

1. ՀԱՏԻ ՈՒՆԻ ԽՆԵՐՈՒՄԻ ԵՐԱՅԵՏՈՒԹՅՈՒՆ
2. ՀԱՅ ԳՆՆԱՌԻ ՊԵՐԸ
3. ՊԵՐԸ ՈՒ ՄԵՐՈՒՄԸ
4. ԵՐԳՆՈՒՄԻՆԻՄԸ Ե. ՊԱՏԵՐՈՒՄԸ

**"ԿԱՌԱՏԱՎ, ԵՐՊՆՊՈՏ ԵՒ ՈՒՆԻՆԻՄՈՒՄԻՆԻՄԸ"**

ՀԱՅՆ ՈՒՆԻ ԻՆՔՆՈՒՐՈՅՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹԻՒՆ

Այս էջերուն մէջ տպուեցին մի շարք թղթակցութիւններ, որոնց նիւթն էր Փարիզ հրատարակուող երաժշտական համայնագիտարանն ու հայ երաժշտութիւնը: Բոլոր յօդուածագրերն անխտիր պատասխանի կը զոչեն Կոմիտաս վարդապետը:

Պ. Լեւոն Համբարձումեան նախանձելի գայրոյթով կը գրէ, թէ յանիրաւի անտեսուած է հայ երաժշտութիւնը համայնագիտարանի էջերում:

Համայնագիտարան խմբագրող մասնագէտներու մեր ազգի երաժշտութեան անտեսելը ոչ իրաւունքի եւ ոչ անիրաւութեան խնդիր է, այլ լոկ չգիտութիւն. զի մեր երաժշտութեան (յատկապէս հնի) նիւթերն անմշակ են, ի մի ժողոված, ուսումնասիրուած եւ քննադատուած չեն, որովհետեւ միջոցներ ու մասնագէտներ կը պակսին: Օտար երաժիշտներն ուսումնասիրել են մերը **Ch. Villoteau, J. Fetis O. Fleischer** եւ ուրիշներ, քայց նիւթի պակասութեան պատճառով դրական արդիւնքներ չեն տուել: Թէեւ իրաւամբ բոլորը նկատել են, որ մեր երաժշտութիւնն ինքնուրոյն է, քայց երաժշտական օրէնքներով փաստել չեն կարողացել:

Իսկ ես՝ օտար եւ ազգային (մանաւանդ հայ ձեռագրերու) աղբիւրներն ձեռնկած պատմական նիւթերն արտագրել եմ, քայց ոչ դասաւորել, ոչ ուսումնասիրել եւ ոչ քննադատել, այլ միայն, իբրեւ հում նիւթ, ուրիշ մասնագէտներու օգտակար լինելու դիտաւորութեամբ ժողովել եմ: Առանձնապէս ուսումնասիրութեանս առարկան եղել են հին հայ խազերը, որոնց մասին, ի միջի այլ ստիպողական եւ մասնագիտութեանս վերաբերեալ պարապմանց, քսան տարուայ ընթացքում, հազիւ կարճացել եմ՝ բաւականաչափ նիւթեր հաւաքելով, դասաւորելով, մի որոշ գաղափար կազմել՝ թէ ինչ ծագում, զարգացում ու անկում են ունեցել, հազիւ, որովհետեւ եւ հաւաքողը, եւ ստուգողը, եւ ուսումնասիրողը միայնակս եմ եղել: Այս աշխատութիւնն իսկ կատարել եմ լոկ այն նպատակով, որ խազերու նըշանակութեան թափանցելով կարողանամ մեր նախնի եղանակները ձեռագրերի մէջէն հանել ու արդի պահանջներուն յարմարցնելով եկեղեցական երաժշտութեանը ոտքի կեցնել: Իսկ աշխարհիկ երաժշտութիւնն արդէն կ'ապրի հայ գեղջուկի շնորհիւ: Եկեղեցականն ու աշխարհիկը ունենալով՝ մեր ազգային ամբողջական երաժշտութեան մասին ստոյգ գաղափար կ'ունենանք: Ահա այս մտքով մղուեցայ խազերու մասնակի ուսումնասիրութեանը ձեռնարկած պահուս:

Այսպիսի աշխատանքներն անթերի եւ խղճմտօրէն կատարելու համար մէկ մարդու կեանքը հերիք չէ: Եւրոպական որեւէ ազգի երաժշտութեան պատմութիւնն ուսումնասիրելու համար՝ հարիւրաւոր մասնագէտներ են աշխատել, դարերով եւ քննադատել, տասնեակ ընկերութիւններ են օժանդակել եւ հարիւրաւոր հատորներ են հրատարակուել: Բարի-բարի ցանկութիւններով ազգային երաժշտութեան պատմութիւն չի գրուիր մանաւանդ հայ երաժշտութեան:

Երաժշտութեան համայնագիտարանը մի բառարան է, որ դեռ սրբագրուելով կարող է նորէն տպագրուել: Եթէ այս անգամ անոր էջերում շերեւայ հայ երաժշտութեան պատմութիւնը, պատրաստուենք դպրոց հիմնելով, մասնագէտներ հասցնելով՝ երկրորդի համար: Եստերն ըսին մեզի, թէ գոնէ մէկ համառօտութիւնը գրուի: Եստ լաւ, բայց չէ՞ որ համառօտը կը կազմուի ամողջութիւնէն: Ու՞ր է ամբողջութիւնը: Փոխանակ մուրացած ու անհիմն կարծիքներով ու պատմութիւններով զբաղուելու, նախ ուսումնասիրենք ու մեր տեղեկութիւնները փաստենք՝ ճշնուելով ճշմարտութիւններու եւ երաժշտական ընդհանուր օրէնքներու վրայ, ապա խօսինք:

Անցեալ դարու վերջերում յայտնի քարոզիչ, գիտնական եւ խմբագիր, հանգուցեալ եպիսկոպոս Ստեփանէն տգիտաբար հրապարակ նետեց այն կարծիքը, թէ հայ գեղջուկն անգիր քանահիւստութիւն չունի, այն ինչ, օրինակ, ոուս մուշիկն ունի. ուրեմն մեր ժողովուրդը քանաստեղծական շնորհք չունի, պատմական դէպքերն ու կեանքի երեւոյթներն անզգայ կը թողուն զինք: Եստ չանցաւ, ելան մի շարք թանկագին հրատարակութիւններ եւ ապացուցեցին ընդհակառակը՝ Գարեգին Եպիսկոպոս Արուանձտեան, Գարեգին Վարդապետ Յովսէփեան, Մանուկ Արեղեան, Սարգիս Հայկունի, Ճանիկեան, Լալաեան, Կանաեան, Զիթունի... թէ ունինք եւ այնքան ճոխ ու բազմաբովանդակ, որ գրի առնողներ կը պակսին:

Արդ, այս դրութեան անդրադարձումը կը տեսնենք՝ հայ երաժշտութեան նկատմամբ: Իմ յարգելի բարեկամս՝ բժշկապետ եւ բանասէր Յ. Թիրեաքեան խան, իր երկտող գրութեամբը կը յայտնէ սա համարձակ մտքերը, "ըստ իս (մենք ընդգծեցինք) հայկական երաժշտութիւն ըսուած բան մը գոյութիւն չունի, բառին ցիւտական առումով (մենք ընդգծեցինք... կը տեսնիմ, որ Փարիզի երաժշտագէտ վարպետներն ալ կը հաստատեն... Եղածներն ալ ~~ստոր~~-բիւզանդական կամ հնդկա-պարսկական ազդեցութիւն կը կրեն":

Այսպէս թէ՛ կը հերքէ եւ թէ՛ կը հաստատէ՝ չեղածն ու եղածը: Ինքը կը սիրէ կարծել եւ իր սիրածը հաստատուած տեսնել Փարիզի երաժշտագէտ վարպետներու բերանով: Ու՞ր, ե՞րբ, ո՞ր գրուածքով, ի՞նչ ճշմարտութիւններու վրայ ճշնուելով... այդ ոչ ինքը կարող է ցուցնել եւ ոչ ես գիտեմ: Փարիզի վարպետը պարտաւոր չէ անպատճառ իմանալու, թէ հայը երաժշտութիւն ունի կամ չունի, եւ տեսակցութեան ժամանակ կարող է ասել, թէ անձանօթ է, կամ՝ հայը երաժշտութիւն չունի, կամ՝ ունեցածը խառնուրդ է... (բայց, աշխարհի ո՞ր երաժշտութիւնն

անխառն ու անապակ է, մեր գիտցածով՝ միայն անասուններունը, որոնք նոյն ծայնն ու նոյն ելեւէջը կ'երգեն, զի փոխառութեան շնորհք չունին: Բայց մենք, հայերս, իրաւունք չունինք մէկ ու կէս կարծիքով կամ պատմութիւնով ըսուածն ստրկաբար արձանագրել, զրիչ շարժել եւ դատել մի պատմական ազգ, որ դեր է կատարել անցեալում, կատարում է ներկայում եւ դեռ պիտի կատարէ ապագայում, քանի չունչ կայ բերանում:

Ըստ իս, առնուազն անխղճատութիւն է գիտականօրէն չքննուածն ու չապացուցուածը հասարակութեան իբր ծշմարտութիւն հրամցնելը: Բժշկապետ Թիրեաքեանը գտել է, որ "եղածներն ալ (հայ եղանակներէն) ասորա-բիւզանդական, կամ հնդկա-պարսկական ազդեցութիւնը կը կրեն: Զենք գիտեր ոչ այն աղբիւրները եւ ոչ ալ պատմական "ասորա-բիւզանդական" այն եղանակները, որոնցմէ առաջիններէն քաղելով եւ երկրորդներու վերայ հիմնուելով, յարգելի բժշկապետը իր կողմէն "Բառին գիտական առումովը" այսպիսի գրական եզրակացութեան է հասել հայու չունեցած երաժշտութեան մասին: Իսկ եթէ ինքնուրոյն ուսումնասիրութեանց արդիւնք է այդ կարծուած ծշմարտութիւնը, այլեւս ինձ դիմելու կարիք չկայ. պէտք է գրել Փարիզ հրատարակուող երաժշտական համայնագիտարանի խմբագրութեան, եւ խնդիրը անուշիկ մը կը զոցուի: Ապա թէ ոչ ուղղակի բարդութիւններ, առաջաստաւոր ենթադրութիւններ, իրաւամբ, մենք եւս կարող ենք շարել. այսպէս, արաբա-տաճկական, թաթարա-չինական, մերա-բրդական, աղուանուվրացական, լատինա-սլաւական... Եւ ինչո՞ւ չկազմենք, քանի պատմութիւնէն գիտենք, թէ ասոնցմէ ոմանք դիտելով մեզ կամ կողմնակի կերպով ազդել են եւ ոմանք կ'ազդեն տակաւին մեր վրայ: Ազգերու փոխադարձ ազդեցութիւնն անուրանալի եւ անհերքելի փաստ է, որովհետեւ անազդեցիկ մնացած ազգ չկայ, իւրաքանչիւր ազգ, ինչ որ չունի, ունեցողներէն, պէտք զգացած ժամանակ, փոխ կ'առնէ եւ կ'ազգայնացնէ:

Բժշկապետ Թիրեաքեանին համակարծիք, կը գրէ նաեւ տէր Սերովբէ քահանայ Պուրմաեան, միայն թէ իր կարծիքը ազգաց պատմութեան, քաղաքակրթութեան եւ տիրող ազգերու ազդեցութեան վրայ կը հիմէ, ասելով. 1) "Հայ լեզուն ու գրականութիւնը ասորական եւ յունական լեզուներու կազմական կաղապարին վրայ ձեւափոխուեցան, իր տառերէն սկսելով", 2) "Երբ հայկական ուրոյն քաղաքակրթութիւն մը գոյութիւն չունի, քնականաբար գոյութիւն չունի նաեւ հայկական երաժշտութիւն մը":

Գրած պատմութիւնները ծիշտ են, բայց եզրակացութիւնները սխալ:

Ազգի մը լեզուն ու գրականութիւնը կարող են ձեւափոխուիլ ու զարգանալ՝ օրինակ առնելով ուրիշ ազգերէն, բայց երբ ան ինքնայատուկ լեզու եւ գրականութիւն ունի, ունի եւ ինքնայատուկ ինքնուրոյն երաժշտութիւն: Ամբողջ արեւմտեան ազգերը զարգացան, սնունդ առնելով հին յունական քաղաքակրթութեան բեկորներէն՝ լատինականի միջոցով, բայց եւ այնպէս, իւրաքանչիւր արեւելեան ազգ ունի ուրոյն երաժշտութիւն, որ ոչ յոյնէն ոչ լատին: Ռուսաց արդի

