջին անգամ հեղի-
նակն առաջնորդվում է համեմատական երաժշտագիտության մեթոդների ընձեռած
հնարավորություններով: Փորձում է բացահայտել նվագարանների պատրաստման
հումքի, կառուցվածքի, հնչարտաբերման, դիապազոնի ու ձայնաշարի, երկացանկի,
գրական, ժողովրդախոսակցական և օտարալեզու (հունարեն, պարսկերեն
արաբերեն, թուրքերեն, ռուսերեն) տերմինաբանության օրինաչափություններն
ու տարբերություններն աշխարհի տարբեր ժողովուրդների մշակույթներում:
Երաժշտագիտական խնդիրներին բնորոշ հարցադրումները զուգորդում է նաև այլ
հումանիտար գիտությունների՝ դիցաբանության, ազգաբանության, հնագիտու-
թյան, աղբյուրագիտության, մանրակարչության և կիրառական արվեստի
տվյալներով: Նվագարանը քննության է առնվում տարածքային-աշխարհագրա-
կան, ժամանակային, սոցիալական կտրվածքներով: Փողային նվագարաններից
յուրաքանչյուրին հատկացված բաժնում զետեղում է իր ֆոնդային հավաքածուի

նոտային վերծանությունները, որի շնորհիվ ավելի ճշգրիտ ու ընկալելի է դառնում տեսական նյութը: Եթե հիշենք, որ աշխատանքի երկրորդ գիրքն ամբողջությամբ կազմված էր փաստագրական լուսանկարներից ու գծանկարներից, ապա կարող ենք պատկերացնել, թե ինչպիսի մանրակրկիտ ու տքնաջան աշխատանք է կատարել հեղինակը:

Խոստովանենք, որ հայոց ավանդական նվագարաններին նվիրված համապարփակ ուսումնասիրություն մինչև օրս չի հրապարակվել, թեև առանձին նվագարաններին ու դրանց ընտանիքներին նվիրված բազմաթիվ ուսումնասիրություններ են տպագրվել նաև մեր օրերում: Հայաստանում կենցաղավարող նվագարանային այս երկու ընտանիքներին նվիրված Արամ Քոչարյանի ուսումնասիրությունն իր տեսակի մեջ մինչև օրս գերազանցված չէ, թեև որոշակի խմբագրման և ծանոթագրությունների համալրման կարիք ունի: Ամենայն հավանականությամբ, ատենախոսությունը պետք է հրատարակվեր իբրև մենագրություն, որ ինչ-ինչ պատճառներով չիրականացավ:

Նախաբանից և հեղինակի ձայնադարանային ֆոնդի հավաքածուից կարելի է ենթադրել, որ Քոչարյանը նպատակադրվել էր շարունակել ուսումնասիրությունը նաև Հայաստանում տարածված լարային ընտանիքի նվագարանների առումով, որի մասին ցավոք որևէ այլ փաստ չունենք:

Կարծում ենք, որ մեր երաժշտագիտության մեջ վաղուց արդեն հասունացել էր հայ ավանդական նվագարանների համակողմանի ուսումնասիրության և հրատարակման սպիտակ էջը լրացնելու խնդիրը, և այս առումով, տաղանդավոր երաժշտագետի սույն աշխատանքը տպագրելն անհրաժեշտություն էր: Մենագրությունը տպագրելիս, անկասկած պետք էր որոշակի խմբագրական աշխատանք կատարել՝ հավելելով այն արդի գիտական պահանջներին համահունչ ծանոթագրումներով: Սույն հրատարակությունը գնահատանքի և երախտիքի տուրք է երաժշտագետ-նվիրյալին, որի շնորհիվ այսօր հնարավորություն ունենք ամբողջական պատկերացում կազմել հայոց ավանդական կյանքում տարածված նվագարանների այս երկու խոշոր ընտանիքների մասին՝ համեմատելով տարբեր մշակույթներում կիրառվող դրանց զուգահեռների և մերօրյա փոխակերպումների հետ:

Հովհաննես Պիկիչյան

Երաժշտությունը որպես արվեստ, որպես էսթետիկական կատեգորիա մարդկային հասարակության նախնական գիտակցության արգասիք չէ, մինչդեռ քարը, փայտը և ոսկորը, որպես ինքնապաշտպանության և հարձակման միջոցներ՝ գործադրվել են դեռևս այն ժամանակաշրջանում, երբ նախամարդն սկսում էր առանձնանալ կենդանիներից ու ապրել խմբերով:

Էոլիթները՝ ստորին ու միջին պալեոլիթի գործիքները, դեռ հարյուր հազարավոր տարիներ առաջ, գործադրվում էին մարդկանց համար կենսական պայմաններ ստեղծելու նպատակով՝ միաժամանակ ծառայելով որպես աղմկահարույց միջոցներ՝ թշնամիներին ու վայրի գազաններին վախեցնելու նպատակով: Հենց այս ժամանակաշրջանում էլ ծնունդ են առնում նախ հարկանային և ապա՝ փողային գործիքները:

Ըստ Ֆ. Էնգելսի. «...վայրենության բարձր աստիճանում առաջանում են նետն ու աղեղը»: Ինչպես հայտնի է, աղեղը լարային գործիքների նախատիպերից է: Երաժշտագիտական բազմաթիվ ուսումնասիրությունները փաստում են, որ երաժշտական գործիքների երեք հիմնական ընտանիքներն (հարկանային, շնչական և լարային) առաջացել են դեռևս նախնադարում:

Գործիքների հետագա զարգացումը սերտորեն կապվում է հասարակական կարգի, սոցիալ-տնտեսական հարաբերությունների փոփոխությունների ու զարգացման աստիճանի հետ: «Հատկապես անտիկ աշխարհն էր, — գրում է պրոֆ. Ռ. Գրուբերը, — որը մշակեց ավելի հին արևելյան քաղաքակրթությունների ժառանգությունը՝ ուսմունքը երաժշտական էպոսի մասին, որը երաժշտության սոցիալական հսկայական ուժի գիտակցության արգասիքն էր»:

Եգիպտոս, Ասորեստան, Բաբելոն, Սիրիա, Փյունիկիա, Պաղեստին՝ այս երկրներում է առաջացել ու ձևավորվել նշված երևույթների և երաժշտական գործիքների առավել կատարյալ տեսակների զգալի մասը: Հետագայում դրանց հանդիպում ենք նաև հունահռոմեական աշխարհում, որոնց ազդեցությունը հասնում է մինչև Ավգուստինոսի ու մրա ժամանակակիցների շրջանը, այնուհետև՝ արաբա-բյուզանդական աղբյուրների ու գործիչների միջոցով՝ մինչև Վերածննդի ժամանակաշրջան:

Երաժշտական գործիքների զարգացումը սերտորեն կապվում է նաև քրմական դասի հետ և հատկապես առնչվում է ծիսական արարողակարգերում կիրառվող նվագարաններին: Հասարակության տարբեր շերտերի մասնակցության առումով՝ երաժշտագիտության ոլորտում մինչ այժմ չլուսաբանված խնդիրներից է ստրուկների ու ճորտերի ներդրումը երաժշտական գործիքների կիրառման ու

զարգացման ասպարեզում: Գաղտնիք չէ, որ ստրկացված ժողովուրդներն իրենց ողջ տաղանդն ու հնարամտությունն ի սպաս էին դնում տիրակալներին: Տարբեր հեղինակների ուսումնասիրություններից հայտնի է նաև, որ երաժշտականա-րոդական արվեստը հսկայական դեր էր խաղում ստրկատիրական հասարա-կության ծիսապաշտամունքային և աշխարհիկ կյանքում: Այսպես, Հովսեփոս Փլաբիոսը (մ. թ. I դ.) պատմում է հրեական մի շքեղ հանդեսի մասին, որին մաս-նակցում էր շուրջ կես միլիոն երաժիշտ՝ 200.000 երգիչ, 200.000 փողհար, 40.000 տավղահար և 40.000 սիստր նվագող: Նմանօրինակ իրողությունների մասին խոսելիս Կուրտ Ջաքսը նշում է, որ ամենայն հավանականությամբ, Սողոմոնի թագավորության շրջանում հսկայական թվով երգիչների ու նվագածուների մասնակցությամբ տաճարային ճոխ հանդեսների մասին հիշողությունը դեռևս չի խամրել: Ասվածի վկայություններից կարելի է համարել նաև այն տեղեկու-թյունն, ըստ որի Սուլայի կողմից ազատ արձակված մեծահարուստ Խրիզոգո-նոսի ստրուկների մեջ այնքան մեծ թվով երաժիշտներ կային, որ երգն ու նվագը օր ու գիշեր չէին դադարում հնչել նրա տան շրջակայքում:

Թեպետ ստրկատիրական Հայաստանի արքունական ու մեհենական երաժշտախմբերի մասին մանրամասն տվյալներ չեն հասել մեզ, սակայն մատե-նագիրների նկարագրությունները (Արտաշես արքայի ամուսնության ու հու-դարկավորման ծեսերի, Պապ թագավորի նշանավոր խնջույքի մասին) վկայում են, որ դրանք խորք չէին նաև մեր իրականությանը:

Պատմական աղբյուրների հավաստմամբ՝ թեև Ասորեստանում երաժշտու-թյան նկատմամբ պահանջարկն ու սերը չափազանց մեծ էր, սակայն որքան էլ զարմանալի լինի, ոչ միայն բուն երկրում, այլև երկրից դուրս, ասորի երաժիշտ-ներ չեն եղել, մինչդեռ Ասորեստանը հեղեղված էր օտարազգի երգիչներով ու երաժիշտներով:

Մինչ այժմ հայտնի ուսումնասիրություններից կարելի է եզրահանգել, որ թեև երաժշտական գործիքների ծագումը հարյուր հազարավոր տարիների անցյալ ունի, այնուամենայնիվ, նրանցից շատերի ազգային պատկանելիության հարցը դեռևս լիարժեքորեն բացահայտված չէ: Փորձեք որոշել, թե ո՞ր ժո-ղովուրդն է ստեղծել թմբուկը, սրինգը, պարկապուկը և այլ ու այլ ավանդական գործիքները: Սրանց տարատեսակները հարազատ են և՛ հայերի, և՛ եգիպ-տացիների, և՛ ասորիների ու քրդերի և ուրիշ շատ ու շատ եվրոպական ու աֆ-րիկյան ժողովուրդների համար: Անգամ ստեղծված լինելով որևէ երկրում, գործիքները չեն դառնում միայն տվյալ երկրի ժողովրդի սեփականությունը: Հարց է ծագում, թե ո՞ր ժողովուրդն է աշխարհին այնքան ջութակահարներ տվել՝ որքան հրեաները: Ջութակը, կարծեք, դարձել է հրեական ազգային գործիք՝ հազարավոր տարիների տարագիր, տառապած ժողովրդի սիրո և մորմոքի արտահայտիչը: Մինչդեռ պատմությունից որևէ փաստ հայտնի չէ, որ ջութակն արարել են հենց հրեաները:



Պատմական բազմաթիվ աղբյուրների հավաստմամբ՝ հայ ժողովուրդն առաջացել է Հայկական բարձրավանդակում բնակություն հաստատած նախահայկական ցեղերից: Հետևաբար, նրանցից է սկիզբ առնում և մեր ժողովրդի հոգևոր ու նյութական մշակույթը. այդ թվում և երաժշտությունն ու երաժշտական գործիքները:

Գրավելով Առաջավոր Ասիայի հյուսիսային մասը՝ հին Հայաստանը մի հանգուցային երկիր էր, որտեղ շփվում էին Միջագետքի, Փոքր Ասիայի և կովկասյան տարբեր մշակույթների ներկայացուցիչները: Բնականաբար, Հայաստան աշխարհի քաղաքական ու տնտեսական կառուցվածքը, բարքերն ու սովորույթները, նաև նյութական ու հոգևոր կյանքը ներդաշնակում էին ժամանակի պահանջներին:

«...Հայաստանում յուրացվում էին հարավ-արևմուտքից՝ ասորա-բաբելական, արևմուտքից՝ փոքրասիական, խեթական, հարավ-արևելքից՝ պարսկական դից ներկայացուցիչները: Այդ ալյատարր պաշտամունքի և տեղական կրոնական հավատալիքների խաչաձևման պրոցեսում գոյանում և կազմավորվում է հայկական դիցաբանը»*:

Այս բոլորը հավասարապես վերաբերում են նաև երաժշտական գործիքներին, որոնք փոխկապակցված էին հայոց հասարակական կյանքի հետ՝ քանի որ գործիքային մշակույթի բազմազանությունն ուղղակիորեն առնչվում էր կյանքի երևույթների բազմազանությանը:

Դեռևս հին Հայաստանում ծիսապաշտամունքային արարողությունները, ռազմական գործողությունները, արքունական շքերթներն ու աշխարհիկ հանդեսները, ինչպես և մասնավոր ու ընդհանուր բնույթի այլ իրադարձությունները գրեթե միշտ ուղեկցվել են երաժշտությամբ: Այդ հնագույն ժամանակներից մեզ հասել են տարբեր երաժշտական գործիքներ՝ բոժոժ, չխկչխկան, ծնծղա, եղջերափող, սրինգ, որոնք հայտնաբերվել են մեր տարածքի հնավայրերի պեղումներից: Սրանց պիտի ավելացնել նաև հայ պատմագիրների հիշատակությունները հնագույն երաժշտական գործիքների մասին: Այս բոլորը վկայում է, որ դեռևս հին Հայաստանում երաժշտական գործիքների հիմնական տիպային խմբերը լայն գործածության մեջ են եղել և նրանց հետագա զարգացումն ընթացել է մի կողմից արդեն գոյություն ունեցող գործիքների կատարելագործման և մյուս կողմից՝ համալրման ուղիներով:

Մ. Մաշտոցի անվան Մատենադարանում պահվում են միջնադարյան հայ հեղինակների մի շարք ինքնուրույն և թարգմանական գործեր, որոնք տեղեկություններ են հաղորդում ոչ միայն երաժշտական գործիքների առաջացման ու զարգացման մասին, այլև փաստում դրանց դերն ու նշանակությունը հայկական

* Կ. Վ. Մելիք-Փաշայան, Անահիտ դիցուհու պաշտամունքը, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատարակչություն, Երևան, 1963, էջ 23-24:

երաժշտատեսական մտքի ձևավորման ու զարգացման ասպարեզում: Այսօրինակ գործերից է XIII դ. հեղինակ Վարդան վարդապետ Արևելցու¹ գործերից մեկը՝ գրված հարց ու պատասխանի ձևով*: Ծանոթանանք այդ աշխատության երաժշտական գործիքներին առնչվող մասին.

« — Ինչո՞ւ Դավիթ (մարգարեն) երգն ու նվագը հոգվոյ (փրկության) հարցերի հետ խառնեց:

— Երկու պատճառով. ա) որովհետև տավիղ և քնարն սատանայի գյուտ են, քանի որ նոքա (երաժշտությունը) մարդկանց կացուցանում են (ոչ հոգեշահ) ճանապարհի վրա: Այդ պատճառով էլ Դավիթն այդ բանը խառնեց հոգվո փրկության հարցերի հետ և ջանաց, որ նոցա (գործիքների) ազդեցությունից մաքրե, խոցոտե, դարտե, հալածե այնպես՝ ինչպես հալածեց Սավուրին:

բ) Քանի որ մարդիկ, երաժշտական գործիքների պատճառած քաղցրաձայնությունից ազդվելով (թողնելով հոգվո փրկության մասին հոգսը)՝ ընկնում են (մարմնապաշտական) մեղկ հեշտանքի մեջ, ինչպես և անիրավաբար (ոմանք) այդ բանը (երաժշտություն), հեշտասիրությունից դրդված, համարում են հոգեշահ բան:

գ) Այլև այն պատճառով, որ բոլոր արարածները (կենդանիներ և մարդիկ) ունեն ձայն և հնչյուն, որով իրենց փառքն ու շնորհակալությունն են հայտնում Աստծուն: Մարդս, որպես արարածոց գլուխը, պատշաճ է, որ յուր ձայնը խառնելով բոլոր արարածների ձայնին՝ գոհունակություն հայտնե Աստծուն:

դ) (և մարգարեն Դավիթ) առ Աստված ունեցած յուր ջերմ սիրո պատճառով, չբավականանալով սոսկ լեզվով երգել Աստծուն՝ շինեց 10 լարանի մի գործիք, որպեսզի տասը մատներովը, որպես խոսնակ (տավիղի ձայնակցությամբն) երգե և (փառաբանե) Աստծուն: Եվ (հետագայում) որքա՞ն ձևափոխություններ մտցրին այդ գործիքի մեջ, որով նրա ձայնը փոխվեց: Ստեփաննոս երաժիշտն բաժանեց նրան 26 (լարի), որոնք են՝ բառաչել, պոռոչել, պապչել, բչել, մրնչել, մոմռալ, ճչել, կանչել, գոգռալ, վրնջել, գոռչել, հաջել, հնչել, կառաչել, խը-խընջել, կաղկանձել, վակել, ոռնալ, կատաղել, սողալ, լլվվել և շինեց գործիք 26 լարից, որով երգեցին նրա (նվագակցությամբ)... և այդ արավ թեզբացի Թիմ-գիանոս երաժիշտը:

Այնուհետև Ստեփաննոսը 26 առանձին գործիք շինեց, իսկ Թիմգիանոսը՝ մեկ, և 26-լարանի: Այնուհետև, Թեովմաս երաժիշտը հորինեց (ևս մի) այլ կերպի գործիք, որով ամեն կենդանու ձայնով երգվում էր: Սորանից հետո Սինեվուգես (երաժիշտը) հորինեց հյուսնական առաջին ձայնն (Աձ): Եվ նրա Փոկեղեղես եղբայրը հորինեց երկրորդ ձայնը (Բձ)՝ դարբնականից: Եվ հետո նրանց Սոփեկեղեղես եղբայրը տվեց երրորդ ձայնը (Գձ), այն է՝ գետերի հոսանքը: Հետո նրանց Պեպիանոս (անունով) քրոջ որդին հորինեց չորրորդ ձայնը (Դձ)՝ ծովի ծփանքը: Ապա Քիմոսփենեսը հմուտ կերպով ձայնագրեց գազանների և թռչունների

* Հարցմունք և պատասխանիք Վարդանայ վարդապետի, Մատենադարան, ձեռ. քիվ 2599, քարգմանություն՝ Լ. Խաչիկյանի:

(ձայները), որ նման են առաջին ձայնին: Հետո Ֆիլեվսը անջատում ու մոտեցնում է երկրորդ ձայնին և ապա Հոմիոսն զատեց չորրորդ ձայնի կողմն:

Ըստ Կոմիտասի. «...Հ. Ղ. Ալիշանը (գրում է), թե Ստեփաննոս անունով մի երաժիշտ քսան և վեց եղանակ է հորինել բնական իրերի և կենդանիների ձայնից առնելով: Պատահաբար մեր ձեռքն անցավ մի ձեռագիր, որի մեջ կար մի անհայտ գրչի գործից մի գլուխ բան «Յաղագս ձայնից թե ուստի՞ գտաւ» վերտառությամբ՝ բոլորովին անկախ գրքի բուն նյութից: Մեր կարծիքով, Հ. Ղ. Ալիշանի հիշած Ստեփաննոս երաժիշտը նույն այս անձն է, բայց ոչ թե հորինել է հիշյալ քսան և վեց եղանակը, այլ թարգմանել երանելի Բարսեղի գրությունից, և որ եղանակների թիվն է քսան և չորս»*:

Ըստ երևույթին, Կոմիտասին անհայտ է եղել վերը բերված Վարդան վարդապետի ձեռագիրը, որտեղ ասված է, թե Ստեփաննոսը 26 առանձին գործիք շինեց, իսկ Թիմոֆանոսը՝ մեկ և 26 լարանի: «Յաղագս ձայնից թե ուստի՞ գտաւ» ձեռագրում ասված է, որ Ստեփաննոս փիլիսոփան երաժիշտ է եղել և բոլոր կենդանիների ձայների հմուտ գիտակ և այդ ձայները բաժանել է վերը նշված ձևով. «բառաչել, բչել, կոնչել, գոչել, բնչել, մնչել, բբչել, կառանչել, մոմռել, ճչել, կանչել, զոհզոհել, վչել, անչել, հառաչել, կառայնել, կաղկնձել, հաջել, կանկաչել, զոկել, սողալ, սորվինջալ, մնջնջել, ճոճուել»: Այնուհետև թվարկվում են մի շարք երաժիշտների անուններ՝ Սարդիանոս Թեգբացի, Եդեսոս, որը հարմարեցնում է նվագը կենդանիների ձայներին, Մենեգես, որը գտնում է առաջին ձայնը՝ Աձ, Փլեգեդեսը երկրորդ ձայնը՝ Բձ, ձայն ի դարբնել է յերկաթե կռելոյ: Ապա Սովիկլես, որը գտնում է երրորդ ձայնը՝ Գձ, ձայն արինակեալ ի գետոց՝ խաղացմանց եւ ի յորձանաց հոսմանց: Եվ վերջապես, Պիպանոս, որը գտնում է չորրորդ ձայնը՝ Դձ:

Ինչպես տեսնում ենք, առաջին և երկրորդ ձեռագրերի մեջ փոքր-ինչ տարբեր են կենդանիների ձայների անունները: Ինչ վերաբերում է երաժիշտներին՝ Վարդան վարդապետի մոտ Աձ-ի հեղինակն է Սինովեգես, իսկ երկրորդ ձեռագրում՝ Մենեգես, Բձ-ի հեղինակն առաջինում՝ Փոկեդեդես, երկրորդում՝ Փլեգեդես, Գձ-ի հեղինակն առաջինում՝ Սովիկեդեդես, երկրորդում՝ Սովիկլես, Դձ-ի հեղինակն առաջինում՝ Պեպիանոս, երկրորդում՝ Պիպանոս և այլն... ըստ երևույթին, անուններն աղավաղված են:

Ութ ձայնի և երկու ստեղիների կարգավորությունն ըստ Հայսմվուրքի՝ Սահակ Պարթևին է վերաբերվում:

«Ըստ թույ տասն արարածոց ի չորից ձայնից տասն բարդեցաւ և չորս ձայնք ի չորս տարերցս ունին զգայունքն որպէս Ա ձայն ի հողոյն, և Բ-ն՝ ի ջրոյն, Գ-ն՝ ի յօդոյն, Դ-ն՝ ի հրոյն և ի ձայնիցն՝ բաժանեաց չորս կողմ, վառ է վերջ երկու ստեղին: Որք ունին և այլ յատկութիւն. զի ա ձայնն ի հիւսնականէն է. Բ-ն ի դարբնէն, Գ-ն՝ ի գետոց, Դ-ն՝ հաղորեաց, Ե՝ յերկաթոյ, Զ՝ ի ծովու ծփանաց. Է՝ յանասնոց, Ը՝ ի գազանաց, Թ և Ժ՝ ի հաւուց»**:

* Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Պետհրատ, Երևան, 1941, էջ 114-115:

** Շնորհալի և պարագա իւր, տպ. Վենետիկի, էջ 86:

Կոմիտասը, ելնելով «Յաղագս ձայնից...» ձեռագրից, հանգում է այն եզրակացության, որ չորս հիմնական ձայները գոյություն են ունեցել մինչև Սահակ Պարթևը: Սահակը կարգավորել է ու զարգացրել այն, ինչպես պատմում է Հայսմավորքը:

Երաժշտագետ Ն. Թահմիզյանն իր «Չայնի մասին ուսմունքը հին Հայաստանում» հոդվածի առնչությամբ՝ որոշ չափով վերլուծման է ենթարկել այս նյութերը, սակայն դրանք դեռ մանրակրկիտ ուսումնասիրության կարոտ են*:

Նախ և առաջ պիտի ասենք, որ կենդանիների ձայնանմանեցման արտահայտությունները, ինչպիսիք են բառաչել, պոռոչել, պապչել և այլն, տոտեմական վաղ շրջանի արտահայտություններ են, որոնց արմատները քաքնված են տոհմատիրական հասարակարգի վաղ շրջանի մշակույթում: Հայտնի է, որ կենդանիների և թռչունների ձայները վերարտադրում էին նաև շամանները՝ ծիսական արարողությունների ժամանակ: Ահա թե ինչպես է նկարագրում ռուս նշանավոր ազգագրագետ Դ. Ն. Անուշինը հիվանդին բուժելու շամանական արարողությունը, որի ականատեսն է եղել**:

«Մթնշաղ է: Երեկոյան ընթրիքից հետո հավաքվում են վրանում և ծալապատիկ նստոտում նստարաններին՝ տղամարդիկ մի կողմում, իսկ կանայք՝ մյուս: Շամանն առանձին նստած ինչ-որ բան է մտմտում, երբեմն զկրտում, ապա՝ դողում ողջ մարմնով: Նա աչքերը հառել է գետնին կամ խարույկին: Վրանի դուռը փակ է: Մարդիկ շշուկով են խոսում: Կրակն աստիճանաբար մարում է: Շամանը հանում է վերնաշապիկը, զգեստափոխվում և նստում սպիտակ ձիու մորթու վրա: Նա մտախոհ ծխում է, դողը սաստկանում է... դեմքը գունատ է... աչքերը՝ կիսախուփ... Վերջապես ելնում է ոտքի, մի բաժակ ջուր խմում, ապա՝ գլուխ տալիս շրջապատին: Կրակը մարում է: Կիսախավարում շամանի կերպարը հագիվ է նշմարվում: Սկսվում է բացարձակ խավարը: Վրանում մեռելային լռություն է տիրում: Հանկարծ ինչ-որ ձայն է լսվում, ապա՝ հորանջոց, վրանի խորքից լսվում են զանազան թռչունների ձայներ, մերթ՝ բազեի, մերթ՝ օրորի աղեկտուր ձայնը... Նորից լռություն...: Շամանը քեթև ցնցում է թմբուկը, ապա սկսում արագ հարկանել ու վերահաս փոթորկի մման՝ զարկերն աստիճանաբար ուժեղանում են: Վրանի խորքից լսվում են ագռավի կռկռոց, սուգահավի քրքիջ, օրորի մղկտոց, կտցարի սուլոց, արծվի ծղրտոց: Թմբուկի զարկերը, շամանի տարազից ու թմբուկից կախված զանգակների ու բոժոժների զրնգոցը, զանազան պարագաների աղմուկը՝ բոլորը ձուլվում են միմյանց: Մի պահ ընդհատվում է... թմբուկն ընկնում է շամանի ծնկներից: Նորից լռություն: Սկսվում է թմբուկի ցնցումից առաջացած բզզոցը և ապա՝ նույնը: Վերջապես թմբուկի զարկերի տեմպը փոխվում է, լսվում է կցկտուր հնչյուններով մռայլ երգը:

* Թահմիզյան Ն., Չայնի մասին ուսմունքը հին և միջնադարյան Հայաստանում, Բանբեր Մատենադարանի, ՀՍՍՌ ԳԱ, Երևան, 1962, № 6, էջ 135:

** Материалы и исследования по изучению народной песни и музыки, т. II, Москва, 1911, с. 282-284.

Երկրի հզոր եզ, դաշտերի գծույզ,
Երկրի կախարդական եզ, խոսի՛ր,
Դաշտերի գծույզ, հայտնվի՛ր, սովորեցրո՛ւ ինձ,
Հզոր Տոյոն, հրամայի՛ր...

Շամանը դիմում է ոգիների օգնությանը: Վերջապես, նրանք կարծես հայտնվում են. շամանն սկսում է ցատկոտել: Բոցավառվում է խարույկը, և մոռյլ երգի, թմբուկի զարկի և աղմկային հնչյունների տակ՝ սկսվում է շամանի էքսցենտրիկ պարը: Նրա մազերը զգգված են, բերանը ծոված, փսիներն ու փրփուրը ծորում են բերնից, նա պտտվում է, վեր բարձրացնում թմբուկը, հիմն է երգում, դյութում ոգիներին... ապա դառնալով հիվանդին՝ թքելով ու փչելով հիվանդի ձեռքի վրայից իբր վանում է ցավը... և վերջապես, հայտարարում է, թե ինչ պետք է զոհաբերել ոգիներին՝ հիվանդին գթալու համար»:

Այստեղ բերված թռչունների ու կենդանիների ձայներն առաջացել են կենդանի մարդու՝ շամանի կատարմամբ: Ինչպես տեսնում ենք ձեռագրերից՝ նույնն է կատարվել նաև գործիքների միջոցով: Վարդան վարդապետի ձեռագրում ասված է. «Ապա Քինոսփենեսը հմուտ կերպով ձայնագրեց գազանների և թռչունների ձայները, որ նման էին առաջին ձայնին»: Այս տողերից կարելի է ենթադրել, որ Աձ-ով հորինված եղանակները նվիրված էին այս կամ այն տոտեմին: Եվ այդ եղանակները պետք է որ արտահայտեին այս կամ այն կենդանու կամ թռչունի ելևեջները:

Ինչպես տեսանք Ղ. Ալիշանի «Շնորհալի և պարագա իւր» հատվածում, Աձ-ը հողի ձայնն էր (ի հողոյն), Բձ-ը՝ ջրի (ի ջրոյն) Գձ-ը՝ օդի (ի յօդոյն) և Դձ-ը՝ կրակի (ի հրոյն):

Հողը, ջուրը, օդը և կրակը Արիստոտելի, այսպես կոչված, «Բնության փիլիսոփայության» հիմք էին: Արիստոտելի անվան հետ կապված այս դպրոցը պահպանվել է մինչև XIV դ. և բազմաթիվ հետևորդներ է ունեցել, որոնց թվում՝ նաև միջնադարյան մի շարք հայ հեղինակներ*: Սակայն հարց է ծագում, թե ինչպե՞ս համատեղել բնության փիլիսոփայությունը երաժշտության, առավել ևս՝ ձայների համակարգման հետ:

Ամենայն հավանականությամբ՝ հողի պաշտամունքի հետ կապված մեղեդիները կատարվել են Աձ-ով, ջրի պաշտամունքի հետ կապվածները՝ Բձ-ով, օդինը՝ Գձ-ով և կրակինը՝ Դձ-ով:

Թե որքանով է այդ ձայների կազմությունը համապատասխանում այժմյան համանուն ձայների կազմությանը՝ դժվար է ասել: Հիշատակելի է, որ արդի հայկական ժողովրդական երաժշտական գործիքների զգալի մասը նույնպես այդ սկզբունքով է կառուցված: Այսպես՝ մեր դուդուկի ու զոռնայի ձայնանցքերը նույնպես անուններ ունեն, սակայն դրանք մուղամներից են բխում: Այս առումով, մեզ հետ ունեցած զրույցում, զոռնաչի Խաչիկը հաղորդեց, որ նվագարանի առաջին ձայնանցքը (վերևից) կոչվում է «Մահարի», երկրորդը՝ «Շահնագ»,

* Т. Т. Казанджян, Очерки по истории химии в Армении, Ергосунт, 1955.

երրորդը՝ «Մահուր ինդի», չորրորդը՝ «Սեգյահ», հինգերորդը՝ «Շուռ», վեցերորդը՝ «Ռ-աստ» և յոթերորդը՝ նույնպես «Սահարի»։ Սա նշանակում է, որ Սահարին սկսվում է առաջին կամ յոթերորդ ձայնանցքից, Շահնագը՝ երկրորդ, Մահուր ինդին՝ երրորդ, Սեգյահը՝ չորրորդ, Շուռը՝ հինգերորդ, Ռ-աստը՝ վեցերորդ ձայնանցքերից։ Երբեմն տարբեր կատարողներ ձայնանցքերը տարբեր մոտամներով են անվանում։ Յուրաքանչյուր մոտամ իր լադային կազմությունն ունի։ Պետք է ենթադրել, որ գործիքների ձայնանցքերը վաղ անցյալում նույն հայկական անուններն են կրել (Աձ, Բձ և այլն), սակայն պարսկա-արաբական և թուրքական միջավայրում, ուր ստիպված էին ապրել հայերը, դարերի ընթացքում փոխվել են նաև ձայների բուն հայկական անվանումները։ Նույնը տեղի է ունեցել նաև երաժշտական գործիքների ու տերմինների բնագավառում։ Օրինակ՝ շրջանաձև միակողմանի թմբուկը (դափ) առանձին տարածքներում դարձել է դեֆ, դեֆարա, դայրա, դավալ և այլն, մատների ծնծղաները՝ զիլ, զիլվարա, չալիարա, չաղանա (սիստր), վեցադին՝ չաշտա, չուշտա, չեշտա, փոքր սագերը՝ ջուռա, բաղլամա, սրափողը՝ զուռնա, խոշոր փողերը՝ բոռոզա, թմբուկի շրջանակը՝ դասնախ, խենթ, ձեռքի ափով զարկը թմբուկին՝ սիլա, չափալախ և այլն։

Միևնույն գործիքը պատմական տարբեր շրջաններում տարբեր անուններով անվանելու հանգամանքը տեղի է տվել ենթադրելու, որ դրանք տարբեր գործիքներ են։ Հաճախ օտար բառերից ելնելով՝ որոշ գործիքներ ներկայացվել են որպես պարսկական, արաբական կամ թուրքական ծագում ունեցող նույնիսկ այն դեպքում, երբ այս կամ այն գործիքն ունի ավելի մեծ անցյալ՝ քան տվյալ ժողովուրդը։ Ելնելով ընդհանուր ձևից՝ գործիքների մեծ մասը, ինչպես և դրանց երաժշտությունը, մեզանում դիտվել են որպես օտարամուտ։ Կոմիտասի կարգի խոշոր հեղինակությունն անգամ գրում էր. «Նվագական (հայկական՝ Ա. Բ.) երաժշտությունը շատ աղքատ է և անզարգացած։ Չուտ ժողովրդական է հովվական սրինգը, համամարդկային պարկապուկը, թութակ և շվիկ. մնացածները բոլորն էլ օտար են...»*։ Այսուհանդերձ, Կոմիտասն իր ուշադրությունը բևեռում է միայն սրնգի վրա, որի մասին մի ընդարձակ ուսումնասիրություն է գրել։

Ստացվում է մի պատկեր, ըստ որի հայերը, որոնք այնքան հարուստ հոգևոր մշակույթ ունեն, աչքի են ընկնում դարավոր ինքնատիպ ժողովրդական ու հոգևոր եղանակներով, ստեղծագործող ու կատարող երաժիշտներով, երաժիշտ տեսաբաններով՝ բոլորովին սնանկ են երաժշտական գործիքների ու գործիքային երաժշտության բնագավառում։

Այսպես է, արդյոք։ Մենք գիտենք, որ եվրոպական երաժշտական գործիքները վաղուց ի վեր մուտք են գործել Հայաստան, և մեր օրերում Հայաստանում շատ և շատ հայ երեխաներ ու պատանիներ սովորում են մասնագիտական երաժշտական դպրոցներում ու պատրաստվում դառնալ դաշնակահար, ջութակահար, թավջութակահար և այլ ու այլ գործիքների կատարողներ։ Հարյուրավոր մասնագետ կատարող դաշնակահարներ ու ջութակահարներ, հազարավոր

* Գրականության և արվեստի քանդաքան, երաժշտական բաժին, Կոմիտասի արխիվ, 676, 7-րդ բաժին, Նվագական երաժշտություն, 1906։

ունկնդրող հասարակություն. հարցրեք այս երաժիշտներին ու նրանց ունկնդիրներին, թե ո՞րն է ավելի հարազատ իրենց՝ պարկապզուկը, թե՞ դաշնամուրը: Պատասխանը պետք է որ լինի՝ դաշնամուրը: Հայտնի է նաև, որ խաշնարածական միջավայրում երաժշտական գործիքներից ամենատարածվածը սրինգն ու շվին են, գյուղական գոսանների և աշուղների մոտ՝ սազը, գյուղական հասարակական հանդեսների համար՝ պարկապզուկը, դուդուկը, գուռնան, քրիստոնեական եկեղեցու համար՝ զանգը ու քշոցը: Քաղաքներում ընդունված են թառը, քամանչան, քեմանին ու քանոնը, մի ուրիշ դեպքում՝ հարմոնը, կիթառը, մանդոլինը և այլն... Եվ այս բոլորն էլ իրենց համապատասխան միջավայրի համար օրգանական են ու հարազատ:

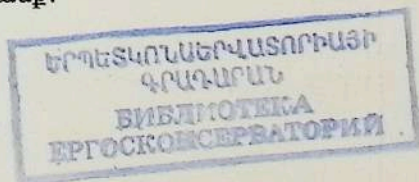
Ահա այս տեսանկյունով դիտելու դեպքում՝ երաժշտական գործիքների պատկերը Հայաստանում բոլորովին փոխվում է: Պատմական խոշոր նշանակություն ունի այն հանգամանքը, որ վաղ միջնադարում Հայաստանում գործադրվել է երգեհոնը: Որ Գր. Նարեկացին հիշատակություն ունի ջութակի մասին: Եվ որ նույն ջութակի գծագրությունը եվրոպական կատարողական դիրքով հանդիպում ենք Գառնիի պեղումներից հայտնաբերված X դ. պատկանող մի ապակե սրվակի վրա: Մինչդեռ ջութակի առաջացումը երաժշտության պատմության մեջ վերագրվում է շատ ավելի ուշ՝ եվրոպական Վերածննդի ժամանակներին:

Ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ աշխարհահռչակ (այսպես կոչված) «տաճկական ծնծդաների» հեղինակը Պոլսում ապրող Զիլչյան (Զիլճեան) ազգանունով մի հայ ընտանիք է, որը 250 տարի անընդհատ արտադրում է ամենահնչեղ գործիքները: Էրզրումի Սանթուրչյան տոհմը հարյուրավոր տարիներ շարունակ արտադրել է ամենաընտիր սանթուրները:

36492 Գործիքագիտության ասպարեզում հետաքրքիր հայտնություն է երգեհոնի նախատիպը՝ պարկապզուկը, բազմափող սրինգով (Պանի սրինգ), որը փորագրված է նախկին Դարալագյազի Կարախվանք գյուղի XIII դ. տապանաքարերից մեկի վրա: Հռչակավոր քամանչահար Սաշա Օգանեզաշվիին իր գործիքի վրա ավելացրեց չորրորդ լարը, որից հետո Անդրկովկասում եռալար քամանչաները փոխարինվեցին քառալարով:

Ցավոք, մենք ի վիճակի չենք բերելու բոլոր այն նորամուծությունները, որ կատարել են հայ վարպետները երաժշտական գործիքների ասպարեզում և չի կարելի ասել, թե բոլոր նորամուծություններն էլ համահավասար չափով առաջադեմ են եղել հայ երաժշտության համար, սակայն քիչ չեն և այնպիսի նվաճումները, որոնք դուրս են եկել ազգային սահմաններից ու տարածվել նաև մյուս ժողովուրդների վրա:

Ինչպես մյուս բնագավառներում, այնպես և այս դեպքում՝ հայ հնարագետ ու շրջահայաց միտքը նորը ստեղծելով հանդերձ՝ միշտ ձգտել է ընդօրինակել նաև այն արժեքները, որ ստեղծվել են ուրիշ ժողովուրդները և անհրաժեշտ դեպքում՝ է՛լ ավելի կատարելագործել ու մշակել դրանք:





Մեր այս աշխատությունն ընդգրկում է միայն հարկանային ու փողային գործիքները Հայաստանում հնագույն շրջաններից մինչև մեր օրերը: Հիմնական գործիքների հետ միասին աշխատության մեջ տեղ են գտել նաև օժանդակ գործիքային միջոցները, որոնք ինքնին որպես գործիք գուցե առանձին արժեք չեն ներկայացնում և վաղուց ի վեր դուրս են եկել գործածությունից, սակայն հին աշխարհում դրանք նշանակալից դեր են ունեցել:

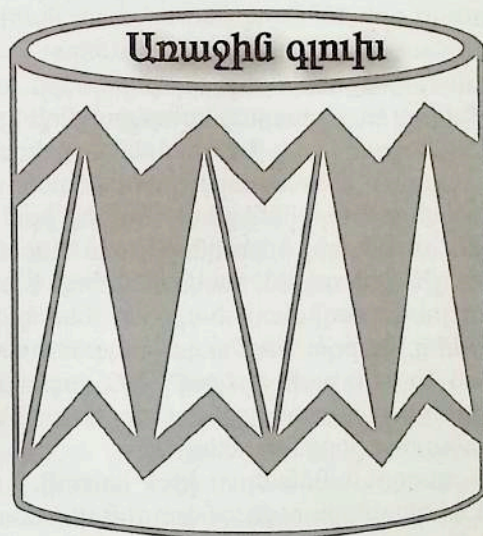
Խոսելով առանձին գործիքների մասին՝ աշխատել ենք տալ նաև գործիքների էվոլյուցիոն զարգացումը, սակայն նյութերի պակասության պատճառով միշտ չէ, որ հաջողվել է մեզ պահպանել այդ սկզբունքը:

Համեմատական ընդարձակ ֆոնի վրա մենք աշխատել ենք որքան կարելի է լրիվ պատկերացում տալ Հայաստանի նվազարանների մասին:

Աշխատությունն ունի նաև պատկերագրական մասը, որը հնարավորություն կտա ավելի տեսանելի ներկայացնել հայկական երաժշտական գործիքները՝ համեմատելով տարբեր ժողովուրդների շրջանում տարածված նմանատիպ նվազարանների հետ:

Հատուկ շնորհակալություն ենք հայտնում Լևոն Խաչիկյանին, Կարո Ղաֆադարյանին, Ռուբեն Զարյանին և Գուրգեն Հովնանին, որոնք ամեն կերպ աջակցել են մեր աշխատանքին:

Ա. Բ.



ՀԱՐԿԱՆԱՅԻՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐ

1. Թ Մ Բ ՈՒ Կ Ն Ե Ր

ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԱԿՆԱՐԿ

Բոլոր երաժշտական գործիքների մեջ թմբկայինների խումբը հնագույնն ու ամենատարածվածն է: Դժվար է պատկերացնել երկրագնդի վրա մի ժողովուրդ, որ զուրկ լինի թմբուկից: Լինեն դրանք Նոր Գվինեական կղզիներում ապրող բնիկներ, թե մեր օրերում զարգացման ամենաբարձր աստիճանի վրա գտնվող ժողովուրդներ՝ միևնույնն է, թմբկային գործիքներն ամենուրեք լայն կիրառություն ունեն:

Թե երբ և ինչպես են առաջացել թմբուկները, այս մասին պատմագրությունը որոշակիորեն մեզ ոչինչ չի հաղորդում, սակայն պետք է ենթադրել, որ դրանք առաջացել են ոչ թե մարդու գեղագիտական պահանջներից, այլ գոյության կռվից բխող անհրաժեշտությունից, մարդու ինքնապաշտպանության գիտակցությունից, երբ դեռ մարդն ապրում էր բնության գրկում*: Այն շրջանից, երբ մարդն իրեն շրջապատող գազանների ու հակառակորդ ցեղերի դեմ մաքառելու նպատակով ստիպված էր հզոր որոտնային միջոցներ ստեղծել:

Արհավիրքի ժամին մարդու անձնական կամ խմբովի գոռում-գոչումներն ու աղմուկ-աղաղակը կամ ֆիզիկական ուժն անգոր էին վերահաս վտանգը կանխել: Մարդկանց բնական հնարավորությունները թույլ էին գիշատիչ գազաններին սարսափեցնելու համար: Թերևս հենց երկու հակառակորդ ցեղերի միմյանց վրա հարձակման աղմկային ավելի զորեղ միջոցների ստեղծման մրցությունից են առաջացել ահռելի չափի այն թմբուկները, որ հանդիպում ենք հնդկական, աֆրիկյան և ասիական ժողովուրդների ու առանձին ցեղերի մոտ:

Զարկերի միջոցով հակառակորդին սարսափեցնելը, ըստ երևույթին, գոյություն ունի և որոշ կենդանիների մեջ: Լյուիս Կոտլոուն նկարագրում է, թե ինչպես գորիլան, մարդակերպ այդ հսկա կապիկը վտանգի պահին բռնուցքով զարկելով կուրծքը թմբուկ է դարձնում**, երբ զգում է մարդկանց ներկայությունը: «Ես լսեցի տոմ-տոմի*** խուլ հարված, — գրում է Կոտլոուն, — որը հիշեցնում էր թմբուկի զարկերը: Գորիլան օգտագործեց իր կուրծքը որպես ռեզոնատոր և զարկերն ավելի ուժեղ հնչեցնելու համար բացեց բերանը»:

Տրամաբանական ենթադրություններից անցնելով գրավոր հիշատակություններին և կենդանի հուշարձաններին, նախ և առաջ պետք է հիշենք հրեական տոֆ, այսինքն դափ անունը, որին հանդիպում ենք դեռևս Եղեղությունների գրքում:

* Ֆ. Էնգելսի բնորոշմամբ. տե՛ս Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը, Երևան, 1953, Պետհրատ:

** Льюис Котлоу, Занзабуку, Москва, 1960, стр. 28.

*** Տոմ-տոմ, տամ-տամ — թմբուկ:

Մեր թվագրությունից առաջ, երկրորդ հազարամյակի կեսերին՝ Միջագետքից մինչև Միջերկրական ծովի ու Նեղոսի ափերը, թմբուկներն* ամենուրեք տարածված էին: Նրանց ավելի մշակված ու խոշորագույն ձևերին համդիպում ենք շումերների մոտ դեռևս մ.թ.ա. 3000-2500 թթ., իսկ տոֆ անունն առաջին անգամ հադիպում է Աստվածաշնչում՝ Հակոբի պատմության մեջ:

Շումերների համար թմբուկը սրբազան գործիք էր: Բարձրաքանդակներից մեկի վրա այն պատկերված է գերբնական ուժերի ձեռքում**:

Մեր ունեցած փաստերի հիման վրա կարող ենք եզրակացնել, որ թմբուկներն ստեղծվել են հայ ժողովրդի ձևավորումից առաջ, և գործածության մեջ մտել թերևս հայ ժողովրդի գոյության առաջին իսկ շրջաններից: Ինչպես մյուս երաժշտական գործիքների, այնպես և թմբուկների ծագման մասին ամեն ժողովուրդը, յուր ավանդույթներն ունի: Հայ գյուղաբնակ, թե քաղաքաբնակ հին երաժիշտներին՝ զուռնաչիներին ու դիոլչիներին, եթե փորձեք հարցնել թմբուկների ծագման մասին, կպատասպանեն, որ «Հոբել-Թոբելն» են ստեղծել թմբուկները: Ե՛վ Հոբելը, և՛ Թոբելը*** բիրիկական դեմքեր են: Ըստ հին կտակարանի՝ Հոբելը, նախահայրն է թափառական վրանաբնակ հովիվների, որը հորինել է մորթածածկ շարժական վրանները: Իսկ Թոբելը համարվում է Տյուրքարացոց նախահայրը: Տյուրքարացիք քաջ ռազմիկներ էին և հաղթանակած պատերազմներից գերիներ ու պղնձյա անոթներ էին բերում՝ Տյուրոսում վաճառելու նպատակով: Ըստ հայկական բանավոր ավանդության՝ օգտագործելով սովորական կախովի կշեռքի մեկ զույգը, Թոբելը թմբուկ պատրաստեց և ընկերակցեց Հոբելին, որը փող էր նվագում²:

Հայաստանում տարածված թմբուկների հնագույն կենդանի նմուշներից են Հայաստանի պատմության թանգարանում պահվող զանազան շրջանների պեղումներից հայտնաբերված մի շարք լայնափոր կավե կճուճներից մի քանիսը****: Շուրջ երեք հազար տարի այս գործիքները գտնվել են հողի ու փլատակների տակ, որի հետևանքով վրայի թաղանթները ոչնչացել են, ու պահպանվել են միայն կավե ձեզոնատորները:



Թմբկային գործիքներն ըստ ձևի խոշոր բազմազանություն են ներկայացնում, սակայն ամենատարածված ձևերը երեքն են: Առաջինն անոթաձև միակողմանի թմբուկն է, որը Հայաստանում կոչվում է գոս****, նաղարա կամ դիպլիպիտո, Վրաստանում՝ նաղարա, դիպլիպիտո, Միջին Ասիայի ժողովուրդների մոտ՝ նակորա,

* Խոսքը շրջանաձև միակողմանի թմբուկի մասին է. տե՛ս շարունակությունը:

** Музыкальная культура древнего мира, Ленинград, 1937, стр. 79 и 97, Музгиз.

*** Բառարան սուրբ գրոց, Կոստանդնուպոլիս, 1881, էջ 221, 385:

**** Է., Խանգաղյան, Հայկական հին երաժշտական գործիքները, Երևան, 1959, էջ 66, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:

***** «Գոս — թմբուկ մեծ կամ միակողմանի», - Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հ. 1, Վենետիկ, 1836, էջ 573: «Գոս — մեծ թմբուկ», - Հ. Աճառյան, Արմատական բառարան:

Չիմաստանում՝ նա-գու-լա, Ռուսաստանում՝ նակրա, իսկ եվրոպական երկրներում՝ լիտավր:

Երկրորդը՝ գլանաձև երկկողմանի թմբուկն է, որը Հայաստանում կոչվում է դիոլ, Վրաստանում՝ դոլի, դալաբանդի, Իրանում՝ դյուլուլ, Թուրքիայում՝ դավուլ, դյունբելեք, Ուզբեկստանում՝ դոլ, դուլ:

Եվ վերջապես երրորդը՝ շրջանաձև միակողմանի թմբուկն է, որը Հայաստանում կոչվում է դափ կամ դավալ, հրեաների մոտ՝ տոֆ, Վրաստանում՝ դավալի, տամբլա, Ուզբեկստանում՝ դոյրա, չիրմանդա կամ չիլդըմա, Իրանում՝ դայրա, Թուրքիայում՝ դեֆֆ:

Թմբկային այս ձևերն են, որ մեծապես կիրառվելով անցյալում՝ այսօր ևս հնչում են Հայաստանի գյուղերում ու քաղաքներում: Տարբեր ժամանակներում ու բնակավայրերում, ժողովրդախոսակցական լեզվում ու հայ մատենագիրների աշխատություններում դրանք տարբեր անուններով ու բարբառային ձևերով են կոչվել ինչպես օրինակ՝ դմբուկ, տապլ*, դեֆֆ կամ դաֆֆ**, տմբլի***, դայրա, դուֆուլ***, դավալտավա****:



Թմբուկների գործադրման ձևերը կապված են հասարակական կյանքի ամենաբազմազան իրադրությունների հետ: Լինի դա հաղթական հանդես, թե տազնապ, խորհրդանշային ազդանշան, հասարակական կոչ, թե ողբերգություն և այլ ու այլ դիպված ու դեպք՝ թմբկային գործիքների դերը նաև այսօր շատ ու շատ ժողովուրդների կյանքում մեծ կարևորություն և խորհուրդ ունի: Ել չենք խոսում պարերի մասին, որոնք առանց թմբուկների գրեթե գոյություն չունեն: Թմբուկների միայնակ (solo) կամ խմբային հետաքրքրական ու բազմազան գործադրման ձևերի հանդիպում ենք ավանդական մշակույթով ապրող ժողովուրդների՝ մասնավորապես ինդոնեզական³, հնդկական ու աֆրիկական որոշ ցեղերի մոտ: Ահա թե ինչ ենք կարդում «Географические очерки жизни человека» գրքի երկրորդ հատորում****. «Հնդկաստանի ներսում, որտեղ որոշ ցեղեր դեռ ինքնավար են և ապրում են ցեղապետների իշխանության ներքո: Թմբուկները նրանց ցեղային գույքի մասն են կազմում: Թմբուկը նրանց գլխավոր երաժշտական գործիքներից մեկն է և զարդարվում է զանազան խորհրդանշերով, մարդու ոսկորներով ու զանգերով⁴: Այդ գործիքը փոխարինում է մեր հեռախոսին, և ցեղապետը, որի բակում են

* Այսպես է անվանում XIV դարի հայ մատենագիր Կոստանդին Երզնկացին: Տե՛ս Կոստանդին Երզնկացի, Վենետիկ, 1905թ., էջ 131:

** Այսպես են անվանում հին գյուրեցիները և տաճկահայերը:

*** Այսպես են անվանում դարաբաղցիները, զանգեզուրցիները:

**** Այսպես է անվանում Առաքել Սյունեցին, XV դար:

***** Այսպես է անվանում Վարդան Այգեկցին իր առակներից մեկում: Տե՛ս այս հատվածի վերջում:

***** Народы земли, Географические очерки жизни человека на земле, под редакцией А. Острогорского, т. 2, изд., тов-ва «Общественная польза».

գտնվում թմբուկները, դրանց միջոցով՝ հատուկ թմբկային լեզվով, ազդանշաններ է տալիս: Այստեղ թմբուկները երբեմն ահռելի չափերի են հասնում և պատրաստվում են փայտից, կավից, մետաղից, որոնց վրա ձգվում են ընծառչություն, գոմեշի, փղի կաշի կամ փղի ականջ»:

Թմբկային լեզուն որոշ ցեղերի մոտ կարող է բաղկացած լինել կյանքի տարբեր դեպքերին համապատասխանող ամբողջական դարձվածքներից: Օրինակ, պատերազմ հայտարարելու դեպքում ազդանշան է տրվում. «Այսօր վատ է երկրի վրա. վերցրեք իրացաններն ու փամփուշտները և անմիջապես հավաքվեք»: Պարերի համար ազդանշանի բառերը հետևյալն են. «Օրն սկսվում է. ոչ մի վատ բան չի նախատեսվում: Բոլորը տեսնում են արևի ծագումը. տեսնում են Աստծուն, տեսնում են երկիրը: Ով չարագործի, վաղը կլինի նրա դատաստանի օրը»: Համայնքի որևէ անդամի մահվան դեպքում հայտարարվում է. «Թող յուրաքանչյուրը գիտենա, որ երկրի վրա այսօր լավ չէ. մահացավ մարդը, հեռացավ ընդմիշտ»:

Թմբկային լեզվով առավել հարուստ են Ոսկե ափի բնիկները, որտեղ երթի ժամանակ երկու թշնամի թմբկահարներն իրենց զորքերի քաջագործություններին նվիրված ամբողջական եղանակներ են հարկանում: Տոգոյում գիշերային լռության մեջ հնչյուններն ավելի լսելի դարձնելու հետևանքով՝ թմբուկների բարբառով օգտվում են մեծ մասամբ գիշերով: Այս գործիքները հնչեցնում են նաև արևածագին և մայրամուտին: Յուրաքանչյուր ազդանշան կրկնվում է երկու-երեք անգամ: Օրինակ, Կամերունի Դուալի բնիկները թմբուկների միջոցով մի քանի կիլոմետր տարածության վրա հարցնում, պատմում են ամբողջ պատմվածքներ, կանչում են, նախատում և այլն... Սա ոչ թե ազդանշանային ձևն է, այլ յուրահատուկ լեզու, որն ուսումնասիրման կարիք ունի: Այն, ինչ կատարվում է թմբուկով՝ ձայնանմանեցման կարգով կատարում են երբեմն բերանի խոսակցական ձևով, որը և հնարավորություն է տալիս գաղափար կազմելու դրանց իմաստի մասին:

«Ջուրը, գետը» դուալների բարբառով կոչվում են **մադիբա**, իսկ թմբկային լեզվով՝ տոկոլո ու լոկոլո, «ես ուզում եմ» կոչվում է **նանուլա**, իսկ թմբկային լեզվով՝ **կուլոլուլու**, «կա, այո»՝ թմբկային լեզվով կոչվում է **տոկոլոլու**, **կուլոկոլոտո**:

Հարվածները կատարվում են չափազանց արագ, ահա այս պատճառով չափազանց դժվար է ուսումնասիրել թմբուկների լեզուն: Հենց իրենց՝ բնիկների մոտ այդ արվեստին տիրապետողները հազվադեպ են:

«Թմբուկները Աֆրիկայի զարկերակն են, — գրում է Լյուիս Կոտլոուն, — նրանք մասնակցում են պարերին ու տոներին, նրանց միջոցով կանչում են ժողովի, պատերազմի, հայտարարում ցեղապետի կամ առաջնորդի գալու մասին ու տալիս են երկար հաղորդումներ: Աֆրիկայի Ռուանդ բնակավայրում արքայական թմբուկներն իրենց անուններն ունեն: Նրանցից երեքը, որոնք կոչվում են՝ **իշակվե**, **ինյախուրա** և **ինուվու**, ամեն առավոտ թմբկահարում են, հաղորդելով, որ թագավորը գնաց քնելու: Եվ եթե անգամ մա դեռ չի պառկել՝ թմբկային ազդանշանից հետո ոչ ոք այլևս իրավունք չունի աշխուժանալու:

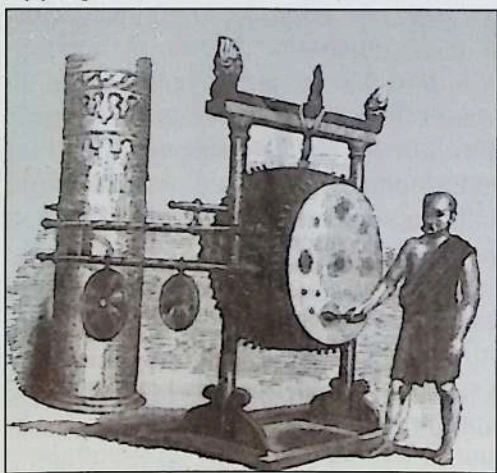
Վատուսսիների ամենասրբազան թմբուկը կոչվում է **կալինգա**, որն արքայական իշխանության խորհրդանիշն է: Կալինգան ունի մույն նշանակությունն, ինչ ուրիշ երկրներում թագավորի թագը, արքայական գավազանն ու պետական կնիքը միասին վերցրած: Երբ բելգիական գաղութարարներն ուզում էին հեռացնել Մուզինգա թագավորին՝ խլեցին նրանից կալինգան, և թագավորն իր հպատակների աչքում կորցրեց իր հզորությունն ու ողջ հեղինակությունը, իսկ ինքը՝ Մուզինգան, կորցնելով թմբուկը, անձնատուր եղավ առանց պատերազմի: Եվ երբ կալինգան

հանձնեցին Ռուդախիգվային, սա ինքն իրեն զգաց թագավոր ու որպես այդպիսին ճանաչվեց հասարակության կողմից*:

Թմբկային ազդանշանային այս ձևերը հատուկ են նահապետական տոհմական կամ տոհմացեղային հասարակարգով ապրող ժողովուրդներին, և բազմաթիվ փաստեր գալիս են հաստատելու, որ նման կարգերով ապրող բոլոր այդ ժողովուրդները գործադրել են թմբկային այս միջոցները: Շատ հավանական է, որ հայերի կյանքում ևս նրանք գոյություն ունեցած լինեին այն շրջանում, երբ ապրում էին առանձին ցեղերով ու որպես միավորված, ամբողջացած ժողովուրդ, դեռևս գոյություն չունեին: Սակայն եթե այս մասին մենք խոսում ենք ենթադրաբար, ապա մեր մատենագիրները թմբկային հավաքման ու ազդանշանային մի այլ ձևի մասին են հաղորդում: Այսպես, օրինակ՝ ակադեմիկոս Մանուկ Աբեղյանը հիշատակում է Գրիգոր Մագիստրոսի նամակներից մեկում բերած հատվածը. «Ի գռեհիկս ավանդեալ», որ «Պարթև Արտաշեսն» ասել է վախճանվելիս.

Ո՞ տայր ինձ գծուխ ծխանի,
Եւ զառաւօտն նաւասարդի,
Զվագելն եղանց,
Եւ զվագելն եղջերուաց.
Մեք փող հարուաք,
Եւ թմբկի հարկանէաք,
Որպես օրէն էր թագաւորաց:

«Այս հատվածը, — գրում է Աբեղյանը, — պատմականորեն հարմար է ժողովրդին սիրելի Արտաշես Գ-ին (18 — 34 թ.թ.), որ հայտնի է իր որսի և խնջույքների սիրով**:



Նկար 1

Ազդանշանային նկատառումներով՝ թմբուկները լայն չափով օգտագործվել են արքունական բակերում և հրապարակներում: Այսպիսի փաստերի հանդիպում ենք Զինական բոգդիխանների (նկ. 1) և այլ ժողովուրդների արքունիքներում***:

Շատ հավանական է, որ հայոց արքունիքներում ևս նույնը կարող էր լինել: Եթե այս մասին բավարար տվյալներ չունենք, ապա գրավոր հիշատակություններ են պահպանվել արքունական խրախճանքների մասին: Դրանցից է V դարի հայ նշանավոր մատենագիր Փավստոս Բուզանդի նկարագրած Պապ թագավորի խնջույքը****, որտեղ հնչող նվագարան-

* Льюис Котлоу, Мотивы ашхатությունը, էջ 112-113:

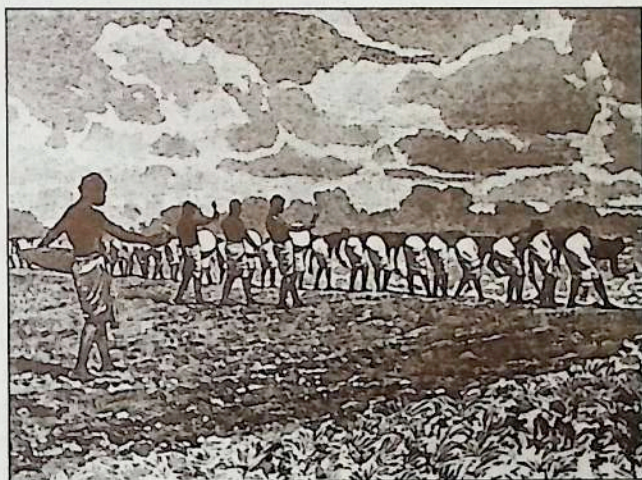
** Մ. Աբեղյան. Հայոց հին գրականության պատմություն, գիրք 1, 1944 թ., Երևան, էջ 62, ՀԱՍՈ ԳԱ հրատ.:

*** Э. Науман, История музыки, тт. 1-2. С-Петербург, 1897 г., рис. 13.

**** Սա այն խնջույքն էր, որտեղ և տեղի ունեցավ Պապ թագավորի սպանությունը: Փ. Բուզանդ, Պատմություն հայոց, Վենետիկ, 1831թ., էջ 232:

ների թվում հիշվում է նաև թմբուկը: Բուզանդի մոտ բոլոր գործիքները, այդ թվում նաև թմբուկները, հոգնակի թվով են ներկայացվում՝ թմբկահարք և սրնգահարք... Ու թեպետ և խոսքը կատարողների մասին է, բնականաբար վերաբերում է նաև գործիքներին: Կարելի է եզրակացնել, որ արքայական այդ ճոխ խրախճանքին թմբուկները աչքի են ընկել թերևս ոչ միայն քանակով՝ այլև **բազմազանությամբ**:

Թմբուկների ռիթմիկ զարկերով անցյալում հսկվում ու կանոնավորվում էր նաև ստրուկների կամ համայնքի կոլեկտիվ աշխատանքի ընթացքը (ճկ. 2, Կամերուն):



Նկար 2

Սուդանի ու Չինաստանի կյանքից այսպիսի օրինակներ է բերում Կարլ Բյուխերը: Նա գրում է նաև, որ մալայցիները հողը փոցխում էին տամ-տամի զարկերի տակ*։ Իսկ Մաքս Բյուխները գրում է, որ պոլինեզիական գյուղերում, դաշտային աշխատանքների համար թմբկային ռիթմիկ զարկերը նույնքան բնորոշ են, որքան և աշնան ցորենի կալսումը մեր գյուղերում**։ Հավանականությունից դուրս չէ, որ թմբուկների գործադրման այս ձևերը կիրառվել են նաև Հայաստանում, սակայն դա պետք է տեղի ունեցած լինի նույն հասարակարգում՝ ինչ թված ժողովուրդների:

Առավել մեծ չափերով թմբուկներն օգտագործվել են զորաբանակներում, ռազմիկների մեջ մարտական ոգին ամրապնդելու և հակառակորդների շրջանում հոգեբանական սարսափ առաջացնելու, ինչպես նաև զորահանդեսների ու արշավանքների քայլի ռիթմիկ հստակություն կարգավորելու նպատակներով:

XVII դարում գրված «Պատմություն Ալեքսանդր Մակեդոնացույ» աշխատության մեջ հանդիպում ենք ճակատամարտ պատկերող գունավոր մի նկարի, որի աջ կողմի վերին պլանում երկու թմբկահար է պատկերված: Նրանք կենտ մա-

* Карл Бюхер, Работа и ритм, Москва, 1923г., стр. 33.

** Reise durch den Stillen Ozean, s. 245: Այս նույնի մասին տե՛ս Ратцель, Народно-ведение, т. 1, стр. 222.

ղարաներ են նվագում*։ Այս կապակցությամբ հետաքրքիր է ուզեցական առասպելը, որը գրված է «Ռիստոյայի»** վերնագրով աշխատության մեջ։

«Երբ Ալեքսանդր Մակեդոնացին գրավում էր Իրանը և Թուրանը, — ասում է ավանդությունը, — Մակեդոնացին հավաքեց հնդիկ և պարսիկ գիտնականներին, թվով մոտ 400 հոգի և հրամայեց հնարել այնպիսի մի գործիք, որի ծայնը լսելի դառնա 144 մղոն տարածության վրա։ Եվ ահա գիտնականները հնարեցին կավից պատրաստված երկու խոշոր անոթ՝ վրան ձգված եղջերուի կաշի ու անվանեցին «կուս մաղարա» (մեծ մաղարա)։ Այդ թմբուկների վրա կատարողները հարկանում էին «Իսկյանդար, Իսկյանդար», որ նշանակում է «Ալեքսանդր, Ալեքսանդր...»։

Թմբուկների ներգործող հոգեբանական հսկայական ուժը լայնորեն օգտագործվել է մահ պաշտամունքային նպատակներով։ «Չնդկաստանում, — գրում է Ռատցելը, — թմբուկները, երկու հսկայական չափերի մաղարանները, հսկայական չափի երկաթե արկղերը, որոնց վրա հարկանում են երկաթե թակիչներով, մարդկանց գոռում-գոչումները՝ այս բոլորը ավետում էին աստծու մոտալուտ հայտնվելը. և ահա հնամաշ կերպասներով ու ծաղիկներով զարդարված պատգարակի վրա բերում են աստվածության կերպարները, որոնք ներկայացված են փայտից կերտված մի քանի գլուխների ձևով***։ Սրան հետևում է երգով ու պարով ողորմածություն հայցող, մեղքերը քավող «մեղապարտների» մի մեծ բազմություն****»։

Ըստ երևույթին, այսպիսի շքերթները հատուկ էին մահ հին աշխարհի շատ ժողովուրդներին։ Ինչպես հայտնի է, հին Հունաստանում ևս բերքատվության և խաղողի ողկույզի աստծո՝ Դիոնիսիոսի կուռքը նրան նվիրված տոներին, ճոխ հանդիսավորությամբ, շրջեցնում էին քաղաքի կենտրոնական փողոցներով*****։

Նույն շքերթները, ժամանակի պաշտամունքային ձևերի համաձայն՝ կատարվում էին մահ հին Հայաստանում։ «Հայտնի, է որ մեզանում ևս երաշտի ժամանակ աստվածուհիների (Նար, Ամահիտ) արձանները շրջեցնում էին և ամեն կողմից նրանց վրա ջուր էին լցնում ու զոհեր մատուցում։ Նույն բանը կատարվում էր մահ XIX — XX դդ. Նուրիմի (Նար) նկատմամբ»*****։

Ինչպիսին է եղել հատկապես թմբուկների մասնակցությունն այս հանդեսներին, դժվար է ասել, սակայն կասկածից վեր է, որ ընդհանուր անսամբլում նրանք նշանակալից դեր են ունեցել։

Կուրտ Ջաքսը գրում է. «Դեռ ասորիների գերիշխանության շրջանում՝ տաճարներում, ի պատիվ Արուսյակ մոլորակի, ամեն գիշեր «Լիլիսուս» պղնձե թմբուկն էին հարկանում։ Ակկադական տաճարում լուսնին նվիրված տոներին այդ նույն թմբուկի տակ արքայական զգեստներ էին փռում»։

* Մատենադարան, ձեռագիր № 5472, էջ 42։ Մեզանում ժամանակակից մաղարաները լինում են զույգ (տես մաղարա)։

** Ռիստոյայի — բառացի թարգմանությամբ՝ «Կանոններ երաժիշտների համար»։ Սա պարսկերենով գրված ձեռագիր գրքույկ է, որը կազմել է Նամանգանի ուզբեկ մոլլա Խուդայ-Բերդին։ Գրքույկի առաջաբանի հեղինակը խանըն Ալիմտալիսն է։

*** Պետք է ենթադրել, որ խոսքը երկկողմանի գլանաձև թմբուկների մասին է՝ Ա. Բ.։

**** Ратцель, Народоведение, стр. 768.

***** Жюль Комбарье, Музыка в античном театре, в сб.: Музыкальная культура древнего мира, стр. 160.

***** Կ. Վ. Մելիք-Փաշայան, Ամահիտ դիցուհու պաշտամունքը, ՀՍՍՌ ԳԱ, հրատարակչություն, Երևան, 1963, էջ 31։

Այդպիսի թմբուկները հատուկ են եղել և՛ բաբելոնացիներին, և՛ խեթերին, և՛ եգիպտացիներին՝ հին և նոր թագավորությունների շրջանում*:

Այդպիսի մի թմբուկի պատրաստելը և տաճարում կանգնեցնելը շուներների մոտ պատմական խոշոր երևույթ էր: Այդ օրվանից նոր դարաշրջան էր բացվում և սկսվում էր նոր տարեթվագրությունը** 5:

Թմբուկների, ինչպես և մյուս երաժշտական գործիքների գործադրման այս ձևերի մասին հայ պատմագրությունից, ցավոք, տեղեկություններ չունենք: Սակայն հայտնի է, որ հայոց հեթանոսական կրոնը և պաշտամունքային ձևերը շատ ընդհանուր գծերով կապված են եղել ասորա-բաբելոնականի հետ: Երկնային լուսատուների և առավելապես Արևի ու Լուսնի պաշտամունքը եղել է մասնաշաղկապ: Արամազդի որդի Միհրը համարվում էր Արեգակի ու Կրակի աստված***: Արեգակի աստվածներից էր մասնաշաղկապը:

«Ըստ հին հիշատակությունների՝ հայերը Լուսնին պաշտել են՝ անվանելով Անահիտ»6: «Ըստ տուրանեան լեզուաց ստուգաբանության Անահիտ Լուսին աստվածութեան ըսել է***»: Հին հայերի մոտ 7-րդ ամիսը նվիրված էր Լուսնին... Լուսնին էին նվիրված ամսվա 24-րդ և շաբաթվա առաջին օրերը:

Հիշենք Վաղարշակ թագավորի Արմավիրում կառուցած Անահիտի մեհյանում դրված Արևի ու Լուսնի արձանները****, հիշենք մասնաշաղկապի պեղումներից հայտնաբերված ծայնարկու գուսանների բրոնզե արձանները, որոնց գլխի երկու կողմից վեր են խոյանում կիսալուսիններ*****:

Հիշենք մասնաշաղկապի, որ թե՛ արևմտահայերի, թե՛ արևելահայերի միջավայրում, մինչ խորհրդային շրջանը, հեռավոր գյուղերում սովորություն կար երեխային բնեցնել տան երդիկի տակ, որտեղից լուսնի շողերն ընկնում էին նրա վրա: Այս ամենը գալիս են հաստատելու, որ թմբուկների գործադրման ձևերը, որ գոյություն են ունեցել վերը թվարկված ժողովուրդների մոտ՝ կիրառվել են և Հայաստանում: Հնարավոր է, որ թմբուկի կամ թմբուկների հետ միասին գործադրված լինեին և այլ երաժշտական գործիքներ ևս:

Արևապաշտ ժողովուրդները ևս արևի ծագելը և մայր մտնելը նշում էին թմբկահարությամբ: Այս մասին է հիշատակում մասնաշաղկապի «Սամվել» վեպում:

Ահա թե ինչ է ասում դառնացած Սամվելը դավանանքը փոխած հարազատ մորը.

«... Թող այդ հրաշալի բարձունքների վրա ամեն առավոտ, արևի ծագման ժամանակ, և ամեն երեկո, արևի մուտքի ժամանակ, թող հնչե մոզերի թմբուկի ու շեփորի ծայնը... և թող բարեպաշտ հայ շինականը, այդ ծայնը լսելով, դողդոջուն

* Հավանաբար, այդպիսի թմբուկները հատուկ են եղել մասնաշաղկապի (Ա. Բ.):

** Жюль Комбарье, Музыка в античном театре, в сб.: Музыкальная культура древнего мира, стр. 92.

*** Կ. Վ. Մելիք-Փաշայան, Անահիտ դիցուհու պաշտամունքը, ՀՍՍՌ ԳԱ, հրատարակչություն, Երևան, 1963, էջ 69:

**** Հայ բնեռածն արձանագրութիւնը, Լուսաբանելի Սոթմանա, էջ 36:

***** Н. Эмин, Примечания к переводу "Истории Армении" Мовсеса Хоренаци. Москва, 1893г., стр. 233, прим. 89.

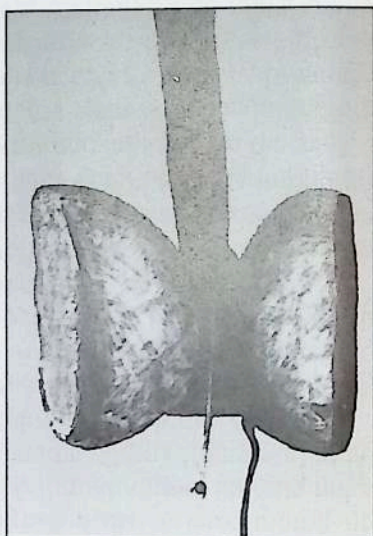
***** Георг Гоян, Театр древней Армении, т. 1, Искусство, Москва, 1952, стр. 305, рис. 62.

սրտով բարձրանա յուր կտուրի վրա և երկրպագություն տա ելնող ու մտնող արեգակին»*:

Որպես պաշտամունքային գործիք, թմբուկների բազմաթիվ ձևերը այսօր էլ մեծ տեղ ունեն չինական ու ճապոնական տաճարներում: Թմբուկները, հարկանային և աղմկային գործիքների հետ միասին, բուդդայական աստվածապաշտության ծիսական գլխավոր բաղկացուցիչներն են: Այստեղ գործադրվում են նաև մարդկանց զանգերից պատրաստված թմբուկներ (նկ. 3, 4): Այդպիսի թմբուկների թաղանթը սովորաբար պատրաստվում է օձի կաշվից⁷:



Նկար 3



Նկար 4

Մահմեդականների մոտ թմբուկների ռիթմիկ զարկերով ու փողային գործիքների նվագակցությամբ է կատարվում «Մախարամն» կոչվող սգո հանդեսների ընթացքում հավատացյալների ինքնախոշտանգումը**:

«Հուսեյն, Ալի, Շախսեյ, Վախսեյ» բառերի ռիթմիկ բացականչությամբ, գործիքային նվագակցությամբ մոլեռանդ մահմեդականը մեկ ձեռքով դաշույնահար է անում յուր սափրած գլուխը և մյուսով՝ շղթայահար անում յուր մերկ մարմինը***:

Շրջանաձև միակողմանի թմբուկները շամանների կրոնական և դյուբարական արարողությունների անբաժանելի մաս են (նկ. 5): Թմբուկին զարկելով, բացականչություններով ու ցատկոտելով, շամանը, ըստ հավատալիքի, փոխադրվում է մերթ լուսի աշխարհը, մերթ էրլիկի ստորերկրյա մռայլ թագավորությունը, կանչում մահացած նախնիներին, դյուբում չարքերին**** 8:

Բարի ու չար ոգիների զաղափարը, ինչպես և մահացած նախնիների պաշտամունքը գոյություն են ունեցել նաև հին Հայաստանում: Հայտնի է, որ հայ

* Բաֆֆի, Երկերի ժողովածու, հ. 7, Սամվել, Հայպետհրատ, 1956, էջ 99:

** Ջուռնա կամ կլարնետ, երբեմն սրանց միանում է նաև շեփորը:

*** Այս հանդեսները տեղի են ունենում գարնանը և տևում տասն օր: Տոնը նվիրված է տասներկու նահատակված իմամներին ու նրանց առաջնորդ Հուսեյնին:

**** Труды музыкально-этнографической комиссии, т. 2, Москва, 1911, стр. 280.

քուրմերը ևս միաժամանակ զբաղվում էին կախարդությամբ, գուշակություններով և բժշկությամբ: Հավանական է, որ նրանք ևս արարողությունների ժամանակ գործադրեին թմբուկներ: Սրբուհի Լիսիցյանը գրում է, որ մինչ խորհրդային շրջանը, Թիֆլիսի որոշ հայ ընտանիքներում, երեխաների կարմրուկ հիվանդությունը թմբկային զարկերի, երգի ու պարի միջոցով էին բուժում*:

Ըստ նրա՝ Ագուլիսի հայերը թմբուկների ու զուռնաների նվագով հիվանդին հարկադրում էին պարել դատարկ սենյակում այնքան, մինչև հիվանդը լրիվ ուժասպառ ընկնում էր հատակին ու քնում: Եվ սա տևում էր շատ երկար, որի հետևանքով երաժիշտները ևս ուժասպառ լինելով՝ նվագում էին փոխմիփոխ**:

Հին եգիպտոսում այդ նույն շրջանաձև միակողմանի թմբուկը ծառայում էր աստվածների ուրիշ երկրներ ուղեկցելու և դիմավորելու ծեսերին:

«Ձմռան ընթացքում, — ըստ եգիպտական առասպելի, — արևի զազանակերպ զգեստավորված աստվածուհին թողնում էր եգիպտական հողը և ուղևորվում դեպի հեռավոր երկրներ, իսկ գարնանը, երգելով ու պարելով, կրկին վերադառնում եգիպտոս: Վերադարձին նրան ձգում էր կապիկի կերպարանք ընդունած երկու աստվածների երգերի ու պարերի հրապուրականչը: Այդ ծեսերի ժամանակ եգիպտոսի կանայք տամբուրիներ (թմբուկներ) էին հարկանում»:

Ըստ հին եգիպտական օրացույցի՝ աստվածուհու վերադարձի օրը համարվում է «խաղողի ողկույզների և Նեղոս գետի լեցման օր***»:

Այս առնչությամբ՝ հետաքրքրական է հիշել Դիոնիսիոսին, որին հին հույները պաշտում էին ոչ միայն որպես բերքատվության ու խաղողի ողկույզի աստված, այլև ազատագրող, որը հեռացնում էր ձմեռը և ազատում մարդկանց հոգիները կյանքի կարիքներից ու կապանքներից****:

Ըստ Գ. Հովսեփյանի՝ Շխնոց ավետարանի նկարներից մեկում պատկերված են սրբապատկերներ, իսկ ներքևում՝ չորս վեղարավոր հոգևորականներ, ծունր դրած՝ շրջանաձև թմբուկները ձեռքներին, աչքերը փակ, գլուխները խոնարհած, թմբուկի շրջանակին հենած***** (նկ. 6): Այս նկարն առիթ է տալիս ենթադրելու, որ շրջանաձև թմբուկներն անցյալում կարող էին գործադրվել նաև քրիստոնեական



Նկար 5

* Срб. Лисициан, Старинные пляски и театрализованные представления армянского народа, т. I, АН АрмССР, Ереван, 1958, стр. 131, примечание.

** Срб. Лисициан, նույն աշխ. և նույն էջը:

*** В. Недельский и Ю. Францев, Миф о страдающем боге, 1934, стр. 65.

**** Ж. Комбарье, Музыка в античном театре, Музыкальная культура древнего мира, стр., 160.

***** Մատենադարան, № 621, Գ. Հովսեփյանի ժողովածու:



Նկար 6

եկեղեցիներում: Պաշտամունքային գործառույթներից կրկին անդրադառնալով աշխարհիկին՝ առաջին հերթին հիշենք թատրոնը: Ժողովրդական հնագույն թատերական ներկայացումներից են որսի ու ռազմական տեսարաններն ու գործողությունները, որոնք մինչև այժմ պահպանվել են հնդկական ու աֆրիկյան որոշ ցեղերի մոտ: Նույն Լյուիս Կոտլոուն չափազանց պատկերավոր նկարագրում է, թե ինչպես պիզմենները (Աֆրիկա) սպանեցին փղին, միսը կերան, իսկ հաջորդ օրը նույն որսորդները բնության գրկում ու բնական ձևով ներկայացրին փղի որսի հետ կապված բոլոր գործողությունները՝ որսի նախապատրաստվելը, փղի հետքերը որոնելը, հետքերը գտնելն ու առաջ ընթանալը, հարձակման ծրագիրը քննարկելը, փղին շրջապատելը և հետո սարսափահար ետ նահանջելը, նորից հարձակվելը և վերջապես սպանելը... Այս բոլորը տեղի են ունենում համր պարային շարժումներով, բնական, անսահման ոգևորությամբ ու պատկերավոր, և թմբուկներն այստեղ ներկայացման ոգին են: Նրանց զարկերը խիստ պայմանավորված են ներկայացման գործողությունների հետ* (Մկ. 7):

Հին ցեղերը որսի ժամանակ թմբուկներով էին վախեցնում կենդանիներին և նրանց քշում փարախը, կամ թակարդի մեջ և կամ էլ գլորում ժայռերից ներքև: Կասկածից վեր է, որ այս բոլորը նախնադարում կարող էին լինել նաև հայերի մոտ: Մեր ժողովրդի մեջ դեռ մինչև այսօր էլ պահպանված ռազմական պարերը, ծիսակերպությունները, սար-սուբահիներն ու այս կարգի պանտոմիմները հայ բնական հնագույն ներկայացումների առանձին նմուշներից են, որոնց մասին գրել է Սրբ. Լիսիցյանն իր վերը հիշված աշխատության մեջ:

Կասկածից վեր է նաև այն, որ հայկական հնագույն պանտոմիմներում սյուժեյից առաջացող բոլոր տրամադրությունները և արտահայտվել են թմբուկների միջոցով: Սակայն թմբուկների լայն գործածությունը չի սահմանափակվում միայն ժողովուրդների նախնական ներկայացումներով:

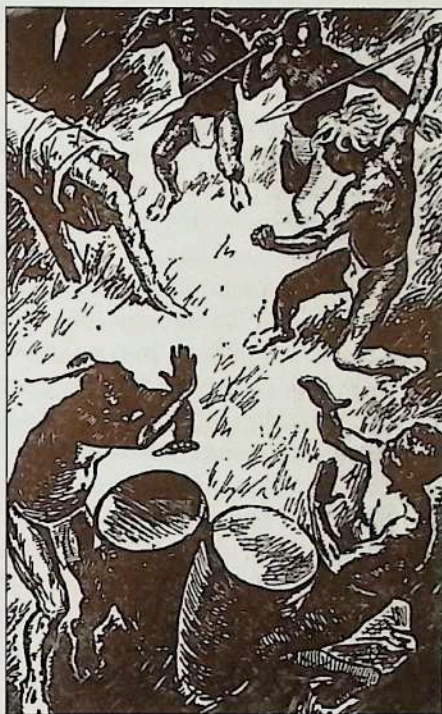
Պատմությունից հայտնի է, թե ինչպիսի մեծ տեղ է գրավել երաժշտությունն ամսիկ շրջանի ժողովուրդների թատրոններում: Այդ թատրոնները զգալի չափով եղել են երաժշտական: Ինչպիսին է եղել երաժշտությունը և ինչ դեր են խաղացել

* Լյուիս Կոտլոուն, նույն գիրքը, էջ՝ 57, 58, 59, 60, 61:

հատկապես հարկանային գործիքները հայ թատրոնում իր 2000-ամյա գոյության ընթացքում այս հարցը մնում է չուսումնասիրված, սակայն այն փաստը, որ անցյալում հայ թատրոնի գործող ուժերը հաղիսացել են զուսանները, որոնք ներկայացրել են ողբերգություններ ու կատակերգություններ, վկայում է այն մասին, որ երաժշտությունն այդ ներկայացումների առանցքը պիտի լիներ: Այս մասին, ցավոք, ոչ մի տեղեկություն չունենք: Սակայն չէ՞ որ **զուսան** բառը մարմնավորում է երաժիշտ հասկացությունը, իսկ **գոս** բառը բացատրվում է որպես մեծ թմբուկ:

Ահա թե ինչպես է բացատրում Հ. Աճառյանն այս բառերը*:

Հայտնի է, թե ինչպիսի արտակարգ դեր են կատարել հարկանային գործիքները և մասնավորապես, թմբուկներն ու զոնգերը չինական թատրոնում, որը հնագույն այդ սկզբունքով պահպանել է իր գոյությունը մինչև մեր օրերը⁹: «Չինական ժողովրդական թատրոնի նվագախմբում հարկանային գործիքները արտակարգ նշանակություն ունեցող անհրաժեշտություն են: Նրանք



Նկար 7

մարմնավորում են ոչ միայն ռիթմիկ ֆոնը, ներկայացման տեմպը, այլև բնութագրում են գործող անձանց ու նրանց գործողությունների համար համապատասխան տրամադրություն ստեղծում: Ըստ պիեսի ընթացքի՝ թմբկային ամենաբազմազան ձևի պայմանական ռիթմիկ ազդանշաններով նրանք ունկնդրին հաղորդում են մութ իջնելու և լույսը բացվելու, ինչպես նաև հերոսի մուտքի և ներկայացման այլևայլ անցքերի մասին: Այս ամենը, ինչպես և բեմական գործողությունները կամ այլևայլ դեպքերը լուսաբանող լեյտմոտիվները քաջ հայտնի են չինական ավանդական թատրոնի մշտական հաճախորդին դեռևս մանկապատանեկան տարիներից: Նվագախումբը, որը սովորաբար տեղավորված է լինում հենց այստեղ՝ բեմահարթակի վրա, նվագը ենթարկում է դերասանի խաղին ու գործողություններին, նրա շարժումների ռիթմին, էմոցիոնալ թռիչքների և անկումների շեշտերին: Ճակատամարտերի ու մենամարտերի տեսարաններում թմբուկների ու զոնգերի զարկերը տեղի են ունենում այն պահին, երբ խաչվում են սրերը, ընկնում են մարտիկները և վեր են ցատկում ու կրկին անցնում մարտի: Թմբուկների ու զոնգերի բազմազան ահռելի ուժի հասնող տրեմոլների հնչեղությամբ՝ պատկերվում և ընդգծվում են դրամայի հերոսներից մեկի սարսափ առաջացնող գործողությունները:

Այսպիսի միջոցներով նկարագրվում են նաև բնության մռայլ պատկերները**:

* Հ. Աճառյան, Արմատական բառարան, տե՛ս «զոս» և «զուսան»:

** Г. Шнеерсон, Музыкальная культура Китая, М., 1952, стр. 61.

Որ մեզանում գուսանները մյուս երաժշտական գործիքների հետ միասին գործադրել են նաև թմբուկներ, հայտնի է հայ պատմագրությունից: Դրանց առանձին պատկերավոր օրինակներից են Բակուր II թագավորի (161 - 163 թթ.) նվիրած արծաթե թասի վրա պատկերված պարուհին թմբուկով՝ տիմպան: 1258 թ. «Յեթումի ճաշոցում» Թորոս Ռոսլինի նկարած պարուհին նույնպես թմբուկով է և, վերջապես, 1401 թվի Թավրիզի Աստվածաշնչում պատկերած կատակ-գուսանը, որին նվագակցում են երկու թմբուկ ու երկու փողային գործիք (նկ. 8): Սակայն նրանք դեռ շատ քիչ են՝ հարկանային գործիքների և, հատկապես, թմբուկների դերը անցյալի հայ թատրոնում պատկերելու համար: Եթե նկատի ունենանք, որ հին աշխարհի թատրոններում ներկայացումները մի քանի օր էին տևում և հանդիսականներն ամբողջ օրը անց էին կացնում թատրոնում (կարծում ենք, որ այսպես պետք է եղած լինեին նաև հայ թատրոնում), և այստեղ, բացի բեմադրություններից, տեղի էին ունենում նաև խաղեր, ըմբշամարտ, մրցավազք և այլևայլ հանդեսներ՝ ապա այսքանն էլ բավական է համոզվելու, թե որքան մեծ պետք է եղած լինեին երաժշտության և, մասնավորապես, թմբուկների դերը:

Ի վերջո, բերենք նաև Վարդան Այգեկցու, կամ նրան վերագրվող առակներից մեկում թմբուկի մասին եղած հիշատակությունը. «Կայր ի ծառ մի և ի ճղերեն կապած թմբուկ և ծնողայք... (աղուեսն) վեր ելավ և ձգեաց զայն դաւատաւպան և պատառեաց զնա և ոչինչ գտաւ ի նա...»*:

Թմբուկը կախված է լինում ծառի ճյուղից. աղվեսը, ըստ երևույթին կաշվի հոտն զգալով բարձրանում է ծառի վրա, վայր գցում թմբուկը ու պատառոտում, բայց ոչինչ չի գտնում այնտեղ:



Նկար 8

* Н. Марр, Сборник притч Вартана, ч. 3, СПб, 1894, стр. 174.

ՇՐՋԱՆԱԶԵՎ ՄԻԱԿՈՂՄԱՆԻ ԹՄԲՈՒԿ

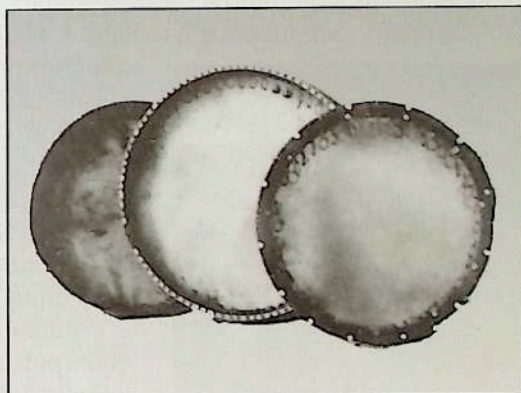
ԴԱՓ (ԴԱՎԱԼ)

Շրջանաձև միակողմանի թմբուկը կազմված է փայտե կլոր շրջանակից, որի մի կողմը պատած է թաղանթով:

Այն ժողովրդական լեզվում հայտնի է դափ կամ դավալ* անուններով:

Այս ձևն ունեցող թմբուկները երկու կարգի են բաժանվում: Առաջինին պատկանում են խոշոր թմբուկները, որոնք գործադրվում են ժողովրդական գործիքներից կազմված լարային անսամբլներում, իսկ երկրորդին՝ փոքրերը, որոնց շրջանակի մեջ, սովորաբար, մի քանի զույգ ծնծղաներ են ամրացվում: Հենց այս պատճառով՝ դրանք անվանվում են «ծնծղաշար թմբուկ» (այս թմբուկի մասին կխոսենք առանձին):

Խոշոր թմբուկների պատրաստման տեխնիկան XX դարի վերջին կեսերին զգալիորեն փոխվել է**։ Այսպես, օրինակ՝ հնում դափերի շրջանակները պատրաստվում էին խաղողի վազից, ներսի կողմից հարթ էին, ծավալով համեմատաբար ավելի խոշոր և կոպիտ (նկ. 9 մեջտեղի գործիքը և նկ. 10): Այս գործիքների թաղանթը պատրաստվում էր այծի, ոչխարի կամ 10-12 օրական հորթի կաշվից: Այդ թաղանթները խոնավությունից անմիջապես փափկում էին, որի պատճառով կատարողները նվագից առաջ թաղանթը չորացնում էին կրակի վրա ու չփում ձեռքով: Հին գործիքների զարդարման համար օգտագործվում էին ոսկոր, էթոնիտ և մետաղ: Շրջանակների ներսում կախված լրացուցիչ հնչյունային էֆեկտներ առաջացնող պարագաները՝ մետաղյա օղերը, բոժոժները, արծաթյա դրամներն ու այլուայլ աղմկային իրերն էին:



Նկար 9

Ի տարբերություն այս բոլորի՝ 1960 - ական թթ. պատրաստվող թմբուկների շրջանակները թեև նույնպես պատրաստվում են խաղողի փայտից, սակայն հնչյունային ռեվերբերացիան ուժեղացնելու նկատառումներով՝ ներսի կողմից դրանք ուռուցիկ ձև են ստանում, որը դառնում է մի յուրատեսակ կիսափակ ռեզոնատոր, իսկ վրան ձկան կաշի են ձգում (նկ. 9, աջից առաջինը և նկ. 11, 12): Ի տարբերություն մյուսների՝ ձկան կաշին

* Գյումրիում, Ախալքալաքում, Ախալցխայում դավալ անվանում են մաև չվին:

** Գործիքների վերափոխման և պատրաստման մոր ձևերի մասին տեղեկությունները մեզ հաղորդել են Երևանում գործող վարպետները:



Նկար 10



Նկար 11

ավելի հարթ է, թեթև և դիմացկուն: Այն ավելի մեծ չափով յուղայնություն ունի, որը թաղանթը պահպանում է մթնոլորտի ու ջերմաստիճանի տատանումներից: Այժմյան թմբուկների շրջանակների ներսում կախում են միմիայն կլոր կամ տափակ մետաղե օղեր, իսկ գործիքը զարդարելու համար մեծ մասամբ գործադրում են գաղտակուր (սաղափ) և էրոնիտ:

Գործիքի ընդհանուր ծավալը տրամագծով 35,5 սմ է, իսկ շրջանակի լայնությունը՝ 4,5 սմ*: Այսպիսով, ժամանակակից դափը իր նախկիններից տարբերվում է համեմատաբար փոքր ծավալով, ավելի համեստ և նուրբ էֆեկտային միջոցներով, զարդարանքով, ինչպես և հնչողությամբ:

Ծավալի, թաղանթի, շրջանակի և մնացած մասերի վերափոխումը նպաստել է գործիքի հնչողության հարստացմանը՝ ստեղծելով հնչյունատեմբային նոր և ավելի նուրբ որակ: Եվ այդ նոր որակը պայմանավորված է թաղաքային ժողովրդական երաժշտության գեղագիտական կենսազգացողությամբ:



Նկար 12

Սակայն շրջանաձև միակողմանի թմբուկի կատարելագործման միջոցները չեն սահմանափակվում միայն դրսից բերածով:

Քամանչահար Լևոն Կարախանի բանավոր տեղեկությունների համաձայն՝ XX դ. սկզբներում հայ կատարողների մոտ միտք էր ծագել ստեղծել այնպիսի թմբուկ, որ լարելու միջոցով հնարավոր լինի ստանալ ցանկացած բարձրությունը: Այս իսկ նկատառումներով՝ գործիքի ներսում հարմարեցրել էին հատուկ շրջանակ, որն ամրացված է եղել թաղանթին, և դրա միջոցով հնարավոր էր լարել գործիքը: Նման գործիքի Կարախանը 1905 թ. հանդիպել է Ղարսում, իսկ Լենինականում մինչև

* Չափագրությունը կատարել ենք ՀՍՍՌ ԳԱ Գրականության և արվեստի թանգարանի երաժշտական սեկտորում պահվող գործիքներից:

վերջին տարիներն էլ ապրում էր հին երգիչ ու թմբկահար Մուշեղը, որն այդպիսի գործիք էր նվագում: Իր որոշ առավելություններով հանդերձ՝ այդ ձևը ծանրացրել է գործիքը, խանգարել կատարողական տեխնիկային, որի հետևանքով և չի արմատավորվել:

Թմբուկների առանձին մասերը, կատարողական միջոցներն ու ռիթմական միավորներն իրենց մասնագիտական բանավոր տերմիններն ունեն, որոնցից ուսուցման ժամանակ օգտվում են կատարող վարպետները:

Ինչպես հայտնի է, Անդրկովկասում, Միջին Ասիայում և այլ ժողովուրդների մոտ՝ շրջանաձև միակողմանի թմբուկը պահում են ձեռքերի մեջ և կատարում ձեռքերի փերի ու մատների զարկերով, առանց թակիչի:

Այսպիսով՝ ձեռքի փիով զարկը մասնագիտական լեզվով կոչվում է սիլլա (բառացի նշանակում է ապտակ): Մեկ զարկը կոչվում է թաք սիլլա, երկուսը՝ ջուխտ (բառացի՝ զույգ): Ռիթմը կոչվում է ուսուլ (արաբական բառ է, նշանակում է ռիթմ, սիլլա): Սինկոպային կատարման ձևը կոչվում է թարս ու շիտակ, իսկ մեխիզմային արտահայտությունը՝ ծաղիկ: Մատը մատի վրայով ուժեղ սահեցված զարկը՝ այսպես կոչված չթոցային զարկը՝ կոչվում է մատ: Թմբուկի շրջանակը կոչվում է խեմք կամ դասմախ, ռեզոնատորը՝ խազինա, թաղանթը՝ փառդա կամ ֆարտա:

Թմբկային ռիթմերն իրենց հնագույն ավանդական տեսական դպրոցներն ունեին (բանավոր, և գրավոր), որոնց տիրապետում էին կատարող վարպետները և ուսուցանում աշակերտներին: Այս աշխատություններից հիշատակելի է Աբդուրահման Ջամիի (1414 – 1492 թթ.) երաժշտության մասին տաջիկերեն լեզվով գրած տրակտատը, որն ինչպես հեղինակն է նշում՝ կազմված է «հնագույն գիտնականների» ավանդույթների հիման վրա: Տրակտատը բաղկացած է երկու մասից, որոնցից առաջինը կոչվում է ուսմունք ստեղծագործությունների մասին (թալիֆ) և մյուսը՝ ուսմունք ռիթմերի մասին (իկա)*:

Ռիթմերի ծագման ու նկարագրության հարցերին է նվիրված նաև Բուխարայի XVII դարի երաժիշտ Դերվիշ Ալիի աշխատության գլուխներից մեկը: Այս կարգի գրքերից է նաև հայ երաժիշտ Թամբուրի Արուսիների** ձեռագիր աշխատությունը, որը պահվում է Երևանի Մ. Մաշտոցի անվան Մատենադարանում: Այն խմբագրել ու հրատարակել է անվանի երաժշտագետ Ն. Թահմիզյանը:

Մեզ հասած աշխատություններում՝ հեղինակներն օգտագործում են յուրահատուկ վանկային պայմանական դարձվածքներ, որոնք թեև առանձին հեղինակների մոտ տարբեր արտահայտություններ են գտնում, սակայն էությանը նույնն են:

Վանկային այդ դարձվածքներն ըստ երևույթին թմբուկների հնչյունային ծայնանմանեցումներն են, որ յուրաքանչյուր ժողովրդի կամ ցեղախմբի լեզվահնչյունային առանձնահատկություններին բնորոշ արտահայտություն են ստացել: Թերևս հենց դրանով կարելի է բացատրել վանկային արտահայտությունների այն տարբերությունը, որ նկատել ենք ուզբեկական ու թուրքական դարձվածքների մեջ:

* Աբդուրահման Ջամիի և Դերվիշ Ալիի հեղինակների մասին հիշատակում է երաժշտագետ Տ. Վիզգոն: Т. Вызго, Ритмы дойры, Ташкент, 1952, Госиздат Уз. ССР, Абдурахман Джалил, Трактат о музыке, пер. А. Н. Болдырева, ред. В.М. Беляева, Ташкент, библиотек-а инст.-а искусствознания, инв. N 63, А. А. Семенов, Среднеазиатский трактат о музыке Дервиша Али, Ташкент, 1946.

** Թամբուրի Արուսիներն ապրել է Կ. Պոլսում XVIII դարի առաջին կեսերին:

Նախ և առաջ պետք է հիշել, որ այդ վանկային դարձվածքները վերաբերում են թմբուկի ինչպես այս կամ այն տեղամասի զարկին, այնպես էլ ռիթմական ձևերին: Ինչպես հայտնի է, զարկերը կատարվում են գործիքի թաղանթի միջին մասին, եզրին և դրանց միջև ընկած տարբեր մասերում: Միջին Ասիայի և հատկապես Բուխարայի թմբկահարները, գործիքի թաղանթի կենտրոնում տեղի ունեցող զարկն արտահայտում են բուն կոչվող դարձվածքով, մույն զարկը խորեզմում՝ գուպ, իսկ թամբուրի Արուսիների մոտ՝ դյում կոչվող դարձվածքով: Գործիքի թաղանթի եզրի զարկը Բուխարայում արտահայտում են բակ, խորեզմում՝ տակ, Արուսիների մոտ՝ թաք կոչվող դարձվածքներով: Երկու միատեսակ զարկը թաղանթի եզրին՝ Բուխարայում անվանում են բաքքո, խորեզմում՝ տակ-տակ, իսկ Արուսիների մոտ՝ թաքա: Երկու ավելի կարճ զարկերը թաղանթի եզրին Բուխարայում՝ բաքա, խորեզմում՝ սակա, իսկ Արուսիների մոտ՝ թաքա-թաքա:

Թմբկային վանկային այս դարձվածքները թամբուրի Արուսիների մոտ գոյության հատուկ ձևեր ունեն: Ստորև բերում ենք այդ նիշերը:

№	Վանկային անունը	Գրության ձևը
1.	Դյում	•
2.	Թաք	\
3.	Թաքա	<
4.	Թաքա-թաքա	<<
5.	Պաուզա	~

Օրինակ 1

Պաուզան գրվում է այս կամ այն նշանի վերևում, օրինակ՝ ˘

Բացի պաուզաներից, Թամբուրի Արուսիների բերած ձայնանիշերի վրա կան նաև երկու տարբեր նշաններ, որոնց բացատրությունը հեղինակը չի տալիս, և մեզ համար դրանք առայժմ անհասկանալի են: Դրանք են՝ ˘ և ˘, որ հանդիպում են հեղինակի բերված ռիթմիկ օրինակների վերջում, հաֆիֆ սյունյակում՝ ... ˘ ˘

Հեղինակը գրում է՝

«Աջ ձեռքով դյում-ի տեղին զարկ,

Ձախ ձեռքով թաք-ի տեղին զարկ,

Աջ ձեռքով զարկ՝ ձախ ձեռքի բարձրացրու,

Ձախ ձեռքով զարկ՝ աջ ձեռքի բարձրացրու»:

Դոկտոր-պրոֆեսոր Վ. Բեյլանի մոտ հանդիպում ենք միջինասիական վանկային դարձվածքների նոտագրված ձևերի:

№	Վանկային անունը	Նոտային արտահայտությունը
1.	Բուն	♩ *
2.	Բաք	♩
3.	Բաքքո	♩ ♩
4.	Բաքա	♩
5.	Իստ	z (պաուզա)

Օրինակ 2

* Ձայնանիշի տակ դրված խաչանիշով (+) Վ. Բեյլանը նշանակում է «բուն» զարկը:

Դյունը և բունը ուժեղ զարկեր են, որ կատարվում են թմբուկի թաղանթի կենտրոնում:

Վ. Բեյլակը գրում է. «Վանկային նշումների օգնությամբ ստեղծվում են տարբեր ռիթմիկ ֆորմուլաներ: Դրանք հաճախ խոշոր բարդություն են ներկայացնում և երկար են տևում»:

Որպես օրինակ բերում ենք ուսուլ սաքիլ բանաձևը, որը բաժանվում է երկու մասի. առաջինը բուն ուսուլ սաքիլ և երկրորդը՝ նրան լրացնող ուֆար սաքիլ* բանաձևերը:

Բուն իստ բաքա բաքա բուն իստ բաքա բաքա
 Բաքքո բուն իստ բաքա բաքա բուն իստ բաք իստ
 Բաք իստ բուն իստ բուն իստ բաք իստ բուն իստ
 Բաք իստ բաք իստ բաքքո բաքքո բաքա բուն
 Բաք իստ բուն բաք բաքա բուն բաք իստ բուն իստ:

Եթե այս ամբողջը փոխադրենք նոտային տևողությունների, կստանանք հետևյալ ռիթմը.



Օրինակ 3

Թամբուրի Արուբինի կողմից տրված վանկային համակարգը նույնպես կարելի է արտահայտել նոտաներով: Համաձայն նրա բերած վանկային դարձվածքների զարկային հնչողականության՝ բաքա և բաքա-բաքաի տևողությունը ոչ թե պիստի լինի ♩ և ♪, ինչպես միջինասիական բաքքո և բաքան են, այլ՝ ♪ և ♪ և ♪:

№	Վանկային անունը	Արուբինի նշանները	Նոտային արտահայտութ.
1.	Դյուն	•	♪
2.	Թաք	↓	♪
3.	Թաքա	<	♪
4.	Թաքա-բաքա	<<	♪
5.	Պաուզա	~	♪

Օրինակ 4

* Ուսուլ ուֆար - նշանակում է պարային ռիթմ :

Իր բերած վանկային դարձվածքների գրության ձևերով՝ Արուֆինը բազմաթիվ եղանակների ռիթմիկ կազմություններ է տալիս: Առաջնորդվելով Միջին Ասիայում տարածված նոտագրման սկզբունքով և դրանց վերը նշված որոշ սրբագրմամբ՝ Թամբուրի Արուֆինի բերած այդ կազմությունները փորձենք տալ նոտային փոխակերպմամբ:



Օրինակ 5

Ոչ բոլոր ռիթմային ձևերն են, որ կարելի է արտահայտել վանկային բանաձևերով: Վանկային բանաձևերը միայն հիմնական ռիթմն են ներկայացնում: Իսկ ռիթմային մանրատված ձևերը վանկային եղանակով անհնարին է ներկայացնել:

Թամբուրի Արուֆինն իր այս աշխատության ուսուլաթ (ռիթմեր) հատվածում խոսում է նաև ռիթմերի առաջացման, հոգեբանական, ուսուցման ու յուրացման հարցերի մասին: Ըստ Արուֆինի՝ գոյություն ունի քսանչորս հիմնական ռիթմ, որոնց մեջ արտացոլվում են բոլոր իմաստուններին հատուկ ճարտար արվեստագիտությունները: Այս քսանչորս ռիթմերն առնված են բնության մեջ շարժվող շնչավոր առարկաների բնավորություններից ու շարժումներից և համապատասխանում են օրվա քսանչորս ժամերին: Եվ ինչպես մարդու բազկերակը ժամը 1-ից մինչև 24-ը յուրաքանչյուր ժամին հատուկ զարկ ունի, այնպես և քսանչորս ռիթմերը 24 ժամերին համապատասխան ռիթմ ունեն:

Այս քսանչորս ռիթմերը ծնունդ են առել երկու ռիթմերից:

Դրանցից մեկը թեթև ռիթմն է, որը կոչվում է *հաֆիֆ*, իսկ մյուսը՝ ծանրը, կոչվում է *սագիլ*: Կան և ոչ հիմնական ռիթմեր, օրինակ՝ *զանջիր* կամ՝ *զարբեյն*:

«Եթե մարդ մեռելային դրության հասնի՝ նրա բազկերակը էֆար ուսուլի ռիթմով է զարկում, ինչպես եթե կանթեղի լույսը պակասում է՝ նրա լույսը մեկ նվազում է, մեկ՝ լուսանում... Լուսանալը իրար հաջորդող արագ-արագ զարկերի թեքե, թեքն է, իսկ մարելը՝ նույն այդ ուսուլի դանդաղելն է (Բաքլամ եսի): Այնինչ, եթե մարդու մարմինն առողջ է՝ նրա բազկերակը Սոֆյան ուսուլի ռիթմով է զարկում: Իսկ եթե մարդու տաքությունը բարձր լինի՝ նրա բազկերակը յորուք Սեմայիի ռիթմով է զարկում»:

Թված ռիթմերը Արուֆինը հատուկ նշանատախտակով է ներկայացնում:

Թմբկային զարկերի այս արվեստը բարձր պրոֆեսիոնալիզմի արդյունքն է, որը սկիզբ է առել անհիշելի ժամանակներից, զարգացել ու պահպանվել Արևելքի առաջավոր ժողովուրդների մոտ: Թեպետև բերված բոլոր դրույթները հիմնականում վերաբերում են շրջանաձև միաթաղանթ թմբուկին, սակայն պետք է ենթադրել, որ դրանք ընդհանրական են բոլոր տեսակի թմբուկների համար: Հիշատակելի է և այն, որ տեսական այս դրույթներն ու վիրտուոզային արվեստը պահպանվել են հատ-

կապես այն ժողովուրդների մոտ, որոնք պահպանել են թմբկային արվեստի բացարձակ ինքնուրույն ձևերն ու այդ գործիքի մենակատարման (solo) սկզբունքը:

Պետք է ենթադրել, որ անցյալում հայերի մոտ ևս չըջանաձև միակողմանի թմբուկը մենակատարային գործիք էր, սակայն դեռ վաղ շրջաններից կորցրել է իր այդ դերը: Այժմ հայերի, ինչպես և կովկասյան մյուս ժողովուրդների մոտ, շրջանաձև միաթաղանթ թմբուկը զուտ անսամբլային գործիք է և հիմնականում կապված է պարային երաժշտության հետ: Սակայն նրա ինքնուրույն դերը հենց նույն անսամբլում նշանակալից է:

Վիրտուոզ վարպետները էքստազային վիճակում, բացի ընդունված միջոցներից, մատների վրա պտտեցնում են դափը, ցնցում, վեր են թռցնում և ապա բռնում ու կատարում էկվիլիբրիստիկ ամենաբազմազան հնարներ, որոնք ունկնդիրների վրա ցնցող տպավորություն են գործում, մանավանդ, երբ պարող զույգերն էլ օժտված են լինում նույն վարպետությամբ: Այս դեպքում ունկնդիրների ոգևորությամբ չափ ու սահման չկա: Թմբում է սրահը խրախուսիչ բացականչություններից:

ՄԻԱԹԱՂԱՆՅԹ ԾՆԾՂԱՇԱՐ ԹՄԲՈՒԿ (ԾՆԾՂԱՇԱՐ ԴԱԾ)

Ծնծղաշար թմբուկները* պատրաստվում են նույն սկզբունքով՝ ինչ շրջանաձև միաթաղանթ, խոշոր թմբուկները: Այս երկու նվագարանները որքան միմյանց նման են՝ այնքան էլ տարբերվում են:

Տարբերությունն ընդհանուր ծավալի, շրջանակի պատրաստման եղանակի, կիրառման նպատակի, եղանակի ու կատարման մեջ է: Ծնծղաշար թմբուկի տրամագիծը 18 - 20 սանտիմետրի սահմաններում է տատանվում: Ներսից ու դրսից բուրովին հարթ շրջանակի վրա, մեկը մյուսից հավասար տարածության վրա պատրաստում են մի քանի հորիզոնական բացվածք, որոնց մեջ մեկական զույգ փոքրիկ ծնծղա է հագցվում (տե՛ս էջ 55, ծնծղա):

Բացվածքների կենտրոնից ուղղահայաց դիրքով բարակ երկաթալարեր են հագցվում, որոնք սռնակաձև անցնում են ծնծղաների միջով: Ծնծղաներն ազատ շարժման վիճակում են գտնվում և թմբուկի փոքրիկ ցնցումից միմյանց բախվելով՝ ձայն են արձակում: Շրջանակի վրայի բացվածքների թիվը պայմանական է: Դրանց թիվը կարող է հասնել երկուսից մինչև վեց զույգի: Վեց զույգ ծնծղաներ ունեցող թմբուկներ հաճախ գործադրվում են ժամանակակից սիմֆոնիկ նվագախմբերում: Հաճախ գործիքի ներսի կողմից մաս բոժոժներ (տե՛ս էջ 51, բոժոժ), մետաղե օղեր կամ այլ աղմկային միջոցներ են կախվում: Ընդհանուր առմամբ, ծնծղաշար միաթաղանթ դափը կիրառվում է կանանց պարի ընթացքում: Գործիքի շրջանակն ունենում է ևս մեկ բացվացք, որի մեջ կատարողը հագցնում է ձախ ձեռքի բութ մատը: Մյուս մատներով բռնում է թմբուկը: Զարկերը կատարվում են աջ ձեռքով: Զարկերը կարող են կատարվել մաս դափի թաղանթը հարվածելով ձեռքին, գլխին, ոտքին, ծնկներին: Ավելի կրակոտ պարերում, որն այնքան բնորոշ է այս թմբուկի ոգուն, գործադրվում են կատարողական տեխնիկայի առավելագույն միջոցները:

Թմբուկի այս տեսակը պատմական շրջաններում մեծ կիրառություն է ունեցել

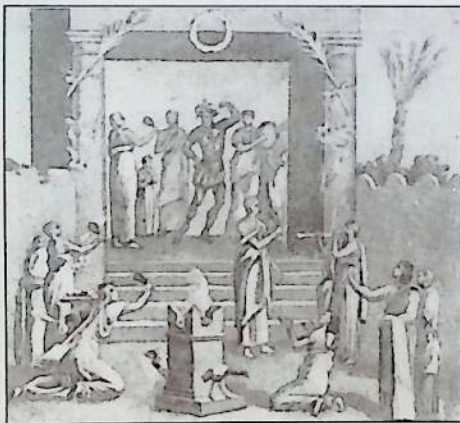
* Եվրոպական երկրներում հայտնի են որպես timpan: Նույն անվամբ են կոչում լիտվերի հնագույն տեսակները: Հունարեն timpo նշանակում է հարվածում եմ, հարկանում եմ: Ռուսերեն անունը՝ бубен:



Նկար 13



Նկար 14



Նկար 15

րում հարձերն ու պարող ստրկուհիները ևս լայնորեն կիրառեին այս ծնծղայավոր դափը:

Հայ կոմպոզիտորներն այս գործիքը հաճախ հնչեցնում են մաս սիմֆոնիկ ստեղծագործություններում:

Պաղեստինում, Սիրիայում, Հունաստանում և հին աշխարհի շատ ժողովուրդների մոտ (մկ. 13, 14, 15): Հեթանոսական տաճարներում դրանք օգտագործում էին քրմուհիները, արքունիքների ու ազնվականների խրախճանքներում՝ պարող ստրկուհիները, մահմեդական աշխարհում՝ հարեմի կանայք: Նվագարանը լայնորեն տարածված էր մաս փռյուզիական Քիբել (Cybele, Կիբելա) աստվածուհուն նվիրված տաճարներում: Անտիկ թատրոնում այն բեմական գլխավոր ատրիբուտներից էր և Բաբուսի պաշտամունքին նվիրված ծիսակարգերի անբաժանելի մասնիկը:

Միջին դարերում Արևմտյան Եվրոպայում այս թմբուկները գործադրում էին թափառաշրջիկ երաժիշտները: Որպես ժողովրդական գործիք, ավելի մեծ չափով պահպանվել է Իսպանիայում, Իտալիայում և այլուր:

Հայաստանում ծնծղաշար միաթաղանթ թմբուկի հնագույն նմուշներից է Բակուր II թագավորի արծաթե թասի վրա փորագրված գործիքը (մկ. 16): Այս թմբուկի պատկերաքանդակը հանդիպում է մաս ուշ միջնադարյան տապանաքարերի վրա (մկ. 17): Նվագարանը ծեռքին պարուհիների պատկերներ կարելի է տեսնել մաս հայկական միջնադարյան մանրանկարներում (մկ. 18, 19, 20):

Բակուր արքայի թասի քանդակը նույնպես բաքոսական խրախճանքներից է: Տարբեր ժողովուրդների հետ ունեցած ծիսական ու կենցաղային ընդհանրությունն առիթ է տալիս ենթադրելու, որ այս թմբուկը գործադրվել է մաս հայոց հեթանոսական տաճարներում՝ հատկապես Ամահիտի մեհյանում: Հավանականությունից դուրս չէ մաս, որ հայ արքունիքներում և իշխանների ապարանքներում

ԱՆՈՐԱԶԵԿ ՄԻԱԿՈՂՄԱՆԻ ԹՄԲՈՒԿ

(ՆԱՐԱՐԱ կամ ԴԻՊԼՈՄԱՏ)

Դիպլո պուտոս (Diplō putos) - հունարեն նշանակում է երկու տակառ:

Տիմպո լայպենտոն (Τιμπό λειπεντόν) - հունարեն՝ հարվածում եմ, հարկանում եմ, հնչյուն եմ արձակում:

Նաղարաների հնագույն մոնուշներից են, ինչպես արդեն վերն ասվեց՝ Հայաստանի հնավայրերի պեղումներից հայտնաբերված մի շարք կավե կճուճները, որ պահվում են Հայաստանի պատմության պետական թանգարանում, այս գործիքի հիմնամասերն են: Դրանց տարատեսակները պատկերված են նաև միջնադարյան հայ մանրանկարներում: Դրանցից առաջինը (նկ. 21) ոչ խոշոր չափի մի ձագարածն ամոթ է, ամենայն հավանականությամբ կավից պատրաստված, որի լայն բերանը պատած է կաշվե թաղանթով:

Ի տարբերություն ժամանակակից գործիքների՝ այս նաղարան կախված է կատարողի կողքից: Երաժիշտը ձախ ձեռքում բռնել է ճիպտաձև մի փայտիկ, որով հարկանում է թաղանթին: Երկրորդն (նկ. 22) այդ նույն նաղարայի ավելի մշակված տեսակն է, որն ունի սովորական կավե պուլիկի ձև և մնաց է կովկասյան ժամանակակից գործիքներին: Ի տարբերություն առաջինի՝ գործիքը դրված է կատարողի դիմաց: Երաժիշտը յուրաքանչյուր ձեռքում բռնել է նույնատիպ ճիպտաձև թակիչ: Երրորդ մանրանկարում (նկ. 23) նույն սկզբունքով պատրաստված երկու խոշոր թմբուկներ են պատկերված՝ զույգ թակիչներով հնչող գոտեր: Թակիչ-



Նկար 16



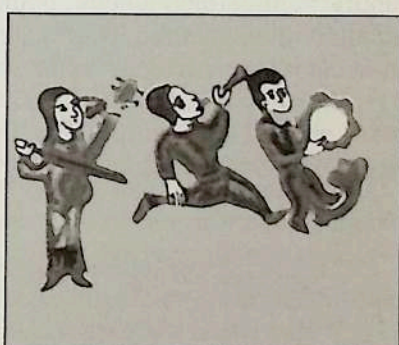
Նկար 17



Նկար 18



Նկար 19



Նկար 20



Նկար 21



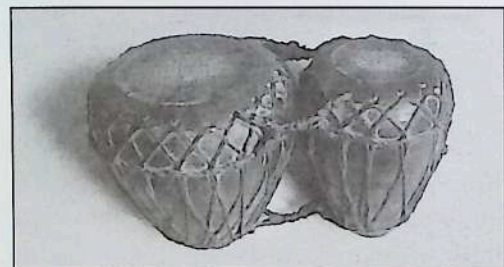
Նկար 22



Նկար 23



Նկար 24



Նկար 25

ների թաղանթին հարկանող մասը գնդակաձև է, հաստ ուռուցիկ, հավանաբար՝ լաթով կամ կաշվով փաթաթված: Անոթների խոշոր ձևն ու թակիչների ուժեղ թափը վկայում են գործիքների խուլ և հզոր հնչողության մասին: Չորրորդ թմբուկը (նկ. 24) լայն փռված սաղր կաթսայի ձև ունի, որը դրված է փոքրիկ եռոտանու վրա: Այս գործիքը հիշեցնում է ժամանակակից սիմֆոնիկ նվագախմբի լիտավներին: Բերված փաստերն ընդհանրացնելով կարելի է ասել, որ մաղարանների տարբեր տիպերը ևս լայնորեն կիրառվել են հին Հայաստանում՝ և դրանց կատարելագործված տեսակները հայտնի են ուշ ֆեոդալիզմի ժամանակաշրջանից:

XX դարում տարածված մաղարաները կազմված են երկու՝ մեծ և փոքր միմյանց կապված կավե անոթներից (նկ. 25), որոնցից մեծը՝ բասային հնչյունների համար է, իսկ փոքրը՝ դիսկանտային*։ Այսպիսին են Անդրկովկասում օգտագործվող մաղարաները։ Վրաց նշանավոր կոմպոզիտոր գիտնական Դ. Արակիշվիլին իր ուսումնասիրություններից մեկում հաղորդում է, որ բանասացներից մեկն իրեն պատմել է մաև եռանոթ մաղարաների գոյության մասին, որ տեսել է Վրաստանում**։ Հավանաբար, երրորդ՝ փոքր անոթը պիկոլոն էր։ Այս տիպի մաղարայի մասին տվյալներ կան մաև «Երաժշտական հանրագիտարանային բառարանում»***։

Այնուամենայնիվ, եռանոթ գործիքի առկայությունը խիստ հազվադեպ է անգամ Վրաստանում, իսկ Հայաստանում այդպիսի նմուշ մեզ դեռևս չի հանդիպել։ Երկանոթ մաղարան ևս Հայաստանում հնչող այսօր հազվագյուտ գործիքներից է։

Արտաքին ձևով մաղարանների ռեզոնատորները սովորական կավե կճուճներ կամ ռուսական «չուգունոկ» կոչվող կաթսաներ են հիշեցնում։ Յուրաքանչյուր անոթի հատակին, ռեզոնանսային նկատառումներով, մեկական փոքրիկ անցք են

* Նկարագրությունները կատարվել ենք ՀՍՍՌ Գրականության և արվեստի թանգարանի երաժշտական բաժնում պահվող նմուշների հիման վրա։

** Материалы и исследования по изучению народной песни и музыки, т. 2, М., 1911, стр. 196.

*** Энциклопедический музыкальный словарь, Гиз. БСЭ, М., 1959, Диплипито..

բացում, իսկ վերևի բացվածքի վրա ձգում են կաշվե թաղանթը, որի եզրերից հատուկ բացված անցքերի միջով բարակ կաշեփոկեր են անցնում: Այդ կաշեփոկերը նուրբ հյուսվածքով միացվում են ռեզոնատորների վերևի մասերին, որով ձգվում են թաղանթները: Կաշեփոկերի հյուսվածքն ընդգրկում է անոթների գրեթե ամբողջ մակերեսը: Նույն հյուսված կաշիներով են միացվում նաև երկու անոթները, որոնց վերևում միացման գոտուց, հաճախ փոքրիկ փակ զանգակ (բոժոժ) են կախում: Ռեզոնատորները հաճախ գունավոր ներկով են պատվում: Հանդիպում են նաև միագույն կամ բոլորովին չներկված գործիքներ՝ թրծված կավի բնական գույնով:

Մեծ ռեզոնատորի բարձրությունը մոտ 28 սմ է, իսկ փոքրինը՝ 22 սմ: Մեծ ռեզոնատորի տրամագիծը թաղանթի կողմից մոտ 18 սմ է, փոքրինը՝ 9 սմ:

Գործիքն այնքան նրբագեղ է, որ մանրակերտային ձևերը հաճախ կիրառվում են որպես բնակարանի դեկորատիվ հարդարանքի տարր:

Նաղարան ևս անսամբլային գործիք է և հատուկ է քաղաքատիպ լարային նվագախմբերին, այսպես կոչված, սազանդարներին: Այսպիսի անսամբլները սովորաբար բաղկացած են լինում թառ, քյամանչա, դափ և նաղարա նվագող երաժիշտներից:

Նաղարա նվագում են աթոռին նստած վիճակում և հարկանում երկու բարակ միանման փայտիկներով: Գործիքը, դրվում է կատարողի դիմաց՝ մեկ այլ աթոռին դրված (տե՛ս նկ. 11): Ռեզոնատորների տակի անցքերը բաց պահելու նկատառումներով՝ գործիքը փոքր ինչ թեք է դրվում՝ թաղանթը դեպի կատարողը: Եվ վերջապես, գործիքը դրվում է այնպիսի դիրքով, որ անոթներից ավելի խոշորը լինում է կատարողի աջ կողմում, իսկ փոքրը՝ ձախում:

Կատարողական միջոցները գրեթե նույնն են, ինչ մյուս թաղանթապատ գործիքներինը: Նաղարայի մասնակցությամբ՝ նվագախումբը հարստանում է թմբկային նոր երանգներով: Նրա մասնակցությունը անսամբլներում՝ պայմանավորվում է պարային երաժշտության ռիթմատեմբրային միջոցների առավել ճոխացմամբ ու հարստացմամբ:

ՍԱՓՈՐԱԶԵՎ ՄԻԱԹԱՂԱՆԹ ԹՄԲՈՒԿ

Հայաստանի հարկանային թաղանթապատ գործիքների ընտանիքից հիշատակելի է ևս մեկ թմբուկ, որը ձևով շատ նման է հայկական գյուղերում տարածված պղնձե այն սափորներին, որոնք գեղջկուհիները դնում են ուսին ու գնում աղբյուր՝ ջուր բերելու: Պատկերացրեք այդ սափորը ավելի լայնացրած ու բացված ներքևի մասով և այդ բացվածքը թաղանթով ծածկված: Ահա, թե ինչ տեսք կունենա այդ միաթաղանթ թմբուկը: Գործիքի իրանը պատրաստվում է կավից, փայտից կամ պղնձից: Այս տեսակը զգալիորեն տարածված է նաև Պարսկաստանում՝ հատկապես արևելյան շրջաններում: Այնտեղ դա թափառաշրջիկ երաժիշտների նվագաբանն է: Գործիքի պարանոցը հարմար տեղավորում են ձախ կռնատակին, արմուկով սեղմում և նվագում այնպես, ինչպես դիուրը: Պարսկաստանում այս թմբուկը նվագակցում է հենց իրեն՝ թմբկահարին, որը միաժամանակ և երգում է: Թափառիկ երաժիշտները սովորաբար երկուսով են շրջում, երկուսն էլ թմբուկ են զարկում ու միաժամանակ երգում:

Հայաստանում սա մեր օրերում հանդիպող հազվագյուտ գործիքներից է: Անցյալում գործադրվել է Տիգրանակերտում ու Արևմտյան Հայաստանի մի շարք վայրերում: Այժմ գործիքը կարելի է հանդիպել արևմտահայերից կազմված երաժշտական որոշ ինքնագործ անսամբլներում: Այսպիսի նվագախմբի կազմում սովորաբար լինում են ջութակ, քանոն, ուդ և սափորաձև թմբուկ նվագող երաժիշտներ: Թմբկահարներին անվանում են **դապլիքյա** կամ **դիպլեք**: Պղնձե ռեզոնատորով այսպիսի մի թմբուկ 1937 - 1938 թթ. Հայաստանի ժողովրդական ստեղծագործության տան աշխատակիցները հայտնաբերել էին Ջանգեզուրի շրջանում: Հայկական մյուս երաժշտական գործիքների հետ միասին՝ այն ուղարկվեց Մոսկվա՝ ժողովրդական գործիքների Համամիութենական ցուցահանդեսում ներկայացնելու նպատակով:

ԳԼԱՆԱՁԵՎ ԵՐԿԹԱՂԱՆԹ ԹՄԲՈՒԿ

ԴՅՈԼ

Ժամանակակից ժողովրդական թմբկային գործիքների ընտանիքում իր պատկառելի տեղն ունի նաև գլանաձև երկթաղանթ թմբուկը: Այս թմբուկների հնագույն նմուշները մեզ չեն հասել: Դրանց մասին որոշ պատկերացում կարելի է ունենալ միջնադարյան հայ մանրանկարիչների գործերից (նկ. 26): Երկթաղանթ թմբուկները ևս այսօր տարածված են ոչ միայն Հայաստանում, այլև Արևելքի ու Արևմուտքի շատ ու շատ ժողովուրդների մոտ: Անկախ տարածվածությունից՝ գործիքին իսկապես տիրապետում են միայն մասնագետ կատարողները:

Երկթաղանթ թմբուկը կազմված է գլանաձև ռեզոնատորից, որի երկու բաց կողմերն էլ փակված են թաղանթով: Բարձրությամբ ու տրամագծով, ինչպես և պատրաստման նյութի տեսակետից, թմբուկները շատ բազմազան են: Եվ որքան տարբեր են չափերով ու պատրաստման հումքով, այնքան տարբեր են ինչյունատենքային միջոցներով: Գրականության և արվեստի թանգարանի երաժշտական բաժնում կա այս տիպի՝ մեկը մյուսից տարբեր, երեք թմբուկ, որ ձեռք են բերվել մեր ջանքերով: Դրանցից համեմատաբար ավելի փոքրը գյուղական հասարակ գործիք է, երկրորդը՝ քաղաքային տիպի գործիքներից բնորոշ նուրբ կառուցվածքի լավագույն նմուշներից է:

Առաջինի համեմատությամբ՝ սրա ռեզոնատորն ավելի բարձր է, իսկ տրամագիծը՝ փոքր: Եվ վերջապես, երրորդը՝ թե բարձրությամբ, և թե լայնությամբ՝ թվարկվածներից ամենախոշորն է: Գործիքի այս տեսակն ավելի հատուկ է Շատախի, Մոքսի ու հարակից շրջանների բնակիչներին (նկ. 27, 28): Կան նաև քաղաքատիպ ավելի փոքր չափերի թմբուկներ, որոնք հազվագյուտ են: Այսպիսի մի գործիք պահվում է Պատմության թանգարանում:

Ռեզոնատորները հիմնականում պատրաստվում են ուռենուց, ընկուզենուց կամ սոճենուց: Սովորաբար միագույն են լինում՝ ներկվում են կարմիր, դեղին, շագանակագույն, ամպագույն: Ամենատարածվածը մուգ-կարմիր



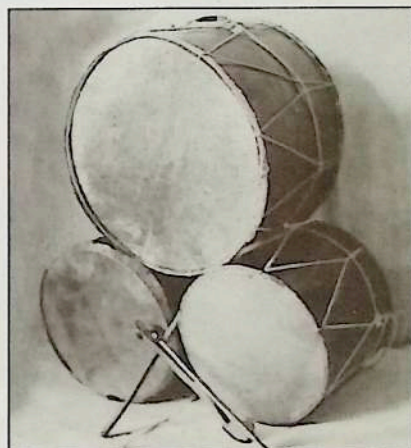
Նկար 26

Օրինակ 6

№	Գործիքի տեսակը	Ռեզոնատորի բարձրությունը	Տրամագիծը
1.	Գյուղական տիպի	26	35
2.	Քաղաքային տիպի	30	33
3.	Քաղաքային փոքր տիպի	20	17
4.	Խոշոր ձևի	37	49

գույնն է:

Հնչողության խլությունը փոքր-ինչ սուր դարձնելու և գործիքի ներսից թաղանթների վրա օդի ճնշումը հավասարակշռելու նկատառումներով՝ ռեզոնատորի վրա բացվում են երկու կամ երեք փոքրիկ անցք: Թաղանթները պատրաստում են հորթի, ոչխարի, երբեմն՝ ձկան կաշիներից: Իսկ ամենագործածականն այժմ որթին է: Այսպիսի թմբուկների երկու կողմի թաղանթները հնչողականությամբ տարբեր են լինում: Որպես օրենք, վերևի թաղանթը բասային է, ներքևինը՝ դիսկանտային: Այս նկատառումներով՝ վերին թաղանթը պատրաստում են տարեց այժմի մորթուց, իսկ ներքևինը՝ ուլի: Քիչ չեն դեպքերը, երբ թաղանթները տարբեր կենդանիների մորթուց են պատրաստում (մեկ կողմը՝ ոչխարի, մյուսը՝ այժի, կամ մեկը՝ հորթի, իսկ մյուսը՝ ոչխարի և այլն): Սակայն բոլոր դեպքերում էլ երկու կողմերի հնչունային բարձրության տարբերությունը պահպանվում է: Թաղանթները ռեզոնատորին միացնում են հետևյալ ձևով: Մշակված մորթին ձգում են երկաթալարից պատրաստված շրջանակի վրա, ապա շրջանակը հագցնում ռեզոնատորին: Նույն ձևով պատրաստում են և երկրորդ թաղանթն ու հագցնում ռեզոնատորի մյուս բացվածքի վրա: Թաղանթների եզրերը հավասար ու հարթ փաթաթում են երկաթե շրջանակներին և



Նկար 27



Նկար 28



Նկար 29

թելով կարում: Երկաթե շրջանակին հազցնում են մի շարք երկանցք օղեր, որոնք դասավորում են մեկը մյուսից հավասար տարածության վրա: Այդ երկանցք օղերն արտաքնապես հիշեցնում են ռուսական «B» տառը: Օղերի մյուս անցքով շախմատածն անցնում է երկար թոկ՝ պարան, որը մի թաղանթը միացնում է մյուսին՝ ռեզոնատորի արտաքին կողմից: Թոկի շարունակությունը ռեզոնատորի մեջտեղից, հորիզոնաձև կապերով անցնում է թոկի ուղղաձիգ հյուսվածքների միջով: Գոտկակապ այդ թոկի շարժման միջոցով թաղանթները ձգում կամ թուլացնում են: Այսպիսին են այս գործիքի լարման եղանակները: Թոկի մնացած մասից լայն օղակ են պատրաստում, որի մեջ թմբկահարը ծախ ձեռքն է հազցնում ու օղակը քաշում արմունկից վերև: Գործիքն այսպիսով փոքր-ինչ թեք դիրքով մնում է կատարողի կռնակին հենված, բասային կողմով դեպի աջ ուղղված (Նկ. 29):

Երկթաղանթ թմբուկները նվագում են փայտե զույգ թակիչներով, որոնցից մեկը աջ ձեռքում են բռնում, իսկ մյուսը՝ ձախում:

Բասային թաղանթի համար գործադրում են հաստ ու փոքր-ինչ կորացած

թակիչ, իսկ դիսկանտի համար՝ բարակ և ուղիղ: Խոշոր թմբուկների հաստ թակիչի զարկային մասն ուռուցիկ է, տափակ ու կլորացված (Նկ. 30): Թակիչները ամուր փայտից են պատրաստվում:

Մասնագիտական տերմիններով՝ գլանին անվանում են **դանախ** կամ **խենք**, թաղանթը՝ **փարդա**, ռեզոնատորը՝ **խազինա** կամ **խազնա**, երկաթալարե շրջանակը՝ **հալդա** կամ **չամբար**, ձեռքի ափով զարկը **չափալախ** (ապտակ), մատների վրայով մատի սահեցված զարկը՝ **չոթթիկ**, հաստ թակիչը՝ **զըմփիչ**, **դըմփիչ**, **չոմախ**, **թոխմախ**, իսկ բարակ թակիչը՝ **չիբուխ**, **չալիկ**, **ճիպոտ**:

Երկթաղանթ թմբուկը ևս զուտ անսամբլային գործիք է և ի տարբերություն միաթաղանթ թմբուկի՝ մտնում է փողային նվագախմբի մեջ, որը սովորաբար կազմվում է երկու զուռնա և մեկ թմբուկ նվագող երաժիշտներից: Սակայն այդ նվագախումբը կարող է կազմվել միայն մեկ զուռնա և մեկ թմբուկ նվագողներից: Վերջինս ավելի հատուկ է արևմտահայերին և, մասնավորապես, Շատախի ու Վանի շրջակայքի բնակիչներին: Այսպիսի կազմի համար ավելի բնորոշ են երկթաղանթ թմբուկի խոշոր ձևերը:

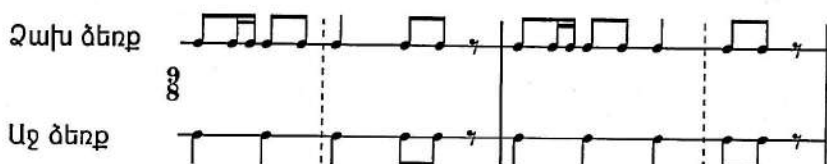


Նկար 30

Ջուռնալներն ավանդաբար նվագում են նաև դուդուկ: Ջուռնաներն իրենց սուր ու զորեղ հնչողության պատճառով՝ հիմնականում հարմար են բացօթյա կատարման համար*: Խոշոր թմբուկը հարկանում են թակիչներով: Երբ նրանք բաց օդից անցնում են փակ շենք՝ զուռնան փոխարինվում է դուդուկով: Փակ պայմաններում դուդուկային կազմում թմբուկը հարկանում են միմիայն ձեռքերով, առանց թակիչների և միայն մեկ կողմի թաղանթին:

Թակիչի միջոցով կատարվող զարկերը հետևյալ ձևով են կատարում. թմբուկի հաստ թակիչը բռնում են աջ ձեռքին և հարկանում բասային թաղանթին: Այսպիսով, աջ ձեռքով կատարվում է միայն մետրոռիթմիկ կմախքը, որով շեշտում են տակտի ուժեղ մասերը, մինչդեռ ձախ ձեռքում բռնած բարակ թակիչով դիսկանտային թաղանթի վրա ռիթմիկ մանրատված գծագրություններն են հարկանում:

Թակիչներով կատարման ռիթմիկ նմուշ

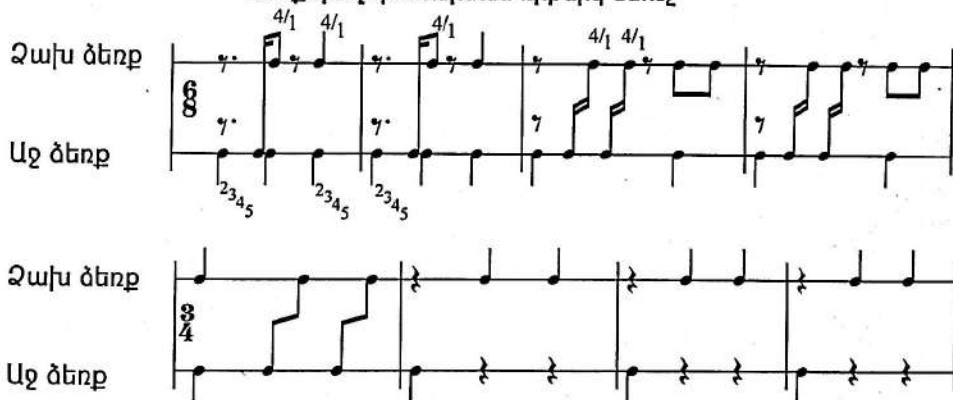


Օրինակ 7

Ձեռքերով նվագելիս դրությունը փոխվում է:

Հարկանելով տակտի ուժեղ մասերը՝ աջ ձեռքը զերծ չի մնում մանրատված ռիթմիկ գործողություններից ու ձախ ձեռքի հետ միասին ակտիվ գործողության մեջ է լինում:

Ձեռքերով կատարման ռիթմիկ նմուշ**

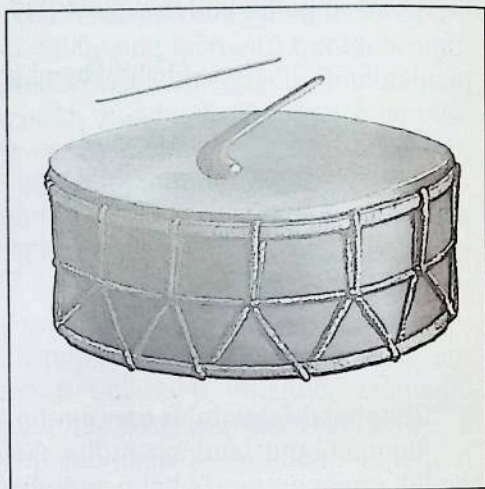
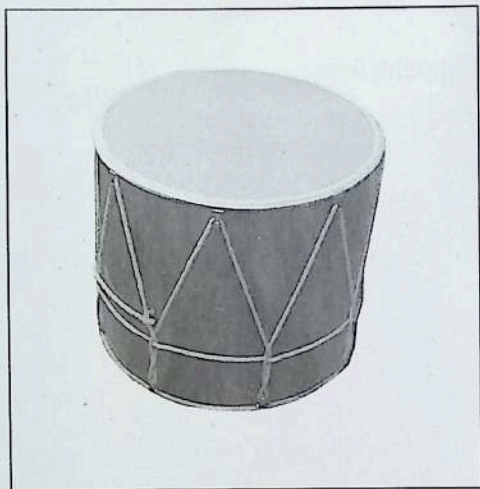


Օրինակ 8

* Տե՛ս Երկրորդ գլուխ. Փողային գործիքներ:

** Կոտորակներով նշանակված է սահող մատների ապլիկատուրան: Կոտորակի համարիչը վերաբերում է հարկանող մատին, իսկ հայտարարը՝ այն մատին, որի վրայով սահում է հարկանող մատը:

Երկթաղանթ թմբուկը հարուստ ու բազմազան արտահայտչական միջոցներ ունի: Եռանդուն թափ, ակտիվ գործողություն, հանդիսավորություն, մեծ աշխուժություն՝ ահա այս տրամադրությունների արտահայտիչն է այն: Թմբկահարների հնարամտական երևակայությունը չափազանց հարուստ է: Ամհմարին է նկարագրել վիրտուոզ թմբկահարի ռիթմիկ հնարքները, վարպետությունն ու զարկերի երանգները: Այս բոլորը, իրոք, շլացուցիչ են:



Երկթաղանթ թմբուկներ

2. ՕԺԱՆԴԱԿ ՄԻՋՈՑՆԵՐ

Հարկանային գործիքների մասին խոսելիս՝ անհրաժեշտ ենք համարում անդրադառնալ նաև ռիթմ հաղորդող այլևայլ օժանդակ միջոցներին, որոնք համապատասխան պայմաններում կարող են փոխարինել գործիքներին կամ լրացնել դրանք: Այսպիսի ռիթմիկ օժանդակ միջոցներից են մարդու մարմնի մասերը: Ծափը, մատների չրթոցը, ոտքերի ռիթմիկ հարվածները գետնին, ձեռքերի ռիթմիկ զարկերը ուռեցրած այտերին և այլ միջոցներ:

Սկիզբ առնելով անհիշելի ժամանակներից՝ մարդու մարմնի մասերը, որպես ռիթմիկ գործիքներ մինչև այսօր էլ լայնորեն գործադրվում են աշխարհի բազմաթիվ ժողովուրդների մոտ: Դրանք գործադրվել են դեռևս ստրուկների կամ գործավորների աշխատանքի ռիթմն ու տեմպը կարգավորելու համար*: Ռիթմիկ օժանդակ բնական միջոցներից ամենատարածվածն ու ընդհանուրը ծափն է:

Հնագույն շրջաններից հայտնի է, որ Հայաստանում նշանավոր անձանց թաղման ծեսի ընթացքում «կանայք ու տղամարդիկ հուղարկավորմանը մասնակցում էին լալով, երգելով, նվագելով և ծափ տալով, դեմուդեն պարելով ու կաքավելով»** (ընդգծումը՝ Ա. Բ.-ի): Անշուշտ, ծափը խիստ համաձայնեցված պիտի լիներ երգի, նվագի, պարի ու ցատկումների (կաքավելու) ռիթմի կառուցվածքի հետ:

Մինչև այժմ էլ խնջույքներում ու հարսանիքներում ծափը պարային երաժշտությանը նվագակցող տարածված միջոցներից է, որի շնորհիվ յուրաքանչյուր ծափ զարկող երաժշտախմբի մասնակիցն է դառնում: Ծափերով էլ ավելի է շեշտվում տակտի ուժեղ մասը, և ոգևորություն առաջացնում թե՛ պարողների, թե՛ նվագողների շրջանում: Բարձրացնում է հանդիսականների զգացմունքայնությունը: Ծափը խնջույքների ոգին է:

Ի տարբերություն ծափի՝ մատների չրթոցը կապված է ավելի նուրբ պարերի կամ պարի նուրբ մասերի հետ ու ավելի բնորոշ է զույգ (տղա և աղջիկ) պարերի համար: Հաջորդ տեսակը՝ ոտքերի շեշտակի հարվածը գետնին, ավելի հատուկ է լեռնային ժողովուրդների պարերին:

Օժանդակ միջոցների շարքում կարելի է հիշել նաև բոլոր այն բնական միջոցները, որոնցով հնարավոր է ծայր արտաբերել՝ ռիթմիկ պատկերն ընդգծելու նպատակով: Դրանք են՝ քարը, խեցին, ոսկորի կամ չոր փայտի կտորները և այլն: Սրանցից են առաջացել կաստանները, որոնք լայնորեն օգտագործվում են ժամանակակից նվագախմբերում և պարելիս՝ առավելապես իսպանական պարերում: Միջնադարյան հայ մանրանկարներում ևս կարելի է հանդիպել կաստաններով պարուհիների պատկերներ (նկ. 31, 32): Ռիթմահնչյունային միջոցներից հիշատակելի են նաև կենցաղային առարկաները, որոնք նույն դերն են կատարում՝ շշեր, ափսեներ, ապակե ու մետաղե անոթներ, բաժակներ և զանազան իրեր: Սրանք բոլորն էլ գործի են դրվում ընտանեկան տոնախմբությունների ժամանակ՝ մասնակիցների տրամադրության կիզակետային պահին: Այս տեսակետից հետաքրքրական են Կարմիր բլուրի պեղումներից հայտնաբերված թասերը***: Թասերը բրոնզածույլ

* К. Бюхер, Работа и ритм, с. 34, 41.

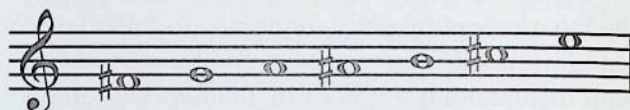
** Մ. Աբեղյան «Հայոց հին գրականության պատմություն, գիրք 1, էջ 185:

*** Б. Пиотровский, Ванское царство (Урарту), М., 1959, с.180, рис. XXIV, XXV.



Նկար 31

են և այնքան զրնգուն ու հնչեղ, որ գիտնականներից ոմանք կարծում են, թե դրանք երաժշտական գործիքներ են (նկ. 33): Եվ իրոք, դրանք կարող են մրցել ամենահնչեղ ծնծղաների, զանգակների ու չելեստաների հետ: Հայաստանի պատմության թանգարանում մենք առիթ ունեցանք ծանոթանալու իմն այսպիսի թասերի հետ: Դրանցից երեքն ունեն միևնույն հնչյունային բարձրությունը՝ «հ»: Մնացածը տարբեր են: Ահա դրանց հնչյունային բարձրությունները.

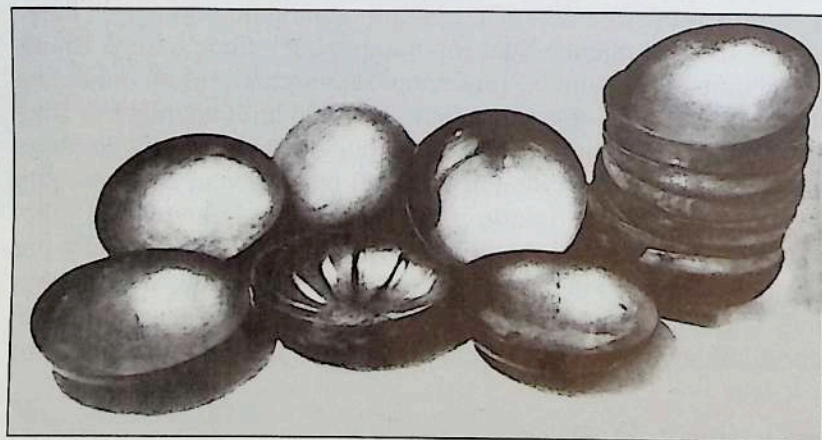


Օրինակ 9



Նկար 32

Թասերի այդ իմնը նմուշներից կարելի է ստանալ սեպտիմային դիապազոնի կիսաքրոմատիկ ծայնաշար: Ղողանջները չափազանց հստակ են ու տևական: Վարպետ կատարողները սրանց վրա կարող են վերարտադրել ամբողջական մեղեդիներ: Հայաստանի պատմության թանգարանում և Սանկտ-Պետերբուրգի (Լենինգրադի) Էրմիտաժում պահվող ուրարտական թասերի թիվը հասնում է մոտ իննսունի* Պետք է ենթադրել, որ դրանց քանակի ավելացմամբ՝ կարելի է ամբողջական խորմատիկ ծայնաշար և անհամեմատ ավելի լայն ծայնաժապալ ստանալ՝ քան վերը բեր-



Նկար 33

* Այս թասերի մի մասը պահվում է Լենինգրադի Էրմիտաժում:

վածն է: Այսուհանդերձ՝ կարծում ենք, որ սրանք հատուկ ծուլվածքի արքունական կենցաղային պարագաներ են և ոչ՝ երաժշտական գործիքներ*: Այդպիսի երաժշտական գործիքները, սովորաբար, պատվանդան կամ կախելու հարմարանք են ունենում: Խնդրո՞ւ առարկա թասերը մեջտեղի մասում պիտի ունենային որևէ անցք, կամ կողքից ականջ, որպեսզի դիտարկվեին իբրև երաժշտական գործիք: Չկա ոչ մեկը և ոչ մյուսը: Շատ հավանական է, որ ուրարտական արքայական խնջույքների ժամանակ, ոգելից խմիչքներով լեցուն այդ թասերը, մեր այժմյան կենաց բաժակների օրինակով՝ հանդիսականները ռիթմիկ զարկերով հարկանել են մեկը մյուսին ու հարստացրել երաժշտական անսամբլի ռիթմահնչունային միջոցները: Կասկածից վեր է, որ այսպիսի հատուկ ծուլվածքի անոթներ եղել են նաև հայոց արքունիքում: Սրա իրեղեն ապացույցներից մեկը կարելի է համարել հայոց Բակուր II թագավորի արծաթե թասը:

ԲՈԺԺ



Բուն երաժշտական օժանդակ հնչյունային միջոցներից ամենաընդհանրացածն ու գործածականը բոժոժ կոչվող գործիքն է: Այն փակ տիպի փոքրիկ զանգակ է, որի մեջ մետաղե կամ քարե գնդիկ է դրվում: Ցնցելիս՝ գնդիկը զարնվում է գործիքի պատերին ու ձայն արձակում: Սա ևս սկիզբ է առել հնագույն շրջաններից ու պահպանել իր գոյությունը մինչև մեր օրերը: Հայ պատմագիրները հաճախ են հիշատակում նրա մասին, իսկ պեղումներից հայտնաբերված հնագույն գործիքներն ունեն մոտ 3. 000 տարվա անցյալ: Դրանք ծուլված են բրոնզից, ամբողջապես պատած են ծակոտիներով, որոնք այնքան մուրք գծագրություններ ունեն, որ նմանվում են ասեղնագործ բոժոժածև ժանյակի**:

Ժամանակակից բոժոժներն ավելի շուտ գլանաձև են և առանց ծակոտիների: Սրանք մի կողմում հնչողության համար կտրվածք ունեն, իսկ մյուսում՝ կախելու օղակ: Պատմական վաղ անցյալում բոժոժները գործադրվել են պաշտամունքային նպատակներով: Ավանդական կենցաղով ու հավատալիքներով ապրող շատ ժողովուրդների մոտ դրանք մույն նպատակով կիրառվում են նաև մեր օրերում: Բոժոժները կախվել են քրմերի ու քրմուհիների, շամանների տարազներից, թմբուկների շրջանակի ներսի կողմից: Հայտնի է, որ վաղ անցյալում գուսանների ու ծաղրածուների գլխարկի ու տարազի վրա ևս բոժոժներ են ամրացվել: Տարածված են եղել նաև բոժոժավոր զարդերը՝ ձեռքի ու ոտքի ապարանջաններ, երեխաների ու կանանց վզնոցներ, օրորոցի բոժոժ-կախիկներ, կենդանիների՝ հատկապես ուղտի, ձիու, կովի, հորթի, գառան, այծի, շան պարանոցին կախվող բոժոժներ, որոնք օգտագործվում են նաև մեր օրերում: Բոժոժները կախվում են նաև երաժշտական գործիքներից: Ըստ հավատալիքային պատկերացումների՝ դրանք չարխափան միջոցներ են և շատ երկրներում մույն նպատակով՝ կիրառվում են նաև այսօր: Իսկ շատ ժողովուրդների կյանքում դրանք կորցրել են նախնական նշանակությունը և վերածվել զարդի կամ երաժշտական հնչյունային օժանդակ միջոցի: Հայաստանում բոժոժները պահպանվել են հիմնա-

* Թասերից մի քանիսի հատակի մասում, ներսի կողմից, փորագրված են ուրարտական թագավորների անունները:

** Այս բոժոժները գտնվում են Հայաստանի պատմության թանգարանում:

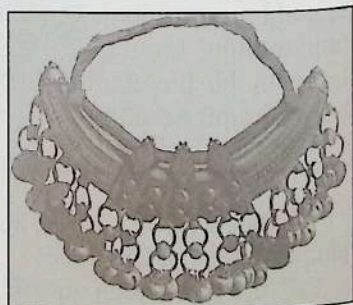
կանում Սյունիքի ու Գողթան գավառի կանանց տարազների վրա (նկ. 34): Կարելի է հանդիպել նաև օրորոցի ու որոշ երաժշտական գործիքների (հատկապես՝ շրջանաձև թմբուկի՝ ու քոցի) վրա կախվող բոժոժներ:

Ընդհանուր ռիթմահնչյունային միջոցներից են նաև կանանց ավանդական հագուստի ու գլխափաթույթների վրայից կախված զարդերը՝ ոսկե, արծաթե կամ այլ մետաղադրամները (նկ. 35), եռանկյունները, ոտքի ու ձեռքի ապարանջանները և այլուայլ պարագաներ:

Ինչպես արդեն նշեցինք՝ օժանդակ ռիթմիկ միջոցները բարձրացնում են հավաքույթի մասնակիցների տրամադրությունը, ուժեղացնում և ճոխացնում երաժշտական անսամբլը բազմաթիվ տեմբրային ու էֆեկտային միջոցներով: Սակայն այդ միջոցները միայն թվածներով չեն սպառվում, քանզի հնարավոր չէ սպառել այն՝ ինչ զերծ է կանխամտածված նախաձեռնությունից և հանպատրաստից ստեղծվում է խնջույքի ու հավաքույթի միջավայրում եղած պատահական առարկաներից: Որքան մեծ է մասնակիցների հնարամտությունն ու ստեղծագործական երևակայությունը՝ այնքան բազմազան են այդ միջոցները: Նվագը, երգը, հարկանային գործիքը, օժանդակ ռիթմիկ միջոցները, մասնակիցների ոգևորիչ բացականչությունները՝ մեկը մյուսից բխող, մեկը մյուսին լրացնող օրգանական միասնություն են:



Նկար 34



Նկար 35

3. ԱՂՄԿԱՅԻՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐ

Այս խմբին պատկանող գործիքները Հայաստանում հայտնի են կարկաչա, չխչխկան, ճռռիկ ժողովրդական անվանումներով:

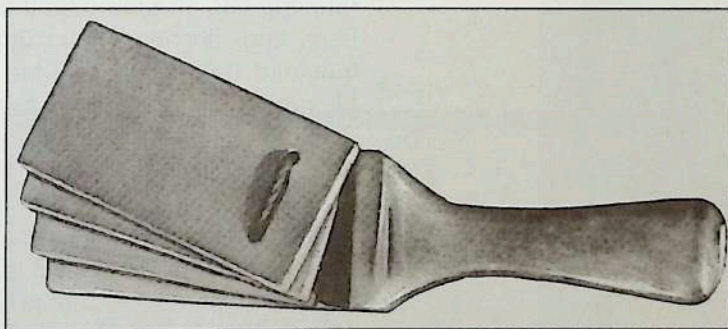
Թվածներից յուրաքանչյուրն ինքնին բնորոշում է գործիքի բնույթը՝ աղմուկ հանելու եղանակը:

ԿԱՐԿԱՉԱ

Կիրառվում է երկու ձևով՝

1. Չոր փայտից պատրաստում են երեք միանման քառանկյուն տախտակ (մոտավոր չափով՝ 13. 10սմ), որոնք դրվում են մեկը մյուսի վրա ու ցածի կողմից թելով միացնում: Մեջտեղում եղած տախտակն ունի երկար թողած կոթանման մաս, որը ծառայում է որպես բռնակ (նկ. 36): Տախտակները միացված են կաստանետների վերադիր գդալանման մասերի միացման սկզբունքով և գտնվում են ազատ շարժման վիճակում: Գործիքը ցնցելիս՝ տախտակները բախվում են միմյանց ու ձայն արձակում:

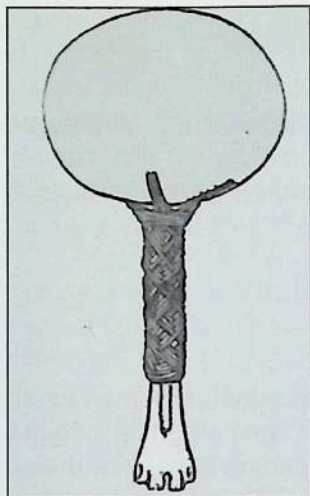
2. Փայտե համեմատաբար կարճ ձողի մի ծայրի կողի լայն անցքով անցնում են փայտից պատրաստված մի քանի լայն օղեր: Ձողը միաժամանակ ծառայում է և որպես բռնակ: Գործիքը ցնցելիս՝ օղերը բախվում են միմյանց ու ձայն արձակում: Պետք է ենթադրել, որ այս կարկաչան հեթանոսական շրջանում գործադրվել է հայոց մեհյաններում:



Նկար 36

ՉԽՉԽԿԱՆ

Ամենատարածվածը փայտից պատրաստված, ամբողջապես փակ, փայտե փոքրիկ մի արկղ է, որի մեջ քարե գնդիկներ են լցնում: Արկղն ունի հատուկ պատրաստված բռնակ: Գործիքը ցնցելիս՝ քարերը զարնվում են արկղի պատերին ու ձայն արձակում: Չխչխկանները կարող են լինել մաս սնամեջ գնդակի ձևով, որոնք մեկ կողմից հատուկ բռնակ ունեն: Այսպիսի չխչխկաններ այժմ գործադրվում են Հնդկաստանում (նկ. 37): Շատ հավանական է, որ այս չխչխկանները ևս կիրառված լինեին հայոց մեհյաններում: Այժմ նրանք գյուղերում տարածված են որպես մանկական խաղալիքներ:



Նկար 37



Նկար 38

Ամենատարածված տեսակը նման է կարծր փայտից պատրաստված ոչ մեծ չափի ատամնավոր անիվի: Քառանկյուն, հորիզոնաձև շրջանակի աջ կողի վրա ամուր մեխում են ճկուն տախտակե լեզվակի արմատը: Նրա ծախ կողի մոտ անիվն առնում են շրջանակի մեջ: Հենց այդ ծախ կողից էլ անիվն ու շրջանակը հագցնում են փայտե ոչ երկար ծողի վրա, որի ազատ մասը դառնում է գործիքի բռնակը: Անիվն ամրացնում են ծողին, իսկ շրջանակը ազատ է թողնվում պրտույտներ գործելու համար: Շրջանակի մեջ զետեղված փայտե լեզվակի ազատ ծայրը մտցված է անիվի ատամների մեջ: Ձեռքի արագ պտտեցումներով՝ պտըտվում է նաև շրջանակը, որի ընթացքում լեզվակի ծայրը արագ սահում է ատամների վրայով ու ճռռոց արձակում:

Թե վաղ անցյալում ի՞նչ առիթներով է գործադրվել այս գործիքը՝ դժվար է ասել: Կարծիք կա, որ գյուղական գիշերապահները սրա միջոցով մեկը մյուսին տեղեկացնում էին, որ արթուն են: Նախախորհրդային շրջանում այս գործիքները, և մանավանդ ճռիկները, հոգևոր ու ազգային տոների ժամանակ եկեղեցիների բակերում վաճառում էին որպես մանկական խաղալիքներ: Ազգագրագետ Սրբուհի Լիսիցյանը հաղորդում է, թե ինչպես Ծաղկազարդի օրը երեխաները ճռիկը ձեռքներն առած տնից-տուն էին շրջում, ներկված հավկիթ խնդրում ու միաժամանակ երգում «Կարկաչա-կարընկաչա»*

XV դարի պատմաբան Առաքել քահանան հիշատակում է «չաղանա» գործիքը**

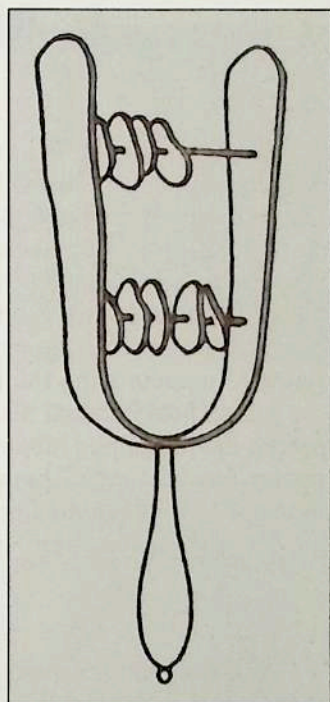
Ըստ նկարագրության՝ «չաղանան» եգիպտական «սիստր» կոչվող աղմկային

* Србуи Лисициан, նշվ. աշխ., էջ 141:

** «Լուծմունք յաղագս սահմանացս Դաւթի Անյաղթ փիլիսոփայի» Մադրաս, 1797, էջ 615:

գործիքի նման պետք է եղած լինի (նկ. 38, 39, 40):

Նշենք նաև «եռանկյուն» գործիքը, որի մասին հիշատակում են հայ պատմագիրները: Եռանկյունը (triangolo) պողպատե ձողից պատրաստված երեք անկյունամանի շրջանակ է: Ձողի ծայրամասերը մեկը մյուսին չեն միացված ու փոքր-ինչ կորացված են: Գործիքը թելով կախում են ու բարակ երկաթե ձողով հարկանում ներսից: Այս նույն գործիքը լայնորեն օգտագործվում է ժամանակակից փողային, սիմֆոնիկ ու էստրադային նվագախմբերում: Հնագույն ժամանակներում Պաղեստինի հրեաները եռանկյան վրա նաև մի քանի փոքրիկ ծնծղաներ էին հագցնում:



Նկար 39



Նկար 40

4. ՂՈՂԱՆՋՈՂ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐ

Ինչպես գրում է պրոֆ. Տ. Ղազանչյանը, Անդրկովկասը և հատկապես Հայաստանը դեռ հնագույն շրջաններից զարգացած մետաղագործության (առաջին հերթին, պղնձի ու բրոնզի արդյունաբերության) երկրներ են եղել և այս առումով՝ շուրջ 4000 տարվա պատմություն ունեն։ Մի շարք ոչ հայ գիտնականներ ասորաբաբելոնական երկրների պղնձահանքերի կենտրոնը լեռնային Հայաստանն են համարում։ Ըստ այդ կարծիքի՝ բաբելոնացիք, ասորեստանցիք, փյունիկցիները, հույներն ու հռոմեացիք պղնձի հանքաքարերը, ինչպես և մշակված պղինձը զգալի չափով Հայաստանից էին ստանում*։

Մետաղամշակման հնագույն շրջանների լավագույն օրինակներից են Կարմիր բլուրի պեղումներից հայտնաբերված ուրարտական բրոնզե թասերն ու բոժոժները, որոնց մասին արդեն խոսեցինք, ինչպես և բրոնզե ծնծղաները։ Այս գործիքները պահվում են Հայաստանի պատմության թանգարանում։

ԾՆԾՂԱ

Ծնծղա, ցնծղա, բամբիռն, զիլ՝ Հայաստանում։ **Ցելցելիմ, մենաանեյմ, շալիշիմ՝** Պաղեստինում, **զիլ, չալվարա՝** Տաճկաստանում, **տարելկի՝** Ռուսաստանում, և **պիատտի՝** Եվրոպայում։

Բամբիռնը այն գործիքներից է, որ հայ մատենագիրների կողմից հաճախ է հիշատակվում, սակայն մեզ դեռևս հայտնի չէ, թե այն ինչ գործիք էր։ Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության անվանի գիտնականներից Մ. Քաջունին բառի արմատը համարելով **բամբ** կամ **բամբելը՝** գտնում է, որ դա նույն ծնծղան է։ Հայ բանասերներից մի քանիսը, առարկելով Քաջունուն, գտնում են, որ բամբիռնը լարային գործիք է և ոչ թե ծնծղա**։

Վերը նշված հայերեն անվանումներից բնորոշ ենք համարում ծնծղան։ Ծնծղաների պատմական անցյալի մասին հետաքրքիր տեղեկություններ են հաղորդում երաժիշտ պատմաբանները։ Այսպես, ըստ Կուրտ Ջաքսի. «Ասորական (հնագույն - Ա. Ք.) գրություններում հանդիպում է «A-la», անվամբ մի երաժշտական գործիք։ Այս բառը մեկ ընդհանուր արմատ ունի՝ կապված զոհապնակի (жертвенная чаша) անվան հետ, և ցույց է տալիս, որ գործիքն ունեցել է տարածական ձև (сферическую форму)։ Թագավոր և քուրմ Յուդան հարկադրում էր «A-la» գործիքը մաքրել այնպես, որ նա պայծառ (արևոտ - Ա. Ք.) օրվա փայլ ստանա։ Հավանական է, որ խոսքը ծնծղայի մասին է, թեպետև մեր թվարկությունից երեք հազար տարի առաջ գոյություն ունենալը չափազանց վաղ շրջան է այդ գործիքի համար***։

* Տ. Տ. Ղազանչյան, Պղինձ, Երևանի Պետհամալսարանի հրատարակչություն, 1961, էջ 8-14։

** Մ. Քաջունի, Բառգիրք արուեստից և գիտութանց, հ.1, էջ 618։ Այս հարցին կանոնադաշտանք սույն աշխատության համապատասխան բաժնում։

*** Музыкальная культура древнего мира, стр. 98.

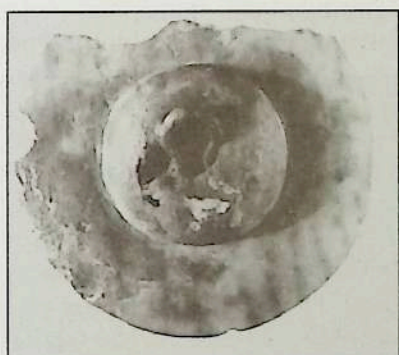
«Պաղեստինի երաժշտական մշակույթը» ուսումնասիրության մեջ 4. Ձաքսը հիշատակում է, որ ծնծղաների մասին առաջին անգամ հանդիպում ենք Բիբլիական Դավիթ մարգարեի կողմից ուխտի տապանակը տեղափոխելու մասին պատմության մեջ: Ըստ երևույթին (պրոֆ. Գրուբերի կարծիքով), այս գործիքը ինքնատիպ հրեական գործիքներից չէ, այլ ներառված է Սիրիայից*:

Ըստ Ֆետիսի՝ ծնծղան ևս փոքրասիական ծագում ունի և ստեղծվել է հատկապես Քիբել (Cybele, Կիբելլա) աստվածուհու պաշտամունքի համար: Աստվածուհու քուրմ Արիսիգալլը պատկերված է երաժշտական գործիքներով շրջապատված (նկ. 41): Նրա վերին ծախ կողմում կոթավոր ծնծղաներ են կախված: Հունաստանում այս գործիքը Բաքսի պաշտման ու զոհաբերության ժամանակ էր կիրառվում և թմբուկի հետ միասին նվագակցում էր երգին ու պարին**: Բերված օրինակները վկայում են, որ ծնծղաները 4 - 5 հազար տարվա վաղեմություն ունեն:

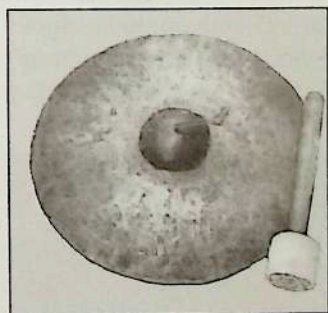
Հայաստանում ծնծղաների հնագույն նմուշներից են 1948 թ. Կարմիր բլուրի պեղումներից հայտնաբերված զույգ բրոնզե ծնծղաները, որոնք պատկանում են մ.թ.ա. VII դարին: Սրանցից մեկը համեմատաբար լավ է պահպանվել և գրեթե ամբողջական է (նկ. 42), իսկ մյուսից պահպանվել է մեկ-քառորդ մասը միայն***: Նրանց բազմաձև ամբողջական նմուշներին կարելի է հանդիպել եկեղեցիներում ու Հայաստանի պատմության թանգարանում (նկ. 43), իսկ փոքրագույն ձևերին՝ պարողների մոտ (նկ. 44): Այս գործիքի մասին քիչ չեն նաև հայ պատմագիրների գրավոր հիշատակությունները: Ծնծղայի պատկերների հանդիպում ենք նաև հայկական միջնադարյան մանրանկարներում (նկ. 45): Ուստի կարելի է եզ -



Նկար 41



Նկար 42

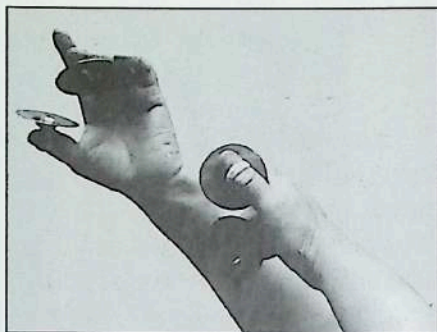


Նկար 43

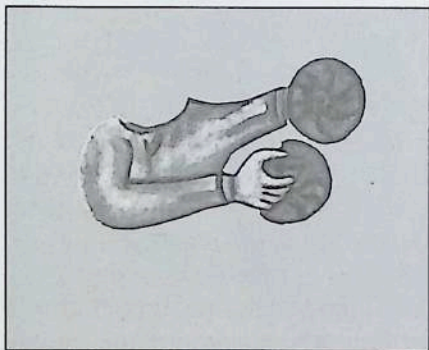
* Музыкальная культура древнего мира, стр. 98.