լեզուներն ունի մօտ 60,000 օտարազգի բառ, որ ազգայնացուել է, եւ ողւոր զարգացել է օտար քաղաքակրթութեամբ, նոյնիսկ իր տառերը յունակաձևի վրայ են կաղապարուած, սակայն եւ այնպէս ունի եւ ինքնուրոյն լեզու, եւ ինքնատիպ երաժշտութիւն:

Ժիշտ նոյն ծանապարհն են անցել մեր Ե դարու սրբազան վերանորոգիչները: Անոնք կրթութեան Աթէնք եւ Աղեքսանդրիա՝ այդ ժամանակների գոչաւորութեանց կենտրոններում, որպէս մենք այժմ Եւրոպայում, ապա, հայրենիք վերադառնալով, կերտեցին ու վերակազմեցին, ըստ օրինակի յոյն եւ ասորի լեզուներու, մեր գրաբարը եւ մեզ աւանդեցին ոսկեդարու մատենագրութիւնը: Եթէ ճշմարտութիւն են այս բոլորը, ապա ուրեմն, ճշմարտութիւն է եւ այն, որ մեզ տուին նոյնպէս եւ երաժշտութիւն, որ այնքան հարազատ է ու ազգային եւ այնքան ինքնուրոյն է ու ինքնատիպ, որքան իր լեզուն ու գրականութիւնը, որովհետեւ իւրաքանչիւր ազգի երաժշտութիւնն իր ազգի հնչական ելեւէջներէն կը ծնի ու կը ծաւալի: Հայ լեզուն ունի իր յատուկ հնչաւորութիւնը, որեւմն եւ համապատասխանող երաժշտութիւն:

Գալով ինձ, մասնաւորապէս, ոչ ոք ինձմէ պահանջելու իրաւունք ունի, որ ես հայ երաժշտութիւնն իր բոլոր ճիւղերովն իմանալ պարտաւոր եմ: Ես իմ մասնագիտութիւնն ունիմ. հազիւ կարող եմ անով միայն օգտակար լինել եւ ամենեւին միտք չունիմ հազար բանի ծառայել: Մէկ բան կարող եմ փնել եւ լաւ անել՝ իմ պատրաստութեան շահով. ուստի, օրաթերթերու մէջ անպատակ յօդուածներով զբաղուելու ոչ ժամանակ եւ ոչ շահ ունիմ: Կ'ուզեմ հանգիստ մնալ՝ որ գործել կարենամ: Այսուհետեւ այսպիսի յօդուածներուն պատասխան չենք գրելու:

Խեղճ հայ ժողովուրդ. ազգ ես եւ ինքնուրոյն այնքան, որքան միւսները. այդ ոչ ոք կարող է հերքել: Ունիս յատուկ լեզու, կը խօսիս: Ունիս յատուկ ուղեղ, կը դատես, Ունիս յատուկ մարդաբանական կազմ, որով կը գատուիս այլ ազգերէն ու անոնց կազմէն: Սակայն սիրտդ, որ զգացմանցդ աղբիւրն է, քուկդ չէ եղել. այլ, մի ինչ որ ասորա-բիւզանդական եւ հնդկա-պարսկական է եղել:

Ծանապարհ կայ, ծանապարհ կայ: Բերնէն ականջ շատ կարճ է. բանէն փաստ՝ շատ երկար:

ՀԱՅ ԳԵՂՋՈՒՆ ՊԱՐԸ

Մարդկային կեանքի աչքի զարնող երեւոյթներից մէկն էլ պարն է: Պարն արտայայտում է իւրաքանչիւր մի ազգի բնորոշ գծերը, մանաւանդ բարքն ու քաղաքակրթութեան աստիճանը. որովհետեւ, թէպէտ մարդ ապրում է ազատ կամքով, բայց մարմնի տեսակ-տեսակ շարժումներն ակամայ մատնում են ներքինը:

Պարն ամբողջութեամբ ենթակայ է շեշտի, Ֆանգի եւ եղանակի օրէնքներուն օրէնքներին: Բայց պարի ոգին՝ շեշտ, Ֆանգ եւ եղանակ, ազգային եւ ինքնուրոյն կերպարանք է ստանում խառնուածքի եւ քաղաքակրթութեան աստիճանի համեմատ:

Շեշտը պարի եռանդն է, պարողներին ուղղողն ու ոգեւորութիւն ներշնչողն է. ամէն անգամ, երբ հնչում է շեշտի հարուածը, խաղն աւելի է տաքանում եւ պարողներին աշխոյժի բերում, թարմացնում:

Ֆանգը բաժանւում է շեշտական զարկերի համաչափ եւ համանման մասերի կամ ոտքերի, ուր շեշտերն իրար յաջորդում են զանազան աստիճանաւորումներով, եւ լեւէջով, պարի բովանդակութեան համաձայն եւ պարողների շարժումներին համապատասխան:

Եղանակ, որի արտայայտիչներն են նուազ կամ մարդկային ձայն, միացած կամ գատ-գատ. շեշտը պարի բուռն եռանդի եւ զգացումների հայելին է:

Պարի ներքին բովանդակութեան անփոփոխ այս երեք տարրերը՝ շեշտ, Ֆանգ եւ եղանակ, բոլոր ազգերն էլ ունին, բայց արտայայտութեան աստիճանը կախում ունի ազգային խառնուածքից եւ քաղաքակրթութիւնից. իսկ այդ երկուսը՝ ժողովրդի ամբողջ ներքին եւ արտաքին վիճակից: Ուրեմն ազգային պարերի յատկութիւնը սահմանելու համար պէտք է քննել արտաքին պայմանները: Օրինակ, արեւելեան ազգերն առհասարկ սիրում են ծափ ծափի տալով արտայայտել շեշտը: Հրաւիրուած հասարակութիւնը մէկին հանում է մէջտեղ, մնացածները, մեծ ու պտիկ, միասին եւ համաչափ ծափ ֆն տալիս. թէեւ յամախ լինում է նուազածութիւն, բայց ծափն անբաժան է: Ծափի ընթացքում, երբեմն, այս ու այն կողմից ուղղում են պարողի հասցէին բացականչութիւններ իբր հաւանութեան եւ խրախոյսի նշան՝ Մի-օրինակ եւ տաղտկալի ծափահարութեան ժամանակ բացականչութիւնները թարմութիւն են բերում, դիտողներին զուարթացնում, իսկ պարողներին աշխոյժ ներշնչում, ոգեւորում:

Հայ գեղջուկ պարի ինքնուրոյնութիւնը բնորոշելու համար պէտք է ամենատեսակ զգացումներ արտայայտող շարժումներն առանձին-առանձին քննել:

ա. Շարժումների տեսակները՝ զարնել, խփել, քայլել, շորորել, ծածանել, ծոճել, շրջանել, կոսնել եւ թոնել:

բ. Շարժումների ուղղութիւնները՝ առաջ, յետ, վեր, վար, աջ, ձախ, թեք, տեղնուտեղը:

գ. Շարժումների չափը՝ ծանր, չափաւոր, զուարթ, դանդաղելով, շտապելով:

դ. Շարժումների ընթացութիւնը՝ վստահ, ազատ, միամիտ, քնքոյշ, նուրբ, վեհ, եռանդուն, լուրջ, համեստ, վայելուչ:

Հայ գեղջուկ պարը կիրք զարթեցնող շարժումներ չունի, եւ զգացումներն արտայայտուում են ոչ մեղկ, մուլի, կատաղի, հրապուրիչ եւ այլն շարժումներով, այլ պարերգերի միջոցով:

Պարերգերի սովորական բովանդակութիւնն է՝ կարօտ ու գովք, ծաղր ու զաւեշտ՝ սիրոյ շուրջը՝ բնական, զողտրիկ համեմատութիւններով համեմուած:

Պարի շարժումներն այսպէս կարելի է դասաւորել.

ա. ազդրի եւ ոտքի շարժումներ.

բ. բազկի եւ դաստակի շարժումներ.

գ. իրանի շարժումներ.

դ. գլխի շարժումներ:

Ա.

Ազդրի եւ ոտքի շարժումները՝ զարնել, քայլել, սահել, ծածանել եւ թոնել, կատարոււմ են՝ ա. ներքանով, բ. կրնկով, եւ գ. ոտնածախով:

ա. ներքանի շարժումներ: Սոքա ամէնից պարզն են: Ոտքը բռնոււմ է կամ իր բնական դիրքը, կամ երբեմն էլ, կրունկը դէպի միւս ոտի կողմը քիչ թեք: Այդ դիրքերով՝ 1) քայլել՝ աջ, ձախ, յետ կամ առաջ, եւ 2) զարնել տեղնուտեղը, առաջ, աջ կամ ձախ:

բ. կրնկի շարժումներ: Ոտնածայրը քիչ բարձրացնել եւ կրնկի վրայ ազատ յենուել: Այս դիրքով՝ 1) զարնել տեղնուտեղը, առաջ, աջ կամ ձախ, եւ 2) ծածանել՝ շրջանածեւ:

գ. Ոտնածայրերի շարժումներ: Աջ ոտքի վերայ յենուելով՝ ձախի կրունկն այնքան բարձրացնել, որ ոտնածայրը հանգիստ կանգնէ, ծունկը շնորհալի կերպով, երբեմն, փոքր ինչ աջ կամ ձախ թեքել: Միքիչ դէպի աջ կամ դուրս ծալել, ապա եւ ըստ այնմ ոտքը ձախ կամ աջ թեքել, կէս քայլ առաջ տանել եւ թեթեւակի՝ 1) զարնել, տեղնուտեղը, ուղղակի առաջը, աջ, ձախ, կամ աջ կողմից ուղղակի աջ ոտքի առաջը. 2) քայլել՝ ձախ ոտքը խաչածեւ բերելով աջի վերայով կամ հետեւելով դէպի աջ, հակընթաց, այսինքն՝ նախ ձախ եւ ապա աջ ոտքը շարժելով

(հակընթաց շարժումների ժամանակ ոտների փոխադարձ դիրքը զուգահեռական է)։  
Յ) սահել՝ կրունկը բարձր եւ ոտնածայրով նախ՝ առաջ եւ ապա՝ աջից ձախ, շրջանաձեւ, ձախ ոտով։ Շրջանաձեւ շարժումն սկսում է անմիջապէս սահեցման կից եւ օդի մէջ։ 4) թոնել՝ միշտ դէպի առաջ, ոտքերը թոյլ թողած, ազատօրէն, մի առանձին փափուկ թափով դէպի յետ ծալել եւ միշտ շրջանաձեւ ընթանալ։ Իսկ աջ ոտքով՝ ընդհակառակն. այսինքն՝ անշարժ է մնում ձախը, որի վերայ ցննում է աջը եւ վարում իրեն համապատասխան շարժումները։

Կան եւ խոն շարժումներ, երբ ներքանի, կրնկի եւ ոտնածայրի շարժումներն ի միասին կամ գոյգ-գոյգ են գործում. օրինակ՝ կրունկն ու ոտնածայրը միանում են փոխփոխ զարնելիս, կամ օդային եւ թոնելու շարժումները միանում են, մանաւանդ թոնոցի պարերի ժամանակ։

Բ.

Բազկի եւ դաստակի շարժումներն են՝ ծածանել եւ շորորել։ Շարժումների ժամանակ բազուկն ունի 1) հորիզոնական դիրք, երբ տարածում են աջ ձեռքը դէպի աջ եւ ձախը՝ ձախ կողմը. 2) բարձր դիրք, երբ բազուկը վերեւ են բարձրացած, միջին առաջ թեքած եւ դէպի ներս ծալած՝ հորիզոնական մակարդակի վերայ եւ 3) կախ դիրք, որ բազկի բնական դիրքն է։ Նոյն երեք դիրքն ունի դաստակը։ Թէ բազուկը եւ թէ՛ դաստակը ծածանում ու շորորում են՝

ա. վեր եւ վար, զրեթէ իրանի շարժումներին կից եւ նկարում են պարերգերի մանր ամանակները։

բ. ծափ ծափի տալով այսպէս՝

1) իւրաքանչիւր պարող իր աջ ու ձախ ձեռքով ծափ է տալիս՝ ամանակի միութեան արագութեամբ։

2) իւրաքանչիւրը դառնում է դէպի իր աջ կամ ձախ կողմի պարողին եւ փոխադարձաբար, աջ ձեռքով խփում են իրար աջին եւ ձախով ձախին, նոյնպէս ամանակի միութեան արագութեան չափով։

Գ.

Իըանի շարժումներն են՝ ծածանել եւ շորորել։ Այս երկու շարժումն էլ պէտք է կատարել մի առանձին շնորհալի եւ քնքոյշ թեթեւութեամբ ու նրբութեամբ. մի կողմից՝ շարունակ եւ մանր-մանր, վեր ու վար եւ աջ ու ձախ երերել, միւս կողմից՝ ծանր ու աննկատելի շրջանաձեւ պայտայտ գալ՝ աջ, ձախ, յետ կամ առաջ։ Կայ եւ յանկարծական եւ ամբողջական շրջում՝ աջ, ձախ, յետ կամ առաջ։ (Առանձնայատուկ է վերջինս Կանա ծովի շրջակայ երկրների հայ գեղջուկներին)։



7.