** Fetis, Histoire de la musique, III, 305 - 306.

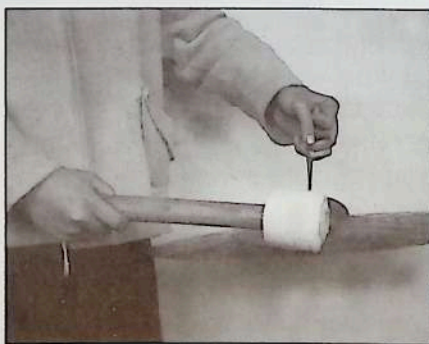
*** Էմմա Խանգադյան, Հայկական հին երաժշտական գործիքները, Հայկ. ՍՍՌ ԳԱ հրատ., Երևան, 1959:



Նկար 44



Նկար 45



Նկար 46

րակացնել, որ Հայաստանում ևս, հնագույն շրջաններից մինչև մեր օրերը, ծնծղաները լայն գործածության մեջ են եղել: Իհարկե, ծնծղան կենցաղային կամ զանգվածային կիրառության գործիք չէ, հետևաբար, լայն գործածություն ասելով՝ նկատի ունենք գործիքի բնույթից բխող առավելագույն կիրառությունը:

Ըստ ձևի՝ ծնծղան աստիճանաբար փոքր-ինչ խորացող մետաղե սկավառակ է հիշեցնում, որի կենտրոնը կիսագնդաձև գմբեթի է նման (շատ նման է լայն եզրեր ունեցող գլխարկի): Սրանց հնագույն ձևերը գմբեթի մեջտեղում, դրսի կողմից, ունեցել են կոթանման հատուկ բռնակ: Այսպիսին է և Կարմիր բլուրի ծնծղան: Հետագայում այդ կոթը փոխարինել են անցքով, որի միջով անցնում է կաշվից կամ լաթից պատրաստված օղակավոր գոտին, որը և փոխարինում է բռնակին: Որպես ինքնուրույն գործիք, ծնծղաները կարելի է բաժանել երեք խմբի: Առաջինը՝ փոքրիկ ծնծղաներն են, որոնք պարողները հագցնում են մատներին ու ռիթմիկ հարկանում մեկը մյուսին: Ժողովուրդը սրանց անվանում է **զիլեր** (նկ. 44): Երկրորդ տեսակը միջին չափի գործիքներ են, մոտ 18-20սմ. տրամագծով, և վերջապես, երրորդ տեսակը՝ խոշոր ծնծղաներ են, որոնց տրամագիծը լինում է 38-40-42 սմ:

Ծնծղաների հնչյունավերարտադրությունը տեղի է ունենում երկու ձևով: Առաջինը ծնծղաները մեկը մյուսին հարկանելու սկզբունքն է: Դրա համար անհրաժեշտ է երկու գործիք, որոնք բռնում են աջ և ձախ ձեռքերով: Երկրորդ ձևը՝ երբ ծնծղաներից մեկը բռնում են մեկ ձեռքում, կախյալ վիճակում ու մյուս ձեռքում բռնած փափուկ թակիչով հարկանում գործիքին (նկ. 46): Թակիչները հաճախ լինում են և կոշտ, առանց լաթի, իսկ երբեմն՝ մետաղե: Հնչյունավերարտադրման այս միջոցներն են, որ կիրառվել են անցյալում և այժմ՝ անկախ վայրից: Պետք է ենթադրել, որ հեթանոսական շրջանում սրանք գործադրվել են միայն մեհյաններում՝ զուտ պաշտամունք

քային նպատակներով, թերևս կապված հայոց մեծ մայր Անահիտ Աստվածուհու պաշտամունքի հետ, ինչպես Անտիկ աշխարհում՝ Քիբել աստվածուհու կապակցությամբ: Շատ հավանական է, որ հեթանոսական շրջանում ծնծղաները ևս դասված լինեին սրբազան գործիքների շարքում:

Հայ քրիստոնյաները, մերժելով այն բոլորը, ինչ կապված էր հեթանոսության հետ, այնուամենայնիվ, ընդունեցին ծնծղաները և գործադրեցին եկեղեցում: Թվում է, թե այստեղ ծնծղաների կիրառումը տեղի է ունեցել ոչ պաշտոնապես, այլ ինքնաբերաբար, որովհետև նրանք գործադրվել են ոչ բոլոր եկեղեցիներում և, որ կարևորն է՝ էջմիածնի Մայր տաճարում: Եթե ենթադրենք, որ անցյալում գործադրվել են՝ այնուամենայնիվ, չեն արմատավորվել: Հիշատակելի է, որ արևմտահայ որոշ եկեղեցիներում ծնծղաներն օգտագործվում են և այժմ: Այսուհանդերձ, ըստ երևույթին քրիստոնեության շրջանում ծնծղաները ավելի մեծ տարածում են ստացել աշխարհիկ կյանքում ու կորցրել իրենց պաշտամունքային նշանակությունը: XI դարի պատմիչ Արիստակես Լաստիվերցին, հիշելով սելջուկների կողմից Հայաստանը նվաճելու շրջանում «տնկախիտ, պտղաբեր, գեղեցկաշուք» անցյալը, հիշատակում է նաև այդ ժամանակի երգերն ու նվագարանները՝ փողերի ու **ծնծղաների** նվագը, որոնք մարդկանց զվարճություն ու բերկրանք էին պարգևում*

Ըստ երևույթին, այս գործիքները բնորոշ էին ժամանակի փողային նվագախմբերին և հնչում էին պաշտոնական հանդեսների, հաղթական տոների, այլևայլ միջոցառումների ընթացքում: Չմոռանա՞նք նշել, որ ծնծղաների պահպանված մնուշներից շատերը հայերեն մակագրություններ ունեն և այս փաստը թույլ է տալիս եզրակացնել, որ դրանք արտադրվել են բուն երկրում**: Հայաստանի պատմության թանգարանի ծնծղաներից մեկի վրա ևս հայերեն արձանագրություն կա, որից ընթերցելիս «...Առջակապա» բառն է: Մնացածը մնում է անընթերցելի:

Հիշենք նաև այն, որ ծնծղան այն բացառիկ գործիքներից է, որ հազարավոր տարիների վաղեմությամբ հանդերձ՝ ձևով անփոփոխ է մնացել և այսօր էլ անզուգական դեր ունի ժամանակակից փողային ու սիմֆոնիկ նվագախմբերում: Մշակվել ու ազնվացել է գործիքի հնչողությունը միայն, սակայն ձևի, կատարողական միջոցների և արտահայտած տրամադրությունների տեսակետից՝ գրեթե նույնն է, ինչպիսին որ եղել է նախնական շրջանում: Պատրաստվել է բրոնզից, պղնձից, արծաթից ու դրանց խառնուրդից: Այժմյան ծնծղաներն ավելի բազմազան հունքից են ծուլվում:

Հայտնի է, որ և անցյալում, և մեր ժամանակներում, ամենաորակյալ ու հնչեղ ծնծղաներն աշխարհում «տաճկական» կոչվող գործիքներն են, որոնց հեղինակը Պոլսում ապրող նշանավոր Ջիլճյան հայ ընտանիքն էր: Այս մասին Թեոդիկի «Ամենուն տարեցոյցի» 1911 թ. համարում կարդում ենք. «Նշանավոր և վաղեմի արուեստագետ **Քերովբե Ջիլճեան**՝ Սամաթիա, 82 տարու: Իր տան պարտեզը հիմնած գործարանին մեջ կը պատրաստէր ծնծղաներ (զիլ, cymbale), որոնք իրենց հնչականութեան նրբութեամբ և ամնրցելի տոկունութեամբ կը գերազանցէն

* Պատմութիւն Արիստակիսի վարդապետի Լաստիվերցոյ, Վենետիկ, 1832, էջ 229:

** Դաշ Բուդաղ գյուղի Սբ. Գևորգ եկեղեցու ծնծղայի վրա հիշատակված է պատրաստման տարեթիվը՝ 1695: Այս մասին տե՛ս Դ. Ս. Էփրիկյան, Պատկերազարդ բնաշխարհիկ բառարան հ. 1, էջ 576:

երոպականները: 200 տարուան, սերունդէ սերունդ փոխանակուած ընտանեկան գաղտնիք մ'է այդ ծնծղաներուն ծուլման գործողութիւնը՝ զոր ներկայիս մէջ կըրտսեր որդին Լեւոն կը շարունակէ: Եւրոպական զանազան արուեստահանդէսներ այցելելով, իր գործերը ցուցադրած և ըստացած հետագայ շքանշաններն ու վկայականները. - Բարիզ 1867, Լոնտոն 1851 և 1862, Վեննա 1873, Պօլոնիա (Իտալիա) 1888 և 1907՝ «grand prix», Պոսքըն 1883, Չիքակօ 1893, իսկ պատուոյ վկայական՝ Պէռլինի Allgemeine Musikaus stellungen - էն, 1898թ.»*:

Այսպիսով, Զիլճյան տոհմի նախահայրերն ավելի քան 250 տարի առաջ գտել են անհրաժեշտ մետաղների բաղադրությունը և հասել ծնծղաների այնպիսի հնչողության, որ մինչև այսօր էլ նրանց արտադրած գործիքները մնում են չգերազանցված: Այժմ այդ արտադրությունը գտնվում է ԱՄՆ-ում:

ՔՇՈՑ

Քշոց՝ Հայաստանում, Рипида Ռուսաստանում**

Գործիքի անվանումը քշել բառի արմատից է, որ նշանակում է վանել***: Անունն արդեն վկայում է, որ առաջացման նախնական շրջանում քշոց գործիքը նույնպես կախված է եղել չար ոգիներին վանելու իմաստի հետ: Ըստ այսմ կարելի է ենթադրել, որ այն կիրառվել է հեթանոսական տաճարներում:

Քրիստոնեության հաստատման առաջին շրջանում այն հայոց եկեղեցիներում գործադրվել է մյուռոնի կաթսայի վրայից ճանձներն ու սրբապղծությունները վանելու նպատակով****: Ինչ վերաբերում է քշոցի հետագա գործադրության կրոնական իմաստին՝ ապա Գյուտ Աղանյանցը գրում է. «...Պատարագի ժամանակ (քշոցը - Ա. Ք.) շարժում են սուրբ խորհրդի վրա՝ ի նշան հրեշտակների հովանավորության, սերովբեների սավառնելուն և սուրբ հոգու իջման պատարագի նվերների վրա»***** 10:

Ժողովրդական լեզվում հայտնի է նաև *խշշոց* կամ *խշոց* (խշշալ բառից) անվամբ:

Գործիքը պատրաստվում է երկու երկաթե խաչերից, որոնք զուգահեռաբար ամրացվում են միմյանց՝ միջին մասում փոքր տարածություն թողնելով: Խաչերի միացման փոքրիկ մեխերը միաժամանակ ծառայում են որպես սռնակներ: Զույգ խաչերի միջում զետեղում են պղնձյա, իսկ երբեմն՝ արծաթյա սկավառակ: Խաչերի երեք ծայրամասերի սռնակների վրա՝ զագաթից ու երկու կողմերից, հագցնում են երկուական փոքրիկ ծնծղա: Սկավառակն ու ծնծղաները շարժական են: Ցածի մասում քշոցին փայտե մարդահասակ մի ձող, է ամրացվում, որը բռնակի դեր է

* Թեոդիկ, Ամենուն տարեցոյց, 1911, էջ 371:

** В. И., Даль, Толковый словарь, Рипида. См. также "Христианство", Энциклопедический словарь, Рипида. М., 1995 (прим. ред.).

*** Հ. Աճառյան, Արմատական բառարան, Քշոց:

**** Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, «Քշոց»:

***** Գիւտ քահանա Աղանեանց, Կարգ աստուածապաշտութեան Հայաստանեաց սրբեկեղեցւոյ, Տփլիսի, 1895, էջ 41:

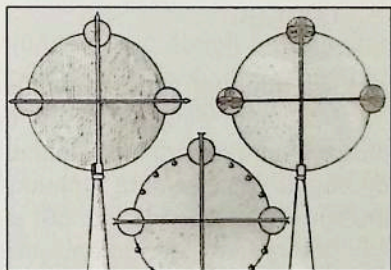
կատարում: Հաճախ սկավառակի եզրերին 12 բոժոժ են կախում: Քշոցի ծնծղաների վրա երբեմն վեցթևանի սերովբեների ու քերովբեների¹¹ պատկերներ են փորագրվում (Նկ. 47):

Քշոցների ճոխ տեսակներն ունենում են երկու ուռուցիկ, միմյանց ամրացված բոժոժապատ սկավառակներ: Սրանց ներսում գոյանում է արծազանքատու բաց տարածություն: Այս ձևով պատրաստված սկավառակներն անշարժ են լինում: Դրանք ճոխ փորագրություններով են պատվում, իսկ փայտյա բռնակը գեղագծորեն պատում են սաղափով, էբոնիտով և այլ վայելուչ զարդանյութերով: Այսպիսի քշոցների այժմ կարելի է հանդիպել Էջմիածնի Մայր տաճարում: Ինչպես եկեղեցական յուրաքանչյուր պարագա՝ նույնպես և քշոցի մասերը կրոնական իմաստ են պարունակում: Այսպես՝ սկավառակը պատկերում է Քրիստոսի կերպարը, երկաթե խաչը՝ Քրիստոսի խաչափայտը (Նկ. 48), երեք զույգ ծնծղաները՝ սուրբ երրորդությունը, 12 բոժոժները՝ 12 առաքյալներին, իսկ հնչողությունը՝ սերովբե-քերովբեների թևավորումը: Սարկավազն ուղղահայաց դիրքով կանգնած, աջ ձեռքի ափի մեջ է բռնում ձողի միջին մասը, իսկ ցածի մասը հատակին դնում ու հորիզոնապատույտ համաչափ թափահարում (Նկ. 49): Քշոցը հնչեցնում են եկեղեցու ստորին պաշտոնյաները:

Եկեղեցական հանդիսավոր տոներին 12 քշոց է գործադրվում: Քշոցը կապված է կրոնական բարձր կենսազգացման հետ և օգտագործվում է հանդիսավոր ծեսերի՝ հատկապես փառաբանությունների ընթացքում: Դրանք հնչում են «Սուրբ Աստուած»-ի, «Քրիստոս ի մէջ մեր յայտնեցաւ»-ի, «Սուրբ-սուրբ»-ի, «Հայր մեր»-ի, և նման այլ կատարումների ժամանակ: Քշոցները գործադրվում են նաև սբ. մյուռոնին և մասունքներին վերաբերող թափորին, խաչվերացի երեկոյին, «Այսօր դասք հրեշտակաց»-ի երկրորդ մասում*: Այսպիսով, քշոցը կապված է եկեղեցական զվարթ ծեսերի հետ:



Նկար 47



Նկար 48



Նկար 49

* Նույն «Կարգ Աստվածապաշտութեան»:

«Սուրբ-սուրբ»-ը Պատարագի այն ճոխ հատվածներից է, որի ընթացքում կիրառվում են եկեղեցական գրեթե բոլոր կատարողական միջոցները: Արարողությունը, մեներգը, խմբերգը, զանգերի դողանքը, քշոցը՝ այս բոլորը միաձուլվում են, հրաշալի ներդաշնակություն ստեղծելով: Քշոցների նախաձևերից մեկը, հավանաբար, մարյակ կոչվող գործիքն է: Սա փայտից պատրաստված մի գավազան է, որի վերևի մասը մարդու գլուխ է պատկերում, որից կախվում են բոժոժները: Թե ինչ նպատակով է գործադրվել մարյակը պատմական վաղ շրջաններում՝ դժվար է ասել, սակայն ուշ ժամանակներում դրանից օգտվում էին ծաղրածուները:

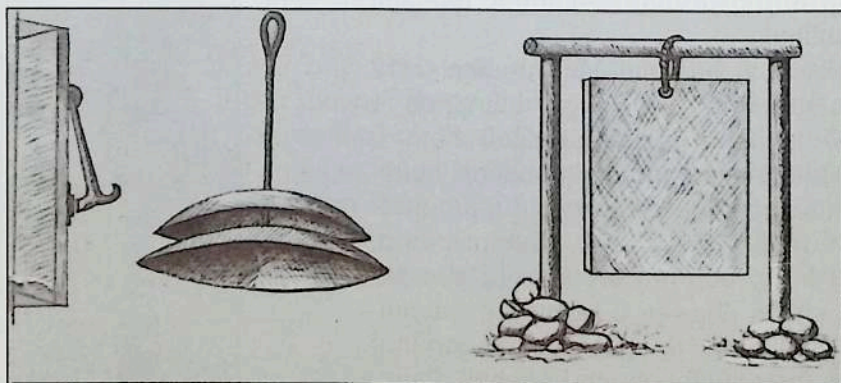
ԿՈՇՆԱԿ

Այս գործիքի ռուսերեն անվանումն է **било**, գերմաներեն՝ **Shlagplate**:

Կոշնակը փայտից կամ երկաթից պատրաստված քառակուսի կամ երկարավուն անկյունավոր տախտակ է, որը մինչև զանգերի առաջանալը փոխարինել է նրանց և գործադրվել քրիստոնեության շրջանում՝ հավատացյալներին եկեղեցի կոչելու նպատակով* (նկ. 50, աջից առաջինը):

Հետզհետե գործածությունից դուրս գալով՝ հունական, հայկական և սլավոնական մի շարք եկեղեցիներում կոշնակները պահպանվել են մինչև մեր օրերը: Հայկական եկեղեցիներում դրանք առավելապես պահպանվել են պարսկական ու տաճկական հատվածներում**: Ակադեմիկոս Յ. Աճառյանն ասում էր, որ մահմեդականները որոշ մարզերում հայերին արգելում էին եկեղեցիներում զանգեր հնչեցնել, և հենց սրանով է պայմանավորված կոշնակների հետագա կիրառությունը:

Մարկո Պոլոն հիշատակում է, որ նման գործիքներ գործադրում էին չինական պահակները: Կուրտ Ջաքսի նկարագրությունների մեջ հանդիպում ենք նաև գործիքի գծագրությանը, որը նման է հայկական տարբերակին: Ըստ այդ



Նկար 50

* Նոր բառգիրք Հայկագեան լեզուի, «Կոշնակ»:

** Ըստ Մովսես Տեր-Հովհաննիսյանի, որը Վանի շրջանից էր, մինչև 1915 թվի գաղթը իրենց գյուղի եկեղեցում զանգերի փոխարեն կոշնակ էին գործածում:

գծագրության՝ կոչնակը կախված է փայտից հատուկ պատրաստված կախարանից, որի մոտ կանգնած կատարողը թակիչով հարկանում է այն (նկ.50): Ըստ հնագետ նկարիչ Տարագրոսի բանավոր տեղեկությունների՝ կատարողները երկուսն են, որոնցից մեկը կանգնում է կախարանի աջ կողմում, իսկ մյուսը՝ ձախ ու հերթով համաչափ հարկանում են գործիքին: Այս ձևի կոչնակը հիշեցնում է չինական «Տամ-տամը», սակայն ի տարբերություն մեր կոչնակի՝ «Տամ-տամը» կլոր սկուտեղածն է՝ պատրաստված դողանջող նյութերից, իսկ կոչնակը՝ փայտից կամ երկաթից:

Այսպիսի կոչնակները հարմարեցվել են եկեղեցու տանիքի վրա, կամ՝ եկեղեցու պարսպին:

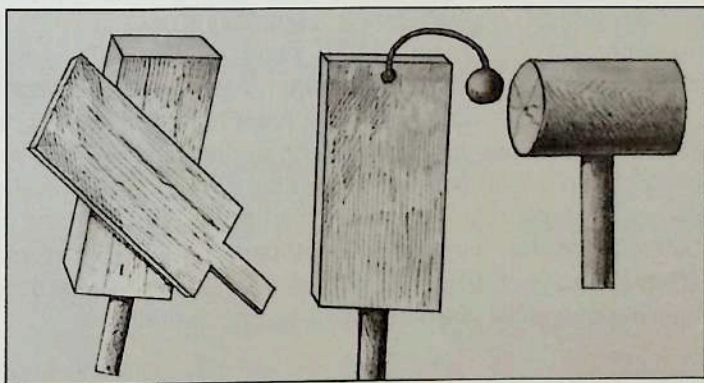
«...Կոչնակը զարկին, իրիկուն եղավ»

Մատաթ ռեխ*:

Անշարժ գործիքներից բացի՝ եղել են նաև շարժական կամ ձեռքի կոչնակներ: Ամենայն հավանականությամբ՝ այս կարգի գործիքներից են նաև վերը բերված աղմկայիների մի մասը, հատկապես՝ **կարկաչան, չխչխկանն ու ճռճռիկը**:

Տարագրոսը մեզ բանավոր հաղորդեց Չայաստանում տարածված ձեռքի կոչնակների մի քանի ձևերի մասին և անգամ գծագրեց (նկ. 50, 51): Դրանցից *առաջինը* կազմված է երկու երկարավուն քառանկյուն փայտե տախտակներից, որոնք ունեն զույգ բռնակ և հարկանում են մեկը մյուսին (նկ. 51, ձախից առաջինը): *Երկրորդ* տեսակը՝ նույն ձևի տախտակ է, որի վերևի մասի մեջտեղից խուլ գնդակ են կախում: Գործիքը թափահարելիս՝ գնդակը զարնվում է տախտակին ու ձայն արձակում (նկ. 51, երկրորդը): *Երրորդը*՝ սովորական փայտե թակի նման է, որով հարկանելիս են եղել դռներին (նկ. 51, երրորդը): *Չորրորդը*՝ երկաթե մուրճ է, որը հարմարեցված է հատուկ սարքի վրա (նկ. 50 ձախից առաջինը): *Չինգերորդը*՝ մետաղե ափսե է, որը դրսից մեջտեղի մասում երկաթե ծող ունի, որը ծառայում է որպես բռնակ: Ափսեի վրա դրվում է շարժական երկրորդ ափսեն: Ձեռքի վեր ու վար շարժմամբ՝ շարժական ափսեն զարնվում է անշարժ ափսեին ու ձայն արձակում (նկ. 50, երկրորդը):

Եկեղեցու պաշտոնյաները, կոչնակը ձեռքներն առած՝ շրջում էին փողոցից-փողոց, տնից-տուն ու զարկելով հավատացյալներին եկեղեցի հրավիրում: Նույն Տա-



Նկար 51

* Տե՛ս՝ Ծանոթագրություններ, 13:

րագրոսի բանավոր հաղորդմամբ՝ եկեղեցու մուկներին կոչնակների զարկերի հետ մեկտեղ մահ արտասանում էին ու հաճախ եղանակավորում խոսքը կամ ասերգուն եղանակավորված, կոչական բովանդակությամբ տեքստեր:

Հայկազյան լեզվի բառարանում կարդում ենք.

«... հարկանին կռանավ եղանակ...»: Այստեղ խոսքը կախովի կոչնակի մասին է, որի վրա թակիչով էին հարկանում եղանակը: Ուստի գործիքագետ Սոլոսինը ռուսական կոչնակների մասին ասում է, որ գործիքի ծայրը թեպետ խուլ է, բայց բավականաչափ հաճելի*: Կասկածից վեր է, որ Հայաստանում ևս կոչնակները պատրաստվել են հատուկ և հնչել փայտից:

ՁԱՆԳ

Եվ քարավանը Արու-Լալայի՝ աղբյուրի մման մեղմ կարկաչելով,
Քայլում էր հանգիստ, միրհած գիշերով, հնչյուն զանգերի անուշ ղողանջով:

Ավ. Խսահակյան

Տան-դո, տան-դո** ... Նազլու, վեր կաց,
Արևն արդեն մայր է մտնում

Հ. Հովհաննիսյան

Ազատության զանգ, դու վեհ ղողանջե
Կովկասյան վսեմ, վես բարձունքներից...

Ավ. Խսահակյան

Զանգի հետ է կապված Զանգեզուր անունը: Այս առնչությամբ՝ գոյություն ունեն մի շարք ավանդություններ: Դրանցից մեզ հայտնի է միայն մեկը:

Թշնամին ներխուժում ու հրդեհի է մատնում բնակավայրը: Այրվում են եկեղեցին ու զանգը: Ժողովրդին համախմբելու նպատակով՝ ոմանք գոչում են «Զանգը տուր, զանգը տուր»: Զանգը զարկում են, բայց ապարդյուն. Վառված զանգը կորցրած է լինում ղողանջելու հատկությունը: Մարդիկ հառաչանքով ասում են «Զանգը զուր, զանգը զուր...»: Ավանդությունն ասում է, որ այստեղից էլ առաջացել է «Զանգեզուր» անունը: Ոմանք էլ ասում են, որ զանգը զարկում են ուշացած, երբ արդեն անհնարին է լինում մաքառել թշնամու դեմ՝ «Զանգը զուր, զանգը զուր...»:

Արևմտահայ որոշ հատվածներում գործիքը կոչվում է մահ **չանկ**, գերմաներեն՝ **Glocke**, ֆրանսերեն՝ **cloche**, իտալերեն՝ **campan**, ռուսերեն՝ **колокол**: Պարսկաստանում, Աֆղանստանում, Թուրքմենստանում, Ուզբեկստանում ու նրանց հարակից երկրներում զանգ անվանում են մետաղե ծնծղաներին***:

* Л. С. Казанский, О призыве к богослужению в восточной церкви.// Труды первого археологического съезда в Москве, ч.1, стр. 300.

** Հայ եկեղեցական զանգերի ղողանջների ծայնամասնեցումն է:

*** Տե՛ս В. Беляев, Музыкальные инструменты Узбекистана, стр. 5, Занг.

Ձանգ գործիքը մարդու բազմազան զգացումների ու տրամադրությունների արտահայտության այն միջոցներից է, որը ոգեշնչել է գրողներին ու բանաստեղծներին՝ ծնունդ տալով արվեստի ու գրականության սթանդեյլի կոթողների: Ձանգը, զանգահարը, զանգեր ծուլող վարպետն ու զանգերի ղողանջը՝ բազմապիսի վեպերի, պոեմների, պատմվածքների ու բանաստեղծությունների առանցքն են, որոնց հիման վրա կյանքի ու մարդկային հարաբերությունների խորը հոգեբանական պատկերներ են կառուցվել: Օրինակ, Վիկտոր Հյուգոյի հայտնի վեպում, հասարակության կողմից մերժված, ծաղրածանակի ենթարկված, մարդկային այլանդակության ծայրահեղ մարմնացում դարձած, խեղանդամ Քվազիմոդոն Փարիզի Աստվածամոր տաճարի զանգահարն էր: Թե ինչ էր զգում Քվազիմոդոն խռոված հոգին, երբ ամեն անգամ տաճարի բարձունքներից հասարակության հոծ բազմությունը կոչվում էր եկեղեցի՝ դժվար է ասել, սակայն նա ապրում էր բացարձակապես զանգերի ղողանջներով ու էսմերալդայի հանդեպ ունեցած սիրով*:

Հերիարտ Հաուպտմանի «Ջրասույզ զանգը» ստեղծագործությունը զանգեր ծուլող մեծ վարպետ Հայնրիխի կյանքի պատմությունն է, որի գերմարդկային ձգտումներն ու խորտակված հույսերը համադրված են զանգերի ղողանջներով**12:

Ըստ Ն. Պոգոդինի՝ քաղաքացիական կռիվների ընթացքում Մոսկվայի խաթարված զանգակները Վ. Ի. Լենինի կարգադրությամբ վերակառուցվում են ու «Ինտերնացիոնալ» նվագում***:

Խորը սոցիալական բովանդակությամբ է հագեցած Հովհ. Հովհաննիսյանի «Գյուղի ժամը» բանաստեղծությունը****:

Ավետիք Իսահակյանի պոեմում՝ կյանքից դառնացած, աշխարհից փախած Բաղդադի հռչակավոր բանաստեղծ Աբու-Լալա-Մահարին, հրաժարվելով դիրքից, անունից և զանձներից, ուղտերի քարավանով հեռանում է հարազատ վայրերից՝ և զանգերի ղողանջով «սլանում» դեպի արևը*****:

Լևոն Մեսրոպի «Մատաթ Ռէիս» թատերագրության¹³, ինչպես և Արման Կոթիկյանի «Խութեցի Հովմանը» պոեմի մեջ զանգը պատկերված է որպես հայոց ազգային-ազատագրական զգացումների խորհրդանիշ*****: Իսկ Ավ. Իսահակյանի «Ազատության զանգ» բանաստեղծությունում այն՝ հեղափոխության ու կոմկապյան ազգերի ազատության խորհրդանիշն է դառնում*****:

Պարույր Սևակը Կոմիտասի կյանքը, դերն ու նշանակությունը վառ պահելու նպատակով՝ իր պոեմն անվանել է «Անլռելի զանգակատուն»*****:

* Տե՛ս՝ Վ. Հյուգո, «Փարիզի Աստվածամոր տաճարը»:

** Գ. Гауптман, Потонувший колокол. Пьесы, т. 1, М., "Искусство", 1959.

*** Н. Погодин, Кремлевские куранты. Собрание драматических произведений, т. 2, "Искусство", М., 1960.

**** Հովհաննես Հովհաննիսյան, Հատընտիր, Հայպետհրատ, 1953:

***** Ավ. Իսահակյան, Աբու-Լալա-Մահարի, Երկեր, Ե., Հայպետհրատ, 1955:

***** Լևոն Մեսրոպ, Մատաթ Ռէիս, Փարիզ, 1948: Արման Կոթիկյան, Խութեցի Հովմանը, Ե., Հայպետհրատ, 1946:

***** Ավ. Իսահակյան, Երկեր, Երևան, Հայպետհրատ, 1955, էջ 41:

***** Պ. Սևակ, «Անլռելի զանգակատուն», Ե., Հայպետհրատ, 1959: Հեղինակը յուրաքանչյուր գլուխն անվանում է համազանգ՝ «Ցայգալույսի համազանգ» և այլն, իսկ յուրաքանչյուր հատված՝ ղողանջ՝ «Ղողանջ ավետիսի», «Ղողանջ որբության» և այլն:

Ձանգ, կոչնակ, հնչակ, զանգակ անուններով անցյալում և այսօր մի շարք հեղափոխական և ազգային առաջադիմական պարբերականներ են լույս տեսնում: Դրանցից էր Գերցենի հրատարակած “Колокол” ամսագիրը*:

Ձանգերի ու զանգակների զգայական ներգործությունն ազդում է նաև կենդանիների վրա: Մինչև այժմ էլ Աֆրիկայում, պիգմեյների մոտ որսորդական շների վզից փայտե զանգակներ են կախում: Պետք է նկատել, որ պիգմեյների շները երբեք չեն հաչում, հավանաբար, զանգը նրանց համար որսին բնորոշ պայմանական ռեֆլեքսի հետ է կապվում**:

Ձանգակներն ու բոժոժները կառքերի, ռուսական տրոյկաների ու սահնակների ձիերի անհրաժեշտ պարագաներն են: Հայաստանում հաճախ կախում են նաև ընտանի կենդանիների՝ հորթերի, այծերի ու գառների վզից:

Ուղտերի քարավանների ընթացքը զուգակցվում է նրանց վզից կախված հարյուրավոր զանգ-զանգակներով ու բոժոժներով, որոնք առաջացնում են դողանջային երանգների խոշոր բազմազանություն: Կասկածից վեր է, որ զանգակների այդ հավաքածուն պատահական ձևով չի հավաքվում, այլ բխում է ուղտապան ժողովուրդների գեղագիտական կենսազգացումներից ու ներդաշնակության ընկալումից: Եվ տարբերվելով եվրոպական երաժշտական ակուստիկայի օրենքներից՝ այն հուզում է ամգամ ամենամրբազգաց ժողովուրդներին: Քարավանն իր զանգակներով՝ Արևելքի պոետիկ խորհրդանիշներից է: Նախնական գործադրման շրջանում՝ դրանք պայմանավորված են եղել նաև չարքերը վանելու իմաստով, իսկ հետագայում կորցրել են այդ նշանակությունը:



Ձանգը թմբուկի, կոչնակի և ծնծղայի հետևությունը պիտի համարել ու նրանց յուրօրինակ սինթեզը: Թե երբ են առաջացել նրանք, այս մասին պատմությունը նույնպես որոշակի ոչինչ չի հաղորդում, սակայն ուսումնասիրություններն ու իրենդեն օրինակների համեմատությունը վկայում են այն մասին, որ նրանք ևս պատկանում են վաղ շրջաններին և որ նրանց նախատիպը փայտե սնամեջ թմբուկներն են: Այսպիսով, մեկ կողմից փակված փայտե սնամեջ գլանը, կամ փայտից պատրաստված կաթսայանման անոթը, ժամանակակից կախովի զանգի նախահայրը պիտի համարել (տե՛ս էջ 75):

Սկզբում նրան հարկանել են նույնպես թակիչով, և զարկերը կատարել են գործիքի դրսի կողմից, իսկ հետագայում հորինել են ներսից կախվող լեզվակը, որով հարկանել են գործիքի ներսի կողմից: Հնչյունավերարտադրման այս երկու ձևերն էլ պահպանվել են մինչև մեր օրերը: Փայտից պատրաստված զանգերը

* 1857 - 1868 թթ. արտասահմանում Գերցենի ղեկավարությամբ հրատարակվող երկշաբաթյա քաղաքական հանդես էր:

** Люис Котлоу, նույն տեղում, էջ 9:

մինչև վերջերս էլ լայն գործածության մեջ են եղել Կոնգոյի շրջաններում*։ Այսպիսի զանգեր կարելի է տեսնել նաև Հայաստանի Հաղարծին գյուղում։ Սակայն պետք չէ եզրակացնել, թե Կոնգոյի և Հաղարծինի փայտե զանգերը հազարավոր տարիների անցյալ ունեն, այլ կարելի է ասել, որ մեզանում դեռևս հնարավոր է հանդիպել նման զանգերի պատրաստման ու կիրառման մասնակի դեպքերի։

Դեռ հնագույն շրջաններում փայտե զանգերին հաջորդել են մետաղից պատրաստվածները, որոնք ևս զարգացման մեծ ուղի են անցել։ Սրանց պարզունակ ձևերին կարելի է հանդիպել մի շարք ուղտապան ժողովուրդների մոտ։ Դրանցից է պարկաձև զանգը։ Սա մի ամբողջական մետաղե թերթից, երկաթից կամ պղնձից է պատրաստված, որը մեջտեղից ծալվում են և աջ ու ձախ կողերն ամրացնում միմյանց։ Գործիքի ներքևի մասում բացվածք են թողնում։ Ներսում բաց տարածություն է գոյանում՝ լեզվակի ազատ ճոճման համար (տե՛ս էջ 75)։ Նույն սկզբունքով պատրաստում են նաև կիսաձվաձև զանգերը։ Լոնդոնի եկեղեցական միսիոներական ընկերության հավաքածուում պահվում է այս զանգի զույգ տեսակը։ Չանգերն ամրացված են հյուսված երկաթաթելի երկու ծայրերին։ Երկաթաթելը բռնակի դեր ունի և ձեռքով հնչեցնելու հնարավորություն է տալիս (տե՛ս էջ 75)։

Ռատցելի նկարազարդումներում հանդիպում է ձվաձև գործիքի մի այլ տեսակը, որը գործադրում են Միջին Աֆրիկայի կախարդները։ Այս զանգն ունի կորացրած երկաթե բռնակ։ Բացվածքի վրա փաթաթված է կատվի մորթի, որից կախված է կատվի երեք պոչ։ Մորթու ցածի մասում կա նաև կատվի գլուխ**։ Այս գործիքների ավելի կատարելագործված ձևերը մեկ նյութից պատրաստված գլանաձև զանգերն են (տե՛ս էջ 75)։

Բոլոր թված զանգ-զանգակները լայնորեն կիրառվել են նաև Հայաստանում՝ գերազանցորեն ուղտերի վզից կախելու համար (տե՛ս էջ 75)։ Այսուհանդերձ՝ դարբնոցային եղանակով պղնձից պատրաստված աստիճանաբար լայնացող գլանը պետք է համարել գործարանային միջոցներով ձուլված զանգի անմիջական նախաձևը։ Չանգերի առաջին ձուլվածքը պղնձով, ըստ գրավոր աղբյուրների, իրականացվել է հռոմեական Կամպանի քաղաքում, որտեղից և առաջացել է Campana, campani անունը։ Նրանց դոդամքների զգայական հատկությունները մեծապես օգտագործել են քրիստոնեության շրջանում։ Նախնական կիրառումը եկեղեցիներում վերագրվում է Պավլին եպիսկոպոս Նոլանեցուն (153 - 431 թթ.)։ Ըստ եկեղեցական ավանդության՝ զանգերի նախաձևերը դաշտային զանգականման ծաղիկներն էին։ «Պավլինը զբոսանքի պահին լսելով քամու տարուբերումից առաջացրած ծաղիկների մելոդիկ թրթռը՝ խորաչափ հուզվում է և դրա ազդեցությամբ որոշում է զանգերն օգտագործել եկեղեցում»։

Հռոմեացիների, իսկ ավելի վաղ շրջաններում՝ եգիպտացիների ու եբրայացիների մոտ, զանգականման ծաղիկները գործադրվում էին տան ծառայողներին, ստրկուհիներին ու ճորտերին կանչելու համար***։

Ըստ Կուրտ Ջաքսի՝ զանգը, որպես եկեղեցական գործիք, առաջին անգամ օգտագործվել է VI դ. Շոտլանդիայում, որը բերվել է կելտերից և Իտալիայի միջոցով տարածվել Եվրոպայում։

* Ратцель, Народоведение, т. 2., стр. 323.

** Նույն աշխ., էջ 53, 68, 223, 418:

*** Большой Энциклопедический словарь, Брокгауз и Эфрон, Колокол. Н. Соловьев.

Արևելյան եկեղեցիներում, մասնավորապես Բյուզանդիայում, նրանց գործադրությունն սկսվում է IX դ. կեսերից, կայսր Վասիլ Մակեդոնացու (867 - 886 թթ.) նախաձեռնությամբ՝ Կոստանդնուպոլսում և լայնորեն տարածվում է քաղաքը խաչակիրների կողմից նվաճվելուց հետո (1204 թ.):

Ռուսաստանում զանգերի գործածության մասին առաջին գրավոր հիշատակությունները հանդիպում են X դ. վերջերին: Իսկ Չայաստանում լեզվակային փոքրիկ զանգերը կիրառվել են քուրմերի կողմից՝ դեռևս հեթանոսական շրջանում: Դրա գեղարվեստական նկարագիրը կարողում ենք Րաֆֆու հայտնի վեպում. «Բարձր, սյունազարդ տաճարի մեջտեղում, մարմարիոն քառակուսի սեղանի վրա, վառվում էր որմզդական սուրբ հուրը և յուր անշեջ բոցերը տարածում էր մինչև տաճարի ընդարձակ կամարները: Մոգերը, զգեստավորված ծերմակ հագուստներով և օծված անուշահոտ յուղերով, հնչեցնում էին ձեռքներին բռնած զանգակները և երգելով թափոր էին կատարում կրակի շուրջը»* (ընդգծումը՝ Ա. Զ. - ի):

Չայ եկեղեցի զանգերը մուտք են գործել IX - X դարերում: Իսկ զանգակատները կառուցվել են X - XI դարերում: Ինչպես կոչնակների, նույնպես և զանգերի մեջ հայ եկեղեցին մարմնավորել է Գաբրիել Չրշտակապետի փողերի այն իմաստը, որոնք, հնչելու են աշխարհի վերջին՝ Ահեղ դատաստանի ժամանակ**:

Ձանգերը սկզբնական շրջանում կախում էին եկեղեցիների բակում, ծառից: Իսկ զանգակատների կառուցումից հետո՝ զանգակատներում: Այժմ զանգերը գործադրվում են և՛ զանգակատներում, և՛ տաճարներում:

Ժամանակակից զանգերը պատրաստում են տարբեր մետաղների համաձուլվածքից, որոնց հնչողության որակն ու տեմբըը կախված է մետաղների տոկոսային բաղադրությունից ու զանգի ձևից: Մետաղյա զանգերի հիմնական բաղադրանյութերն են պղինձը, անագը, արծաթը, երբեմն՝ ցինկը, ոսկին և այլն: Կարող են լինել նաև միայն մի տիպի մետաղից պատրաստված զանգեր: Օրինակ՝ XIX դ. վերջերին Խարկովում ծուլվել են զանգեր միայն արծաթից, սակայն տարածում չեն ունեցել: Ուպսալա քաղաքում (Շվեդիա) կիրառվում են նաև ապակուց ծուլված տարբեր չափերի զանգեր:

Ըստ Ն. Սոլովյովի, կառուցվածքով և տեմբային հատկություններով, զանգերը լինում են երեք տեսակ՝ արևմտաեվրոպական, ռուսական և չինական: Առաջինները տարբերվում են ներքևի մասի լայն բացվածքով և համեմատաբար ոչ մեծ բարձրությամբ: Նրանց ղողանջը սուր է, ուժեղ, սակայն ոչ հարատև: Ռուսական զանգերի ցածի բացվածքը հավասար է բարձրությանը՝ ականջների հետ միասին: Ի տարբերություն մյուսների՝ սրանց ղողանջը սուր չէ և ավելի հարատև է: Չինական զանգերի բացվածքը, որն ընդհանուր բարձրության գրեթե կեսն է կազմում՝ տարբերվում է հավաքվածությամբ, ղողանջները լինում են խուլ և ոչ հարատև: Սրանք կառուցվածքով ու ղողանջներով ավելի նման են հնդկական ու ճապոնական զանգերին***:

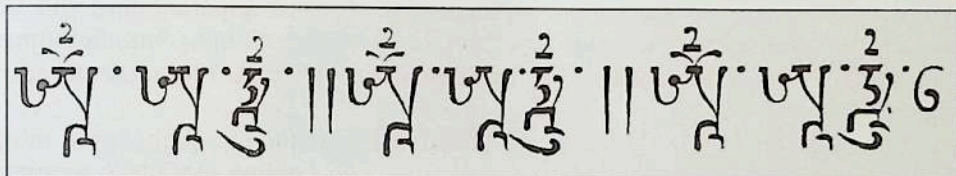
Ձանգերի արտադրությունը իրականացվել է նաև Չայաստանում: Այս մասին հիշատակություններ ունի Ղևոնդ Ալիշանը: «... և ի միում՝ յամի 1875 գտան անօղբ

* Րաֆֆի, Սամվել, Չայպետիրատ, 1956, էջ 558:

** Տե՛ս Կարգ Աստվածապաշտութան:

*** Ճոխ զարդանախշերով ծուլված բուդդայական զանգերից մեկը ցուցադրվում է Լայպցիգի ազգագրական թանգարանում:

պղծեայք, կաթսայք, ունելիք, զանգակք և այլն... հանդերձ արձանագրութեամբք. «... և ի հնագույն զանգակի միում մեծի՝ յիշատակ 1307 ամի. 202. Ձսարկաւագ քահանայ յիշէք Քրիստոս, որ ստացաւ զսա»* (ընդգծումները՝ Ա. Բ. - ի): Դրանք օգտագործվել են զուտ տեղական կարիքների համար, թե արտահանվել են՝ այս մասին ոչինչ չի ասված: Ինչպես երևում է արձանագրությունից՝ այդ զանգերը ծուլվել են XIV դարում: Բուն երկրում արտադրված զանգերի հետ միասին՝ հայ եկեղեցիներում գործադրվել են նաև չինական, արևմտաեվրոպական, իսկ ավելի հաճախ՝ ռուսական զանգեր: Էջմիածնի մայր տաճարի զանգակատան զանգերից մեկի վրա տիբեթերեն արձանագրություն է պահպանվել (նկ. 52): Այս մասին ևս հիշատակում է Ղ. Ալիշանը: «...Վերնայարկն բուն տեղի զանգակաց, յորս նշանավոր է մին Դիպեթայի գրութեամբ, սրբազան աստուծակոչ բանիւ նոցին և համարի ծուլեալ երկրի նոցա**:



Նկար 52

Եթե զանգերի հնչողականության որակը պայմանավորված է տարբեր մետաղների տոկոսային բաղադրությամբ՝ ապա հնչյունային բարձրությունը՝ չափ ու կշիռով: Որքան խոշոր են նրանք, այնքան ցածր է հնչյունային բարձրությունը՝ 14: Ռուսաստանում ծուլվել են 35, 50 տոննա կշիռ ունեցող զանգեր: Աշխարհի մեծագույն զանգը Մոսկվայի Կրեմլի «Ձանգ արքան» է, որն ավելի քան 200 տոննա է կշռում՝ 15: Հայաստանում գործադրվում են համեմատաբար փոքր չափի զանգերը: XIV դ. Հռոմի Իոհան պապը սահմանեց զանգերի մկրտության խորհուրդ, ըստ որի յուրաքանչյուր զանգին տրվում էր որևէ սրբի անուն և այդ անվանական զանգերը կոչված էին ղողանջի ուժով վանելու չարքերին ու հիվանդությունները: Ձանգերի նման գործառույթի օրինակ է նաև ժնևում պահվող խոշոր զանգերից մեկի վրա եղած մակագրությունը՝ «Pestem fugo, Pello daemones», որի իմաստն է՝ «Չարը խափանել, չարքերին հալածել»: Քրիստոնեական մյուս երկրների հետ միասին՝ այդ սկզբունքը գործադրվել է նաև Հայաստանում:

Ձանգերի հնչողության առումով՝ բազմաձայնությունը ևս չի վրիպել զանգատեսաբանների ուշադրությունից: Ձանգերի գործածության նվազագույն խմբաքանակը երկուսն է, իսկ առավելագույնը՝ մի քանի տասնյակը***:

Խմբավորումը կատարվում է տարբեր հնչյունային բարձրություն ունեցող զանգերով: Ձույզ զանգերը սովորաբար լինում են սեկունդային, տերցիային կամ կվարտային հարաբերությամբ: Այսպես է նաև Հայաստանում: Խոսելով հնչյունային

* Հայր Դևոնդ Ալիշան, «Սիսական», էջ 107:

** Հայր Դևոնդ Ալիշան, «Այրարատ»:

*** Մոսկվայի Իվան Մեծ եկեղեցու զանգակատունն ունի 37 զանգ: Ռուսաստանում գործադրվել են նաև ավելի մեծ քանակությամբ զանգեր:

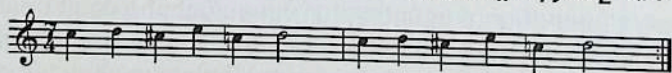
բարձրության աստիճանների մասին՝ պետք է ի նկատի ունենալ, որ զանգի օբերտոնները համապատասխանում են 1, 4, 9, 16, 25 և այլ թվերի բնական շարքի քառակուսիներին: Օբերտոնային շարքի այս անբնական կառուցվածքի հետևանքով՝ զանգերի հնչյունային բարձրության աստիճանը անհնարին է բացարձակ ճշտությամբ որոշել*: Այս պատճառով, բերված ինտերվալային հարաբերությունները, ինչպես և բերվելիք հնչյունային բարձրությունների աստիճանները պետք է ընդունել մոտավոր ճշտությամբ և ոչ՝ բացարձակ: Ավելի մեծ քանակությամբ զանգերը խմբավորվում են մաժոր ու մինոր եռահնչյուններով, կամ մաժոր ու մինոր դիատոնիկ երբեմն և քրոմատիկ լրիվ ծայնաշարերով կամ լադային ու զգալի չափով պենտատոն սկզբունքներով: Նրանք խմբավորվում են նաև որոշակի մեղեդիների հնչյունային կազմավորմամբ, որը հնարավորություն է տալիս հաջորդական դասավորությամբ ամբողջական եղանակներ կատարել**16:

Այսպիսի մեղեդիկ զանգեր դեռ հնագույն շրջաններում գործադրվում էին Չինաստանում, իսկ հետագայում լայն չափերով տարածված են եղել Հունդիայում, Նիդերլանդներում և Բելգիայում: Նրանք տարածված են նաև Ռուսաստանում ու Եվրոպայում***:

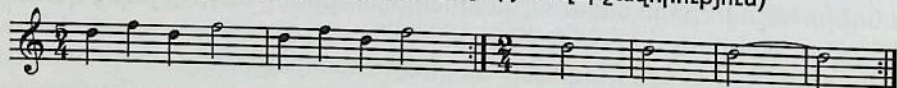
Զանգերի գործածությունը Հայաստանում և հատկապես եկեղեցիներում տեղի է ունեցել պատմական այն ժամանակաշրջանում, երբ երկիրը գտնվել է արաբական, պարսկական ու թուրքական տիրապետությունների ներքո: Մահմեդական մթնոլորտում ինչպես ինքը՝ գործիքը, այնպես և կատարողական արվեստը չէր կարող զարգանալ այնպիսի մասշտաբներով, ինչպես Ռուսաստանում կամ Եվրոպայում: Այստեղ զանգարվեստը զարգանում էր չափազանց համեստ շրջանակներում, գործադրվում էին միջին և ավելի փոքր չափերի զանգեր, որոնց ընդհանուր քանակը մեզ հայտնի զանգակատներում չորսից չի գերազանցվում (նկ. 53, Էջմիածնի Մայր տաճարի զանգերը): Կվարտային դիապազոն և միջին կամ միջինից բարձր ռեգիստր՝ ահա և հայոց զանգակահնչյունային միջոցները: Այսուհանդերձ՝ հայկական եկեղեցիներին ամենաբնորոշը երկու զանգերի գործածությունն է: Ստորև բերում ենք հայոց եկեղեցական զանգերի դոլանջների մի քանի նմուշ:

Էջմիածնի Մայր տաճար

Չայնագրությունը՝ Ա. Քոչարյանի



Երևան, Կոնդի եկեղեցի (Զանգերի հնչողության վերջավորություն)



Օրինակ 10

* Г. Рима́н, Музыкальный словарь, М., Юргенсон, Колокол.

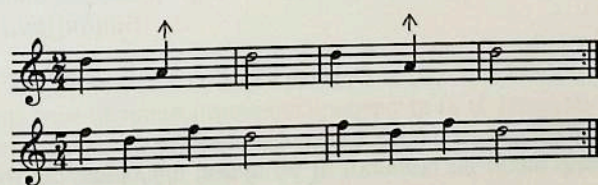
** Մեղեդիկ զանգերի մշակման գործով Ռուսաստանում երկար տարիներ աշխատել է Ա. Իգրաիլովը (տես 13-րդ ծանոթագրությունը):

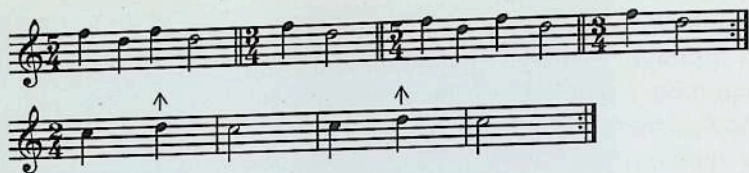
*** Անցյալում, Յարոսլավյան մահապաշտոնի զանգերով կատարում էին հոգևոր եղանակներ ու հիմներ, օրինակ՝ “Коль славен наш”, “Боже царя храни” և այլն...



Նկար 53

Գյուղական եկեղեցիների զանգերի հնչողության վերջավորություն





Օրինակ 11

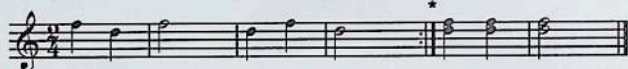
Հին Թիֆլիսի հայոց եկեղեցիներ

Ձայնագրությունը՝ Մ. Աղայանի

Ձանգերի հնչողության վերջավորություն



Ձանգերի հնչողության վերջավորություն



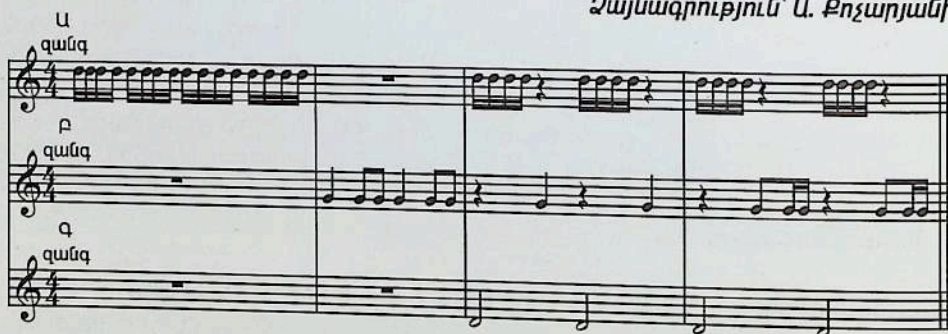
Օրինակ 12

Հին Թիֆլիսի հայոց եկեղեցիներից մի քանիսում գործադրվում էր նաև երեք զանգ, որոնք միասին հնչում էին միայն շաբաթ և կիրակի օրերին, ինչպես և հոգևոր տոների ընթացքում: Իսկ ամենօրյա սովորական կատարման համար հնչեցնում էին միայն երկուսը: Այդ երրորդ՝ տոնական զանգի հնչյունային աստիճանը մյուսներից ավելի ցածր էր:

Ղրիմի հայոց եկեղեցիներում գործադրում էին ռուսական եկեղեցական զանգերի մեղեդիները:

Մոտավորապես այս օրինակով՝

Ձայնագրությունը՝ Ա. Քոչարյանի



Օրինակ 13

* Կրկնությունները տեղի են ունենում ոչ թե երկու, այլ բազմիցս: Բոլոր դրվագներն ընթանում են համաչափ տեմպով (Moderato):

Ձայնավերարտադրությունը տեղի է ունենում երկու միջոցով: Կամ զանգերը ճոճելով հարկանում են լեզվակին (այսպիսի լեզվակները զանգից դուրս են լինում) կամ զանգին հարկանում են իր միջից կախված լեզվակով: Ձայնավերարտադրման առաջին ձևը կիրառվում է Արևմտյան Եվրոպայի կաթոլիկ ու բողոքական եկեղեցիներում, երկրորդը՝ համընդհանուր գործածություն ունի և տարածված է նաև մեզ մոտ: Ռուսաստանում, որտեղ ևս երկրորդ ձևն է կիրառվում՝ զանգեր հարկանելու տեխնիկան վիրտուոզության է հասել: Ռուս զանգահարները, մի քանի տասնյակ զանգեր հնչեցնելով, կատարման ընթացքում ձեռքերի հետ միաժամանակ գործադրում են նաև արմունկներն ու ոտքերը, վերարտադրում հարմոնիկ հնչյուններ ու ամենաբարդ կառուցվածքի ռիթմեր: Այս առումով, նրանք մրցակից չունեն*:

Հայ զանգահարները, կանգնում են զանգակատան ներքևում, գետնին և զանգից բավականաչափ հեռավորության վրա են լինում: Կատարման այս ձևն ինքնին վկայում է համաչափ ռիթմիկ զարկերի մասին, որովհետև այդպիսի զգալի տարածության վրա անհնար է գործադրել հարկանային արագ միջոցներ: Եկեղեցական զանգերի ղողանջների բնույթը պայմանավորված է արարողությունների բնույթով¹⁷: Հայկական եկեղեցիներում կիրառվող զանգերի ղողանջների բնույթը կարելի է բաժանել չորս խմբի՝ ա) սովորական, ամենօրյա, բ) հանդիսավոր օրերի, գ) սգո, դ) տագնապի:

Առաջին տիպին են պատկանում զանգերի կոչական ղողանջների այն տեսակները, որոնք կատարվում են ամեն օր՝ ժամասացության սկզբին և ավարտին: Սրանցից պետք է առանձնացնել շաբաթ երեկոյան և կիրակի առավոտյան հնչող ղողանջները, որոնք փոքր-ինչ տարբերվում են մյուս օրերին հնչողներից: Սովորական ամենօրյա ղողանջներից են նաև առավոտյան հնչողները: Ինչ վերաբերվում է մյուս ձևերին, ապա յուրաքանչյուրն ունի տվյալ տրամադրությամբ բնորոշ ղողանջներ:

Պարզ է, որ հանդիսավոր օրերի ղողանջները բարձր ու զվարթ տրամադրությամբ են հնչում, որի ընթացքում կիրառվում են ղողանջների առավելագույն հարուստ ու ճոխ միջոցները: Սգո ղողանջները տխուր են, տագնապինը՝ ահասարսուռ ու տագնապալի: Վերը ներկայացված զանգերի նոտային օրինակները եկեղեցական զանգերի ամենօրյա, սովորական ղողանջներն են: Ցավոք, նյութերի բացակայության պատճառով, հնարավորություն չունենք ներկայացնելու նաև մյուս տիպերն ու ձևերը: Սակայն, անկախ արտահայտող տրամադրությունից՝ բոլորը հնչում են 2 - 4 զանգերի միջոցով: Այսինքն՝ նույն քանակությամբ և հնչյունային բարձրությունների սահմաններում և նույն սահմանափակ կատարողական միջոցներով: Անշուշտ, ինչպես բուն մեղեդիով, այնպես էլ ռիթմով նրանք տարբերվում են միմյանցից, սակայն տրամադրության արտահայտությունը պայմանավորված է ոչ այնքան մեղեդիով կամ ռիթմով, որքան՝ կատարման տեմպով: Մեղեդային զանգերը հայտնի են carillon, courant, glöckenspiel անվանումներով ու լայնորեն կիրառվում են նաև քաղաքային ժամացույցների վրա¹⁸: Դրանց առավել կատարելագործված ձևերը հանդիպում են Անգլիայում:

* XIX - XX դդ. ռուս վիրտուոզ զանգահարներից էր Ա. Վ. Սմագինը, Իսկ վերջին շրջանում՝ Ժող. արտիստ, պրոֆ. Կ. Ս. Սարաջևի որդին՝ Բորիս Սարաջևը, որն իբրև զանգահար, հրավիրվել էր Անգլիա՝ Օքսֆորդի քոլեջ:

Ռուսաստանում առաջին courant-ները դրվել են Մոսկվայի Կրեմլի Սպասսկի աշտարակի վրա 1625 թ., իսկ Հայաստանում՝ խորհրդային կարգերի հաստատումից հետո Վ. Ի. Լենինի անունը կրող (այսօր՝ Հանրապետության) հրապարակի կառավարական տան ժամացույցի վրա:

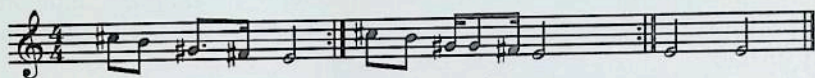
Կրեմլյան զանգերի ղողանջները:

Ձայնագրություն՝ Ա. Քոչարյանի

Հիմնական ղողանջներ

երբեմն հնչում են այսպես

ժամանակի ղողանջներ



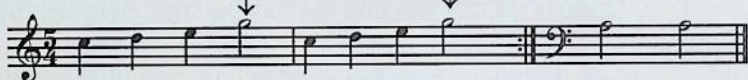
Օրինակ 14

Երևանի քաղաքային ժամացույց

Ձայնագրություն՝ Ա. Քոչարյանի

Հիմնական ղողանջներ

ժամանակի ղողանջներ

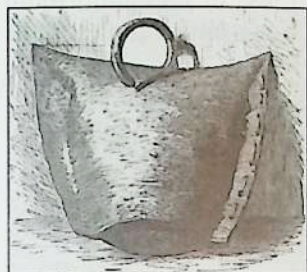


Օրինակ 15

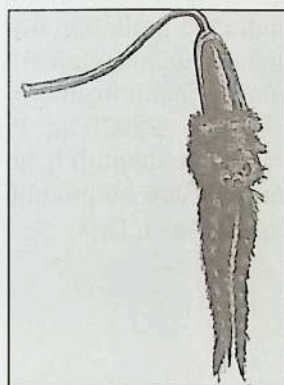


Արդեն խոսվեց այն մասին, որ զանգերի օբերտոնների շարքը չի համընկնում երաժշտական ծայրի ակուստիկական օրինաչափություններին: Այդ է պատճառը, որ անդրադառնալով երաժշտական ծայրերի հիմնական հատկություններին՝ տեսաբանները զանգը համարել են երաժշտական անկայուն բարձրության օրինակ: Դրան հակառակ՝ կոմպոզիտորները բազմիցս զանգերն օգտագործել են դասական երաժշտության մեջ: Չանդրադառնալով մետալլոֆոններին ու զանգերին, որ կիրառում էին Բախը, Հենդելը և Մոցարտը, հիշենք զանգերի կիրառումը Վազմերի «Պարսիֆալ», Մեյերբերի «Հուզենոտներ», Գլինկայի «Իվան Սուսանին», Բորոդինի «Իշխան Իգոր», Մուսորգսկու «Բորիս Գոդունով» օպերաներում, Չայկովսկու «1812 թ.» սիմֆոնիկ նախերգանքում, Ռիմսկի-Կորսակովի, Գլազունովի և այլոց գործերում:

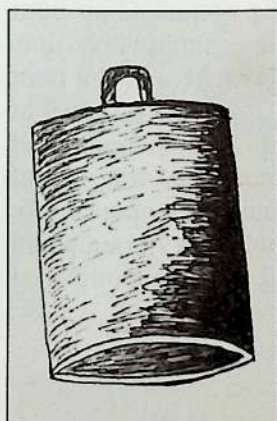
Պ. Ի. Չայկովսկու «1812 թ.» սիմֆոնիկ նախերգանքում՝ նվիրված դեպի Ռուսաստան Նապոլեոնի արշավանքին, որտեղ հանճարի ուժով, երաժշտության միջոցով ծավալվում են ռուս-ֆրանսիական ռազմի պատկերները, ավարտի մասում Ռուսաստանի հաղթանակը տրված է փառաբանական հիմնի մոտիվներով, և երբ թվում է, թե սպառվում են նվագախմբային սովորական միջոցները, հեղինակը դիմում է զանգերի ղողանջներին՝ մշանավորելով հաղթանակի հանդիսավորությունը:



Պարկաձև զանգ



Կախարդական զանգ



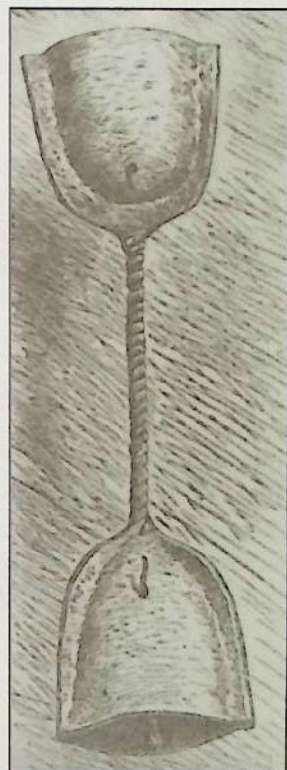
Փայտյա զանգ



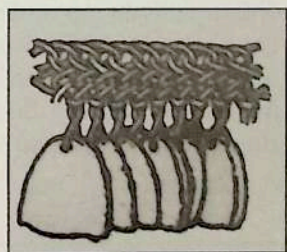
Փայտյա զանգ



Քարավանի
նունետիկի
զանգ



Երկաթյա
երկկողմանի
զանգ



Ջանգակաշար

Հայ իրականության մեջ, լայնաշունչ գործերում զանգերի կիրառման առաջնությունը պատկանում է Տիգրան Չուխաջյանին: «Արշակ Բ» օպերայում՝ տաճարի տեսարանում, երբ ժողովուրդն աղոթում է երկրի երջանկության ու խաղաղության համար՝ հնչում են մաս զանգերը: Այս մտածողությամբ է զանգերն օգտագործել մաս Արմեն Տիգրանյանը «Դավիթ Բեկ» օպերայում*:

Պատերազմի, հաղթանակի ու տոնական հանդիսության մոտիվներով՝ զանգերն ու զանգակները արժանի արտահայտման եղանակներ են գտել մաս Արամ Խաչատրյանի «2-րդ սիմֆոնիա»-ում**:

Ընդհանրապես, և՛ օտար, և՛ հայ կոմպոզիտորները, զանգերի դողանքները գործադրում են սիմֆոնիկ և օպերային ստեղծագործությունների դրամատիկ հատվածների կիզակետներում:

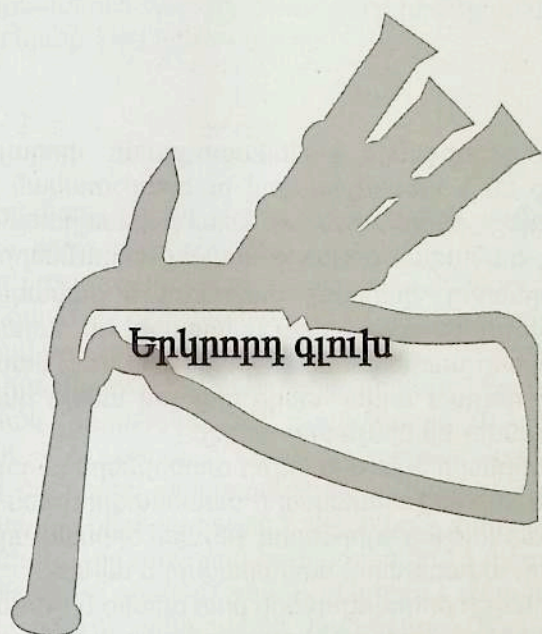
Հիշենք մաս, որ պարտիտուրներում միջին չափի զանգերի պարտիաները գրվում են Fa բանալիում, իսկ հնչում են գրվածից մեկ օկտավ բարձր, իսկ փոքր զանգերը՝ Sol բանալիում: Միջին չափի զանգերի ծայնածավալը fa¹-sol², քրոմատիկ զամմայի fa-sol¹ (ըստ գրվածքի): Ավելի ցածր հնչյունային լարվածքի զանգերի օգտագործումը նվագախմբերում անհնարին է՝ ծավալի մեծության ու ծանրության հետևանքով: Բավական է ասել, որ առաջին օկտավայի դո-ի համար անհրաժեշտ կլինեն 2862 կգ կշիռ ունեցող զանգ, իսկ փոքր օկտավայի դո-ի համար՝ 22900 կգ: Էլ չենք խոսում ավելի ցածր ռեգիստրների մասին, որտեղ կպահանջվեր ահռելի կշիռ ունեցող զանգ: Մեյերբերի «Հուզենոտներ» - ի 4-րդ գործողության մեջ հեղինակն օգտագործել է նվագախմբային ամենացածր լարվածքի զանգերը՝ Fa¹ և Do²:



Զանգերի բնական ձևերի կիրառման հետ միասին՝ նրանց դողանքների նմանողական ծայնավերարտադրությունը երաժշտական այլևայլ գործիքների վրա՝ գրավել է տարբեր ժամանակներում ստեղծագործող կոմպոզիտորներին: Այս ոգով գրված բազմաթիվ գործերը և մեծ մասամբ դաշնամուրային պիեսներ՝ կոչվում են carillon կամ campanella. Օրինակ, Ջուրակի և նվագախմբի համար գրված սիմֆոնիկ կոնցերտի ռոմբոն Պագանինին ևս անվանել է Campanella. Այս կարգի գործերից են Ս. Ռախմանինովի «Զանգեր» դաշնամուրային ստեղծագործությունը և Ռ. Պլանկետի «Կորնեվիլի զանգերը» օպերետը: Խոշոր զանգերի դողանքների ծայնամանեցումը նվագախմբի միջոցով հանճարեղ կերպով է վերարտադրել Ս. Մուսորգսկին՝ «Բորիս Գոդունով» օպերայում:

* Գ. Тигранов, Армянский музыкальный театр, т. 1,2, 1956,1960, Арменгиз, Оперное творчество Т. Чухаджяна, т. 1, стр. 131. Историческая тема в армянской опере "Давид Бек", А. Тиграняна, т.2, стр., 41.

** А. Хачатурян, Симфония N 2, Партитура, Музгиз, 1946.



ՓՈՂԱՅԻՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐ

Հարկանային գործիքների համեմատությամբ՝ փողայիններն ավելի ուշ շրջանի արդյունք են և կառուցվածքով ու երաժշտական բովանդակությամբ՝ առաջիններից ավելի բազմազան են: Սրանք պատրաստվում են եղջյուրից, եղեգնից, կավից, զանազան բույսերի սնամեջ ցողուններից, կենդանիների ու մարդկանց ոսկորներից, փայտից, ապակուց և զանազան մետաղներից¹⁹: Թվարկված գրեթե բոլոր տեսակներն էլ կիրառել են Հայաստանում՝ ապրելով զարգացման տարբեր աստիճաններ: Դրանց մի մասը ժամանակի ընթացքում գործածությունից դուրս է մղվել՝ տեղը զիջելով ավելի կատարյալներին, իսկ մյուսները պահպանվել են մինչև մեր օրերը:

Հայ պատմագիրների մոտ այս բոլոր գործիքներն ընդհանուր անվամբ կոչվում են *փող*, իսկ նրանց տեսակները մատենագրության մեջ բնորոշվում են *փող* բառին ավելացված նախդիրներով, ինչպես օրինակ՝ եղջերափող, եղեգնափող, գալարափող, ավազափող, ստվարափող և այլն:

Մերձավոր Արևելքի ժողովուրդների մոտ դրանք կոչվում են *մայ* կամ *մեյ*, որ թեև նշանակում է եղեգն, սակայն կիրառվում է փողի իմաստով: Այստեղ ևս գործիքի տարբեր տեսակները բնորոշվում են *մայ* բառին ավելացված նախդիրով, օրինակ՝ կարնայ, կոռնայ, կոշնայ, սուրնայ և այլն: Նեյ կամ *մայ* Հայաստանի որոշ շրջաններում անվանում են նաև դուդուկին:

Փողային երաժշտական գործիքները բաղկացած են երեք հիմնական ընտանիքներից՝ *մունդշտուկային*, *սրնգային* և *լեզվակային*: Յուրաքանչյուր ընտանիքի մեջ մտնում են մի շարք գործիքներ:

1. ՄՈՒՆԴՇՏՈՒԿԱՅԻՆ ԸՆՏԱՆԻՔ

Մունդշտուկ՝ գերմաներեն Mund և Stück բառերից կազմված բարդ բառ է՝ Mund նշանակում է բերան, իսկ Stück - կտոր:

ԵՂՋԵՐԱՓՈՂ

Հայերեն՝ եղջերափող, շեփոր, եբրայերեն՝ քերեն, շոֆար, պարսկերեն՝ մաֆիր, գերմաներեն՝ հոռն, ռուսերեն՝ ռոգ:

Եղջերափողը մունդշտուկային ընտանիքի ամենահնագույն գործիքներից է: Դրա նախածերը կենդանու և մեծ մասամբ լեռնային խոյի բնական եղջյուրն է հանդիսացել, որի ծայրի մասում փչանցք է բացվել: Հետագայում եռացման միջոցով եղջյուրը փափկեցրել են, ձևափոխել՝ ավելի կոր կամ ուղղահայաց տեսք տալով (օրինակ՝ Պաղեստինում)*: Հավանաբար, նման ձևով են պատրաստվել դրանք նաև Հայաստանում: Ավելի ուշ շրջանում ստեղծվել են փայտի կեղևից, փայտից ու մետաղից պատրաստված նույնանուն և նույնակերպ տեսակները: Հիշենք նաև, որ եղջերափողից է առաջացել ժամանակակից կլապանային վալտորնը՝ Ըգրոգ, որը լայնորեն օգտագործվում է փողային և սիմֆոնիկ նվագախմբերում: Waldhorn գերմաներեն նշանակում է անտառային եղջյուր:

Եղջերափողի հնագույն տեսակների հանդիպում ենք խեթական քանդակներից մեկի վրա (նկ. 54): Դրանց հնագույն, մշակված տեսակներից է հրեական շոֆարը (նկ. 55), իսկ եվրոպական կատարելագործված տեսակներից է Ռուլանդի եղջերափողը՝ XIV դ. (նկ. 56): Այսօր ևս եղջերափողեր կարելի է հանդիպել Պարսկաստանի թափառաշրջիկ դերվիշների մոտ**:

Մինչև այսօր էլ հրեական սինագոգներում Նոր տարին, Նորալուսինը և Քավոթյան տոնը նշանավորում են եղջերափողերի ազդանշաններով, քանի որ դրանք եբրայացիների սրբազան գործիքներից են: Դրանց պատկերավոր օրինակները կարելի է տեսնել նաև Սասանյան շրջանի սկուտեղների զարդանախշերում***:

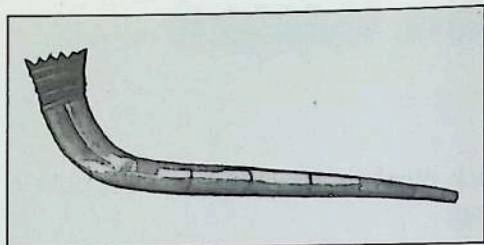
Նկար 54



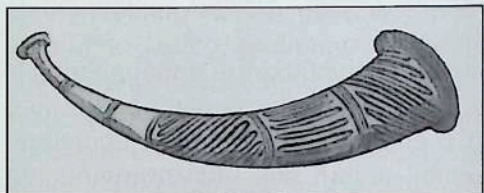
* К. Закс, Музыкальная культура Палестины, Муз. культура древнего мира, стр. 82.

** В. Беляев, Музыкальные инструменты Узбекистана, стр. 18, Lavignas, Encyclopedie de la Musique V, p. 3075.

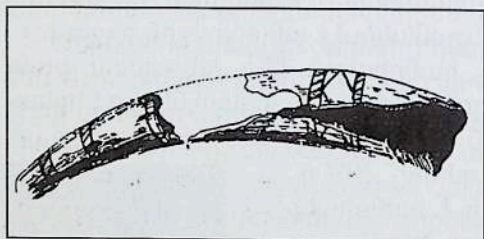
*** И. А. Орбели, К. В. Тревер, Сасанидский металл, М.-Л., 1935.



Նկար 55



Նկար 56



Նկար 57



Նկար 58

Հայաստանում սրանց հնագույն օրինակներից է ազգագրագետ Ե. Լալայանի կողմից Սևանի ավազանում գտնվող նախկին Զադալու, այժմ Ծովակ գյուղում 1906-1908թթ. պեղումներից հայտնաբերված եղջերափողը, որ Ե. Լալայանը սխալմամբ անվանել է սրինգ²⁰ (նկ. 57): Թվագրվում է մ.թ.ա. 1-ին հազարամյակով: Թեև գործիքի միջին մասը վնասված է, սակայն ընդհանուր պատկերն ամբողջական է: Պետք է ասել, որ այն նման է խոշոր կենդանու՝ կովի կամ գոմեշի եղջյուրի, որի երկարությունը 17սմ է, իսկ բացվածքը՝ 3 սմ:

Եղջերափողի պատկերի հանդիպում ենք Գեղարդի տաճարի ներսի պատի քանդակի վրա, որտեղ զինվորն աջ ձեռքով փող է փչում, իսկ ձախով բռնել է նիզակը (նկ. 58): Այն նմանվում է մետաղյա գործիքներին և բացառված չէ, որ քանդակագործը հենց այդ տեսակն է պատկերել (XIII դ.): Ասվածը լրացնելով նաև հայ պատմագիրների ու մանրանկարիչների օրինակներով՝ կարելի է ասել, որ եղջերափողը հնագույն շրջանից մինչև ուշ միջնադար լայնորեն կիրառվել է Հայաստանում, (նկ. 59, 60, 61) իսկ դրանից առաջացած վալտորները մեր փողային ու սիմֆոնիկ նվագախմբերում այսօր էլ պատվավոր տեղ ունեն:

Հնագույն մյուս երկրների նման, Հայաստանում ևս եղջերափողերը հիմնականում ազդանշանային նպատակներով են կիրառվել: Դրանք հնչել են հոգևոր ու աշխարհիկ ծեսերի, որսի, ռազմարշավների, նավագնացության և այլ գործողությունների ժամանակ, և պատմագիրների շնորհիվ՝ մեզ են հասել համապատասխան անուններով. *որսորդական փող, ռազմական փող, նավափող, հաղթության փող, նշանա-*



Նկար 59



Նկար 60



Նկար 61

փող, ահագնափող և այլն: Պատմագիրների հիշատակած նշանափողով ազ- դարարել են մորալուսնի երևալը և այլ արտակարգ երևույթները*:

Եղջերափողերի հնագույն ձևերը, որ այսօր էլ որոշ ժողովուրդներ կիրառում են, երեսի կողմում ձայնանցքեր չունեն: Այս գործիքի վրա հնարավոր է վերարտադրել երկու կամ երեք ոչ մաքուր, կոպիտ ձայն, որոնց հնչյունային բարձրությունը կախված է կատարողի շրթունքների դրվածքից և փչելու ուժի լարվածքի աստիճանից: Ավելի ուշ շրջանի կատարելագործված գործիքներն ունեցել են վերադիր մունդշտուկ: Հնչյունային միջոցների հարստացման նպատակով՝ հետագայում այս գործիքի վրա սկսում են պատրաստել ձայնանցքեր: *Օժրագիս* անվամբ (բառացի նշանակում է այծի եղջյուր) մնաց գործիքի կարելի է հանդիպել Լիտվայում: Այն երեսի մասում ունի 3-6 ձայնանցք: Ցավոք, Հայաստանյան եղջերափողերի հնչյունային կազմի ու երաժշտության մասին տվյալներ չեն պահպանվել: Սակայն, որոշ ժողովուրդների մոտ պահպանված գործիքն ու երաժշտությունը հնարավորություն են տալիս գաղափար կազմել դրանց վաղ շրջանի երաժշտության մասին: Այսպես, հրեական սինագոգում (*Դրեզդենում*) հնչող երկու ազդանշանային հատված է ձայնագրել երաժշտա- գետ Է. Նաումանը: Ըստ Նաումանի՝ դրանք Նոր տարվա և Քաժության օրերին հնչող ազդանշաններն են, որ տրվում են ի հիշողություն պատմական անցյալում հնչող արծաթե փողերի և հրեաների անապատային թափառում- ների**:

* Մ. Խորենացի, Փ. Բուզանդ, Ագաթանգեղոս, Ա. Լաստիվերցի, Թ. Արծրունի և այլն:

** Э. Науман, История музыки, т.1-2, СПб., 1897, стр. 57, 58.



Օրինակ 16

Ինչպես Է. Նաումանն է գրում՝ այս ազդանշաններն այն հնչյուններն են, որ առաջադրվել են Մովսես մարգարեի կողմից: Այս ազդանշանները կառուցված են գործիքի բնական հնչյունաշարի հիման վրա: Նույն հնարավորություններից պիտի օգտված լինեին բոլոր այն ժողովուրդները, որոնք եղջյուրը օգտագործել են բնական ձևով: Հավանաբար, այսպես էր նաև հին Հայաստանում: Սակայն այդ նույն հնչյունների սահմաններում, ինչպես յուրաքանչյուր ժողովուրդ՝ այնպես էլ հայերը, կարող էին վերարտադրել իրենց ազգային մտածողությանը բնորոշ մեղեդային ու ռիթմային դարձվածներ: Ըստ Է. Նաումանի, որ անձամբ է լսել այդ ազդանշանները սինագոգում, նրանք հնչում են խիստ ուժեղ ու բիրտ: Գուցե հենց այստեղից է առաջացել հրեաների այն պատկերացումը, որ եղջերափողի հնչյուններից սարսափում է անգամ ինքը՝ սատանան: Եղջերափողին վերագրվում էր այն ուժը, որի ճնշմամբ ցրվում էր խավարը:

Հայաստանում եղջերափողի տեսակներից մեկը կոչվել է **հոբեյան փող** և համարվել սրբազան նվագարան: Ըստ Հ. Աճառյանի, երայերեն *հոբել* նշանակում է խոյ*:

Ըստ Հին Կտակարանի՝ Հոբեյանը հրեական այն գլխավոր տոներից էր, որ կատարվում էր յուրաքանչյուր հիսուն տարվա յոթ տարիներին և այդ յոթ տարիներից յուրաքանչյուր առանձին տարվա իննը օրերը ուրախության և ճանփորդության օրեր էին: Այդ տոնական օրերին հրեաներից ոչ ոք իրավունք չուներ աշխատելու: Բոլորը պսակներ էին կրում գլխին և սնվում այն բարիքներով, ինչ շնորհում էին հողն ու բուսականությունը: Տասներորդ օրը համարվում էր մեծ քավության օր: Եվ այդ օրը հրեից ժողովը հրամայում էր հնչեցնել հոբեյան փողերը**:

Երիցով քաղաքի գրավման մասին նկարագրություններում Հիսուս Նավիացին ասում է***. «...Այսպիսով, յոթ քուրմեր դուրս բերեցին յոթ հոբեյան

* Հ. Աճառյան, Արմատական բառարան, Հոբել:

** Բառարան Սուրբ գրոց, «Յոբելեան», էջ 384:

*** Հիսուս Նավիացին հրեաների առասպելական առաջնորդներից է և համարվում է Մովսեսի հետնորդը: Ըստ Աստվածաշնչի հրեաները Պաղեստինը գրավեցին Հ. Նավիացու առաջնորդությամբ: Տե՛ս ԵՃՅ.

փող, կանգնեցին Աստծո տապանակի առջև, և բոլոր նրանք, ովքեր զինված էին, հետևեցին տապանակին: Երբ հոգևորականները յոթերորդ անգամ փչեցին փողերը, Նավիացին ասաց ժողովրդին. «Գոչեցեք բոլորդ հաղթական գոչով, Աստված մեզ հանձնեց քաղաքը»: Ժողովուրդը գոռաց, հնչեցին հորեյլյան փողերը, Երիքովի պարիսպները խորտակվեցին, և ժողովուրդը մտավ քաղաք»*21:

Պետք է ենթադրել, որ այդ փողերն ահարկու ծայներ են արձակել:

Ըստ մեր պատմագիրների՝ հորեյլյան փողերը Հայաստանում զոհաբերությունների ժամանակ են կիրառվել: Այս փողը Հայաստանում կոչվել է նաև **նվիրափող**: Կրոնական կարևոր տոների ժամանակ՝ հեթանոս հայերը նույնպես հանդեսը ճոխացնում էին քրմերից կազմված յոթ փողահարով, որոնք հորեյլյան փողեր էին հնչեցնում:

Եղջերափողերի հետ միասին՝ Հայաստանում լայնորեն տարածված էին նաև մետաղյա փողերը:

ՄԵՏԱՂՅԱ ՓՈՂԵՐ

Նախորդ գլխում արդեն խոսվեց հին Հայաստանում մետաղամշակման բարձր մշակույթի մասին**:

Թեև մեզ մոտ մետաղյա փողերի կենդանի նմուշներ դեռ չեն հայտնաբերվել, սակայն ըստ Կարմիր բլուրի պեղումներից հայտնաբերված բրոնզե թասերի, բոժոժների, ծնծղաների և Հայաստանի Պատմության թանգարանում պահվող մի շարք այլ պեղածո առարկաների՝ կարելի է ենթադրել, որ այդօրինակ փողերը ևս արտադրվել ու գործածվել են մայր երկրում՝ սկսած հայ ժողովրդի ձևավորման առաջին իսկ շրջաններից: Եթե դրանց արտադրությունը նախնական շրջանում կարող է որոշ կասկած առաջացնել, այնուամենայնիվ, կիրառումն անտարակույս է: Ըստ հայ պատմագիրների հիշատակությունների՝ շեփոր անունը կիրառվելիս է եղել ոչ միայն եղջերափողի, այլև մետաղյա այլևայլ փողերի նկատմամբ: Ըստ Խորենացու. «... Եվ առաջի՝ պղնձիս հարկանելով փողս, և զկնիսն ծայնարկու կուսանք սևազգեստք...»***22:

«Եվ Սմբատ հրամայեղ զփողսն պղնձիս հնչեցուցանել և յառաջեալ զճակատն իւր, իբրև զարծիւ յերամս կաքավուց խոյանայր»****:

Եղիշեի գրքում կարդում ենք. «Քանի փողհարք ի մեջ գնդի ծայնիցեն»*****:

* IV-ая книга Моисея.

** Տե՛ս այս աշխատության Ղողանջող գործիքներ բաժինը:

*** Մովսեսի Խորենացույ Մատենագրութիւնք, Վենետիկ, 1832, էջ 132:

**** Մ. Խորենացի Բ. 46:

***** Հնախոսութիւն աշխարհագրական Հայաստանեայց աշխարհի. Ի. Ղուկաս Կթոնակալ վարդապետի Ինճիճեան, Ի. 2, Վենետիկ, 1835, էջ 253:

Փարպեցին գրում է. «Տայր հրաման Մամիկոնեան Վահան հնչեցուցանել գիողս պատերազմականս, եւ ի սաստկութե փողոցն ձայնից հնչեալ երկիրն քնդեր...»*:

Հայ պատմագիրները հաճախ բնորոշում են նաև փողերի տեսակները՝ *ստվարափող, ահագնագոչ, մեծ գալարափող* և այլն: Նրանց երկերում կարելի է գտնել հետևյալ արտահայտությունները. «...և փողերի սաստկությունից քնդում էր երկիրը...» կամ «...որտընդոստ ահագնագոչ շեփորներով»: Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ այս կարգի գործիքների հնչողության ահաբեկող ուժի որակավորումներ հանդիպում են նաև բոլոր այն ժողովուրդների մոտ, որտեղ դրանք կիրառվել կամ գործադրվում են այժմ: Ասվածից դժվար չէ եզրակացնել, որ խոսքը ցածր ռեգիստրի և հուժկու ձայն ունեցող մետաղյա փողերի մասին է: Այսպիսի փողերն, ըստ ձևի, լինում են *ուղղահայաց երկար* կամ *գալարված: Ուղղահայաց երկար* փողերի հնագույն տեսակներից են եբրայական *խաստորա* կոչվող երկու արծաթե նշանավոր այն փողերը, որոնք հիշատակված են Մովսեսի 4-րդ գրքում: Դրանք հրեաների սրբազան գործիքներն էին համարվում ու պահվում էին Երուսաղեմի տաճարում** 23: Ահա այս արծաթե փողերն են, որ քանդակված են Հռոմի Տիտոս կայսեր հաղթական կամարին, որտեղ պատկերված է հռոմեական զինվորների կողմից Երուսաղեմի տաճարի գույքը՝ այդ թվում՝ նաև սրբազան փողերը հափշտակելու տեսարանը (նկ. 62)²⁴: Այս գործիքներից են նաև հռոմեական *տուբա* կոչվող փողերը (լատիներեն և իտալերեն նշանակում է *փող*), որոնք պատկերված են Հռոմի



Նկար 62

* Հնախոսութիւն աշխարհագրական Հայաստանեայց աշխարհի. հ. Դուկաս արքունակալ վարդապետի Ինճիճեան, հ. 2, Վենետիկ, 1835, էջ 253:

** IV-ая книга Моисея.

Տրոյական սյուների քանդակներում* (նկ. 63): Սրանց պատկերավոր մի շարք նմուշների ևս հանդիպում ենք միջնադարյան հայկական մանրանկարներում (նկ. 64, 65):

Այս գործիքներին է նման մեր Մշո Սբ. Առաքելոց վանքի (1134 թ.) դռան շրջանակի վերևի հատվածի կենտրոնում փորագրված փողը, որ զինվորն է փչում (նկ. 66, 67)²⁵: Այդ դուռը գտնվում է Հայաստանի պատմության թանգարանում:

Մոսկվայի նախկին Դաշկովյան թանգարանի երաժշտական գործիքների բաժնում պահվում էր 137 սմ երկարությամբ այդպիսի մետաղյա փող, որը ներկայացվում էր որպես կովկասյան ժողովուրդների գործիք՝ *ղորոտոտո* կամ *սաղվիրի*: Դրանց անունները վրացերեն են: Ա. Մասլովն այս գործիքի մասին գրում է. «Ինչպես անունն է ցույց տալիս՝ ղորոտոտոն որոտնային ձայն է արձակում, իսկ սաղվիրի նշանակում է գոռալու համար**:

Նույն Ա. Մասլովը նկարագրում է բուրյաթական նույնատիպ *գոլին-բուրե* կոչվող գործիքը և նշում, որ դրա ձայնը նման է կովի բառաչի: Ըստ հեղինակի՝ *գոլին-բուրեն* օգտագործվում է բուդդայական տաճարի նվագախմբում, որի կազմը համալրում են նաև թմբուկներն ու խեցիները: Նվագախմբի կազմի մեջ երբեմն 40-ից ավելի գործիք է հընչում***:

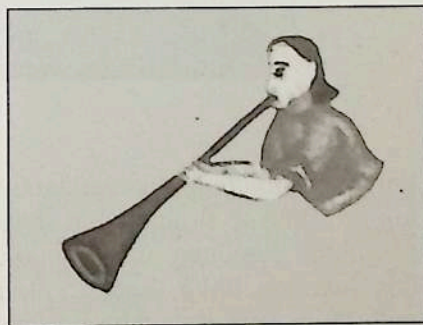
Մետաղյա ուղղահայաց, երկար փողերը մինչև այժմ էլ զգտագործվում են Միջին Ասիայում (ուզբեկների մոտ



Նկար 63



Նկար 64



Նկար 65

* Տուրա է կոչվում ժամանակակից ամենացածր ռեգիստրի պղնձե փողային գործիքը:

** Материалы и исследования по изучению народной песни и музыки, стр. 254, статья А. Л. Маслова.

*** Տե՛ս Ա. Մասլովի հոդվածը նույն էջում:



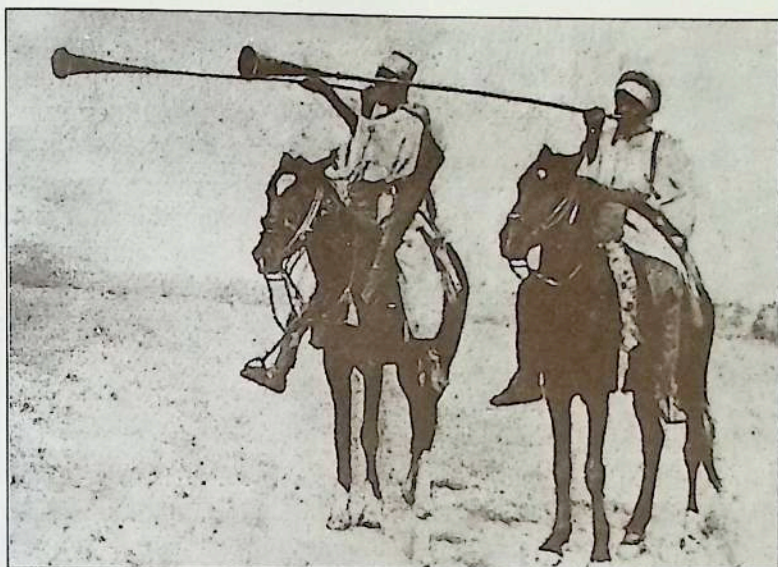
Նկար 66



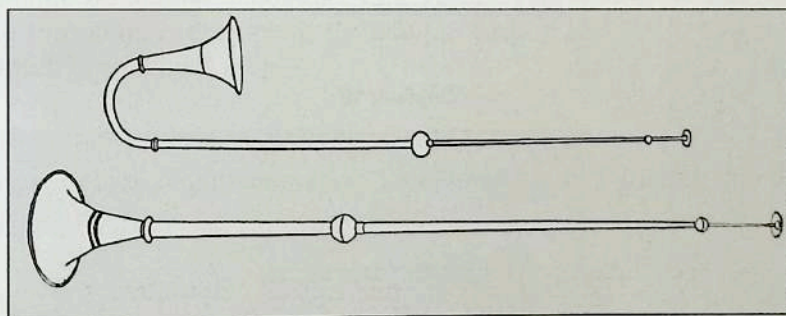
Նկար 67

կոչվում է *կառնայ*), արաբական երկրներում (նկ. 68), Չինաստանում (նկ. 69) և այլուր: Ըստ Վ. Ուսպենսկու նկարագրությունների և չափագրությունների՝ ուզբեկական կառնայը պատրաստվում է դեղին պղնձից և կազմվում մեկը մյուսի մեջ հագնող երեք մասից*: Գործիքի ամբողջ երկարությունը երկու մետրից ավելին է, ունի վերադիր մուկոշտուկ, որի տրամագիծը 37 մմ է, վերջավորող բացվածքի տրամագիծը՝ 23,2 սմ**: Սակայն, ըստ ուսումնասիրողների, Ուզբեկստանի տարբեր բնակավայրերում պատրաստում են տարբեր չափերի գործիքներ: Ինքնըստինքյան պարզ է, որ որքան երկար է գործիքը, այնքան

* Ուզբեկստանում անցյալում կառնայը պատրաստվել է նաև կավից ու փայտից:
 ** Վ. Ուսպենսկու չափագրությամբ:

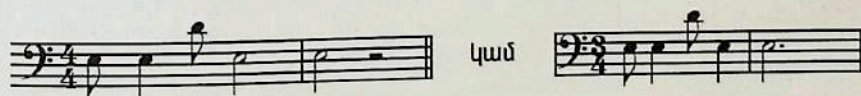


Նկար 68



Նկար 69

ցածր են հնչյունները և որքան կարճ՝ այնքան բարձր են: Կառմաի միջոցով կարելի է վերարտադրել բնական շարքի մի քանի հնչյուններ: Վ. Բեյլակը գրում է, որ կառնայներն ուզեցկների մոտ գործածվում են յուրահատուկ ազդանշաններ արձակելու (ֆանֆարների) նպատակով: Վ. Ուսպենսկու ծայնագրություններում հանդիպում են այսպիսի ազդանշաններ.



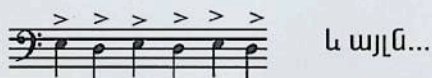
Օրինակ 17

Էյիորնի մոտ նույնպիսի ազդանշանները ոչ թե սեպտիմային՝ այլ կվինտային թռիչքով են ներկայացվում:



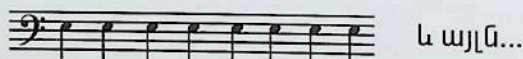
Օրինակ 18

Ըստ հետազոտողների՝ կառնայից ստացված հնչյունները սահմանափակվում են հիմնական տոնով, կվինտայով, սեպտիմայով (որը ավելի մոտ է չեզոք տոնին) և օկտավայով: Միրոնովը ներկայացնում է նաև ազդանշաններ (ներքընթաց մեծ սեկունդայով), որոնցով ազդարարել են ապարանքից խանի դուրս գալու մասին:



Օրինակ 19

Միրոնովը բերում է նաև կառնայով վերարտադրվող տագնապի ազդանշաններ.



Օրինակ 20

Որակավորելով կառնայը, Էյիորնը գրում է, որ սա նույն բիրլիական փողն է (խաստսրան), որի գյուտը վերագրվում է Մովսեսին, թեև այն Մովսեսից շատ ավելի վաղ էր հայտնի եգիպտացիներին* և որ կառնայի ահավոր հնչյուններով Նադիր շահի, Դարեհի, Չինգիզ խանի և Թամերլանի նվաճողական հորդանքները պատերազմի էին գնում:

Կարծում ենք, այսքանը բավական է՝ գաղափար ունենալու համար, թե ինչպիսին էին հայ պատմագիրների հիշատակած ուղղահայաց, մետաղյա երկար փողերը: Ամենայն հավանականությամբ՝ այս կարգի փողերից էր նաև

* А. Эйгорн, Полная коллекция музыкальных инструментов Центральной Азии, стр. 11.

ավագափողը: Ըստ նկարագրությունների՝ այն պատկանել է խոշոր փողերի խմբին և, հավանաբար, գործադրվել հայ ցեղապետերի կամ ցեղի կամ տոհմի ավագների կողմից, որի հետևանքով ստացել է ավագափող անունը:

Մուռնշտուկային մետաղյա, երկար փողերի հետ միասին՝ Հայաստանում գործադրվել են նաև մետաղյա կարծ փողեր: Այս կարգի փողի հնագույն օրինակներից մեկը պատկերված է հին եգիպտական քանդակներում (նկ. 70): Կարծ փողերի կարելի է հանդիպել նաև միջնադարյան հայկական մանրանկարներում: Այդպիսիներից մեկը տեսնում ենք խեղկատակի (դիմակավորված կերպար) ձեռքին (նկ. 71), մի ուրիշը՝ Ալեքսանդր Մակեդոնացու դիմաց ծնկի եկած երաժշտի ձեռքին (նկ. 72): Մանրանկարչության մեջ կան կարծ փողերի նաև այնպիսի տեսակներ, որոնք միջին մասում գնդաձև են (նկ. 73): Սովորաբար, նման գործիքները բարձր և սուր հնչյուններ են արձակում, սակայն մեջտեղի ուռուցիկ մասը և ներքևի լայն բացվածքը տեղիք են տալիս ենթադրելու, որ դրանց հնչողությունը նույնպես ուժեղ, բայց ոչ այնքան բարձր և ոչ էլ այնքան սուր պիտի լինի:



Նկար 70



Նկար 71



Նկար 72

Նկար 73



ԳԱԼԱՐԱՓՈՂ

Գալարափող բառը կազմված է գալարվել և փող բառերից, որ նշանակում է գալարված՝ կորացրած փող:

Ըստ երևույթին՝ ուղղահայաց, խոշոր չափի փողերի գործադրումը կատարողական որոշակի դժվարություններ է ստեղծել և ժամանակի առաջավոր երաժիշտները մտածել են՝ պահպանելով երկար փողի մեջ եղած օդային տարածությունը՝ կորացման միջոցով կարծացնել այդ գործիքը: Այսպիսով, պատմական գալարափողերը զարգացման նախնական աստիճանի վրա գտնվող գործիքներ են, որոնց տեսակներն այսօր էլ պահպանվել են որոշ մշակույթներում:

Գալարափողերի կատարելագործված նմուշներից են ժամանակակից եվրոպական գրեթե բոլոր մետաղյա փողային գործիքները՝ իրենց բազմազան ձևերով: Դրանցից են՝ *կորնետը, վալտորնը, բարիտոնը, տրոմբոնը, տուբան* և այլ նման գործիքները:

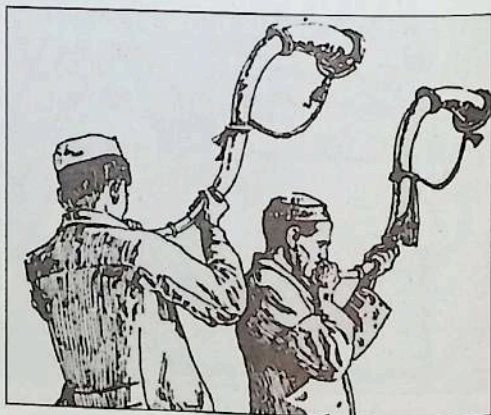
Եթե ելնենք գալարափող բառի բուն նշանակությունից՝ ապա կարելի է եզրակացնել, որ եղջերափողը նույն գալարափողն է: Ճիշտ է, որպես կորացրած գործիքներ, եղջերափողը և գալարափողը շատ ընդհանրություններ ունեն, սակայն եղջերափողի կորությունը եղջյուրի բնական վիճակ է և այժմ մետաղից կամ մի այլ նյութից պատրաստվող նույնատիպ գործիքը, որքան էլ ձևափոխության ենթարկվի, նմանեցվում է եղջյուրի: Ի տարբերություն եղջերափողի՝ գալարափողը պատկանում է փողերի խոշոր տեսակներին: Թեև սրանք ևս պատրաստվում են փայտից և այլ նյութերից, սակայն առավել տարածված են մետաղյա գործիքները:

Գալարափողի ընդհանրացած տեսակներից մեկը գործիքի մոտավոր միջին հատվածում ուղիղ անկյան տակ *կրկնակի կորացրած ուղղահայաց փողն* է, որը ձևով նման է հայկական «կ» տառին: Այսպիսի գործիքները պահպանվել են միջինասիական ժողովուրդների մոտ և նույնպես կոչվում են *կառնայ*:

Գալարափողի մյուս տեսակը՝ ուղղահայաց երկար փողն է՝ կորացրած ծնկածն վերջավորությամբ (նկ. 74): Այս տիպի գալարափողի կարելի է



Նկար 74



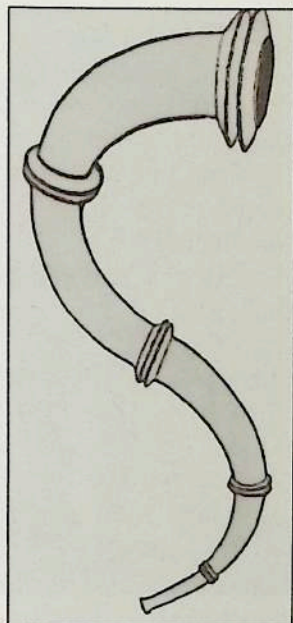
Նկար 75

հանդիպել Չինաստանում, Միջին Ասիայում և նրանց հարակից ժողովուրդների մոտ:

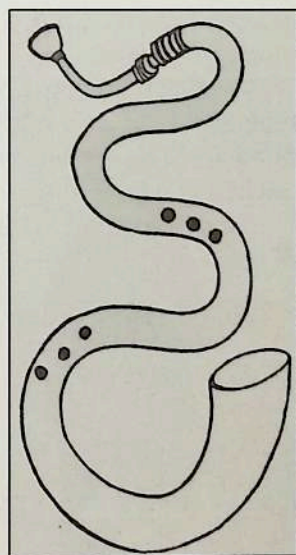
Գալարափողի մի այլ տեսակը, որ կազմված է հինգ մեկը մյուսին ամրացրած, աստիճանաբար լայնացող գլաններից՝ *տվորական ծխամորժի* տեսք ունի: Այս գործիքն այժմ կարելի է տեսնել Հնդկաստանում ու Պարսկաստանում (նկ. 75, 76): Հավանաբար՝ սրանից է առաջացել օծառլոր գալարումներով սերպենտ* կոչվող գործիքը, որի կատարելագործված տեսակը XVIII դարի վերջերին, որպես բասային գործիք, նվագախումբ ներմուծեց ֆրանսիացի կոմպոզիտոր Ֆ. Գոսսեկը (նկ. 77): Սակայն XIX դարում սերպենտը դուրս եկավ գործածությունից:

Հռոմեական կայսրության շրջանում, ըստ պատմաբանների տվյալների, գալարափողերից գործադրվում էին *բուկցինա* կոչվող գործիքները (նկ. 78): *Բուկցինան* գալարված եղջերափողի խոշոր տեսակներից է, որը հեռավոր նմանություն ունի ժամանակակից վալտորնին: Միջնադարի հայ հեղինակների հավաստմամբ և մանրանկարների պատկերներից կարելի է եզրակացնել, որ գալարափողերը ևս, հնագույն շրջաններից մինչև ուշ միջնադար, լայնորեն կիրառվել են նաև Հայաստանում: Հետագայում դրանց հնագույն ձևերը դուրս են եկել գործածությունից՝ տեղի տալով եվրոպական ավելի կատարելագործված տեսակներին: Բերված նկարներից առաջինը (նկ. 79), գալարափողի պարզ տեսակն է՝ կլոր անկյունով կորացրած վերջավորությամբ մի նեղ խողովակ, որը գրեթե երեք անգամ բուն խողովակից լայն է: Գործիքն ամբողջությամբ՝ շատ նման է մեր գյուղական չիբուխներին:

Երկրորդում (նկ. 80) դեմ առ դեմ կանգնած երկու գալարափողի հար զինվորներ են պատկերված: Սրանց գործիքները տարբեր են. առաջինը նման է աստիճանաբար լայնացող մետաղյա եղջերափողի, երկրորդը՝ հակադիր ձևով կրկնակի կորացրած, աստիճանաբար

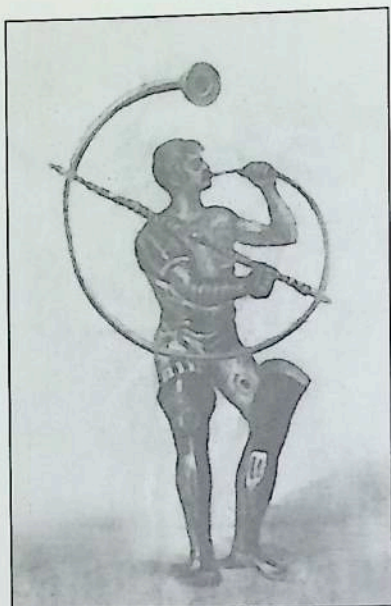


Նկար 76



Նկար 77

* Սերպենտ – ֆրանսերեն նշանակում է օձ:



Նկար 78

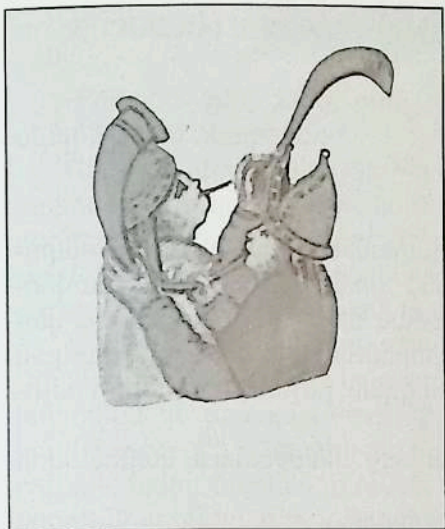


Նկար 79

լայնացող մի խողովակ է, որի վերջավորությունը նման է սագի գլխի՝ պարանոցի հետ միասին:

Երրորդ գործիքը (նկ. 81) հիշեցնում է ռուսական տպատառ «И»: Սա հակադիր ձևով, կլոր արմունկներով կրկնակի կորացրած այն գործիքներից է, որը երեք զուգահեռ, գրեթե միաչափ խողովակներից է բաղկանում: Առաջին երկուսը միևնույն լայնությունն ունեն, ի տարբերություն որոնց՝ երրորդն աստիճանաբար բացվելով՝ վերջավորվում է մոտ եռակի լայնությամբ: Հնագետ նկարիչ Տարագրոսը մեզ համար գծագրեց նույն մանրանկարչությունից վերցրած գալարափողի մի այլ տեսակ (նկ. 82), որն ընդհանուր կառուցվածքով նման է վերը բերված օրինակին (տես նկ. 81): Սա ևս հակադիր ձևով, կլոր արմունկներով կրկնակի կորացրած գործիք է, սակայն աչքի է ընկնում վերջավորող մասերի երկարությամբ: Ըստ որում՝ մունդշտուկային մասը նեղ խողովակի, իսկ վերջավորողը՝ լայն ծագարի ձև ունեն:

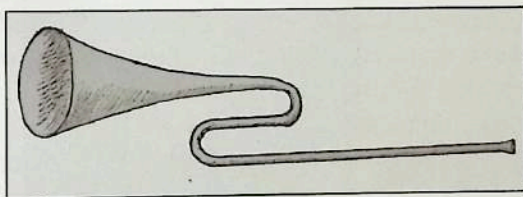
Թված բոլոր գալարափողերի համեմատ՝ այս գործիքն ամենակատարյալն է և հեռավոր աղերսներ ունի ժամանակակից տրոմբոնի հետ: Ցավոք սրտի, մեզանում չեն պահպանվել ինչպես երկար ու կարճ մետաղյա փողերի՝ այնպես և գալարափողերի բնական նմուշները: Իսկ պատկերավոր օրինակները նկարիչների գործեր են և չեն կարող զերծ լինել ստեղծագործական որոշ հնարամտությունից: Սակայն, որքան էլ այդ գործիքները միջնադարյան ծաղկողների գեղագիտական պատկերացումների արդյունքը լինեն՝ այնուամենայնիվ, պետք է ընդօրինակված լինեն բնական գործիքներից: Միանգամայն ակնհայտ է, որ դրանց զգալի մասը կառուցվածքով տարբերվում է շատ ժողովուրդների նույնատիպ գործիքներից և աչքի ընկնում նրբությամբ:



სկარ 80



სკარ 81



სკარ 82

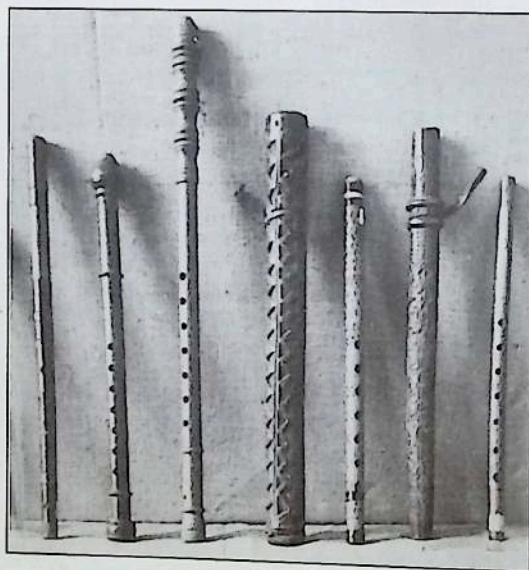
2. ՍՐՆԳԱՅԻՆ ԸՆՏԱՆԻՔ

Սրնգային ընտանիքին պատկանող նվագարանները կապված են մարդկային ավելի նուրբ զգացումների հետ և դրանց առաջացումը պայմանավորված է երաժշտական գիտակցության զարգացման մի նոր և չափազանց կարևոր աստիճանով: Սրնգային ընտանիքը սերտորեն կապված է երաժշտական հնչյունային և ինտոնացիոն միջոցների հարստացման, ինչպես և գործիքի հնչողության ազնվացման հետ:

Այս ընտանիքի շնորհիվ է երաժշտության մեջ առաջանում կանոնավոր մեղեդու հասկացողությունը:

Որքան էլ անհավանական է՝ սրնգային գործիքների նախատիպը որդնած, փուչ ընկույզն է՝ ճիճվի բացած անցքով, ինչպես նաև՝ բույսի սնամեջ ցողունը*:

Ինչպես փուչ ընկույզը, այնպես և սնամեջ ցողունի ծայնավերարտադրման միջոցը սուլոցն է, սակայն որքան ընդհանուր են դրանց ծայնավերարտադրման միջոցները, այնքան տարբեր են զարգացման ուղիները:



XIX - XX դդ. բլուլներ և սրինգներ՝ իրենց պատյաններով:

* Տե՛ս Ա. Քոչարյան, Ժողովրդական երաժշտական գործիքների զարգացման հիմնական էտապները: «Խորհրդային արվեստ», 1938., № 4, Երևան, էջ 11-15:

Հայերեն՝ **շվի, շվիկ, բլուլ, բուլոր** ժողովուրդներին հայտնի անվանմամբ **օկարին** կամ **օկարինա**:

Որդնած, փուչ ընկույզը հետագա զարգացմամբ ու կատարելագործմամբ ամբողջական կերպ է ստանում **օկարին** կամ **օկարինա** կոչվող երաժշտական գործիքի մեջ: **Շվի** կամ **շվիկ**՝ անունները շվացնել բառից են առաջացել, որ **սուլել** իմաստն ունի: Հայերենում շվի բառը միաժամանակ կիրառվում է գրեթե բոլոր սրնգային գործիքների նկատմամբ:

Թռչնաձև սրնգի պարզ տեսակները պատրաստվում են սովորական կավից: Դրանք լինում են ձվաձև և ամբողջապես փակ, որի միայն սուր ծայրում փոքրիկ խողովակ են պատրաստում՝ վերին մասում փչանցքի բացվածքով: Գործիքի իրանն ուռուցիկ է՝ ներքին դատարկ տարածությամբ: Պարզ տեսակները, սովորաբար, երկու ձայնանցք ունեն, որոնցից առաջինը մեկ, իսկ մյուսը՝ հակառակ կողմի վրա են բացվում: Գործիքը պատրաստվում է թծած կավից: Այսօրինակ գործիքներ այժմ էլ կարելի է տեսնել մի շարք ժողովուրդների մոտ:

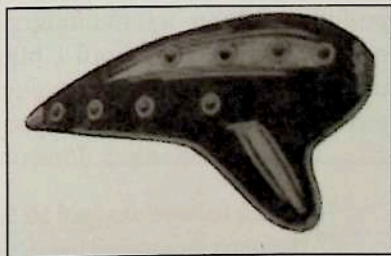
Սրանց կատարելագործված ձևերը պատրաստվում են ճենապակուց, որոնք ունեն յոթից-տասը ձայնանցք և ձայնանցքերը փակող ու բացող փականներ, իսկ երբեմն՝ նաև օդային տարածության երկարացման ու կարճացման կրոններ: Այսպիսի նվագարանների այժմ կարելի է հանդիպել որոշ էստրադային նվագախմբերում:

Թռչնաձև սրինգը Հայաստանում հազվագյուտ գործիքներից է: Կավից պատրաստված նրանց մի քանի պարզ տեսակների հանդիպել ենք Արտաշատում: Սրանց մասին Սրբուհի Լիսիցյանի գրքում երկու օրինակ կա, որոնք բացի թռչնաձև լինելուց՝ պարանոցի վրա, գլխամասում, նաև ամբողջական թռչուններ ունեն, իսկ իրանին՝ փետուրների նմանվող փորվածքներ* (Նկ. 83):

Թռչնաձև սրինգը ոչ միայն արտաքին ձևով, այլև հնչյուններով է հիշեցնում թռչուններին: Հավանական է, որ օկարինան (Նկ. 84) հին աշխարհում մարդկային հոգու կենդանության խորհրդանիշն էր և, որպես այդպիսին, կարող էր օգտագործվել նաև հայոց հեթանոսական տաճարներում: Հիշատակելի է, որ մահացած մարդու հոգին հին եգիպտոսում պատկերվում էր թռչնի մարմնով և մարդու գլխով՝ քանի որ ժամանակի պատկերացումների համաձայն՝ մարդը մեռնում էր ֆիզիկապես, իսկ անմահ հոգին սավառնում էր երկնքում:



Նկար 83



Նկար 84

* Տե՛ս՝ Србуи Лисициан, նույն աշխատությունը, էջ 147:

Հայերեն՝ բազմափող սրինգ, եղեգնափող, շրթնային հարմոն, երգեհոն, հունարեն՝ Պանի ֆլեյտա (*φлейта Пана*), սիրինքս, վրացերեն՝ սոինարի, լարչենի, սասծրափո, տաճկերեն՝ միսխալ, մոլդավերեն և ռումիներեն՝ մուսկալ, նայ, ռուսերեն՝ ցեմնիցա, կուզիկլի, մոգոստվոլնայա ֆլեյտա, գուբնայա գարմոշկա:



Նկար 85

Բազմափող սրինգը կազմված է մի շարք եղեգնյա կամ բամբուկե, սնամեջ փողերից, որոնք կողք-կողքի դրվելով՝ ուղիղ գծով միացվում են միմյանց և կազմում մեկ ամբողջություն (նկ. 82): Ինչպես մյուս փողային գործիքները՝ սրանք ևս պատրաստվում են նաև կավից, փայտից,* ոսկրից, քարից** կամ մետաղից²⁶: Գործիքի ամեն մի փողը վերարտադրում է միմիայն մեկ հնչյուն, հետևաբար և հնչյունների քանակը պայմանավորվում է փողերի ընդհանուր քանակով: Փողերի քանակը կարող է լինել 3-9, իսկ երբեմն հասնում է մինչև 50-ի***: Սակայն ամենատարածվածը 4-ից մինչև 11, 12 փողանի սրինգներն են: Վրաստանում տարածված տեսակները մեծ մասամբ 6 փողանի են (տես նկ. 82): Փողերը լինում են կամ երկու ծայրերը բաց, կամ միայն մեկ ծայրը բաց՝ փչելու համար, իսկ մյուս ծայրը՝ փակ: Հնչյունային բարձրությունը որոշվում է փողերի միջի օդային տարածությամբ, որի պատճառով էլ գործիքը պատրաստվում է կամ տարբեր երկարության փողերից կամ՝ միաչափ երկարություն ունեցողներից: Սակայն, վերջինիս

դեպքում միայն բաց են թողնում այս կամ այն հնչյունային բարձրությունն արտադրող օդային տարածությունը, իսկ ավելորդ մասը լցնում են մոմով կամ փակում ուրիշ այլ նյութով: Բազմափող սրինգների փողերը երբեմն նաև լեզվակով կարող են լինել****: Փողերը երբեմն երկու կարգով են դասավորվում, կամ՝ փնջած: Այս գործիքի խոշոր տեսակներն, ըստ Վիլյամսոնի գործածվում են Սողոմոնյան կղզիներում, որտեղ գործում են նաև բազմափող սրինգներից կազմված նվագախմբեր (նկ. 86):

Ինչպես տեսանք, բազմափող սրնգի հնչյունաշարի ծայնաստիճանների քանակը խիստ պայմանավորված է փողերի քանակով: Այսպիսով, հինգփողանի գործիքն ունենում է հնգաստիճան հնչյունաշար, վեցփողանին՝ վեցաստիճան, յոթփողանին՝ յոթաստիճան հնչյունաշար: Ուստի՝ բազմափող սրնգի յուրաքանչյուր տեսակը կարող է ունենալ փողերի քանակին համապատասխան

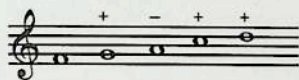
* Երբեմն պատրաստվում են նաև մեկ ամբողջական կտոր փայտից:

** Այսպիսի մի գործիք հայտնաբերվել է Բուխվիայում:

*** 50 փողանոց սրինգ հանդիպում է Ֆլորիդա կղզու բնակիչների մոտ:

**** Տե՛ս մեր գրքի Լեզվակային ընտանիք բաժինը:

ձայնաստիճաններից կազմված հնչյունաշար: Սակայն, լինում են և հնչյունաշարեր, որտեղ միևնույն ձայնաստիճանը կրկնվում է, այսպես է կազմված, օրինակ՝ Տոնգո կղզու բնակիչների իննըփողանի սրնգի հնչյունաշարը: Հնչյունաշարերի ձայնաստիճանների տոնային հարաբերությունները ոչ բոլոր ժողովուրդների մոտ է միատեսակ: Ահա Մեկլենբուրգի բնակիչների հինգփողանի սրինգների հնչյունաշարը Հորնբուստելի ձայնագրությամբ.

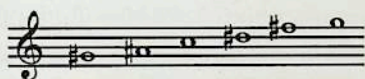


Օրինակ 21



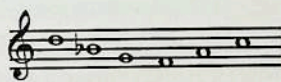
Նկար 86

Նոր Գվինեական կղզիների բնակիչների վեցփողանի սրինգների հնչյունաշարն՝ ըստ Մահիլլոնի.



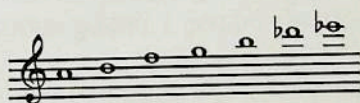
Օրինակ 22

Վրացական վեցփողանի սրինգների հնչյունաշարն՝ ըստ Վ. Բեյակի.



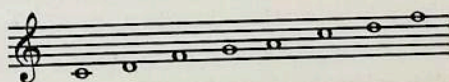
Օրինակ 23

Պապուասական յոթփողանի սրնգի հնչյունաշարն՝ ըստ Պետուխովի.



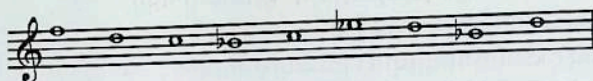
Օրինակ 24

Պապուասական ութփողանի սրնգի հնչյունաշարն՝ ըստ Պետուխովի.



Օրինակ 25

Տոնգո կղզու բնակիչների իննը փողանի սրնգի հնչյունաշարը.



Օրինակ 26

Հայաստանի բազմափող սրինգների հնչյունաշարերի մասին կխոսենք մյուս փողային գործիքների առնչությամբ:



Բազմափող սրինգը Հայաստանում թեև նույնպես պատկանում է անհետացած երաժշտական գործիքների թվին՝ սակայն մատենագրական տեղեկությունները, պատմական հուշարձաններն ու բանավոր հաղորդումները վկայում են, որ այդ գործիքը ևս նշանակալից տեղ ու դեր է ունեցել հայ երաժշտության պատմության մեջ: Եվ, որ կարևորն է՝ հայ իրականության մեջ բազմափող սրինգը հանդես է եկել իր կատարելագործման տարբեր աստիճաններում:

Հայոց պատմագրությունից այն հայտնի է *երգեհոն* անվամբ: Երգեհոնի մասին հիշատակություններ ունեն Մամբրե Վերծանող*, Առաքել Սյունեցի** և ուրիշները: Հնագույն շրջանի պատկերավոր օրինակներից մեկը հանդիպում ենք հայոց Բակուր II թագավորի նվիրած արծաթե թասի վրա:

Այսպիսի սրինգ է պատկերված նաև նախկին Դարալագյազի Կարախվանք գյուղի XIII դ. տապանաքարերից մեկի վրա, որտեղ փորագրված է կենդանուց հանած մի տիկ՝ իննը կողք-կողքի դրված ու միմյանց ամրացված փողերով: Ավելացնենք նաև Սևանի շրջանի գյուղացի Վանո Գալստյանի բանավոր հաղորդումը, ըստ որի երգեհոն տեսել է իրենց գյուղում՝ մինչև խորհրդային կարգեր հաստատվելը:

Այս բոլորի մասին մանրամասն կխոսենք հետագայում:

* Մամբրե Վերծանող, ճառ ի հարութիւն Ղազարու, էջ 47, նույնը տե՛ս Ազգագրական հանդես, այսուհետ՝ Ա.հ. 1895., Ե. Լալայանի հոդվածը, էջ 20:

** Մատենադարան, ձեռագիր թիվ 1764, էջ 293բ: Նորին տեր Առաքելի հոգեմորոգ հայրապետի վասն Դաւթի քաղուածու բան:



Երաժշտագետներից շատերի համոզմամբ՝ բազմափող սրինգն առաջին բազմատոն երաժշտական գործիքն է և ասպարեզ է իջել վոկալ և նվագարանային մշակույթների ձևավորման սահմանագծում: Բազմափող սրնգի հետ են կապվում ձայնաշարի ու բազմաձայն երաժշտության գիտակցության առաջացման ու զարգացման հարցերը: Եվ վերջապես, այս գործիքից է առաջացել ժամանակակից երգեհոնը՝ *օրգանը*:

Ըստ Ֆ. Գրեբների՝ բազմափող սրինգը ծնունդ է առել տարամուսնական մայրիշխանության հասարակարգում, որտեղ գոյություն ունեին միայն քմբուկներն ու սուլիչները*:

Սրնգի այս տեսակը լայն կիրառություն ուներ Մելանեզիայի, Ինդոնեզիայի, Բրազիլիայի, Կոնգոյի շրջաններում ապրող էկվատորային Աֆրիկայի, վեդդերի (Ցեյլոն), ավստրալացիների և բոլոր այն ժողովուրդների մոտ, որոնք ապրել են մայրիշխանական հասարակարգում, կամ որոնց տնտեսվարման հիմնական եղանակը որսորդությունն էր: Սակայն բազմափող սրնգի գործածությունն ու զարգացումը չի սահմանափակվում միայն այդ փուլով: Գործիքի ավելի կատարելագործված տեսակները լայն կիրառություն ունեն Չինաստանում, Հունաստանում, Իտալիայում և Արևելքի ու Արևմուտքի մի շարք այլ երկրներում: Կովկասում այն ամենաշատը տարածված է եղել Վրաստանում (հատկապես մենգրելների կյանքում) և Արևմտյան Գուրիայում: Վրաստանի բազմափող սրինգներին է նվիրված Ստեշենկո-Կուֆտինայի ծավալուն աշխատությունը**:

Բազմափող սրինգը հին աշխարհի այն գործիքներից էր, որոնց ծագման ու գործադրման շուրջ բազմապիսի առասպելներ են հյուսվել:

Ըստ փոյուզիական առասպելի՝ հավերժահարս Սիրինքսին հետապնդում էր քամիների ու անտառների աստված Պանը, որը հմայվել էր նրա գեղեցկությամբ 27: Հուսահատ Սիրինքսը եղեգն դարձավ ու մեղամաղձոտ ձայներ արձակեց: Պանը կտրեց այդ եղեգնն ու բազմափող սրինգ պատրաստեց, որը կոչվեց «Պանի ֆլեյտա»:

Ըստ Նոննի Պանոպոլացու (V դ.), Սիրինքսը, խուսափելով Պանից՝ հոծաբաղկամ անուսնացավ Դիոնիսիոսի հետ, որին Սիրինքսը փառաբանում էր***:

Ըստ Նիկոմաքոսի՝ Սիրինքսը Պանի սիրուհին էր՝ Պանի էության կանացի կողմը****:

Հին Հունաստանում բազմափող սրինգների պաշտամունքն առավել կենտ-

* F. Graebner, Ethnologie: Anthropologie, Berlin, 1923, p. 569-570.

** В. К. Стешенко-Куфтина, Древнейшие инструментальные основы грузинской народной музыки. 1. Флейта. Пана, Тбилиси, 1936.

*** Nonni Panopolitani, Dionysiacorum. 1-2 Zipsiac 18570- 58, 16, 333 խոսք:

**** Nikomachos, Harm. ըստ Կ Ջաքսի Reallexicon der Musicinstrumente, Berlin, 1913, էջ 367.



Նկար 87

րոնացած էր Պանի սրբավայրերում, որոնք տարածված էին Արկադայում, Տրեզենում, Սիկոնում: Բարձրաքանդակներից մեկի վրա պատկերված է Պանը՝ սիրինքսը ձեռքին, իսկ նրա կողքին կանգնել է Լուսին աստվածը (նկ. 87)*:

«Եկ, տեր Պան և բեր քո սքանչելի սրինգը...» գրում է Թեոկրիտոսը իր «Ֆիրսիս» իդիլիայում**:

Բազմափող սրինգը հին Հունաստանում սերտորեն կապված էր նաև Մարսիասի²⁸, Օլիմպիոսի²⁹, և փռյուզիական թագավոր Միդասի³⁰ անունների հետ: Ե՛վ Մարսիասը, և՛ Օլիմպիոսը ծառայում էին Քիբել Աստվածուհուն***: «Մարսիասը հմայում էր մարդկանց յուր նվագով, — գրում է Պլատոնը****, — սակայն հմայում էր ոչ միայն նա, այլև բոլոր նրանք, ովքեր սիրինքսի վրա Մարսիասի ոճով էին կատարում: Այսպես էր կատարում և Օլիմպիոսը, որի ուսուցիչն էր Մարսիասը»: Ըստ առասպելի՝ Մարսիասն իր կատարմամբ մրցության մեջ մտավ Ապոլոնի հետ և պարտվեց³¹: Ապոլոնը, Մարսիասի այդ հանդգնությունից զայրացած՝ հրամայեց մաշկահան անել նրան ու մաշկը կախել, իսկ Միդասին, որը ներկա էր այդ մրցության և կատարման առաջնությունը տվել էր Մարսիասին՝ որպես պատիժ ավանակի ականջներ տվեց*****:

Մի ուրիշ առասպելում ասվում է, որ բազմափող սրինգ նվագող Պանը Ապոլոնին, որը կիթառ էր նվագում, մրցության հրավիրեց: Բոլորը հմայվում էին Ապոլոնի նվագով, միայն Միդասն էր, որ գովաբանում էր Պանին: Զայրացած Ապոլոնը քաշեց Միդասի ականջները՝ վերածելով ավանակի ականջների*****:

* Я. И. Смирнов, О фригийском божестве месяца, СПб., 1895.

** Феокрит, Идиллия Фирсис 1, 29 сл.

*** Плутарх, О музыке 1922, стр. 40.

**** Платон, Сочинения, т. V, пер. С. А. Жебелева, СПб., 1922, стр., 65.

***** Геродот (VII 26, Ксенофонт. Анабазис 1,2,8.

***** МСЭ., т. 6, М., 1937, Мидас.

Բազմափող սրինգը մեծ տեղ էր գրավում նաև Դիոնիսիոսի³² պաշտամունքի մեջ և լայնորեն տարածված էր գյուղական *դիոնիսականներում*, որոնց հովանավորողը Միդասն էր³³: Սակայն, որպես պաշտամունքային գործիք, հիմնականում ծառայել է փոքրասիական պանթեոնի մայր աստվածուհուն՝ Քիբելին, լուսատու աստվածներին և հատկապես Լուսին աստծուն (տե՛ս նկ. 83): Այսուհանդերձ, հնագույն շրջաններից սկսած, բազմափող սրինգն ամուրթելերով կապված էր հովվական կենցաղի հետ: Հայտնի է, որ Պյութագորասը չէր սիրում սրինգ, իսկ Պլատոնը, իր «Պետություն» աշխատության մեջ, նույնիսկ արգելում էր դրա գործածությունը՝ թույլ տալով, որ միայն հովիվներն օգտվեն դրանից*:

Հայտնի է նույնպես, որ հին Հունաստանում բազմափող սրինգը հովիվների մոտ հաճախ դառնում էր մրցությունների առարկա և, որպես մրցանակ, շնորհվում էր հաղթողին: Մրցությունները լինում էին նաև վոկալ-նվագարանային: Այսպիսի մրցությունների վառ օրինակներից է Թեոկրիտոսի «Դափնիս և Մենակլես» իդիլիան (III դ. մ.թ.ա.)**:

Ահա մեկ հատված այդ իդիլիայից՝ արծակ թարգմանությամբ՝

Դափնիս.

Այժմ ի՞նչ կշնորհես ինձ, ի՞նչ պիտի պարզես հաղթողին:

Մենակլես.

Պատրաստել եմ ես մի սրինգ ինձը ծայնանի. ուղղակի հրաշք...

Վարից ու վերից սպիտակ մոմով ամրացրել միմյանց.

Կուզե՞ս այն պարզեսք եղ...

Դափնիս.

Ես նույնպես ունեմ ինձը ծայնանի այդպիսի մի սրինգ,

Վարից ու վերից սպիտակ մոմով ամրացրած միմյանց:

Հենց այս օրերում պատրաստեցի այն, և մինչև այժմ

Ցավում է մատս, որը կտրեցի եղեգմի շյուղով:

Ըստ Պավսանիոսի՝ սիրինքսի նվագակցությամբ երգում էին էլեգիաներ ու լալկան ոտանավորներ, և այդ պատճառով էլ սիրինքսային մրցությունները վերացվեցին***:

Ինչպես Ստեշենկո-Կուֆտիման է գրում՝ որպես գյուղական ժողովրդական գործիք՝ բազմափող սրինգը պահպանվել էր Վրաստանում՝ Մենգրելիայում և Գուրիայում կատարելով նույն դերն, ինչ մեզանում հովվական միափող սրինգը: Վրաստանում բազմափող սրինգը, ինչպես ասացինք, հայտնի է *սոինարի* կամ *լարչենի* անուններով: Սրա նվագի տակ կենդանիների հոտը

* Հ. Ա. Կուլն, Հունաստանի լեգենդներն ու առասպելները, Հայպետհրատ, 1956, էջ 111, 112:

** Феокрит, Идиллия, VIII, 17, пер. А.Н. Смирнова, Журнал министерства народного просвещения 1890, октябрь, стр. 61.

*** Павсаний, О Музыке, пер. Томасова, Петербург, 1922, стр. 49.

արոտի էր գնում ու վերադառնում: Վրաստանում բազմափող սրինգը գործածում էին նաև ճամփորդներն ու որսորդները՝ ազդանշանային նպատակներով: Նրա երաժշտությամբ հանգստացնում էին հիվանդներին: Այն հնչում էր նաև Արևի ու Լուսնի խավարման ժամանակ:

Գյուղատնտեսական աշխատանքների, թե հանգստի պահին, տոնական շքերթների, թե ժողովրդական խրախճանքների ժամանակ՝ Վրաստանում միշտ հնչում էր բազմափող սրինգը*:

Վ. Մահիլլոնի տեղեկությունների համաձայն՝ դեռ անցյալ դարի վերջերին Լոմբարդիայում ու Միլանի շրջակայքում՝ կառնավալների ժամանակ բազմափող սրինգներից կազմվում էին 15-20 հոգուց բաղկացած նվագախմբեր՝ թմբուկների ու ծնծղաների մասնակցությամբ: Իսկ Բոլիվիայում (հարավային Ամերիկա) արտադրում էին կվարտետային սկզբունքով պատրաստված բազմափող սրինգների նվագախմբային հավաքածուներ**:

Վերը փորձեցինք ներկայացնել բազմափող սրինգների տեսակներն ու գործադրման ձևերը տարբեր ժողովուրդների կյանքում:

Բազմափող սրնգի մասին հայ մատենագիրների հիշատակությունները, պատկերները, գործիքի պահպանված նմուշները և ականատեսների վկայությունները փաստում են Հայաստանում դրանց տարբեր տեսակների ու կիրառման բազմազանության մասին: Հայոց Բակուր II թագավորի արձաթե թասի վրա եղած փորագրությունները, ինչպես և Գ. Գոյանն է գրում՝ պատկերում են «բաքոսական ցիկլի բեմական առարկաներ»***:

Այս առարկաների թվում են նաև երկու բազմափող սրինգները, որոնցից մեկը համեմատաբար ավելի մեծ չափի է, իսկ մյուսը՝ փոքր****: Մեծ սրինգը շրջանակի մեջ է առնված*****: Ըստ երևույթին, այդ շրջանակն այն տուփն է, որի մեջ պահվելիս է եղել գործիքը: Երկու գործիքներն էլ կազմված են հնգական փողերից, հետևաբար դրանցից յուրաքանչյուրի ձայնաշարը բաղկացած պիտի լիներ հինգ հնչյունից: Թեև այդ գործիքները ներկայացված են որպես բեմական առարկաներ, սակայն պետք է ենթադրել, որ դրանք եղել են թատրոնի երաժշտական գործիքների կազմում ու նվագակցել ներկայացումներին: Եթե այդպես է, ապա բազմափող սրինգները կարող էին նվագախմբում մասնակցել միայն հելլենական ներկայացումներին:

Այնուամենայնիվ, այս փորագրությունները վկայում են այն մասին, որ բազմափող սրինգները գործադրվել են նաև հնագույն շրջանի հայոց թատրոններում: Հիշատակելի է, որ Հայաստանի հնավայրերի պեղումներից հայտնաբերված հնագույն միափող սրինգները նույնպես հնգական ձայնանցք ունեն (տե՛ս միափող սրինգ):

* В. К. Стешенко-Куфтина, *Музын աշխ.*, էջ. 53.

** Encyclopedie de la musique d'Albert Lavignac, 1-re partie, Paris, 1922 , p. 3347, Стешенко-Куфтина, *Музынը*, էջ. 28:

*** Георг Гоян, տե՛ս նշվ. աշխ.:

**** Գոյանը հիշատակում է միայն մեկ գործիք:

***** Տե՛ս այս գրքի Միափող սրինգ բաժինը:

Հինգ ձայնանցքը, որը բոլորովին բնորոշ է Հայաստանում գործադրվող ժամանակակից ժողովրդական փողային գործիքներին՝ տեսնում ենք մալ ժամանակակից պարկապզուկի փողերի վրա (տես՝ պարկապզուկ): Պետք է ենթադրել, որ պարկապզուկն իր հինգ ձայնանցքերով հնագույն շրջաններից է եկել, հասել մեզ: Այս բոլորը գալիս են փաստելու, որ հինգ աստիճանանոց հնչյունաշարը հայկական հնագույն երաժշտության հիմնական հատկանիշներից է՝ ահա թե իմնու այդ թասի վրա եղած սրինգների հինգ փողերը պատահականության արդյունք չեն, այլ ժամանակի հայ երաժշտության բնորոշ հատկանիշներից, որը կրկին անգամ հավաստիացնում է մեզ բազմափող սրինգների հայոց հին թատրոններում կիրառության մասին:

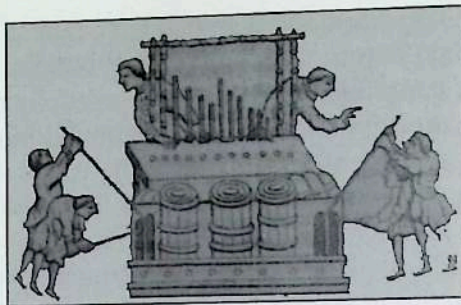
Պատմական առումով մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում մախկին Դարալագյազի Կարախվանք գյուղի XIII դարի տապանաքարի վրա փորագրված գործիքը: Առաջին հայացքից դժվար է պատկերացնել քանդակի ինչ լինելը, որովհետև այդպիսի երաժշտական գործիքներ սովորաբար չեն հանդիպում: Սակայն ուշադրությամբ դիտելու դեպքում՝ դժվար է կռահել, որ սա կենդանուց հանած մի տիկ է, որի առջևի ձախ ոտքը վերածվել է փչանցքի: Այս փչանցքի մեջ, հավանորեն հազգված է եղել մունդշտուկը: Գործիքի ետին աջ ոտքի վրա պատկերված է մարդու դիմականման մի սարքավորում, որի գլխամասում դասավորված են մի շարք սրինգներ: Սրանք թվով ինն են: Այս իննը սրինգները վկայում են, որ գործիքը իննաստիճանանոց հնչյունաշար (հնչյունաշարերի մասին կխոսենք ստորև) է ունեցել:

Բազմափող սրինգների զարգացումն ընթացել է տարբեր ուղիներով: Դրանցից մեկը գործիքի բնական ձևի կատարելագործումն է, որտեղ պահպանվել է ձայնավերարտադրման շրթունքային սկզբունքը, այսինքն՝ գործիքը մոտեցվում է անմիջապես շուրթերին և հնչյունավերարտադրումը տեղի է ունենում կատարողի բնական շնչով:

Բազմափող սրինգների զարգացման մյուս ուղին պայմանավորված էր փչելու գործընթացի մեխանիզացիայով և գործիքի նոր տեսակների ստեղծմամբ: Շատ հավանական է, որ Կարախվանք գյուղի տապանաքարի վրայի այս քանդակը բազմափող սրինգների ձայնավերարտադրման միջոցների մեխանիզացման մախնական շրջանին բնորոշ օրինակներից է: Այստեղ կատարողը մունդշտուկն առնում է բերանը և փչում տիկ մեջ, որտեղ տեղի է ունենում օդի մեծ կուտակում, և տիկից օդն աստիճանաբար անցնում է փողերին: Այսպիսի կառուցվածքը հնարավորություն է ստեղծում կատարողին որոշ ընդմիջումներով ազատել բերանը երգելու կամ արտասանելու համար ու միաժամանակ նվագակցելու իրեն: Այսպես է կառուցված և պարկապզուկը, որը պատկանում է գործիքների լեզվակային ընտանիքին:

Հետաքրքրող հարցերից մեկն էլ կարող է լինել, թե ո՞վ է եղել այն մահկանացուն, որի տապանաքարի վրա քանդակել են այդ գործիքը: Հավանաբար, ժամանակի հնուտ կատարողներից մեկը կամ նվագարանագործ վարպետը: Կարող է պատահել, որ կատարողն ու վարպետը միևնույն անձնավորությունը եղած լինի:

Դժվար է համաձայնվել այն մտքի հետ, որ միջնադարյան մեր հեղինակները երգեհոն անվան տակ ի նկատի են ունեցել միայն բազմափող սրինգը: Երգեհոն



Նկար 88



Նկար 89

բառացի նշանակում է օրգան: Այսպես են անվանում մաս ֆիսիարմոնը: Պատմությունից մեզ հայտնի է, որ երգեհոնն առաջացել է մ.թ.ա. III - IV դդ.: Մեր թվագրության սկզբներում Հռոմում արդեն գոյություն ունեին ջրային ու փուքսային երգեհոններ՝ *հիդրավլոս* և *պնեվմավլոս* անուններով (նկ. 88, 89³⁴):

Հայտնի է նույնպես, որ հունական մշակույթի տարածման հետ միասին հիդրավլոսներն ու պնեվմավլոսները զգալի չափով մուտք էին գործել Միջերկրական ծովափնյա ու առաջավոր Ասիայի մի շարք առևտրական կենտրոնները*:

Պատմությունից գիտենք, թե հանուն հայ ժողովրդի հոգևոր ու մտավոր մակարդակի բարձրացման, Տիգրան երկրորդի և նրա հետնորդների կողմից ինչպիսի պայքար էր մղվում Արևմտյան բարձր քաղաքակրթության՝ հունական գիտության ու արվեստի տարածման գործում**:

Հայտնի է, որ Հայաստանում ստեղծվում էին հելլենական ոճի թատրոններ (Տիգրանակերտ, Արտաշատ), գրվում էին դրամաներ, կառուցվում նույնատիպ ճարտարապետական կոթողներ***: Անհրաժեշտ ենք համարում հիշել մաս, որ ըստ «Ղաշանց թղթի» Կոստանդինոս կայսրը հայոց Տրդատ թագավորին մի շարք գործիքների հետ միասին՝ պարգևեց մաս երգեհոններ****: Ճիշտ

* В. К. Стешенко-Куртина, *նույն աշխատությունը*, էջ 94-95:

** Հ. Մանանդյան, *Տիգրան երկրորդը և Հռոմը*, Երևան, 1940., Արմֆան, էջ 212:

*** Հայ ժողովրդի պատմություն, պրակ 1, Երևան 1960, Պետհամալսարան, էջ 352-356:

**** Հ. Ղուկաս աթոռակալ վարդապետի Ինճիճեան, Հնախոսութիւն աշխարհագրական Հայաստանեայց աշխարհի, հատ.2, Վենետիկ, 1835:

է, այս թղթին մեր պատմաբանները կասկածանքով են վերաբերվում, սակայն ելնելով Տրդատի ժամանակաշրջանի հայ-հռոմեական բարենպաստ հարաբերություններից՝ չի բացառվում, որ Կոստանդինոս կայսրը կարող էր Տրդատին պարգևատրել լինել երաժշտական գործիքներ^{34ա}: Եթե իրոք այսպես է եղել, ապա պետք է ենթադրել, որ հռոմեական կայսեր հայոց արքային պարգևատրել են երգեհոնները չէին կարող պարզունակ բազմափող սրինգներ լինել: Դրանք, անշուշտ, պետք է լինեին ջրային կամ փուքսային օրգաններ, որոնք այդ նույն ժամանակաշրջանում արդեն լայն գործածության մեջ էին Զոռմում*:

Այսպիսով, Արևմտյան քաղաքակրթության քաղաքականությունը հին Հայաստանում, երգեհոնի տարածման փաստն առաջավոր Ասիայի ու Միջերկրական ծովափնյա կենտրոններում, հայ հռոմեական բարեկամական կապերը և այլուայլ երևույթներ՝ այս բոլորը գալիս են ասելու, որ մեր թվագրության առաջին իսկ դարերում երգեհոնը կիրառվել է Հայաստանում և մեր միջնադարյան հեղինակների կողմից հիշատակած այդ անունը վերաբերում է ոչ այնքան բազմափող սրնգին՝ որքան բուն օրգանին:

Ինչպես հայտնի է, սկսած VII դարից, երգեհոնները լայնորեն կիրառվում էին կաթոլիկ եկեղեցիներում: Թեպետ, այս առթիվ ևս փաստացի տվյալներ առայժմ չկան, սակայն պետք է ենթադրել, որ երգեհոնները հետագայում գործադրվել են նաև հայ կաթոլիկ եկեղեցիներում:

Այստեղից մի շատ կարևոր հարց է ծագում: Երգեհոնը կապվում է բազմաձայն երաժշտությանը, իսկ հայկական երաժշտությունը միաձայն է: Եթե, իրոք, երգեհոնը գործածվել է Հայաստանում դեռ հնագույն շրջաններից, ինչպես է, որ հայ երաժշտությունը բազմաձայն չէ: Այս հարցի պատասխանը կարող է լինել այն, որ ամենայն հավանականությամբ՝ երգեհոնը կիրառվել է հայոց ազնվականության միջավայրում, իսկ այդ խավի դաստիարակությունն ընթանում էր Արևմտյան բարձր քաղաքակրթության ոգով: Թե ինչ պայմաններում այս գործիքը կարող էր գործադրվել Հայաստանում՝ դժվար է ասել: Սակայն հնագույն դամբարանների ու սարկոֆագների վրայի պատկերներում երգեհոնները պատկերված են թաղման ճոխ շքերթների մթնոլորտում**:

Կվինտիլիանը նշում է, որ երգեհոնի երաժշտության ներգործող ուժն այնքան նշանակալից էր, որ նրա հնչյունների ներքո կարելի էր բորբոքվել ու հանդարտվել***^{34բ}:

Ընդհանրացնելով բազմափող սրինգների մասին բերված փաստերը, պետք է հիշել, որ թեև հայ մատենագրության ու պատկերագրության մեջ եղած օրինակներն ու կենդանի մոուլները սակավ են, սակայն պակաս խոսում չեն: Բակուր II արծաթե թասի վրա փորագրված երկու գործիքները վկայում են

* Փուքսային օրգանները ջրայիններին դուրս մղեցին մոտավորապես մ. թ. VI դարում:

** Ашик, Антон, Керченские древности, О пантикапейской катакомбе, украшенной фресками, Одесса, 1845. Ростовцев М. И. Античная декоративная живопись на Юге России, СПб., 1914, стр. 346.

*** Музыкальная культура древнего мира, стр. 197.

հայոց հին թատրոններում բազմափող սրինգների բնական տեսակների գործադրման մասին։ Ժողովրդական երաժիշտների, այդ թվում՝ Վանո Գալստյանի վկայությունների համաձայն՝ այդ սրինգների բնական տեսակները մինչև վերջին ժամանակները պահպանվել են որոշ գյուղերում։ Նախկին Դարալագյավերջին ժամանակները պահպանվել են որոշ գյուղերում։ Նախկին Դարալագյավերջին ժամանակները պահպանվել են որոշ գյուղերում։

Հարիսա՛վանք գյուղի տապանաքարի վրայի քանդակը խոսում է գործիքի արդեն վերածակված ձևերի մասին։ Թեև տապանաքարը XIII դ. է, սակայն պետք է ենթադրել, որ այդ գործիքը կիրառվել է նաև դրանից առաջ և հետո ընկած շրջաններում ևս։ Ավելացնենք նաև մատենագրության մեջ հիշված երգեհոնները, որոնք, ամենայն հավանականությամբ, պետք է լինեին կատարելահունները, որոնք աստիճանների վրա գտնվող օրգանները և ֆիսհարմոնները։ Այնուամենայնիվ, հազիվ թե երգեհոն բառը վերաբերվեր միայն պարզունակ բազմափող սրինգներին։ Բոլոր փաստերով հանդերձ՝ բազմափող սրինգները լայնորեն չեն արմատավորվել Հայաստանում ու տեղ են տվել միափող, ծայնանցքավոր սրինգներին, որոնք խիստ տարածված են մեր մշակույթում (դրանց մասին կ'ստուգի ստորև)*:

* Ա. Քոչարյան, Միափող սրինգ: ՀՍՍՌ Ա Տեղեկագիր, № 11, 1961:

Հայերեն՝ եղեգնափող, սրինգ, բլուլ, շփի, դըլուլ, հունարեն՝ սիրինքս, քրդերեն՝ բլուլ, պարսկերեն, ուզբեկերեն՝ նայ, թուրքմեներեն՝ տույդուկ, արխարներեն աջարպան, բաշկիրերեն՝ քուրայ, տաճկերեն՝ դավալ, ռուսերեն՝ սվիրել, գերմաներեն՝ ֆլյուտե:

Սրինգ անվան համար ավելի բնորոշը միափող, սնամեջ, երկու ծայրերը բաց գործիքն է, որը գյուղական միջավայրում հայտնի է բլուլ կամ շփի անվամբ: Սրինգները հնագույն շրջաններում պատրաստվել են մեծ մասամբ սնամեջ ցողուններից կամ եղեգնից և հավանորեն, կոչվել են եղեգնափող կամ փող եղեգնյա ոչ միայն հայերի՝ այլև մյուս ժողովուրդների մոտ*: Սակայն, այս անունը ժողովրդի շրջանում լայն գործածության չի ունեցել և առավել պահպանվել է պատմագիրների երկերում: Ի տարբերություն բազմափող սրնգի՝ միափողն ավելի մեղեդային է, տեմբրային միջոցներով ավելի հարուստ:

Պանի անվան հետ կապված բազմափող սրնգին վերաբերող այն առասպելը, որը բերեցինք նախորդ հատվածում՝ գոյություն ունի նաև միափող սրնգի մասին, սակայն այստեղ եղջերավոր այծառոտք ահարկու Պանը փոխարինված է երաժշտության, պարի ու պոեզիայի աստված, մուսաների առաջնորդ Ապոլոնով: Ահա այդ առասպելը:

Սրինգը փռյուզիացի հավերժահարս էր: Ապոլոնը սիրահարվեց նրան, Սրինգը փախավ: Ապոլոնը վազեց նրա ետևից: Տեսնելով, որ Ապոլոնը հասնում է իրեն, հավերժահարսը եղեգն դարձավ: Ապոլոնը կտրեց այն, նվագարան պատրաստեց և նվագով պատմեց իր սիրո մասին**³⁵: Համեմատելով այս առասպելը նախորդի հետ՝ դժվար չէ եզրակացնել, որ այն առաջինից տարբերվում է ավելի նուրբ զգացմունքներով և պոետիկ կառուցվածքով, որը պետք է պայմանավորված լիներ հենց միափող, ծայնանքավոր սրինգների նրբերանգներով: Հիշենք նաև, որ միափող սրնգի առաջացումը նշանակալից առաջընթաց էր բազմափող սրինգների համեմատ՝ կապված ժամանակի ավելի նուրբ և բարձր կենսազգացողության հետ:

Կա հետաքրքիր մի առասպել ևս՝ Ալեքսանդր Մակեդոնացու կապակցությամբ, ըստ որի, XII դ. մեծ բանաստեղծ Նիզամին գրել է. «Իսթյանդարն ու հովիվը» չափածո պատմվածքը: Ահա դրա բովանդակությունը:

Ալեքսանդր Մակեդոնացին գլխին եղջյուրներ ուներ, որը բոլորից գաղտնի էր պահում: Նրա գլուխը խուզող բոլոր սափրիչներն անմիջապես գլխատվում էին: Սափրիչներից մեկը երդվում է տեսածի մասին ոչ ոքի չասել ու փրկվում է մահից: Սակայն, գաղտնիքն այնքան է նեղում սափրիչին, որ փորձ սկսում է ուռչել: Չկարողանալով այլևս իրեն զսպել՝ սափրիչը գնում է դաշտ, կռաճում մի ջրհորի վրա ու շշմշում. «Ալեքսանդրը եղջյուրներ ունի», որից հետո փորի ուռուցքն իջնում է, ու ցավն անցնում: Ջրհորի միջից եղեգ է բուսնում: Մի հովիվ ջրհորի մոտից անցնելիս, կտրում է եղեգը, սրինգ պատրաստում և հենց

* Բնականաբար, յուրաքանչյուրն իր մայրենի լեզվով է անվանել:

** Տե՛ս Հ. Աճառյան, Արմատական բառարան, Սրինգ:

նվագում է՝ սրինգը կրկնում է սափրիչի խոսքերը՝ «Ալեքսանդրը գլխին եղջյուրներ ունի»: Մի օր, որսի ժամանակ այդտեղից անցնելիս՝ Ալեքսանդրը լսում է, թե ինչպես է սրինգը ձայնում իր եղջյուրների մասին: Վերադառնալով՝ ամմիջապես կանչում է երդմնազանց սափրիչին ու բացատրություն պահանջում, և երբ վերջինս պատմում է եղելությունը՝ արքան հրամայում է ջրհորի եղեգից կտրել ու բերել իրեն: Եղեգը բերում ու սրինգ են պատրաստում: Այս սրինգն էլ նույնն է կրկնում: Լսում է Ալեքսանդրն ու հառաչելով ինքն իրեն ասում. «Թերությունն այս աշխարհում երկար չի թաքցվում»*36:

Ժողովուրդն արտառոց խառնվածքի տեր մարդկանց մասին փոխաբերաբար ասում է, որ նա գլխին եղջյուրներ ունի:

Ալ. Մակեդոնացու պետությունը հիմնված էր օտարերկրյա պետությունների փլատակների վրա**37:

Արդյոք նրա բռնակալ ու դաժան էության համար չէ՞, որ ժողովուրդը Մակեդոնացուն ներկայացնում է եղջյուրներով***: Այս առասպելում սրինգը ճշմարտության ձայնը հնչեցնողի խորհուրդն ունի:

Սրնգի նվագի կախարհիչ ուժը պատկերավոր արտահայտություն է ստացել Վրթանես Փափազյանի հանրահայտ «Լուր դա լուր» քրդական պոեմում****:

Հայտնի է նաև, որ հին աշխարհում հաճախ երաժշտական գործիքների հնչողությունը նմանեցնում էին աստվածների ձայներին: Սրնգի ձայնին նմանեցնում էին ասորաբաբելական երկնային թագուհի Իշտար աստվածուհու ձայնը: Փյունիկցիների, փյունիզիացիների և մեդիացիների մշակույթում սրնգային երաժշտությունը մեծ տեղ էր գրավում Ադոնիսի պաշտամունքի հետ կապված տոների և ծիսակատարությունների ժամանակ*****:

Հին Եգիպտոսում սրնգային երաժշտությունը դասվում էր տաճարային արվեստների շարքին (նկ. 90):

«Սա մի գործիք էր, — գրում է Կ. Ջաքսը, — որը փարավոնների հետ մեկտեղ գլխավորում էր հոգևոր երգչախմբերը»*****:

Քուրմ-արքա Հուդան (III հազ. — II կես) առաջարկում է «...եռանդուն գործադրել սրնգային նվագը, զվարթ մեղեդիներով հեղեղել տաճարի մուտքը»*****:

Բերված օրինակները փաստում են, որ սրինգը հին աշխարհի առաջավոր ժողովուրդների, այդ թվում նաև հայերի կյանքում պատվավոր տեղ է գրավել: Սրինգը հնչում է նաև արքայական խրախճանքներում: Կրկին հիշենք Փավստոս

* Նիզամի, Իսքյանդարն ու հովիվը, Հայպետհրատ, Երևան, 1941:

** МСЭ, Александр Македонский.

*** Չնոռանա՞ք, որ եղջյուրը հին մշակույթներում նաև իմաստության և առաջնորդ լինելու նշան էր, ինչպես, օրինակ, Մովսեսի պարագային:

**** Վ. Փափազյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, Երևան, Հայպետհրատ, 1958, էջ 339:

***** Э. Науман, История музыки, стр. 53.

***** К. Закс, Муз. культура Египта, Муз. культура древнего мира, стр. 54.

***** Р. И. Грубер, История музыкальной культуры, т.1, ч.1, стр. 192.

Նկար 90



Բուզանդի նկարագրած Պապ թագավորի խնջույքի նվագախմբերը, որոնց կազմում ընդգրկված էին նաև սրինգները*:

Սակայն սրինգն առավելապես հովվական երաժշտական գործիք է³⁸: Դեռևս Հուդայի թագավորության ժամանակաշրջանին վերաբերող գրություններից մեկում խոսվում է *Էմ-Լյուլիմ* անվամբ մի հովվի և նրա *Տիգի-ա*-ի մասին: Այդ գրության մեջ ասված է, որ *գի*-ն պատրաստվել է եղեգից: Ըստ ուսումնասիրողների՝ այդ *գի*-ն սրինգն է**:

Որպես հովվական գործիք՝ դեռ մ.թ.ա. III հազարամյակում սրինգը հայտնի է եղել Բաբելոնում***:

Հայաստանի սրինգների պատկերավոր օրինակներ հանդիպում են XIV, XV, XVII դդ. հայ մանրանկարչության մեջ (նկ. 91, 92, 93, 94, 95, 96): Սակայն սրանց մասին ավելի կոնկրետ պատկերացում կարելի է ստանալ Հայաստանի հնավայրերի պեղումներից հայտնաբերված մի շարք գտածոներից: Խոսքը



Նկար 91



Նկար 92



Նկար 93

* Փաւստոսի Բուզանդացւոյ, Պատմութիւն Հայոց, Վենետիկ, 1832., էջ 232:

** К. И. Закс, мюлн. աշխ.:

*** Р. И. Грыбер, мюлн աշխ., էջ 192:



Նկար 94



Նկար 95



Նկար 96

Դվինի ու Գառնիի ոսկրե չորս պեղված սրինգների մասին է*: Պետք է ասել, որ այս սրինգներից միայն մեկն է ամբողջական, եթե նկատի չառնենք ծայրի փոքր վնասվածքը (նկ. 97): Մյուս երկուսը զգալի կոտրվածքներ ունեն , իսկ չորրորդ սրնգի միայն միջին մասն է պահպանվել: Բոլոր թերություններով հանդերձ՝ պեղածո գործիքների ընդհանուր պատկերը պարզ է, և մենք կարող ենք հնագույն շրջանի եթե ոչ սրնգային երաժշտության՝ ապա գոնե գործիքների մասին որոշակի պատկերացում կազմել:

Գրիգոր Նարեկացուց տեղեկանում ենք մաս սրնգի մեկ այլ՝ տեսակի մասին. «...Սրինկ նորոգ այլ իմն տեսակաւ առեալ մեզ՝ ընդ հնոյն փոխանորդութեամբ, ոչ հեթանոսօրէն ուրուածայն հնչման, և կամ հրէաբար խակախորհութե, զոր մարգարէն տեղամբ ազդեցոյց՝ ի բաց արա յինեն, այլ զսա սիրեաց և կրկին պատուեաց մաքրական տածմամբ՝ ահարկու դիւաց և ամենայն չար պատահարաց»**:

Այստեղ արժեքավորը ոչ թե սրնգի կրոնական նոր իմաստավորումն է, այլ այն, որ ստեղծվել էր մի գործիք, որը հեթանոսական հնչյուններ չուներ՝ այսինքն, պետք է ենթադրել, որ ստեղծվել էր հնչյունատեմբային նոր որակի մի գործիք:

Հայաստանի հնավայրերի պեղումներից հայտնաբերած սրինգները չորսն էլ ոսկրից են պատրաստված և, ինչպես ենթադրում է բնագետ Ռ. Գաբրիելյանը, բոլորն էլ բարձրասրունք ճահճային թռչնի, հավանաբար արագիլի կրնկաթաթից: Ինչպես գրում է Է. Խանգադյանը՝ սրանցից մեկը հայտնաբերված է Գառնիում, 1952 թ., Արևելյան պարսպի մոտ, անտիկ շերտից, հետևաբար և վերաբերում է այս շրջանին: Մյուս երեք գործիքներն ավելի ուշ շրջանի արդյունք են: Այսպիսի մի ոսկրյա սրինգ հայտնաբերվել է Մցխեթում՝ հովվի

դամբարանում և պատրաստված է կարապի ոսկրից (մ.թ.ա. XIV դ.)***: Ուշադրության արժանի է մասն այն, որ հայ մանրանկարչության մեջ եղած

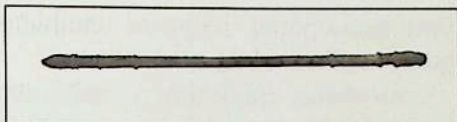
* Կ. Ղաֆադարյան, Դվին քաղաքը և նրա պեղումները, Երևան, 1952, էջ 72:

** Նարեկ աղօթից, Վեներտիկ, 1827, էջ 478:

*** Է. Խանգադյան, Հայկական հին երաժշտական գործիքները, ՀՍՍՌ ԳԱ պատմական թանգարան, Աշխատություններ, նո. 5, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ. Երևան, 1959, էջ 78:



Նկար 97



Նկար 98

օրինակների զգալի մասն ավելի նման է այս ոսկրյա գործիքներին՝ քան ժամանակակից սրինգներին (տե՛ս նկ. 91, 92, 94, 96): Այս հանգամանքը առիթ է տալիս ենթադրելու, որ նկարիչները պատկերել են ոսկրյա գործիքներ:

Այսպիսով, կարելի է հավաստել, որ մ.թ.ա. II հազարամյակից մինչև ուշ միջնադար, կիրառվում էին ոսկրից պատրաստված սրինգները: Կոմիտասի ձեռք բերած սրինգների մեջ կան նաև երկու եղեգնյա գործիք, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի 6 ձայնանցք:

Ստացվում է այնպիսի պատկեր, որ սկսած II հազարամյակի առաջին կեսերից մինչև հասուն ֆեոդալիզմի շրջանը, Հայաստանում գործադրվել են 5 ձայնանցք ունեցող սրինգներ: Ըստ Նարեկացու՝ այդ նոր սրինգը հեթանոսական հնչյուններ չուներ:

Այստեղից հետևում է, որ 6 և 7 ձայնանցք ունեցող սրինգները Հայաստանում առաջացել են այս շրջանում և փոխարինել 5 ձայնանցք ունեցող սրինգներին:

Պետք է նկատի ունենալ, որ հինգ և յոթ թվերն անտիկ աշխարհում հատուկ նշանակություն ունեին:

Հինգ թիվը՝ հնագույն շրջաններում հայտնի դարձած հինգ մոլորակներն էին, այն է՝ Յուպիտերը, Սատուրնը, Մարսը, Մերկուրին և Վեներան: Սրանք կապվում էին մարդու հինգ զգայարանների և այն հիմնական ուժերի հետ, որոնք կազմում են աշխարհի ոգին: Հինգ թիվն ուժի և առողջության խորհրդանիշն էր: Ըստ ժամանակի հավատալիքային պատկերացումների՝ նրա միջոցով, բուժում էին հիվանդությունները:

Յոթ թիվը համարվում է սրբազան և ընկալվում էր իբրև մարդկության ու կատարելության խորհրդանիշ: Ըստ Աստվածաշնչի՝ աշխարհը ստեղծվեց յոթն օրում, որից բխում էր նաև յոթնօրյա շաբաթը և ավարտվում հանգստյան օրով (կիրակի):



Հայտնի է, որ Կոմիտասն առանձնակի հետաքրքրություն է ունեցել սրնգի նկատմամբ: Նա ձեռք էր բերել այս գործիքի ուշագրավ նմուշները, որոնք այժմ պահվում են Ե. Չարենցի անվ. գրականության և արվեստի թանգարանի երաժշտական բաժնում (նկ. 98): Կոմիտասը լիովին տիրապետում էր այդ գործիքի կատարողական հմտություններին: Դրա արդյունքը սրնգի մասին գրած

նրա ընդարձակ, խորը ու պատկերավոր ուսումնասիրությունն է, որն ամբողջապես բերում ենք ստորև*:

«Սրինգը կամ փողը, որին տեղ-տեղ բլուլ կամ դլուլ են ասում, զուտ հովվական, ազգային նվագարան է: Շինում են եղեգնից, փայտից (մանավանդ հովվական, ազգային նվագարան է: Շինում են եղեգնից, փայտից (մանավանդ ծիրան) և, նույնիսկ մետաղից: Սրինգ նվագելուն ժողովուրդն ասում է փող փչել: Փողը ծայնում է ամենաբարակ շնչով անգամ, բայց ծայնեցնելը մի քիչ դժվար է: Պետք է բերանը փակել մինչև կես, ձախ կողմից, իսկ աջից՝ բաց թողնել. բերանի և փողի շրթունքներն այնպես իրար հարմարեցնել ուղիղ մեջտեղում, որ աջից իրար չառնեն՝ մի փոքր բաց մնա: Այս բաց տեղից ելնում է փողի ծայնը, որովհետև նվագարանը գլանաձև է, ծայրեծայր բաց և ծայնոց չունի:

Փողի երկարությունն է 40 - 70 հարյուրամետր, հաստության տրամագիծն է՝ 2,5 - 3 հարյուրամետր, փորվածքի տրամագիծն է, վերից վար, հավասարապես 1,5 - 2 հարյուրամետր, միայն բերանի մոտիկ մեկ հարյուրամետրը նեղանում է 1 - 1,5 հարյուրամետր: Կողի հաստությունն է 2 - 3 հարյուրամետր:

Ունի 10 ծակ. գործածում են վերին ութը, որովհետև ցածի երկուսը շատ հեռու է, մատները չեն հասնում, նվագարանն էլ փակույթ չունի: Ծակերի հարաբերական հեռավորությունն է առաջինի և երկրորդի մեջ՝ 3 հարյուրամետր, երկրորդի և երրորդի՝ 5 հարյուրամետր: 3 - 4, 4 - 5, 5 - 6, 6 - 7, 7 - 8 և 8 - 9՝ մեկ հարյուրամետր և 6 - 7՝ հազարամետր: 9 - 10 մոտ 4,5 հարյուրամետր: Ծակերի տրամագիծն է 7 հազարամետր: Առաջին և վերջին:

Ծակից դեպի ծայրերն եղած կտորի չափը միշտ փոփոխական է, իսկ 10 ծակի հարաբերական չափն՝ անփոփոխ:

Այս չափերը 7 զանազան սրնգից հանած, մոտավոր ճշտություն են: Սրնգարար կամ փողարար վարպետները հասարակ գյուղացի են. չափերը որոշում են ավանդական սովորությամբ և առանց թվաբանական հաշիվ անելու, ուստի և նվագարանների ծայրերն էլ, շատ անգամ, անճիշտ են:

Ծակերի դիրքն այսպես է: Նվագարանի երեսում, մեկ ուղիղ գծի վրա են 3, 4, 5, 6, 7, 8 և 9 ծակերը. առաջինը՝ ցածից ձախ, երկրորդը՝ աջ և տասներորդը՝ վեր, ետևից և քիչ ձախ ընկած:

Սրինգը բռնում են այսպես՝ ցածից, ձախ ձեռքով 3, 4, 5 և 6 ծակերն են փակում՝ ճկույթով, մատնեմատով, միջամատով և ցուցամատով, իսկ բութ մատը, ետևից, հենարան է դառնում նվագարանի ստորին մասի համար:

Աջ ձեռքով 7, 8, 9 և 10 ծակերն են փակում՝ մատնեմատով, միջամատով, ցուցամատով և ետևից բութ մատով: Իսկ ճկույթը աջ կողքից հենարան է դառնում նվագարանի միջին մասի համար:

Ձախ ձեռքի միջամատն ու աջի մատնեմատը, որոնք փակում են 5 և 7 ծակերը, գրեթե փակ են պահում:

Փողն ունի զանազան լարվածք. բարեհնչյուն են *c'*, *des'*, *d'* և *es'* սրինգները: Չայնաշարը խառնուրդ է կիսական և ամբողջական ելևեջի, որի ծայնաստիճաններն են՝

$$1 \frac{1}{2} \ 1 \ \frac{1}{2} \ \frac{1}{2} \ \frac{1}{2} \ \frac{1}{2} \ \frac{1}{2} \ 1$$

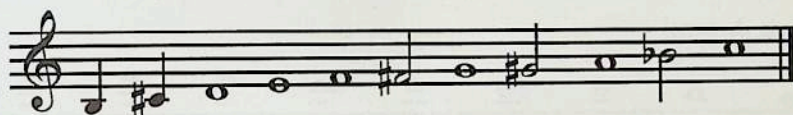
* Գրականության ու արվեստի թանգարան, Կոմիտասի արխիվ, 676, 7-րդ բաժին: 1906թ., Հայ գեղջուկ երաժշտություն, նվագական երաժշտություն, նվագարաններ:

Փողի մյուս լարվածքներն են՝ h , e^1 , f^1 :

Ավելի ցած կամ բարձր չենք տեսել:

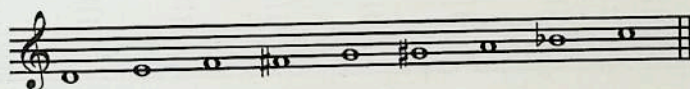
Այստեղ բերած օրինակները d^1 փողի լարվածքով են, սրնգի ընդհանուր ձայնանիշն է:

10	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
9	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
8	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
7	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
6	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
5	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
4	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
3	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
2	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
1	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•



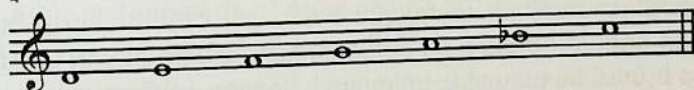
Օրինակ 27

Կիսական լրիվ ձայնաշարից պակասում են c^1 , dis^1 և h^1 ձայները, որոնց համար առանձին ծակեր չունի նվագարանը. $\flat$ - ով նշանակված է h և cis^1 ձայներն էլ փակույթ չունեն՝ նվագել չի կարելի, ուրեմն նվագելի ձայնաշարն է՝



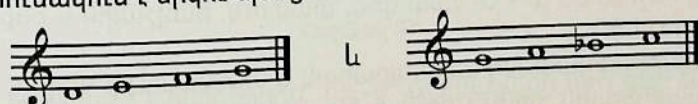
Օրինակ 28

Բացի այդ, $\flat$ - ով նշանակված fis^1 և gis^1 ձայներին համապատասխանող 5 և 7 ծակերը մնում են, ավանդաբար, գրեթե փակ, ուրեմն փողի հիմնական յոթնավոտն է՝



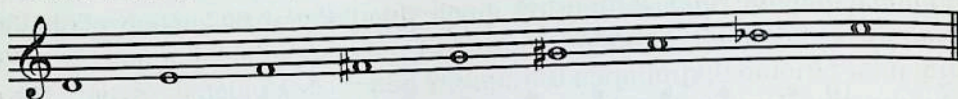
Օրինակ 29

որ պարունակում է երկու միացած և մեկ քառունակ



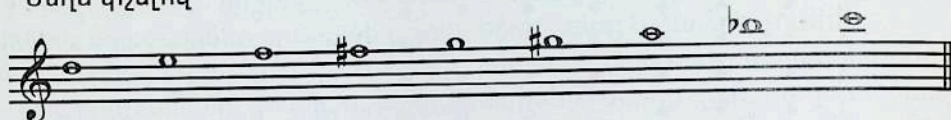
Օրինակ 30

Փող փչելը չորս աստիճան ունի՝ մեղմիկ, մեղմ, միջակ և սաստիկ:
Մեղմիկ փչելիս հետևյալ հնչողությունն է արտաբերվում.



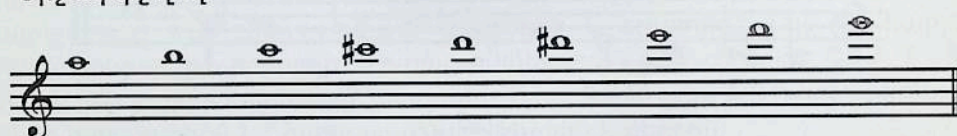
Օրինակ 31

Մեղմ փչելով՝



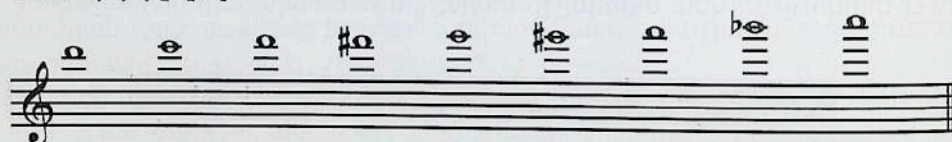
Օրինակ 32

Միջակ փչելով՝



Օրինակ 33

Սաստիկ փչելով՝



Օրինակ 34

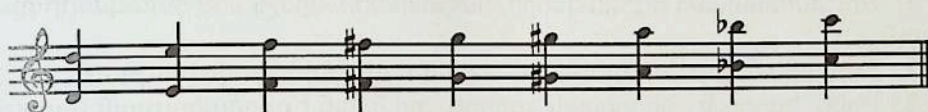
Առաջին, երկրորդ և չորրորդ ծայնաշարերը միմյանց շարունակության և ութնյակ բարձր են, իսկ երրորդը պարզ հնգյակ բարձր է երկրորդից: Ուրեմն հայ հովվական սրինգը մի բնափող է:

Փողի նվագելի ծայների սահմանն է $d^1 - c^4$: Եթե փակույթ հարմարեցվի՝ կունենա ուղիղ երեք ութնյակ և մի քանի կիսյակ պարունակող կիսածայնաշար: Հեշտությամբ ելնում են առաջին, երկրորդ և երրորդ ծայնաշարի աստիճանները $d^1 - f^3$, երրորդի վերջին ծայնը g^3 և չորրորդը մինչև a^3 դժվար է, իսկ չորրորդի b^3 և c^4 ծայները՝ շատ դժվար:

Զայները հնչում են $d^1 - c^2$ շատ գոգ, փափուկ, թավշային և քնքույշ արտահայտություն ունեն:

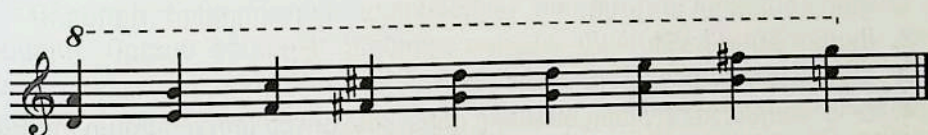
Մեղմ ծայնը, մանավանդ ամենաբարակ և ամենամուրբ մեղմը, մի խորհրդրդավոր կախարդական թովչություն ունի. կարծես հեռու, շատ հեռու ծորում

նվագում են և բարակ քամին բերում է նվագների ալիք-ալիք մարող շունչը: Կես մեղմն ու կես ուժը խաղաղ չէ մեղմի պես, ճնշում է, թեպետ էլի մի տեսակ քողարկված խորհրդավորություն ունի: $d^2 - c^3$ յուրաքանչյուր ձայնի հնչյունը երեք տեսակ գույն ունի՝ պարզ, մուրը և բարդ: Պարզ ձայների հնչյունը պայծառ, եռանդուն և միամիտ է: Նուրբ հնչյունը հիշեցնում է մի քիչ ջութակի flageolet ձայները, բայց սոքա շատ զգայուն են և խորհրդավոր և արտահայտում են ուժասպառ հուսահատություն, անճար կսկիծ ու թախիծ, անմխիթար սուգ և մղկտացող լաց: Պարզ ձայները կամաց-կամաց մեղմանալով, շատ սիրուն, միանում են մուրբ հնչյունի հետ: Իսկ առանձին, միայն մուրբ գույնը առաջ է գալի մորանից, որ $d^1 - c^2$ և $g^2 - c^3$ ձայնաշարերը հնչում են միաժամանակ և պարզ ութնյակներով. երկու տեսակ խառնուրդ են կազմում.



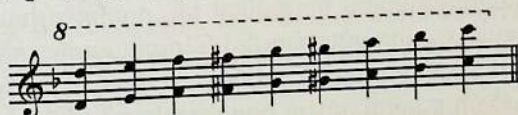
Օրինակ 35

Երբ մեղմ են փչում, զորեղ է հնչում $d^1 - c^2$ ձայնաշարը ր թույլ՝ $d^2 - c^3$, իսկ երբ զորեղ են փչում, թույլ է հնչում $d^1 - c^2$ ձայնաշարը և զորեղ՝ $d^2 - c^3$: Երկուսն էլ վառվռում, կրակոտ են, բայց քիչ խռպոտ ու խանձած ձայն են հանում: $a^2 - g^3$ ձայնաշարն ունի պարզ և բարդ գույն: Առաջինը կտրուկ, բայց լերկ, պաղ ու ցամաք է, երկրորդը հնչում է երկձայն՝ պարզ զուգահեռական հնգյակներով.