Գլխի շարժում: Հայ գեղջուկը պարերի ժամանակ գլուխն իր միանգամ բռնած ղիրքն անփոփոխ է պահում. սովորաբար մի քիչ <sup>բեթ</sup> դէպի աջ կամ ձախ եւ կամ ուղիղ. իսկ շարժուելիս էլ միայն աւելի առաջ եւ սակաւիկ մի յետ, աննշմարելի կերպով: Աշխուժով գլուխը թափահարել, եռանդուն ցնցել եւ այլն-չկայ:

Հայ պարերի արագութիւնն սկզբից մինչեւ վերջը միեւնոյնը չի մնում: ըսկըսում է ծանր, կամաց-կամաց անցնում է դէպի շափաւորը եւ ապա դէպի գուարթը, սկսում է կրկին հետգհետէ ծանրանալ՝ գուարթից շափաւորն անցնելով եւ շափաւորիչ ծանրը: Արագութեան համապատասխան էլ պարի եռանդն է աժում կամ նուազում:

Պար նշանակում է շրջան, կլոր, պտոյտ, բոլորակ: Տեղ-տեղ՝ կլորը պար ասելով՝ աւելի պարզ են սահմանում բառիս նշանակութիւնը: Պարն ունի եւ մի այլ ընդհանրացած անուն՝ եւլիլի, որ թերեւս թուրքերէն եւլ բառիցն է առաջ եկել, նշանակում է աղեղ, բոլորակ. համանիշ է հայերէն պար բառին. լի ածանցական մասնիկն էլ հաւասար է հայերէն աւոր կամ որ-ին, որ բառի վերջին կցուելով՝ ունեցող, ձեւ, եղանակ, կերպ եւ այլն է նշանակում. ուստի եայլի նշանակում է շրջանաձեւ, աղեղնաւոր եւ այլն պար. գրեթէ նոյնիմաստ է հայերէն կլոր պար անուան: Բառիս (եայլի) երկրորդ նշանակութիւնն է զսպանակ, որից եւ զսպանակաւոր. այս էլ ունի ժաման եւ երբեման գործողութեան զաղափարը. ուրեմն դարձեալ համապատասխան պարի իմաստին: Եւ երրորդ նշանակութիւնն է՝ ամառ եայ-եաղ, բայց այս հազիւ թէ պար իմաստն արտայայտէ:

Հայոց ազգային պարերը խմբական են: Խմբապարը շատ խորունկ արմատ է ձգել հայ գեղջուկի մէջ, որ հինը պահում է եւ նորը յօրինում: Պարը բոլորում են կամ բռնում այսպէս: Պարողները մէկին ընտրում են պարագլուխ, որ, սովորաբար, իրամց շրջանի անուանի ձայնեղն ու պարողն է լինում: Խումբը կարող է լինել միասեռ եւ երկսեռ: Պարագլուխը կանգնում է շրջանի սկզբին. շրջան բոլորողները շարքով կանգնում են նորա աջ կամ ձախ կողմից՝ պարի պահանջին համեմատ այսպէս.

- ա. ձեռների հորիզոնական, բարձր կամ կախ ղիրքով, ձեռք ձեռքից բռնած (իւրաքանչիւրն աջ ձեռքով աջ կողմինի ձախ ձեռքը, իսկ ձախով ձախ կողմինի աջ ձեռքը).
- բ. հորիզոնական, բարձր կամ կախ ղիրքով, ժկոյթ մատներն իրար հիւսած.
- գ. կախ, բայց ձեռքերն ամենեւին չհիւսել, չբռնել, այլ՝ քիփ, թեթեւին տալ, կցել եւ իբրեւ մի ամբողջութիւն պարել.
- դ. կախ ղիրքով, ձեռքերը խաչածեւ հիւսած (իւրաքանչիւր կենտ համար իւր աջ եւ ձախ կողմինի թեւերի տակով, իսկ գոյգերը՝ վերայով).
- ե. հորիզոնական, իւրաքանչիւրն աջ եւ ձախ ձեռքը աջ եւ ձախ կողմինի ձախ ու աջ ուսին է դնում. եւ

գ. հորիզոնական դիրքով, իւրաքանչիւր մէկին գրկում է իւր աջ կողմինը ձախ ձեռքով եւ ձախ կողմինը՝ աջով:

Պարողներն իրենց հայեացքները դարձնում են կամ ուղղակի դէմ ու դէմ, կամ բովոյ՛ զուգահեռական եւ կամ զոյգ-զոյգ, բովի՛կներն իրարու: Ուսերը բոնած կամ մէջքերը զրկած պարելիս, շատ անգամ, միանում են պարագլխին եւ մի կլոր շրջան կապում: Պարելու գործողութեան ասում է հայ գեղջուկը պալը, կամ կլըը պար բոնել:

Պարագլխի աջ կամ ձախ ձեռքին (ըստ պահանջման պարի եւ նայելով, թէ խումբը նորա որ կողմիցն է շարժուել) լինում է մի թաշկինակ, որի մի ծայրից բռնում է նա իւր բուլթ, միջակ եւ ցուցամատովն ի միասին եւ կախ թողնում: Թաշկինակը վեր ու վար ծածանելով պարողների քայլերի չափն ու արագութիւնն է ուղղում եւ յամախակի բացականչութիւններով ոգեւորում:

Հայ գեղջուկ պարերի ժամանակ, սովորաբար, նուագարաններ չեն մասնակցում (նուագարանների գործածութիւնը թէեւ մտել է, քայց օտար է. նուագարաններով պարելը տարածուած է քաղաքներում եւ կամ առ առաւելն սորա մերձակայ գիւղերում, որոնք քիչ թէ շատ շփում ունեն օտարներին). հայ ժողովուրդը պարում է երգելով: Մեր հին նախնիքը երգելով պարելուն ասում էին գեղօն:

Երբ պարողները կազմ ու պատրաստ են, պարագլուխն սկսում է երգել մի պարերգ (գրեթէ իւրաքանչիւր պարերգ ունի իր համապատասխան պարը). պարագլխի սկսածը պարերգի նախերգանքն է, որ զարթեցնում է պարողների յիշողութեան մէջ երգի եղանակը, բառերը եւ պարը. նոյնը կրկնում է խումբը, եւ ապա այսպէս փոխ-փոխ երգում են մինչեւ վերջը: Սովորաբար երգածները փոխանակելիս այնպէս են անում, որ մէկի երգած երաժշտական նախադասութեան վերջին մէկ կամ երկու բառիցն առնելով է միանում միւսը եւ ապա կրկնում նոյն նախադասութիւնը, եւ ընդհանրապէս՝

Այսպէս երգելով պարի յարմարութիւնն այն է, որ պարողները երգելով պարելիս հանգիստ են առնում այնքան, որքան երգեցին, ուստի եւ պարում են շատ երկար, առանց ձանձրանալու եւ ճոզնելու: Միեւնոյն ժամանակ երգերի եղանակներն ամենեւին ընդհատումն չեն ունենում, այլ՝ միաձոյլ, սերտ միութիւն:

Պարերգերի նախադասութիւններն ընդհանրապէս բովանդակում են ութ հատած կամ ոտք. սակայն քիչ չեն եւ պակասն ու աւելին: Ընդարձակներն ունին այսպիսի կազմութիւն՝

- (8+8), (8+8+8), (8+4), (8+8+4) (8+2), (8+8+2), (8+2), (5+8+8+8),
- (5+8+8+4) եւ այլն. կարծերն ունեն փետեւեալ ձեւերը.
- 4= (2+2) 6= (3+3) կամ (2+2+2), 5= (3+2), կամ (2+3), 7= (4+3) կամ
- (3+4) եւ այլն:

Երաժշտական նախադասութեանց մէկից միւսը անցնելը շատ զգալի է լինում եւ, որ զլիւսւորն է, նորա իրար յաջորդում են համապատասխան, համանման եւ համաշափ բովանդակութեամբ եւ կազմութեամբ: Յետնորդ նախադասութիւնները պարզում են լրացնում են նախորդների միտքը եւ մի անբաժան միութիւն են պատկերացնում:

Գործածական հատածները կամ ոտքերն են,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$  եւ սոցա տեսակ-տեսակ կանոնաւոր եւ անկանոն (բայց համաշափ) բարդութիւնները:

$$\frac{4}{4} = (\frac{2}{2} \frac{2}{2}), \frac{6}{4} = (\frac{2}{2} + \frac{2}{2} + \frac{2}{2}), \frac{6}{8} = (\frac{3}{8} + \frac{3}{8}), \frac{7}{8} = (\frac{3}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8}), \text{ կամ } (\frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{3}{8})$$

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

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

Հայ գեղջուկ պարերն ընդհանրանում են շատ արագ: Արագ տարածման նպաստում են զլիւսւորաբար ուխտատեղերը, եւ զանազան ծիսական տօներ (հարսանիք, վիճակ եւ այլն): Այդպիսի հանդէսներին իւրաքանչիւր գիւղացի աշխատում է փայլել տեղական երգով ու պարով: Ուխտատեղերից տուն դառնալով, իբր նորութիւն յայտնում ու հաղորդում են իրենց շրջանին տեսածն ու լսածը՝ պարերն ու պարերգերը՝ վերան դրոշմելով տեղական կնիք: Տարածման շատ են նպաստում գիւղական հարսանիքները, ուր զանազան տեղերից հրաւիրուածներն աշխատում են իրանց կողմերի պարերն ու պարերգերն փայլեցնել, մանաւանդ գեղջուկահիները, որոնք ամբողջ գիշերն անքուն են անց կացնում եւ երգով ու պարով մանկական անհոգ կեանքի զանազան ըոպէները միախառնելով յիշում եւ յիշեցնում են պսակուող ընկերուհուն: Իսկ տարուան չորս եղանակները ստեղծել են տալիս այլեւայլ երգեր: Գարունը զարթնեցնում է գեղջուկի զգացումները եւ շարժում սրտի լարերը. ամառն ամէնքին դաշտ է հանում. մեծ ու պտիկ բանում են եւ որպէս զի գործի ծանրութիւնը, արեւի տապը թեթեւցնեն՝ երգում են. աշնան, երբ նա իր քրտինքի վաստակն է հաւաքում, ուրախութեան ու վայելութեան շափ չկայ. վերջապէս ձմեռուայ ընթացքում վայելում է արդար աշխատանքը երգով ու պարով: Իսկ երբ բնութեան արհաւիրքները բանդում են ու աւերում գեղջուկի անդուլ աշխատանքը, ուրախ երգերին փոխանակում են տխուրները:

Գիւղական շրջանումն ընդունուած է քովորաբար, որ պարում են աղջիկներն ու տղաները, որպէս եւ նորապսակները, իսկ հասակաւորները՝ միայն հարսանիքներին: Քաղաքներում ուր գեղջուկ երգերն ու պարերը անցեալ ժամ դարու վաթսուական թուականներին են մուտք գործել (մանաւանդ Կովկասում), պարում են մեծ ու պտիկ, ամուսնացածն ու ամուրին, ծերն ու պառաւը, մի խօսքով՝ ամէնքը. բայց արդէն գիւղական անմեղ ու բնական պարի բանաստեղծական բովանդակութիւնը դառնում է արուեստական եւ զուարճական:

Հայերը, առաւելապէս քաղաքացիները, պարում են նոյնպէս եւ օտար--կովկաս-

եան պարեր՝ նուագարանով. որովհետեւ այս պարերը պարերգեր չեն, այլ լոկ պարեղանակներ՝ յարմարեցրած մենապարի եւ գուգապարի, որոնք հայկական չեն: Եւրոպական պարերը տարածուած են միայն քաղաքներում, այն էլ՝ քիչ թէ շատ ունեւոր շրջաններում:

Գեղջուկ պարերն անթիւ տեսակներ ունին, ինչպէս եւ անուներ: Շատ հետաքրքրական է իւրաքանչիւր տեսակ պարի ինքնուրոյն կազմութեան նկարագիրը տալ, բայց մեծ ծախսի պատճառով թողնում ենք աւելի պատեմ ժամանակի:

(Կոմիտաս Վարդապետ իր այս յօդուածին կցած է "մի քանի նմուշ հայ գեղջուկ պարեղանակներից:)

ՊԱՐՆ ՈՒ ՄԱՆՈՒԿԸ (1)