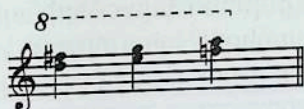
Օրինակ 36

Թեպետ հիմնաձայները թույլ են, բայց եղանակից առանձնացած են հնչում: $d^3 - c^4$ ձայնաշարն էլ ունի պարզ և բարդ հնչյուն: Պարզը սուր, թափանցիկ և պայծառ է և ճշող չէ: Բարդը $d^2 - c^3$ ձայնաշարի ճիշտ ությակ բարձր գույնն ունի և ձայները խռպոտ չեն, այլ պարզ և մաքուր:



Օրինակ 37

Երբեմն հաջողում է հինգերորդ՝ $fis^3 - e^4$ ձայնաշարի fis^3 , gis^3 և a^3 ձայները հանել: Սրանք հնչում են բարդ և զուգահեռ մեծ եռյակներով (տերցիա):



Օրինակ 38

Իսկ պարզ ձայներով նվագելը, գրեթե անհնարին է:

Փողը շատ ճկուն նվագարան է. կարելի է, իր ձայների սահմանում, ամեն եղանակ էլ նվագել և ամեն գեղարվեստական նրբություններով: Իսկ բնավորությանը հատուկ առավելություններ, որ ուրիշ շնչական նվագարաններ չունեն, հետևյալներն են՝

1. Ջուգահեռական ութնյակների, հնգյակների, մինչև իսկ եռյակների բարդ հնչյուն:

2. Ձանազան գործի հնչյունների արագ և գեղեցիկ փոփոխություն:

3. Իրեն հատուկ, մի տեսակ դողդող, որ նման է գործածության և արտա-

հայտության բոլոր եղանակներով, ջութակի  և այլն տեսակ դող-
դողոցներին, կամ, երբ շատ արագ է, ջութակի վերա, մատների երերումից
առաջացած տատանումից:

4. Ընդունակ է մի շարք խորհրդավոր տպավորություններ առաջ բերելու. մանավանդ, մի քանի սրնգով դողդողը մի ամբողջ բնություն է պատկերացնում, կենդանացնում է ջրի գլգլալը, հովի հևալը մենակության մեջ և այլն:

Իսկ ուղղելի պակասություններն են՝

1. ցածի ձայները թույլ են,

2. փակույթներ չունի,

3. ձայների աստիճանները ճիշտ չեն,

4. d^2-c^3 ձայնաշարի բարդ ձայները վճիտ չեն. գուցե նորա համար, որ նվագարանի փորվածքի պատերը հղկած ու ողորկ չեն, ուստի օդի հոսանքը ճանապարհին արգելքների է հանդիպում:

5. Վերին ձայները դժվար են ելնում:

ՀՈՎԱԿԱՆ ՆՎԱԳՆԵՐ

Փող փչողներն առավելապես հովիվներ են, որոնք ոչխարը ջուրն են տանում, ջրից ետ բերում ու արածացնում են զանազան տեսակի որոշ եղանակներով, երբեմն էլ, հանգստացած ժամանակ կամ արածացնելիս, թիմկ են տալիս մի ծառին կամ մի քարին, կոշտ մատերով շունչ են տալիս անշունչ գործիքի անկենդան ծակերին, սիրտը բաց հուր ու կրակ են թափում բնության գիրկը, կամ խինդ ու ծիծաղ են խոստովանում խոր ծորերին, բաց հովիտներին ու գոլ հովերին, կամ մի դյուցազնի կտրիճությունն են գովում փողի նվագներով և մենակության մեջ ուժ առնում և ուժ տալիս:

ՍՐԻՆԳՆԵՐԻ ՀԱՓԱԳՐՄԱՆ ԱՂՅՈՒՄԱԿ
(սամախիմետրերով)

Կ/Լ.Ը.		Տարածությունը փչանքի եզրից մինչև										Կողերից անցք չկա		Կ.Լ.Ը.																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
		Ծանոթագրություններ												Զայնանցքերի տարածությունը																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
		Կողերի չեզոք անցքերը	Զախ կողմից		Հակառակ կողմի ծայնանցքը	7-րդ ծայնանցքը	6-րդ ծայնանցքը	5-րդ ծայնանցքը	4-րդ ծայնանցքը	3-րդ ծայնանցքը	2-րդ ծայնանցքը			1-ին ծայնանցքը	Տրամագիծը		Երեսի կողմի ծայնանցքերի	Հակառակ ծայրի անցքի	Փչանցքի	Ամբողջ երկարությունը	Երեսի ծայնանցքերի քանակը	Ինչ նյութից է պատրաստված	h/h ըստ կարգի																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																						
1	2		3	4								5	6		7	8								9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																										
1.	2.	3.	15,5	33	33,7	38,1	41,8	44,5	46,8	27,2	25,2	1,5-1,6	2	32,1	44,5	42	39,6	37,5	35	32,5	17	0,8	0,9	1,2	1,9	1,5	0,9	25,4	5	6	6	57,5	60,2	3	1,5	1,5	0,9	33	33,7	38,1	41,8	44,5	46,8	27,2	25,2	1,5-1,6	2	32,1	44,5	48,5	54,5	1,7-1,6	1,7	1,8	1,8	2	Կ.Լ.Ը.																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																				
		Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրինգներ																						Ժամանակակից տրին																			

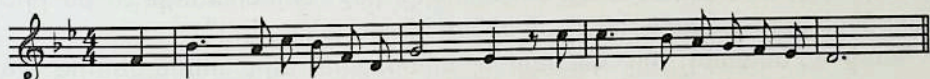


Ժողովրդական երաժշտական գործիքների, իսկ այս դեպքում՝ փողայինների ձայնային համակարգի և, հատկապես, հնչյունաշարերի յուրահատկությունները երաժիշտ գիտնականները սովորաբար վերագրում են գործիքի յուրահատուկ կառուցվածքին և եզրակացություններն անում են չափագրությունների և ցենտային հաշվումների հիման վրա: Սակայն այս խնդրում կան նրբություններ, որոնք հաճախ վրիպում են նրանց տեսադաշտից:

Հայտնի է, որ մեզանում զուռնաչիները զուռնան հաճախ փոխարինում են կլարնետով: Եվ կլարնետը՝ զուռնաչու կատարմամբ իր հնչյունային համակարգով ավելի մոտենում է զուռնային: Մինչդեռ, կլարնետը այլութագորյան ակուստիկական օրենքներով պատրաստված, տեմպերացիայի ենթարկված գործիքներից է: Այստեղից հետևում է այն, որ տվյալ դեպքում փողային գործիքների հնչյունային համակարգն այնքան էլ մեծ դեր չի խաղում՝ որքան կատարողի, լսողության ազգային բնությունը:

Շատ տարիներ առաջ՝ Սոսկվայում չինացի ուսանողներից կազմված մի երգեցիկ խումբ էի ղեկավարում: Սովորեցնում էի «Ինտերնացիոնալը»՝ գրված է 12 աստիճանանոց մաժոր լադում: Իսկ չինական ժողովրդական երգը հիմնականում պենտանոն է: Ես սովորեցնում էի այնպես՝ ինչպես նոտագրված է մեղեդին, իսկ նրանք երգում էին պենտանոն լադում:

Ահա «Ինտերնացիոնալի» մեղեդին.



Օրինակ 40

Այսպես էին ընկալում չինացիները.

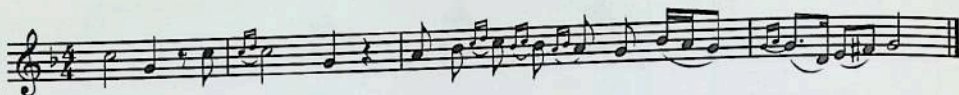


Օրինակ 41

Ի վերջո, նրանք հաղթահարեցին երգը, սակայն՝ դժվարությամբ:

Մի փոքր այլ կարգի օրինակ ներկայացնեմք: Երևանի մախահեղափոխական շրջանի սազանդարները չափազանց սիրում էին նվագել եվրոպական թեթև ժանրի եղանակներ:

Ահա մի հատված Կալմանի «Սիլվա» օպերետից՝ հին սազանդարների կատարմամբ, որը մնացել է իմ հիշողության մեջ.



Օրինակ 42

Այստեղ եղած բոլոր զարդանիշերը (մեղիզմները), ինչպես և վերջին տակտը հեղինակի բնագրից դուրս են ու կատարողների ճաշակի արդյունքն են:

Բերված օրինակների մեղեդիները կարծես աղավաղված են, սակայն աղավաղումն առաջացել է ոչ թե կատարողների վատ լսողության հետևանքով՝ այլ երաժշտական բնության, որի համար տվյալ ինտոնացիոն կազմը օտար է:

Իհարկե, մեր օրերում՝ ռադիոյի, հեռուստատեսության, կինոյի և ժամանակակից տեխնիկայից առաջացած այլևայլ պայմաններում, երբ մարդն ի վիճակի է հաղորդակցվելու աշխարհի բոլոր ծայրամասերի հետ և յուրացնելու ամենաբազմազան ժողովուրդների երգն ու երաժշտությունը՝ զգալի չափով փոխվել են նաև հասարակական լայն շերտերի լսողական ընկալումները: Սակայն այս կամ այն ժողովրդի հարազատ ինտոնացիաները նրա բուն էությունն են, որին ենթակա է մարդու լսողական ապարատը: Ինքնըստինքյան պարզ է, որ խոսքը բուն ժողովրդական երաժիշտների՝ և ոչ կոմսերվատորիա ավարտած, եվրոպական երաժշտությամբ դաստիարակված մասնագետների մասին է: Եզրակացությունն այն է, որ այս կամ այն ժողովրդական գործիքի հնչյունային համակարգը մեծ չափով ենթակա է կատարողի երաժշտական մտածողությանը: Եթե հայ և քուրդ սրնգահարները փորձեն նվագել Զինաստանից բերված սրինգը՝ կկատարեն նույնը, ինչ իրենց սրինգներով, հետևաբար՝ կվերարտադրեն նույն հնչյունները, ինչ վերարտադրում են իրենց գործիքների վրա՝ անկախ չինական սրնգի հնչյունակազմից*:

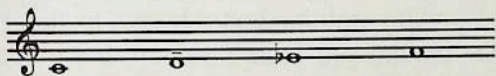
Պետք է նկատել, որ կատարող երաժիշտն այդ տեսակետից շատ հնարամիտ է: Ժողովրդական փողային գործիքի միևնույն ծայնանցքը, սովորաբար, երկու տարբեր ծայն է վերարտադրում: Մեկը փակ վիճակում, իսկ մյուսը՝ բաց: Օրինակ, եթե ծայնանցքերը լրիվ փակված վիճակում սրինգը տալիս է *c* հնչյունը, իսկ բաց վիճակում՝ *d*, ապա ստացվում է մեկ ամբողջ տոն: Սակայն, կատարողն ի վիճակի է այդ նույն փակ ծայնանցքը բացել օրինակ՝ $1/8$, $1/4$, $1/2$, $3/4$ չափով և այսպիսով ստանալ այնպիսի մանրատված հնչյուններ, որոնք ենթակա չեն ոչ չափագրության և ոչ հաշվումների: Ահա թե ինչու սոսկ չափագրությունների ու ցենտային հաշվումների միջոցով անհնարին է տալ այս կամ այն գործիքի ծայնային համակարգի ճշգրիտ պատկերը: Ճշգրիտ որոշման հիմնական աղբյուրն այդ գործիքի վերարտադրած մեղեդիներն են: Որքան շատ լինեն այդ մեղեդիների ծայնագրությունները՝ այնքան որոշակի կլինեն հետևությունները: Առավել արդյունավետ կլինեն մեղեդիների տարբեր ինտոնացիաների օսցիլոգրաֆիկ չափումները: Սակայն ուսումնասիրման այս պայմանները դեռևս չունենք:

* Ցավոք, այսպիսի փորձեր չեն արվում, սակայն հետաքրքիր կլիներ իրականացնել այն ոչ թե ասվածը կասկածի տակ առնելու նպատակով՝ այլ ընդհակառակը:

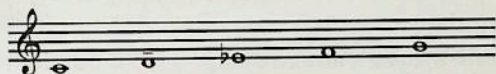


Հայաստանի պատմական սրինգների հնչյունաշարերի, ինչպես և բուն երաժշտության մասին ևս որոշակի ոչինչ չենք կարող ասել՝ ուստի օգտվելու ենք ուրիշ ժողովուրդների սրինգների մասին եղած պատրաստի տվյալներից: Վ. Բելյան «Ուզբեկստանի երաժշտական գործիքները» աշխատության մեջ ներկայացնում է Միջին Ասիայի ժողովուրդների սրինգների զարգացման տարբեր աստիճանների ծայնաշարերը: Ահա նրանց նոտային օրինակներն՝ ըստ գործիքների ծայնանքների քանակի.

3 ծայնանք ունեցող սրինգ



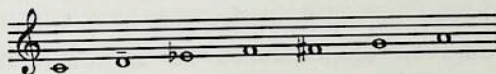
4 ծայնանք ունեցող սրինգ



5 ծայնանք ունեցող սրինգ



6 ծայնանք ունեցող սրինգ



Օրինակ 43

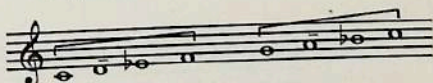
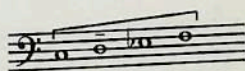
Ի տարբերություն փողային մյուս գործիքների՝ սրինգներն ունեն մալ օգտավային ու կվինտային օբերտոնային հնչյուններ, որոնց շնորհիվ ստացվում է երեք ռեգիստր:

Ահա Վ. Բելյանի բերած սրինգների ծայնային հնարավորությունների լրիվ պատկերը.

ներքևի ռեգիստր

միջին ռեգիստր վերևի ռեգիստր

3 ծայնանք
ունեցող սրինգ



4 ծայնանք
ունեցող սրինգ



5 ձայնանցք
ունեցող սրինգ

6 ձայնանցք
ունեցող սրինգ



Օրինակ 44

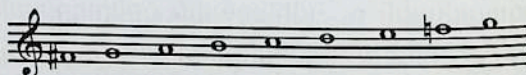
Այս ձայնաշարերը Վ. Բելյակի կողմից միջինասիական ժողովուրդների սրինգների չափագրման ակուստիկական ու ցեմտային հաշվումների կատարման արդյունքն է: Չմանրամասնելով հեղինակի ցեմտային հաշվումները՝ ներկայացնենք միայն նրա մի քանի մեկնաբանումները: Վերը բերված է ձայնաշարերում c-d մեծ սեկունդան կազմված է ոչ թե մեկ ամբողջ տոնից, այլ 3/4 տոնից, որի համար d-ի վրա դրված է գիծ. c-es փոքր տերցիան հնչում է 1 1/2 տոնից քիչ ավելի բարձր, և c-a մեծ սեքստան հնչում է տեմպերացիայի ենթարկված մեծ սեքստայից քիչ ավելի բարձր, որի համար a-ի վրա խաչանիշ է դրված:

Ինչպես տեսնում ենք՝ 3, 4, 5 ձայնանցք ունեցող սրինգների ձայնաշարերը գնալով լայնանում են: Սակայն 6 ձայնանցք ունեցող սրինգները տալիս են արդեն ոչ թե լայնացրած՝ այլ ավելի բարդ կառուցվածքի ձայնաշար *fis, cis**:

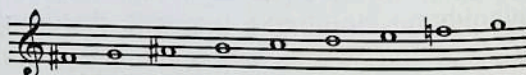
Ամենայն հավանականությամբ՝ հիմնական գծերով Հայաստանի պատմական սրինգների ձայնաշարերը ևս այսպիսին պիտի լինեին:

Դառնալով ժամանակակից 7 ձայնանցք ունեցող սրինգներին՝ պետք է ասել, որ պատկանում են ամենակատարելագործված տեսակներին: Յոթ ձայնանցք ունեցող սրինգներն այժմ էլ լայն գործածության մեջ են Հայաստանում, և մենք հնարավորություն ունենք դրանց մասին խոսելու կենդանի հնչող մեղեդիների հիման վրա: Ներկայացնենք ժամանակակից հայկական սրնգային երաժշտության յոթ նմուշ, որ մենք ենք ձայնագրել:

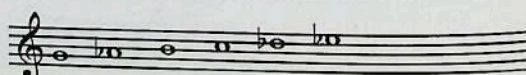
1. Արոտի մեղեդի



2. Հովիվը կանչում է շանը

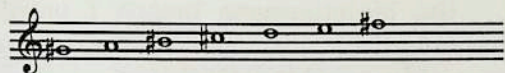


3. Գառների պարը

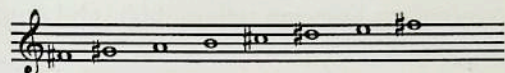


* В. Беляев, Музыкальные инструменты Узбекистана, стр., 22-27.

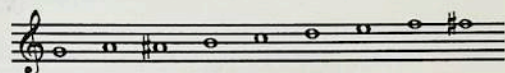
4. Դուրս եկ, ջեյրան



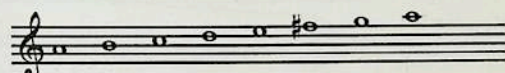
5. Սիրո կանչը



6. Հովվի վիշտը



7. Քրդական մեղեդի



Օրինակ 45

Հնչյունաշարերը կազմված են այն հնչյունային բարձրություններից, որոնք հանդիպում են այս կամ այն մեղեդու մեջ:

1, 2, 3, 4, 5 և 6-րդ մեղեդիները ձայնագրված են միևնույն սրնգահարից և միևնույն գործիքից: Մեղեդիները ձայնագրված են այն տոնայնությունների մեջ՝ որոնցում կատարվել են: 7-րդ մեղեդին ձայնագրել ենք քուրդ սրնգահարից:

Այսպիսով՝

1. «Արոտի մեղեդին» գրված է դորիական լադում a տոնիկայով՝ D dur-ից:

2. «Հովվի կանչում է շանը»՝ փոյուզիական լադում h տոնիկայով՝ D dur-ից:

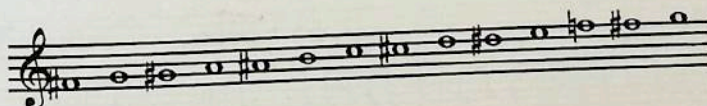
3. «Գառների պարը»՝ մաժոր լադում փոյուզիական վերջավորությամբ՝ As dur-ից:

4. «Դուրս եկ, ջեյրան»՝ փոյուզիական լադում՝ gis տոնիկայով:

5. «Սիրո կանչը»՝ մաժոր լադում փոյուզիական վերջավորությամբ:

Ուշադրության արժանի է նաև այն, որ այս մեղեդիներում փոյուզիական տոնիկաներին միշտ նախորդում է ձգտող կիսատոն (вводный тон) մինչդեռ, ինչպես հայտնի է, բնական փոյուզիական լադի 7-րդ և 8-րդ աստիճանների միջև գոյանում է ոչ թե կիսատոն՝ այլ մեկ ամբողջ տոն: Այսպես, օրինակ՝ եթե փոյուզիական տոնիկան h է, ապա նրան նախորդող հնչյունը ais է*:

Բերված մեղեդիների ձայնաստիճանների հանրագումարը տալիս է օկտավային ծավալի լրիվ քրոմատիկ ձայնաշար, որը հատուկ է յոթ ձայնանցք ունեցող սրինգներին:

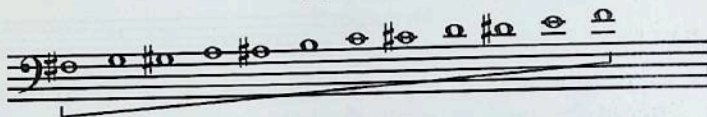


Օրինակ 46

* Սա նույնպես հատկանշական է հայ երաժշտության համար:

Այս հնչյունաշարը գրված է սրնգի բարձր ռեգիստրում, սակայն նույն հնչյունաշարը կատարվում է նաև մեկ օկտավ ցած և կազմում է այս սրնգի ցածր ռեգիստրը: Այս երկու ռեգիստրները միացնելով՝ կստանանք յոթ ծայնանցք ունեցող սրինգների լրիվ ծայնաշարը:

Ներքևի ռեգիստր

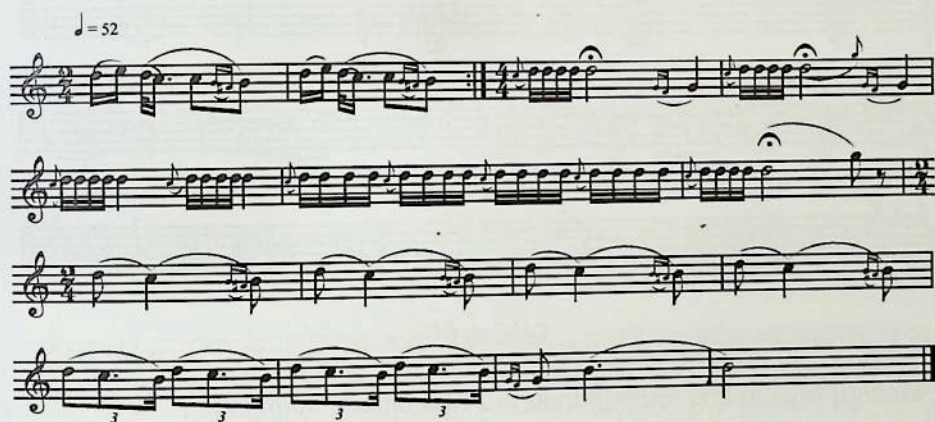




Օրինակ 48

Գայլերը մտել են ոչխարի հոտի մեջ: Հովիվը նվագով շանը կանչում է օգնության:

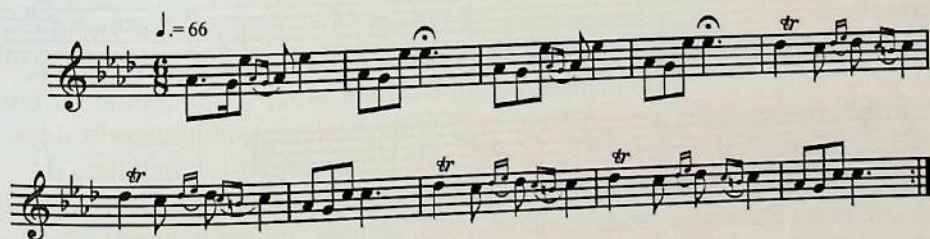
2. ՀՈՎԻՎԸ ԿԱՆՉՈՒՄ Է ՇԱՆԸ



Օրինակ 49

Ոչխարը կթել են: Պարային ուրախ երաժշտությամբ գառները ցատկոտելով գալիս են դեպի մայրերը:

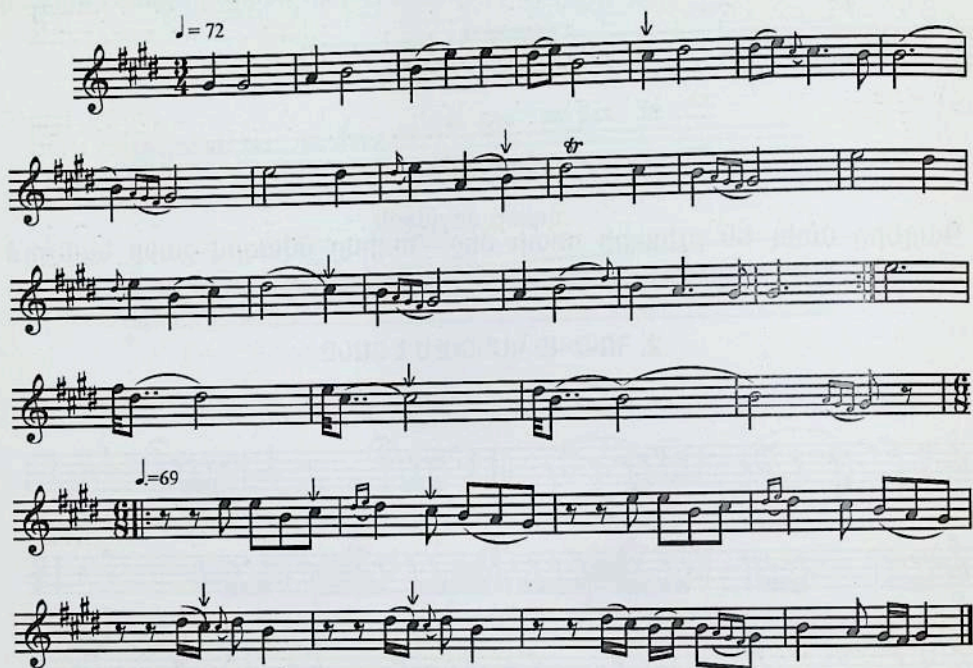
3. ԳԱՐՆԵՐԻ ՊԱՐԸ



Օրինակ 50

Հովիվը հիշում է իր սիրած աղջկան ու տենչում նրան:

4. ԴՈՒՐՍ ԵՎ, ՋԵՅՐԱՆ



Օրինակ 51

Հատուկ եղանակով հովիվը կանչում է իր սիրած աղջկան:

5. ՍԻՐՈ ԿԱՆՁԸ



Օրինակ 51ա

Ի վերջո, հիշենք նաև, որ իր բնությամբ սրինգը մենակատարային գործիք է, սակայն Հայաստանում երբեմն հանդես է գալիս նաև դուետային կատարմամբ: Այս արվեստը չափազանց հարգի է Շամշադինում: Այստեղ սրինգներից մեկը նվագում է բուն մեղեդին, իսկ երկրորդը ծայնառությամբ (դամ, *օրգաննի պունկտ*) կատարում է մեղեդու ֆունկցիոնալ հենակետային հնչյունները (այս մասին տես՝ գույգփողանի գործիքների բաժինը):

ՍՐԱՍՐԻՆԳ (ՇԿԻ)

Հայերեն՝ *եղեգնափող*, սրասրինգ, թութակ, շվի, վրացերեն՝ *սալամուրի*, տաջիկերեն՝ *նայ*, ուկրաիներեն՝ *սոպիլկա*, բելոռուսերեն՝ *դուդկա*:

Եղեգնափող և *սրասրինգ* անունները հիշատակվում են հայ պատմագրության մեջ: *Թութակ* և *շվի* անվանումները ժամանակակից ժողովրդական ընդհանրացված անվանաձևերն են:

Եղեգնափող է կոչվում, որովհետև մեծ մասամբ պատրաստվում է եղեգնից: *Սրասրինգ* է կոչվում, որովհետև, մյուս տեսակի սրինգների համեմատ՝ սրա հնչյուններն ավելի սուր են:

Անվանելով *թութակ*՝ ըստ երևույթին ժողովուրդը գործիքի տեմբրը նմանեցրել է համանուն թռչնի ծայնի տեմբրին, կամ գործիքի ծայնաեկեղները՝ *թութակի* ծայնաեկեղներին: Եվ, վերջապես, *շվի* է կոչվում, որովհետև ծայնավերարտադրումը տեղի է ունենում սուլելու սկզբունքով:

Այս բոլոր անուններն էլ բխում են գործիքի բուն էությունից:

Տարածության վրա միմյանց հաղորդակից դարձնելու նպատակով՝ սուլիչային գործիքների անհրաժեշտությունը ևս մարդն զգացել է թեևս նախնադարյան շրջանում: Ամենայն հավանականությամբ՝ սրասրինգն առաջացել է միափող, երկու ծայրերը բաց, սնամեջ սրնգից հետո և այս գործիքից տարբերվում է վերևի մասի սուլիչային մեխանիզմի առկայությամբ: Թե ե՞րբ է այն Հայաստանում ստեղծվել և զարգացման ի՞նչ ուղիներ է անցել՝ առայժմ դժվար է որոշել: Կարելի է միայն ասել, որ նույն կառուցվածքով և զարգացման նույն աստիճանով սրասրինգն այսօր տարածված է կովկասյան հանրապետություններում:

Սրասրինգը, սովորաբար, պատրաստվում է եղեգնից, սակայն երբեմն՝ նաև ծիրանենու փայտից: Գործիքի վերևի բաց անցքի մեջ հազցնում են փայտից պատրաստված խցան, որը մի կողմից լինում է հարթ և այդ հարթ տարածության ու գործիքի գլխամասի ներսի պատի միջև նեղ անցք է գոյանում, որը ծառայում է որպես փչանցք: Այսպիսով, սրասրինգի գլխամասը պատրաստվում է սովորական սուլիչի սկզբունքով՝ հակառակ կողմից քիչ կորացրած թեք կտրվածքով և նեղ փչանցքով: Հենց այս պատճառով էլ երաժշտագիտության մեջ այն հայտնի է *սուլիչային սրինգ* անվամբ:

Ձայնավերարտադրման նկատառումներով՝ փչանցքից 2, 8 սմ տարածության վրա գործիքի երեսի կողմից պատրաստում են յոթ մմ երկարությամբ և վեց մմ լայնությամբ մի անցք, որի ներքևի եզրը լինում է սուր: Տոնայնական փոփո-

խությունների նպատակով՝ սրասրնգի գլխամասում հագցնում են մետաղյա շարժական տափակ մի օղակ: Ինչպես միափող սրինգը՝ սրասրնգը ևս երեսի կողմից ունի յոթ ծայնանցք և մեկը՝ հակառակ կողմից: Երեսի կողմի ծայնանցքերը գտնվում են մեկը մյուսից հավասար տարածության վրա: Ի տարբերություն միափող, բաց սրինգների՝ սրանք երկարությամբ զրեթե հավասար են ոչ միայն Հայաստանում այլև Վրաստանում ու Ադրբեջանում:

Սրասրնգի ծայնավերարտադրման միջոցներն ավելի դյուրին են՝ քան միափող, բաց սրնգինը: Եթե միափող սրնգի գործածությունը սահմանափակվում է մասնագետ կատարողների նեղ շրջանակով՝ ապա սրասրնգի ծայնավերարտադրման միջոցները մատչելի են սովորական մարդկանց: Սրանով էլ հենց կարելի է բացատրել նրա լայն կիրառությունը ինչպես գյուղում, այնպես և քաղաքում: Ի տարբերություն միափող, բաց սրնգի՝ սրասրնգի սուր ծայրը (գլխամասը) զետեղում են շուրթերի միջին մասում՝ բերանի մեջտեղում: Գործիքի դրվածքն, ընդհանուր առմամբ, նման է կլարնետին: Օդի հոսանքն ուղղվում է գլխամասի մոտ եղած անցքի ներքևի սուր եզրին:

ՍՐԱՍՐՆԳԻ ՀԱՓԱԳՐՄԱՆ ԱՂՅՈՒՄԱԿԸ (սանտիմետրերով)

Գործիքի ամբողջ երկարությունը		Տարածությունը փչանցքի եզրից մինչև			Փչանցքի հակառակ կողմից մինչև հակառակ կողմի ծայնանցքը	Սուլիչային անցքի		Փչանցքի լայնությունը	Տարածությունը ծայնանցքերի միջև	Զայնանցքի տրամագիծը	Մետաղյա օղակի լայնությունը
Երեսի կողմից	Հակառակ կողմից	Սուլիչային անցքը	1-ին ծայնանցքը	7-րդ ծայնանցքը		Երկարությունը	Լայնությունը				
32,2	31	2,8	19,2	30	15,3	0,7	0,6	3,5	1,5-1,7	0,9	1,2

Սրասրնգի տեմբրն ավելի մոտ է եվրոպական ֆլեյտայի տեմբրին և պատկանում է պայծառ հնչողականության ունեցող գործիքների թվին: Եվ նույնիսկ ավելին: Փողային գործիքների խմբում սրասրնգը թեև ավելի զարգացած և կատարողական միջոցներով ճկուն նվագարանների թվին է պատկանում: Շնորհիվ ապրիկատուրային համեմատաբար բարդ միջոցների գործադրման սրասրնգի վրա կատարվում են տեխնիկապես ավելի բարդ կառուցվածքի մեղեդիներ: Սակայն, որքան բնորոշ են նրա համար այս կարգի մեղեդիները՝ նույնքան և բնորոշ են ժողովրդական լայն շունչ ունեցող կանտիլենային մեղեդիները:

Հնչյունակազմային և ինտոնացիոն միջոցներով սրասրնգը գրեթե նույնն է՝ ինչ միափող սրինգը: Սա ևս ունի իննը հիմնական հնչյուն:

Ահա սրասրնգի հիմնական հնչյունաշարը՝

Հակառակ կողմի ծայրանցքը

Երեսի կողմի ծայրանցքերը

1	●	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●	●	●
3	●	●	●	●	●	●	●	●
4	●	●	●	●	●	●	●	●
5	●	●	●	●	●	●	●	●
6	●	●	●	●	●	●	●	●
7	●	●	●	●	●	●	●	●

Օրինակ 55

Գործիքի բոլոր ծայրանցքերի փակման միջոցով ստացվում է տոնիկային ծայնաստիճանը: Սրասրնգի հիմնական հնչյունաշարը լայնանում է օկտավային, օբերտոնային հնչյունաշարով:

Ահա լրիվ հնչյունաշարը՝

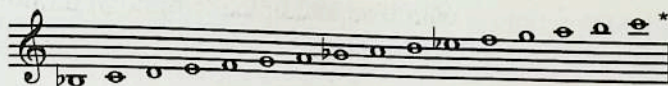
Հիմնական հնչյունները

Օբերտոնները

Օրինակ 56

Հետաքրքիրն այն է, որ հնչյունաշարային գրեթե նույն կառուցվածքն ունենան վրացական սրասրնգները (սալամուրի):

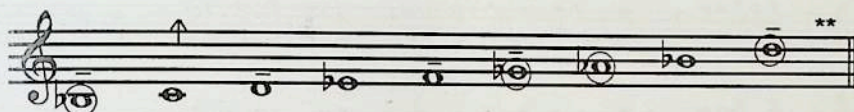
Ահա վրացական սրասրնգի հնչյունաշարը.



Օրինակ 57

Ինչպես տեսնում ենք, Հայաստանի և Վրաստանի սրասրինգների հնչյունաշարերի մեջ տարբեր են տոնիկային հնչյունները: Հայաստանի սրասրնգի հնչյունաշարն սկսվում է հ -ով, իսկ Վրաստանինը՝ b: Տարբեր են նաև առաջին օկտավի 4-րդ աստիճանները: Հայաստանինը՝ es, իսկ Վրաստանինը՝ e մնացած հնչյուններն ամբողջությամբ նույնն են:

Ահա Վ. Բելյակի բերած հնչյունաշարը.



Օրինակ 58

Շրջանակների մեջ առնված են այն հնչյունները, որոնք տարբերվում են Հայաստանի սրասրնգի հնչյուններից:

Գործիքի ծայնային միջոցները ևս չեն սահմանափակվում միայն հիմնական և օբերտոնային հնչյունաշարով: Այստեղ ևս վարպետ կատարողները ապլիկատուրային հնարքներով զգալիորեն հարստացնում են գործիքի հնչյունային միջոցները խրոմատիկ ծայներով:

Սրասրնգի երկացանկը համեմատաբար ավելի բազմազան է՝ քան միափող սրնգինը:

Հովվերգեր, կենցաղային զանազան մեղեդիներ, պարեղանակներ, լայնաշունչ մուղամներ՝ այս բոլորը բնորոշ են սրասրնգին և հեշտությամբ կատարվում են վարպետների կողմից: Քիչ չեն նաև սրասրնգով եվրոպական գործիքային եղանակներ կատարող երաժիշտները:

Որպես մենակատարային և անսամբլային գործիք՝ սրասրնգը համահավասար օգտագործվում է թե՛ գյուղական, և թե՛ քաղաքային վայրերում: Այն այսօր էլ լայնորեն կիրառվում է ժողովրդական գործիքների ինքնագործ և մասնագիտացված նվագախմբերում:

* Энциклопедический музыкальный словарь, стр.237, саламури.

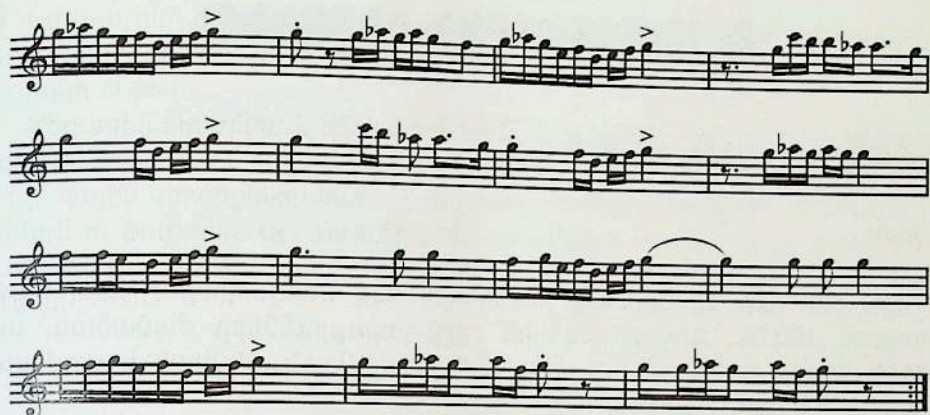
** В. М. Беляев, к вопросу изучения Грузинских музыкальных инструментов, Тбилиси 1936, стр. 17

ՇԻՐԱԿԻ ԳՅՈՎՆԵՐ

$\text{♩} = 66$

1. 2. 3.

$\text{♩} = 80$



Օրինակ 58ա

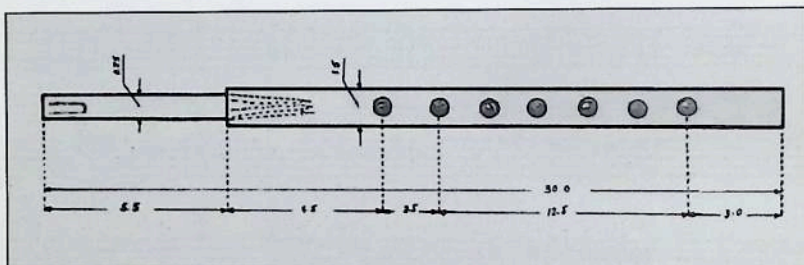
3. ԼԵՉՎԱԿԱՅԻՆ ԸՆՏԱՆԻՔ

ՄԵԿ ԼԵՉՎԱԿԱՎՈՐ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐ

ՊԿՈՒ

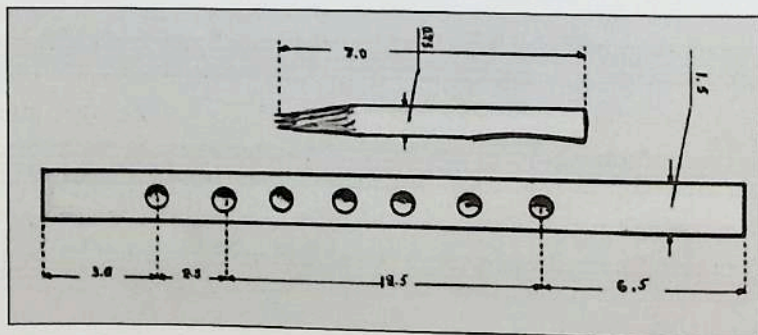
ՊԿՈՒ գործիքի մի օրինակի հանդիպել ենք Շամշադինի շրջանի Բերդ քաղաքում 1937թ., գիտարշավային շրջագայությունների ժամանակ, այդ գործիքն այսօր պահվում է Ե. Չարենցի անվ. Գրականության և արվեստի թանգարանի երաժշտական բաժնում:

Եղել է անցյալում պկուն լայն տարածված, թե՞ ոչ, կամ Հայաստանում երբ է հայտնի դարձել՝ դժվար է ասել: ՊԿՈՒն այժմ հազվադեպ հնչող երաժշտական գործիքներից է: Այն եղեգնից պատրաստված փոքր չափի միափող, բաց սրինգ է, որը վերևի մասում վերադիր ճչիչ ունի (նկ.99): Գործիքի հիմնական փողի երկարությունը 18,3 սմ է, իսկ տրամագիծը՝ 6 մմ: Ծչիչի երկարությունը 7 սմ է, իսկ տրամագիծը՝ 4 մմ:



Նկար 99

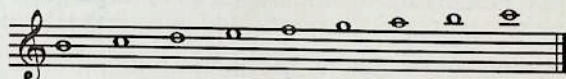
Սրնգի ու սրասրնգի նման՝ պկուի հիմնական մասը ևս ունի 7 ձայնանցք երեսի կողմից և մեկը՝ հակառակ կողմից: Ծչիչի վերևի մասը փակ է, իսկ ներքևինը՝ բաց: Բաց մասը մտնում է գործիքի հիմնական մասի վերին անցքի մեջ: Վերևի մասում երեսի կողմից ճչիչն ունի լեզվակ (նկ.100):



Նկար 100

Նվագելիս՝ ճշիճի վերևի մասը, լեզվակի հետ միասին, գետեղվում է կատարողի բերանում: Օդի հոսանքը գործիքի մեջ անցնում է ճշիճի վրայի լեզվակի միջով:

Տեղացիները պկուհն անվանում են նաև *պզզան*, որը, պետք է ենթադրել, պայմանավորված է գործիքի տեմբրով: Բզզոցային տեմբրը հատկանշական է լեզվակային գործիքների համար: Հնչյունային միջոցներով պկուն նույնն է՝ ինչ սրինգն ու թութակը: Սա ևս ունի իննը հիմնական հնչյուն, որով և սահմանափակվում է ծայնածավալը: Լեզվակային գործիքները օբերտոնային հնչյուններ չունեն:



Օրինակ 59

Այս գործիքի համար ավելի բնորոշը պարային, կատակային ժանրի երաժշտությունն է:

ՊԱՐԿԱՊԱՌՈՒԿ

Հայերեն՝ *պարկապզուկ*, տիկ, հունարեն՝ *ասկավլոս*, վրացերեն՝ *գուդա*, ստվիրի, ռուսերեն՝ *վոլինկա*, պուզիր, հոլանդերեն՝ *դուդելսակ*, գերմաներեն՝ *զակպֆայֆե*, իտալերեն՝ *կորնամուսա*, պիվա, ֆրանսերեն՝ *կորնեմյուզ*, մյուզետ, սուրդելին, անգլերեն՝ *բագայայ*:

Թամբուրի Արութինը գրում է, որ մի քաղաքում, որտեղ Հուք իմաստունը էր ապրում, մի կարճահասակ մարդ կար: Նա թիկնեղ էր, թևի մեկը մյուսից կարճ, էր, ոտքերը, կարծես, ազդրին էին կպած, իսկ գլուխը՝ մարմնին. մի խոսքով՝ ծաղրածուի մեկը: Ըստ ավանդության՝ Հուք իմաստունը պարկապզուկի տիկի ձևն այս մարդուց էր ընդօրինակել և ներդաշնակել՝ ըստ յոթ հիմնական ծայներին՝ համապատասխանող խողովակների չափերի*: Թե ո՞վ է եղել այդ Հուք իմաստունը և երբ է ապրել՝ չենք կարող ասել:

Պարկապզուկի ծագման մասին Կուրտ Ջաքսը գրում է, որ հնագույն շրջաններում հասարակական ստորին շերտերից ելած շրջիկ երաժիշտներն անհրաժեշտություն են զգացել տարբեր մասնագիտություններ համատեղելու: Նյութական պայմաններից դրդված՝ երաժիշտները պիտի մի շարք հմտությունների մեջ վարպետանային. օրինակ՝ ձեռնածուկությամբ: Ալեքսանդրիա քաղաքը՝ որպես միջազգային շուկա, նպաստում էր այդպիսի մասնագետների առաջացմանը: Մասնագետներ, որոնք կկարողանային միաժամանակ երգել ու նվագակցել իրենց որևէ փողային գործիքով: Բայց որովհետև հմարավոր չէ

* Տե՛ս Թամբուրի Արութինի նույն ձեռագիր աշխատությունը:

միաժամանակ երգել ու փչել՝ պետք էր մի այնպիսի փողային գործիք ստեղծել, որ բերանն ազատ լինի*:

Այստեղ խոսքը պարկապուկի ավելի կատարելագործված տեսակների՝ երգեհոնի անմիջական նախատիպերի մասին է:

Ըստ Սուրբ գրոց բառարանի. «Տիկ կկոչվի տեսակ մը նվագարան, Դանիել Գ. (5. 10.), որ ըստ նկարագրության ռաբունյաց, կշիմվեր մորթե պարկի մը կցված երկու փողերե և ուներ խիստ և մեծագոչ ձայն**»:

Պետք է ենթադրել, որ Դանիել Գ.-ն ապրել է ու գործել Բաբելոնի և Զրեաստանի գերիշխանությունների շրջանում: Երաժշտագիտության մեջ ընդունված կարծիքի համաձայն՝ պարկապուկն առաջացել է Բաբելոնում***:

Այսուհանդերձ, պարկապուկի նախատիպը հովվական գործիքն է և, որպես այդպիսին՝ պահպանվել է նաև որոշ ժողովուրդների մոտ:

Եթե միափող սրինգը սերտորեն կապված է խաշնարածական որոշ երևույթների ու հովվի հուզախոռվ տրամադրությունների հետ՝ ապա պարկապուկը բարձր տրամադրության արտահայտիչն է:

Չովիվը սրինգ նվագում է, երբ միայնակ է բնության գրկում և մտամոլոր է: Այդ պահին սրինգը, կարծես, նրա զրուցակիցն է և փոխադարձաբար մեկը մյուսին իր վիշտն է երգում՝ հովիվը՝ սրնգին, սրինգը՝ հովվին: Սրան հակառակ՝ հովիվը պարկապուկ նվագում է հասարակության մեջ, և ո՛չ արոտավայրում, և ո՛չ էլ աշխատանքի ժամին, այլ՝ գյուղամիջում ազատ օրերին և առավել ևս՝ տոներին: Կարոտի, վշտի, տենչերի երգիչն այստեղ հանկարծ վերափոխվում է ու հանդես գալիս ծաղրածուի դերում:

Խաշնարած ժողովուրդների մոտ սովորություն կա, երբ մաքիները ծնում են՝ ոչխարապանները զգեստավորվում են կանանց տարազով և պարկապուկ նվագելով ու երգելով՝ գալիս են նորածինի տիրոջը շնորհավորելու: Տան առջև հովիվներից ոմանք, պարի ու զանազան շարժումների միջոցով, նկարագրում են ծննդաբերության ժամանակ ոչխարի ցավերը: Ընկնում են ծնկների վրա և անհանգիստ շարժումներ անում: Մյուս ընկերները պարում են շուրջը, վեր բարձրացնում նրանց ու կատակներ անում:

Պետք է պատկերացնել, թե այդպիսի դեպքերում ինչ աշխուժություն է տիրում հանդիսականներին: Այս սովորության մասին Սրբուհի Լիսիցյանին պատմել է իրանահայ Մարիամ Չախվերդյանը:

Ֆեոդալական հասարակարգի վաղ շրջաններից՝ պարկապուկը դառնում է շրջիկ երաժիշտների սեփականությունը:

Անցնելով գյուղ ու քաղաք՝ այդ երաժիշտները հանդես էին գալիս մերթ ինքնուրույն կատարմամբ, մերթ՝ լարախաղի ծաղրածուի ու նրան նվագակցողի դերում: Մի ուրիշ դեպքում նրանք հետները վերցնում էին արջ կամ մի որևէ այլ վարժեցրած վայրի կենդանի ու պարկապուկի նվագակցությամբ՝ խաղացնում: Չաճախ, շրջապատող երևույթների ու դեմքերի անմիջական տպավորություն-

* Музыкальная культура древнего мира, стр. 65 - 66.

** Բառարան Սր. գրոց, էջ 541:

*** Տե՛ս Музыкальная культура древнего мира, стр. 113.

ների ներքո՝ նրանք տեղն ու տեղը իմպրովիզացիոն քառյակներ էին հորինում։ Ահա թե ինչ է գրում Դ. Արակիշվիլին Վրաստանի շրջիկ այդ երաժիշտների մասին. «Անցնելով գյուղից գյուղ, քաղաքից քաղաք՝ լինի դա Բարիկենդանին, Ջատկին կամ մի այլ տոն օր, թեկուզ և ոչ տոն օր, նրանք կատարում են չափածո հանպատրաստից հորինումներ, այս հարցում մեստվիրեները զարմանալի տաղանդով են օժտված»*։

Մեստվիրեի համար ոչինչ չարժե տեղն ու տեղը՝ վայրկենապես որևէ բան իմպրովիզացիայի ենթարկել։ Շրջապատողներից մեկին նա թեթև ծաղրում է, մյուսին՝ գովաբանում, երրորդին չտեսնված հաճոյախոսություններ է անում, չորրորդին՝ ցավակցություն հայտնում և այսպես՝ անվերջ։ Այս բոլորն արվում է՝ նախօրոք ծանաթանալով այս կամ այն անձնավորությանը։ Ինքնըստինքյան հասկանալի է, որ մեստվիրեն մեծ մասամբ ստիպված է կամ գովաբանելու կամ՝ չափազանց մեծարելու մարդու արժանիքները, որպեսզի վերջինս չզլանա և ավելի առատաձեռն լինի։ Իմպրովիզացիայի համար մեստվիրեն վերցնում է մասնակիցներից մեկի բնորոշ շարժումը կամ դեմքի արտահայտությունը՝ սուր ու տպավորիչ ներկայացնելով դրանք։ Եվ որքան տաղանդավոր է տկզարկը՝ այնքան և ուժեղ է նրա մտքի սրությունը։ Վրաստանում նրանք խնջույքների ցանկալի հյուրն են։ Մեստվիրեի հանպատրաստից հորինումներն արտահայտվում են երգով ու նվագակցությամբ։

Ահա նվագակցության մոտավոր օրինակը.



Օրինակ 60

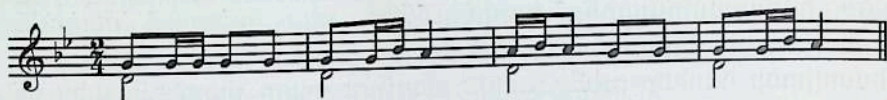
Խոսելով Վրաստանի մեստվիրենների երկացանկի մասին՝ Արակիշվիլին գրում է, որ այն չափազանց բազմազան է։ Նրանց երգերը կրոնաբարոյական ու պատմական, ինչպես և վիպական բովանդակություն ունեն։ Հայրենակիցների սխրանքների և երկրի անցած դժբախտությունների հետ միասին՝ մեստվիրեն կարող էր վերցնել նաև Ամիրանի, Արչիլի, Արսենի, Թամարի, Էրեակլեի և մյուսների մասին եղած նյութերը, կամ կրոնական ու բարոյախոսական թեմաներից, ինչպես օրինակ՝ «Աբելի մահվան մասին», «Նոյի և ջրհեղեղի մասին» և զանազան այլ երևույթների։ Մեստվիրենները ելույթներ էին ունենում շուկաներում ու հրապարակներում**։

Տկզարի ստեղծագործական, կատարողական այս ձևերը խորը հնության

* Մեստվիրե՝ պարկապզուկ նվագող։

** Труды и исследования по изучению нар. музыки, т. 2, Д. М. Аракишвили, Сравнительный обзор народной песни и музыкальных инструментов Западной Грузии, стр. 193 - 194. Պետք է նկատի ունենալ, որ Դ. Արակիշվիլու այս պատկերավոր նկարագրությունը, նախահեղափոխական շրջաններին է վերաբերում։

հետքեր են կրում և, ըստ ունեցած բանավոր տեղեկությունների, այսպես է եղել նաև Հայաստանում, որի ապացույցներից կարող է լինել երաժշտական հատվածի օրինակը, որ ծայնագրել ենք Ապարանի գյուղերի հայ տկզարկներից.



Օրինակ 61

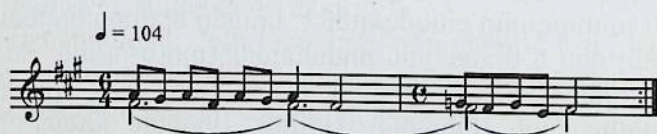
Ինչպես տեսնում եք, հայկական ու վրացական պարկապզուկային երաժշտական այս հատվածները լադային կառուցվածքով, չափերով ու ռիթմերով՝ բացարձակապես նույնն են: Նրանք տարբեր են միայն մեղեդու կառուցվածքով: Չայնակցող տոնը հայկական հատվածում, ի տարբերություն վրացականի, ընթանում է մեկ կայուն աստիճանի վրա:

Երաժշտական այս երկու հատվածների ընդհանրությունը վկայում է նաև պարկապզուկի արվեստի ընդհանրության մասին և Դ. Արակիշվիլու պատկերավոր այդ նկարագրությունը կարող է համընկնել նաև հայկական մշակույթում պարկապզուկի կիրառման եղանակներին: Տարբերությունը կարող էր լինել սյուժեի, տեքստի ու երաժշտության առումներով: Ինչ խոսք, որ եթե մեր տրամադրության տակ ևս ունենայինք գրավոր նկարագրություններ՝ ավելի հաստատ կլինեին և մեր հետևությունները, սակայն, ցավոք, սրանց գրանցման հարցերով ևս մեզանում չեն զբաղվել:

Խոսելով անձամբ մեր կողմից լսածների մասին պետք է ասենք, որ բացի վերը բերած օրինակից՝ մեծ մասամբ պարեղանակներ են:

Ստորև բերում ենք մեր ծայնագրած երեք պարեղանակների նոտային տեքստերը:

ԿՈՌԻՆԿԻ ՊԱՐ



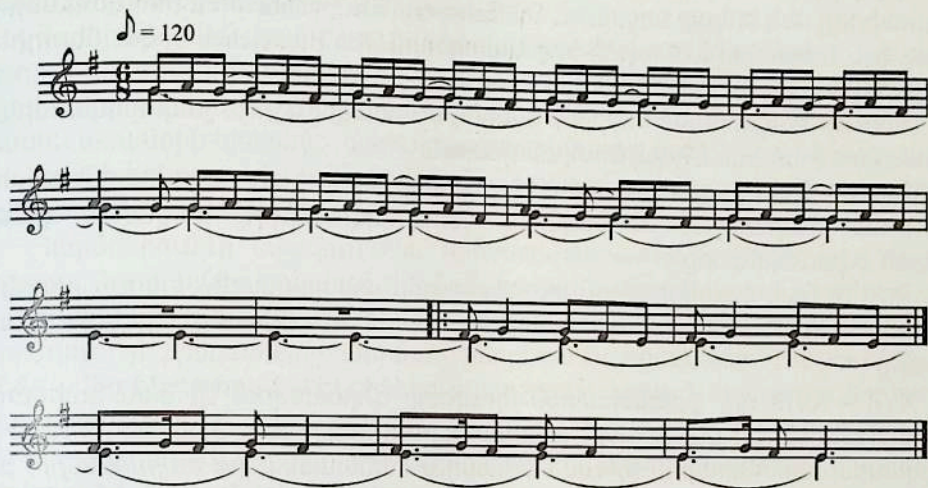
Օրինակ 62

ՇՈՐԱԳՅԱԼԻ ՎԵՐՎԵՐԻ



Օրինակ 63

ՅՈՒՆԱԿԻ ՊԱՐԸ



Օրինակ 64

Պահպանելով ընդհանուր բնույթը՝ Արևմուտքում և Եվրոպայում, պարկապզուկը զարգացման ու կիրառման ուրույն ուղի է անցել:

Այս գործիքը լայնորեն գործադրվում էր մաև հին Հունաստանում և Հռոմում: Պատմությունից հայտնի է, որ իր դեմ ուղղված խռովությունների ժամանակ ապստամբությունը ճնշելու դեպքում՝ Ներոնը խոստացավ հաղթանակի օրը հանդես գալ հասարակության առջև և նվագել ջրային երգեհոն, պարկապզուկ ու ավլոսով նվագակցել երգեցիկ խմբին* 39:

Սուգուստ Ռայսմանը, գերմանական երաժշտությանը նվիրված իր աշխատության մեջ գրում է, որ սկսած XIV դարից պարկապզուկը, կատարելագործվելուց հետո, պարերին նվագակցող ամենասիրելի գործիքն էր: Պարկապզուկ նվագող շրջիկ երաժիշտների քիվը (Գերմանիայում - Ս. Բ.) այնքան շատ էր, որ երկար ժամանակ յուրաքանչյուր շրջիկ երաժշտի՝ անկախ նվագած գործիքի տեսակից՝ տկզարկ էին անվանում**:

Ըստ մույն հեղինակի՝ XVII դարում արդեն գոյություն ունեին պարկապզուկի բազմապիսի տեսակներ: Սրանց նկարներն ու նկարագրությունները հանդիպում ենք Միխայիլ Պրետորիուսի նշանավոր «De Organographia» աշխատության մեջ***40:

* Муз. Культура древнего мира.

** Illustrierte Geschichte der deutschen Musik von dr. August Reissmann, Leipzig, 1881, s. 94

*** "Pabl. der Geschichte für Musikforsch", 13 Band 1618, De Organographia.

Այդ գործիքները տարբեր անուններ ունեին, ինչպես օրինակ՝ *Der Bock*, որի ծայնափողը մեկ երկար եղջյուր է: *Die Schaperpfeife*, *Schüberpfeif* (հովվական), իր երկու *b* և *f* տոներում լարված ծայնափողերով. *das Hümelchen* երկու մեկուդիկ և երեք ծայնապահ փողերով և այլն...

Կատարելագործված տարբեր ձևերով ու առավելագույն չափերով պարկապզուկը տարածված է եղել Շոտլանդիայում:

Այստեղ նրանց պատրաստման եղանակը հասել է գործարանային արտադրության: Տարածված են նույնիսկ պարկապզուկներից կազմված զինվորական նվագախմբերը*:

Հիշենք նաև ֆրանսիական *մյուզետը*, որը պատրաստվել է նույն պարկապզուկի սկզբունքով, սակայն կատարելության աստիճանով՝ մի նոր որակի գործիք է⁴¹:

XVII - XVIII դդ. ֆրանսիական *մյուզետը* գործածվում էր նաև օպերային նվագախմբում: Եվ վերջապես՝ պարկապզուկի պատրաստման ակզբունքն իր լիակատար արտահայտությունն է ստանում ժամանակակից *հարմոնների, բասյանների, հարմոնիումների, ակորդեոնների* ու *ֆիսհարմոնների* մեջ⁴²:

Այս գործիքները դիտելով՝ երբեմն դժվարանում են պատկերացնել, որ դրանք կարող են առաջացած լինել կենդանու հասարակ տիկից ու եղեգնափողերից կազմված պարզունակ մի նվագարանից: Այստեղ եղեգնյա լեզվակները տեղի են տվել մետաղյաներին, տիկից պատրաստված ռեզոնատորը՝ ծալքավոր մշակված պարկերին կամ ֆիսհարմոնի փակ պահարանին, մեկուդիկ փողերի ծայնանցքերը՝ ստեղնաշարին, սահմանափակ հնչյունային միջոցներին, հումորիստական ու սատիրական բնույթը տեղ է տվել լիրիկային ու միստիկային: Մի խոսքով՝ պարկապզուկից ոչինչ չի մնացել:

Սրանք բոլորն էլ նոր կարգի գործիքներ են, այնուամենայնիվ՝ բոլորն էլ պատրաստվում են ծայնավերարտադրման պնևմատիկ ու լեզվակային նույն սկզբունքով՝ ինչ պարկապզուկը:

Վերջում թվարկված պնևմատիկ բոլոր գործիքներն էլ զգալի չափերով գործածվել են նաև Հայաստանում:

Հարմոնը, օրինակ, ճիշտ է, զանգվածային կիրառություն չի ունեցել, սակայն անցյալում հաճախ կարելի էր հանդիպել կենցաղում, առանձին սիրողների մոտ, ինչպես նաև ճաշարաններում ու դուքաններում՝ ժողովրդական երաժիշտների մոտ:

Նրա երկացանկը հիմնականում կազմում էին արևելյան մեղեդիներն ու պարերը, կամ, եթե կարելի է այսպես արտահայտվել, *դուխանային եղանակները*, որոնք հարմոնի կատարմամբ՝ յուրօրինակ կոլորիտ էին ստանում: Այս բոլորը մեծ հաճույք էր պատճառում ունկնդրող հասարակությանը:

Բանասաց Ապել Նազիկյանը հաղորդում է, որ Փոքր Հայքում առանձին կատարողներ նվագում էին *հարմոնի*գ: Այս գործիքն ունեցել է 12 ստեղից բաղկացած ստեղնաշար: Աջ ձեռքով նվագում էին եղանակները, իսկ ձախով՝ փչում գործիքին միացված փուքը:

* Flood G., The story of the bagpipe, 1911.

Նազիկյանը հաղորդում է նույնպես, որ այդ գործիքից օգտվում էին մեծ մասամբ դեռատի աղջիկներն ու կանայք:

Հարմոնիումին հանդիպում ենք եվրոպական գործիքներից կազմված ժողովրդական նվագախմբերում: Այսպիսի նվագախմբերից էր էրզրումի նշանավոր Սանթուրճյան ընտանիքի անդամներից կազմված անսամբլը, որի մասին առանձին կխոսենք՝ համապատասխան բաժնում: Պետք է ենթադրել, որ սա եզակի երևույթ չէ և հարմոնիումը մեծ քաղաքներում պետք է որ տարածված լիներ այս կարգի նվագախմբերում:

Հարմոնիում էր նվագում նաև Քրիստափոր Կարա-Մուրզան: Կարելի է ենթադրել, որ դրանից օգտվում էին նաև անցյալ դարի երկրորդ կեսի հայ պրոֆեսիոնալ մյուս երաժիշտները: Սակայն, շատ ավելի լայն չափերով օգտագործվում էր *ֆիսհարմոնը*: Օրինակ՝ Անդրեաս Քաղցածյանը (1809 - 1856 թթ.) 1844 թվից հետո հայ եկեղեցիներում պաշտոնավարել է որպես երգեհոնահար (*ֆիսհարմոն*):

Խաչատուր Աբովյանը Դորպատի համալսարանում ուսանած տարիներին սովորել է նաև երգեհոն նվագել:

Եղիա Տնտեսյանը (1834 - 1881թթ.) զբաղվել է երգեհոնը հայ եկեղեցիներում կիրառելու խնդիրներով*:

Ֆիսհարմոն կարելի էր հանդիպել և՛ Ք. Կարա-Մուրզայի, և՛ Մ. Եկմալյանի, և՛ Կոմիտասի մոտ, ինչպես նաև ժամանակի շատ երաժիշտների ու սիրողների միջավայրում: Ֆիսհարմոնը հնչում էր մեծ քաղաքների հայկական եկեղեցիներում՝ որպես երգեցիկ խմբին նվագակցող գործիք:

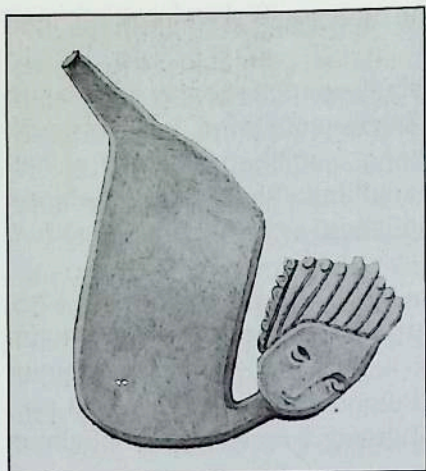
Դառնալով *ակորդեոնին*՝ կարելի է ասել, որ սա մեր օրերի թերևս ամենագանգվածային տարածում ունեցող երաժշտական գործիքներից է:



Բազմափող սրինգին նվիրված հատվածում արդեն առիթ ունեցանք խոսելու նախկին Դարալագյազի Կարախավանք գյուղի գերեզմանատան տապանաքարի վրա (XIII դ.) քանդակած պարկապզուկի մասին, որն իր կառուցվածքով բոլորովին տարբերվում է ժամանակակից գործիքներից (նկ.101):

Բեռլինի թանգարանում պահվում է սիրիական գլխարկը գլխին, բազմափող սրինգը ձեռքին եգիպտական երգիչ-երաժշտի մի փոքրիկ արձան: Սրինգները կպած են տկանման պարկին: Պարկին միացված է նաև մի փոքրիկ փուքս: Սա

* Ակնարկ հայ երաժշտության պատմության, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատարակչություն, Երևան, 1963, էջ 85, 87:



Նկար 101

մեր վերը բերված տապանաքարի վրա քանդակած նույն գործիքից է, տարբերությամբ, որ Բեռլինի օրինակում օղը տիկի մեջ լցվում է փուքսով ու փուքսը փչում են ոչ թե ձեռքով, այլ՝ ոտքով: Այսպիսով, կատարողի բերանը բոլորովին ազատ է երգի կամ խոսքի համար, ազատ են նաև ձեռքերը՝ նվագելու համար:

Այս գործիքը հելլենիզմի շրջանում արտադրած արձաններից է որը վկայում է նման պարկապզուկի գործածության մասին դեռ հին էլլադայում: Թերևս հենց այս նվագարանն է, որ միտք է տվել Կտիգեթիին, դեռ մ.թ.ա. III դարում հորինել երգեհոնը*:

Մեր տապանաքարի վրայի քանդակը դիտեցինք որպես երգեհոն, որովհետև իր ձայնափողային կազմով՝ իրոք երգեհոն է, սակայն վերջ ի վերջո սա պարկապզուկ է: Մեր մատենագրական տվյալների համաձայն՝ սա Հայաստանում եզակի նմուշներից չէ, և այդ սկզբունքով պատրաստված գործիքներ եղել են մեզանում: Այս առումով հիշատակելի են XV դարի հայ մատենագիր Առաքել Սյունեցու հետևյալ տողերը**.

«...Իսկ փչմամբ... և տկզարկ, որ զտիկն փչէ և զանազան ձայն հանէ, սոյնպէս և երգեհոնն»:

Այս տողերում հիշատակելին այն է, որ տկզարկը տիկն է փչում և զանազան ձայներ է հանում (ընդգծումը՝ Ա. Ք.): Ժամանակակից հայկական պարկապզուկներն ունեն միայն երկու ձայնափող, հետևաբար և հնարավորություն ունեն վերարտադրելու երկու ձայն միայն: Ձանազան բառը պետք է հասկանալ երկուսից ավելի ձայներ: Իսկ Սյունեցու հիշատակության վերջին երկու բառը «...նույնպես և երգեհոնն» կարելի է բացատրել, որ պարկապզուկը երգեհոնի պես զանազան ձայներ է վերարտադրում: Առաքել Սյունեցու այս նկարագրությունը հիշեցնում է Կարախվանքի տապանաքարի վրայի քանդակը:

Ինչպես տեսանք, պարկապզուկի ձայնանցքավոր հնչյունափողերին այնտեղ փոխարինում է ինքն փողանի երգեհոնը: Այսպիսով, բոլոր նախատվյալները կան ենթադրելու, որ Սյունեցու նկարագրած գործիքը հենց այս կառուցվածքի նվագարաններից պետք է եղած լիներ: Եթե այդպես է՝ ապա տապանաքարի պատկերավոր օրինակը եզակի գործիք չէ և ամենայն հավանականությամբ՝ նրա պատրաստման սկզբունքը տարածված է եղել Հայաստանում:

* Музыкальная культура древнего мира, стр. 65, 66.

** Նորին տեր Առաքելի հոգեմորոգ հայրապետի վասն սահմանացն Դաւթի քաղուածու բան: Մատենադարան, № 1764 ձեռագիր, էջ 293:

Կրկին անգամ հիշենք, որ Կարախվանքի այդ հուշարձանը պատկանում է XIII դարին: Հիշենք նաև, որ Առաքել Սյունեցին ապրել է XV դարում: Եթե չենք կարող ասել, թե այդ պարկապզուկը որքան տարիներ է ապրել մինչև XIII դարը, նույնպես և չենք կարող ասել, թե որքան է ապրել XV դարից հետո՝ ապա XIII - XV դդ.՝ այսինքն շուրջ երկու հարյուր տարվա նրա գոյությունը կասկածից դուրս է:

Հիշենք նաև, որ Սյունեցին, ինչպես երևում է ազգանունից, Սյունյաց աշխարհից էր, և կարող էր պատահել, որ նկարագրած լիներ իր երկրի գործիքը: Հետաքրքրական է, որ տապանաքարը գտնվում է նույն Սյունյաց երկրում: Իհարկե, չէր կարող պատահել, որ Սյունեցին նկարագրած լիներ տապանաքարի վրայի քանդակած գործիքը, որը կերտված է եղել նրանից շուրջ երկու հարյուր տարի առաջ, քանի որ մախոսում է կենդանի կատարող *տկզարկի* մասին:

Խոսելով պատմական գործիքների մասին՝ հիշենք նաև Դվինի պեղումներից հայտնաբերված պարկապզուկի ոսկրյա մունդշտուկը (նկ.102), որը թվագրվում է X դ.: XVII դարի ձեռագրերից մեկի մեջ հանդիպում ենք մի նկար, որտեղ պատկերված է կին պարկապզուկ նվագող (նկ.103): Այս գործիքն աչքի է ընկնում լայն ու խոշոր ձայնափողով: Ձայնափողի բերանից կախված են մի շարք, կարծես մազանման, հյուսվածքներ: Սրանք արդյոք գործիքը զարդարելու նպատակով են արված, թե սոսկ նկարչի երևակայությունն է, որով ուզեցել է ծորող հնչյունների պատկերացումը տալ: Այս նկարը գալիս է հաստատելու, որ միջնադարում եղել են նաև կին կատարողներ: Ձեռագրերում հանդիպում ենք նաև տղամարդ կատարողի (նկ.104)*:

Ժամանակակից ժողովրդական պարկապզուկը բաղկացած է երեք հիմնական մասից: Այդ մասերն են՝ այծի, ոչխարի կամ հորթի տիկից պատրաստված պարկը, որը ծառայում է որպես օդի շտեմարան, ապա՝ ձայնափողերը, և վերջա-



Նկար 102



Նկար 103



Նկար 104

* Մատենադարան, Ձեռագիր № 6670, էջ 138 ա և № 9599, էջ 18:



Նկար 105

պես՝ մունդուշտուկավոր փչանցքը (Նկ.105): Պարզ կառուցվածքի պարկապզուկները, սովորաբար, ունենում են մեկ կամ երկու ծայնափող: Հայաստանում կիրառական են զույգ ծայնափողով գործիքները: Այս ծայնափողերն ընդունված է անվանել մելոդիկ փողեր, և պատրաստվում են ճիշտ նույն սկզբունքով՝ ինչպես նախորդ հատվածում նկարագրված *պկու* գործիքը: Պկուն և պարկապզուկի ծայնափողերը միևնույն գործիքներն են, միայն այն տարբերությամբ, որ պարկապզուկի փողերը լինում են ավելի երկար ու ավելի լայն: Երկրորդ տարբերությունն այն է, որ պկուն երեսի կողմից ունի ութ ծայնանցք, իսկ պարկապզուկի ծայնափողերից յուրաքանչյուրը՝ հնգական ծայնանցք:

Պարկապզուկի մելոդիկ փողերը զուգահեռաբար, կողք-կողքի դրված խնամքով գետեղում են փայտից պատրաստված տաշտածև հատուկ սարքավորման մեջ: Տաշտածև այդ մասը մասնագիտական տերմինով կոչվում է *նավ*: Նավը, ծայնափողերի հետ միասին, հազցնում են տիկի առջևի ձախ ոտքի մեջ և ամուր կապում: Իսկ մինչ այդ փողերի մեջ և շուրջը եղած դատարկ տարածությունը լցնում են մոմով: Ծայնափողերը՝ ներքևի մասով հազցնում են կեսից կտրված, երկու ծայրից բաց, կենդանու եղջյուրի նեղ բացվածքի մեջ: Այդ նույն եղջյուրի հակառակ կողմի լայն բացվածքը ծառայում է որպես ծայնը սփռելու միջոց:

Սակայն, կան և գործիքներ, որոնց մելոդիկ փողերն առանց որևէ օժանդակ սարքավորման՝ զուգահեռաբար, մեկը մյուսից անջատ՝ ուղղակի հազցնում են տիկի մեջ ու ամրացնում:

Երբեմն, փողերից մեկը լինում է գլանածև, իսկ մյուսը՝ կոնածև: Այս սկզբուն-

Նկար 106



քով պատրաստված պարկապուկները հաճախ ունենում են մաև բասային ծայնապահ մեկ կամ երկու փողեր, որոնք մեկուդիկ փողերից բոլորովին անջատ են լինում: Չայնապահ այս փողերը կոչվում են *բուրդոն*: Մեկուդիկ զույգ փողերը միշտ չէ, որ հավասար քանակի ծայնանցքեր են ունենում: Օրինակ՝ չուվաշական և մորդովական գործիքների զույգ ծայնափողերը, ինչպես նշում է Վ. Բելյակը, ունեն տարբեր քանակի ծայնանցքեր:

Այսպիսով, բազմազան ու բազմապիսի են պարկապուկի տեսակներն ու պատրաստման եղանակները:



Պարկապուկի ծայնավերարտադրման սկզբունքը նույնն է՝ ինչ պկուհինը, միայն այն տարբերությամբ, որ օդի հոսանքն այստեղ փողերին է անցնում ոչ թե կատարողի անմիջապես բերանից, այլ՝ տիկի միջից: Կատարողը, գործիքի մուկոշտուկը առնելով բերանի մեջ, տիկը լցնում է օդով և ուռած տիկը մնում է ձեռքերի արմունկների մեջ (նկ.106): Արմունկները պարբերաբար սեղմում են տիկը, որի շնորհիվ անընդհատ հոսանքով օդն անցնում է ծայնափողերի ճիչների լեզվակների մեջ: Լինում են և գործիքներ, որտեղ տիկը փոխարինում

են դդումով: Դդումի ռեգերվուարով պարկապուկներ հանդիպում են Յնդկաստանում*:

Կատարողի ձեռքերն ազատ են մելոդիկ սրինգները բռնելու և ծայնանքներից օգտվելու համար: Պարկապուկի կատարման այս սկզբունքն է, որ հիմնականում գործադրվում է շատ երկրներում՝ այդ թվում և Հայաստանում: Սակայն, ինչպես տեսանք, կան և ավելի կատարելագործված գործիքներ, որոնց մեջ օղը լցնում են ձեռքի փոքրիկ փուքսի միջոցով և որն ամրացված է հենց գործիքին:

Այս կարգի գործիքներից է ֆրանսիական մյուզետը: Չմոռանա՞նք հիշել, որ պարկապուկի ծայնափողերի լարվածքը մեկը մյուսին հավասարեցնելու կապակցությամբ՝ ճիչների լեզվակներն են կարգավորում: Եթե լեզվակներից մեկը, ավելի երկար է մյուսից, ապա նրա արմատի վրա հազցնում են թելից պատրաստված շարժական օղակ, կամ կպցնում են մոմի մի փոքրիկ կտոր, որով և կարճացնում են լեզվակի տատանվող մասը:

Երկու մելոդիկ փողեր ունենալու դեպքում՝ պարկապուկը հնարավորություն ունի վերարտադրելու երկծայն երաժշտություն. սրանով հանդերձ, տիկի մեջ եղած օղի կուտակումը հնարավորություն է տալիս կատարողին ազատ պահելու բերանը՝ առանց նվագը դադարեցնելու: Այսպիսով, կատարողը հնարավորություն է ստանում նվագելով հանդերձ միաժամանակ երգել կամ արտասանել, ինչպես և ցանկացած շարժումներ կատարել՝ անգամ պարել: Ինքնընդհատված պարզ է, որ բուրդոններ ունենալու դեպքում՝ էլ ավելի են ընդլայնվում գործիքի՝ բազմաձայնի հնարավորությունները: Պարկապուկի բոլոր հնարավորություններն ի մի բերելով կարելի է ասել, որ մեկ գործիքով և մեկ հոգու կատարմամբ՝ ստացվում է ամբողջ մի անսամբլ:

Ահա, թե ինչպիսի լայն հնարավորություններով է օժտված այն: Եվ պատահականություն չէ, որ XVII - XVIII դդ. Արևմտյան Եվրոպայում պարկապուկն անվանվում էր սիմֆոնիա և հայտնի էին մի շարք վիրտուոզ կատարողներ, որոնք ավելի ու ավելի էին կատարելագործում այդ նվագարանը**:

Արդեն ասվեց, որ Հայաստանի պարկապուկների երկու հիմնական ծայնափողերն էլ մելոդիկ են: Դրանք երկուսն էլ օգտագործվում են կամ մեղեդու ունիսոն կատարման համար, կամ՝ դրանցից մեկի վրա նվագում են մայր եղանակը, իսկ մյուսով նվագակցում բուն մեղեդուն: Նվագակցող փողը փոխնիփոխ կատարում է մայր եղանակի հնչյունակազմի գլխավոր աստիճանները***:

Խոսելով գործիքի տեմբրի մասին, նախ պետք է ասել, որ ի նկատի ունենալով նրա մեկ լեզվակային սկզբունքը՝ երաժշտագետները պարկապուկը սովորաբար դասում են կլարնետային խմբին: Համեմատելով մյուս եվրոպական

* Ըստ Ա. Մասլովի՝ պարկապուկը Յնդկաստանում ավելի քան 2000 տարվա անցյալ ունի:

** Труды и исследования по изучению народной песни и музыки, т. 2, стр., 256, 257, статья А. Л. Маслова.

*** Տե՛ս այս գրքում Զույգփողանի գործիքների բաժինը:

գործիքների հետ՝ այն իր տեմբրով ևս ավելի մոտ է կլարնետին, քան մի որևէ ուրիշ գործիքի:

Թամբուրի Արուֆինի բերած ավանդությամբ, որը տրվեց այս հատվածի սկզբում, բնորոշվում է պարկապզուկի հիմնական բնույթը: Եվ իրոք, ինչպես տեսանք, ի տարբերություն մյուս փողային գործիքների՝ կարելի է ասել, որ այս նվագարանը հունորի և սասիրայի մարմնացում է, ոչ միայն իր արտաքին ձևով, այլև՝ երաժշտական բովանդակությամբ:



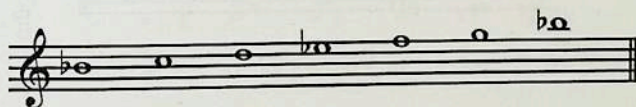
Համեմատած սրնգային մյուս գործիքների հետ՝ պարկապզուկի հնչյունակազմը շատ սահմանափակ է: Լեզվակային գործիքները, պիտի ասել, որ զուրկ են օբերտոնային հնչյուններից, հետևաբար, և նրանց հնչյունային հնարավորությունները սահմանափակվում են միայն գործիքի բնական հիմնական ձայնակազմով:

Ինչպես գրում է Վ. Բելյանը, «Նույնիսկ ժամանակակից շոտլանդական պարկապզուկները, որ պատրաստվում են գործարանային եղանակով՝ ապահովում են միայն նոնայի սահմաններում դիատոնիկ հնչյունաշար»*:

Շոտլանդական պարկապզուկները պատկանում են կատարելագործված գործիքների թվին: Նրանց մեղոդիկ փողերը, ըստ Բելյանի նկարագրության՝ ութ ձայնանոցք ունեն: Անգամ զարգացման բարձր աստիճանի հասած ժողովրդական պարկապզուկների սովորական հնչյունաշարը բաղկացած է յոթ աստիճանից:

Այսպիսի հնչյունաշարի հանդիպում ենք հունգարացի կոմպոզիտոր, դաշնակահար և ֆոլկլորիստ Բելա Բարտոկի աշխատություններում**:

Ահա այդ հնչյունաշարը՝



Օրինակ 65

Լրացուցիչ փողեր ունեցող պարկապզուկների ավելի վաղ շրջանի նմուշների ձայնապահ հնչյունները սկսվում են կվարտայից:

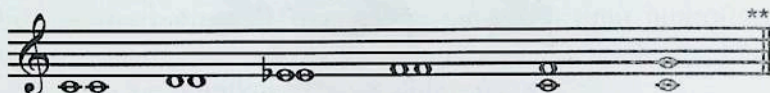
* В. Беляев, К вопросу изучения грузинских музыкальных инструментов, стр. 26.

** Béla Bartók, "Volksmusik der Rumänen von Maramures", s. XXVIII.



Օրինակ 66

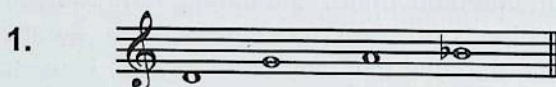
Նույն կարգի պարկապգուկների ավելի ուշ շրջանի նմուշների ծայնապահի հնչյունները սկսվում են կվինտայից*:



Օրինակ 67

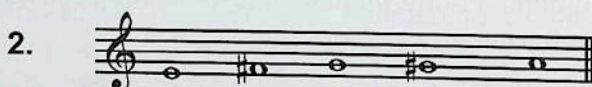
Հայաստանի պարկապգուկների ծայնափողերից յուրաքանչյուրն ունի հնգական ծայնանք, հերևաբար ի վիճակի են վերարտադրել միայն վեց հնչյուն:

Ստորև բերում ենք մեր ծայնագրած ու վերևում բերված եղանակներից արտածված չորս հնչյունաշարերը***:



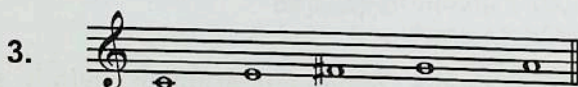
Օրինակ 68

ԿՈՌԻՆԿԻ ՊԱՐԸ



Օրինակ 69

ՇՈՐԱԳՅԱԼԻ ՎԵՐՎԵՐԻ

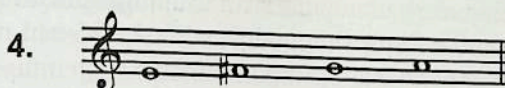


Օրինակ 70

* Բոլոր բերած հնչյունաշարերը վերցված են Վ. Բեյլակի նույն աշխատությունից, տես էջ 26:

** Վ. Բեյլակի մոտ այս ծայնանիշերը գրված են 1/4 տևողություններով:

*** Տես օր. 61:



Օրինակ 71

Ինչպես տեսնում ենք, առաջին և չորրորդ հնչյունաշարերը կազմված են չորսական հնչյունից, իսկ երկրորդն ու երրորդը՝ հնգական: Առաջին և երրորդ հնչյունաշարերն ունեն սեքստային ծայնածավալ, երկրորդը, չորրորդը՝ կվարտային: Առաջին, երրորդ և չորրորդ հնչյունաշարերն ունեն դիատոնիկ կազմություն, իսկ երկրորդը՝ կիսաքրոմատիկ (g - gis):

40-ական թվականներին առիթ ունեցանք հանդիպելու շրջաններից եկած երեք կատարողների ու ծայնագրելու նրանց գործիքների հնչյունաշարերը՝ իրենց վերարտադրությամբ:

Ահա դրանք.

1.

2.

3.

Ծայնանցքերը

1	•	•	•	•	•	•	**
2	•	•	•	•	•	•	
3	•	•	•	•	•	•	
4	•	•	•	•	•	•	
5	•	•	•	•	•	•	

Օրինակ 72

* Երկրորդ օկտավի sol-ը ստացվեց բոլոր ծայնանցքերի փակ վիճակում: Կատարողը հայտնեց, որ այդ հնչյունը բնորոշ չէ գործիքի համար և արդյունք է ծայնափողերից մեկի ճշիճի անսարքության:

** Կետերով նշանակված են գործիքի փակ ծայնանցքերը, իսկ օղակներով՝ բաց ծայնանցքերը

Թիվ 2 և 3 հնչյունաշարերը վստահություն չեն ներշնչում: Միայն թիվ 1 հնչյունաշարն է, որ կասկած չի առաջացնում: Այս հնչյունաշարը, տոնային հարաբերությամբ, շատ նման է Բելա Բարտոկի օրինակ 65-ում բերած հնչյունաշարին, սակայն այն տարբերությամբ, որ այստեղ փոքր տերցիան հնչյունաշարի հիմքում է հանդես գալիս $d' - f'$, իսկ Բարտոկի մոտ՝ հնչյունաշարի գագաթում $g^2 - b^2$:

Մելոդիկ փոդերի ծայնանցքերի քանակի ավել լինելու հետևանքով՝ Բարտոկի մոտ հնչյունաշարը մեկ աստիճանով բնականորեն ավել է մերից:

Պետք է ասել, որ պարկապզուկ նվագողները համեմատաբար պակասել են ոչ միայն Հայաստանում՝ այլև կովկասյան մյուս ժողովուրդների մոտ: Եվ այդ հազվագյուտ կատարողներն էլ հաճախ հմուտ մասնագետներ չեն ու չեն տիրապետում գործիքին: Հենց այդ պատճառով՝ հաճախ դժվար է լինում նրանցից ստանալ անհրաժեշտ տեղեկությունները: Ստացածներն էլ երբեմն կասկածելի են թվում:

Մի քանի խոսք՝ նույն Կարախվանք գյուղի տապանաքարի վրա քանդակած պարկապզուկի հնչյունաշարի մասին:

Որքան հետաքրքիր է այդ գործիքն իր ընդհանուր կառուցվածքով, նույնքան և հետաքրքիր է հնչյունակազմով: Ինչպես տեսանք, այս գործիքն ունեցել է իննը ձայնափող: Իննը ձայնափողերից, բնականաբար, պիտի ստացվեր իննը աստիճանից կազմված հնչյունաշար: Կարելի է ենթադրել, որ որոշ ձայնափողեր, ինչպես հատուկ է որոշ բազմափող սրինգներին, ապլիկատուրային հարմարությունների նկատառումներով՝ իրենց բարձրությամբ այս կամ այն ձայնափողի կրկնությունը պիտի լինեին: Սակայն, քանի որ սա սոսկ ենթադրություն է, փորձենք դիտել այն իննը տարբեր ձայնաստիճանների կազմավորությամբ: Ինչպես տեսանք, այս ծավալի հնչյունաշարեր հանդիպում են շտապանդական պարկապզուկների վրա:

Հայաստանի ժամանակակից ժողովրդական փողային գործիքներից դուրսն ու զուռնան են, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի ութական ձայնանցք երեսի կողմից և մեկական՝ հակառակ կողմից, հետևաբար, սրանք են, որ կարող են վերարտադրել իննաստիճան ունեցող հնչյունաշարեր: Կարող է պատահել, որ այդ պարկապզուկի հնչյունաշարը կազմված լիներ դուդուկի կամ զուռնայի հնչյունաշարերի սկզբունքով: Սակայն դուդուկի և զուռնայի հնչյունաշարերի մասին կխոսենք հետագա հատվածներում, երբ կանդրադառնանք այդ գործիքներին:

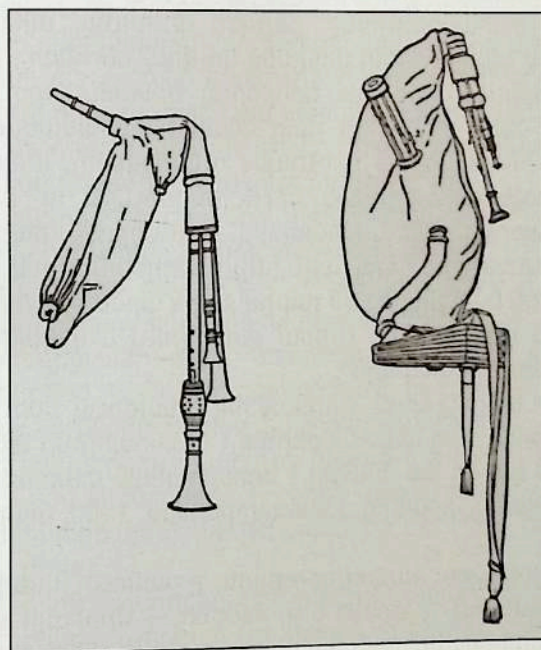
Հետաքրքրող հարցերից մեկն էլ կարող է լինել այն, թե ինչպես է պատահել, որ պարկապզուկի իննաստիճան հնչյունաշարը հետագայում տեղի է տվել վեց աստիճան ունեցող հնչյունաշարերին:

Ինչպես տեսանք, վեց աստիճան հնչյունաշարերը չափազանց բնորոշ են պարկապզուկների համար: Փողերի վրա պատրաստելով հնգական ձայնանցք, ըստ երևույթին հայ վարպետները ևս առաջնորդվել են գոյություն ունեցող ընդհանուր սկզբունքներով: Այս առնչությամբ՝ հետաքրքրական է ծանոթանալ տարբեր ժողովուրդների պարկապզուկների համեմատական ուսումնասիրության արդյունքում Վ. Բելյակի արած հետախույզումներին:

Վ. Բելյակը, հիմնվելով պարկապզուկների հինգ և վեց ձայնանցք ունեցող

մելոդիկ փողերի իր չափագրական տվյալների վրա՝ համեմատելով կովկասյան գործիքների հնչյունաշարերը մերձվելոյան ժողովուրդների նույն գործիքների հնչյունաշարերի հետ գալիս է այն եզրակացության, որ ինչպես ծայնանցքերի դասավորության մասշտաբներով, այնպես և ծայնանցքերի ստորաբաժանումներով՝ այս ժողովուրդների զույգփողանի պարկապզուկները զարմանալիորեն նման են միմյանց: Այս նմանությունը վկայում է, որ տարբեր ժողովուրդների երաժշտական զարգացման միատեսակ փուլերը երաժշտական գործիքների պատրաստման բնագավառում բնորոշվում են նաև միատեսակ հորինումներով ու կատարելագործություններով*:

Թերևս այսպես պիտի դիտել նաև Հայաստանի հինգ ծայնանցք ունեցող պարկապզուկները:



Իտալական (ձախից) և ֆրանսիական պարկապզուկներ:

* Տե՛ս В. Беляев, նշվ. աշխ., էջ 27:

Ի տարբերություն մեկ լեզվակավոր գործիքների, զույգլեզվակավորները ծայնավերարտադրման համար ունենում են հատուկ պիպիչ, որը կազմված է երկու՝ մեկը մյուսին հարվող եղեգնաթերթիկներից:

Այս կարգի ժողովրդական գործիքներից են *գլանափողը*, որին ժողովուրդն անվանում է *դուդուկ* կամ *մայ* և *սրափողը*, որին ժողովուրդն անվանում է *զուռնա*:

Թված փողային մյուս գործիքներից սրանք տարբերվում են ավելի բարդ կառուցվածքով ու ավելի կատարելագործված հնչյունային կազմով:

Ի նկատի ունենալով կառուցվածքային որոշ նմանությունն ու ծայնավերարտադրման ընդհանրությունը՝ ինչպես դուդուկը, այնպես էլ զուռնան, երաժշտության մեջ հանրահայտ անվամբ կոչվում են *հոբոյ*, ըստ որում՝ առաջինը կոչվում է *գլանածն հոբոյ*, իսկ երկրորդը՝ *կոնածն հոբոյ*:

Իր արտաքին ձևով սրափողը շատ նման է ժամանակակից եվրոպական հոբոյին, որը սրա նախատիպն է: Ինչպես գլանափողը, այնպես և սրափողը, ունենալով ծայնավերարտադրման նույն սկզբունքն ու նույն հնչյունային հիմնական համակարգը, այնուամենայնիվ, զգալիորեն տարբերվում են մեկը մյուսից ոչ միայն արտաքին ձևով՝ այլև հնչյունային բնույթով ու երանգներով:

Սրանց հնագույն մոուլներից են լեզվակային արծաթյա այն գործիքները, որ հայտնաբերվել են Միջագետքի Ուռհա քաղաքում և պատկանում են մոտավորապես մ.թ.ա. 2800 թվականին*:

Ա. Լավինյակի տվյալներով՝ գլանափողի հնագույն մոուլներից մեկը հին եգիպտական հոբոյն է, որը հայտնաբերվել է Պանոպոլիսի պեղումների ժամանակ**: Ենթադրում են, որ սա մնացել է եգիպտական փարավոնների 18-րդ դինաստիայի ժամանակաշրջանից (մոտավորապես 1500 տարի մեր թվագրությունից առաջ):

«Հին եգիպտոսի նոր թագավորության շրջանում (փարավոնների 18-րդ դինաստիայի ժամանակ), – գրում է Կ. Զաքսը, – Սիրիայի ավերումից հետո, արևելյան ստրուկները երաժշտական մի շարք գործիքների հետ միասին, իրենց հետ եգիպտոս բերեցին նաև եգիպտացիներին մինչ այդ անծանոթ *հոբոյ* գործիքը»:

Սիրիական *աբուբաները* (հոբոյ) *իմբուբու* անվամբ՝ գործադրում էին շուներները և բաբելացիները***:

Հոբոյները *ավլոս* անվամբ՝ չափազանց տարածված էին հին Հունաստանում: Պետական որոշմամբ՝ Արկադիայի քաղաքացիները մինչև 30 տարեկան հասակը պարտադիր սովորում էին երաժշտություն: Սպարտայում, Ֆիվայում և

* П. Грубер, История муз. культуры, т.1, стр., 192.

** Encyclopedie de la musique", A. Laviqnac, vol.p.19.

*** Նույն՝ Муз. культура др. мира, стр. 55-56.

Աթենքում յուրաքանչյուր ոք պիտի սովորեր ավուս նվագել: Հին Հունաստանում գոյություն ունեին ավլետային արվեստի առանձին դպրոցներ: Դրանցից ամենանշանավորը փռյուգիական դպրոցն էր, որի հռչակավոր ներկայացուցիչն էր Օլիմպիոսը⁴³: Ավլոսի արվեստը, ինչպես գրում է Գերման Ալբերտը, Հունաստան էր բերվել Ասիայից և նրա միջոցով կատարվող պաշտամունքային մեղեդիները, որ կապվում էին Օլիմպիոսի անվան հետ, կատարվում էին ի պատիվ ասիական աստվածների մեծ մայր Քիբելի:

Ավլոսով էին կատարվում նաև զոհաբերությունների հետ կապված զանազան եղանակները: Աշխարհիկ երաժշտության ասպարեզում հիշատակելի է մ.թ.ա. 586 թթ. ավլոսահար Սակադի (Արգոսից⁴⁴ հռչակավոր Նոմը, որի մի շարք էպիգրոֆներ պատկերում են Ապոլոնի կռիվը քևավոր վիշապի հետ: Այս Նոմը ծրագրային երաժշտության հնագույն օրինակներից է*:

Վ. Բելյանը գրում է, որ հնագույն շրջաններին պատկանող այդ գործիքների մեզ արդեն հայտնի նմուշները դրանց լիովին զարգացած տեսակներն են**:

Համեմատաբար ուշ շրջանի սրափողերի պատկերավոր օրինակներ հանդիպում ենք Բեռլինի դրամագիտական թանգարանում պահվող մ.թ. II դ. եբրայական մետաղյա մի դրամի վրա (նկ. 107): Այստեղ պատկերված է երկու գործիք, որոնք նույնպես վկայում են դրանք զույգերով գործածելու կերպի մասին: Գործիքների վերևի վերադիր մասերն ավելի մեծ են ձագարածև մետաղյա մունդշտուկների, որոնք առիթ են տվել Կ. Ջաքսին ենթադրելու, որ սրանք եբրայական այն *խաստսրաներն* են, որոնց մասին խոսվեց մեր գրքի մետաղյա փողերի բաժնում: Այսուհանդերձ, Կ. Ջաքսը ենթադրում է, որ այդ ձագարածև մունդշտուկները կարող են սկավառակներ լինել, որոնց վրա կատարողը նվագելիս հենում է շուրթերը, (որը մինչ այժմ կիրառվում է գրեթե բոլոր ժողովուրդների սրափողերի վրա), հավանական է համարում, որ դրանք կարող են սրափող (զուռնա) լինել:



Նկար 107

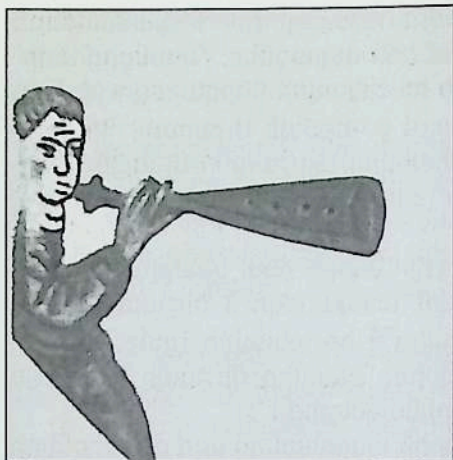
Այսքանը բավական է գաղափար ունենալու համար, թե որքան մեծ անցյալ ունեն մեծ գործիքները, և որքան նշանակալից դեր են ունեցել 4000 - 5000 տարվա գոյության ընթացքում:

Վերն արդեն առիթ ունեցանք նշելու, որ փողերի վերաբերյալ հայ պատմիչների հիշատակությունները շատ ընդհանուր են և հաճախ դժվար է լինում որշել, թե որ տիպի գործիքի մասին է խոսվում: Նույնը կարելի է ասել նաև գլանափողերի ու սրափողերի մասին:

Համեմատելով դրանք նույն շրջանում մյուս հին ժողովուրդների կենցաղում և ծիսապաշտամունքային կյանքում տարածված գործիքների հետ, կարելի է

* Նոմը հին Հունաստանում որոշակիորեն սահմանված երգային ձևերից է, որը հետագայում վեր է ածվել լայնաշունչ, բազմաձայն երաժշտական ստեղծագործության: Муз. Культура др. мира., стр. 117, 118, 119.

** В. Беляев, Муз культура Узбекистана, стр. 14, 45.



Նկար 108

ենթադրել, որ հին Հայաստանում սրանք ևս կարևոր տեղ են գրավել: Կասկածից վեր է, որ հոգևոր ու աշխարհիկ երաժշտության մեջ Հայաստանում ևս նրանք հանդես են եկել մույն գործառույթներով՝ ինչ մյուս ժողովուրդների մոտ: Այս գործիքների դերը նշանակալից պիտի եղած լիներ մաև հայոց հին թատրոնում: Ըստ երևույթին, այս գործիքները ունեցել են հայկական անուններ, որոնք հետագայում փոխվել են: Վարդան Այգեկցու մոտ հանդիպում ենք հետևյալ տողերին. «... և բիրք բիրոց... և սուռնայի... (ընդգծումը՝ Ա. Բ.) ... ծայն հնչեաց»*: Իսկ Առաքել Սյունեցու մոտ՝ «... իսկ փչմամբ... որպես սուռնա...»**: (ընդ-

գծումը՝ Ա. Բ.): *Սուռնա* կամ *սուռնայ զուռնա* բառը, ամենայն հավանականությամբ, արդեն միջին դարերից եկող անուններից է:

Սրափողերի պատկերավոր օրինակների ևս հանդիպում ենք միջնադարյան տապանաքարերի վրա քանդակած, ինչպես և մեր միջնադարյան մանրանկարներում (Նկ. 108): Գլանափողի ու սրափողի կատարողական կազմը, սովորաբար, երեք հոգուց է բաղկացած լինում, որոնցից երկուսը մեկտեղիկ գործիքներ են նվագում, իսկ երրորդը թմբուկ է զարկում: Մեկտեղիկ գործիքներից առաջինը նվագում է մայր եղանակը, իսկ երկրորդը՝ մեղեդու հենյուններով ձայնակցում է առաջինին***:



Նկար 109

* Н. Марр, Сборник притч Вартана", ч. 2., СПб., 1894, стр. 252.

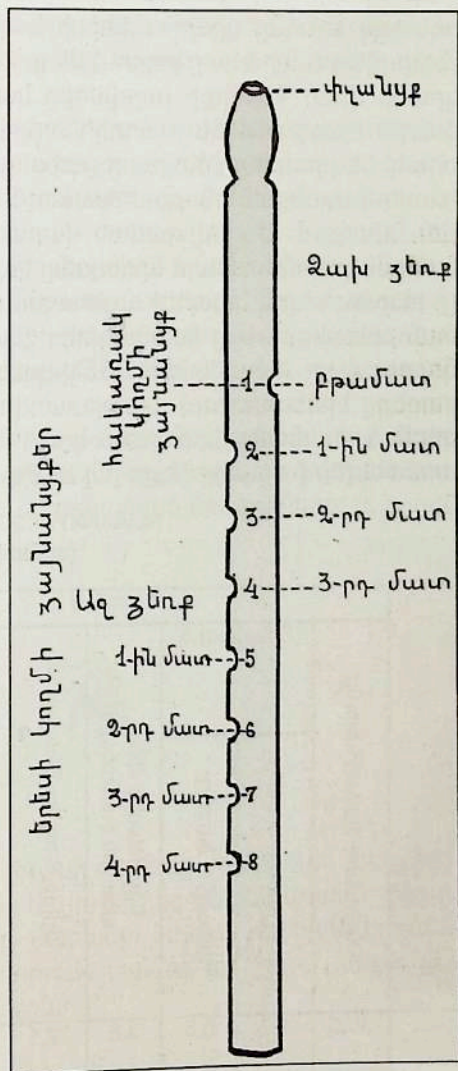
** Մատենադարան, ձեռ. № 1764, էջ 293բ:

*** Տե՛ս մեր գրքի **Զույգփողանի գործիքների** բաժինը:

Գլանափող ու սրափող միևնույն երաժիշտն է նվագում, որը երկու գործիքն էլ պահում է՝ գլանափողը փակ շենքի կատարման համար, իսկ սրափողը՝ բացօթյա: Մատների դրվածքն ու կատարողական միջոցները տեղի են ունենում միևնույն սկզբունքով (նկ. 109, 110): Կատարողական դպրոցն ավանդական է, որ գալիս է հին ժամանակներից ու հաղորդվում սերնդից սերունդ, իսկ հաճախ՝ ժառանգից ժառանգ:

Այսքանը՝ գլանափողի ու սրափողի ընդհանրությունների մասին: Սակայն քանի որ նրանք միաժամանակ և տարբեր գործիքներ են՝ խոսենք նրանց մասին առանձին-առանձին:

ՄԱՏՆԵՐԻ ԴՐՎԱԾՔԸ ՍՐԻՆԳՆԵՐԻ ԵՎ ԳԼԱՆՎՈՂՆԵՐԻ ՎՐԱ



Նկար 110

ԳԼԱՆԱՓՈՂ

ԴՈՒԴՈՒԿ

Կազմված է երկու հիմնական մասից՝ գլանաձև փողից, որը գործիքի իրանն է, և վերադիր մուկոշտուկից: Իրանը Հայաստանում առավելապես պատրաստվում է ծիրանենու կամ տանձենու փայտից: Ի տարբերություն վերը բերված եղեգնյա ու փայտյա ծայնանցքավոր փողերի՝ գլանափողի իրանը երեսի կողմից ունի ութ ծայնանցք, իսկ հակառակ կողմից՝ երեք: Մուկոշտուկը պատրաստվում է եղեգնի ամբողջական կտորից: Հաշվի են առնում, որ փայտի կապը կամ ծուկը լինի ցածրում՝ իրանի մեջ մտնող մասում: Տաշելով, մաքրելով ու հղկելով եղեգնը դրսի ու ներսի կողմից, ծաքծքոցից կանխելու նպատակով՝ լեզվակների արմատը յուղում են արևածաղկի յուղով ու փոքր-ինչ տաքացնում կրակի վրա: Գործիքի լարվածքը կարգավորելու համար՝ մուկոշտուկի միջին մասին հագցնում են խաղողի ողկույզից պատրաստված ձվաձև շարժական օղակ: Լեզվակների ծայրերը չափազանց նուրբ են և պահպանման նպատակով հատուկ պատյան են պատրաստում, որը հագցնում են լեզվակների վրա՝ երբ չեն նվազում: Ժողովրդական վարպետների շրջանում ընդունված մասնագիտական տերմինով՝ այդ պատյանը կոչվում է *պտկալ*: Լարման օղակն ու պտկալը բարակ թելով կապում ու միացնում են մուկոշտուկին: Գործիքի պատրաստման այս սկզբունքը մասնագիտացված այն ձևն է, որը կիրառում են Կովկասի գրեթե բոլոր վարպետները: Անդրկովկասյան հանրապետություններում գլանափողերը հիմնականում պատրաստվում են միևնույն եղանակով, միևնույն չափերի և ծայնանցքերի քանակով: Կարող է պատահել, որ երկարությամբ ու տրամագծով՝ սրանք փոքր-ինչ տարբերվեն մեկը մյուսից:

ԳԼԱՆԱՓՈՂԻ ԶԱՓԱԳՐԱԿԱՆ ՏԱԽՏԱԿ (սանտիմետրերով)

Ի Ր Ա Ն								ՄՈՒՆԴԵՏՈՒԿ		
Ընդհանուր երկարությունը	Տրամագիծ		Գլխամասից մինչև առաջին ծայնանցքը	Մինչև 6-րդ ծայնանցքը	Գլխամասից մինչև հակառակ կողմի ծայնանցքը	Զայնանցքերի միջև տարածությունը	Զայնանցքերի տրամագիծը	Երկարությունը	Լեզվակների լայնությունը վերևից	Ներքևի տրամագիծը
	Մուկոշտուկի կողմից	Հակառակ ծայրից								
30,5	1,7	0,6	3,5	22,1	4,9	1,8	0,8	9,3	2,2	0,8

Գլանափողի չափագրությունը կատարված է մեր ձեռք բերած օրինակով, որը պահվում է Ե. Չարենցի անվ. գրականության և արվեստի թանգարանի երաժշտական բաժնում:

Գլանափողի կատարողական միջոցները նույնն են, ինչ նույնանման զույգ-լեզվականի գործիքներինը (հոբոյ, անգլիական ռոժոկ և այլն):

Պիպիչի վերևի մասն առնելով բերանը՝ կատարողը օդի հոսանքն ուղղում է եղեգնյա լեզվակների մեջ: Գործիքը բռնում են հորիզոնաձև: Ձեռքերի դրվածքն ու ապակիկատուրան նույն են՝ ինչ սրնգինը (Նկ.110):

Որոշ երիտասարդ կատարողներ, երբեմն հանում են պիպիչը և գործիքը հակառակ կողմից նվագում այնպես, ինչպես երկու կողմից բաց սնամեջ սրինգը: Այս դեպքում գլանափողը ոչնչով չի տարբերվում սրնգից: Որոշ կատարողներ գլանափողի մունդշտուկի փոխարեն սրափողի մունդշտուկ են դնում, և գործիքի տեմբրը, կորցնելով իր թավշյա հնչյունը՝ ավելի սուր հնչողություն է ստանում:

Գլանափողը զուրկ է օբերտոնային միջոցներից և ձայնածավալը հազիվ հասնում է մեկ ու կես օկտավի: Փողային մյուս գործիքներից սա տարբերվում է թավշյա նուրբ երանգներով և օժտված է հնչյունային ինչպես մեղմ, այնպես էլ ուժեղ միջոցներով:

Դիմամիկ նրբերանգների փոփոխությամբ՝ փոխվում է նաև տեմբրը: Ուժեղ նվագելու դեպքում տեմբրը նմանվում է անգլիական ռոժոկի, հոբոյի ու նման գործիքների տեմբրին և պահպանում նրանց հատուկ լեզվակային բզզոցը: Մեղմ և շատ մեղմ նվագի ժամանակ՝ այդ բզզոցն անհետանում է, տեղ տալով նուրբ, թավշյա, սրտառուչ հնչյունի:

Պիանոն համարվում է կատարողական բարդ միջոցներից և հատուկ վարպետություն է պահանջում: Մեղմ կատարողական միջոցներով առավել հուզական են դառնում գործիքի ցածր ռեգիստրում կատարվող մեղեդիները:



Գլանափողի իննը ձայնանցքը (ութը երեսի և մեկը հակառակ կողմից) հիմնականում ինն աստիճանից բաղկացած հնչյունաշար են ձևավորում: Գիշտ է, գործիքն օբերտոններից զերծ է, սակայն վարպետ կատարողներին երբեմն հաջողվում է հնչյունակազմի վերին ռեգիստրում ստանալ ևս երկու լրացուցիչ ձայն: Ահա գլանափողի հիմնական հնչյունաշարը*:

* Հնչյունաշարը ձայնագրել ենք Երևանի վարպետ դուդուկահար Մարգար Մարգարյանից:

Հակառակ կողմի
ձայնանցքըԵրեսի կողմի
ձայնանցքերը

1.	●	●	●	●	●	●	●	○	○
2.	●	●	●	●	●	●	○	○	○
3.	●	●	●	●	●	○	○	○	○
4.	●	●	●	●	○	○	○	○	○
5.	●	●	●	○	○	○	○	○	○
6.	●	●	○	○	○	○	○	○	○
7.	●	○	○	○	○	○	○	○	○
8.	○	○	○	○	○	○	○	○	○

Օրինակ 74

Երկրորդ օկտավի d, e, f հնչյունները բաց ձայնանցքերով են կատարվում: f-ն կատարվում է մեծ դժվարությամբ, և բացառիկ կատարողներին է հաջողվում միայն ստանալ այս հնչյունը:

Այն, ինչ ասվեց մյուս փողայինների և, հատկապես, սրնգային ընտանիքի ձայնակազմի մասին՝ պիտի ասվի նաև գլանափողի առնչությամբ:

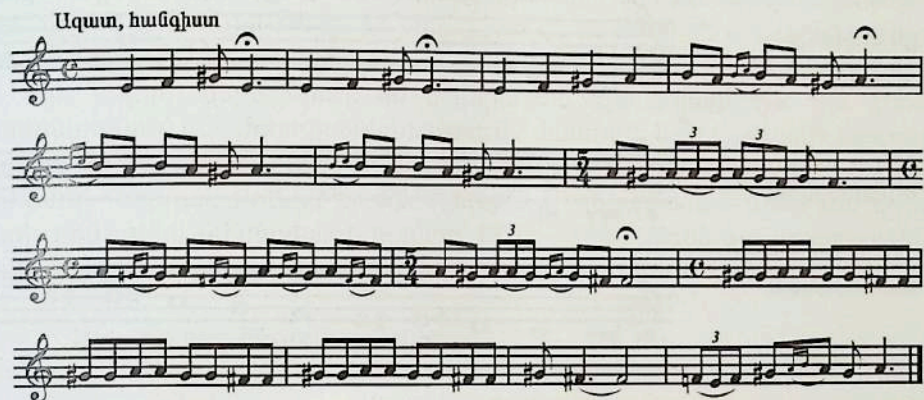
Վերը բերված դիատոնիկ կազմը գործիքի ձայնանցքերն ամբողջովին փակելու և բացելու արդյունք է: Սակայն, կատարողական հմարքների շնորհիվ, դուդուկահարը կարող է վերարտադրել լրիվ քրոմատիկ հնչյունաշար ևս: Հիշատակելի է, որ եթե նախկինում դուդուկահարը մուղամ չէր նվագում՝ ապա չէր կարող լիարժեք երաժիշտ համարվել: Ինչպես հայտնի է, մուղամները լայն շնչի, բարդ կառուցվածքի տոնայնական շեղումներով ու քրոմատիզմով լի ատեղծագործություններ են որոնց կատարման համար բացի կատարողական վարպետությունից՝ անհրաժեշտ է, որ գործիքը ևս համապատասխան կառուցվածք ունենա: Ծիշտ է, դուդուկի ձայնածավալը համեմատաբար կարճ է այն ծավալուն մուղամների համար, որ կատարվում են թառով, կամ քյամանչայով, և առանձին մեղեդային դարձվածքներն անհնարին է մեկ օկտավայից տեղափոխել մյուսը՝ ինչպես հեշտությամբ կատարվում է թառի ու քյամանչայի վրա: Սակայն այն մուղամները, որոնք ձայնածավալով մատչելի են գլանափողին՝ օրգանական են այդ գործիքի համար: Այդպիսի գործերից է նաև «Հի-ջազը», որն Ալ. Սպենդիարյանը ձայնագրել է Երևանի դուդուկահարներից ու այնքան վարպետորեն մշակել սիմֆոնիկ նվագախմբի համար՝ զետեղելով իր «Երևանյան էտյուդներում»:

Մուղամների կատարման փաստն արդեն բավական է՝ համոզվելու, որ այս գործիքի հնչյունաշարը լրիվ քրոմատիկ կազմ ունի: Այս մասին են վկայում

զանազան մուղամների առանձին հատվածների մեր կատարած մի քանի ծայնագրությունները, որ տարիներ առաջ գրի ենք առել Երևանի նշանավոր գլանափողհարներից:

Սրանց թվին է պատկանում «Շուշթար» կոչվող մուղամը:

ՇՈՒՇԹԱՐ



Օրինակ 75

Այս օրինակում տեսնում ենք ինչպես f-ն դառնում է fis, ապա՝ նորից f: Հանդիպում ենք նաև gis-ի: Հիշենք, որ գլանափողի հիմնական հնչյունաշարում բացակայում է փոքր օկտավի h հնչյունը: Հետևաբար, և քրոմատիզմը սկսվում է առաջին օկտավի c-ից: Հիշենք նաև այն, որ գլանափողի վերը բերված հիմնական հնչյունաշարի ծայնաստիճաններն ընդհանուր են Հայաստանի բոլոր այս գործիքների համար: Եվ նույնիսկ ավելին՝ այդ ծայնաստիճանները հատուկ են նաև Անդրկովկասի մյուս ժողովուրդների նույն գործիքների համար: Հետևաբար, վերը բերված Շուշթարում հանդիպող ալտերացիոն նշանները կատարողի, ապալիկատուրային հնարամտությունների արդյունքն են, որովհետև fis և gis-ը բացակայում են գործիքի բնական հնչյունաշարից:

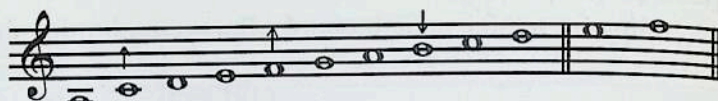
Իրավացի է պրոֆ. Քր. Կուշնարյանը, երբ կտրականապես մերժում է այն սկզբունքը, թե հնագույն շրջանների փողային գործիքների հնչյունաշարային կազմությունների մասին հետևություններն արվում են գործիքների ծայնանցքերի միջև եղած տարածությունների չափումների հիման վրա՝ առանց նկատի ունենալու ապալիկատուրային գործնական հնարավորությունները*:

Չափազանց հետաքրքիր է այն փաստը, որ մեր գլանափողի վերը բերված հնչյունաշարը իր նույն ծայնաստիճաններով, շատ նման է հիմ եգիպտական ու ճապոնական գլանափողերի հնչյունաշարերին: Ստորև բերում ենք հայկական,

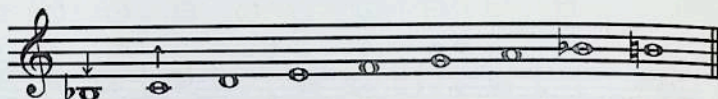
* X. C. Кушнарв, Вопросы истории и теории Армянской монодической музыки, Госиздат, Л., 1958, стр., 44.

ընդհանուր կովկասյան, հին եգիպտական ու ժամանակակից ճապոնական գլանափողերի հիմնական հնչյունաշարերը:

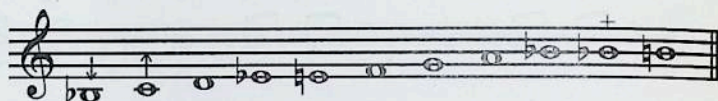
հայկական



ընդհանուր
կովկասյան



հին
եգիպտական



ճապոնական



Օրինակ 76

Ինչպես տեսնում ենք, c, d, e, f, g, a, h հնչյունները բոլոր հնչյունաշարերում բացարձակապես նույնն են՝ եթե նկատի չունենանք Հայկականում f-ի վրա եղած սլաքը, որ դրված է ի նշան նոտայից փոքր-ինչ բարձր հնչելու:

1) Հայկական գլանափողի առաջին աստիճանը a-ն է, իսկ մյուսներինը՝ b դեպի ցած ուղղված սլաքով, ի նշան նոտայից փոքր-ինչ ցած հնչելու:

2) Հին եգիպտոսում ու ճապոնականում հանդիպում է es, որը բացակայում է հայկականում ու կովկասյանում:

3) Կովկասյանում, հին եգիպտականում ու ճապոնականում հանդիպում է b, որը բացակայում է հայկականում:

4) հայկականում h-ը հանդես է գալիս իջեցման սլաքով:

5) Հին եգիպտականում հանդիպում ենք նաև երկրորդ b, որի վրա խաչանիշ (+) է դրված՝ ի նշան փոքր-ինչ բարձր հնչելուն:

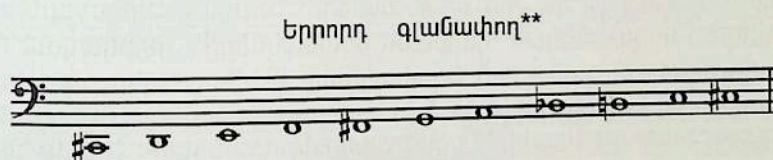
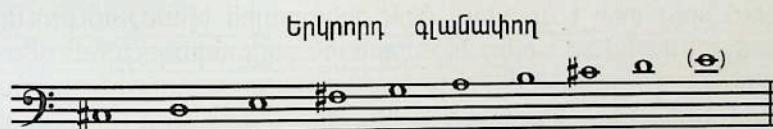
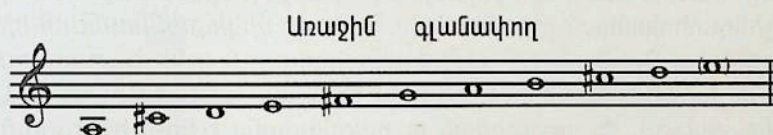
6) Հայկական գլանափողի հիմնական հնչյունաշարում հանդիպում ենք երկրորդ օկտավի c և d ձայնաստիճաններին, որոնք մյուսներում բացակայում են: Չնայած այս տարբերություններին՝ այնուամենայնիվ, 9, 10 աստիճանանոց հնչյունաշարերի յոթ ձայնաստիճանները բացարձակապես նույնն են: Հետաքրքրական է նաև, որ Հին եգիպտոսում տարածված այս գործիքը՝ նույն հնչյունակազմով, 3500-ից 4000 տարվա վաղեմություն ունի: Եվ այս նույն կազմությամբ այն պահպանվել է ճապոնիայում, Չինաստանում Կովկասում և դեռ շատ ժողովուրդների մոտ: Սա վկայում է, որ դեռևս 3500-4000 տարի առաջ սահմանված էր գործիքի պատրաստման տեխնիկան՝ չափագրական բոլոր նորմերով: Հիշենք նաև, որ հայկական գլանափողի հնչյունաշարը ձայնագրված է կենդանի կատարումից: Այսպես կոչված «կովկասյանինը»՝ վրաստանի պե-

տական թանգարանի ցուցանմուշից Վ. Բեյակի կատարած ցենտային հաշվումների եզրակացությունն է: Ցենտային հաշվումների արդյունք են նաև եզիպտական հին ու ժամանակակից ճապոնական գործիքների հնչյունաշարերը*:

Ավելի քան համոզված ենք, որ եթե մենք գործ չունենայինք կենդանի կատարողի հետ՝ ապա չպիտի արձանագրեինք հայկական գլանափողի հնչյունաշարի երկրորդ օկտավի e և f ձայնաստիճանները: Չպիտի արձանագրեինք նաև քրոմատիկ այն հնչյունները, որ ստացվում են կատարողի ապալիկատուրային հատուկ միջոցներով:

Այս բոլորը վերաբերում են սովորական գլանափողերին: Այս գործիքը Հայաստանում մեծ ժողովրդականություն է վայելում, և մեր անվանի կատարողներից ոմանք զբաղվել են նրա ձայնածավալի ընդլայնման հարցերով: Այսպես, օրինակ՝ Վարդան Բունին իր հիմնադրած ու ղեկավարած Արևելյան գործիքների սիմֆոնիկ նվագախմբի համար 1920 – 1930-ական թթ. պատրաստել էր տվել երեք տարբեր ռեգիստրի գլանափողեր:

Ահա դրանց հնչյունաշարերը՝



Օրինակ 77

* Հին եզիպտական գլանափողի հնչյունաշարը վերցված է Լավինյակի հանրագիտարանից, իսկ ճապոնականը ձայնագրել է Վ. Բեյակը՝ Լենինգրադի ՍՍՐՄ ԳԱ Ազգաբանության թանգարանում պահվող ցուցանմուշի իր կատարած ցենտային հաշվումների հիման վրա:

** Երրորդ գլանափողը հեղինակն իր անվամբ կոչել է Բունիֆոն:



Գլանափողը մեղեդիական նուրբ երանգների, լիրիկական մտերմիկ տրամադրություն արտահայտող նվագարան է: Սակայն, նրա հնարավորությունները շատ ավելի լայն են: Համապատասխան պայմաններում այն կարող է ներկայանալ, որպես բարձր ապրումների, վիպական-հերոսական, ցասկոտ ու խրոխտ, ինչպես և նազանի, ու վերջապես, երգիծական ⁴⁵ տրամադրությունների արտահայտիչ:

Գլանափողով հնչող լիրիկական մեղեդիները հեռու են այն հեքիաթայնությունից ու թովչանքից, որոնցով օժտված է «հրաշագործ» սրինգը: Սրինգն ավելի է ներգործում, երբ ունկնդրի միտքը պայծառ է, իսկ գլանափողն, ընդհակառակը՝ առավել ներգործում է դառնում փոքր-ինչ գինովցած ունկնդրի համար: Սրնգի մեղեդիականությունն է՝ ցնորք երազանք... գլանափողի մեղեդիականությունը՝ դառնացած հոգու շոյանք, սփոփանք: Թերևս հենց սա է պատճառը, որ մինչհեղափոխական շրջանում գլանափողը *միկիտանիսնանների* ու *դուքանների* ոգին էր: Գլանափողը լայն մասնակցություն ունի հարսանյաց հանդեսներում ու խրախճանքներում, ինչպես նաև այլ համախմբերում: Սահմանափակվեմք ասելով, որ բազմազան ու բազմաժանր է նրա երկացանկը: Այդ երկացանկում որոշ տեղ է գրավում նաև ծրագրային երաժշտությունը: Նախ ամեն մի մուղամ կապված է որոշ սյուժետային բովանդակության հետ: Բացի այս, հայկական դուդուկահարների կատարմամբ առանձին հետաքրքիր երաժշտական էպիզոդներ են հնչում, որոնք վերարտադրում են տարբեր կենդանիներին բնորոշ ձայները: Այս բնույթի գործերից են «Դավա» (ուղտ), «Հովիվն ու ոչխարները» կոչվող եղանակները: Դուդուկի երկացանկում մեծ տեղ են գրավում հարսանեկան ծիսական եղանակները*, լիրիկական մեղեդիները, ժողովուրդական զանազան եղանակները և, վերջապես, պարեղանակները: Սակայն, սրանով չի սպառվում երկացանկը, որովհետև տաղանդավոր արվեստագետը կարող է վերարտադրել ցանկացած մեղեդի: Այս մակարդակի դուդուկահարներ են Գևորգ Շուլավերցին, Գևորգ Մարգար Մարգարյանը, Լևոն Մադոյանը, Վաչե Հովսեփյանը:

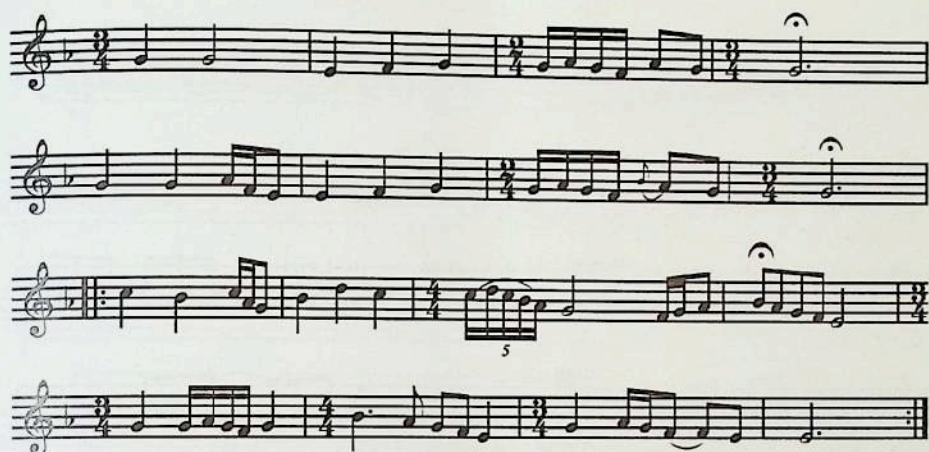
Ցավոք, մինչ այժմ դուդուկի երաժշտությունը քիչ է ծայնագրվել, և մենք հնարավորություն ունենք միայն վեց մուշ ներկայացնելու:

Դրանք են՝ 1) «Մաճկալ ես, բեզարած ես», որը կատարվում է և որպես գործիքային մեղեդի և երգի նվագակցություն, 2) «Էր հեռանաս», որը մեր օրերում, սովորաբար, կատարվում է թաղման ծեսի ժամանակ, 3) «Թարաքյամա» պարը, 4) «Ծաղիկ ունեն», 5) «Շուշիկի», 6) «Երեք ոտք»՝ վերջին երեքը տարբեր բնույթ ունեցող պարեղանակներ են:

Բոլոր եղանակներն էլ ծայնագրել ենք Մարգար Մարգարյանից:

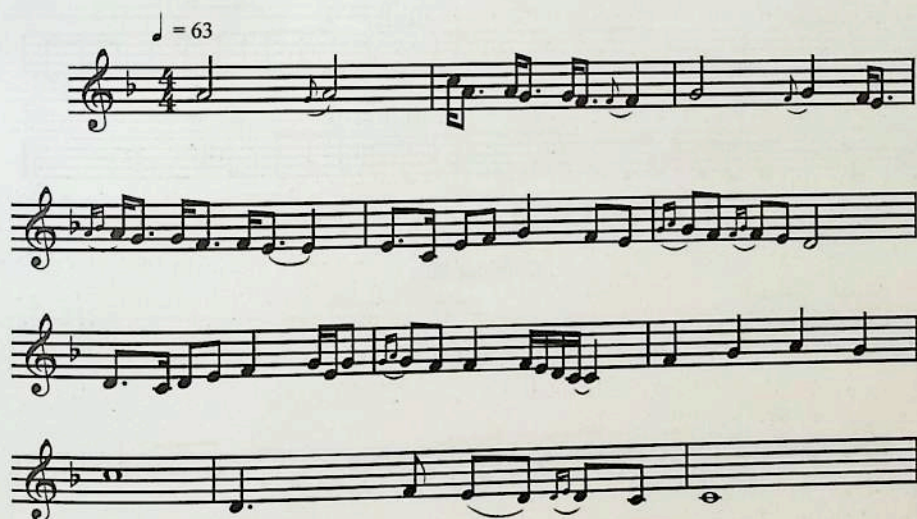
* Այս մասին տե՛ս սրափողին նվիրված բաժինը:

ՄԱՃԿԱԼ ԵՍ, ԲԵԶԱՐՈՇ ԵՍ



Օրինակ 78

ԷՐ ՀԵՌԱՆԱՍ



Օրինակ 79

ԹԱՐԱՔՅԱՄԱ

$\text{♩} = 84$

Օրինակ 80

ՇՈՒՇԻԿԻ

$\text{♩} = 60$

Օրինակ 81

ԾԱՂԻԿ ՈՒՆԵՄ

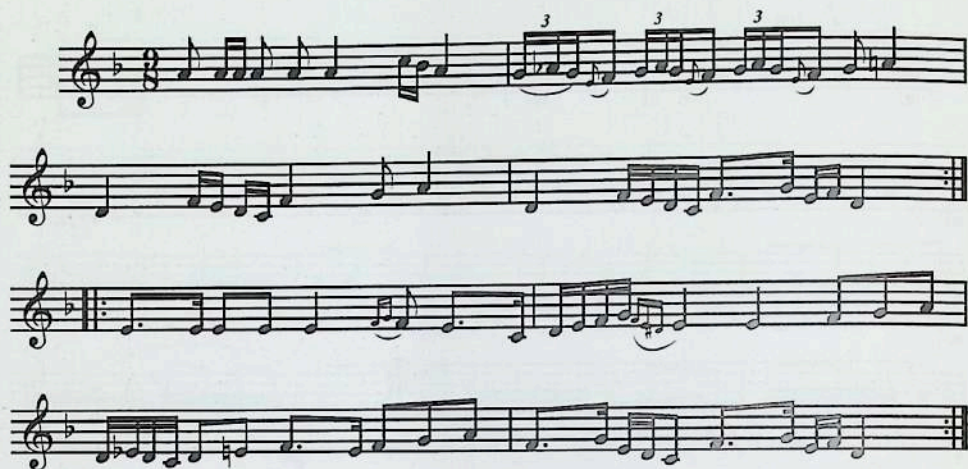
♩ = 108

1. 2.

♩ = 80

Օրինակ 82

ԵՐԵՔ ՈՏՔ



Օրինակ 83

ՍՐԱՓՈՂ

ՋՈՒՌՆԱ

Հայաստանում՝ **գլուռնա**, սրափող, կոնափող, Վրաստանում՝ **գլուռնա**, Իրանում՝ **սուրնա**, Ուզբեկստանում, Տաջիկստանում՝ **սուրնայ**, հին Հրեաստանում՝ **խալիլ**, Հին Հունաստանում՝ **ավլոս**, Չինաստանում՝ **սոնա**, Արաբիայում՝ **գլումնարա**:

Սրափողը ևս, գլանափողի նման բաղկացած է հիմնական (գործիքի իրանը) և վերադիր (ծայնավերարտադրման սարքավորում) մասերից: Ի տարբերություն դուդուկի գլանաձև իրանի՝ գլուռնայինն աստիճանաբար սկսում է լայնանալ և վերջավորվում կոնաձև բացվածքով:

Չինական և բուդդայական սրափողերի այդ լայնացող մասը մետաղից է պատրաստվում ու հագցվում իրանին: Սրափողի իրանը ևս ութ հիմնական ծայնանցք ունի երեսի կողմից և մեկը՝ հակառակ: Երեսի կողմի բացվածքի մոտ՝ ևս մեկ փոքրիկ անցք է բացվում:

Վերադիր մասը կազմված է մի քանի ենթամասերից: Սրա հիմքը փայտից պատրաստված մի կարճ խողովակ է, որը պատառաբաղի նմանվող *ականոց* է և մտցվում է փողի վերին նեղ բացվածքից ներս: Երկրորդ հատվածն

Նկար 111



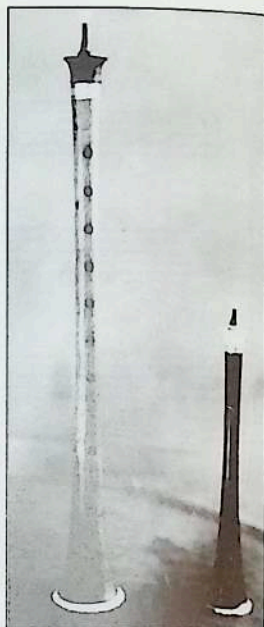
սատիճանաբար լայնացող մի նեղ, մետաղյա, փոքրիկ խողովակ է, որը լայն մասով մտցվում է ականոցի մեջ: Մետաղյա խողովակի գլխամասում բարակ թելով ամուր կապում են մեկը մյուսին հարվող փոքր չափերի եղեգնյա երկու լեզվակ: Լեզվակներից քիչ ցած՝ *պիպիչի* մեջտեղում զետեղում է գաղտակուրից, ոսկորից կամ մետաղից պատրաստված մի փոքրիկ սկավառակ, որի վրա, մվագելիս հենվում են կատարողի շուրթերը: Եվ վերջապես, լեզվակների պահպանման համար այստեղ ևս գործադրում են խաղողի ողկույզից պատրաստված ձվաձև հատուկ պատյան: Սրափողի փայտային մասերը ևս (բացի լեզվակներից), սովորաբար, պատրաստում են ծիրանենուց կամ տանձենուց: Սակայն, հանդիպում են նաև մետաղից ու դղումից պատրաստված գործիքներ:

Այս սմուշներին կարելի է հանդիպել մեր հավաքածուում* (Նկ. 111, ձախից 1, 3): Սրափողի *պիպիչին* կապում են մետաղյա (հաճախ՝ արծաթից) նուրբ շղթա, որի մյուս ծայրն ամրացնում են իրանի բացվածքի եզրին: Արևմտահայ կատարողները շղթայի տարբեր մասերից հաճախ նաև մետաղյա դրամներ ու զարդեր են կախում (Նկ. 111, ձախից 6): Սրափողերի իրանը երբեմն զարդարում են գեղաքանդակ օղերով: Դրանք պատրաստվում են արծաթից, երբեմն ոսկեջրվում են, իսկ առանձին դեպքերում նաև ոսկուց են պատրաստվում (Նկ. 111, աջից 1, 2, 3): Գոյն զարդարված սրափողերն արվեստի կատարյալ կոթողներ են: Այս նկարագրություններն ընդհանուր առմամբ բնորոշ են արևելահայ երաժիշտների նվագարաններին: Սակայն Հայաստանի այլ շրջաններում տարբեր կառուցվածքի գործիքներ են օգտագործվում: Այսպես, արևմտահայերի զուռնաների փողի ներքևի մասի բացվածքն ավելի լայն ու փռված է լինում

* Այս գործիքները պահվում են Ե. Չարենցի անվ. Գրականության և արվեստի թանգարանի երաժշտական բաժնում:



Նկար 112



Նկար 113

(Նկ.112), իսկ արևելահայերինը՝ հավաքված: Արևմտահայերի գործիքի իրանի բացվածքի վրա լինում են մի շարք փոքրիկ անցքեր, որոնք բացակայում են արևելահայերի գործիքների վրա: Այդ անցքերը սովորաբար չեն կիրառվում և, ըստ երևույթին, ռեզոնանսային նշանակություն ունեն: Եվ վերջապես, արևմտահայ սրափողերը հնչում են միայնակ կատարմամբ, իսկ տեղականը՝ զույգ: Բոլորովին տարբեր կառուցվածք ունեն Նոր Նախիջևանի ու Արմավիրի հայերի սրափողերը (Նկ. 113): Սրանք ևս գործադրվում են զույգ կատարմամբ, ըստ որում, առաջինը փոքր չափի, որը կոչվում է ուղղակի զուռնա (Նկ. 113, աջից), իսկ երկրորդը՝ խոշոր չափի, որը կոչվում է *բոռոզա* (Նկ. 113, ձախից): Փոքրի երկարությունը, լեզվակների հետ միասին, 27,5 սմ է, խոշորինը՝ նույնպես լեզվակի հետ՝ 52 սմ*: Փոքրը պատրաստվում է սև կաղնու փայտից, խոշորը՝ ընկուզենուց: Այս գործիքները կառուցվածքով հիշեցնում են հորոյ գործիքը**:

Ստորև բերում ենք արևելահայերի ու արևմտահայերի շրջանում տարածված գործիքների մեր կատարած չափագրությունների տախտակը:

* Այս տեղեկությունները մեզ հաղորդել է Մ. Լյուլեճյանը:

** Չինաստանում երեք տարբեր չափերի սրափողեր են գործադրվում՝ խոշոր, որի մոտավոր երկարությունն է 700 մմ, միջին՝ 500 մմ, փոքր՝ 350 մմ:

**ՄՐԱԺՈՂԵՐԻ ՀԱՓԱԳՐԱԿԱՆ ՏԱԽՏԱԿ
ՋՈՒՌՆԱՅԻ ԻՐԱՆԸ (սանտիմետրերով)**

Հ/հ	Սրափողի տեսակը	Իրանի երկարությունը	Տրամագիծ		Վերկից մինչև 1-ին ծայրամասը	Վերկից մինչև 7-րդ ծայրամասը	Վերկից մինչև հակառակ ծայրամասը	Չայրամասների միջև եղած տարածությունը	Չայրամասների տրամագիծը
			Վերևում	Բացվածքում					
1.	Տեղական սրափող	28,2	1,2	4,8	2,1	22,0	4,3	1,6	0,8
2.	Արևմտահայ սրափող	29,0	0,8	7,5	2,9	18,2	4,1	1,7	0,8

Օրինակ 84

ՋՈՒՌՆԱՅԻ ՎԵՐԱԴԻՐ ՄԱՍԸ (սանտիմետրերով)

Հ/հ	Սրափողի տեսակը	Ականոցի երկարությունը	Ականոցի տրամագիծը		Խողովակի երկարությունը	Խողովակի տրամագիծը		Խողովակի ականոցի մեջ հազմող մասի երկարությունը	Լեզվակների երկարությունը	Լեզվակների լայնությունը	Սկավառակի տրամագիծը	Պատյանի տրամագիծը	Պատյանի լայնությունը
			Վերկից	Ներքևից		Վերկից	Ներքևից						
1.	Տեղական սրափող	9,2	1,2	1,2	5,0	0,2	0,8	0,8	1,7	0,9	4,5	2,0	0,9
2.	Արևմտահայ սրափող	9,2	1,0	0,6	5,6	0,3	0,8	1,0	1,4	1,0	4,5	2,0	0,9

Օրինակ 85

ՍՍՀՄ ժողովուրդների երաժշտական գործիքների Ատլասում* ասված է, որ սրափողերի երկարությունը լինում է 200 - 400 մմ: Պետք է ենթադրել, որ Լեւնինգրադի թատրոնի, երաժշտության ու կինեմատոգրաֆիայի ինստիտուտի երաժշտական գործիքների թանգարանում պահվում են նաև այդ չափերի գործիքներ:

Վ. Բելյակը գրում է, որ կովկասյան կոնաձև հոբոյները (սրափող) պատկանում են փոքր հոբոյների թվին և պատրաստվում չինական ջրային ֆուտի մասշտաբներով: Մինչդեռ Ասիայի մի շարք ժողովուրդների մոտ (Ուզբեկստան, Կաշգարա, Մոնղոլիա, Չնդկաստան և այլ) մինչև այժմ էլ գոյություն ունեն խոշոր չափերի կոնաձև հոբոյներ, որոնք պատրաստվում են շումերական ֆուտի մասշտաբներով**: Ելնելով առկա գործիքների չափերի այսպիսի մասշտաբներից և նրանց վրա եղած ձայնանցքերի քանակից՝ Բելյակը եզրակացնում է, որ կովկասյան սրափողը ծագմամբ համեմատաբար ավելի ուշ շրջանի արդյունք է***:

Հարկանային ու մունդշտուկային նվագարանների մասին խոսելիս տեսանք, որ հին Հայաստանում կիրառվել են դրանց խոշոր ձևերը և զարգանալով՝ աստիճանաբար կատարելագործվել ու նրբացել: Կասկածից վեր է, որ նույն գործընթացը տեղի է ունեցել նաև սրափողերի հետ ոչ միայն Հայաստանում՝ այլև մյուս ժողովուրդների մշակույթներում:



Ժամանակակից սրափողը ևս երեսի կողմից ունի ութ հիմնական ձայնանցք և հակառակ կողմից՝ մեկը: Երեսի ձայնանցքերի միջև եղած տարածությունները համաչափ են, որի շնորհիվ հնարավորություն է ստեղծվում արտաբերելու մաքուր կվարտա (498 ցենտ):

Երեսի կողմի ձայնանցքերից յուրաքանչյուրը, բացի ութերորդից, հատուկ անուններ ունեն, որ բխում են արևելյան մուղամների անուններից:

Մեր տրամադրության տակ ունենք ձայնանցքերի անունների երկու տարբերակ, որոնցից առաջինը տարիներ առաջ մեզ հաղորդել է վարպետ Մարգարը (Մարգարյան), իսկ մյուսը՝ վերջին շրջանում անվանի սրափողահար Խաչիկը: Ահա դրանք՝

* Атлас музыкальных инструментов народов СССР. Госиздат, Москва, 1963, стр. 88.

** Չինական ջրային ֆուտը - 276 մմ, շումերականը՝ 331,2 մմ:

*** Տե՛ս К вопросу изучения грузинских музыкальных инструментов, стр. 31.

ԸՍՏ ՄԱՐԳԱՐԻ

1. Մուխալիֆ
2. Հիջաս
3. Շահնագ
4. Բայաթի Շիրազ
5. Շուռ
6. Ռաստ
7. Մուխալիֆ
8. Ղեյթանա

ԸՍՏ ԽԱԶԻԿԻ

1. Սահարի
2. Շահնագ
3. Մահուր հիմդի
4. Սեզյահ
5. Շուռ
6. Ռաստ
7. Սահարի

Օրինակ 86

Մարգարը երկրորդ ծայնանցքն անվանում է «Հիջաս» կամ «Բայաթի քյուրդ», իսկ չորրորդը՝ «Բայաթի Շիրազ» կամ «Բայաթի Կաջար» (Ղաջար): Ըստ նրա՝ ութերորդ ծայնանցքը կոչվում է «Ղեյթանա» և չի գործադրվում:

Այս երկու տվյալների մեջ ընդհանուր են 5-րդ և 6-րդ ծայնանցքերի անունները. դրանք են՝ «Ռաստ» և «Շուռ»: «Շահնագը» Մարգարի մոտ երրորդ ծայնանցքի անունն է, իսկ Խաչիկի մոտ՝ երկրորդ: Մնացած անունները չեն համապատասխանում միմյանց: Զայնանցքերի այս անունները գալիս են փաստելու, որ յուրաքանչյուրը հնուց եկող լադային գործառույթ ունի, որը քաջ գիտակցել են մեր երաժիշտներն ու հաղորդել իրենց հետնորդներին:

Հայտնի է, որ անտիկ աշխարհում պյութագորյան յոթ հիմնական ծայնաստիճաններից յուրաքանչյուրը կապված էր երկնային որևէ լուսատուի անվան հետ: Այսպիսով, յուրաքանչյուր ծայնաստիճան որևէ մոլորակի անունն էր կրում: Հետագայում՝ այս սկզբունքից օգտվել են նաև արաբա-իրանական գիտնականներն ու ծանաստիճաններն իրենց համապատասխան անուններով կոչել:

Հ/հ	Զայնաստիճաններ	Հունական անունները	Արաբա-իրանական անունները
1.	Մի	Լուսին	Նավա
2.	Ֆա	Փայլածու	Բուսելիկ
3.	Սոլ	Արուսյակ	Ռաստ
4.	Լա	Արև	Իրակ
5.	Սի	Հրատ	Ուշշակ
6.	Ղո	Յուպիտեր	Ջիրաֆքյանդ
7.	Ռե	Սատուրն	Ռահավի

Օրինակ 87

Ուզեիր Յաջիբեկովը գրում է*։ «XIX դարի երաժիշտ, գիտնական Նավվաթ Միր Մոխսին Յաջի Սեիդ Ահմեդ օղլի Ղարաբաղին (Շուշի քաղաքից), հենվելով Սաֆի-Ադին-Աբդուլ-մուսին-Բինի Յուսիֆ-ալ Ուրմենի (Ուրմիայից) XIII դ. և Աբդուլ Կադիր Մարաշի (Մարաշից) XIV դ. աշխատությունների վրա, իր «Վիզու-խիլ Արգամ» (երաժշտական տերմինների բացատրություն) կոչվող գրքույկում խոսում է Մերձավոր Արևելքի ժողովուրդների հնագույն երաժշտության մասին։ Այս բոլոր աշխատություններից, որոնց մի մասը թարգմանված է եվրոպական լեզուներով, երևում է, որ Մերձավոր Արևելքի ժողովուրդների երաժշտական մշակույթը զարգացման գագաթնակետին էր հասել XIV դարում ու հպարտորեն դեպի վեր խոյացել՝ որպես տասներկու սյունաշարանոց և վեց աշտարակ ունեցող ամուր «կառույց» (*դաստգահ*), որի բարձունքից տեսանելի էին աշխարհի բոլոր չորս ժայռամասերը՝ Անդալուզիայից մինչև Չինաստան և Միջին Աֆրիկայից մինչև Կովկաս։

Այդ «երաժշտական մշակույթի կոթողի» կառուցմանը մասնակցել են այնպիսի գիտնական ճարտարապետներ, ինչպիսիք են Աբու-Նյասըր-Ֆարաբի-Էնցիկլոպեդիստը և հին հունական երաժշտության տեսության քաջ գիտակ Աբու-Ալի-Սինան՝ նշանավոր գիտնական, որը եվրոպայում հայտնի է Ավիցեննա անվամբ, Ալ Կինդին և ուրիշները։

12 սյուները ներկայացնում են 12 հիմնական *մուղամները*, իսկ 6 աշակերտները՝ 6 *ավազաները*։

12 հիմնական *մուղամները* հետևյալն էին՝ *Ուշշակ, Նավա, Բուսելիկ, Ռաստ, Իրակ, Իսպահան, Ջիրաֆթյանդ, Բոզուրգ, Ջանգուլե, Ռահավի, Յուսեյնի և Յիջաս*։

6 *ավազաները* հետևյալն էին՝ *Շահնազ, Մայե, Մելմեք, Նովրուզ, Գերդանիե, Կուվաշտ*։

XIV դ. վերջերին, պատմական բարդ իրադարձությունների հետևանքով, երաժշտական այս կառուցվածքը խորտակվում է։ Մերձավոր Արևելքի ժողովուրդներից յուրաքանչյուրը, հավաքելով այդ փլվածքների բեկորները ու միաձուլելով իր ազգային լադային կառուցվածքների հետ, ինքնուրույն և իրեն բնորոշ ոճով ստեղծեց սեփական «երաժշտական տաճարը»։ Բնականաբար, 12 դասական *մուղամները*, ինչպես և դրանցից յուրաքանչյուրն առանձին, խոշոր փոփոխությունների ենթարկվեցին։ Եվ այն, ինչ առաջ համարվում էր ինքնուրույն *մուղամ*՝ մի ժողովրդի համար դարձավ այս կամ այն *մուղամի* մաս և ընդհակառակը՝ առանձին մասը որոշ ժողովուրդների մոտ ընդունվեց իբրև ինքնուրույն *մուղամ*։ Նույնպես և *մուղամների* ու նրանց բաժինների անունները տարբեր ժողովուրդների մոտ զանազան հասկացություններ ձեռք բերեցին։ Միակ *մուղամը*, որը կարողացավ դիմադրել ժամանակի ու երևույթների ավերածությանը՝ «Ռաստն» էր։ Վերջինիս հիմքերն այնքան ամուր են ու տրամաբանական, որ լիովին արդարացնում են անունը. «Ռաստ» նշանակում է ուղիղ, ճշմարիտ։ Անցյալի երաժշտագետները «Ռաստը» համարում էին *մուղամների* մայրը։ Այս

* Узеир Гаджибеков, Основы Азербайджанской народной музыки, АН АЗССР., Баку, 1945, стр.10.

մուղամը մինչև մեր օրերն էլ պահպանել է ոչ միայն անունն ու հնչյունաշարի հին կազմությունը՝ այլև տոնիկային ձայնաստիճանը: Մերձավոր Արևելքի բոլոր ժողովուրդների մոտ էլ «Ռաստ» մուղամը մինևույն հնչյունային կազմությունն ու մինևույն տոնիկային ձայնաստիճանն ունի: Հենց այդ ձայնաստիճանն է փոքր օկտավի 9-ն, որը դեռ հնագույն շրջաններում, ինչպես տեսանք, վերաբերում էր Ռաստի տոնիկային:

Ահա, այսպիսի մեծ անցյալ ունեն մեր սրափողերի ձայնանցքերի անունները: Թե ինչպիսի փոփոխությունների են ենթարկվել դրանք գործիքի զարգացման ընթացքում՝ դժվար է ասել:

Մեր ունեցած երկու տվյալների համաձայն՝ միայն սրափողերի վեց ձայնանցքներն ունեն ինքնուրույն անուններ: Յոթերորդի անունը առաջին ձայնանցքի անվան կրկնությունն է: Յուրաքանչյուր ձայնանցքի անունն այս կամ այն մուղամի անվան հետ կապված լադային կազմության տոնիկային հնչյունն է:

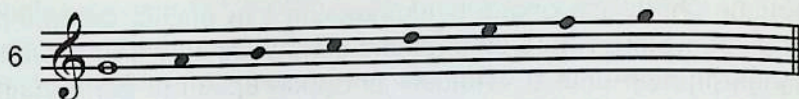
Ստորև բերում ենք սրափողի ձայնանցքերի անունների հետ կապված մուղամների շարքը, նրանց տոնիկային հնչյունները և լադային կազմություններն՝ ըստ Մարգար Մարգարյանի: Տոնիկային հնչյունները տրված են ամբողջ նոտաներով: 1, 2, 3 և 5-րդ օրինակները տրված են ըստ Ու. Հաջիբեկովի* լադային սխեմաների. 2, 4 և 6-ը՝ ըստ Ն. Տիգրանյանի**:

Մուխալիֆ	1	
Հիջաս	2	
Շահնազ	3	
Բայաթի Շիրազ	4	
Շուռ	5	

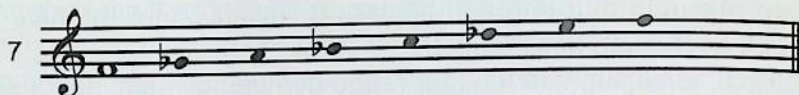
* У. Гаджибеков, *նույն աշխատությունը*, էջ 29:

** Гумреци, Николай Фадеевич Тигранов и музыка Востока., Л., 1927, стр. 25.

Ուսատ

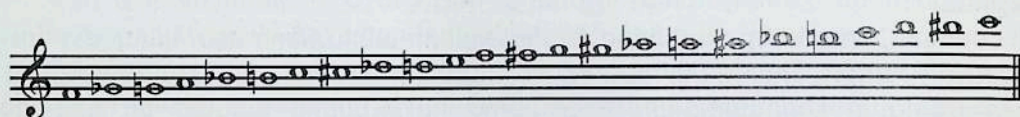


Մուխալիֆ



Օրինակ 88

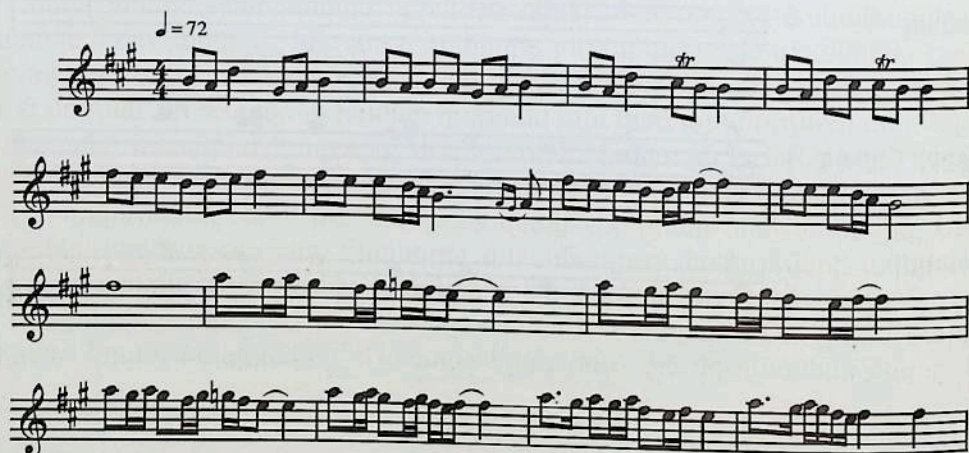
Ընդհանրացնելով բերված բոլոր ձայները՝ ստացվում է երկու օկտավանոց քրոմատիկ հնչյունաշար:

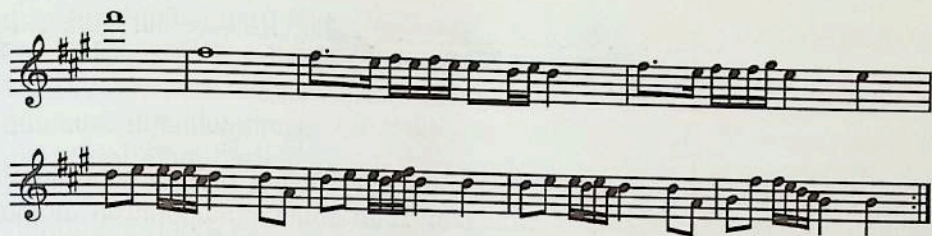


Օրինակ 89

Այստեղ հնչյունների բնական շարքը ծավալվում է առաջին օկտավայի Բ-ից մինչև երկրորդ օկտավայի Բ²-ն, որից հետո սկսվում են օրերտոնային հնչյուններն ու հասնում մինչև երրորդ օկտավայի Ե³:

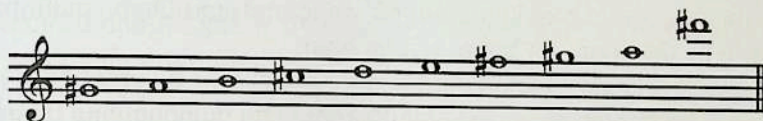
Սրափողի հնչյունային ելևէջների մասին որոշ գաղափար կազմելու նպատակով՝ ստորև ներկայացնում ենք «Ղարաբաղի յայլի» նվագի մեղեդային հիմնական դարձվածքները:





Օրինակ 90

Այս եղանակի հնչյունաշարն է՝



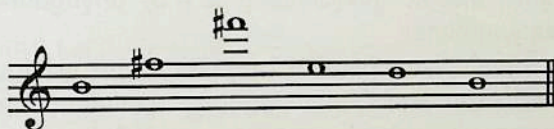
Օրինակ 91

Եղանակը կատարող գործիքը նախորդից ավելի բարձր լարվածք է ունեցել, որի պատճառով օբերտոնային հնչյուններն սկսվում են երկրորդ օկտավայի gis^2 -ից:

Այստեղ բերված ամեն մի մեկոդիկ դարձվածք կրկնվում է մի քանի անգամ, և յուրաքանչյուր կրկնություն տեղի է ունենում տարբեր փոփոխումներով: Առանձին մեկոդիկ դարձվածքների համար հատուկ է սեկունդային համաչափ ընթացքը:

Մեղեդին ճոխացվում է տոնայնական մի շարք շեղումներով, որոնց հեմակետային հնչյուններն են 5-րդ, 4-րդ և 3-րդ ծայնաստիճանները:

Ավելացնելով մահ տոնիկային հնչյունները՝ կստացվի հետևյալ պատկերը.



Օրինակ 92

Արտահայտիչ է դոմինանտան, իսկ էլ ավելի արտահայտիչ՝ օկտավային թռիչքով կատարված երրորդ օկտավայի օբերտոնային fis^3 -ը, որը ստեղծագործության կիզակետն է:

Իհարկե, այս հարցերի մասին կարելի էր ավելի ընդարձակ խոսել, եթե մեր տրամադրության տակ ունենայինք ավելի մեծ թվով սրափողային երաժշտության ծայնագրություններ: Առայժմ դրանց թիվը խիստ սակավ է:



Որքան բազմազան է գլանափողը իր նրբերանգներով՝ այնքան միօրինակ է սրափողը իր այդ նույն հատկություններով։ Նրա ծայնարտաբերումը պահանջում է ուժեղ ու լարված փչելու կարողություն։ Այդ պատճառով սրափողի հնչյունները համաչափ են և սուր՝ առանց ագոգիկ ու դինամիկ արտահայտությունների։

Շնորհիվ իր սուր հնչողության և յուրօրինակ տեմբրի՝ սրափողը հիմնականում բացօթյա կատարման գործիքներից է և ի տարբերություն մյուսների՝ բնութով առավել կապված է զանգվածային գործողությունների, հանդիսավորության, ռազմի ու մի շարք այլ երևույթների հետ։

Բաբելական Իշտար աստվածուհու դժոխք իջնելու մասին եղած առասպելում ասվում է, որ հոբոյի հնչյուններով մեռածներին ստորերկրյա աստվածների իշխանությունից միառժամանակ ազատում էին, և այդ ընթացքում նրանք հարություն էին առնում ու ներծծում զոհերի ծուխը^{*46}։

Այս առասպելում ուշադրության արժանի է այն, որ մեռածներին կյանքի կոչելու համար սրափող (հոբոյ) էին հնչեցնում։ Պարզ է, որ այս նպատակի համար պիտի գործադրվեին ազդանշանային ուժեղ միջոցներ։ Սակայն հարց է, թե ինչու՞ անպայման սրափող և ոչ մունդշտուկային գործիքներ՝ եղջերափող, ուղղահայաց փող կամ, ասենք, հենց նույն թմբուկները, որ ավելի զորեղ հնչողություն ունեն։ Սրափողի հնչյունները չեն առաջացնում եթերային այն զգացումները, ինչպես սրնգային գործիքների հնչյունները։ Նրանք չեն շոյում մեր լսելիքը սրտառու էմոցիաներով՝ ինչպես գլանափողը։ Նրանց ազդանշանները նման չեն ոգևորիչ ու ռազմաշունչ այն ազդանշաններին, որ հատուկ են մունդշտուկային գործիքներին։

Ի՞նչ հոգեվիճակ կարող էր ապրել հնագույն շրջանի մարդը, որին իշխում էր մեռածին հարություն տալու գաղափարը և ի՞նչ միջոցներով նա կարող էր ստեղծել այդ մտապատկերը։

Մեր աշխատության առաջաբանում արդեն առիթ ունեցանք շամանական միստերիաներից մի հատված ներկայացնելու՝ կապված հիվանդին բուժելու հետ։ Ագռավի կռռոցը, սուգահավի քրքիջը, որորի մկտոցը, կտցարի սուլոցը, արծվի ծղրտոցը և այլ ու այլ թռչնային ու կենդանական չարագուշակ ծայնանմանեցումներ, որոնք արտահայտում էր ինքը՝ շամանը և մյուս կողմից՝ թմբուկի տրեմոլային մերթ մեղմ բզզոցային և մերթ՝ վերահաս փոթորկի նմանվող զարկերը, շամանի զկրտոցներն ու դողը, տարագի ու թմբուկի վրայից կախված զանգակների ու բոժոժների զրնգոցը, զանազան պարագաների աղմուկը՝ սրանք բոլորը բնության մռայլ պատկերները նկարագրելու, բարի ոգիների օգնությամբ չար ոգիներին դուրսելու այն արտահայտություններն են, որոնք վերջավորվում են բարի ոգիներին ուղղված փառաբանությամբ։ Եթե այս միջոցն-

* St'u Муз. культура др. мира, стр. 102.

երով էր իրականացվում հիվանդին բուժելու գաղափարը, ապա ինչպիսի՞ միջոցներ էին հարկավոր մեռածին հարություն տալու համար:

Ամենայն հավանականությամբ՝ այստեղ պիտի գործադրվեին անդրերկրյա գերբնական տրամադրություններ ստեղծող միջոցներ, սուր, ճչացող ու աղաղակող հնչյուններ, մոլեգնության ու հիստերիկ ցասման ինտոնացիաներ, ինչպես և այնպիսի մեղեդիներ, որոնք միաժամանակ պիտի պարունակեին նաև խորհրդավորություն ու հանդիսավորություն:

Պարզ է, որ այսպիսի բազմազան տրամադրություններ (և այն էլ զարգացման նախնական աստիճանում) հազիվ թե հնարավոր լինեին մեկ գործիքով արտահայտել: Այնուամենայնիվ, սրափողն օժտված է սուր ճչացող ու աղաղակող հնչյուններով, ինչ-որ գերբնական ու անդրերկրյա երանգներով: Մեր մատենագրության մեջ հանդիպում ենք «վիշապագլուխ փողոս» արտահայտությանը:

Հավանալուսն մինչև այժմ էլ գոյություն ունեն սրափողեր, որոնց բացվածքների վրա ամրացված են ժանիքավոր հրեշների դիմակերտվածքներ: Այսպիսի գործիքներ այժմ հանդիպում են նաև ասիական մյուս ժողովուրդների մոտ: Արդյոք դրանք գործիքի երանգների ու նպատակադրման սիմվոլիկ արտահայտությունները չե՞ն, որ կիրառվել են հնագույն շրջաններում:

Ուշադրության արժանի է նաև թմբուկների հատվածում բերված (էջ 29) այն փաստը, որ սրափողի հնչյուններով ու թմբուկի զարկերով հանգստացնում էին հոգեկան հիվանդներին: Նորից հարց է ծագում՝ ինչու՞ սրափողի և ոչ որևէ այլ գործիքի հնչյուններով:

Ըստ երևույթին, սրափողի հնչյունները կապված էին հոգեկան հիվանդի նյարդային համակարգի հետ առնչվող ինչ-որ պայմանական ռեֆլեքսի հետ:

Հին Պաղեստինում *խալիլ** կոչվող գործիքի «սուր հնչյուններն ավելի հարմար էին նկատվում մեծ ուրախություն կամ մեծ վիշտ արտահայտելու համար»**:

Հին աշխարհում սրափողի սուր հնչյունները համընկնում էին դիոնիսիական էքստատիկ տրամադրությունների հետ***:

Ասորեստանում սրափողի հնչյունները նմանեցնում էին քամիների աստված Ռամանի ձայնին****:

Բ. Տուրանը գրում է, որ փյունիկցիները կրկնակի հոբոյների ճչացող եղանակները կատարում էին շրջանաձև թմբուկի խլացուցիչ նվագակցությամբ՝ համատեղելով վայրի, էքստատիկ պարերի հետ: Ահա այս ոգով ու երաժշտությամբ՝ Բահադի քուրմերը պարում էին զոհվողի շուրջը, մտրակահար էին անում իրենց ու դանակով վերքեր հասցնում մարմնին*****:

Թեև վերը բերված առասպելներում որոշարկված չէ, թե ո՞ր հոբոյի մասին է խոսքը, սակայն բոլորն էլ կապվում են սուր հնչողության հետ և կասկած չի առաջացնում, որ դրանք սրափողեր են եղել:

* *խալիլ*ը նույն մեր սրափողն է:

** Музыкальная культура древнего мира, стр. 85.

*** Նույն՝ Музыкальная культура древнего мира, стр. 107.

**** Նույն՝ Музыкальная культура древнего мира, стр. 108.

**** Б. Тураев, История древнего Востока, т. 2, стр., 16.

Այս երևույթները հատուկ են եղել հին աշխարհի գրեթե բոլոր ժողովուրդներին՝ այդ թվում և հայերին, իսկ դրանց վերապրուկներին այժմ էլ կարելի է հանդիպել մի շարք ժողովուրդների մոտ:

Մեռնող ու հարություն առնող աստծու գաղափարը, որը կապված է բնության զանազան ուժերի մարմնավորման, արգասավորության ու պտղաբերության պաշտամունքի հետ և հատկանշական էր երկրագործական մշակույթին՝ հայ իրականության մեջ ևս մեծ տեղ է գրավել:

Մեռնող և հարություն առնող աստվածներից էր Արա Գեղեցիկը*:

Կասկածից վեր է, որ նման երևույթների հետ կապված ծիսակատարությունները տեղի են ունեցել և Արայի կապակցությամբ, որտեղ գործածվել են նույն երաժշտական միջոցները՝ ինչ մյուս ժողովուրդների մոտ: Չափավոր հանդիսավորից մինչև կատաղի ցասման աստիճանի հասնող պարեղանակներով՝ մինչև այսօր էլ հարուստ է մեր սրափողերի երկացանկը: Գուցե հենց այս եղանակներն են, որ հնչել են հին Հայաստանում այդ նույն ծեսերի ժամանակ: Գուցե հենց այս եղանակներով էլ Բահարի քրմերը կատարել են իրենց պաշտամունքային գործողությունները:

Այս բոլորը հավանականությունից դուրս չէ:



Նախախորհրդային շրջանի հայոց գյուղական իրականության մեջ հազիվ թե հնարավոր լինի հիշել բացօթյա հասարակական մի որևէ երևույթ՝ առանց սրափողերի մասնակցության: Ամենամշանավորներից է ամուսնությունը: Հարսանյաց տոնախմբությունները նահապետական պայմաններում տևում էին յոթն օր, յոթ գիշեր, իսկ նվագագույնը՝ երեք օր երեք գիշեր: Այս ընթացքում գյուղի բազմությունը հյուրասիրվում էր ամենաընտիր ուտելիքներով, ըմպելիքներով ու զվարճալիքներով: Ինքնըստիմքյան հասկանալի է, որ այսպիսի մի նախաձեռնության համար, և այն էլ տնտեսության այն պայմաններում, հարկավոր էին ոչ թե օրեր՝ այլ ամիսներ: Հացահատիկի հավաքելուց մինչև գինի ու զանազան ըմպելիքներ պատրաստելը, բանջարանոցային մթերքներից զանազան պահածոներ պատրաստելը, յուղ, պանիր, դավուրմաներ, մուրաբաներ, խմորեղեն՝ տեսակ-տեսակ, այս բոլորն արվում էին ամիսների ընթացքում, առանձին աշխուժությամբ ու հանդիսավորությամբ և հարսանյաց հանդեսի հետ կապված ամեն մի առանձին գործողություն համազոր էր մի սրբազան ծիսակատարության: Աշխատանքի գրեթե յուրաքանչյուր պահը զուգակցվում էր երգով, համապատասխան ռիթմիկ շարժումներով, պարով ու նվագով: Որքան

* Ղափանցյան, Արա Գեղեցիկի պաշտամունքը, Երևան, 1945, էջ 156: Կ. Մելիք-Փաշայան, Անահիտ դիցուհու պաշտամունքը, էջ 40:

մոտենում էին հարսանիքի օրերը, այնքան ավելի էին աշխուժանում մարդիկ: Զարդարված սայլերով, զուռնա-դիողով գալիս էին քաղաք, հարս ու փեսայի զգեստները հոգալու, զարդեր գնելու, օժիտը նախապատրաստելու, հարազատների համար նվերներ ձեռք բերելու:

Սկսվում էին հարսին ու փեսային զգեստավորելու, հարսին հինայելու հանդեսները:

Հարսանիքի օրերին զուռնաչիների խումբը փեսայի տան տանիքի վրա կանգնած անընդհատ նվագում է «Կանչ» եղանակը՝ ի նշան հրավերի: Հարսանքավորների խումբը, փեսայի ու քավորի հետ միասին, հարայիրոցով ուղևորվում է դեպի հարսի տունը, կամ գյուղը (եթե ուրիշ գյուղում է ապրում): Երիտասարդներից կազմված մի խումբ ձիավորներ առաջ են ընկնում ու շտապում տեղեկացնելու, որ գալիս են հարսին տանելու: Ձիավորներից որը շուտ է հասնում՝ խնամիներից որպես նվեր թաշկինակ է ստանում ու շտապ վերադառնում՝ թաշկինակը որպես տեղեկությունը հասցնելու նշան՝ պարզելով փեսայի ուղեկիցներին: Այս դեպքում սրափողերը նվագում են «Շոշպի» կոչվող եղանակը: Այնուհետև՝ հարսի հոր տանը հրաժեշտ տալու աղեկտուր տեսարանը, վաղ արշալույսին «Սահարի» նվագով դեպի եկեղեցի ուղևորվելը և բուն հարսանիքը, որը տեղի է ունենում փեսայի տանը:

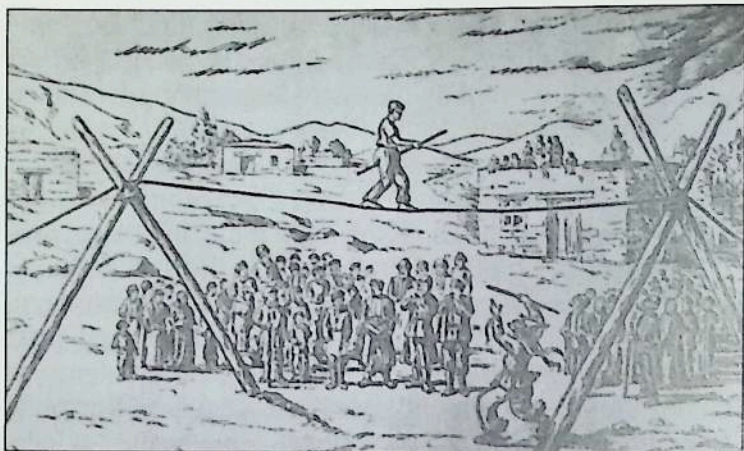
Մեր աշխատության սահմաններից դուրս է խոսել բոլոր մանրամասնությունների մասին, ուստի և սահմանափակվենք ասելով, որ այսպիսի տոնախմբություններին հանդես է գալիս մասնակիցների ողջ հնարամտությունը, կատարողների երկացանկում ունեցած երաժշտական բոլոր տրամադրությունները, ինչպես և պարային բոլոր ձևերը:

Այսուհանդերձ, կամ որոշ եղանակներ, որոնք ծրագրային կարգով սրափող-հարները կատարում են հարսանեկան հանդեսի արարողական ընթացքի որոշ պահերին: Դրանց թվին են պատկանում *Կանչը*, *Շոշպին*, *Սահարին*, *Կոխի եղանակը*, կլոր պարեր, *Հոյ-մար* (թևխաղ), *Թարս պար*, *Ղազ-ղազ* խաղը և բազմաթիվ այլևայլ եղանակներ:

Սրափողերի մասնակցությունը նշանակալից է նաև *սգո հանդեսների* ժամանակ:

Անցյալում աշխատանքային խմբային գործողությունները ևս կատարվել են դրանց նվագակցությամբ. հունձը, հացահատիկի աղալը, այգեքաղը, խաղող տրորելը, թաղիք գլանելը, ծանրություններ փոխադրելը՝ այս բոլորը տեղի են ունեցել որոշ հանդիսավորությամբ:

Սրափողերի մասնակցությունն առավել չափով նշանակալից էր դառնում ժողովրդական ու հոգևոր տոներից: Այսպիսի տոներին գալիս էին նաև լարախաղացները (նկ. 114), տեղի էին ունենում ձիարշավներ, դիմակահանդեսներ, խեղկատակային ներկայացումներ, ըմբշամարտեր և զանազան զվարճալի տեսարաններ ու խաղեր: Զվարճալիքներից մեկն էլ կենդանակռիվն էր, երբ մեջտեղ էին բերում երկու խոյ կամ աքաղաղ ու կռվեցնում մեկը մյուսի հետ: Այդտեղ էին բերում երկու խոյ կամ աքաղաղ ու կռվեցնում մեկը մյուսի հետ: Այդպիսի դեպքերում ամբոխը շրջապատում էր նրանց ու լարված ուշադրությամբ և պիսի դեպքերում ամբոխը շրջապատում էր դիմակահար անում ոչխարը առանձին հետաքրքրությամբ դիտում, թե ինչպես է պոզահար անում ոչխարը առանձին ոչխարին կամ բզկտում աքաղաղն աքաղաղին: Այդպիսի տոներից առանձնապես հիշատակելի են Նոր տարվա, Ծննդյան, Բարեկենդանի ու Զատիկյան, պես հիշատակելի են Նոր տարվա, Ծննդյան, Բարեկենդանի ու Զատիկյան,



Նկար 114

ինչպես և ուխտագնացությունների օրերը: Խորհրդային գյուղում ևս սրափողերի խումբը հանդիսավոր օրերի ու տոնական շքերթների ոգին էր: Սրափողերը հնչում էին մաև կենցաղային անընդունելի երևույթները պարսավանքի ենթարկելու դեպքում: Չտեսնված աշխուժություն էր առաջանում, երբ մի անհավատարիմ կնոջ երեսը մուր էին քսում, նստեցնում ավանակի վրա ու երեսը դեպի ավանակի պոչն ուղղված դիրքով՝ սրափողի աղաղակող հնչյուններով շրջեցնում էին գյուղի հրապարակով և գլխավոր փողոցներով: Սուլոց, մախատինք, հայիոյանք, հարայ-հրոց՝ այս բոլորը միաձուլվում էին զուռնադիլի ճղճղոցի հետ:

Այսքանն էլ բավական է համոզվելու համար, թե որքան նշանակալից է եղել սրափողի դերը հայերի կյանքում: Որքան բազմազան են դրանց կիրառման առիթները՝ այնքան բազմազան է երկացանկը: Եվ որքան բազմազան է երկացանկը՝ այնքան բազմազան են նվագարանի արտաբերած երաժշտական տրամադրությունները: Եվ հանդիսավորության, և խորհրդավորության, և ողբերգության, և խիզախ հերոսականության, բրիտ ցասկոտության, երգիծական ու սատիրային այս բոլոր տրամադրությունների արտահայտությունը բնորոշ է սրափողին: Սակայն այս տրամադրությունների կենարար ոգին թմբուկի համապատասխան զարկերն են և դրանք սրափողային երաժշտության միս ու արյունն են: Որպես սրափողային երաժշտության բնորոշ նմուշ՝ ստորև բերում ենք չորս տարբեր բնույթի եղանակներ:

Դրանցից «ճնճղուկի սիարին», «Դընգոն» և «Էրգրունի շուրջպարը» ձայնագրված են երաժշտագետ Սպիրիդոն Մելիքյանի կողմից, իսկ հարսի հրաժեշտը՝ մեր:

ԳՆԵՂԿԻ ՍՅԱՐԻ

Allegro agitato ♩ = 168

rit.---

a tempo

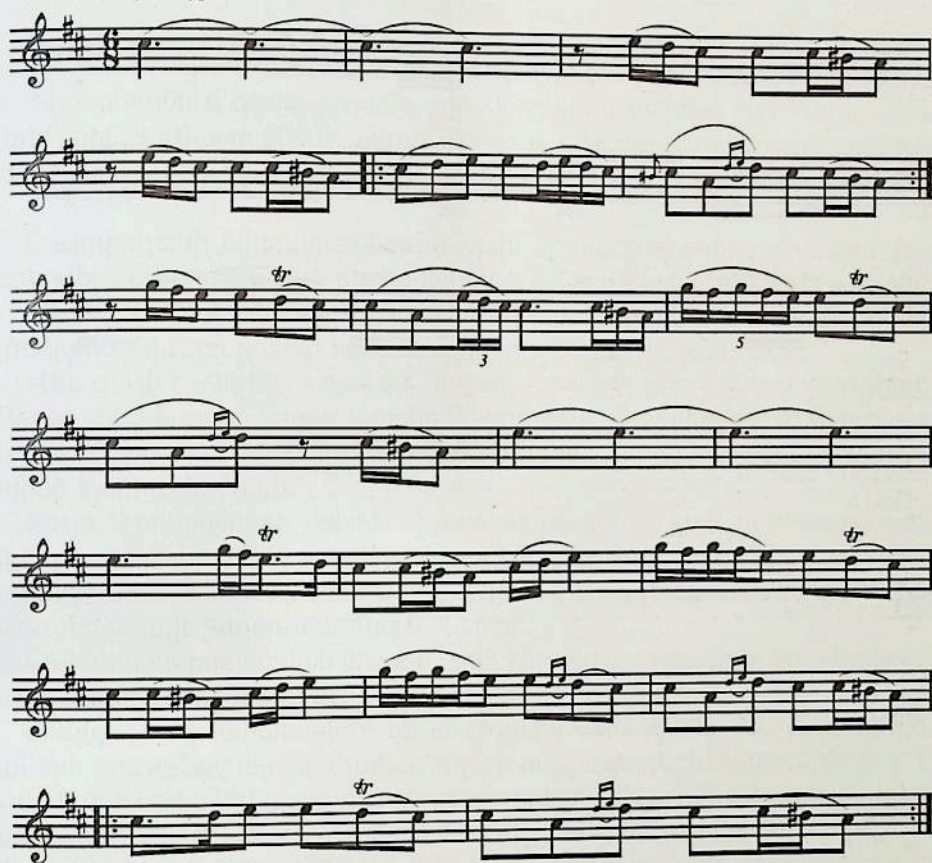
The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of ten staves. The notation is written in a single system, with each staff containing a line of music. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature varies throughout the piece, including 3/4, 4/4, 5/4, 6/4, 7/4, and 8/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including triplets, sixteenth notes, and eighth notes. Dynamic markings such as 'rit.' (ritardando) and 'a tempo' are used to indicate changes in tempo and dynamics. The notation includes various articulations, such as slurs, accents, and phrasing slurs, to guide the performer's interpretation. The overall style is characteristic of late 19th or early 20th-century piano music, with a focus on complex rhythms and expressive dynamics.