Մեր ընտրած նիւթին անցնելէ առաջ՝ հարկ կը զգամ քացատրել, թէ ինչ նշանակութիւն ունի մանկական երգեցողութիւնն ապագայ ազգային դաստիարակութեան գործի մէջ: Երգեցողութիւնը ղնդերներու շարժում մըն է, որ կ'առաջանայ համապատասխան զգացումներէ: Մանուկն ինչ զգացումի տակ որ ըլլայ, այդ զգացումը կ'արտայայտէ որոշ երգերով: Երգը ներքին՝ հոգեկան զգացումին արտայայտութեան մէկ ձեւն է, ուրեմն շարժում մըն է. եւ պարն էլ ինքնին շարժում մը ըլլալով, երգը կը զուգորդուի պարին հետ: Զգացումներն ինչ ուղղութեամբ որ ընթանան, երգն ու պարն ալ նոյն արտայայտութեամբ երեւան կու գան: Արդ, կրնայ ըմբռնուիլ, թէ որքան կարեւոր են մանուկին դաստիարակութեան մէջ երգեցողութեան ընծայուելիք հոգածութիւնն ու պարտաւորութիւնը:

Պարն ամենահիմնական նշանակութիւնն ունեցող երեւոյթ մըն է. ամէն գեղարուեստ պարի մէջ կը պարփակուի: Իբրեւ շարժում՝ պարը շատ կարեւոր դեր ունի ապագայ դպրոցական կեանքի գեղարուեստական շարժումի մէջ, վասնզի պէտք է գիտնալ, թէ ամէն գեղարուեստ—ինչպէս՝ երաժշտութիւն, քանդակագործութիւն, ճարտարապետութիւն եւ այլն—շարժում են: Ամէն կեանքի մէջ պար կայ: Արդէն ամբողջ տիեզերքի կեանքը պար չէ՞: Մարդկային կեանքի մէջ երկու տեսակ պար կայ. մին՝ ուրախական, միւսը՝ տխրական: Թէեւ մարդիկ ներկայիս առաջինը կ'ընեն, բայց հին ժամանակներում տխրականն ալ տեղի կ'ունենար, ինչպէս մեր մէջ մեռելական պարեր, գորս յուղարկաւորութեանց ատեն կը կատարէին մեր նախնիք, իրենց տրտմութեան զգացումներուն համապատասխան շարժումներ առաջ բերելով: Պարն ալ, ձայնական երգի նման առաջանալով, ողբերգութեան հասած է, իր զարգացումն ունեցած է օպերայի մէջ՝ քաղաքակիրթ ազգերի մօտ:

Պարին ամենահասարակ ձեւն է ընտանեկան պարը, որուն մէջ միտք, զգացում առաջ կը բերենք: Եթէ ուրախանանք՝ կը շարժինք, եթէ տխրինք՝ դարձեալ արտաքին կեանքէն տպաւորուելով կը շարժինք եւ կ'ազդենք ուրիշի մը. ան ալ իր կարգին կը շարժի կամ կը պարէ, եւ այսպէս փոխանցաբար: Հանգիստ պիտի մնայինք, եթէ շտապուորուէինք: Այսպէս, ընտանեկան շրջանակի մէջ մէկը կ'ելլէ, կը պարէ, ձեռքի, ոտքի, ունքի, երեսի շարժումներ կ'ընէ. եւ ահա ուրիշներ ազդուելով՝ կը սկսին զայն ծափել, ու կ'առաջանայ ընդհանուր ուրախութիւն: Վայրենի պարը պարզ է եւ կ'արտայայտէ իր կեանքը: Ան ինքնապարտաւորութեան եւ ապրուստի վրայ միայն կը խորհի, եւ ասոնք են այդ պարին էական տարրերը: Ան

(1) Այս յօդուածը սղագրութիւն է մի դասախօսութեան, որ Կոմիտասը 1912 թ. կարդացել է Կ. Պոլսի հասեան դպրոցում: Այս սղագրութիւնը լոյս է տեսել 16 տարի յետոյ, 1928 թ. "Ամենուն Տարեցոյց" ում (էջ 478-484):

իր զգացումները արտայայտելու համար պարի շարժումներուն կընկերացնէ հասարակ նուազային գործիքներ--թմբուկ, քարէ ու մետաղէ շինուածներ: Մարդ մը, ազգ մը, որքան զարգանայ, նոյն չափով զարգացած երեւան կուզան պարն ալ, նուազն ալ, ինչպէս նախնական թմբուկը օպերայի մէջ դարձած է ամէն ծայն զգացնող գործիքը: Կարիքն ու զարգացումը գոյգ կ'ընթանան: Ամէն ինչ, ամէն զեղարուեստ մարդկային ներքին, հոգեկան կեանքի արտայայտիչն է: Այսպէս եղած է սկիզբէն ի վեր: Հեթանոսներ երկու գլխաւոր պարեր ունէին.--հոգեւոր եւ ժողովրդական, որոնք ներկայ ժողովուրդներու կեանքին մէջ փոխադրուած են իրենց նախնական դերերուն մէջ: Մեհենական շատ մը արարողութիւններ ու պարեր փոխանցեր ենք քրիստոնէութեան մէջ. հեթանոսական գոհը քրիստոնէութեան մէջ եղած է անդաստան օրհնէք, որ ծախ ու աջ երթուղարձովը պարը կը ներկայացնէ արդէն: Նոյնպէս եկեղեցական քչոց, բուրվառ ու ծնծղաներ մեր ազգային վայրենի կեանքին արծազանգներն են, զորս արարողութեանց ատեն դպիրները զրնգ հա՛ զրնգ, քշէ ու քշէ, այն աստիճան կը հնչեցնեն, որ կատարուած ընթերցումները բոլորովին անլսելի ու անհասկնալի կը մնան:

Գալով ժողովրդական պարերուն, անոնք հեթանոսական օրերէն մինչեւ այսօր կ'ապրին մեր մէջ, մինչ ֆրանսացիներուն եւ գերմաններուն մէջ կորսուած են: Ժողովրդական կամ աշխարհական պարերուն մէջ ալ կրօնական հետքեր կը շարունակեն, ինչպէս ջուր սրսկել, որ շարժում մըն է պարի մը կապուած. Տեառնընդանաջին կրակէ ցատկել եւ զինուորական պարը, որ Մուշի դաշտին մէջ քանի մը զիւղեր ու Շատախ եւ Մուս գոյութիւն ունին տակաւին եւ "Շորթր" կ'ըսեն ու կը պարեն. հոն ուր քուր կայ, թուր կայ՝ անով, եթէ ոչ՝ կոպալով (բարակ փայտ):

Պարը, որ շրջան կը նշանակէ եւ ԵՄԼԻ կը կոչուի, իբրեւ աղաւաղումը ԼՄԼԶ քառին, որ նոյնպէս շրջան ըսել է, երեւան կու գայ հարսենական պարին մէջ, ուր քառասուն մարդ կը բոլորուին ու կը շարժին որպէս մէկ մարդ.-այնքան բընազդական կերպով զարգացած են: Այդ պարը, ամենազարգացած մարդը, ծիշտ անոնց պէս ընելու համար, շատ երկար ժիգերու պիտի կարօտէր: Մտաւոր զարգացումի աստիճանին վրայ կը գտնուի պարի շարժումն ալ: Ուրեմն ազգի մը քաղաքակրթութեանն է կապուած իր պարին զարգացումի շարժումներու: Այն մարդիկ, որոնք նստուկ կեանք ունին, թոյլ են, ոչինչ կ'ընեն, ոչ մէկ կերպով կը շարժին: Միթէ թուլամորթ մարդը կրնայ արդէն սուր առնել, թուր առնել: Հոս տեղն է յիշել "Առողջ միտք՝ առողջ մարմնի մէջ" խօսքը. երգեցողութիւնն ու պարը կ'առոյզացնեն, կը մարզեն մարմինը: Բոլոր զեղարուեստները շարժումի մէջ կ'արտայայտուին: Ուրեմն մանկական երգեցողութիւնն ինչքան կարեւորութիւն ունի ապագայ քաղաքակրթութեան մէջ:

Ինչ է կրթութեան, դպրոցին նպատակը: Մանուկը բարոյական կեանքի փիլիսոփայութիւնը, կեանքի հասկացողութիւնը չունի: Պէտք է անոր հոգեկան զգացումներուն հաւասարակշիռ դաստիարակութիւն մը տալ: Որպէս զի երգեցողութիւնը ղնդերներու միջոցով անոր ուղեղին բարերար ազդեցութիւն մը ունենայ, պէտք է զիտակցական ըլլայ: Երգը կը <sup>կրկնուի</sup> ~~ստեղծուի~~ իրրեւ հաճոյքի առարկայ, եւ երբ կը մեծնան, որեւէ ազդեցութիւն չեն կրեր անկէ՝ դարձեալ նոյն ակնարկով: Դատարկ հնչումէն դատարկ զգացում կ'առաջանայ: Զգացումները կանոնաւորելու, ուղղելու, զարգացնելու համար հարկ է երգեցողութեան աւանդումին նպատակաւոր մար ուղղութիւն մը տալ: Մեր մէջ փոքրիկ մանուկներու կը սկսեն <sup>սովորեցնել</sup> ~~սովորեցնել~~ նել բարոյախօսական, խրատական, փիլիսոփայական երգեր, որոնց իմաստն ան չի հասկնար, ու չազդուիր այնպէս, ինչպէս պէտք էր: Մենք մանուկներու հոգեկան պահանջներուն յարմարցուած դասագիրքեր չունինք. մեր դասագրքերը լեցուն են փիլիսոփայական, բայց ոչ ծիշտ մանկական նիւթերով: Մանուկը չըսեր "Յակոբ", այլ "Ակօ": Ո՞վ ձեր մէջէն ուզած է կրկնել կամ կրկնած է քարեր. բայց նոյնըն ըրած էք մանուկներու համար: Անոնց որ տակաւին կեանքի հասկացողութիւնը չունեն, դուք տուած էք կեանքի փիլիսոփայութեան դասեր. — ասիկա իր մտաւոր ստամոքսը չի կրնար մարսել. ծուռ, ծուռ դաստիարակութիւն է: Իսկական վարժապետներ չկան: — Եթէ մանուկը չի հասկնար ձեր դասաւանդութիւնը, յանցանքը ձերն է, որովհետեւ չէք կրցած հասկնալ անոր հոգին, պէտք է որ իջնել մինչեւ անոր հոգեկան աստիճանը եւ զայն առնելով ձեզի հետ բարձրացնել: Սխալ դաստիարակութեան արդիւնքն է, որ շատերը, որոնք հանձարներ պիտի ըլլային, եղած են զողոր: Սուր, թուր զործածելը տեսակ մըրեժ է: Փախչելու, պատիժէ, կախաղանէ ազատելու միջոցներ խորհիլը հանձարամտութիւն կը պահանջէ: Տեսնըւած են աւագակներ, որոնք բանտէն ելնելէն ետք զգաստ հանձարներ դարձած են:

Մանուկը բնախօսական պակաս չունի, եթէ օժտուած է: Ընտանիքը որքան զարգացած ըլլայ, մանուկն ալ այնքան մտքի առաւելութիւններով երեւան կուզայ: Ետ վատ է, ընդհակառակն, անոր տպաւորութեան յանձնել վիժակներ, որոնցմէ մին է երես տալ. պէտք է անոր կարողութիւնները չափաւորել, կոկել, կանոնաւոր զարգացում մը ապահովել: Թէ ինչպէս մանուկները դաստիարակել՝ ոչ ալ կիրքերը, ձգտումները սանձարձակ թող տալով, — ասոր միջոց ցոյց կուտանք: Մանուկները դասաւորել ձայնի կարգով, որովհետեւ ձայնը, որ անոր ուղեղային բջիջներուն կը ձարաբերի նեարդի ու ղնդերներու միջոցով, արտայայտիչն է անոր հոգեկան կարողութիւններուն: Հետեւաբար, երբ դասարանի մէջ նստեցնել տրուի ձայնի կարգով, անոնք ոչինչ վիրաւորանք կը զգան, եւ զերօ հաւասար նկատելով՝ չզիտցող մը զիտցողէն կը <sup>կրկնուի</sup> ~~ստեղծուի~~: Առաջնորդուելու է բնութեան համաձայն: Պէտք է տխուր երգ չտալ երբեք. այլ ամէն ինչ աշխոյժ, եռանդ պիտի ներմուծէ անոնց հոգիներէն ներս: Չայնի թիւեր գտնելով՝ միջինը 5էն վեր ընելու չէ 5 տարեկան մանուկի համար, եւ 7էն վեր՝ 12 տարեկանի համար:

Ինչպէս ուսուցանել: Նախ վարժարանը ինքը սովորելու է այն, զոր պարտ է դասախօսել: Չորս տեսակ ձայն կայ, - ձայն, կիսաձայն, բաղաձայն, անձայն: Մանուկին սկսիլ տալու է այս կարգով-- ա՛, ա՛, ա՛յ, վերջը՝ ա՛յ, ա՛յ, է՛, ու վերջիվերջոյ երգել եւ քալել կամ պարել տալու է: Երգեցողութիւնը սրտին հետ կապ ունի, որ ուղղակի հոգիին կ'երթայ: Ուսուցիչ պարոններ ու քոյրեր, զգուշութեամբ եւ երկիւղածութեամբ մօտեցէք դաստիարակութեան գործին. խիստ փափուկ պաշտօն մըն է ձերը: Դաստիարակելու կոչուած էք սերունդ մը, որ ապագայ ազգն է: Սխալ ուղղութեամբ՝ ազգ մը կը խորտակէք վերջը: Որքան ուրախալի է ինծի տեսնել հոս համախմբուած ուսուցչական դասը, որ եկած է մանկավարժական դրութիւններ ուսանելու: Ռուսահայաստանի մէջ ուսուցչական խումբը քիչ մըն ալ տարբեր ուղղութեամբ է: Հոն ամէն մէկն իր փորձառութիւններուն արդիւնքը, իր տեղեկագիրը կը բերէ ժողովին, եւ այդ արդիւնքներէն ընդհանուր եզրակացութիւններ կը հանեն ու կը ներմուծեն վարժարաններու մէջ, որոնց ամենուն ծրագիրը մէկ է, եւ այդ ուղղութիւնով կը քալէ: Մէկէն ելած աշակերտը միւսին մէջ շատ հեշտիւ կը շարունակէ իր ընդհատած տեղը. մինչ հոս կրկին գիտութիւններ, լեզուներ սովորելու է, ուրիշ վարժարան մը հետեւելու համար:

Երանի<sup>թէ</sup> խօսակար ըլլայի:





ԵՐԳԵՑՈՂՈՒԹԻՒՆՔ Ս. ՊԱՏԱՐԱԳԻ

Փոխադրեալ ի խազս եւրոպականս եւ ներդաշնակեալ ի ձեռն  
Մ. Եկմալեան. տպագրեալ արդեամբք Պ. Գր. Մեզուքեան. Լայպ  
ցիգ. - Բրէյտկոպֆ եւ Հերտէլ Վիեննա - Միխիթարեան տպարան.  
1896.

Ներածութիւն: - Քառեակներու դրութիւն: - Փոխադրութիւն եւ  
փոփոխութիւն: - Տաղաչափութիւն եւ շեշտադրութիւն: - Չայնաոու-  
թիւն եւ կապակցութիւն: - Պակասորդ եւ տպագրութիւն: - Եզրա-  
կացութիւն:

Վերջապէս լոյս տեսաւ յարգելի երաժիշտ Պ. Մակար Եկմալեանի այս մեծածաւալ գործը: Ներդաշնակած է՝ երեք տեսակ. ա. եռածայն, ք. քառածայն եւ ց. քառածայն՝ ա. եւ ք. արական, իսկ ց.՝ խոն խմբի համար

Յառաջաբանում կարդում ենք. "Քէեւ գիտէինք, որ քազմածայն երաժշտութիւնը հակառակ չէ մեր եկեղեցու ոգուն, այլ նորա կատարելութիւնն ու լրումն է, եւ մեր նախնիքն էլ իւրաքանչիւր դարու գեղարուեստի զարգացման համեմատ յօրինեցին մեր եկեղեցական երգերը, քայց մենք ներդաշնակելիս շատ զգուշացանք եւ երկիւղածութեամբ վերաբերուեցանք, որովհետեւ, անշուշտ, պէտք էր անայլայլակ փոխադրել (քացի "Հայր մեր"ից—երես 74, եւ 210 եւ "Գոհանամք"ից՝ երես 168, որոնք տպագրած մատենի մէջ չկան. առաջինը կազմեցինք հայրապետական մաղթանք "Հայր մեր"ի համածայն, որպէս երգում են Ս. Էջմիածնում, իսկ երկրորդը՝ հին եղանակի համեմատ) մայր եղանակները որպէս տպած են Ս. Էջմիածնում, եւրոպական չափերի եւ խազերի, իսկ ներդաշնակութիւնն այնպէս յօրինել, որ մեր եկեղեցական երգեցողութեանց ոգուն համածայն պարզ, վայելուչ լինի: Ուստի խորշեցինք ելեւէջից դուրս կիսածայներ զործածելուց (**chromatisme**) եւ եղանակ-կի-գաւտուղութիւնից (modulation), այլ ջանացինք մտալ եղանակի նոյն ելեւէջի մէջ (diatonisme) եւ ներդաշնակութիւնն էլ կարելի եղածի չափ պարզ յօրինել, որովհետեւ այսպէս է պահանջում պարսիկ-արաբացի երաժշտութեան ոգին, որի մի մասն է եւ մերը":

Երազրին համածայն ենք, քացի ընդգծածներից:

Մեր եկեղեցական եղանակները ո՛չ մէկն էլ ելեւէջ չունին, այլ կազմուած են քառեակներու դրութեամբ: Բացաւրենք:

Յայտնի է, որ բոլոր ազգերն էլ նախ երգեցին, ապա նուագեցին. առաջ երգեցողութիւնը, յետոյ նուագածութիւնը առաջ եկաւ. առաջ կարողացան ձայնաստիճանը որոշել, զանազանել, ապա նուագարանի վերայ հաստատեցին: Յայտնի է նոյնպէս,

First paragraph of handwritten text, starting with a capital letter.

Second paragraph of handwritten text, continuing the narrative.

Third paragraph of handwritten text, showing further development.

Fourth paragraph of handwritten text, with some spacing.

Fifth paragraph of handwritten text, appearing as a separate section.

Handwritten text block containing a list or detailed notes, including a large arrow pointing left.

Sixth paragraph of handwritten text, located lower on the page.

Seventh paragraph of handwritten text, possibly the final entry.

որ յուևաց սկզբնական նուագարանը քառալար քնարն էր (21ra). լարում էին աս-  
տիճանաբար եւ այսպէս. Ա եւ Բ լարի ձայնամիջոցն էր կէս, Բ-Գ եւ Գ-Դ-ինը  
մի-մի ամբողջ ձայն. ուրեմն  $U^1/2$   $A1917$ . այս ձայների յաջորդութիւնը նորա  
քառալար (թեթրաքորդոս) էին կոչոււմ: Ահա այս գործիքը վերայ էր նուագում  
Օրփէսոսը եւ որպէս մեր նախնիքն էլ գրում են. "Մինչեւ ի քարանց անգամ զգալ  
գիրախտադմուէս ձայնից ամենայն կենդանեայց": ժամանակի ընթացքում աւելցաւ  
մի երկրորդ քառալար, բայց այնպէս, որ առաջնի վերջին լարը՝ Դ-ն միանգամայն  
իբրեւ Ա լար էր երկրորդի համար. ուրեմն այսպէս.  $U^1/2$   $A1917$  =  $U^1/2$   $A1917$ , որ  
հաւասար է եօթն ձայնից բաղկացած մի երգի, ուստի գործիքն էլ եօթնալար էր  
կոչոււմ: Այս եօթնեակն ութնեակի վերածելու համար ոչ թէ վերից, այլ վա-  
րից էին մի լար անդում, որովհետեւ, եթէ վերիցն աւելացնէին, պէտք է յաջոր-  
դորէրեք ամբողջ ձայնամիջոց՝ եռածայն (tritonus) որն իբրեւ ոչ եղանակաւոր  
եւ քառալարի դրութեան հակառակ իհստ արգելոււմ էր: Սխալ՝  $U^1/2$   $A1917$  =  $U^1/2$   $A1917$  +  $U$   
~~...~~  $A1917$  - ն արդէն եռածայն է:

Ուղիղ  $U^1/2$   $A1917$  =  $U^1/2$   $A1917$ :

Այս ութնեակը համապատասխանում է եւրոպական իջնորդ *moll* կամ *mineur* -ին, որ  
կոչոււմ է նոյնպէս բնական կամ արեւելեան *mineur*: Ամէն անգամ, երբ այս ութն-  
եակին քառալար ենթուզում աւելացնել, պէտք է վարուել այս կանոնով: Իւրաքան-  
չիւր նախորդ քառալարի վերջին լարը պէտք է Միւսնոյն ժամանակ յետնորդի հիմ-  
նածայնը լինի: Ուրեմն կը ստանանք ո՛չ թէ ելեւէջ արդի մտքով, այլ քառեակնե-  
րի մի շղթայ:

Ուրեմն, պարզ է մեր եղանակների կազմութեան զաղտնիքը. այսպէս գուր ջանք  
կը լինէր, եթէ եւրոպական *maieur*, *mineur* կամ *dur moll* ձեւերին համապատասխանող  
ելեւէջներ որոնէինք մեր երաժշտութեան մէջն էլ. չենք գտնի, որովհետեւ չկան:  
Այս սխալ հասկացողութիւնը մի կեղծ երաժշտական դրութիւն ստեղծեց մեր երգե-  
ցողութեան մէջ: Բարեկրօն Տէր Եզնիկ քահանայ Երզնկեան մեր արեւելեան պարզ  
եօթնեակը տակն ու վերայ արաւ, կարծելով, թէ եւրոպականի համաձայն է մերն էլ:  
Մեր եօթնեակը բաղկացած է երկու *dur* քառեակից՝  $U^1$   $A^1$   $9^1/2$   $7$  =  $U^1$   $A^1$   $9^1/2$   $7$ ,  
որ ձայնանիշերով այսպէս է պատկերանում:

Քառեակների դրութիւնն ըմբռնելուց  
յետոյ, յայտնի բան է, առանց *modulation*-ի՝  
եղանակի զարտուղութեան, եկեղեցական երաժշտութիւն չունինք:

Թող ներուէի այստեղ եւ եթ շեշտել, որ մեր երաժշտութիւնն էլ իւր ամբողջ  
ազգային ոգովն եւ ոճովն նոյնքան արեւելեան է, որքան պարսիկ-արաբացին. բայց  
ոչ պարսիկ-արաբականը մերն է, եւ ոչ էլ մերը նորա մի մասն է, այլ խնդիր է,

Թէ նոցա ազդեցութեանն է ենթարկուել. ճիշտ այնպէս, որպէս մեր լեզուն հնդ-  
եւրոպականի մի ծիւղն է, այսպէս են եւ պարսկերէնը, քրդերէնը, գերմաներէնը,  
եւ այլն, քայց մեր լեզուն ոչ գերմաներէն, ոչ քրդերէն եւ ոչ էլ պարսկերէն  
է: Մեր եւ միւս արեւելեան եղանակների զանազանութիւնն այն է, որ նոցա քառ-  
եակի տարածութիւնը մեծացնում ու փոքրանում են: Մենք առնում ենք մի պարզ  
քառեակ եւ նորա պարունակած ձայնամիջոցներն ենք փոխում կիսաձայնական դրու-  
թեամբ. պարսիկ, տաճիկ եւ արաբ երաժշտութեան մէջ գործածում են նոյնիսկ ան-  
գործնական ու անմիտ  $\frac{1}{8}$   $\frac{1}{4}$  ձայներ անգամ: Հափական դրութիւնն էլ այլ է  
մերի մէջ

9. Մ. Եկմալեանի համար գլխաւոր ուղեցոյց է եղել պատարագի արարողութեան  
առաջին տպագրութիւնը (1874), օգտուել է նաեւ Երկրորդից (1878):

Մեր եկեղեցական երգեցողութեան մէջ խիստ փոփոխման է ենթարկուել մանաւանդ  
պատարագի արարողութիւնը:

Փոխադրութիւն: Խազերը կամ նոյնութեամբ պէտք է փոխադրել (քացի տպագրական  
սխալները), կամ բարեփոխութիւնը, տրամաբանական օրէնքով, ամէն եղանակի, երգի  
մէջ պէտք է կատարուի: Բարեփոխել նշանակում է՝ աւելորդ գեղգեղանքներ, խաղեր,  
դարձուածքներ եւ այլն, որոնք հակառակ են մեր ազգային եւ եկեղեցական երաժշ-  
տութեան ոգուն, պէտք է գտուին, մաքրուին. չպէտք է դաշնակը խանգարել, այլ  
պարզել. ոչ թէ նոր եղանակ ստեղծել, այլ եղանակը կանոնաւորել իւր ոգու համա-  
ձայն. չպէտք է խանգարել շափակցութիւնն անհիմն կերպով, առանց հեթեթիւու նորա  
սխալ կազմութիւնը: Երկու տեսակ է փոխադրութիւնը՝ ձայնական եւ ամանակի:

1) Ձայնական փոխադրութիւն եւ բարեփոխութիւն. էջ 57, տող 2, հատած 1.  
եղանակը բարձրացել է մինչեւ ութնական այսպէս.