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a repeat sign. The third staff continues the melody. The fourth staff features a series of triplets, indicated by a '3' over the notes. The fifth staff is marked 'Presto' and changes to a 6/8 time signature. The sixth staff has a repeat sign. The seventh staff continues the melody. The eighth staff features trills, indicated by 'tr' above the notes. The ninth staff continues the melody. The tenth staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

Օրինակ 93

ՀԱՐՍԻ ԳՐԱԺԵՆՏԸ

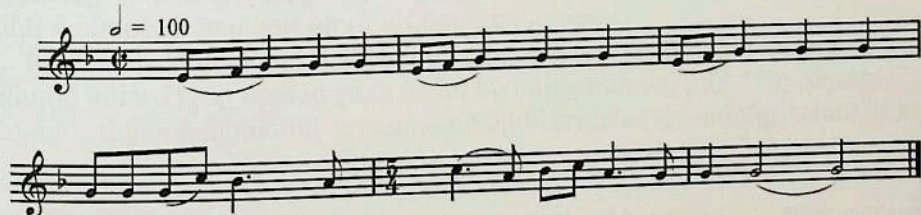
$\text{♩} = 48$



Օրինակ 94

ԴԸՆԳՈ
(շուրջապար)

$\text{♩} = 100$



Օրինակ 95

ԷՐԶՐՈՒՄԻ ՇՈՒՐՊԱՐ



Օրինակ 96

Հայաստանում՝ զույգ փողանի, շվի, Սիրիայում՝ ավիվա, հին Պաղեստինում՝ խալիլ, հին Հունաստանում՝ ավլոս, Հռոմում՝ տիբիա, Արաբիայում՝ զումմարա, Ուզբեկստանում՝ քոշնայ, Ուկրաինայում, Բելառուսիայում՝ սոպել, դուդկա:

Ձույգփողանի նվագարաններ, ի թիվս մի շարք այլ փողայինների՝ հայտնաբերվել են եգիպտական գերեզմանների պեղումների ժամանակ և պահվում են Կահիրեի թանգարանում: Դիտելով այդ գործիքները, Կուրտ Ջաքսը եզրակացնում է, որ դրանք հազարավոր տարիների անցյալ ունեն:

«Սա ցույց է տալիս, — գրում է Ջաքսը, — որ այդ գործիքները գոյություն են ունեցել հինգ հազար տարի՝ առանց նվագագույն փոփոխության: Ավելի բարձր քաղաքակրթության շրջանում սրինգն առաջին անգամ հայտնվել է զույգ փողայինի կառուցվածքով»*:

Ձույգ փողայինների մասին հիշատակություններ կան Ասորաբաբելական վաղ գրություններում: Ըստ երևույթին այդ գործիքները բազմափող սրինգներից (Պանի ֆլեյտա) հետո են առաջացել, և դրանց գյուտը պայմանավորված է եղել երկծային ավելի շարժում ու ճկուն ձևերով:

Ձայնավերարտադրման միջոցներով, ինչպես և ընդհանուր կառուցվածքով՝ զույգփողայինները բազմազան են:

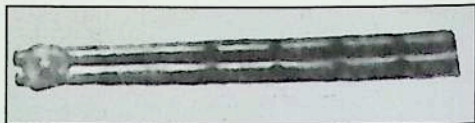
Սրանք ևս պատրաստվում են սուլիչային սրինգների, մեկ լեզվային գործիքների, զույգլեզվականի գլանափողերի ու սրափողերի սկզբունքներով: Սուլիչային մեխանիզմով պատրաստված զույգփողանի գործիքների այժմ կարելի է հանդիպել Բելառուսիայում: Սրանց փողերը տարբեր չափերի են (կարճը՝ 300 - 350 մմ և երկարը՝ 450 - 470 մմ) և մեկը մյուսից անջատ: Փողերից յուրաքանչյուրը ցածի մասում ունի երկուական ձայնանցք երեսի կողմից և մեկական ձայնանցք հակառակ կողմից: Հնչյունային բարձրությամբ՝ փողերի միջև գոյանում է կվարտային հարաբերություն: Գործիքն ամբողջությամբ վերարտադրում է դիատոնիկ սեպտիմային հնչյունաշար**:

Մեկ լեզվակային զույգփողայինների մասին Կուրտ Ջաքսը գրում է. «Սկսած ամբողջ իսլամական Արևելքից, Եգիպտոսից մինչև Ցեյլեբես՝ ստորին դասակարգի նվագողները կրկնակի կլարնետ են նվագում, որը պատրաստված է մեկ ոտնաչափ երկարություն ունեցող եղեգից»:

Խոսելով հնդկական մեկ լեզվականի զույգփողանիների մասին՝ նույն հեղինակն ասում է, որ սրանք շատ նման են եգիպտական (նկ. 115) գործիքներին, սակայն, պատրաստվելով արևադարձային բույսերից, սրանք ենթարկվել են

* The History of musical instruments, Curt Sachs, New York, v. v. Norton-company, inc., Publishers 1940, p. 91.

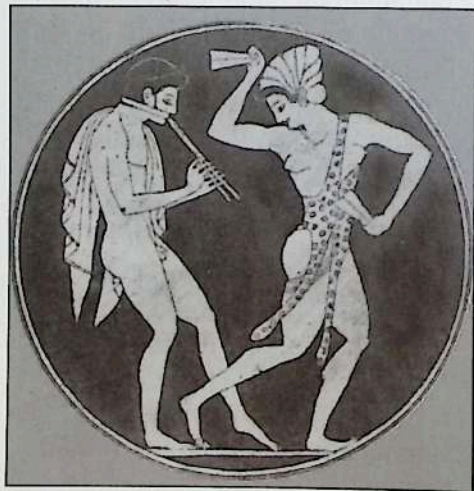
** Энциклопедический музыкальный словарь стр. 240.



Նկար 115



Նկար 116



Նկար 117

որոշ փոփոխությունների: Այս գործիքը սովորաբար նվագում են հնդիկ օձապարները, որպեսզի օձերին դյուքեն ու հանեն իրենց զամբյուղներից կամ բներից ու պարել տան:

Այդ գործիքով արտաբերած եղանակներն, ընդհանուր առմամբ, կառուցված են փոշուգիական լադի վրա՝ e', f', g', a', b', c'', d'', e''*:

Մեկ լեզվականի զույգփողայիններից է նաև ուզբեկական *քոշնայը*, որը կազմված է երկու միաչափ տարբեր փողերից, պատրաստվում է սովորական եղեգից, ունի 250 - 300 մմ երկարություն և յոթական ծայնանցք՝ յուրաքանչյուր փողի երեսի կողմից ու մեկականը՝ հակառակ կողմից: Ուզբեկական քոշնայի ծայնածավալըն է d' - d'':

Ջուլգեզվականի զույգփողայինները երաժշտագիտության մեջ կոչվում են նաև *հոբոյ*: Այսպիսի գործիքներից է *ավլոսը* (նկ.116), որը չափազանց տարածված է եղել Առաջավոր Ասիայում և հին Հունաստանում (նկ. 117):

Հնագույն ավլոսներն ունեին չորսական ծայնանցք, իսկ ավելի ուշ շրջաններում՝ մինչև տասնհինգ ծայնանցք:

Պոմպեյից հայտնաբերված ավլոսներն ունեն 275 - 575 մմ երկարություն: Սրանց ծայնածավալն է d, e-ից d, e**:

Հունաստանում տարածված ցածր ռեգիստրի ավլոսները կոչվում էին «Պիֆական», իսկ բարձր ռեգիստրինները՝ «խմբերգային»⁴⁷:

Հունական բարձր քաղաքակրթության շրջանում ավլոսն առաջատար դեր ուներ երաժշտության մեջ: Այս գործիքի կատարելագործված տեսակի ծայնանցքերի վրա գործադրվել են

* Նույն Энциклопедический музыкальный словарь стр. 154.

** Энциклопедический музыкальный словарь, Авлос.

փայտյա փողայինների փականները հիշեցնող շրջվող օղակներ⁴⁸: Նվագարանը կապվում էր փռյուզիացի ավուսահար Օլիմպիոսի անվան հետ:

Ավուսի երաժշտությամբ նվագակցում էին Դիոնիսիոսի պաշտամունքային դրամաները:

«...Երեսուներկու մեզ հայտնի ողբերգություններից, – գրում է Ժյուլ Կոմբարիեն, – տասներեքում խմբային երգերը կատարվում էին անապեստոփոնով և ավուսի նվագակցությամբ»^{*}:

Ըստ Ժ. Կոմբարիենի, ավուսը հիմ հունական թատրոնում նվագախմբի դեր էր կատարում: Հորացիոսի ժամանակներում ավուսը գործադրվում էր Վեներայի տաճարներում, ինչպես և զոհաբերությունների ու Քիբել Աստվածուհու պաշտամունքի ծիսակարգում^{**49} (նկ. 118), իսկ Սպարտայում հնչում էր մաև զինվորական նվագախմբերում:

Ահա սրանք են զույգփողանի գործիքների տեսակներն ու գործադրման ձևերը տարբեր ժողովուրդների մոտ:

Հայաստանում նրանց օրիգինալ մոուլները դուրս են եկել գործածությունից: Պահպանվածներից հիշատակելի է պարկապզուկը, որը ինչպես տեսանք, ունի երկու ձայնափող:

Լինում է և այնպես, որ վիրտուոզ կատարողները միաժամանակ նվագում են երկու առանձին գործիք: Այսպիսի կատարողներից էր Ապարանի շրջանի սրափողահար Միսակ Հարությունյանը, որին մենք առիթ ունեցանք լսելու 1937 թ. ժողովրդական արվեստի համրապետական օլիմպիադայում:

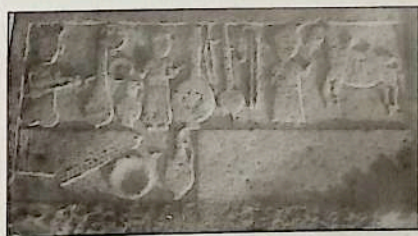
Զույգփողանիների տիպիկ մոուլի հանդիպում ենք Անգեղակոթի XV - XVI դդ.



Նկար 118



Նկար 119

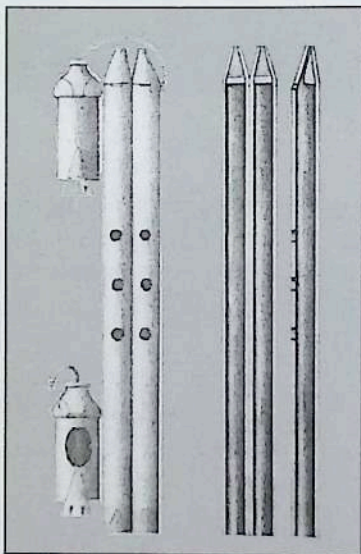


Նկար 119-ը ամբողջությամբ

* Муз. культура др. мира, т. 176, Ժյուլ Կոմբարիեն:

** Աջ կողմում թմբուկի տակ եղած խաչածն հրված գործիքները:

տապանաքարերից մեկի պատկերաքանդակում (նկ. 119): Դիտելով այս քանդակը, նախ և առաջ պիտի ասել, որ կազմված է երկու միևնույն չափի և միատեսակ, զուգահեռաբար իրար միացված գլանաձև փողերից: Աջ փողի ներքևի մասում շատ աղոտ նշմարելի է երկու, թե երեք ծայնանցք: Ձախ փողի կողքին, վերևի մասում կա անոթաձև փոքրիկ մի սարքավորում, որն ընդհուպ կպած է փողին և որն, ըստ երևույթին, թելով միացված է գործիքին: Քանդակագործը պատկերել է զույգփողանիի լեզվակային կամ սուլիչային տեսակը և այդ սարքավորումը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ լեզվակների կամ սուլիչների պահպանման կափարիչ:



Նկար 120

Այս գործիքը վերականգնել է հնագետ, նկարիչ Տարագրոսը, որը գործիքի կողքին գծագրել է նաև նրա կտրվածքը՝ իր պատկերացմամբ: Տարագրոսի գծագրում գործիքը ծայնավերարտադրման մասում սրածայր գմբեթի ձև է ընդունել (նկ. 120): Գծագրողը մեզ հավաստիացնում էր, որ սա սուլիչային սրինգներից է, որի բնօրինակը տեսել է, այն կոչվում է շվի: Գործիքը պատկերել է յուրաքանչյուր փողին երեքական ծայնանցքով:

Զույգփողանի գործիքների մասին հիշատակություններ կան նաև մեր մատենագրության մեջ: Չնայած սակավաթիվ տեղեկություններին՝ կասկածից վեր է, որ գործիքը ևս խիստ տարված է եղել Հայաստանում և ուշ միջնադարում դուրս է եկել կիրառությունից՝ տեղ տալով երկու կատարողներով երկծայնի վերարտադրման անջատված միջոցներին: Դրա լավագույն ապացույցներից է զույգ գործիքների կատարման ավանդական ձևը: Թե ի՞նչ

պայմաններում և ի՞նչ նպատակներով է անցյալում կիրառվել այս գործիքը՝ որոշ եզրակացությունների կարելի է հանգել, ուշադրություն դարձնելով վերը նշված տապանաքարին (որի վրա քանդված է զույգփողանին):

Նախ պիտի ասենք, որ Անգեղակոթի այս տապանաքարը սքանչելի մի հուշարձան է մեր միջնադարյան ժողովրդական երաժշտության իմացականության համար: Տապանաքարն ամբողջությամբ գալիս է փաստելու, որ այստեղ ևս ննջեցյալը եղել է կամ հմուտ երաժիշտ կամ մեծ երաժշտասեր կամ թե երաժշտական գործիքներ պատրաստող անվանի վարպետ: Այստեղ քանդակված է վեց երաժշտական գործիք, որոնց թվում են՝ երկու սազ, սուրայի, քյամանչա՝ իր աղեղով, վերը բերված զույգփողանին և քանոն*:

* Բացի զույգփողանուց՝ մնացած բոլոր գործիքները լարային են:

Բացի երաժշտական գործիքներից՝ այստեղ կա գինու երկու գավ, հաց, ձիավոր, որը վար է իջել ձիուց, մի ձեռքով սանձն է բռնել ու մյուս ձեռքով ինչ-որ անոթ բռնած բերանն է առել: Շատ հավանական է, որ սա լինի գինու բաժակ: Այստեղից դժվար չէ կռահել, որ զույգփողանին միջին դարերում գործադրվել է կենցաղում, սակայն հազիվ թե այսպես եղած լինեի հեթանոսական շրջանում:

Ինչպես տեսանք, հնդիկների մոտ նրա հնչյուններով դյուրում են օժերին, նշեցինք նրա խոշոր դերը հին հունական թատրոնում, պաշտամունքներում, գինվորական նվագախմբերում և այլուր: Ամենայն հավանականությամբ, այս նպատակներին է ծառայել զույգփողանին նաև Հայաստանում՝ վաղ պատմական շրջաններում:

Խոսելով Հայաստանում եղած գործիքների հնչյունային միջոցների ու հնչյունաշարերի մասին՝ նախ և առաջ պիտի հիշենք, որ այսօրվա մեր ձեռքի տակ ունեցած բնորոշ միակ աղբյուրը պարկապուկի զույգ ձայնափողերն են, որոնց մասին հանգամանորեն խոսեցինք այդ գործիքին նվիրված հատվածում:

Ինչ վերաբերում է գործածությունից արդեն դուրս եկած նվագարանների հնչյունային կազմին՝ կրկին հիշենք, որ զույգփողանիները կազմված են եղել սրնգային գործիքներից, գլանափողերից ու սրափողերից, հետևաբար և թված գործիքների միափող տեսակների ու զույգփողանիների հնչյունային կազմի և ինտոնացիոն հարաբերությունների միջև հազիվ թե էական տարբերություն եղած լինեի:

Կարող էր պատահել, որ զույգ փողերից յուրաքանչյուրի վրա եղած ձայնանցքերը թվով ավելի պակաս լինեին՝ քան միափողների վրա, ինչպես Անգեղակոթի տապանաքարի քանդակում: Իհարկե, այստեղ ևս հեշտ կլինեի որոշակի եզրակացության հանգել, եթե մեր տրամադրության տակ ունենայինք այդ գործիքի գեթ մի բնօրինակ նմուշը:

Եթե զույգփողանի գործիքները Հայաստանում այժմ կարելի է համարել անհետացած, ապա նրանց արվեստը և հատկապես՝ երկծայնի սկզբունքը, որը այնքան օրգանական է նրանց՝ ժամանակակից հայկական ժողովրդական ու հոգևոր երաժշտության հիմքն է: Դեռ չենք խոսում գլանափողերի ու սրափողերի մասին, որոնց կատարողական կազմի համար գրեթե պարտադիր են երկու մեկոդիկ գործիքները: Հովվական բաց սրինգների (նկ. 121), սուլիչային սրինգների, քյամանիների ու այլ գործիքների կատարմամբ երկծայն երաժշտությունը, որ հնչում է երկու կատարողների և առանձին գործիքների միջոցով՝ այսօր էլ չափազանց հարգի է Հայաստանում:

Հայտնի է, որ այս դեպքերում գործիքներից կամ եթե վոկալ երաժշտություն է՝ ձայներից մեկը նույնպես կատարում է հիմնական մեղեդին, իսկ մյուսը հանդես է գալիս ձայնապահի դերում:

Երկծայնի այս տեսակն ընդհանուր երաժշտագիտության մեջ կոչվում է նաև բուրդոնային և ըստ պրոֆ. Գրուբերի՝ բազմաձայն երաժշտության սկզբնականներից մեկն է:

Խոսելով այդ սկզբնաձևերի մասին պրոֆ. Գրուբերը գրում է. «Սխալ կլինեի ենթադրել, որ բազմաձայնի բուրդոնային տեսակն առաջացել է բացարձակապես գործիքային երաժշտությունից»: Եթե այդ ենթադրությունը ճիշտ լինեի՝ մենք չէինք ունենա մինչդասակարգային հասարակարգի ամենավաղ շրջաննե-



Նկար 121

րից մնացած բուրդոնային երաժշտության օրինակներ: Ամենայն հավանականությամբ՝ սկզբում բուրդոնը կատարվել է վոկալ միջոցներով և հետագայում անցել է գործիքին, որն, ըստ երևույթին, սկզբում միայն նվագակցել է վոկալ կատարմանը և այնուհետև վոկալը բոլորովին դուրս է մղվել՝ տեղ տալով լոկ գործիքին: Նրա առաջացման նախապայմաններն են մայր եղանակի վերջին հնչյունի չափից ավելի երկարացումը, պարերի ժամանակ տեղի ունեցող համաչափ ծափերը, ծառին կամ գետնին կամ թե վահանին հարվածելը և, վերջապես, պարերի ժամանակ տեղի ունեցող բացականչությունները... Այս բոլոր գործողություններին կարելի է հանդիպել և այժմ ժողովրդական պարերի ժամանակ, որոնցից յուրաքանչյուրը տեղի է ունենում որոշ ծայնաստիճանի վրա:

Բուրդոնային բազմաձայնի ոճը բնորոշում է երաժշտական մի այլ ձևի մտածողություն, քան այսպես կոչված «ժապավենային»⁵⁰ ու «հետե-րոֆոնային»⁵¹ մտածողություններն են: Հատ-

կապես այստեղ՝ բուրդոնային բազմաձայնի պայմաններում է, որ առաջին անգամ նշվում է երաժշտական ֆոնի ու մելոդիկ ռելիեֆի հակադրությունը:

Դառնալով բուրդոնային բազմաձայնի սոցիալական արմատներին՝ պրոֆ. Գրուբերը բնորոշում է այն որպես «մեծ ինքնուրույնության, անհատական ավելի ազատ արտահայտության միջոց, որը, որպես ռիթմաինտոնացիոն մենամնավազային կատարման ռելիեֆ՝ տեղի է ունենում համազգաց կոլեկտիվի կատարողական տևական ֆոնի վրա (համընթաց ծափ, բացականչություններ և այլն): Եվ պատահական չէ, որ այս ոճը, հատկապես պարերգային տարատեսակում, առաջանում է սոցիալական ավելի բարձր աստիճանում: Բուրդոնային բազմաձայնը չափազանց տարածված է մինչդասակարգային հասարակարգում՝ զարգացած տոհմական կարգերին անցնելու պահին:

Այն շատ բազմազան է, և այդ բազմազանության մեջ գերակշռողը մեղեդային գծի ծավալումն է նրա վերևում կամ ներքևում ընթացող տևական միևնույն հնչյունի ֆոնի վրա: Այս ոճի գերակշռության պատճառը հասկանալի կլինի, եթե հաշվի առնենք *ծայնառության* սեմանտիկ գիտակցված դերը՝ որպես եղանակի ընդհանուր հայտարար, որպես միավորող սկիզբ, որպես համաչափության, առաջընթաց շարժումը զսպող և սրա հետ մեկտեղ եղանակում միշտ նորանոր կրկնություններ առաջ բերող միջոց: Կայուն վիճակը և շրջանաձև շարժումը բնորոշ են հնագույն մտածողությանն ու երաժշտությանը*:

* П. И. Грубер, История музыкальной культуры, т.1, ч.1, стр. 124, 125, 133. К. Закс, музыкальная культура Палестины.

Այսպիսով, երկծայնի բուրդոնային ձևը գալիս է հասարակական ձևերի վաղ շրջաններից⁵², որը սկիզբ է առնում հին Արևելքում*:

Եվ այսօր մեզանում այդ ձևը հայկական ազգային երաժշտության բնորոշ հատկանիշներից է: Այս ձևը պրոֆ. Քր. Կուշնարյանը դիտում է որպես տոնիկային առկայության փաստ՝ հին Արևելքի ժողովուրդների երաժշտության մեջ:

Խոսելով հորոյի ու պարկապզուկի երկծայնի մասին՝ պրոֆ. Ք. Կուշնարյանը գրում է, որ «Չայնառությունը պասիվ կարեկցական գործառույթ է կատարում, միաժամանակ որպես ֆոն է ծառայում, որի վրա մոնոդիայի ոլորտները, որպես նրա առանձին տոների լադային գործառույթներ՝ առավել պարզությամբ ու հստակությամբ են հանդես գալիս»**:



Երկծայնի արտահայտման հիմնական ձևերը հայ գործիքային երաժշտության մեջ չորսն են:

Առաջինը՝ մեղեդու *ունիսոն* (միածայն) կատարումն է: Կան եղանակներ, որոնք կատարվում են բացարձակապես ունիսոն եղանակով: Այսպիսի եղանակների հաճախ կարելի է հանդիպել պարկապզուկի երգացանկում: Սակայն ունիսոն կատարումը գործադրվում է նաև այն ժամանակ, երբ երկրորդ գործիք նվագողը երբեմն դժվարանում է որոշել ձայնապահ հնչյունի ձայնաստիճանը և առաջինի հետ միասին կատարում է մայր եղանակը: Հաճախ երաժշտությունն ընթանում է երկծայն և այն հատվածներում, որտեղ երկրորդ գործիքի ձայնաստիճանների որոշման համար դժվարություններ են առաջանում՝ միայն այդ հատվածներն են կատարվում ունիսոն:

Երկրորդ ձևն այն է, երբ առաջին գործիքը կատարում է բուն մեղեդին, իսկ երկրորդը միևնույն ռեգիստրում և միևնույն ձայնաստիճանի վրա հարատև կատարում է լադի տոնիկային հնչյունը:

Ահա մի հատված «Կռունկի պար» եղանակից:



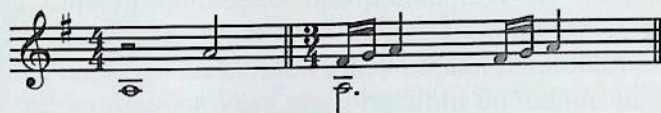
Օրինակ 97

* Музыкальная культура древнего мира, стр. 8.

** Хр. Кушнарев, նույն աշխատությունը, էջ 40, 41.

Երրորդն այն ծայրն է, երբ առաջին գործիքը կատարում է նույնպես բուն մեղեդին, իսկ երկրորդը՝ ոչ թե միևնույն ռեգիստրում, այլ մեկ օկտավ ցած նույնպես միևնույն ծայնաստիճանի վրա կատարում է նույն լադի տոնիկային հնչյունը:

Հատված «Գառների պարը» եղանակից.



Օրինակ 98

Տոնայնական շեղումներով հարուստ մեղեդիների կատարման դեպքում երկրորդ գործիքը կատարում է ոչ միայն հիմնական լադի տոնիկային հնչյունը, այլև հենակետային այն հնչյունները, որոնք առաջանում են մեղեդու լադային անցողիկ կազմավորումներից:

Ահա երեք հատված «Ձորը» եղանակից.



Օրինակ 99

Այսպիսի դեպքերում ևս, երկրորդ գործիքը հաճախ մեկ օկտավ ցած է նվագում:

Ահա երկու հատված ևս նույն «Գառների պարը» եղանակից.



Օրինակ 100

Միևնույն ռեգիստրում կատարման դեպքում, երբ մեղեդային գիծը ցած է իջնում, հաճախ երկրորդ գործիքն ավելի բարձր է հնչում, իսկ առաջինը (մեկուղիկ գործիքը)՝ ավելի ցած:

Հատված նույն «Ձորը» եղանակից.



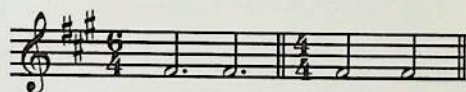
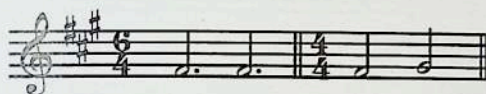
Օրինակ 101

Նշենք նաև, որ այս կամ այն մեղեդու նվագակցող հնչյունի ծայնաստիճանը կարող է տարբեր լինել: Այսպես՝ «Կռունկի պարը»-ում, որը մեզ համար պարկապզուկով կատարեց Ս. Բաղդասարյանը (երաժշտական օրինակը տես ստորև), երկրորդ ծայնն ամբողջովին ընթանում է *fis*-ում:

Այս նույն եղանակը նվագեց նաև դուդուկահար Մ. Մարգարյանը: Նրա կատարմամբ՝ երկրորդ ծայնի առաջին տակտը նույնպես ընթանում էր *fis*-ում, երկրորդ տակտի առաջին կեսը՝ *e*-ում, իսկ երկրորդ մասը՝ նույն *fis*-ում:

Ս. Բաղդասարյան

Մ. Մարգարյան



Օրինակ 102

Այս տարբերությունը մասամբ կարելի է բացատրել նրանով, որ հայկական միջավայրում* պարկապզուկը պահպանել է իր նախնական կերպը և կատարողական հնարավորությունները համեմատաբար սահմանափակ են: Սահմանափակ է նաև կատարողի երաժշտական մտահորիզոնը: Հակառակ սրան՝ գլանափողն ավելի լայն հնարավորություններ ունեցող գործիք է, իսկ գլանափողհարը՝ առավել լայն մտահորիզոնի և նուրբ ճաշակի երաժիշտ: Մեղեդուններդաշնակող հարմար ծայնաստիճան գտնելն, ամենայն հավանականությամբ, ժողովրդական գործիքային երաժշտության կատարողական դպրոցի արդյունք է:

Այսուհանդերձ, կասկածից դուրս է, որ նվագակցող գործիքի ծայնաստիճանների որոշման խնդրում երաժշտի ինտուիցիան չափազանց մեծ է և, պետք է ենթադրել, որ որքան տարբեր են կատարողները՝ այնքան տարբեր են նրանց ինտուիտիվ գործողությունները:

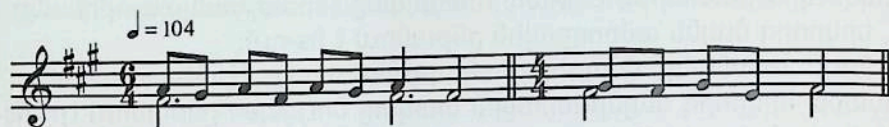
Ստորև ներկայացնում ենք «Կռունկի պարը» պարկապզուկի, «Գառների պարը»՝ երկու սրնգի** և «Շամշադինի կանանց պարը» երկու քեմանու կատարումներով (բոլոր մեղեդիները մենք ենք ծայնագրել ու վերծանել):

Առաջին եղանակը կատարել է Ս. Բաղդասարյանը, երկրորդ և չորրորդ եղանակները՝ Շ. և Հ. Ներսիսյանները և երրորդի հիմնական մեղեդին՝ Մ. Մարգարյանը:

* Ասում ենք մեր միջավայրում, որովհետև պարկապզուկին նվիրված մասում նշենք, որ շտալանդացիների պարկապզուկն այնքան է կատարելագործվել, որ անգամ զինվորական նվագախմբեր են ստեղծել:

** Այս եղանակը «Միափող սրինգ» հատվածում զետեղված «Գառների պար»-ի մի այլ տարբերակն է:

ԿՌՈՒՆԿԻ ՊԱՐԸ
(Պարկապգունկ)



Օրինակ 103

ԳԱՌՆԵՐԻ ՊԱՐԸ
(Երկու սրինգ)

Չափավոր

$\text{♩} = 120$

Օրինակ 104

ՋՈՐԸ
(Երկու գլանափող)

$\text{♩} = 100$

The musical score is written for two cornets (Երկու գլանափող) in 2/4 time, with a tempo of quarter note = 100. The key signature has one flat (B-flat major). The score consists of nine staves of music. It begins with a half rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. Trills (tr) are indicated above several notes. There are also triplet markings (3) over groups of notes. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Օրինակ 105

ՀԱՄԵԱԴԻՆԻ ԿԱՆԱՆՑ ՊԱՐ
(Երկու քամանի)

$\text{♩} = 56$

Օրինակ 106

Դիտարկելով այս երկծայն մեղեդիները և հատկապես «Գառների պարը» և «Ձորը», որոնց շատ ավելի ճոխ տեսակներով լի է մեր գործիքային երաժշտությունը, հասկանալի է դառնում, թե ինչու երկծայնի միանձնյա կատարումը պետք է փոխարինվեր երկանձնյա կատարմամբ:

Թեև նոտային օրինակներում նշանակված չեն մեղեդիների կատարման նրբերանգները, սակայն ընդհանուր պատկերից երևում է, թե ինչ վարպետություն է պահանջվում դրանց կատարման համար, և այսպիսի պայմաններում հնարավոր է արդյոք կատարողական միտքն ուղղել միաժամանակ երկու խնդրի՝ հիմնական մեղեդու և նրա նվագակցության վրա:

Երբ վերը հիշատակված Միսակ Չարությունյանը հանդես եկավ երկու սրափողերով՝ որպես նորություն շատ տպավորիչ էր, սակայն նրա կատարած մեղեդիների մայր եղանակներն աղքատ էին արտահայտչամիջոցներով և անհրաժեշտ հուզականությունից զուրկ:

Այս բոլորը վկայում են, որ երկանձնյա կատարման գաղափարը սերտորեն կապված է մեր ժողովրդի երաժշտական ընդհանուր գիտակցության զարգացման մի նոր փուլի՝ երաժշտական գեղագիտական զգացողության ավելի բարձր մակարդակի հետ: Վերջինս պայմանավորված է հայկական մեղեդիների ավելի լայն շնչի ու ճոխ տեսակների, լադային շեղումներով ավելի հարուստ ձևերի առաջացմամբ: Ինքնըստինքյան պարզ է, որ նոր մեղեդային ձևերի հետ միասին պետք է առաջ գային նաև նոր ոճի կատարողներ:

Երկծայնի երկանձնյա կատարման առաջացման ժամանակաշրջանն, ամենայն հավանականությամբ, նույնպես մ.թ.ա IX - X դարերն են, երբ մեծ առաջընթաց է տեղի ունենում հայ գրականության ու մշակույթի բոլոր բնագավառներում: Չէ որ հենց այս շրջաններից են սկիզբ առնում ճոխ զարդանախշերով, զարդուղիներով հագեցած տաղերը, գանձերն ու մեղեդիները:

Չետաքրքիր հարց է, թե հոգևոր մեղեդիների մեջ ու ընդհանրապես հայկական վոկալ արվեստում երկծայնը ո՞ր ժամանակներից է սկիզբ առնում և որո՞նք են նրա առաջացման շարժառիթները:

Այս բոլոր հարցերը դեռ մանրակրկիտ ուսումնասիրության կարիք ունեն և դուրս են այս աշխատության բուն նպատակներից:

Հարկանային և փողային գործիքների ուսումնասիրությունը հնարավորություն է ստեղծում եթե ոչ լիարժեք, ապա՝ որոշակի պատկերացում ունենալ երաժշտական մշակույթի զարգացման տարբեր շրջաններում հայ ժողովրդի գործիքային արվեստի և գեղագիտական ընկալումների մասին:

Մեզ հասած պատմական տեղեկությունների համաձայն՝ կարելի է եզրակացնել, որ նախաֆեոդալական Հայաստանի համար թաղանթապատ թմբուկների մենակատարումը (solo) բնորոշ չի եղել այնպես, ինչպես հնդկական, աֆրիկյան տարբեր ցեղերի ու մի շարք այլ ժողովուրդների մոտ:

Թաղանթապատ թմբուկների մասին խոսելիս՝ մեր պատմիչները միաժամանակ հիշատակում են նաև ուրիշ գործիքներ: Սա վկայում է թմբուկների առավել անսամբլային բնույթի մասին: Անգամ ազդանշանային կամ ռազմական զարկերը, կարծեք, պայմանավորված չեն եղել թմբուկների մոզական ուժերի գիտակցությամբ՝ ինչպես շամանական ու բուդդայական մշակույթում: Ջուտ մոզական գործիքները հին Հայաստանում անցնում են աղմկային ավելի մեղմ միջոցների՝ ինչպիսիք են զանազան չխչխկանները, կարկաչաները, բոժոժները և նման այլ նվագարաններ:

Ձեռքի տակ եղած նյութերի միջոցով հետևելով թաղանթապատ թմբուկների զարգացման ընթացքին՝ տեսնում ենք, թե ինչպես են նրանց ձևերն աստիճանաբար ավելի ու ավելի նրբանում:

Խոշոր շրջանաձև, միաթաղանթ թմբուկները (դափ) փոխարինվում են ավելի փոքր՝ ձեռքի թմբուկներով: Սրանց նրբությունն արտահայտվում է ոչ միայն արտաքին ձևափոխության, այլև պատրաստման նյութի ու կատարողական միջոցների մեջ: Միջին դարերի անոթաձև ծանր, կախովի թմբուկները հետզհետե փոխարինվում են նրբաձև, փոքրածավալ նաղարաններով:

Աղմկային գործիքները՝ զանազան չխչխկաններ, կարկաչաներ ու ճռռիկներ, որ այնքան նշանակալից էին ֆեոդալական շրջանի Հայաստանում՝ դուրս են մղվում երաժշտական գործիքների կազմից և մնում որպես մասնակի ազդանշանային և կոչական միջոցներ կամ մանկական զվարճալիքներ: Մինչդեռ սրանք այն սրբազան գործիքներից էին, որոնց մեջ հեթանոս հայերը տեսնում էին չարքերին սարսափեցնելու մոզական հզոր ուժը: Աղմկային գործիքների դուրս մղումը պայմանավորված էր երաժշտության գեղագիտական ավելի նոր և բարձր զգացողությամբ: Այդ կարգի գործիքների ավելի կատարելագործված տեսակը քշոցն է, որը գործադրվում է հայկական եկեղեցիներում և իր նախնիներից տարբերվում է մուրբ հնչողությամբ:

Ջարգացած ֆեոդալիզմի շրջանում կոչնակները փոխարինվում են դողանջող զանգերով: Սա ևս կոչական միջոցների ազնվացման նշանակալից երևույթներից պիտի համարել: Բնականորեն, մեկ հազարամյակից ավելի

գոյության ընթացքում՝ զանգերի ձուլման տեխնիկայի աստիճանական կատարելագործման հետ միասին, ավելի նրբացել է նաև նրանց հնչողությունը, որն անշուշտ, բարերար ազդեցություն է ունեցել ժողովրդի լայն զանգվածների երաժշտական ճաշակի բարձրացման գործում:

Բնօրինակների ու պատկերագրության բացակայության պատճառով՝ դժվար է խոսել մունդշտուկային փողային գործիքների պատմական վաղ շրջանի տեսակների մասին, և մեր պատկերացումները սահմանափակվում են միջնադարյան հայ նկարիչների ու քաղակագործների աշխատանքներով: Նրանց պատկերած ուղղահայաց փողերի մեջ չենք տեսնում ահռելի մեծության այն գործիքները, որ այժմ հանդիպում ենք միջինասիական ժողովուրդների մոտ: Գալարափողերի բնօրինակներից են նկ. 79, 80 մուշները (էջ 93), որոնք իրենց ժամանակի այդ տիպի գործիքների կատարելագործված օրինակներից են:

Եիշտ է, կերպարվեստի միջոցներով գործիքներն ավելի կոկիկ և նուրբ են ներկայացվում, գուցե նաև բնականից փոքր-ինչ հեռու, սակայն դրանք նկարիչների ու քանդակագործների հնարամտության արդյունքը չեն, քանի որ նրանք պատկերել են իրական կյանքում տեսածը: Այս բոլորը միջնադարի գեղագիտական բարձր ընկալումների վկայությունն են:

Ինչպես տեսանք, թռչնաձև ու բազմափող սրինգները Հայաստանում ժամանակի ընթացքում նույնպես դուրս են մղվել կիրառությունից: Ի տարբերություն մեզ՝ կան ժողովուրդներ, որոնք մերժելով միափող սրինգը, պահպանել և ժամանակի ընթացքում կատարելագործել ու հարստացրել են այդ նույն թռչնաձև ու բազմափող սրինգները և դրանց հնչյունային միջոցները:

Գործիքի արմատավորման հարցը պայմանավորված է խորը հոգեբանական պատճառներով, որոնք կապված են տվյալ ժողովրդի ճաշակի յուրահատուկ զգացողության հետ: Որպես իր ներքին զգացումներին ավելի արձագանքող միջոց՝ հայ ժողովուրդը սրնգային գործիքների ընտանիքից նախընտրել է ձայնանցքավոր միափող սնամեջ սրինգն ու սուլիչային սրինգը: Սրինգների բնական օրինակների համեմատությամբ՝ տեսնում ենք նրանց աստիճանական մշակման ու կատարելագործման ընթացքը: Պատրաստման նոր նյութերի կիրառման և չափերի փոփոխության հետևանքով՝ էլ ավելի ազնվանում է նրանց հնչողությունը, տեմբրը, ընդլայնվում հնչյունային կազմը:

Վաղ միջնադարում երգեհոնի կիրառման փաստը վկայում է Հայաստանում ժամանակի առաջադեմ երաժշտական մվաճումների առկայությունը՝ գործիքների և գործիքային արվեստի բնագավառում: Միջնադարում հայ ժողովրդի ճաշակի ինքնատիպ արտահայտություններից է նաև պարկապզուկի վրա հարմարեցված բազմափող սրինգը:

Միջնադարյան գործիքային արվեստի զարգացման կարևոր իրադարձություններից պիտի համարել նաև զույգ փողանի գործիքների փոխարեն երկու առանձին մվազարանի կիրառումը՝ երկանձնյա կատարմամբ:

Եվ վերջապես, մեր ժողովրդի կյանքում մշանակալից է եվրոպական գործիքների մուտքն ու արմատավորումը:

Ելնելով Կիլիկյան թագավորության Արևմուտքի հետ ունեցած սերտ հարա-

բերություններից՝ կարելի է ենթադրել, որ այդ գործիքների մուտքը հայերի մեջ կապված է ոչ թե զարթոնքի ժամանակաշրջանի հետ (XVIII դ. վերջը - XIX դ. սկիզբը), ինչպես ենթադրում են որոշ ուսումնասիրողներ, այլ պատմական ավելի վաղ շրջանների հետ:

Ցավոք սրտի, ի վիճակի չենք խոսելու հնագույն շրջանների երաժշտության մասին՝ ուստի սահմանափակվում ենք, ասելով, որ դեռ ստրկատիրական Հայաստանում եղել են փողային գործիքներ, որոնք ունեցել են յոթ, ութ և ինը իմնական ձայնաստիճան: Սրանք թվում եղել են մաս օբերտոնային միջոցներ ունեցող գործիքներ, որոնց ձայնածավալն ավելի լայն էր:

Երկձայն երաժշտությունը, որն այնքան օրգանական է ժամանակակից ժողովրդական գործիքային երաժշտության համար՝ սկիզբ է առնում դեռ հնագույն շրջաններից:

Այս բոլորը վկայում են, որ երաժշտական գործիքների զարգացումը սերտորեն կապված է եղել Հայաստանում հասարակական կյանքի զարգացմանը: Երաժշտագիտության ոլորտում բացարձակ ինքնատիպ ազգային գործիքների որոնման փորձը, որոնց շուրջ աշխատել են հայ և այլազգի մի շարք ուսումնասիրողներ, ոչ միայն դրական արդյունք չի տվել՝ այլև պարզապես խանգարել է բնագավառի ուսումնասիրությանը, թե՛ մյուս ժողովուրդների, թե՛ հայերի առումով:

Ուսումնասիրությունը ցույց տվեց, որ շատ գործիքներ, որ օրգանական էին մեր ժողովրդի նախորդ պատմական շրջաններում (օրինակ՝ աղմկայինները, կոչնակները, զույգփողանիները), հետագայում բոլորովին օտարարանում են և ընդհակառակը՝ գործիքներ, որոնք օտար էին նախորդ պատմական շրջաններում (օրինակ՝ եվրոպականները)՝ օրգանական են դառնում հետագա տարիներին:

Տեսանք մաս, որ միևնույն ժողովրդի զարգացման տարբեր աստիճանի վրա գտնվող հասարակական շերտերը տարբեր են մաս երաժշտական գիտակցությամբ ու ճաշակով, հետևաբար՝ յուրաքանչյուր շերտ նախընտրում է իր ներքին զգացումներին արձագանքող նվագարան: Եվ որքան օրգանական է տվյալ գործիքը հասարակական մի շերտի համար՝ այնքան օտար է մյուսին:

Այսուհանդերձ, երաժշտական գործիքների զարգացումը Հայաստանում տեղի է ունեցել բարձրության մույն մակարդակով, ինչ գիտությունն ու արվեստի մյուս ճյուղերը: Հետևելով մեր գործիքների զարգացման ընթացքին՝ դժվար չէ նկատել, թե ինչպես խոշոր ու բիրտ տեսակներն աստիճանաբար նրբանում են, արխաիկ գործիքները դուրս են գալիս գործածությունից՝ իրենց տեղը զիջելով ավելի նոր ու կատարյալ նվագարաններին:

XX դ. երկրորդ կեսին տարածված հովվական սրինգներն ու դուդուկները բնութոյով մեղեդիական գործիքներ են: Այն հանգամանքը, որ դրանք հնչել են հնագույն շրջաններում՝ վկայում է, որ կանտելենային մեղեդիները գոյություն են ունեցել դեռևս Հին Հայաստանում:

Գործիքների պատմական զարգացման ընթացքում ակնհայտ է, որ հայ գործիքագետների նպատակն է եղել հրաժարվել աղմկային միջոցներից և որքան կարելի է՝ զարգացնել մեղեդիական նվագարանները:

Սեփական նվագարանային միջոցների ու կատարողական արվեստի զարգացման հետ միասին՝ պատմամշակութային կապերի ու փոխազդեցությունների շնորհիվ հայերը յուրացրել ու արմատավորել են գրեթե բոլոր ժամանակներում տարբեր երկրների այս բնագավառում ծեռք բերած նվաճումները՝ հարմարեցնելով իրենց կենցաղի ու մշակույթի զարգացման ընդհանուր մակարդակին:

Ինչ խոսք, այս հարցերի մասին ավելի լրիվ պատկերացում կարելի է ունենալ միայն այն ժամանակ, երբ լիովին կուսումնասիրվեն մահ ժողովրդական լարային գործիքների խումբը, ինչպես մահ Զայաստանում գործող եվրոպական նվագախմբերը:

1. Վարդան վարդապետ Արևելցին ապրել է XIII դ. (մահացել է 1271թ.): Հեղինակել է «Հայոց պատմություն», «Քերականություն» և այլ աշխատություններ: Երաժշտության վերաբերյալ այս հատվածը նրա «Ժղլանք» (իմա՝ զբոսանք) աշխատության մասերից է, որը գրել է հեթանոս Ի թագավորի խնդրանքով՝ Կիլիկիայում ապրած տարիներին (1236-1241թթ.):
2. Կշեռքի գիտակցությունը պետք է պայմանավորված լիներ ապրանքափոխանակության ժամանակաշրջանի հետ, մինչդեռ թմբուկը հայտնի է դեռ քարե դարում: Ըստ երևույթին, այս ավանդությունը վերաբերում է շրջանաձև, միակողմանի թմբուկին:
3. Ռուս մեծ ազգագրագետ Միկլուխո-Մակլայն իր օրագրերում պապուասների կյանքից հետևյալ փաստն է արձանագրում. «Երեկ երեկոյան, և ամբողջ գիշերը բարունի (պապուասական քարե կամ փայտյա թմբուկ) միօրինակ հարվածներ էին լսվում Բուզատիում: Բուզատիում հանգուցյալ կար: Հետևելով բարունի հարվածներին՝ պետք է կռահել, որ հանգուցյալին արդեն թաղել են*»:
4. Մարդկային ոսկորների ու զանգերի օգտագործումը պայմանավորված է Ասիայի հնագույն պաշտամունքով ու սովորույթներով: Աստվածների զայրույթը մեղմացնելու նպատակով՝ հավատացյալը պատրաստ էր զոհաբերել իր անձը: Օրինակ՝ 1883 թ. Կատյավար բնակավայրում (Հնդկաստան) Բունիաևների յոթ հոգուց բաղկացած ամբողջ ընտանիքն իրեն զոհաբերեց Հանապատի աստծուն: Շամանականների մի ճյուղի համար չկա ավելի մեծ դժբախտություն՝ քան երեխա չունենալը, որոնց կարողանային զոհաբերել ու աղոթել: Նախնիների զանգերը պահվում էին նաև ընտանիքներում՝ հատուկ զանբյուղներում: Տիբեթի վանքերում հանգանակության համար մինչև այժմ էլ կիրառվում են զանգերից պատրաստված ճոխ, ոսկեպատ թասեր և մարդու զանգերից պատրաստված թմբուկներ:
5. Հին աշխարհի շատ ժողովուրդներ հավատում էին, որ երկրի բոլոր իրադարձությունները ղեկավարվում են երկնային ուժերի կողմից: Աստղագիտությունը երկրի պետական կյանքում վճռական նշանակություն ուներ: Ըստ նրանց՝ գիտությունը, արվեստն ու երաժշտությունը հիմնված են աստղերի՝ երկրի վրա ունեցած անսահման իշխանության վրա: Այստեղից է առաջացել նաև Լուսնի պաշտամունքը:
6. Լուսնի պաշտամունքը առնչվել է մայր աստվածուհու պաշտամունքին: Եգիպտացիները լուսնի աստծուն Իսիս անունն էին տվել: Ուշագրավ է, որ Իսիսը պատկերվել է գեղեցիկ կնոջ կերպարանքով՝ գլխին մահիկ դրած: Նրան նվիրաբերում էին արջառ: Նույն ձևով պատկերվել է նաև մեր Անահիտ աստվածուհին: Հույները լուսնին պաշտել են՝ Արտեմիս անվանելով, լատիները՝ Դիանա, արաբները՝ Ալլիդդա, ասորիները՝ Միլիտա, փյունիկցիները՝ Աստարտա և այլն:

* Միկլուխո-Մակլայ, ճանապարհորդություններ, էջ 164-165:

Անահիտ աստվածուհու լուսնի հետ ունեցած աղերսի մասին հետաքրքիր տեղեկություն կա «Օխոտ անուն Անահիտ» ավանդությունում, որ գրի է առել Ատրպետը: «Մեծմայր (Անահիտը- Կ. Մ. Փ.) ինքը մահն է (Լուսին), իրենից է ցայտում Լուսնը՝ Բակի շողքերը, գիշերը մինչև լույս ինքն է լուսավորում ամբողջ աշխարհը*:

7. Մահացած նախնիներին երկրպագելը (գանգերի միջոցով) Ասիայի ժողովուրդների պաշտամունքի հատկանիշներից է և բուդդայական փիլիսոփայության, բարոյագիտական դաստիարակության հիմքը:
8. Շամանը հոգևոր առաջնորդ է և ըստ տեղական հավատալիքների՝ ընդունակ է հաղորդակցվել ոգիների հետ ու նրանց միջնորդությամբ դյուբել չարին, բուժել մարդկանց և գուշակություններ կատարել:
Օյրոտական շամանականությունն ընդունում է եռաստվածությունը և «Յուրաքանչյուր բարիք կապվում է Ուլգեն աստծո հետ, որը ստեղծել է հողը և մարդուն: Բոլոր չարիքները կապվում են Էրիկ աստծո հետ: Ըստ ավանդության՝ օգտվելով Ուլգենի անտեսությունից՝ Էրիկը հողի և մարդու մեջ հոգի է ներշնչել: Աստվածների աստվածը՝ անտեսանելի ոգիների, երկնքի ու արևի արարիչ Ուլ կորստաճող վրդովվել է Էրիկի հանդուգն արարքից և նետել ստորերկրյա աշխարհ: Եվ ահա երկրի խորխորատներում, գիշերային հավիտենական խավարի մեջ, երկաթյա ապարանքներում, թագավորում է հարուստ Էրիկը՝ յուր յոթ տղաների ու ինն անպատկառ աղջիկների հետ միասին: Վաղ արշալույսին նա մարդու արյուն է խմում: Իր հավատարիմ ծառաների միջոցով՝ մարդկանց ուղարկում է զանազան հիվանդություններ, քաղց և մահ»:
9. Չինական նվագարանների ընտանիքում միայն 20-ից ավելի թաղանթապատ թմբկային գործիքներ կան: Իսկ հարկանային գործիքների թիվն ավելին է: Թմբուկը չինական ազգային սրիված այն գործիքներից է, առանց որի տեղի չի կարող ունենալ ո՛չ աղոթք, ո՛չ երթ, ո՛չ հանդես, ո՛չ պար և առհասարակ որևէ հասարակական երևույթ:
Հսկայական չափերի տակառած թմբուկներից, որոնք փոխադրվում են հատուկ սայլերով և դրվում հատուկ պատվանդանի վրա, մինչև ամենափոքր թմբուկները՝ այս բոլոր գործիքներն այժմ էլ մեծ դեր ունեն Չինաստանի երաժշտական կյանքում:
10. Սերովբեններն, ըստ Աստվածաշնչի, երկնային էակներ են, որ շրջապատում են Աստծուն՝ պատրաստ կատարելու նրա կամքը:
11. Քերովբենները երկնային ոգիներ են և ներկայացվում են որպես միակերպ, երկկերպ կամ չորեքկերպ կենդանիներ, որոնք լինում են երկթև, քառաթև և վեցաթև, կարող են ներկայանալ նաև մարդկային կերպարանքով: Քրիստոնեության գաղափարախոսության համաձայն՝ նրանք Աստծո այն պաշտոնյաներն են, որոնք կոչված են անվրեպ կատարել Տիրոջ վճիռը:
Ըստ Հիմ Կտակարանի՝ նրանցից ամենակատարյալները մարդակերպ թևավոր քերովբեններն են: Կատարյալ են համարվում նաև քառազլուխ քերովբենները, որոնք միավորում են մարդու, առյուծի, եզան և արծվի գլուխները*:

* Կ. Վ. Մելիք-Փաշայան, Ոչված աշխ.:

** Բառարան Աբ. գրոց, էջ 577:

12. Համառոտ բովանդակությունը.

Եկեղեցական նշանավոր մի տոմի նախօրեին էր: Վարպետը ջանում էր, հաջորդ օրը լեռան գագաթի զանգակատնից զանգը հնչեցնել: Տեղափոխելիս, լեռան բարձունքին սայլի անիվը կտրվում է, զանգը գլորվում ու սուզվում է լեռնային լճի խորխորատներում, իսկ վարպետն ընկնում է անդունդը: Այստեղ էր ապրում կախարդ Վիտիխան ու մի հրաշք աղջիկ՝ լեռնային փերի Ռաուտենդլայը: Ուժասպառ Հայնրիխը մի կերպ հասնում է կախարդի խրճիթն ու ուշաթափվում: Նրան գիտակցության է բերում Ռաուտենդլայը: Գալիս են գյուղի քահանան, սափրիչն ու ուսուցիչը: Հայնրիխն տուն են բերում: Հայնրիխի կինը՝ Մագդան, ահաբեկված է: Պաստորի խորհրդով՝ Մագդան ուզում է գնալ աղոթող կին բերել, որ աղոթքով բուժվի: Հենց այդ միջոցին ներս է մտնում Ռաուտենդլայը՝ ծպտված համր աղախնի կերպարով: Մագդան խնդրում է Ռաուտենդլային հսկել հիվանդին: Ռաուտենդլայը կախարդական միջոցներով կյանքի է բերում Հայնրիխին: Նա առողջանում է, լքում կնոջն ու երեխաներին ու տեղափոխվում Ռաուտենդլայի մոտ: Նա արտակարգ ուժ ու եռանդ է ձեռք բերում և մի նոր ծուլարան կառուցում: Երազում է ձուլել նոր զանգեր՝ նոր կյանքի համար:

Պաստորն ու յուրայինները շատ են աշխատում նրան դարձի բերել՝ սակայն ապարդյուն: Նա մոռացել էր կնոջն ու երեխաներին, իր դավանանքը, խորտակված զանգը և այն ամենն՝ ինչ կապված էր անցյալի հետ: Ապրում էր ցնորքներով ու երջանիկ էր Ռաուտենդլայի մոտ՝ գերված, կլանված իր նոր սիրով, նոր ղողանջների վառ ձգտումներով:

Մի օր Ռաուտենդլայի հետ երանության անրջանքների պահին՝ հանկարծ Հայնրիխն թվում է, որ լուսնի արնագույն ցուլը սփռել է ողջ լիճը և զավակները մերկ, ոտաբոբիկ, մի խոշոր սափոր երկուսով բռնած՝ լեռն են մագլցում: Նրանք բերել են նոր ողջույններն ու սափորով լի մոր արցունքները և հայտնում են որ մա պառկած է ջրի ալիքների մեջ: Հանկարծ զարկում է ջրասույզ զանգը, հետզհետե ուժգնանում են նրա ղողանջները: Հայնրիխն սթափվում է ու անիծելով Ռաուտենդլային՝ գնում դեպի ղողանջները: Հուսահատված Ռաուտենդլայը իջնում է ջրիոր՝ Ջրայինի մոտ: Հոգեպես ջարդված Հայնրիխը կրկին վերադառնում է ու որոնում նրան: Նրան դիմավորում է կախարդ Վիտիխան և առաջարկում երեք բաժակ տարբեր գույնի գինիներ, «Առաջին բաժակը խմելուց հետո, – ասում է կախարդը, – կվերականգնվի քո նախկին ուժը: Երկրորդ բաժակով՝ դու կտեսնես Ռաուտենդլային: Երկուսը խմելուց հետո կխմես երրորդը, որից հետո՝ կմահանաս»: Հայնրիխը կախարդի առաջարկը կատարում է: Երկրորդ բաժակից հետո ջրիորից դուրս է գալիս Ռաուտենդլայը: Հայնրիխը խմում է երրորդ բաժակն ու մահանում Ռաուտենդլայի գրկում: Ջրայինը հայտնում է, որ խորտակված զանգը հնչեցրել էր խեղդված Մագդան:

Հ. Հաուպտմանի «Ջրասույզ զանգը» Պոլոս Մակինցյանի հայերեն թարգմանությամբ՝ երկար տարիներ բեմադրվել է Երևանի Գ. Սունդուկյանի անվան պետական ակադեմիական թատրոնում: Հայնրիխի դերում հանդես են եկել Ի. Ալիխանյանն ու Հր. Ներսիսյանը: Ռաուտենդլայի դերում՝ Արուս Ոսկանյանը, Վիտիխայի դերում՝ Հասմիկը և ջրայինի դերում՝ Մ. Մանվելյանը:

13. Պոլսո Սամաթիո թաղամասի Աբ.Գևորգ եկեղեցում դեռ գործադրվում էր կոչնակը*, թեև արդեն բերվել էր ռուսական ձուլվածքի մի նոր զանգ, որով պիտի փոխա-

* Սամաթիո Աբ. Գևորգ եկեղեցին բյուզանդական շրջանի վանքերից է:

րինեին այն: Ձանգը դեռևս փակված վիճակում էր: Ըստ ավանդության՝ երկաթագործ և խիզախ ու քաջարի Մատաթ Ռէխը* սիրում էր մի հույն աղջկա, որին հետամուտ էր թուրք ոստիկանը:

Մի օր ոստիկանն աղջկան տեսնելով Մատաթի հետ՝ վրդովվում է և իշխանությանը հայտնում սամաթիացիների կողմից զանգը կախելու մտադրության մասին: Այդ եկեղեցու մոտ գտնվում էր թուրքական ավերված մի մզկիթ: Մահմեդական դավանանքի համաձայն՝ այնտեղ, ուր *ազան* են կանչում՝ զանգի ձայն չպետք է լսվի:

Սուլթան Յամիդի կարգադրությամբ՝ ոստիկանությունը կնքում է Սք. Գևորգ եկեղեցու զանգը՝ հաջորդ օրը տանելու նպատակով: Քահանան, ուսուցիչը և ուրիշները համդիմանում են Մատաթին՝ հույն աղջկա հետ սիրաբանելու համար և համառորեն առաջարկում տեղափոխվել Սամաթիայից՝ բնակություն հաստատել այլ թաղամասում՝ զանգը կախնքից փրկելու համար: Մատաթը մերժում է, բայց հենց նույն գիշերը զանգը մեջքին է առնում, բարձրանում զանգակատուն ու բոլորից գաղտնի կախում: Յաջորդ օրը զանգը հնչում է, իսկ Մատաթը՝ մահանում զանգի ծանրությունից և հուզումնալից հոգեվիճակներից առաջացած սրտի տագնապից:

14. Ստորև ներկայացնում ենք աշխարհում հայտնի խոշոր զանգերի աղյուսակը.

Չ/հ	Երկիր	Քաղաք	Վայրը	Կշիռը փթերով
1.	Անգլիա Անգլիա Անգլիա	Օքսֆորդ	Քրիստ-Չյորչ	425
		Յորք	Եկեղեցուն	602
		Լոնդոն	Քաղաքային ժամացույց	825
2.	Ֆրանսիա Ֆրանսիա	Փարիզ	Նոտր-Դամ	650
		Փարիզ	Նոտր-Դամ	809
3.	Իտալիա Իտալիա	Միլան	Սք. Պետրոս	750
		Յոռն		7000
4.	Գերմանիա Գերմանիա	Էրֆուրտ		687
		Քյոլն		1600
5.	Ռուսաստան	Ռոստով	Եկեղեցուն	1000
	Ռուսաստան	Ռոստով	Եկեղեցուն	2000
	Ռուսաստան	Մոսկվա	Տրոիցկո-Սերգիեվսկ	1000
	Ռուսաստան	Մոսկվա	Տրոիցկո-Սերգիեվսկ	4000
	Ռուսաստան	Մոսկվա	Կրեմլ	12327

15. «Ձանգ արքան» ծուլման է ենթարկվել մի քանի անգամ: Առաջին ծուլումն իրականացվել է Իվան Ահեղի օրոք և ունեցել է 2000 փութ կշիռ: Երկրորդ ծուլումը տեղի է ունեցել Ալեքսեյ Միխայլովիչ թագավորի օրոք և ունեցել 8000 փութ կշիռ: Վերջին ծուլումը կատարվել է Աննա Իոանովնայի օրոք՝ ունեցել է 12327 փութ կշիռ: Այս անգամ ևս, հրդեհի հետևանքով, զանգակատանից վայր է ընկել և վնասվել: 100 անգամ ևս, հրդեհի հետևանքով, զանգը մնացել է Մոսկվայի Կրեմլում, եկեղեցու մոտ գետնի մեջ տարի այդ զանգը մնացել է Մոսկվայի Կրեմլում, եկեղեցու մոտ գետնի մեջ թաղված: 1836 թ. Ձանգ արքան հանվեց և դրվեց քարե պատվանդանին, ուր և գտնվում է մինչ այժմ:

* Ռէխ նշանակում է պետ:

16. Իզրայիլ Արիստրախ Ալեքսանդրովիչը (ծնվ. 1817 թ.) երկար տարիներ զբաղվել է երաժշտական ակուստիկայի հարցերով: Հորինել է մի գործիք, որով հնարավոր էր ճշտորեն որոշել հնչող առարկաների տատանումների թիվը: Դրա միջոցով հնարավոր էր լարել զանգերը ցանկացած հնչյունային բարձրությամբ: Մինչ այդ, Իզրայիլը պատրաստել էր պողպատե կամերտոնների մի քանի հավաքածու, որոնք տարբեր պարզների են արժանացել ռուսական ու արտասահմանյան ցուցահանդեսներում:
- Իզրայիլը ամենայն մանրամասնությամբ ուսումնասիրել է Յարոսլավլի Ռոստովի 13 զանգերը, ձայնագրել դրանց ղողանջները և Ռուսաստանի տարբեր քաղաքներում բազմաթիվ զանգեր լարել:
- Իզրահիլի բաղադրատոմսով ծուլված զանգերը մաև արտահանվել են Ռուսաստանից: Սրանց թվին են պատկանում Երուսաղեմի Գեթսեմանի զանգակատան զանգերը: Հավանականությունից դուրս չէ, որ Իզրահիլի ծուլած զանգերը հնչեին մաև հայկական զանգակատներում:
17. Ուղղափառ եկեղեցու զանգերի ղողանջները հինգ տիպի են բաժանվում՝
- ա) Благовест (բարի լուր) - գործադրվում է արարողության սկզբում մեկ զանգին հարկանելու միջոցով:
 - բ) Трезвон (համատեղ ղողանջ) - մի քանի կամ բոլոր զանգերի ղողանջը՝ երեք մվագում:
 - գ) Перезвон (հերթաղողանջ) - աստիճանաբար բոլոր զանգերի հերթական ղողանջը:
 - դ) Собственный звон (բուն ղողանջը) - երբ միաժամանակ հարկանում են երկու կամ ավելի զանգերը:
 - ե) Набат (մաբատ) - գործադրվում է տագնապի դեպքում՝ իբրև ահազանգ:
- Ամենօրյա ղողանջները կոչվում են Зазвонный. Կիրակնօրյա ու հանդիսավոր օրերի ղողանջները՝ Полуелейный.
18. Carillon կոչվում է այն նվագը, որը տեղի՝ ունենում ոչ մեծ չափերի, տարբեր հնչյունային լարվածք ունեցող մի շարք զանգերով: Այսպիսի հավաքածուները, սովորաբար, ունենում են ժամացույցի մեխանիզմ և հնչյունավերարտադրությունը տեղի է ունենում մեքենայացված միջոցներով Դրանք գործադրվում են եկեղեցիների աշտարակների, քաղաքային ժամացույցների, ինչպես և տնային խոշոր ժամացույցների վրա: Ինքնընթացի պարզ է, որ վերջին նպատակով կիրառվում են զանգերի փոքրագույն տեսակները:
- Carillon-ները լինում են մաև ստեղնաշարային, որոնց կարելի է նվագել մաև փոքրիկ մուրճերով:
- Carillon-ները դեռ հնագույն շրջաններում օգտագործվել են Չինաստանում: Ավելի ուշ՝ լայն տարածում են ստացել Հոլանդիայում, Բելգիայում և Անգլիայում, որտեղ նրանց մեխանիզմը կատարելագործվել է:
19. Մարդու ոտքերի ազդերից պատրաստված փողեր կիրառվում են բուդդայական տաճարներում:
20. Էմմա Խանգադյանն իրավացիորեն գտնում է, որ Վրթանես Փափազյանը սխալ է անվանել այդ գործիքը: Սա, իհարկե, եղջերափող է և այն էլ կենդանու եղջյուրից պատրաստված, բայց ոչ սրինգ՝ ինչպես անվանել է Փափազյանը:

21. Նույնանման մի ավանդություն կա նաև Հունաստանում, որտեղ ասվում է, թե ինչպես Ամֆիոն կոչվող տավրդի հնչյուններով խորտակվեցին ֆիվայի պարիսպները:
22. Ինչպես երևում է Փ. Բուզանդի պատմությունից՝ հուղարկավորության հեթանոսական այս ծեսերը հայերի մեջ տարածված էին և քրիստոնեության շրջանում: Ներսես կաթողիկոսն արգելեց լաց ու կոծը, ինչպես և գործիքային երաժշտությունը, որտեղ հնչում էին և փողային գործիքները: Սակայն, Ներսեսի մահից հետո կրկին վերականգնվեցին այդ սովորությունները*:
Այսպիսի գործիքներ այժմ գործադրվում են Հնդկաստանում՝ թաղման ծեսի ժամանակ: Գործիքը կոչվում է թարե: Սա գալարափող է, որն ունի խուլ և մեղամաղձոտ հնչյուններ:
23. Մովսեսն իր կանոնադրության մեջ ասում է՝
4. «Երբ կհնչեցնեն մեկ փողը միայն, մեզ մոտ կծողովվեն Իսրայելի իշխաններն ու հարազապետները»: 5. «Երբ տազնապի փողեր հնչեցնեք, բանակները կելնեն դեպի արևելք կշարվեն»: 6. «Երբ տազնապի փողերը երկրորդ անգամ հնչեցնեք՝ բանակները կելնեն, դեպի հարավ կշարվեն..., տազնապը թող հնչեցնեն ուղևորվելու ժամանակ»: 7. «Իսկ երբ հարկ կլինի հավաքել ժողովի՝ հնչեցրեք փողերը, բայց ո՛չ տազնապի»: 8. «Փողերը պետք է հնչեցնեն Ահարոնի որդիները՝ քահանաները, և դա կլինի ձեր տոհմի հավիտենական որոշումը»: 9. «Երբ ձեր հողի վրա կելնեք պատերազմի՝ ընդդեմ հարձակվող ձեր թշնամիների՝ հնչեցրեք տազնապի փողերը, որով և կհիշվեք ձեր աստծո կողմից ու փրկված կլինեք ձեր թշնամիներից...»: 10. «...և ձեր ուրախության օրերին, և ձեր տոներին, և նորալուսնի օրերին՝ հնչեցրեք փողերը ձեր ողջակիզումների և ձեր խաղաղ զոհաբերումների ժամանակ, և աստծո մոտ սա կլինի հիշեցում ձեր մասին»:
24. 70 թվին Տիտոսի առաջնորդությամբ հռոմեական զորքերի հետ պատերազմելիս՝ գրավեցին ու ավերեցին Երուսաղեմը:
79 - 81 թթ. Տիտոսը հռոմեական կայսրն էր:
25. Մշո Սբ. Առաքելոց վանքի դուռը 1915 թ. հայոց մեծ եղեռնի օրերին՝ տեղացի հայերը հանել են ու տեղափոխել Արևելյան Հայաստան:
26. Էկվադորում (Հարավային Ամերիկա) բազմափող սրինգը պատրաստվում է կոնդորի փետուրներից:
27. Հին հույների մոտ Պանը անտառի և կենդանիների հովանավորն էր: Նա պատկերացվում էր իբրև տգեղ այծամարդ, սարսափելի ահարկու մի բորենի, որն ամայի վայրերում հարձակվում էր մարդկանց վրա:
28. Մարսիասը սկզբնական շրջանում Փոքր Ասիայի Մայանդրոս (այժմ՝ Մենդերես) գետի Մարսիաս վտակի աստվածն էր: Իսկ հետագայում՝ համարվում էր Դիոնիսիոսի արբանյակ սիլեններից մեկը:
29. Օլիմպիոսն, ըստ Պլուտարքոսի, հունական երաժշտության հիմնադիրն է: Նա է

* Փ. Բուզանդացույ պատմութիւն հայոց, էջ 229:

ավլոսային կամ սրնգային նոմերի (օրենքներ), դակտիլական ռիթմի հեղինակը: Օլիմպիոսին է պատկանում եռաստիճան ծայնաշարի (e-f-a), ինչպես և պրոսոդիակ և խորեյ ռիթմերի գյուտը, որոնք լայն չափով գործադրվում էին Քիբել աստվածուհուն նվիրված երաժշտության մեջ:

Նույն Պլուտարքոսի վկայությամբ՝ Օլիմպիոսը ավլոսահար էր, որին Մարսիասը սովորեցնում էր երգեհոն նվագել:

30. Միդասը փռյուզիական առասպելական թագավորներից էր: Ըստ հին հունական ավանդության՝ Միդասի խնդրանքով Դիոնիսիոսը նրան պարզեց էր մի ունակություն, որի շնորհիվ նա կարող էր իրեն հավիղ յուրաքանչյուր առարկա ոսկի դարձնել: Բայց երբ Դիոնիսիոսը տեսավ, որ Միդասի շփումից կերակուրն էլ է ոսկի դառնում՝ ստիպված եղավ աղոթել, որ ազատագրվի իր այդ շնորհից:
31. Ապոլոնը հին հունական դիցաբանության մեջ լուսի, գուշակությունների, երաժշտության, պարի ու պոեզիայի աստվածն էր, մուսաների առաջնորդը, դելֆի պատգամախոսը: Հետագայում Ապոլոնի կերպարը ծուլվեց արևի աստծո՝ Հելիոսի կերպարին:
32. Դիոնիսիոսը հունական դիցաբանության մեջ համարվում է բնության արտադրական ուժերի, ծառերի և հատկապես խաղողի կենարար հյութի աստվածը: Դիոնիսիոսի պաշտամունքը կրում էր գինարբուքից բացած բնույթ: Այդ պաշտամունքին մասնակցում էին Բաքոսի քրմուհիները, հարբած, հեշտասեր կանայք: Դիոնիսիոսը պատկերացվում էր այծաոտք սատիրների ու հարբած սիլենների շրջապատում:
33. Դիոնիսականներ էին կոչվում Դիոնիսիոս Աստծու պատվին կազմակերպված տոնակատարությունները, որոնք տեղի էին ունենում ծմռան վերջին և գարնան սկզբին:
34. Հիդրավլոսի նախնական հեղինակը Արքիմեդն է համարվում, իսկ կատարելագործումը՝ տեխնիկ Կտեզիբին (Ալեքսանդրիա, IV դ. մ. թ. ա.): Պնեվմատիկ օրգանը ավելի ուշ ժամանակաշրջանի արդյունք է, որի առաջացմամբ հետզհետե դուրս մղվեց ջրային օրգանը: Հիդրավլոսների փողերի մեջ օդի ճնշումը տեղի էր ունենում ջրի հոսանքով, իսկ պնեվմատոսների մեջ՝ դարբնոցային փուքսի միջոցով: Հնչյունավերարտադրումը տեղի էր ունենում ստեղներով՝ ինչպես ժամանակակից երգեհոնների վրա:
- 34ա. Ըստ երևույթին, երգեհոնը Կոստանդինոս կայսեր բարձրագույն պարզներից է հանդիսացել: Հայտնի է, որ բուզանդական կայսրը այսպիսի երգեհոններ, որպես պարզ, ուղարկել է Պիպին կարճահասակին, Կարլոս Մեծին և Լյուդովիկոս Բարեպաշտին*: Ելնելով բարենպաստ իրադարձություններից, շատ հավանական է, որ Կոստանդինոսը երգեհոն պարզեց լինել նաև հայոց թագավորին:
- 34բ. Բազմազան ու բազմապիսի են եղել երգեհոնի գործադրման միջոցները Բյուզանդիայում:

* Gérold, Th., Histoire de la musique, p. 417.

Մինչև VIII դարը, երգեհոնը գործադրվում էր բարձր շերտերի կենցաղում և արքունիքում: Ահա ինչպես է նկարագրում պատմաբան Լիուտպրանդը դեսպանի ընդունման հանդիսակարգը բյուզանդական արքունիքում, X դարում դեսպանը, մոտենալով գահին, երգեհոնի հնչյուններով երեսն ի վայր էր ընկնում, հետո ոտքի ելնում և մի ուրիշ երգեհոնի հնչյուններով անցնում ու կանգնում էր վաղօրոք իրեն հատկացված տեղում*:

Արքայական պաշտոնական հանդեսներին մասնակցում էին երեք երգեհոններ: Մեկը ոսկյա, որը դրված էր մեջտեղում և նվագակցում էր թագուհու անձնական երգչախմբի հանդիսավոր երգեցողությանը: Այդ ոսկյա գործիքի երկու կողմերի մոտ դրված էին ևս երկու արծաթյա երգեհոններ, որոնք նվագակցում էին կայսրի հետ կապված հանդիսավոր ծեսի անտիֆոնային երգեցողությանը: Պաշտոնական արարողությունից հետո անցնում էին արքունական դահլիճ, որտեղ տեղի էր ունենում խնջույք: Այստեղ արքայական երկու երգեհոնների հետ մեկտեղ մասնակցում էին նաև «կամաչ» և «ամպագույն» պարտիաների երգեհոնները, ինչպես և առաքելական եկեղեցու երգիչները**:

Բյուզանդական կայսրության շրջանում երգեհոններ գործադրվում էին նաև ընտանեկան հավաքույթներում ու խնջույքներում: Գոյություն ունի այսպիսի մի դրվագ: Ոմն Ավրելիան, ընթրիքից հետո, երգեհոնի նվագակցությամբ սկսում է պարել, որը տևում է երկու օր երկու գիշեր անընդհատ: Ի վերջո, Ավրելիանը ուժասպառ է լինում ու մեռնում: Այսպիսով, նրան խանդավառող դիցուհին ազատվում է պնդերես փեսացուից***:

Երգեհոնը գործադրում էին նաև զանազան երաժշտական մրցումների, գլադիատորների մենամարտության ու կրկեսային այլ և այլ ներկայացումների պահին:

35. Այս առասպելից ելնելով, պրոֆ. Սոտնիկյանը գտնում է, որ սրինգը փոյուզիական ծագում ունի:

36. Այս նույն առասպելը բերում է նաև Վ. Փափագյանը սրնգի մասին իր հոդվածում: Փափագյանի մոտ առասպելն ավարտվում է նրանով, որ Ալեքսանդրը չի հավատում սափրիչի այն խոսքին, որ գաղտնիքը հայտնել է միայն ջրհորին ու հրամայում է գլխատել սափրիչին: Փափագյանն, ըստ երևույթին, օգտվել է ժողովրդական նյութերից և ոչ՝ Նիզամու գրվածքից:

37. Ժողովրդական առասպելն ասում է, որ Ալեքսանդր Մեծի մայրը սիրահարվել էր իրենց մոտ գերի բռնված մի թագավորի, որը նշանավոր կախարդ է եղել: Սա միշտ վիշապի կերպարանք է ընդունել և այնպես եկել թագուհու մոտ, որպեսզի ոչ ոք չկասկածի իրենց սիրո մասին: Այս վիշապ կախարդից է առաջացել Ալեքսանդրը: Սակայն վերջ ի վերջո, թագավորն սկսել է կասկածել, ուստի և կախարդը փախել է Գալատան, և այստեղ, Մասիսի ստորոտում, առանձին ապրել: Կարճ ժամանակամիջոցում նրա կախարդության համբավը տարածվել է շատ տեղեր և երբ Ալեքսանդր Մակեդոնացին եկել է Գալատան, լսել է այս կախարդի համբավը և Ալեքսանդր Մակեդոնացին եկել է Գալատան, լսել է այս կախարդի համբավը և ցանկացել գուշակել տալ նրան, թե յուր արշավանքներն ինչ ելք պիտի ունենան: Բայց նախքան այդ կամեցել է փորձել նրան և հարցրել է, թե ում ձեռքից պիտի մեռնի ինքը՝ կախարդը:

* Финдейзен Н., Очерки по истории музыки в России, т I, вып. I, М., 1928, էջ 47

** Wellesz R., "Bizantinische musik", 1927, էջ 17:

*** Безобразов П. В. Очерки Византийской культуры, ПГР, 1919, էջ 122:

«Ես իմ որդու սրից պիտի մեռնեմ», – պատասխանել է կախարդը շատ հաստատուն:

Ալեքսանդրը նրա այսպես հաստատուն ձևով խոսելու վրա զայրացած, քաշում է սուրը և սպանում կախարդին: Սա դեռ չմեռած, հայտնում է, որ յուր գուշակությունն արդեն կատարվեց, քանի որ Ալեքսանդրը յուր որդին է:

38. Սրինգն ու հովիվը գրեթե անբաժանելի հասկացողություններ են: Քուրդ ժողովուրդը մինչև մեր օրերը պահպանելով իր խաշնարածական կեցությունը, պահպանել է նաև սրինգը, օգտագործելով այդ գործիքի ամենակատարելագործված նմուշները: Խաշնարածությունը հայ ժողովրդի համար ևս հինավուրց և հիմնական զբաղմունքներից մեկն է եղել և սրինգը ևս հայկական հովվական ոչ միայն ժամանակակից, այլև հինավուրց գործիքներից է:
39. Ինչպես հայտնի է, հռոմեական կայսր Ներոնը (37- 68 մ. թ.) նուրբ արվեստների մեծ երկրպագու էր: Ինքն զբաղվում էր արվեստի ամենաբազմազան բնագավառներով, հատկապես երաժշտությամբ համդես էր գալիս հասարակության առջև որպես կատարող ու շատ հաճախ պետական գործերը զիջում էր հանուն արվեստի:
40. Պրետորիուս Միխայիլը ծնվել է 1571 թ. փետրվարի 15-ին Կրեյցբուրգում (Թյուրինգիա), մահացել է 1621 թ. փետրվարի 15-ին Վոլֆենբյուտտելում: Եղել է դուքս Բրաունշվեյգսկու քարտուղարը և Բրաունշվեյգսկի, Սաքսոնական և Մագդենբուրգյան արքունական կապելմայստերը: Պրետորիուսը հռչակվել է որպես իր ժամանակի արտակարգ երաժշտական գիտնական, երաժշտագետ կոմպոզիտոր: Նրա 1614 - 20 թվականներին գրած *Syrtagma musicum* խորագրով եռհատորյակը XVII դարի երաժշտության պատմության ուսումնասիրման կարևորագույն աղբյուրներից է, որից օգտվել են շատ երաժիշտներ: Առավելապես արժեքավոր են երաժշտական գործիքներին ու գործիքագիտությանը վերաբերող մասերը: Այս աշխատության 2-րդ մասը, որը «*De organographia*» խորագիրն է կրում, նոր հրատարակությամբ լույս է տեսել 1618 թվին և կազմում է "Publ. der Ges. für Musikforseh"-ի 13-րդ հատորը: Այստեղ առաջին անգամ տպագրվել է երաժշտական գործիքների 1620 նկար:
41. Մյուզեոն սովորաբար ունենում է երկու հիմնական ծայնափող և մի շարք խողովակներից կազմված նաև հատուկ գլան, որի միջոցով գործիքը լարվում է: Այսպիսով, կատարողն ի վիճակի է ստանալ ցանկացած հնչյունային բարձրություն: Օդը պարկի մեջ լցվում է գործիքին միացված ձեռքի ծալքավոր փոքրիկ փուքսով:
42. Ժամանակակից ֆիսիարմոնիաների հեղինակն է համարվում Գրեյնյե ազգանունով մի ֆրանսիացի (1810): Հետաքրքրական է, որ հայ երաժիշտները XIX դարի 20-ական թվականներից արդեն սկսել են գործադրել այս նվագարանը:
43. Հունդերական էպոսի առաջացման շրջանում ասիական արվեստն ուժեղ թափով մուտք էր գործում Հունաստան, որը կապվում էր Օլիմպիոսի անվան հետ: Ավելի ուշ Օլիմպիոսին հույները համարում էին իսկական գեղարվեստական երաժշտության ստեղծման հայրը: Նրան համարում էին իրենց երաժշտական դասականը: Օլիմպիոսը միզո փռյուզիական ավլոսահարների առասպելական հավաքական մի կերպար էր, որն, ըստ ավանդության, իր արվեստը բերել էր Օլիմպոս լեռից:

44. Սակաղը, որպես ավլոսահար, 586 թ. մ. ա. մասնակցել է Դելֆիում տեղի ունեցած պիֆիական խաղերին ու հաղթանակել:
45. Հետաքրքրական է այն հանգամանքը, որ Արիստոֆանը իր «Հեծյալներ» կատակերգությունում գլանափողի տեմբլը բնորոշելու նպատակով երկու ավլոսների զուգերգը համատեղել է երկու ծիծաղելի գորավարների տրտունջների հետ և արտահայտել այսպես՝ «մի, մի, մի»:
46. «Օրփեոսի գոյություն ունեցող առասպելի այս գեղեցիկ նախապատկերը պատկանում է այն առասպելների շարքին, որոնք կապված են գարնան վերադառնալու ու բնության արթնացման հետ:
Երգեցողությամբ ու երաժշտական գործիքների հնչյուններով կյանքի էին կոչվում գարնան աստվածները: Հուլյների մոտ՝ Պերսեֆոնան, փռյուզիացիաների մոտ՝ Ատտիսը, հնդիկների մոտ՝ Սիտան, բաբելացիների մոտ՝ Իշտարը և հայերի մոտ՝ ամենայն հավանականությամբ Անահիտը:
Այսպիսի մի պատկերավոր առասպել հին եգիպտական իրականությունից մենք բերեցինք թմբուկների հատվածում:
Ըստ հնագույն պատկերացումների, երաժշտությունը կախարդիչ է ու հրաշագործ: Այդ կախարդիչ ու հրաշագործ հնչյուններով հին աշխարհում ջանում էին արթնացնել աստվածներին, միաժամանակ և հափշտակել հավատացյալներին ու խանդավառել քուրմերին:
47. Ավլոսը հանդիպում է «Իլիդայի» երկու թվագրված տեղերում*, որը վերաբերում է ավելի ուշ դարաշրջաններին: Սակայն սա դեռ չի նշանակում, որ այս գործիքը հույներին մինչ այդ անծանոթ է եղել: Շատ հավանական է, որ մինչ այդ ավլոսը «Այեդների»** կողմից դեռ լայն ճանաչողություն ստացած չլիներ***:
Հին Հունաստանում երգի որոշ տեսակների համար ընտրում էին և համապատասխան գործիք:
Արիստիդ Կվինտիլիանը երաժշտական գործիքները բաժանում էր արականի և իգականի: Առաջիններին էին պատկանում «տուբա»-ն, իսկ իգականին՝ փռյուզիական ավլոսը: Արականի և իգականի միջինը նա համարում էր պիֆիական (ցածր ռեգիստրի) ավլոսը ու համարում այն ավելի մոտ արականին, իսկ խմբերգային (բարձր ռեգիստրի) ավլոսը ավելի մոտ էր համարում իգականին****:
48. Օղավոր այդ փականները հնարավորություն էին տալիս ավլոսահարներին հեշտությամբ կատարելու տոնայնական շեղումներ և արագ անցնելու դեպի ցանկացած լադ:
49. Քիբել աստվածուհու քուրմ Արիսիզալը քանդակներում պատկերված է մի շարք երաժշտական գործիքների, այդ թվում նաև զույգփողանու (տիբիա) շրջապատմամբ:
50. «Ժապավենային բազմաձայնը» (ленточное многоголосие)՝ ըստ պրոֆ. Գրուբերի, պատմական ամենավաղ շրջանի բազմաձայններից է, որտեղ մեղեդին ընթանում է

* Песня 10, стих 13., песнь 19, стих 495.

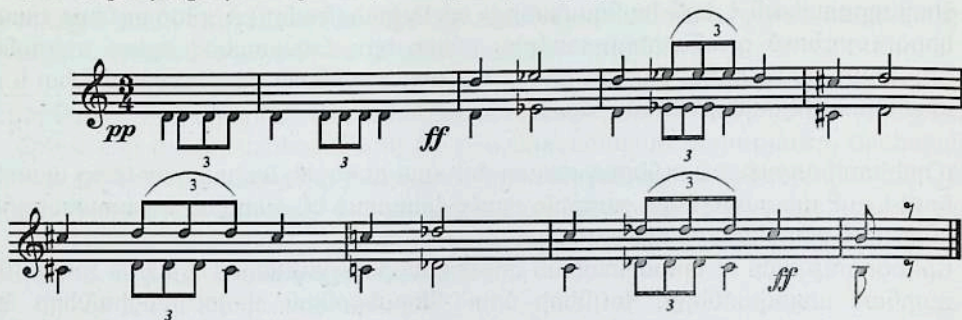
** Այեդներ (եզակի՝ այեդ) – հին հունական զուսաններն են:

*** Նույն՝ Муз. культура древнего мира, էջ 117:

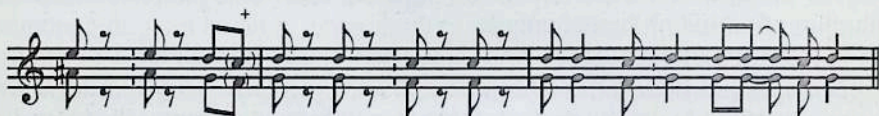
**** Նույնը, էջ 198:

առաջին երեք օբերտոնների (օկտավա, կվինտա, կվարտա) ձայնաստիճանների հետ զուգահեռ շարժմամբ:

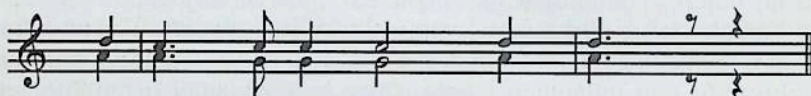
Ահա ավստրալական եղանակի մնուշ՝ օկտավային կառուցվածքի.



Յրոերկրացիների եղանակի մի մնուշ՝ կվինտային կառուցվածքի.



Աֆրիկյան Վագուկումա ցեղի եղանակի մնուշ՝ կվարտային կառուցվածքի.



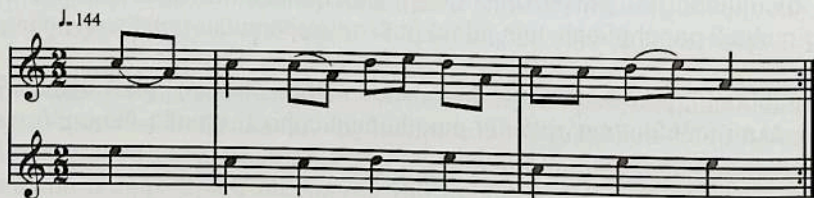
Լինում են և տերցիային ու սեկունդային բազմաձայն կառուցվածքներ, որոնք ավելի ուշ շրջանի արդյունք են*:

51. Հետերոֆոնիա - բառացի նշանակում է տարաձայնություն (разноголосие).

Հետերոֆոնիան հիմնականում մեղեդու միաձայն համատեղ կատարումն է, որտեղ մայր եղանակը զուգակցվում է ինտոնացիոն որոշ շեղումներով: Միաձայն երաժշտության խմբովին կատարման պահին, երբ ձայների մի մասը թեկուզ և պատահականորեն դանդաղում կամ արագանում է, եղանակը բնականաբար կորցնում է հավասար միաձայնությունը և դառնում բազմաձայն:

Հետերոֆոնիայի ավելի զարգացած տեսակներից է այսպես կոչված մելիզմատիկ երկձայնը, որտեղ ձայներից մեկը լինում է օժանդակ և տարափոխում է մայր եղանակը:

Ահա մի մնուշ այդ կարգի եղանակներից.



* Ժապավենային բազմաձայնի մասին ավելի մանրամասն տես՝ Ս. Грубер, История муз. культуры, т. 1. ч. 1.

Հետերոֆոնիայի ուշ շրջանի ձևերը պայմանավորված են մեղեդու զարգացած օր-
նամենտալ տարափոխումներով, որը կազմավորվում է համատեղ երգեցողության
ու կատարողական բազմազան այլ և այլ միջոցներով:
Ահա պարտիտուրային մեկ հատված ինդոնեզիական «Գամելան» կոչվող նվագա-
խմբային երաժշտությունից:

Զեբաբ

Գամբանդ

Գեմդեր

Սարոն

Սարոն-Դեմունգ

Բոմանգ

Զելեմպունգ

Քեմդանգ

Քետուկ

«Գամելանը» կազմված է հիմնականում քսիլոֆոնից, մետալաֆոնից, գոնգերից, թմբուկներից, ինչպես և փողային ու լարային խմբերին պատկանող ինդոնեզիական առանձին գործիքներից*:

* Հետերոֆոնիայի մասին տես Գրուբերի նույն աշխատությունը, էջ 122 - 123, ինչպես և
Энциклопедический муз. словарь, էջ 53:

52. Գոյություն ունի այն կարծիքը, որ իբր բազմաձայն երաժշտությունն ստեղծվել է արհեստականորեն՝ մ. թ. առաջին հազարամյակի վերջերին, Արևմտյան Եվրոպայում ուսյալ հոգևորականների կողմից: Բազմաձայնի ստեղծումը վերագրում էին եկեղեցուն, որն իրականում հանդիսացել է բազմաձայնի ամենաոխսերիմ թշնամին և երկար պայքարից հետո միայն առկա բազմաձայն երաժշտության ճնշման ներքո՝ հարկադրված է եղել ընդունել այն:

Հայտնի է նույնպես, որ բազմաձայնի կիրառումը վերագրում են հատուկ տաղանդներին, «ընտրյալ» ռասաներին և այս կարծիքը գոյություն ունի ոչ միայն Արևմուտքում, այլ մինչև վերջերս տարածված էր նաև մեզանում:

Մինչդեռ բազմաձայն երաժշտության առկայության փաստը մինչդասակարգային հասարակարգում անվիճելի է*:

* П. И. Грубер, նույն աշխատությունը, էջ 117, Проблемы происхождения и первоначального развития многоголосия.

ԳՐԱԿԱՆ ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐ

Հայերեն լեզվով

1. Աբեղյան Մանուկ, Հայոց հին գրականության պատմություն, հ.1, ՀՍՍՌ ԳԱ, Ե, 1944:
2. Ազգագրական հանդես, Ա.հ., Շուշի, 1895:
3. Ալիշան Ղևոնդ, Այրարատ, Վենետիկ, 1990:
4. Ալիշան Ղևոնդ, Շնորհալի և պարագայ իւր, Վենետիկ, 1893:
5. Ալիշան Ղևոնդ, Սիսական, Վենետիկ, 1893:
6. Ակնարկ հայ երաժշտության պատմության, ՀՍՍՌ ԳԱ, Երևան, 1963:
7. Աճառյան Հրաչյա, Արմատական բառարան, Երևան, 1926-35:
8. Առձեռն բառարան Հայկազյան լեզվի, Վենետիկ, 1865:
9. Բառարան սուրբ գրոց, Կոստանդնուպոլիս, 1881:
10. Գևորգյան Աստղիկ, Միջնադարյան երաժշտական գործիքները հայ մանրանկարչության մեջ, Բանբեր Մատենադարանի, 6, ՀՍՍՌ ԳԱ, Երևան 1962:
11. Գյուլոս քահանա Աղանեանց, Կարգ Աստվածապաշտության Հայաստանյաց Ա. եկեղեցւոյ, Տփլիս, 1895:
12. Էնգելս ֆ., Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը, Պետիրատ, Երևան 1953:
13. Էփրիկյան Ա., Պատկերազարդ բնաշխարհիկ բառարան, 1-ին հատոր, Վենետիկ, 1902-1905:
14. Թամբուրի Արութին, Անվերնագիր աշխատություն երաժշտության մասին, Մատենադարան:
15. Թահմիզյան Նիկողոս, Ձայնի մասին ուսմունքը հին և միջնադարյան Հայաստանում, Բանբեր Մատենադարանի, N 6, ՀՍՍՌ ԳԱ, Երևան, 1962:
16. Թեոդիկ, Ամենայն տարեցույց, 1911:
17. Իսահակյան Ավետիք, Երկեր, Հայպետհրատ, Երևան, 1955:
18. Լուծմունք յաղագս սահմանաց Դաթի անյաղթ փիլիսոփայի, Մադրաս, 1797:
19. Խանգաղյան Էմմա, Հայկական հին երաժշտական գործիքները, ՀՍՍՌ ԳԱ, Երևան, 1959:
20. Կոթիկյան Արման, Խութեցի Հովման, Հայպետհրատ, Երևան, 1946:
21. Կոմիտաս, Հոգևածներ և ուսումնասիրություններ, Հայպետհրատ, Երևան, 1941:
22. Կոմիտաս (ծեռագիր), Հայ գեղջուկ երաժշտություն, Նվագական երաժշտություն, նվագարաններ, Գրականության և արվեստի թանգարան, երաժշտական բաժին, Կոմիտասի արխիվ, 676, 7-րդ բաժին:
23. Կոմիտաս, Ազգագրական ժողովածու, հատ. 2, Հայպետհրատ, 1950:
24. Կոստանդին Երզնկացի, Վենետիկ, 1905:
25. Կուն Հ. Ա., Հունաստանի լեզենդներն ու առասպելները, Հայպետհրատ, Եր. 1956:
26. Հայկազյան լեզվի բառարան:
27. Հայ բնեռածն արծանագրութիւնք, լուսաբանել ի Մոքմանայ:
28. Հայ ժողովրդի պատմություն, պրակ 1., Պետհամալսարան, Երևան, 1960:
29. «Հարցմունք և պատասխանիք» վարդանայ վարդապետի, Մատենադարան, ծեռագիր մո. 2599:
30. Հյուգո Վ., Փարիզի Աստվածամոր տաճարը, Հայպետհրատ, Երևան, 1953:

31. Հնախոսութիւն աշխարհագրական Հայաստանեայց աշխարհի, հ. Ղուկաս արքունակ վարդապետի ինճիճեան, հատ. 2, Վենետիկ, 1835:
32. Հովհաննիսյան Հովհաննես, Հատընտիր, Հայպետհրատ, Եր., 1953:
33. Ղազանջյան Տ., «Պղինձ», Երևան, 1961:
34. Ղափանցյան Գ., Արա Գեղեցիկի պաշտամունքը, Երևան, 1945:
35. Ղաֆադարյան Կ., Դվին քաղաքը և նրա պեղումները, Երևան, 1952:
36. Մամբրե Վերժանող, ճառ ի հարութիւն Ղազարու (Մատենագրութիւնք, Վնտ., 1833):
37. Մանանդյան Հ., Տիգրան Բ և Հռոմը, Արմֆան, Երևան, 1940:
38. Մատենադարան, ձեռագիր նո. 621, Գարեգին Հովսեփյանի ժողովածու:
39. Մատենադարան, ձեռագիր նո. 1764, Նորին տեր Առաքելի հոգեմորոգ հայրապետի վասն Դաւթի քաղուածու բան,
40. Մատենադարան, ձեռագիր նո. 5472:
41. Մատենադարան, ձեռագիր նո. 6670
42. Մատենադարան, ձեռագիր նո. 9599
43. Մելիք - Փաշայան Կ.Վ., Անահիտ դիցուհու պաշտամունքը, ՀՍՍՌ ԳԱ, Եր., 1963:
44. Մելիքյան Սպ., Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության, Մելքոնյան ֆոնդ, Երևան, 1935:
45. Մելիքյան Սպիրիդոն, Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, 1 հ., Հայպետհրատ, Երևան, 1949:
46. Մելիքյան Սպ. և Ան. Տեր-Ղևոնդյան, Շիրակի երգեր, հ.1, Թիֆլիս, Քարթլի, 1917:
47. Մեսրոպ Լևոն, Մատաթ Ռէիս, Փարիզ, 1948:
48. Միկլուխտ-Մակլայ, ճանապարհորդություններ, Հայպետհրատ, Երևան, 1950:
49. Մովսես Խորենացի Բ. 46:
50. Մովսեսի Խորենացույ մատենագրութիւնք, Վենետիկ, 1832:
51. Նարեկ, Աղօթից, Վենետիկ, 1827:
52. Նիզամի, Իսկյանդարն ու հովիվը, Հայպետհրատ, Երևան, 1941:
53. Պատմութիւն Արիստակիսի վարդապետի Լաստիվերտուոյ, Վենետիկ, 1832:
54. Սևակ Պարույր, Անլռելի զանգակատուն, Հայպետհրատ, Երևան, 1959:
55. Րաֆֆի, Սամվել, Հայպետհրատ, Երևան, 1956:
56. Փաւստոսի Բուզանդացույ պատմութիւն հայոց, Ստեփանոս Մալխասյանի աշխարհաբար թարգմանությամբ, Երևան, 1947:
57. Փափազյան Վրթանես, Երկերի ժողովածու, հ. 2, Հայպետհրատ, Երևան, 1958:
58. Քաջունի Մանուել, Բառգիրք արվեստից և գիտութեանց և գեղեցիկ դպրութեանց, հ.1, Կ. Պոլիս, 1891-1893:
59. Քոչարյան Արամ, Երաժշտական գործիքների զարգացման հիմնական էտապները, «Խորհրդային արավոտ», Երևան, 1938, N 4:
60. Քոչարյան Արամ, Միափող սրինգ, Տեղեկագիր ՀՍՍՌ ԳԱ, 1962, նո. 11, Երևան:
61. Քոչարյան Արամ, Փողային գործիքներ, Պատմաբանասիրական հանդես, ՀՍՍՌ ԳԱ, Երևան, 1963, N3:

Ուսներեն լեզվով

62. Абдурахман Джами, Трактат о музыке. Перевод с таджикского А. Н. Болдырева, редакция В. М. Беляева. Ташкент, биб-ка ин-та Искусствознания, рукопись, инв. N 68.
63. К. Вертков, Г. Благодатов, Э. Язовицкая, Атлас музыкальных инструментов народов СССР.. Госмузиздат, Москва, 1963.

64. Д. М. Аракишвили, Сравнительный обзор народной песни и музыкальных инструментов Западной Грузии, Труды и исследования по изучению народной музыки, т.2, Москва, 1928
65. Ашик Антон, Керченские древности. О Пантикапейской катакомбе, украшенной фресками. Одесса 1845.
66. Безобразов П. В., Очерки византийской культуры. Пгр. 1919.
67. Беляев В. М., Музыкальные инструменты Узбекистана, Москва 1933.
68. Беляев В. М., К вопросу изучения грузинских музыкальных инструментов, Тбилиси 1936.
69. Беляев В. М., Руководство для обмера народных музыкальных инструментов, Госмузиздат, Москва 1931
70. Большая Советская энциклопедия, второе издание, М., 1950-58гг.
71. Брокгауз Эфрон, Большой энциклопедический словарь.
72. Бюхер Карл, Работа и ритм, Москва 1923.
73. Гаджибеков Узеир, Основы азербайджанской музыки, АН Аз. ССР., Баку, 1945.
74. Гауптман Гергарт, пьесы, т. 1, Потонувший колокол, "Искусство", М., 1959.
75. Геродот (VIII 26)
76. Гомер. Иллиада
77. Гордиенко П., Ойротия, Новосибирск, 1931.
78. Гоян Георг, Театр Древней Армении, т.1, 2, "Искусство", Москва, 1952.
79. Грубер Р. И., История музыкальной культуры, т.1, ч.1, Госмузиздат, М.-Л., 1941.
80. Гумреци. Николай Фадеевич Тигранов и музыка Востока, Ленинград, 1927.
81. Даль, В. И., Толковый словарь живого великорусского языка, 1912-14.
82. Казанджян Т.Т., Очерки по истории химии в Армении, Ергосунт 1955
83. Казанский П.С., О призыве к богослужению в Восточной церкви, Труды I-го археологического съезда в Москве, ч. I.
84. Каргаретели И. А. Краткий очерк грузинской народной музыки. Тифлис, 1901.
85. Кочарян Арам. Армянская народная музыка. Музгиз. М.- Л. 1939.
86. Ксенофонт, Анабазис 1, 2, 8
87. Кушнарев Х. С., Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Госмузиздат, Ленинград, 1958.
88. Котлоу, Люис, Занзабуку, Москва, 1960.
89. Лисициан Србуи, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, т.1, АН Арм.ССР., Ереван, 1958.
90. Малая Советская энциклопедия, второе издание, М., 1933-1941.
91. Марр Н., "Сборник притч Вартаана" ч. III, СПб. 1894.
92. Маслов А.Л., Вольнка, Материалы и исследования по изучению народной песни и музыки., Труды музыкально этнографической комиссии, т. II, Москва 1911.
93. Музыкальная культура древнего мира, Музгиз, Ленинград 1937.
94. Народы земли. Географические очерки жизни человека на земле, под ред. А. Островского, т. 2, Издание тов-ва "Общественная польза".
95. Науман Э., История музыки т. 1-2., С. Петербург 1897.
96. Недельский В. И Франциев Ю., Миф о страдающем боге, 1934.
97. Орбели И. А. и Тревер К. В., Сасанидский металл, Художественные предметы Из золота, серебра и бронзы, "Академия", М.- Л., 1935.
98. Павсаний, О музыке, пер. Томасова. Петербург, 1922.
99. Пиотровский Б., Ванское царство (Урарту), Москва 1959.

100. Погодин Н., Собрание драматических произведений, т.2, Кремлевские куранты, изд-во "Искусство", Москва 1960.
101. Платон, Сочинения, т. III, V, пер. Жебалева С.А., СПб, 1922.
102. Плутарх, О музыке, 1922.
103. Ратцель Ф., Народоведение (Völkerkunde), т.II, пер. Д. А. Коропчевского, СПб, 1914.
104. Риман Г., Музыкальный словарь, пер. Энгель, Ю .Д., изд. Юргенсон, М., 1901- 04.
105. Ростовцев М. И. Античная декоративная живопись на юге России, СПб, 1914.
106. Семенов А.А., Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али, Ташкент, 1946.
107. Смирнов Я. И., О Фригийском божестве-месяце, сборник статей в честь Ф. Ф. Соколова.
108. Стешенко-Куфтина В. К., Древнейшие инструментальные основы грузинской народной музыки, Флейта Пана, Тбилиси, 1936.
109. Тигранов Г., Армянский музыкальный театр, т. 1, 2, Ереван, 1956, 1960.
110. Труды музыкально-этнографической комиссии, Труды I-го археологического съезда в Москве т.2, Москва, 1911.
111. Тураев Б., История Древнего Востока, т. 2, 1936.
112. Феокрит, Стихотворения, пер. А. Н. Сиротинина, журн. Мин - ва Просв., 1890.
113. Финдейзен Н., Очерки по истории музыки в России, т., М. 1928.
114. Хачатурян Арам, Симфония N 2, партитура, Музгиз, Москва 1946.
115. IV-ая книга Моисея.
116. Шнеерсон Г., Музыкальная культура Китая, Госмузиздат, Москва, 1952
117. Эйхгорн Август, Полная коллекция музыкальных инструментов Центральной Азии, музыкально - этнографические материалы, под редакцией В. М. Беляева, АН Узб. ССР, Ташкент, 1963.
119. Энциклопедический музыкальный словарь Музгиз, Москва, 1959.

Եվրոպական լեղումներով

120. Béla Bartók, Volksmusik der Rumänen von Maramures, München, 1923.
121. Bücher Max, Reise durch den Stillen Ozean, S. 245.
122. Fétis F., Histoire générale de la musique, v.1-5, Paris, 1869-1875.
123. Flood G., The story of the Bagpipe , 1911.
124. Graebner F., Ethnologie-Anthropologie, Berlin, 1923.
125. Hérold Th., Histoire de la musique.
126. Illustrierte Geschichte der deutschen Musik von Dr. August Reismann, Leipzig, 1881.
127. Lavnac, L'éducation musicale, Paris., 1902.
128. Nonni Panapolitani, Dionysiacorum, v. I-II, 1857-59.
129. Publ. der Gesch. für Musikforsch, 13 band, De Organographia, 1618.
130. Sachs Kurt, Reallexikon der Musikinstrumente, Berlin, 1913.
131. Sachs Curt, The history of musical instruments, , New York, 1940.
132. Sachs Curt, The Rise of musik in the ancient world, East and West, New York, 1943.
133. Wellesz, Egon, " Byzantinische Kirchenmuslk", Breslau, 1927.

Սկզբնական կրթությունն Ա. Քոչարյանը ստացել է Երևանի գիմնազիայում՝ իր երաժշտական հակումներն արտահայտելով փողային նվագախմբում նվագելով: Այնուհետև նվագում է Երևանի գինվորական փողային նվագախմբում, կազմակերպում երգի սիրողական խմբակներ: Մի անգամ, երբ նա ոգևորված դիրիժորի դերում երգչախումբ էր ղեկավարում՝ «չափ էր տալիս», նրան տեսնում է Ռոմանոս Մելիքյանը և խորհուրդ տալիս մասնագիտական կրթություն ստանալ նոր ձևավորված երաժշտական ստուդիայում: Ընդունվելով ստուդիա՝ Ա. Քոչարյանը ձեռք է բերում ոչ միայն սկզբնական երաժշտական գիտելիքներ, այլև ուշադիր և հոգատար ուսուցիչ՝ ի դեմս Ռոմանոս Մելիքյանի, հետագայում նաև ընկեր և խորհրդատու: Դպրոցը և ստուդիան ավարտելուց հետո Ա. Քոչարյանն աշխատում է Հայաստանի գյուղերում՝ որպես երաժշտության դասատու և խմբավար:

1925 թ. մեկնում է Մոսկվա և ընդունվում Մ. Գլինկայի անվան պետական երաժշտական ուսումնարանի տեսության և կոմպոզիցիայի դասարանը: Ավարտելով այն, 1929 թ. ընդունվում է Մոսկվայի Պ. Զայկովսկու անվան պետական կոնսերվատորիայի կոմպոզիտորական ֆակուլտետը, որտեղ ուսանում է լավագույն մասնագետների՝ Ա. Ալեքսանդրովի, Գ. Լիտինսկու, Վ. Սադովնիկովի, Գ. Կոմյուսի դասաբաններում: Մոսկվայում՝ ուսման տարիներին, շարունակում է դասախոսական և երաժշտահասարակական գործունեությունը: Մասնակցում է Պետական երաժշտագիտական ինստիտուտի, ինչպես և Մոսկվայի հայկական երաժշտական կոլեկտիվի աշխատանքներին (որը գործում էր Հայաստանի մշակույթի տանը), դասավանդում է երաժշտության տեսության առարկաներ Ա. Գլազունովի անվան ուսումնարանում, կազմակերպում երգչախմբեր:

Ամռան ամիսներն անց է կացնում Հայաստանում, տարբեր շրջաններում գիտարշավներ կազմակերպում ու մասնակցում դրանց աշխատանքներին: 1925 թ. Ռոմանոս Մելիքյանի հետ այցելում է Լեռնային Ղարաբաղ՝ ժողովրդական երգեր հավաքելու նպատակով:

Այդպիսի եռանդուն գործունեությունն աննկատ չէր կարող մնալ պետական որոշ գործիչների «ամենատես» աչքից, և չափազանց ակտիվ ուսանողին 1931 թ. բանտարկում ու աքսորում են Ալթայի երկրամաս: Բայց ալթայյան աքսորն էլ ի գործու չէր մարել նախկին ուսանողի եռանդը: Այստեղ նրա ուշադրությունը գրավում է Ալթայում բնակվող ժողովուրդների երաժշտությունը: Ա. Քոչարյանը ձայնագրում է օյրոթների, խաքասների, տելեուտների երգերը: Դասակարգելով ու նոտագրելով այդ ձայնագրությունները՝ կազմում է մի ժողովածու, գրում գիտական նախաբան և գիրքը հանձնում տեղում գործող քանգարանին: Հետագայում, երաժշտագետ Բորիս Շուկինը, հրատարակելով իր "О музыкальной культуре алтайцев" ուսումնասիրությունն՝ օգտագործում է նաև Արամ Քոչարյանի ձայնագրությունները և հետագոտության արդյունքները, չմոռանալով հիշատակել հեղինակի՝ Ա. Քոչարյանի անունը, բնութագրելով նրան որպես «ալթայական ժողովրդական երաժշտության խոշորագույն հետազոտող»:

Ալթայում անցկացրած տարիներին Ա. Քոչարյանը չի բավարարվում միայն ֆոլկլորագիտական աշխատանքով: Տեղի ուսումնարանում կազմակերպում է երաժշտության բաժին՝ ստանձնելով վարիչի և դասախոսի պաշտոնները: Միաժամանակ ստեղծագործում է՝ գրելով փողային նվագարանների ու փողային նվագախմբի համար և վոկալ ստեղծագործություններ՝ օյրոթական ոճով:

1934 թ. Արամ Քոչարյանն ազատվում է աքսորից և վերադառնում Երևան՝ հիվանդ ու հյուծված, սակայն եռանդով լի, միանգամայն չխրատված աքսորի դասերից՝ ազատամիտ ազնվականի կեցվածքով, պահպանելով հումորի զգացողությունը և մտավորականի իդեալները:

Առաջին իսկ օրերից սկսում է իրականացնել իր երազանքները: Որոշում է Հայաստանում երաժշտության և երաժշտագիտության զարգացմանը նվիրել իր ողջ եռանդն ու մասնագիտական ներուժը:

Պետք է ասել, որ արտաքննապես դանդաղաշարժ, դանդաղախոս մարդ լինելով հանդերձ՝ նա լի էր ներքին էներգիայով և ցայտուն ստեղծագործական ու կազմակերպչական հատկություններով: Երբեք բարձրագույն խոսքեր չասելով՝ իսկական հայրենասեր էր: Նրա հայրենասիրությունը չէր արտահայտվում ճառերով և դատարկ խոսակցություններով: Ես երբեք նրանից չեմ լսել «հայրենասիրություն» բառը: Նա նշանակություն չէր տալիս հայերեն, թե ռուսերեն են խոսում իր շրջապատի մարդիկ կամ ինչ լեզվով են գրում գիտական աշխատանքները: Ինքը փայլուն գիտեր այդ երկու լեզուն և ռուսերեն խոսում էր առանց օտար առոգանության: Նրա հայրենասիրությունն արտահայտվում էր միայն գործով՝ հանգիստ, հետևողական և նպատակալաց:

Օժտված կոմպոզիտորի, երաժշտագետի, հասարակական գործչի տաղանդով՝ հսկայական գիտելիքների տեր լինելով, զարմանալիորեն համեստ էր ու զուսպ: Լինելով երաժիշտ-ուսնիվերսալ (ինչպես Քր. Կարա-Մուրզան, Մ. Եկմայանը, Կոմիտասը)՝ երբեք իր կյանքը, գործունեությունը, գիտելիքներն օրինակ չէր բերում: Պահպանելով իր ներքին ազատությունը՝ երբեք չէր ճնշում դիմացինի ազատությանը: Նրա հետ ունեցած հաղորդակցությունից կարելի էր ոչ միայն մասնագիտական, այլև վարվելաձևի դասեր ստանալ:

Եվ այսպիսով, վերադառնալով Երևան, նա սկսում է իրագործել իր նախագծերը: Առաջին հերթին Երևանի կոմսերվատորիայում հիմնադրում է հայ երաժշտության ամբիոն, որտեղ դասավանդում է 10 տարի: Այնուհետև, 1934 թ. կոմսերվատորիայում հիմնադրում է Երաժշտական գիտահետազոտական կաբինետը, որն անվանում է իր սիրելի ուսուցչի և ընկերոջ՝ Ռոմանոս Մելիքյանի անվամբ: Ըստ Ա. Քոչարյանի կազմած ծրագրի՝ Կաբինետի նպատակն էր Հայաստանում հիմնել հայ երաժշտության հավաքման, ուսումնասիրման, հրապարակման պետական կենտրոն:

1938 թ. Կաբինետն անցնում է Արվեստի գործերի վարչության հովանավորության տակ, 1944 թ. վերանվանվում՝ ՀՍՍՀ Գիտությունների Ակադեմիայի երաժշտության պատմության և տեսության սեկտոր (ղեկավար՝ Քր. Քուշնարյան, գիտքարտուղար՝ Ա. Քոչարյան): 1958 թ. կրկին վերանվանվում է՝ կոչվելով ՀՍՍՀ Գիտությունների Ակադեմիայի Արվեստի Ինստիտուտ (տնօրեն՝ Ռ. Չարյան):

Թե ինչ է արել Արամ Քոչարյանը կաբինետի վարիչի, այնուհետև սեկտորի գիտական քարտուղարի պաշտոններում՝ կարելի է երկար պատմել, բայց մենք կփորձենք սահմանափակվել միայն հիմնական փաստերը նշելով:

1. Գիտական արշավներ Հայաստանի տարբեր շրջաններում՝ հայ ժողովրդական և աշուղական երգեր ու նվագներ հավաքելու նպատակով:

2. «Հնչող» ձայնադարանի ստեղծում. երգերն ու նվագները գրանցվում էին ռենտգեն ժապավենի վրա՝ պարզունակ մագնիտոֆոնի միջոցով: Այսպես հիմնադրվեց Արվեստի ինստիտուտի ներկայիս հարուստ ու բազմաժանր ձայնադարանը:

3. Հայ երաժիշտների (կոմպոզիտորների, երաժշտական գործիչների, երաժշտագետների) ստեղծագործությունների ձեռագրերի հավաքում, որի արդյունքը դարձավ ներկայիս Ե. Չարենցի անվան Գրականության և արվեստի թանգարանի երաժշտության բաժնի արխիվի հիմնադրումը: Հավաքվում և դասակարգվում էին Տ. Չուխաճյանի, Կոմիտասի, Մ. Եկմալյանի, Քր. Կարա-Մուրզայի, Սպ. Մելիքյանի, Ռ. Մելիքյանի, Ալ. Սպենդիարյանի ձեռագրերը:

4. Ժողովրդական նվագարանների հավաքում, դասակարգում և ուսումնասիրություն:

5. Երաժշտագետ կադրերի պատրաստում: Կաբինետի և սեկտորի աշխատանքների մեջ ներգրավվում են հայ անվանի երաժիշտները և երաժշտագետները՝ Մ. Աղայան, Գ. Լևոնյան, Ա. Հովհաննիսյան, Ռ. Թերլեմեզյան, Ալ. Շահվերդյան, Քր. Քուշնարյան, Ս. Բարխուդարյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Գ. Տիգրանով, պարագետ՝ Սրբ. Լիսիցյան:

6. Պարբերաբար կազմակերպվում էին գիտական համաժողովներ: Կապեր էին հաստատվում Վրաստանի, Ադրբեջանի, Ռուսաստանի կոմպոզիտորների և երաժշտագետների հետ:

Կաբինետի կնիք – խորհրդանշով (գրիֆ) լույս տեսան Արամ Քոչարյանի «Армянская народная музыка» (М.–Л., 1939), Կոմիտասի «Հողվածներ և ուսումնասիրություններ» (Երևան, 1941), Գ. Լևոնյանի «Աշուղները և նրանց արվեստը», (1944) գրքերը, Ալ. Սպենդիարյանի երկերի ակադեմիական հրատարակության առաջին հատորները (Երևան, 1943), հայ գուսանական և աշուղական երգերի ժողովածուներ: Կաբինետում հավաքված նյութերի հիման վրա են գրվել Ալ. Շահվերդյանի «Ակնարկներ 19-20-րդ դդ. հայ երաժշտության պատմության», նույն հեղինակի «Կոմիտաս» մենագրությունները, Հ. Հովհաննիսյանի «Հայ երաժշտության պատմությունը» (ձեռագիրը գտնվում է Ե. Չարենցի անվ. գրականության և արվեստի թանգարանի երաժշտական արխիվում): Սեկտորում աշխատելու շրջանում (1943-1949 թթ.) Քր. Քուշնարյանը սկսեց գրել իր կապիտալ մենագրությունը՝ «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки»: Կաբինետում և սեկտորում սկսեցին աշխատանքը երաժշտագետներ Մաթևոս Մուրադյանը, Ռոբերտ Աբայանը, Քնարիկ Գրիգորյանը, Մարգարիտ Հարությունյանը, Մարգարիտ Բրուտյանը:

Քառասնական թվականների վերջին ինչ որ մի ձեռք ընդհատեց Արամ Քոչարյանի այսպիսի բեղմնավոր հասարակական գործունեությունը: Թե ո՞վ էր դրա հեղինակը, Արամ Կարապոլիչը երբեք չէր ասում: Նեղացած, անգամ վիրավորված մնաց մինչև կյանքի վերջը: Բայց ո՞չ չարացած կամ ոխակալ: Նա վեհանձն ոգի ուներ. չգիտեմ անգամ, հավատացյալ էր թե՞ ոչ, բայց իր բարությանը, անոխակալությանը՝ իսկական քրիստոնեա էր: Նա, պարզապես ինքնապարփակվեց և իր ողջ եռանդն ուղղեց դեպի կոմպոզիտորական և գիտական ստեղծագործության ասպարեզ: Գրեց և պաշտպանեց (1965) թեկնածուական ատենախոսությունը՝ «Հարվածային և փողային ժողովրդական երաժշտական գործիքները Հայաստանում»: Կազմեց մի իսկայական ժողովածու-ուսումնասիրություն՝ «Հայ վիպական երգեր» և ժողովածու՝ «Հայ աշուղական սիրավեպեր»: Կազմեց և հրատարակեց ևս մի ժողովածու-ուսումնասիրություն՝ «Հայ գուսանական երգեր»: Անգամ այս աշխատությունների վերնագրերը խոսում են ֆոլկլորագիտության ասպարեզում

հայկական միջավայրում տարածված մուղամներին, և ոչ ոք չի ասում (կամ ասում են միայն անտեղյակները), որ դրանք հայկական չեն և օտար են մեր ժողովրդի մտածողությանը՝ դա Արամ Քոչարյանի վաստակն է։ Եվ ավելացնեմ՝ չգնահատված վաստակը, քանզի Արամ Քոչարյանին հաջողվեց իր աշխատություններից միայն երկու գիրք և մի քանի հոդված հրատարակել։ Ինչ որ մի չար ձեռք հետ էր ուղղում Ակադեմիայի հրատարակչությունից նրա պատրաստած ծավալուն աշխատանքները։ Թե ո՞վ օգտվեց դրանից՝ չգիտեմ...

Երևի այդ աշխատանքների ճակատագիրն էր՝ ձեռագիր մնալ ու դրանով հարված հասցնել հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության զարգացմանը։ Դրանով իսկ, հայկական ֆոլկլորի կարևոր ճյուղերի և ժանրերի գիտական ներկայացումն ու մեկնաբանումը հեռու մնաց լայն հասարակության ուշադրությունից՝ թույլ տալով օտարներին կողոպտել և կեղծել մեր ազգային հարստությունը։ Համենայն դեպս, ինչպես ասում են, «ձեռագրերը չեն այրվում»։ Սպասենք լավ ժամանակների...

Փորձենք պարզապես քվարկել Արամ Քոչարյանի մյուս ֆոլկլորագիտական աշխատանքները։ Դրանք են՝ 2000 ձայնագրված ժողովրդական, աշուղական երգային ու նվագարանային երաժշտության մնուշներ, որոնցից մեր ձայնադարանում պահպանվել են միայն 1000-ը. մնացյալի ճակատագիրն անհայտ է։ Այս ձայնագրություններն Արվեստի ինստիտուտի ձայնադարանի ոսկե ֆոնդն են։ Դրանց մի մասը՝ վիպական, ժողովրդական, աշուղական երգեր ու նվագներ, հեղինակը վերծանել և ժողովածուներ է կազմել։ Ասենք, որ փայլուն երաժշտական ընդունակությունների շնորհիվ՝ Արամ Կարպովիչն իր վերծանություններում (աուդիտիվ կամ ձայնասկավառակից ու մագնիտոֆոնից) նոտագրման կատարյալ ճշգրտության էր հասնում։ Նա մշակել է ժողովրդական երգերի մեղեդիական և կատարման առանձնահատկություններն արտացոլող նշանների մի համակարգ, որը զարմանալիորեն արդիական է նաև մեր օրերում։ Շարունակենք քվարկումը. հրատարակել է 2 գիրք, որոնց մասին խոսեցինք վերը։ ԽՍՀՄ ժողովուրդների ազգային նվագարաններին նվիրված հանրահայտ ատլասում³ գրել է հայկական նվագարաններին պատկանող բաժինը։ Հոդվածներ քերթելում, ամսագրերում, հանրագիտարաններում։

Եվ վերջապես, Արամ Քոչարյան կոմպոզիտոր. «Տերն ու ծառան» օպերայի հեղինակ, որը բեմադրության չարժանացավ։ Գրել է նաև «Կանտատ», «Սյուիտ», երգեր, ռոմանսներ, որոնց թվում հայկական խմբերգերի գոհարը՝ «Նախշուն աքիրը», ժողովրդական երգերի մշակումներ, պիեսներ հոբոյի, ջութակի, թավջութակի համար։ Թվարկված բոլոր ստեղծագործություններից բնորոշ են ազգային երաժշտական լեզվի խորը գիտակցությունն ու եվրոպական կոմպոզիտորական տեխնիկայի պրոֆեսիոնալ տիրապետումը։ Նրա ստեղծագործությունները մեր օրերում չեն կատարվում... Ասում են. «...Պատմությունն ամեն բան իր տեղը կգնի», բայց ես կարծում եմ, որ պատմությունը մնալ է նազերով մի տիկնոջ, որը զերծ չէ հիշողության արգելակման հաճախակի նուպաներից... Ուրեմն, չարժե միայն հույսը պատմության վրա դնել. փորձենք մեր սեփական ուժերով ուսումնասիրել, գնահատել, հիշատակի տուրք մատուցել և պաշտել անցյալի մեր վաստակաշատ գործիչներին։

Կարինե Խուդաբաշյան

3 К. Вертков, Г. Благодатов, Э. Язовицкая, Атлас муз. инструментов народов СССР, М. 1963 г.

ՀԱՎԵԼՎԱԾ

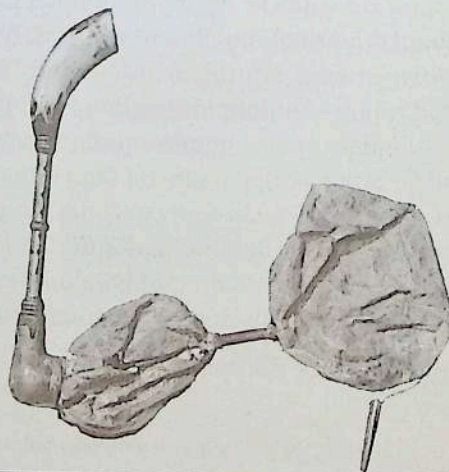
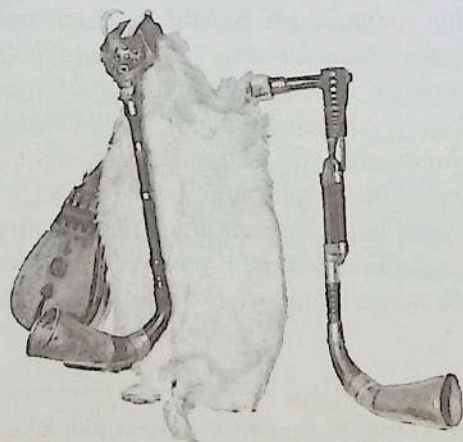
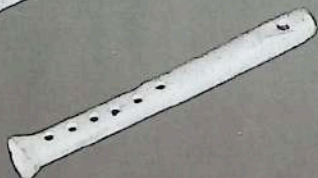
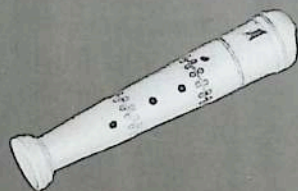
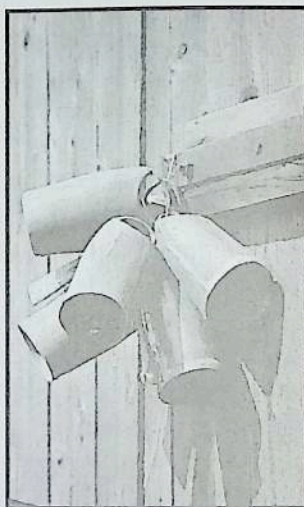
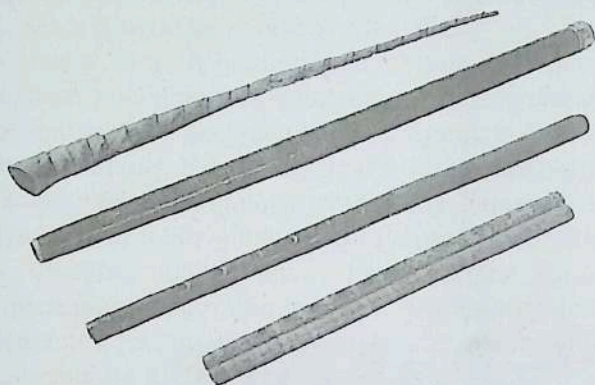
ՕՏԱՐԵՐԿՐՅԱ

ՀԱՐԿԱՆԱՅԻՆ ԵՎ ՇՆՉԱԿԱՆ

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԻ

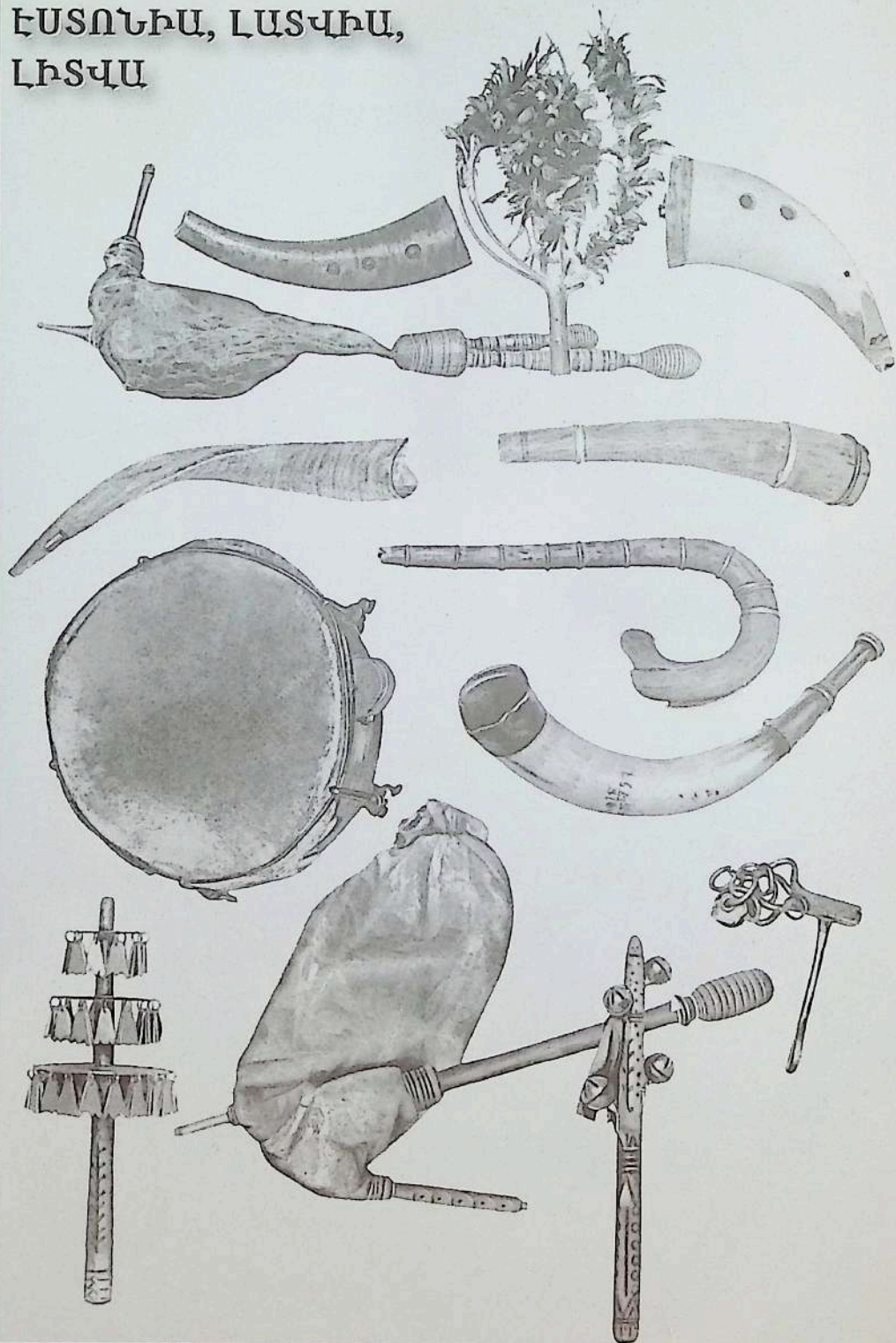
ԳՆՈՂՆԵՐ

ՖԻԱՆՍԻԱ, ՊՈՐՏՈՒԳԱԼԻԱ,
ԼԵՀԱՍՏԱՆ, ՇՈՏԼԱՆԴԻԱ,
ԲՈՒԼԴԱՐԻԱ, ՍԼՈՎԱԿԻԱ...

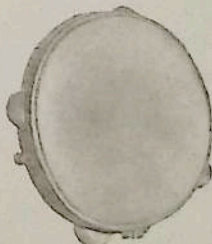
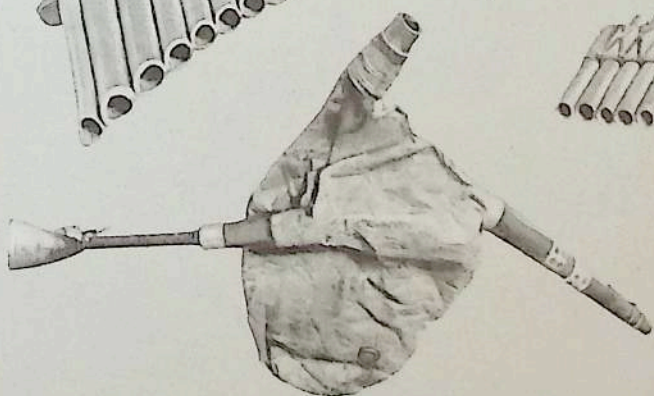
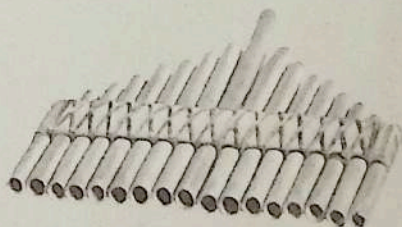
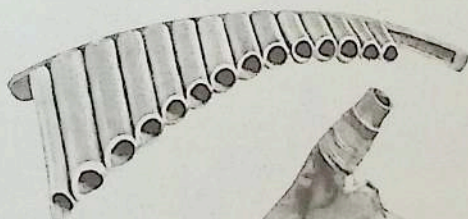
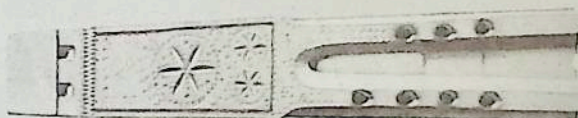
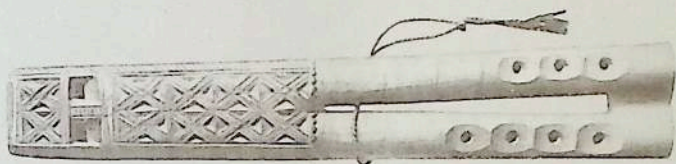
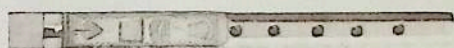




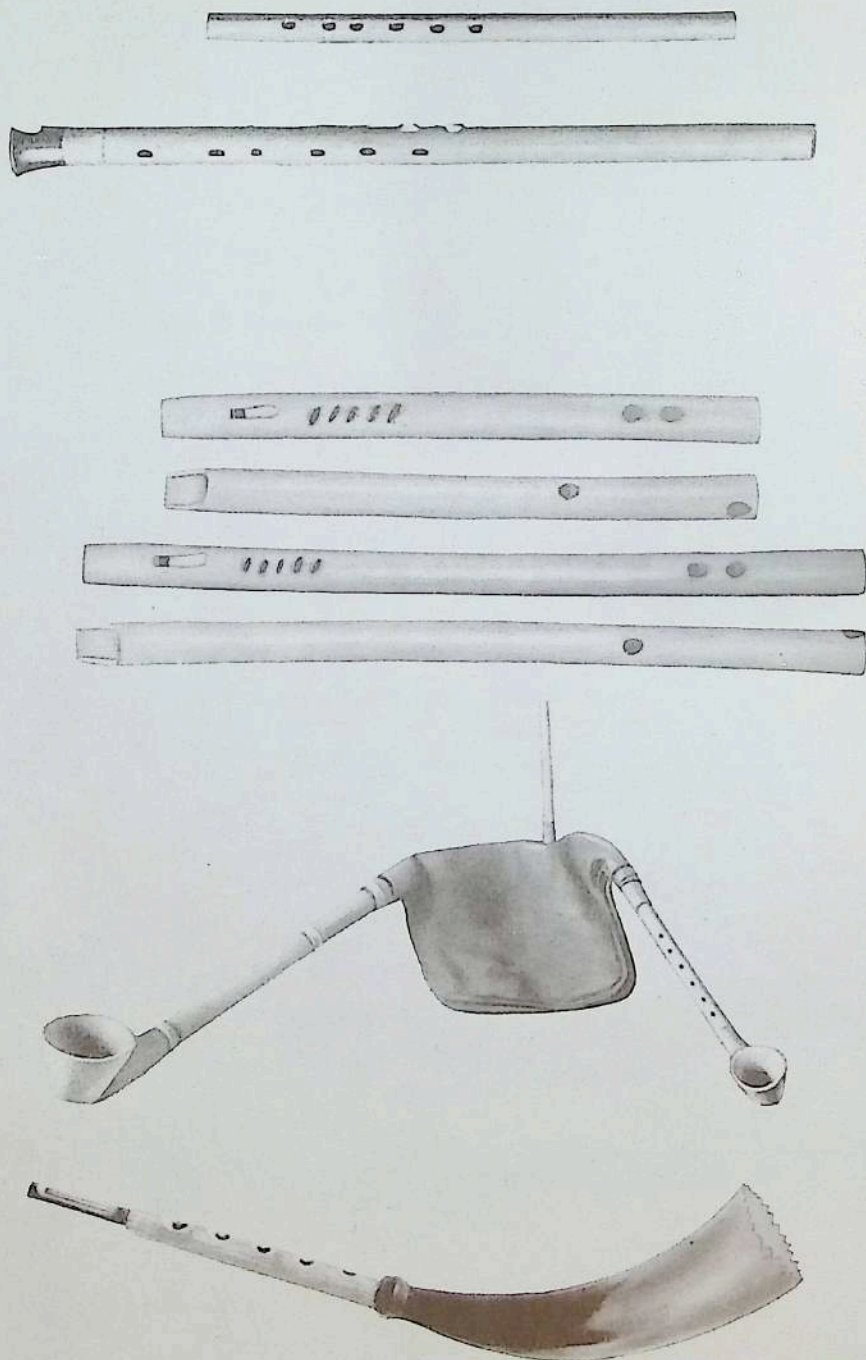
ԷՍՏՈՆԻԱ, ԼԱՏՎԻԱ,
ԼԻՏՎԱ



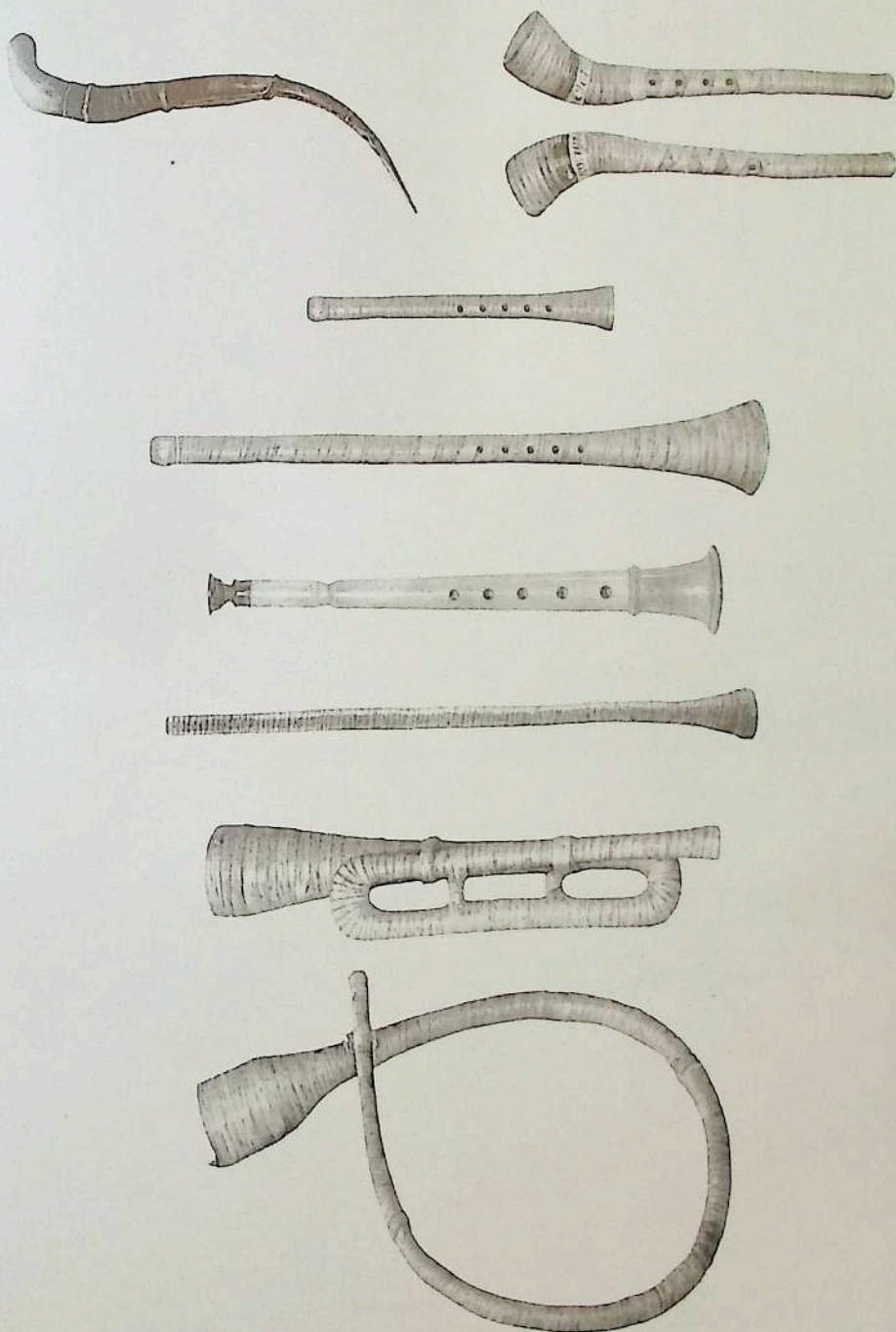
ՈՒԿՐԱԻՆԱ

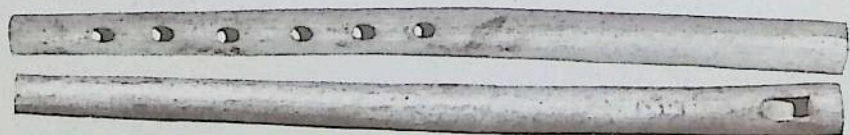
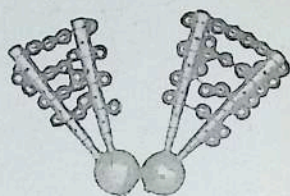
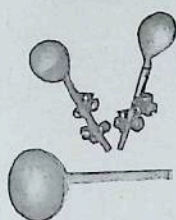


ԲԵԼՈՒՈՒՄԻԱ



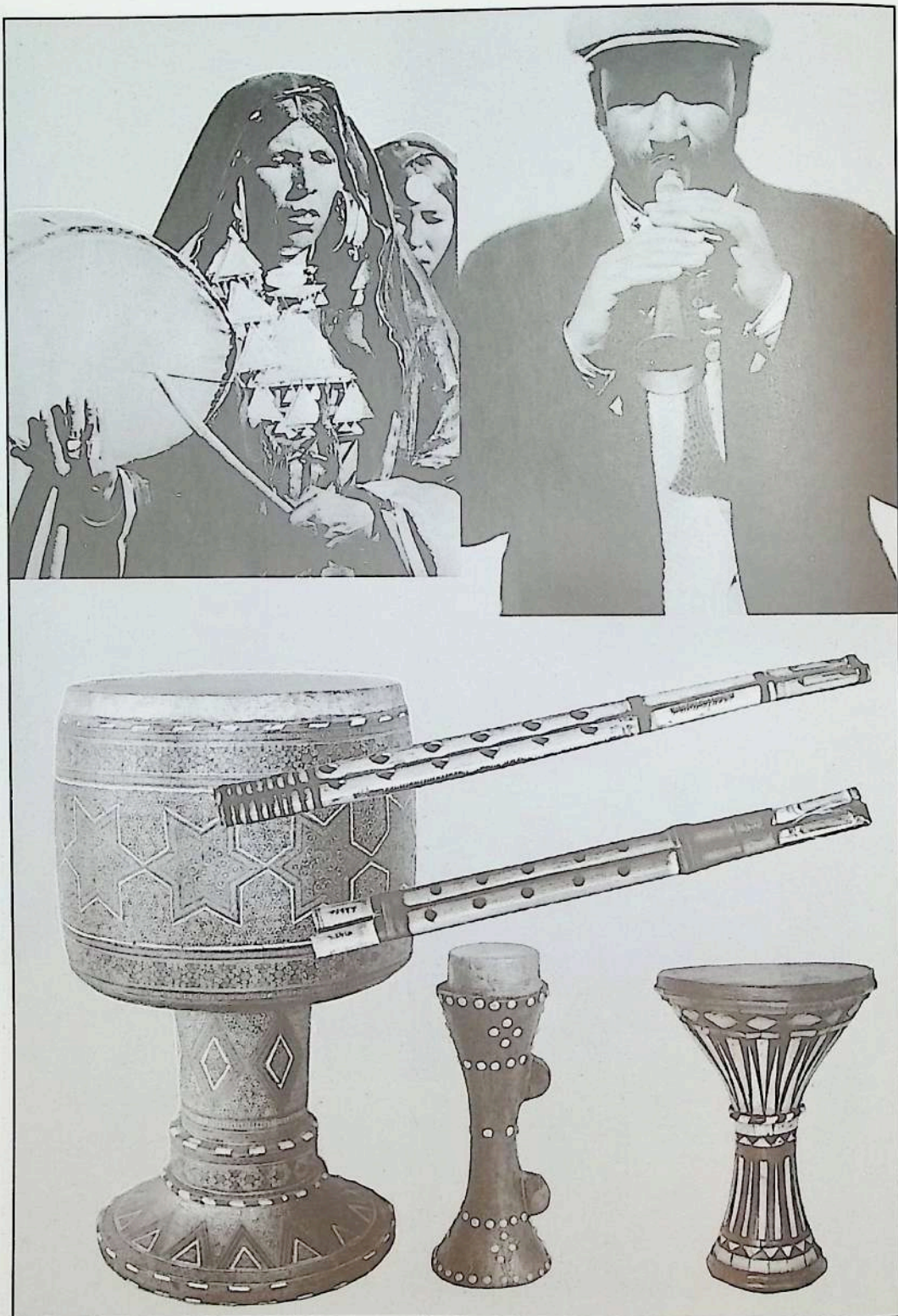
ՌՈՒՍԱՍՏԱՆ



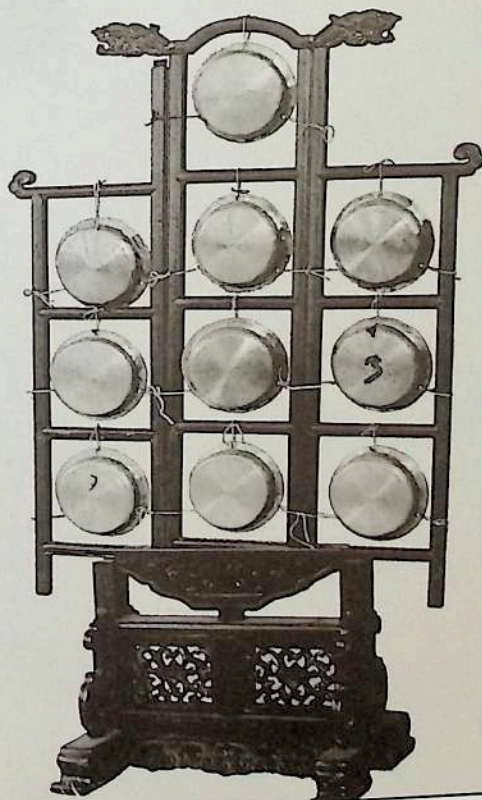


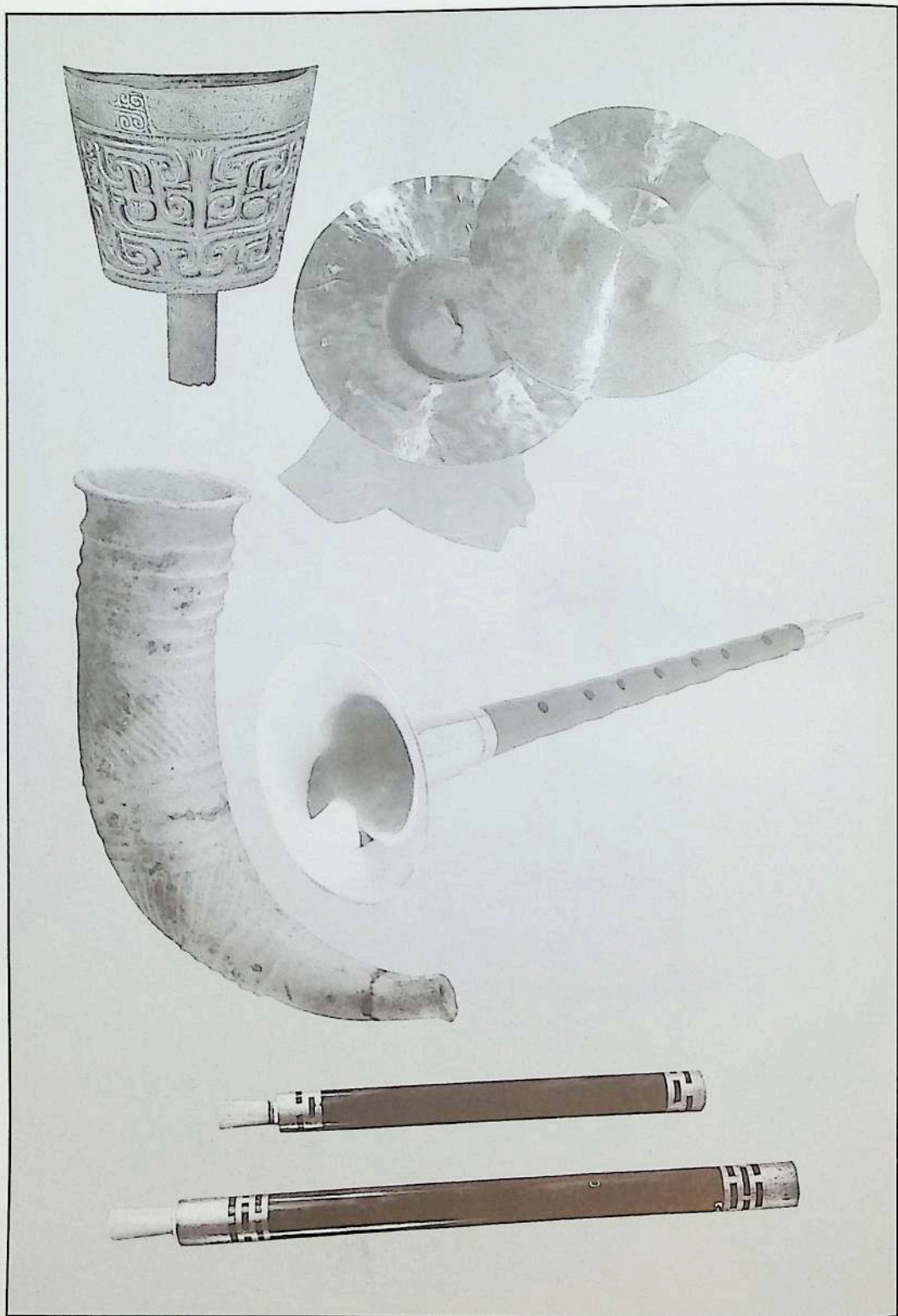
ԱՐԱԲԱԿԱՆ ԵՐԿՐՆԵՐ,
ԻՐԱՆ, ԻՐԱԶ





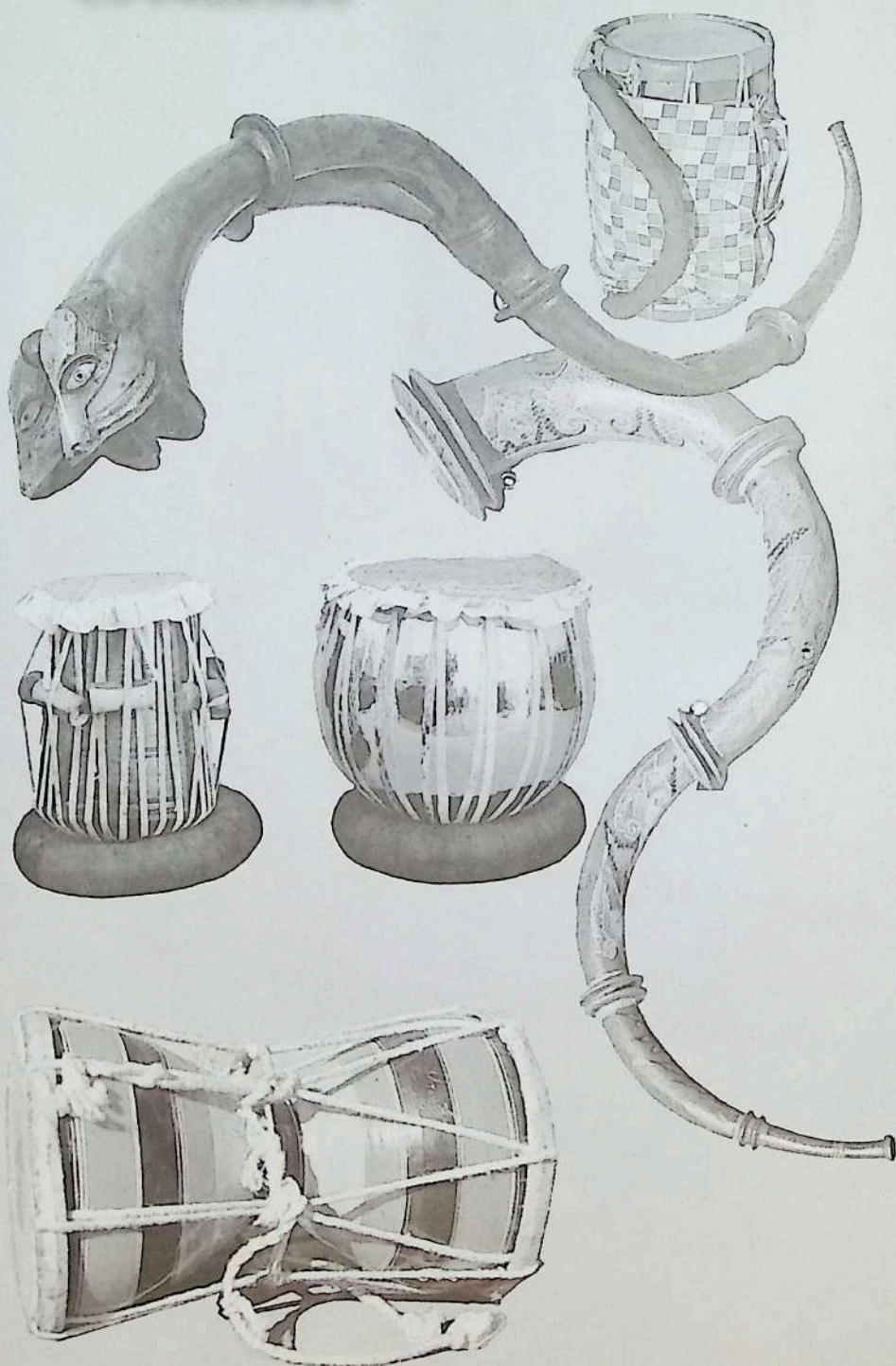
ՉԻՆԱՍԱՆ



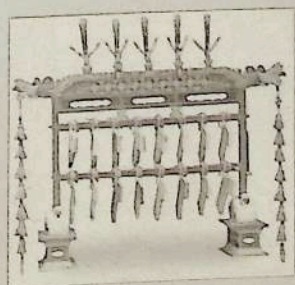
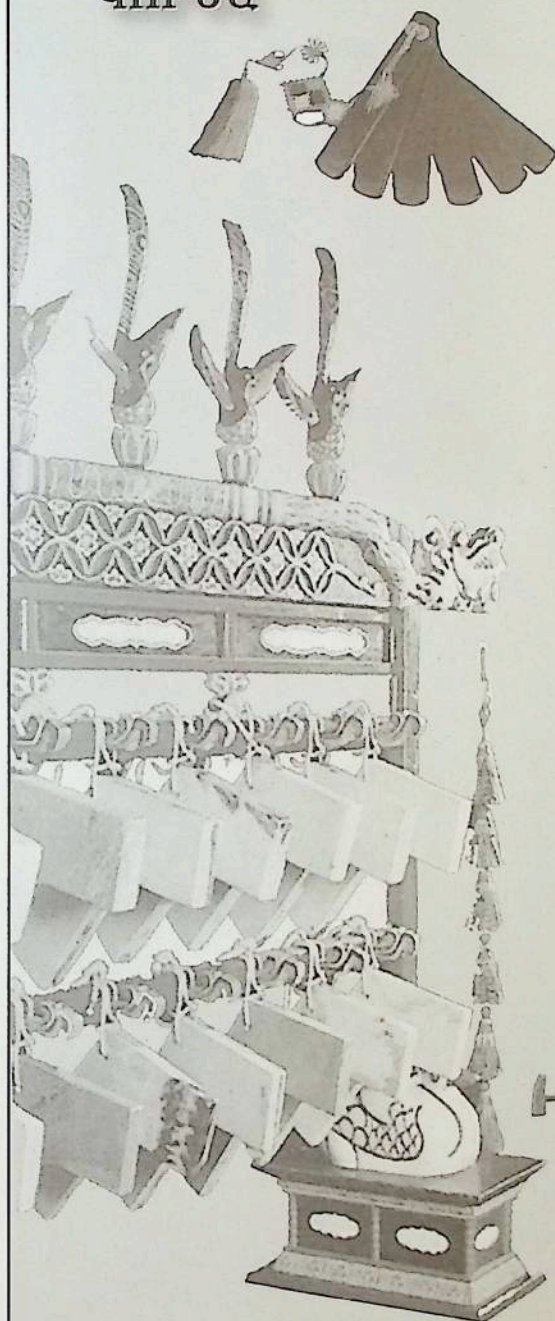


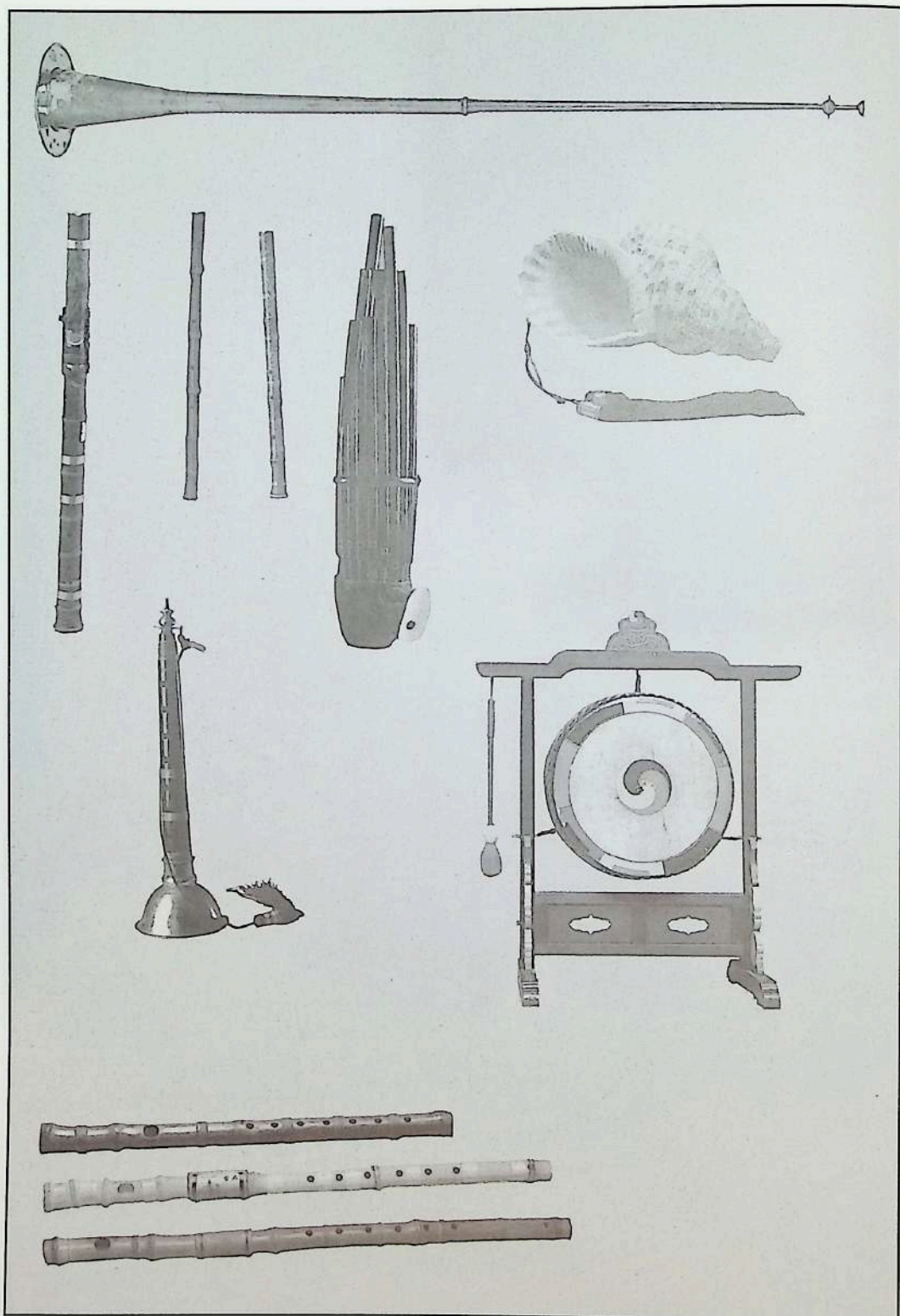


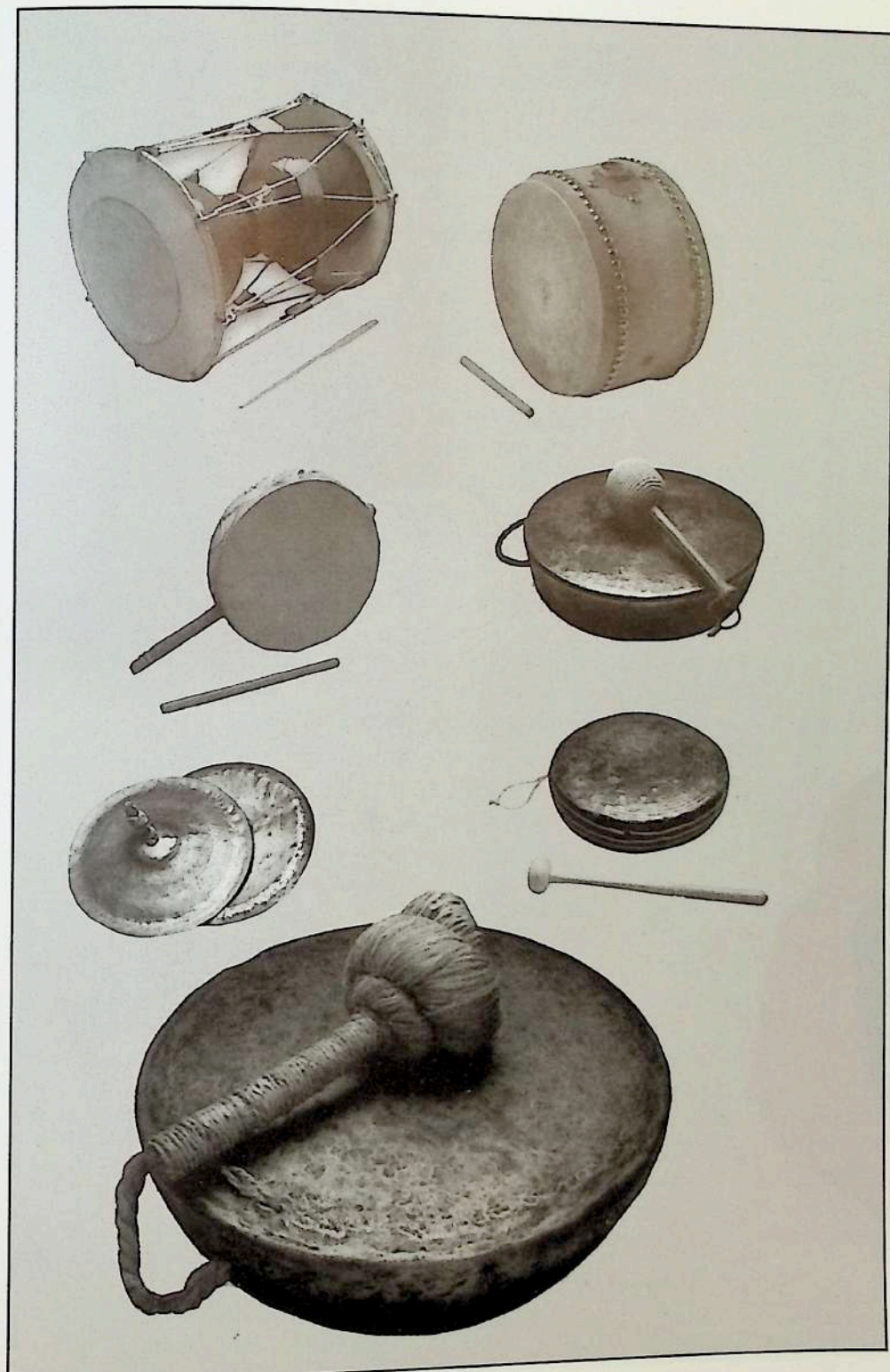
ՀՆԴԿԱՍՏԱՆ



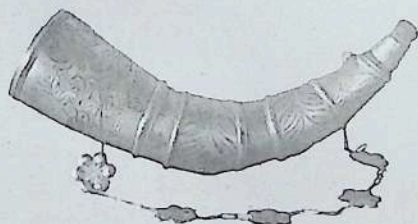
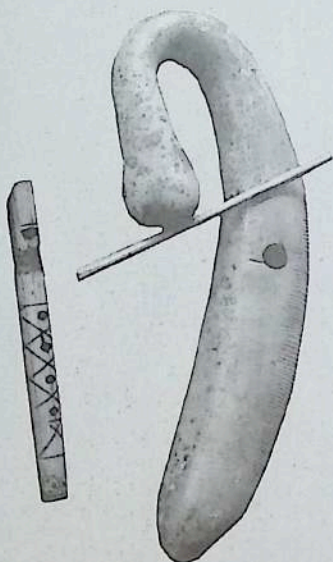
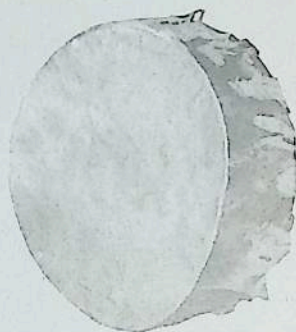
ԿՈՐԵԱ





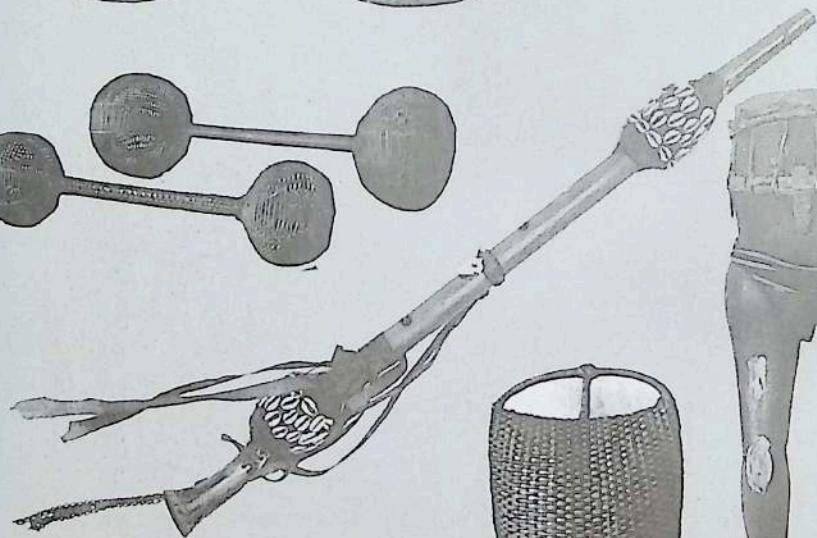
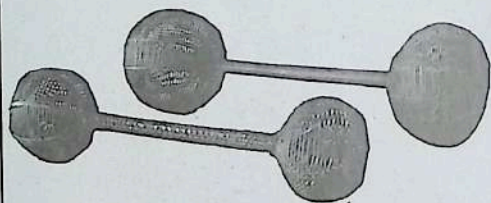


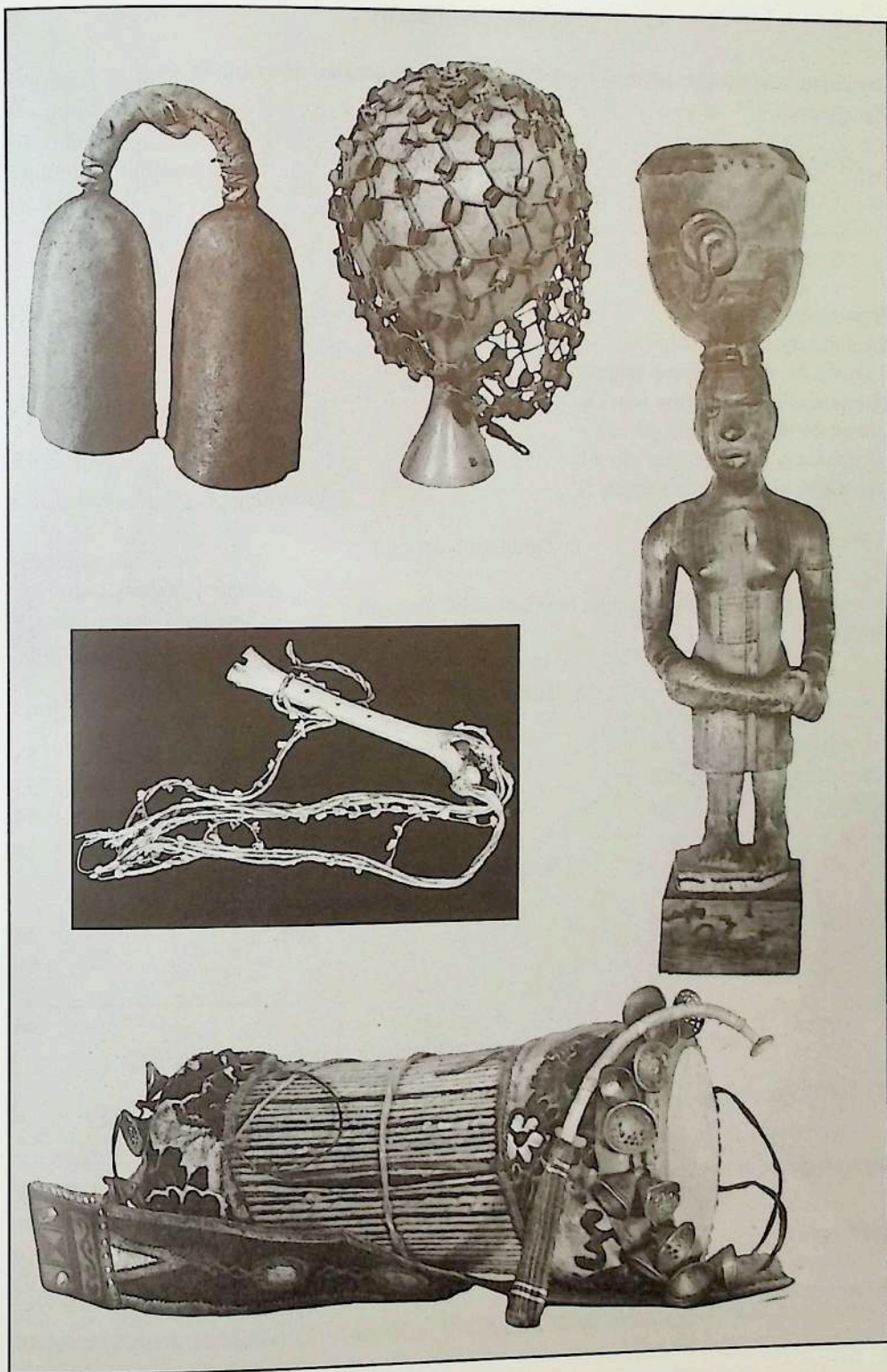
ԿՈՒՔԱ, ԿՈԼՈՒՄՔԻԱ,
ԲՈԼԻՎԻԱ, ՊԵՐՈՒ,
ԳՎԱՏԵՍԱԼԱ...





ԿՈՆԳՈ, ՆԻԳԵՐԻԱ,
ԳԱՅԱՆԱ, ՍՈՄԱԼԻ,
ՌՈԴԵՉԻԱ...





ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ավանդական նվագախմբները Արամ Քոչարյանի ուսումնասիրությամբ -	-	5
Առաջաբան - - - - -	-	9

Առաջին գլուխ Հարկանային գործիքներ

1. Թմբուկներ

Պատմական ակնարկ - - - - -	-	20
Ժամանակակից թմբուկներ - - - - -	-	33
Շրջանաձև միակողմանի թմբուկ - - - - -	-	33
Միաթաղանթ ծնծղաշար թմբուկ - - - - -	-	39
Անոթաձև միակողմանի թմբուկ - - - - -	-	41
Սափորաձև միաթաղանթ թմբուկ - - - - -	-	43
Գլանաձև երկթաղանթ թմբուկ - - - - -	-	44

2. Օժանդակ միջոցներ

Մարդու մարմնի մասերը որպես հարկանային միջոցներ - - - - -	-	49
Բոժոժ - - - - -	-	51

3. Աղմկային գործիքներ

Կարկաչա - - - - -	-	53
Չիչխական - - - - -	-	53
Շողիկ - - - - -	-	54

4. Դողանջող գործիքներ

Ծնծղա - - - - -	-	56
Քշոց - - - - -	-	60
Կոչնակ - - - - -	-	62
Չանգ - - - - -	-	64

Երկրորդ գլուխ Փողային գործիքներ

1. Մունդշտուկային ընտանիք

Եղջեափող - - - - -	-	79
Մետաղյա փողեր - - - - -	-	83
Գալարափող - - - - -	-	90

2. Սրնգային ընտանիք

Թռչնաձև սրինգ	-	-	-	-	-	-	-	-	95
Բազմափող սրինգ	-	-	-	-	-	-	-	-	96
Միափող սրինգ	-	-	-	-	-	-	-	-	107
Հովվական նվագներ	-	-	-	-	-	-	-	-	116
Սրասրինգ	-	-	-	-	-	-	-	-	128

3. Լեզվակային ընտանիք

Մեկ լեզվակավոր գործիքներ	-	-	-	-	-	-	-	-	134
Պկու	-	-	-	-	-	-	-	-	134
Պարկապուկ	-	-	-	-	-	-	-	-	135
Զույգլեզվակավոր գործիքներ	-	-	-	-	-	-	-	-	152
Գլանափող (դուդուկ)	-	-	-	-	-	-	-	-	156
Սրափող	-	-	-	-	-	-	-	-	166
Զույգփողանի նվագարաններ	-	-	-	-	-	-	-	-	185
Վերջաբան	-	-	-	-	-	-	-	-	198
Ծանոթագրություններ	-	-	-	-	-	-	-	-	202
Գրական աղբյուրներ	-	-	-	-	-	-	-	-	215
Արամ Բոչարյան	-	-	-	-	-	-	-	-	219
Հավելված*	-	-	-	-	-	-	-	-	225

* Հավելվածը կազմելիս օգտվել ենք հետևյալ գրականությունից.

A. BUCHNER, Musikinstrumente der völker, Artia, Prag, 1968 (հավելվածի 226, 227, 233-234, 238, 242-245 էջերը):

K. ВЕРТКОВ, Г. БЛАГОДАТОВ, Э. ЯЗОВИЦКАЯ, Атлас музыкальных инструментов народов СССР, Гос. муз. изд., Москва, 1963 (հավելվածի 228-232 էջերը):

ВАН ЦЫЧУ, Китайские музыкальные инструменты, Министерство Культуры КНР (հավելվածի 235-237 էջերը):

Music of Korea, Publisher Chul-Ho-Kim (NCKTPA, 2007 (հավելվածի 239-241 էջերը):

ՀՀ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՆԱԽԱՐԱՐՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՐԱՄ ԲՈՉԱՐՅԱՆ

ՀԱՐԿԱՆԱՅԻՆ ԵՎ ՇՆՉԱԿԱՆ

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԸ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ
(Ուսումնասիրություն)

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РА

АРАМ КОЧАРЯН

УДАРНЫЕ И ДУХОВЫЕ
МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В АРМЕНИИ
(Исследование)

ООО "АМРОЦ ГРУП"
ЕРЕВАН, ул. Касяна 3/26
Тел.: (37410) 27 08 56

Շապիկի վրա՝ Խորշուղյան Գ. «Մասունցիների պարը»
(ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ)

«Ամրոց գրույ»
«Գրքարվեստ-2008» հանրապետական մրցանակաբաշխության
I կարգի մրցանակակիր
Երևան, Կասյան 3/26
Հեռ. 27-08-56

E-mail: amrots@freenet.am, amrots_group@yahoo.com

Չափը՝ 70x100 ¹/₁₆, տառատեսակ՝ Արիալ, Թայմս,
թուր՝ կալվ. 90 գր., տպագրություն՝ օֆսեթ, 20,15 պայմ. տպագր. մամ.:
Տպաքանակ՝ 400 օրինակ:

Տպագրված է «Տիգրան Մեծ» հրատարակչությունում
Отпечатано в издательстве "Тигран Мец"