$\frac{4}{4}$  c de f ed c  
եւ զա --- լոցիւն այլն. աւելի լաւ կը լինէր, եթէ բարձրանար ոչ թէ  
զա, այլ՝ լոց վանկի վերայ, ինչպէս, օրինակ, շատ ճիշտ եւ ուղիղ է կազմած էջ  
61. տող 2. հատած 5 եւ 6.

$\frac{4}{4}$  c de f ed  
ա-դա-չեմք

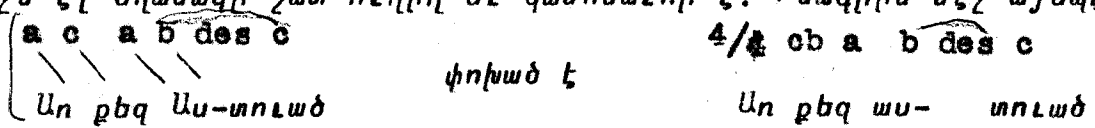
էջ 68. տող 1. հատած 3 եւ 4:  $\frac{4}{4}$  c f | f  
հեղ-մամք

նոյն օրէնքը պէտք է պահէր ամէն տեղ էլ: Համաձայն է բարեփոխութիւնը եղանակի  
դաշնակին եւ եկեղեցական երաժշտութեան ոգուն. ասք քառեակների շղթան.

c' d' e' f' g' a' b' c' d' (es' f' g' as')  
փակագծի մէջ առածները չկան մայր եղանակում. իսկ  
այս աշխատութեան մէջ մինչեւ f' է բարձրանում, քայց ոչ թէ es'-ով, այլ c' ով.  
ուստի դաշնակը եւրոպական F-dur-ի գոյն է ստանում. քայց սա քառեակների դրու-  
թեան համաձայն չէ, որովհետեւ եռաձայնի (tritonus) սխալ յաջորդութիւնն է առաջ

գալիս, որ արգելուած է. սա նոյնպիսի սխալ է, որպէս մէկն այժմ եւրոպական **g-moll**-ի մէջ **a**իսդնէ **b**-ի փոխարէն: Մենք հասկանում ենք պ. երաժշտի միտ-  
քը. այսինքն շարունակ միեւնոյն քառեակի վրայ պտոյտ եկող եղանակը դանդաղու-  
թիւնից հանէ եւ ոգի տայ: Շատ լաւ, բայց չէ՞ որ հայի երաժշտական ոգուն հա-  
մաձայն պէտք է լինի:

"Առ քեզ, Աստուած". էջ 58 եղանակն ամբողջապէս շրջուած է՝ ոգին պահելով:  
Այս բարեփոխութիւնը բոլորովին անհիմն է: Ա. էջմիածնի երկու տպագրութեան  
մէջն էլ եղանակը շատ ուղիղ եւ կանոնաւոր է: Բնագրին մէջ այսպէս է.



Մեզ այնպէս է թուում, թէ պ. երաժիշտն այս փոփոխութիւնն արել է, մտածե-  
լով, որ Առ առնել բայի հրամայականն է. բայց "առ"-ը պարզ նախդիր է. (այս  
ենթադրութիւնն արինք, որովհետեւ երաժշտական տաղաչափութեան մէջն էլ մեծ  
շեշտ է տուած՝ 4/4-ի առաջին ուժեղ շեշտը): Սարկաւազն ասում է. "Ահիւ կաց-  
ցուիք, երկիւղիւ կացցուիք եւ նայեցարուիք զգուշութեամբ": (Ահով, երկիւղով կե-  
նանք եւ զգուշութեամբ նայենք). դպիրներն էլ պատասխանում են. "Առ քեզ, Աստ-  
ուած" (դէպի քեզ, Աստուած):

"Աչքն ծով". էջ 288 եւ համապատասխան տեղերում բնագրի մէջ **g, a, s** է. փոխ-  
դրուած է **g, a, s**:

"Այսօր մեռեալք". էջ 240. "կենդանեացս" բառի եազս վանկը բնագրում՝  
**c-des-c-b** է. փոխադրուած է. **b-c-b-a-s**:

"Այսօր հարսն լուսոյ". էջ 251. տող 1, հատած 8 եւ 4. **g, a, s**-ը պէտք է ճլինի:

"Գովեա՛, Երուսաղէմ". էջ 254-256. վերջաւորութեանց մէջ եղանակը մի քիչ  
պարզած եւ համառօտած է բաւական յաջող կերպով:

"Խորհուրդ խորին". էջ 1-7. բնագրի մէջ իւրաքանչիւր տունը վերջանում է  
**a**-ով. բարձրացած է **d**-ի, որ եղանակը ձանձրալի է դարձնում:

Կան մի շարք մանր փոփոխութիւններ, որոնց մեծ Վասը երաժշտական օրէնքնե-  
րի հիման վերայ է կատարուած, թէեւ կան <sup>լ</sup>այնպիսները, որոնք տպագրական սխալներ  
են, բայց չեն ուղղուած, մանաւանդ կիսաձայների մէջ:

2) Ամանակի փոփոխութիւն: Եղանակի տեւողական փոփոխութիւնը տաղաչափական  
օրէնքներին համաձայն պէտք է անել, կամ շեղուածներն ընդհանուր օրէնքին են-  
թարկել: Մեր դիտողութիւնները պատարագի երգեցողութեան հետ կապ ունեցող շա-  
րականներին են վերաբերում. որովհետեւ պատարագի արարողութեան տաղաչափու-  
թիւնն աւելի է խանգարուել (բացի ոտանաւոր հատուածներից):

"Խորհուրդ Խորին". էջ 1-7. Գտնվել են բառերի ամանակն արագացրած է. գվեթին, արա (րածք), որ Հե(ղեր), ի սուրբ, սիրքու(թիւն), հաստ(թեա), եւ ըգ(զայարանս), տիրա(պէս) սիրովդ, երկնա(ւոր), գեկե(ղեցի) քի ան(շարժ), Խիա(ղադուծեան):

"Հալը մեր". էջ 148-145. հանա (պագորդ). եւ այլն.  $\frac{1}{4}$  ամանակի փոխարէն  $\frac{1}{8}$  է տուած, ուստի դաշնակը կաղում է: Եթէ փոփոխութեան կարիք կայ, համապատասխան տեղերում պէտք է լինի՝ համաչափութեան համերաշխութիւնը պահելու համար. ինչո՞ւ նոյնպիսի փոփոխութիւն չի կատարուած միւս, "Խորհուրդ Խորին"-ի մէջ, օրինակ. էջ 97-100. չէ՞ որ սա էլ նոյնն է, միայն ամանակն ամբողջ երգի մէջի համաչափ կերպով ծանրացած է:

"Յայս յարկ". էջ 8-ից 14. այս եւ բոլոր ծանր երգերի մէջ իւրաքանչիւր  $\frac{1}{4}$ -ին տրուած է  $\frac{2}{4}$  տեւողութիւն, երգեցմունքն առաւել պարզելու նպատակով, որ շատ լաւ է: Ըստ այսմ փոխուած են եւ մնացեալները, բացի  $\frac{1}{82}$  եւ  $\frac{1}{64}$ -ից, որոնք մնացել են նոյն արագութեան վերայ: Այսպէս է վարուել յարգելի երաժիշտը, որ ծանր երգերի տեւողութիւնը (որ ինչքան էլ չափերով սահմանած լինի, այնուամենայնիւ երգում են ըստ համոյս) իրական արագութեան մօտեցնէ: Այս փոփոխութիւնն օրինաւոր է, բայց ոչ ամէն տեղ: Մի քանի տեղ էլ  $\frac{1}{5}$  եւ  $\frac{1}{6}$  բարդ ամանակով բաղադրուած բաղխումներ կան (quintole, sextole), որոնք բնագրի մէջ չկան:

Մի շարք անկանոն շնչառութեան նշաններ կան, որոնք բառի կամ նոյնիսկ վանկի ամբողջութիւնն են ընդհատում, որ երաժշտական չէ. օրինակ. տեա-որ--( $\frac{1}{82}$  շունչ)-ն. այսինքն երգելով տեա հասնինք ուր կէս վանկ, այստեղ մի  $\frac{1}{82}$  շունչ առնենք, հանգստանանք, ապա շարունակենք ն տաոր վանկի միւս կէսը, որ վանկ չէ, ծայնաւոր շունի. ինչպէ՞ս երգենք:

Այսպէս են եւ ցտեւեալները. պա- $\frac{1}{82}$  -տա-րա-գիս, սրա-հը  $\frac{1}{82}$ -ս. <sup>կէ- $\frac{1}{32}$</sup>  անա--մոնաց եւ այլն: Կան եւ ծանրացրած ամանակներ. "Ամէն, եւ ընդ հոգւոյդ քում". էջ 70-78, "Տէր, ողորմեա"-ների մէջ "Տէր"-երին տուած է աւելի երկար տեւողութիւն, քան բնագրումն է. կարճն աւելի յարմարաւոր էր պաղատանք եւ շեշտ արտայայտելու համար, քան երկարը, որ կախ է ընկնում: "Հայ մեր". էջ 74 եւ 210. յառաջաբանում յիշուում է, որ սա հայրապետական մաղթանքիցն է փոխ առած, երկուսն էլ ունինք մեր աչքի առաջ, բայց նմանութիւն նշմարել չկարողացանք: Մի երկու հատածի մէջ, կարծես թէ, ցեռուոր նմանութիւն է հնչում, բայց շատ աննկատելի է: Ընդհակառակն մեծ զանազանութիւն կայ. "Հայրապետական"-ը կազմուած է քառեակների դրութեամբ, որ արեւելեան է, իսկ այս եւրոպական F diminué majeur ելեւէջի դրութեամբ:

"Միայն սուրբ". էջ 77-78. այս եղանակը Ս. էջմիածնի պատարագի արարողութեան միջինը չէ. բայց աւելի մօտիկ է մեր եկեղեցական երաժշտութեան ոգուն ու ո-

ծին, քան Ս. Էջմիածնում տպագրածը, որ տաճկական փուսելիկ եղանակի ազդեցու-  
թեան տակ  $\frac{1}{2}$ -ն  $\frac{1}{3}$ -ի է փոխել:

"Օրհնեալ է Աստուած: Զրիստոս Պատարագեալ". էջ 87-96. իւր սարքով այլ  
տեղից է առած Զատաջաբանում յիշուում է, թէ տպագրի մէջ պակաս էր այս. ընդ-  
հակառակն՝ տպագրի մէջ կայ (տես՝ Բ. Տպ. 45-46, Ս. Էջմ.) եւ եկեղեցական ո-  
ժով յօրինած ԴԿ. եղանակ է. այն ինչ, առաջինը եւրոպական <sup>մալ</sup> ելեւէջն ունի եւ  
անհամաձայն է քառեակների դրութեան:

Հին "Օրհնամբ"-ը. էջ 168-174. այս եղանակը հրաշալի դաշնակ ունի (թէ եւ  
բաւական զօրեղ էլ պարսկական ազդեցութիւն) եւ արեւելեան քառեակների դրու-  
թեամբ յօրինուած: Սկսում է "Սուրբ սուրբ"ի ոճով ութնեակ բարձր: Ահա՛ այս  
ոճն ու ոգին ունենալու էին "Հայ մեր", "Զրիստոս պատարագեալ" սարքովը եւ  
"Սուրբ սուրբ"-ի բարձրա<sup>ցւած</sup> մասերը:

"Յորժամ մտցես". էջ 232-238, այս չկայ միայն Ս. Էջմիածնում տպուած պա-  
տարագի արարողութեան մէջ եւ իսկ եկեղեցական է:

ՏԱՂԱԶԱՓՈՒԹԻՒՆ: Եարականի երգեցողութեանը տողերի եւ հատուածների վերջա-  
ւորութեան ժամանակ երկար կամ զոյգ ամանակ ունեցող վանկերին հետեւում են  
ընդհանրապէս կրճատները՝ (կենտ), մինչեւ վերջը, կամ <sup>միջով</sup> կրկին մի զոյգ ամանակ  
ունեցող վանկի հանդիպելը: "Բարեխօսութեամբ"-ն այս օրէնքով է գնում մինչեւ  
վերջը: "Բարեխօսութեամբ մօր քո եւ կուսի ընկալ զաղաչանս քոց պաշտօնէից".  
եւ այլն: «Լեառն վիմածին, աղբիւր լորդառատ, պարունակ ծաղկեալ, ալգի վա-  
յելուչ"... "Խորհուրդ մե՞ծ եւ սքանչելի, որ յայտ աւուր յայտնեցաւ. հովիւք  
երգեն ընդ հրեշտակս, տան աւետիս աշխարհի"... "Ձինուորութիւնք հրեշտակաց  
ժրհնեն զքեզ"... "Չայնիւն աւետարանէր հրեշտակն"... «Տէր որ ի մէջ լերնին  
աղբերացուցեր ըզլուրն ի վիմէն"... եւ այլն: Այս ընդհանուր օրէնքին համա-  
ձայն է գրեթէ շարականների 4 5 մասը: Պատարագի արարողութեան մէջն էլ ենք  
նկատում այս կանոնը, քայց շատ փոփոխուած եւ այլալուծած. օր. "Ամէն եւ ընդ  
հոգւոյդ քնւմ": «Եւ Գեւս խաղաղութեան գտէր աղաչեսցուցէ: Ամենայն սրբովք զոքս  
յիշատակեցաք եւս առաւելապէս գտէր աղաչեսցուցէր". յետոյ խառն է:

ՇԵՇՏԱԴՈՒԹԻՒՆ: Երաժշտութիւնն էլ, ինչպէս բանաստեղծութիւնը, ունի տաղա-  
չափական օրէնքներ. այսինքն՝ իւրաքանչիւր երգ շեշտի դրութեան համաձայն պէտք  
է բաժանել հատածների: Երաժշտական երկու զլիաւոր հատած կայ՝ մեծասար եւ  
ստեղն. մնացեալները սոցանից ածանց կամ բաղադրութիւն են: Մեծասար <sup>2</sup>/<sub>4</sub> է մի  
երաժշտական հատած, եթէ պարունակում է զոյգ ամանակ, ուր շեշտուում է առաջինը,  
երկրորդն անշեշտ է անցնում: Ստեղն <sup>3</sup>/<sub>4</sub> է, եթէ բովանդակում է երեք ամանակ  
(կոճատ), ուր շեշտուում է կրկին առաջինը, քայց վերջին երկուսն անշեշտ են  
մնում: Մեծասարի ածանցումն են <sup>4</sup>/<sub>4</sub>, <sup>4</sup>/<sub>2</sub>, <sup>8</sup>/<sub>4</sub>, <sup>2</sup>/<sub>2</sub>, <sup>2</sup>/<sub>8</sub>, <sup>4</sup>/<sub>8</sub>, եւ այլն,



օրինակ՝  $4/4 = 2/4 + 2/4$  շեշտուում է որպէս մեծասարը ( $2/4$ ), այն զանազանութեամբ, որ առաջին  $2/4$ -ի շեշտն աւելի զօրեղ է, քան երկրորդինը եւ այլն: Ատեղնի ածանցումն էլ՝  $8/8, 6/8, 9/8, 12/8, 6/4, 9/4$  եւ այլն, ուր օրինակ՝  $9/8 = 8/8 + 1/8$  առաջին  $8/8$ -ը զօրեղ շեշտ ունի, երկրորդը՝ զրեթէ առաջինի կէսի չափ, եւ երրորդն աւելի պակաս եւ այլն: Բարդութիւններն են՝  $5/4, 7/4, 5/8, 7/8$  եւ այլն, ուր օրինակ՝  $5/4 = 1/4 + 4/4$ -ին կամ  $3/4 + 2/4$ -ին եւ շեշտուում է պարզերի շեշտադրութեան օրէնքներով: Մեր եկեղեցական եղանակների մէջ կան թէ՛ մեծասար եւ թէ՛ ստեղն եւ թէ՛ ածանց ու բարդ հատածներ:

Հատածների կազմութիւնը պարզելուց յետոյ, մնում է, որ նոցա նշանակութիւնը բացատրենք՝ մեր միտքն ամբողջացնելու համար:

Երաժշտութեան լեզուի շեշտադրութեան օրէնքները սերտ կապ ունին: Երկուսի շեշտերն անբաժան ընթանալով մի անքակտելի ներդաշնակութիւն պէտք է ներկայացնեն. հակառակ դէպքում լեզուի եւ եղանակի դաշնակը հիմն ի վեր խանգարուում է, որովհետեւ, ուր լեզուն է շեշտուում, երաժշտութիւնն անշեշտ է, եւ ընդհակառակն՝ այսպէս քաշ է գալիս եղանակը:

Մեր լեզուի մէջ շեշտուում են բառերի վերջին վանկերը միայն. բացի կոչականներից. երգեցողութեան մէջ ներելի է բազմավանկ բառերին երկու շեշտ տալ եւ, եթէ հնարաւոր է, բառի արմատը շեշտել, որպէս արել են եւ մեր նախնի բանաստեղծ-երգիչ-երաժիշտ հայրերը: Ուրեմն, նախ պէտք է երգի խօսքերը լեզուական չափի վերածել, ապա հատածների բաժանել, որպէս զի լեզուի եւ եղանակի շեշտերն իրար համբուրեն: Այս ձեռնարկում այս օրէնքն ամէն տեղ պահուած չէ, եւ այս ոչ միայն արձակ, այլ եւ չափածոյ գրուածքների մէջն անգամ: "Զրիստոս ի մէջ մեր յայտնեցաւ". էջ 52:

4 4 "Զրիստոս ի մէջ մեր յայտնեցաւ, որ էնն Անտուած յատ բազմեցաւ, խաղաղութեան յայն հնչեցաւ, խուրք ողջոյնիս իրաման տըւաւ, թկեղեցիս մի անձն եղեւ, ի համբոյր յոյ ի հրա-ման տըւաւ, թըշնամութիւնըն հեռացաւ, սէրն ընդհանուրըս սփռեցաւ. լարդ պաշտօնեայք ընրձեալ ըզձայն տուք օրհնութիւն ի մի բերան, Միանական աստուածութեան զորում սրճվրէքն են սրբալրան"

Գրեթէ բոլորովին հակառակ շեշտադրութիւն է առաջ եկեալ. այսպէս պէտք է լինէր.

( $4/4$  ի  $1/4$  շոննչ).

(Զրիստոս ի մէջ մեր յայտնելիցաւ, որ էնն Աստուած աստ բաժնեցաւ, խաղաղութիւնն ծայն հնչելցաւ, սուրբ ողջունին հրաման տրւաւ. եկեղեցիս մի անձրն ելիլն համբոյրս յծղ լրման տրլաւ, թշնամութիւնն հեռացաւ, սէրն ընդհափնուրս սփռեցաւ, արդ պաշտօնեայր բարձեալ ըզլ ծայն տուր օրհնութիւնն ի մի՛ թեթիւս, միասնակաւ ~~Աստուած~~ բան, որոնս սրող թէքսն են սրբաբարան:)) "Առ թեզ Աստուած". էջ 58.  $\frac{4}{4}$  "Առ թեզ Աստուած" ||  $\frac{3}{4}$  է է լինի  $\frac{4}{4}$   $\frac{1}{4}$  շունչի. "Առ թեզ Աստուած":

Այս սխալի պատճառն արդէն բացատրեցինք նախընթաց երեսներից մէկումը: "Տէր, ողորմեա". էջ 79. այս եղանակն սկզբից մինչեւ վերջը  $\frac{5}{4}$   $(\frac{3}{4} \frac{2}{4})$  է, ոչ թէ  $\frac{4}{4}$ . միեւնոյն "Տէր ողորմեա"-ն վեց անգամ կրկնուել է, վեցն էլ այլ կերպ.

Տէր ողորմեա, լտէր ողորմեա, տէր ողորմեա լտէր ողորմեա լտէր ողորմեա || : Միայն վերջինն է ուղիղ: Բայց, եթէ  $\frac{3}{4}$ -ով շեշտուէր, որ մի բարդ շափ է՝  $\frac{8}{4} + \frac{2}{4}$ , ուղիղ կը լինէր.  $\frac{5}{4}$ . ( $\frac{8}{4}$ ) տէր, ողոր ( $\frac{2}{4}$ ) մեա՛, տէր|ողորմեա՛ տէր, |ողորմեա՛ | եւ այլն: "Խորհուրդ խորին". էջ 97-100. աւելի լաւ կը լինէր, եթէ այսպէս բաժանուէր.  $\frac{4}{4}$ . "Խորհուրդ խորին անհան եւ այլն, որով թոյլ շեշտերը կ'ընկնէին թոյլ, իսկ գործղները շեշտաւոր վանկի վրայ, բայց այստեղ ընդհակառակն է: Թիւ երգերը (**recitativ**) կամ չպէտք է հատաների բաժանել, կամ նոյն երգի եւ երկի բոլոր թիւ երգերն էլ բաժանելու են: Այս պշխատութեան մէջ ոչ միայն չէ պահուած այս կանոնը գանազան կտորներում, այլ եւ միեւնոյնի մի մասը բաժանուած է, միւսը ոչ. օրինակ՝ էջ 70. "Ամէն. եւ ընդ հոգւոյդ բուս" թիւ երգը.  $\frac{4}{4}$  "եւ եւս խաղաղութեան գտէր աղաչեսցուք". բաժանուած է սխալ. ոչ թէ  $\frac{4}{4}$ , այլ  $\frac{5}{4}$  է,  $\frac{8}{4}$ . |  $\frac{1}{8}$  շունչի "եւ եւս խաղաղութեան գտէր աղաչեսցուք" պէտք է լինի. որովհետեւ մենք երբեք չենք ասում "աղաչեսցուք" այլ "աղաչեսցուք" "Ամենայն սրբովք" բաժան է եւ սխալ. "վասն մատուցեալ", "որպէսզի տէր Աստուած մեր" ընկալ կեցո՛ղ են բաժանած. աւելորդ  $\frac{1}{5}$  եւ  $\frac{1}{6}$  (**quintole** եւ (**sextole**) ամանակներ են մտած: Մի բանի տեղ անտեղի շեշտած (>) է, օրինակ էջ 72, երկու տեղ եւ այլն:

Չայնառութիւն: Չայնառութեամբ (**pedal, Orgelpunkt**) են գրուած գրեթէ բոլոր միայնակ երգեցողութիւններն այս ոճով. մայր եղանակը երգում է **tenor** (սոսկ)

միայնակ, սորան դաշնակցում են **tenor** եւ **bass** (բամբ) խմբերը հնգեակով ձայնառութիւն պահելով. տեղ-տեղ ընդմիջում են անցիկ (**durchgehende**) ձայները եւ իւրաքանչիւր երաժշտական նախադասութիւնն վերջանում է հիմնաձայնական

(**tonische Dreiklang**)

եռաձայնով. գրուած է արական խմբի համար: Չայնառութիւնը մի քանի տեղ եղանակին չի բռնոււմ, օտար է. "Ի կոյս վիմէն", էջ 244-249. բուն արեւելեան եղանակ է եւ քառեակների դրութիւնըն այնպէս է յարմարել, որ նմանում է եւրոպական **cis moll** -ի կամ **mineur** -ի կիսվար, երկեակով (**secunde**) **his** -ն էլ մի մեծ բարեյարմարութիւն է **cis moll** զոյն տալուն, բայց ոչ **fis moll** - է եղանակը, ոչ էլ նորա նման: Ուստի **fis cis** ձայնառութիւնն էլ բոլորովին անհամաձայն է: Եղանակը վերջանում է **fis cis** հնգեակի ձայնամիջոցով. վերջաւորութիւնը **fis cis** ապացոյց է, թէ եղանակի ձայնառութիւնը սխալ է բռնած: Բոլոր արեւելեան եղանակները վերջանում են քառեակի կամ հիմնաձայնի, կամ երկրորդ աստիճանի՝ երկեակի վերայ. ձայնառութիւն է պահում սովորաբար հիմնաձայնը, երբ եղանակը ցած է. հենց որ եղանակը բարձրանում է, սորան ~~միջոցում~~ է կամ առանձին ձայնառութիւն է պահում ստորին քառեակի հիմնաձայնն, ութնեակ բարձր, որ եւ հնգեակի ձայնամիջոց է կազմում նախկին քառեակի հիմնաձայնի հետ. եղանակը կրկին իջնելով միանում է նախ հնգեակին եւ նորա հետ հիմնաձայնին՝ գլխաւոր ձայնառութեանը. իսկ այստեղ ոչ թէ ձայնառութեան այլ հնգեակին է միացել, որ հակառակ է արեւելեան ոգուն: Այստեղ կայ եւ զուգընթաց հնգեակների սխալ յաջորդութիւն. էջ 245. հատած 1 եւ 2. (**a-e**) եւ (**fis cis**) եւ նման տեղերում, էջ 28. տող 8. հատած 1 եւ 2 եւ նման տեղերում ութնեակի եւ հնգեակի սխալ յաջորդութիւն (**F-c**) եւ (**B-f-b**):

Ներդաշնակութիւն: Եղանակները ներդաշնակուած են եռաձայն եւ քառաձայն, մի քանի կտոր եւս երկձայն: Երկձայն են "Ձորձամ մտցես" մեղեդին, որ յաջող է, երկու 92 ճաշու շարական էջ 257-260. (ոչ մի տեղ չէ նշանակուած շարականի եղանակներին համապատասխան ձայները՝ ութ ձայն, որ շատ կարելոր է): Եթէ կարիք կար ճաշուները դնելու, պէտք է ութ ձայնինը զոնէ լինէր. բայց այստեղ երկուսն են եւ նոյն ձայնից եւ մի "Գովեա Երուսաղէմ" Ա2, որ եռաձայն է: Սորա ներդաշնակութիւնը շատ սիրուն եւ կոկիկ է, միայն աւելորդ էր <sup>fis</sup> -ով դարձուածք անելը (**modulation**), քանի որ եղանակի մէջ չէ ցոյց տուած. ուստի "Յարեաւ Քրիստոս" քառերի ներդաշնակութիւնը մտքին համաձայն չէ, խօսքերն աւետում են փրկչի

յարութիւնը, իսկ ներդաշնակութիւնը տիրում է ու տիրեցնում է իւր **mineur** կամ կամ **moll** բնաւորութեամբ այդ մեծագոր աւետիբը. ի հարկէ շատ սիրուն կերպով կամ **major** կարելի էր անել: Հատապէս բաւական ծիշտ են բաժանուած. մի-այն "հոգ"  $3/4$  տոնն սրբորոյ այժմ եւ միշտ" եւ այլն.  $3/4$ -ը պէտք է լինի ծիշտ այնտեղ, ուր գետեղել ենք. այստեղ "եւ յաւիտեանս" բառից յետոյ է. իսկ "եւ հոգւոյն սրբոյ, այժմ եւ միշտ" եւ այլն  $4/4$ -ի է վերածած, ուստի սխալ շեշտ է առաջ եկել:

Ճոճայն պատարագը գրուած է արական խմբի համար. էջ 1-98: Դարձուածքները (**modulation**) պէտք է կատարուեն, ըայց եղանակի կիսաձայներիցն օգտուելով, ոչ թէ օտար կիսաձայներով:

"Խորհուրդ խորին". էջ 1-7 եղանակը բաղկացած է երկու **moll** քառեակից՝ **a, h, c, d' e' (f' g)**, որոնք ընդմիջում են **g, a, h, c, dur** քառեակով. ուրեմն պէտք է ներդաշնակել ըստ այնմ: Եկեղեցական երգեցողութեան մէջ լաւ չեն հնչում այնպիսի ձայնական յաջորդութիւններն, ուր մանաւանդ **Bass** -ը (բամբ) իրար յաջորդող եւ նոյն ուղղութեամբ ճնշելով կամ իջնելով, ուստիւններ է անում, մերթ ներդաշնակութեան անդամներով, մերթ քառեակներով կամ հնգեակներով: Օրինակ՝ այստեղ կան այսպիսի ելք եւ էջք. **g-e-h, h-g-g. g-d-h, H-e-g-d-H,** որոնք սահուն չեն եկեղեցական երգեցողութեան համար: "Բարեխօսութեամբ". էջ 14-17 կարիք չկար **fis** եւ **gis** -ի: Բամբ ձայնը (**Bass**), որ մայր եղանակի հիմքն ու սիւնն է, պէտք է նոյնչափ սահուն եւ նոյնպիսի աստիճանական ձուլուող ելք եւ էջք ունենայ, որպէս մայր եղանակը: Բայց այստեղ նկատում ենք այսպիսի անյարմարութիւններ. **a-c-d- e-h. g--gis (chromatisme),** որ մեր եղանակների ոգուն բոլորովին հակառակ է, որպէս եւ (այստեղ) **fis-fgis.** ընդհակառակն արեւելեանը **f-fgis,** է, որ ունի իւր կազմութեան որոշ հիմքը: Բայց այս չպէտք է գործածել այս եղանակի մէջ: Այստեղ ենք հանդիպում երկու քառեակի թոհչքին նոյն ուղղութեամբ. **a--d--g,** որին անմիջապէս յաջորդում է ներդաշնակութեան անդամների թրոհչքը՝ **g--e--h** (էջ 18-20): Միւս "Բարեխօսութեամբ"-ը, եթէ գրուէր նախընթացի ձայնաստիճանով, միօրինականութիւնը պահելու համար, աւելի լաւ կը լինէր: Մեր 9, 4. եղանակը ոչ ձայն-է **♭ moll** այլ **dur** դաշնակ ունի, հենց այս պատճառով վառ ձայն է կոչւում եւ վերջանում է քառեակի երկրորդ աստիճանի վերայ. ըստ այնմ էլ պէտք էր ներդաշնակել երգը:

էջ 21-97 դաշնակը շատ անպաճոյճ եւ սիրուն է կազմուած:

Արական քառածայն խմբի համար, էջ 97-176, շատ գեղեցիկ է կազմուած առաջինի ոճով: "Հայր մեր"-ը, էջ 148-145, մինչեւ "Քող մեզ"-ը եւրոպական **fis moll**-ին է նմանում, իսկ յետոյ **cis moll**-ին, կիսվար երկեակներով. առաջինը ներդաշնակուած է **A** եւ երկրորդը **E dur** -ով, որոնք **fis** եւ **cis moll** -երի համապատասխան վերին զուգընթաց եռեակներն են: Երկու մասն էլ լաւ են կազմուած եւ գեղեցիկ են հնչում, բայց աւելի լաւ կը լինէր, եթէ երկրորդ մասը ներդաշնակուէր **cis moll**-ով, փոխանակ **E dur** -ի, որովհետեւ խօսքերի իմաստը խընդրուածք է, որն եւ **moll** դաշնակով շատ աւելի տպաւորիչ կը լինէր:

Քառածայն պատարագ՝ խառն խմբի համար, էջ 180-229. կազմուած է առաջինների ոճով, ներդաշնակութիւնը, պարզութեամբ հանդերձ, շքեղ է հնչում:

ԴԱՍԱՌՈՐՈՒԹԻՒՆ ԵՒ ԿԱՊԱԿՑՈՒԹԻՒՆ: Դասաւորութիւնը շատ ճիշտ եւ յարմար է. բայց կապակցութիւնը տեղ-տեղ կաղում է, գործօրինակ, էջ 100. ծանօթութիւն է գրուած. ("չարչարանաց եւ այլն տես երես 2"). Բաց ենք անում եւ տեսնում, որ շարունակութիւնը նախընթացին անհամաձայն է ձայնաստիճանով. էջ 100 եղանակը վերջանում է **n moll.** էջ 2. **D dur** եղանակի շարունակութիւնը, մայր եղանակում, պէտք է լինէր, յանկարծ իջնում է մի աստիճան ցած՝ **d** -ի, կապը կտրւում եւ եղանակի դաշնակը խանգարւում է: Կամ ենթադրենք (յաճախակի պատահում է ճիշտ այսպէս), որ թափօրը վերջացաւ "Տեղի բերկրանաց" բառերով. էջ 100. եւ այլեւս ոչ թէ "չարչարանօք"-ը, այլ "Այսօր ժողովեալ"-ն են շարունակում (էջ 100), որ ձայնաստիճանով է գրուած (աւելի լաւ կը լինէր, եթէ երկար **moll** դաշնակից յետոյ **C dur** -ով ներդաշնակուէր. մանաւանդ այս եղանակն էլ՝ ~~92-րդ~~, որովհետեւ **dur** է, այդ յարմարութիւնը չէ զլանում, որով մի անսպասելի զօրեղ տպաւորութիւն կանէր), մինչեւ այժմ հնչող **cis** -ը յանկարծ **c** -ի է իջնում՝ մայր եղանակում, որ անկապ եւ աններդաշնակ է. բացի դորանից **H-f** եւ **A-e** զուգընթացաբար կցելիս սխալ հնգեակներ են գոյանում:

Պատարագի արարողութեան իւրաքանչիւր մասն սկսում է մի այլ տեսակի "Խորհուրդ խորին"-ով: Բոլորի դաշնակն էլ նոյնն է: Զանազանութիւնն այն է, որ մէկը պարզ, միւսը մի քիչ զարդարուն եւ յորդոր երրորդը աւելի շքեղ է: Առա-

ըինը (էջ 1) գրուած է ձայնաստիճանով. երկրորդը՝ (էջ 97)  $\alpha$  եւ երրորդը՝ (էջ 177)  $\epsilon$ : Նոյն դաշնակ ունեցող երգերը նոյն ձայնաստիճանով էլ պէտք է գրել, որ երգեցողութեան ամբողջութիւնն ու կապը չընդհատուի:

**ՊԱԿԱՍՈՐԴ:** Պատարագի արարողութեան վերաբերեալ մի քանի կտոր քաց է թողած. մի քանի մեղեդի, Աւագ հինգշաբթիի սրբասացութիւնը, ծննդեան եւ Զատիկի թափօրի "աւետիս"-ները, բոլոր տաղերը եւ մի քանի մանր քան:

Երկար (♩) նշանը պէտք է այնպէս դնել, որ նա ազդէ իւրաքանչիւր հնգային զօին հաւասարապէս. այս ձեւով կուտայ մի քանի կերպ է կիրարկուած՝ մի տեղ գրուած է, միւսում ոչ, երբեմն միայն առաջին հնգային զօի վերայ, ուրեմն ենթադրելի է, որ ազդում է երկրորդին, երբեմն՝ երկուսի վերան էլ, եւ մերթ ոչ մէկի վերայ: Նոյնը նկատում ենք դաշնակի (pianoforte) մէջ, ուր մինչեւ անգամ հակադիր պատկեր է ներկայացնում միեւնոյն հատածի միեւնոյն կտորի ձայնականրամին, որին միացած է սերտ կերպով:

**ՏՊԱԳՐՈՒԹԻՒՆ:** Ընտիր թուղթ, մաքուր տիպ եւ յարմար դիրք ունի: Մի քանի տպագրական սխալ նկատեցինք. "Գոհանամք" էջ 160, դաշնակի քաժնում, հատած 1, ա. հնգային զիծ. վերջին ձխազն ունի  $\frac{1}{4}$  ամանակ, պէտք է  $\frac{1}{8}$  լինի.

Պակասում են հետեւեալ թուահամարները.

- էջ 21. 4 համարը չկայ.
- էջ 54. 18 համարը չկայ.
- էջ 105. 8 համարը չկայ.
- էջ 117-122. 18, 14 15 համարը չկայ.
- էջ 145. 29 համարը չկայ, եւ այլն:

Մի քանի թուահամարներ կան, որոնց կցած են Ա. Բ. Շ տառերը, քայց չկան պարզ ձեւերը՝ առանց տառերի: Մենք այս բացատրում ենք այսպէս. երեւի յարգելի երաժիշտն ունեցել է յիշեալ կտորներէից մի քանի տեսակ ներդաշնակուած, կամ մի քանի եղանակ, քայց ինչ-ինչ պատճառներով տպագրութեան չէ յանձնել, իսկ համարները թողել է անփոփոխ: Օրինակ էջ 156 եւ 158 կրկնուել է  $84^{\circ}$  -ին երկու անգամ եւ չկան 84, 84A եւ ~~84B~~  $\frac{84}{3}$  թուահամարները եւ սոցա համապատասխանող կտորները եւ այլն:

Եզրակացութիւն: Յարգելի երաժիշտ Պ. Մակար Եկմալեանը մեր երգեցողութեան ամայի անդաստանի մէջ ներդաշնակութեան անդրանիկ բուրաստանը տնկեց: Սրտանց ուրախ ենք, որ հայերս այժմ կարող ենք պարծել, թէ մենք էլ յետ չենք մնացել

վսեմ գեղարուեստի եւ կատարելագոյն Կերածշտութեան զարգացումից: Դէպի կատարելութիւն ձգտելով մենք ~~Կերածշտութեան~~ մի այսպիսի ծրագրով մշակուած եւ կազմուած, գեղարուեստական միութիւն ներկայացնող պատարագ:

ա. խորշել օտար եւ աւելորդ գեղգեղանքներից

բ. նոյն եղանակի զանազան երգուածքներից պատշաճաւորն ընտրել:

գ. եղանակների տաղաչափութիւնն ու ներդաշնակութիւնը, ըստ կարելւոյն, երգերի խօսքերի իմաստին համաձայնեցնել, պահելով միանգամայն հայոց եկեղեցական երածշտութեան ոճն ու ոգին եւ, մի այսպիսի սրբազան աւանդին վայել՝ պարտ ու պատշաճ ակնածութիւն ու հաւատարմութիւնը:

դ. եղանակն ու տաղաչափութիւնը ուղղելիս առաջնորդ ունենալ ձեռագիր պարզամատոյցները եւ հին խագերը, որոնք, անշուշտ, աւելի խօսուն են՝ մեռած լինելով, քան մեր ազգի կենդանի մեռած ձայնանիշները: