Արթուր Եահնաղարեան

Նարեկան խաչագրեալ



www.naregatsi.org

«...Հին խազերը՝ որոնք, անշուշտ,
աւելի խօսուն են՝ մեռած լինելով,
քան մեր այղի մեռած ձայնանիշերը»:

Կոմիտաս



"...The old khazes,
though defunct,
are no doubt more eloquent
than the lifeless modern notation we presently use."

Komitas

www.naregatsi.org

Արթուր Շահնազարեան

ՀԱՐԱԿԱՆ ԽԱՂԱՓՐԵԱԼ

Խազերից վերծանուած միջնադարեան տասներկու շարական եւ նոյն շարականների բանաւոր պահպանուած օրինակները

Հայաստանի պետական կամերային երգչախումբ

Գեղարուեստական ղեկավար և դիրիժոր՝

Ռոբերտ Մքէյեան

Նարեկացի արուեստի մխութիւն
Երեւան, 2013

www.naregatsi.org

ՀՏԴ 783
ԳՄԴ 85.314
Շ 212

ՎԱՉԷ ՊԱՐՍՈՒՄԵԱՆԻ
խմբագրութեամբ և անգլերէն թարգմանութեամբ

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ ԵՐԳԱԽՄԲԻ
կատարմամբ (խմբավար՝ Ռոբերտ Մլքէեան)

Շահնազարեան Ա.

Շ 212 Շարական խազագրեալ: Խազերից վերծանուած միջնադարեան տասներկու շարական և նոյն շարականների բանաւոր պահպանուած օրինակները: Երաժշտագիտական մենագրութիւն, ձայնասկաւառակ, նոտագիրք: /Արթուր Շահնազարեան; խմբ.՝ Վաչէ Պարսումեան – Եր.: Նարեկացի արուեստի միութիւն, 2013. – 120 էջ:

17-18-րդ դդ. ի վեր անվերծանելի է համարուել հայ միջնադարեան հոգեւոր երաժշտութեան գրանցման՝ խազագրութեան իմաստը: Տասնամեակներ շարունակ կորած են համարուել նաեւ Կոմիտասի խազաբանական ուսումնասիրութիւնները՝ խազերի վերագտած բանալին:

1987 թ. Կոմիտասի խազաբանական ձեռագրերը հայտնաբերելով Չարենցի անուան գրականութեան ինստիտուտում՝ երաժշտագէտ, կոմպոզիտոր Ա. Շահնազարեանը կատարել է գիտական ծաւալուն ուսումնասիրութիւն եւ, էապես զարգացնելով խազագիտութիւնը, ի վերջոյ ներկայացրել է պարզ խազերի վերծանութիւնները:

Տրուած է 12 շարականի վերծանութիւն եւ, համեմատութեան համար, նոյն շարականների բանաւոր պահպանուած օրինակներն ըստ Ն. Թաշճեանի 19-րդ դ. գրանցման: Շարականների խազաւոր վերծանուած բնօրինակներն ու բանաւոր պահպանուած օրինակները ներկայացուած են ժամանակակից նոտագրմամբ եւ հնչում են ներամփոփ ձայնագրութեան մէջ:

By the 17th – 18th c. the notation system of *khazes* (neumes) used for transcribing medieval Armenian spiritual music was no longer decipherable. Also Komitas' neumological studies – the re-obtained key to medieval *khazes* – were widely considered as lost.

Discovering Komitas' neumological manuscripts in the archives of the *Charents Museum of Literature* in 1987, musicologist, composer Arthur Shahnazarian studies them in subsequent years and eventually finds the key to decoding the simple *khazes* in this important contribution to modern neumology.

12 *sharakans* as deciphered from neumes are offered in the publication alongside their more familiar forms transcribed from the oral tradition by N. Tashjian in the 19th c.. Both the decoded and the orally preserved versions of the *sharakans* are presented in modern notation system, as well as in the accompanying recording.

ՀՏԴ 783

ISBN 978-9939-9085-0-2
ISMN 979-0-69380-012-4

© Ⓟ Նարեկացի արուեստի միութիւն, 2013
Naregatsi Art Institute, 2013
© Ⓟ Շահնազարեան Ա., 2013
Shahnazarian, A., 2012

www.naregatsi.org

Artur Shahnazarian

KHAZ-NOTATED *SHARAKANS*

Twelve medieval sharakans as deciphered from neumes (khazes)
and the same sharakans as transcribed from oral tradition

The State Chamber Choir of Armenia

Artistic director and conductor:

Robert Mlkeyan

Naregatsi Art Institute
Yerevan, 2013

www.naregatsi.org

Ա. Փալատն հանդերձ կառօքն (Բկ). Ստեփաննոս Սիւնեցի Ա, V դ.

1. Խազաւոր բնօրինակը 2:04
2. Բանաւոր օրինակը. խմբերգ 0:43
3. Բանաւոր օրինակը. մեներգիչ՝ Յովսէփ Նշանեան 0:45

Բ. Հաստատեցաւ սիրտ իմ ի Տէր (Բծ). Ստեփաննոս Սիւնեցի Ա, V դ.

4. Խազաւոր բնօրինակը 1:32
5. Բանաւոր օրինակը. խմբերգ 0:42
6. Բանաւոր օրինակը. մեներգիչ՝ Վահէ Բեգոյեան 1:17

Գ. Պարծանք եկեղեցւոյ (Բծ). Մովսէս Խորենացի, V դ.

7. Խազաւոր բնօրինակը 1:58
8. Բանաւոր օրինակը. խմբերգ 1:16
9. Բանաւոր օրինակը. մեներգիչ՝ Վրէժ Ղարիբեան 0:37

Դ. Անոխակալ եւ բարեգութ (Բծ). Պետրոս Գետադարձ, XI դ.

10. Խազաւոր բնօրինակը 2:20
11. Բանաւոր օրինակը. խմբերգ 1:21
12. Բանաւոր օրինակը. մեներգիչ՝ Վահէ Բեգոյեան 0:46

Ե. Որ ի հօրէ առաքեալ (Դկ). Յովհաննէս Երզնկացի, XIII դ.

13. Խազաւոր բնօրինակը 1:31
14. Բանաւոր օրինակը. խմբերգ 0:54
15. Բանաւոր օրինակը. մեներգիչ՝ Արէն Աւետեան 0:55

Զ. Որ արարիչդ ես արարածոց (Դկ)

16. Խազաւոր բնօրինակը 1:36
17. Բանաւոր օրինակը. խմբերգ 1:15
18. Բանաւոր օրինակը. մեներգիչ՝ Արթուր Մարկոսեան 0:42

Է. Որ թագաւորդ ես թագաւորաց (Բծ)

19. Խազաւոր բնօրինակը 3:04
20. Բանաւոր օրինակը. խմբերգ 1:24
21. Բանաւոր օրինակը. մեներգիչ՝ Վահէ Բեգոյեան 1:21

Ը. Յաւուրց վերջին ժամանակի (Բծ). Յովհաննէս Երզնկացի Պլուզ, XIII դ.

22. Խազաւոր բնօրինակը 1:59
23. Բանաւոր օրինակը. խմբերգ 0:53
24. Բանաւոր օրինակը. մեներգիչ՝ Արէն Աւետեան 0:53

Թ. Ով երջանիկ տէր Գրիգոր (Բկ). Մովսէս Խորենացի, V դ.

25. Խազաւոր բնօրինակը 1:13
26. Բանաւոր օրինակը. խմբերգ 1:16
27. Բանաւոր օրինակը. մեներգիչ՝ Արէն Աւետեան 1:18

www.naregatsi.org

Ժ. Որ պատուիլեան ճշմարտութեան (Բկ). Ներսէս Շնորհալի, XII դ.

28. Խազաւոր բնօրինակը 1:45
29. Բանաւոր օրինակը. խմբերգ 0:54
30. Բանաւոր օրինակը. մեներգիչ՝ Յովսէփ Նշանեան 0:58

ԺԱ. Հայր անսկիզբն (Բձ). Բարսեղ Ճոն, VII դ.

31. Խազաւոր բնօրինակը 1:57
32. Բանաւոր օրինակը. խմբերգ 1:05
33. Բանաւոր օրինակը. մեներգիչ՝ Յովսէփ Նշանեան 0:57

ԺԲ. Քրիստոս Աստուած, որ առաւել քան (Դկ)

34. Խազաւոր բնօրինակը 5:22
35. Բանաւոր օրինակը. խմբերգ 1:01
36. Բանաւոր օրինակը. մեներգիչ՝ Վրէժ Ղարիբեան 0:49

Բանաւոր օրինակները կատարում են ըստ Նիկողայոս Թաշճեանի (1841-1885) գրանցման:
Ձայնագրեալ շարական հոգեւոր երգոց, Վաղարշապատ, 1875:

www.naregatsi.org

I. Paravon Handerdz Karoqn (B-k): Stepanos Siunetsi A, 5th c.

1. As Decoded from Ancient Neumes 2:04
2. As Transcribed from Oral Tradition (Choir) 0:43
3. As Transcribed from Oral Tradition (Solo: Hovsep Nshanian) 0:45

II. Hastatetsav Sirt Im I Ter (B-dz): Stepanos Siunetsi A, 5th c.

4. As Decoded from Ancient Neumes 1:32
5. As Transcribed from Oral Tradition (Choir) 0:42
6. As Transcribed from Oral Tradition (Solo: Vahe Begoyan) 1:17

III. Partzanq Yekeghetsvoy (B-dz): Movses Khorenatsi, 5th c.

7. As Decoded from Ancient Neumes 1:58
8. As Transcribed from Oral Tradition (Choir) 1:16
9. As Transcribed from Oral Tradition (Solo: Vrezh Gharibian) 0:37

IV. Anokhakal Yev Baregut (B-dz): Petros Getadardz, 11th c.

10. As Decoded from Ancient Neumes 2:20
11. As Transcribed from Oral Tradition (Choir) 1:21
12. As Transcribed from Oral Tradition (Solo: Vahe Begoyan) 0:46

V. Vor I Hore Arakeal (D-k): Hovhannes Yerznkatsi, 13th c.

13. As Decoded from Ancient Neumes 1:31
14. As Transcribed from Oral Tradition (Choir) 0:54
15. As Transcribed from Oral Tradition (Solo: Aren Avetian) 0:55

VI. Vor Ararichd Es Araratzots (D-k)

16. As Decoded from Ancient Neumes 1:36
17. As Transcribed from Oral Tradition (Choir) 1:15
18. As Transcribed from Oral Tradition (Solo: Arthur Markosian) 0:42

VII. Vor Tagavord Es Tagavorats (B-dz)

19. As Decoded from Ancient Neumes 3:04
20. As Transcribed from Oral Tradition (Choir) 1:24
21. As Transcribed from Oral Tradition (Solo: Vahe Begoyan) 1:21

VIII. Havurts Verchin Jamanaki (B-dz): Hovhannes Yerznkatsi Pluz, 13th c.

22. As Decoded from Ancient Neumes 1:59
23. As Transcribed from Oral Tradition (Choir) 0:53
24. As Transcribed from Oral Tradition (Solo: Aren Avetian) 0:53

IX. Yerjanik Ter Grigor (B-k): Movses Khorenatsi, 5th c.

25. As Decoded from Ancient Neumes 1:13
26. As Transcribed from Oral Tradition (Choir) 1:16
27. As Transcribed from Oral Tradition (Solo: Aren Avetian) 1:18

www.naregatsi.org

X. Vor Patviran Cheshmartutyan (B-k): Nerses Shnorhali, 12th c.
28. As Decoded from Ancient Neumes 1:45
29. As Transcribed from Oral Tradition (Choir) 0:54
30. As Transcribed from Oral Tradition (Solo: Hovsep Nshanian) 0:58

XI. Hayr Anskizbn (B-dz): Barsegh Jon, 7th c.
31. As Decoded from Ancient Neumes 1:57
32. As Transcribed from Oral Tradition (Choir) 1:05
33. As Transcribed from Oral Tradition (Solo: Hovsep Nshanian) 0:57

XII. Christos Astvats, Vor Aravel (D-k)
34. As Decoded from Ancient Neumes 5:22
35. As Transcribed from Oral Tradition (Choir) 1:01
36. As Transcribed from Oral Tradition (Solo: Vrezh Gharibian) 0:49

Examples from the oral tradition are drawn from transcriptions in Nikoghayos Tashjian's (1841-1885) hymnbook: Notated Sharaknots of Spiritual Songsof the Armenian Church, Vagharshapat, 1875.

www.naregatsi.org



Քո արածը մի սուրբ գործ է, սիրելի՛ Արթուր: Խոնարհում եմ աշխատանքիդ առաջ եւ շնորհաւորում եմ ամենայն անկեղծութեամբ Կոմիտասի հանդէպ ունեցած քո պաշտամունքի եւ հին խազերի վերծանութեան իր մեծ գործը անյայտութիւնից եւ մոռացումից փրկելու աննկուն կամքիդ համար:

Ինչ որ այստեղ տեսայ, շռնդալից խօսում է քո յայտնատեսական իմացութեան, տիրական գիտութեան, արտածական տրամաբանութեան եւ հզօր ներթափանցումների մասին, որով Կոմիտասի աշխատանքը փրկուած կարելի է համարել:

Վստահ եմ, որ քո շնորհիւ նոր էջ է բացուելու մեր խազագիտութեան ասպարէզում:

Դեռ շատ սերունդներ կը գնահատեն քո գործը եւ կը մեծարեն քեզ՝ երախտագէտ լինելով արածիդ նկատմամբ: Գիտցած ըլլաս, որ շռայլաբանութիւն չէ ասածս:

Պրոֆ. Վաչէ Պարսումեան

Դիրիժոր, երաժշտագէտ, Գլենդեյլի «Լարք» երաժշտական ընկերակցութեան ղեկավար, ԱՄՆ

The work you have carried out, dear Arthur, is sacred. I bow before it and congratulate you, with utmost sincerity, for uncovering the secrets of our ancient khazes as decrypted by Komitas. Through your indomitable resolve and intense devotion to Komitas, you have saved his great work from oblivion.

What you display in your extensive discourse speaks abundantly to your intuitive approach, extensive knowledge, deductive reasoning, and masterful inquiry into this enigmatic topic. Your efforts are the seeds from which we can safely deduce that Komitas' work on Khazes will be fully recovered.

I am convinced that your valiant effort in finding Komitas' key to reading our ancient Khazes, at least the simpler ones, will usher in a new chapter in the realm of neumology. Generations to come will benefit from your colossal achievement and will praise the foundations you have laid for them to build upon.

Prof. Vatsce Barsoumian

Conductor, musicologist, music director of Lark Musical Society of Glendale California, USA

www.naregatsi.org

«...Հին խազերը՝ որոնք, անշուշտ,
աւելի խօսուն են՝ մեռած լինելով,
քան մեր արդի մեռած ձայնանիշերը»:
Կոմիտաս

Այսօր եկեղեցին կարող է արարողակարգում պաշտօնապէս ընդունել վերծանուած շարականներ: 1909 թ. մարտի 19-ին Յ. Արշարունուն ուղղուած նամակում Կոմիտասը գրում է. «...16 տարուան աշխատանքս պտուղ տուաւ. գտայ մեր խազերի հիմնական բանալին եւ սկսայ կարդալ պարզ խազերով գրուածքներ: Արդ պիտի խնդրեմ, որ միառժամանակ, կրկին շարունակուի սովորական եղած երաժշտութիւնը, եւ երբ բոլորովին հրապարակ ելնէ մեր հանճարեղ նախնեաց հոգեբուխ երաժշտութիւնը, այն ժամանակ աւելի յարմար է ընդհանուր պատուիրագիր յղել հայ եկեղեցիներին. մեր անձնուրաց նախնեաց հզօր արիւնով՝ շաղախուած սուրբ տաճարների հաստահիմն կամարների տակ թող վերստին հնչեցնեն մեր պարզ ու վսեմ հոգեւոր ազգային եղանակները»:

Ներկայ ձայնասկաւառակում ներկայացուած են Կոմիտասի եւ Արթուր Շահնազարեանի խազաբանական ուսումնասիրութիւնների արդիւնքում կատարուած միջնադարեան շարականների վերծանութիւնները:
Տրուած է տասներկու շարականի վերծանութիւն: Համեմատութեան համար նախ հնչում է խազերից վերծանուած շարականը եւ ապա՝ բանաւոր պահպանուած նոյն շարականը (գրանցուած 19-րդ դարում):

Այդ շարականներն են.

1. Փարաւոն հանդերձ կառօքն (Բկ) – Ստեփանոս Սիւնեցի Ա. – V դ.
2. Հաստատեցաւ սիրտ իմ ի Տէր (Բձ) Ստեփանոս Սիւնեցի Ա. – V դ.
3. Պարծանք եկեղեցւոյ (Բձ) Մովսէս Խորենացի – V դ.
4. Անոխակալ եւ բարեգութ (Բձ) Պետրոս Գետադարձ – XI դ.
5. Որ ի հօրէ առաքեալ (Դկ) Յովհաննէս Երզնկացի – XIII դ.
6. Որ արարիչդ ես արարածոց (Դկ)
7. Որ թագաւորդ ես թագաւորաց (Բձ)
8. Յաւուրց վերջին ժամանակի (Բձ) Յովհաննէս Երզնկացի Պլուզ - XIII դ.
9. Ով երջանիկ տէր Գրիգոր (Բկ) Մովսէս Խորենացի – V դ.
10. Որ պատուիրան ճշմարտութեան (Բկ) Ներսէս Շնորհալի – XII դ.
11. Հայր անսկիզբն (Բձ) Բարսեղ Ճոն – VII դ.
12. Քրիստոս Աստուած, որ առաւել (Դկ)

www.naregatsi.org

ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՀԱՄԱՌՕՏ ԱԿՆԱՐԿ

301 թուականին Հայաստանում քրիստոնէութիւնը հռչակւում է պետական կրօն:

Հայոց հեթանոսական արուեստն աստիճանաբար թափանցում է քրիստոնէութեան մէջ: Առաջին քրիստոնէական տաճարները կառուցւում են կործանուած հեթանոսական տաճարների հիմքերի վրայ: Քրմական դասի զգալի մասը քրիստոնէութիւն է ընդունում եւ շարունակում ծառայել իբրեւ եկեղեցու սպասաւոր:

Գրիգոր Լուսաւորիչը, որը կրթութիւն էր ստացել Յունաստանում, Կեսարիայից իր հետ բերեց օտարազգի հոգեւորականներ, որոնք դարձան հայ եկեղեցու պաշտօնեաներ: Նրանց պարտադրանքով դպրոցներում ուսուցումը, եկեղեցիներում ծէսերն ու արարողութիւնները կատարւում էին յունարէն եւ ասորերէն: Ժողովուրդը ոչինչ չէր հասկանում օտար լեզուով երգերից, ուստի անգիր էր անում հայերէն թարգմանուած աղօթքները եւ երգում մայրենի եղանակներով՝ հայոց հին եղանակներով: Մէկ դար հայ եկեղեցին հաղորդակցուեց յունականի ու ասորականի վրայ հիմնուած քրիտոնէական երգեցողութեանը:

5-րդ դարում Մեսրոպ Մաշտոցն ստեղծեց հայոց գրերը: Մաշտոցի եւ հայոց կաթողիկոս Սահակ Պարթեւի ջանքերով թարգմանւում է Սուրբ Գիրքը, եկեղեցական ծիսակարգը: Մաշտոցն ու Ս. Պարթեւը երգեցողութեան հիմքում դնում են հայոց հին, աւանդական եղանակները, կարգաւորում ձայնեղանակների համակարգը: Մաշտոցն անձամբ շրջում է Հայաստանի գաւառներում՝ ամենուրեք հիմնելով դպրոցներ եւ ուսուցանելով թէ՛ գրերը, թէ՛ երգերը: Եւ աստիճանաբար թարգմանւում ու ձեւաւորւում են Պատարագամատոյցը, Սաղմոսարանը, Ժամագիրքը եւ երգւում հայերէն:

Մաշտոցն իր աշակերտների մի մասին Յունաստան ուղարկեց սովորելու: Յունաստանից վերադառնալով՝ նրանք թարգմանեցին ամենաարժէքաւոր գրքերը, ինչպէս՝ քերականութիւն, փիլիսոփայութիւն: Նոյն դարում գրի առնուեց հայոց պատմութիւնը: Եկեղեցում աւետարանն ընթերցւում էր յատուկ արուեստով՝ ասերգի ձեւով, որ բխում էր գրաբարի շեշտադրութիւնից եւ հնչերանգից: Պատմիչների վկայութեամբ, թարգմանութիւնից յետոյ ամենուր ցնծութեամբ երգում էին սաղմոսներն ու ծննդեան երգերը: Մեսրոպ Մաշտոցն ու Սահակ Պարթեւը յօրինում էին ինքնուրոյն երգեր: Մաշտոցի անունով պահպանուել է 129, ՍահակՊարթեւի անունով՝ շուրջ 60 շարական՝ իրենց եղանակներով հանդերձ:

www.naregatsi.org

Կոմիտասը գրում է. «5-րդ դարում գրերի գիւտը, Ս. Գրքի թարգմանութիւնը հոգեւոր երգեր առաջ բերին: Հետզհետէ զարգացաւ եկեղեցական պաշտամունքն ու ժամերգութիւնը: Հանդէս եկան մի շարք երգիչներ, յօրինեցին շարականներ, ճառեր, ներբողներ՝ եկեղեցական, տէրունական եւ սրբոց տօների նշանակութիւնը ժողովրդին բացատրելու նպատակով:

... Սաղմոսերգութիւնը տեղի տուեց շարականի եղանակներին:

... Շարականի եղանակներից յետոյ կամաց-կամաց հանդէս եկան տաղերի, գանձերի, աւետիսների եւ այլ հոգեւոր երգերի տեսակներ՝ հանդիսաւոր ժամերգութեան պահանջից:

Սոքա եւս ներբողներ են, միայն ժողովուրդն էր երգում: Սոքա ժամանակի ընթացքում այնքան բազմացան եւ ճիւղաւորուեցին, որ իւրաքանչիւր եկեղեցական տօն յատուկ տաղն ունէր: Սոցանից առանձին-առանձին ժողովածու կազմուեցաւ՝ Տաղարան, Գանձարան, Երգարան անունով:

Սոցա սկզբնաւորութիւնը պէտք է որոնենք նոյնիսկ 5-րդ դարում, որովհետեւ աւանդութեամբ մեր ձեռքն են հասել տաղեր, մեղեդիներ, ծննդեան աւետիսներ Մ. Խորենացու անունով: Այս կարելի է երկու կերպ բացատրել: Նախ՝ եթէ նոքա նորանն եւս չլինէին, քանի որ լեզուի ոճն աղաւաղուած է դարերի ընթացքում, այնուամենայնիւ նորան ընծայելն իսկ ապացոյց է 5-րդ դարից սկիզբ առնելուն կամ թէ չէ, պէտք է ընդունենք, որ ամէն մի նոր բան, գրերի գիւտից եւ Ս. Գրքի թարգմանութիւնից յետոյ, ժողովուրդը վերագրում է 5-րդ դարու ս. հայրերին»:

5-րդ դարից մինչեւ 10- րդ դարը Հայաստանում հիմնւում են նշանաւոր դպրեվանքեր, որտեղ միւս գիտութիւնների հետ միասին ուսուցանւում է նաեւ երաժշտութիւն: Նշանաւոր երաժիշտ-փիլիսոփաների կողմից ստեղծւում են հարիւրաւոր երգեր, մշակւում է երաժշտութեան տեսութեան եւ գեղագիտութեան ամբողջական համակարգ: Ստեղծւում են երաժշտական զանազան ծիսամատեաններ: Երգերի եղանակների, երաժշտութեան գրանցման համար իբրեւ միջոց օգտագործւում է խազագրութիւնը: Խազերի կիրառման վկայութիւններ հանդիպում են 9-րդ դարից ի վեր, ինչը դեռեւս չի նշանակում, թէ 9-րդ դարից առաջ խազեր լինել չէին կարող:

Խազագրութիւնը հետզհետէ բարդացաւ եւ ճոխացաւ, աստիճանաբար խազաւորուեցին ծիսամատեանները: Խազաւորուեցին թէ՛ աւանդական երգերը, թէ՛ նոր ստեղծուածները: 12-րդ դարից սկսւում է խազագրութեան արուեստի նոր վերելքը, որն անկում է ապրում 15-րդ դարում: Անկման պատճառներն էին խազերի չափազանց բարդացումն ու հոծութիւնը,

www.naregatsi.org

գաղտնի գիտութիւն համարուելն ու քչերին մատչելի լինելը, նաեւ քաղաքական ծանր կացութիւնը. քոչուոր ցեղերի կործանարար ասպատակութիւններն աստիճանաբար քայքայեցին Հայաստանը՝ աննպաստ պայմաններ ստեղծելով ուսումնական ու ծիսական առօրեայի համար: Արդէն 17-18-րդ դարերում խազերը համարւում էին անընթեռնելի: Մշակութային աւանդական շատ կապեր վաղուց խզուել էին, եւ գրեթէ անհնար էր արդէն վերականգնել:

Եկեղեցական երգերը փոխանցւում էին բանաւոր: Այդ ամէնը, ինչպէս նաեւ որոշ հոգեւորականների կամայականութիւնները (երգեցողութեան առումով) պատճառ դարձան՝ հոգեւոր երգերի զգալի մասի աղաւաղման:

19-րդ դարում հայ եկեղեցական երգը ներկայացւում էր վեց տարբեր ոճերով՝ ա. Էջմիածնի, բ. Նոր Ջուղայի (հնդկահայոց), գ. Երուսաղէմի, դ. Կ. Պոլսի, ե. Վենետիկի, զ. Վիեննայի: Եղածը կորստից փրկելու նպատակով ստեղծուեց նոտագրութեան նոր համակարգ: Դրա միջոցով աւանդական հայ երաժշտութիւնը գրի առան եւ կորստից ու հետագայ աղաւաղումից փրկեցին *Շարակնոցը, Ժամագիրքը, Պատարագամատոյցը* եւ առանձին երգեր՝ *տաղեր, մեղեդիներ*:

19-րդ դարի վերջին մեր եկեցեղական երաժշտութեան մէջ խառնուել էին աւանդական ու խեղաթիւրուած երգերը. հին շրջանում՝ ասորականը, յունականը, բիւզանդականը, նոր շրջանում՝ պարսկականը, արաբականը, ընդհանուր տաճկականը ձուլուել էին հայկականին, եւ պէտք էր մի մարգարէ, որ դարերի աւերակներից վերակերտէր հայ երաժշտութիւնը: Այդ մարդը Կոմիտասն էր: Կոմիտասը գիւղերից ընտրութեամբ գրառեց մի քանի հազար երգ (նաեւ հոգեւոր երգեր): Նա հայ երաժշտութեան վրայից մաքրեց անցեալի ժանգն ու օտար ազդեցութիւնները՝ նախապէս սովորելով ու ճանաչելով օտարը: Լինելով արեւելցի երաժիշտ եւ քաջ գիտենալով արեւելեան երաժշտութիւնը՝ Կոմիտասը գերազանցապէս իւարացրեց նաեւ եւրոպական երաժշտութեան ձեռքբերումները: Հմտացաւ համաշխարհային խազաբանութեան մէջ, կատարեց խոշորագոյն գիտական հետազոտութիւններ: Խորութեամբ ուսումնասիրեց տարբեր ժողովուրդների երաժշտութիւնը, ինչպէս՝ *ասորական, բիւզանդական, յունական, հին հնդկական, հրէական, լատինական, պարսկական, արաբական, քրդական*: Իր համերգ-դասախօսութիւններով աշխարհին ծանօթացրեց հայ ժողովրդական եւ եկեղեցական երգ-երաժշտութեանը: Եղաւ նաեւ հայ ամենամեծ երգիչն ու կոմպոզիտորը, խմբավարն ու ուսուցիչը: Հայ ժողովուրդն իր մեծամեծներից միայն նրան դասեց Մաշտոցի կողքին:

www.naregatsi.org

Կոմիտասը քսան տարուց աւելի ճգնեց հարիւրաւոր ձեռագիր մատեանների վրայ, գտաւ հայոց հին խազերի բանալին եւ սկսեց կարդալ *պարզ* եղանակները: Կոմիտասը գրում էր, որ իր ուսումնասիրութիւնները նոր լոյս են սփռելու նաեւ ուրիշ ազգերի երաժշտութեան վրայ, ինչպէս նաեւ՝ յունական, որովհետեւ հայկական ձեռագրերը, աւանդապահ գտնուելով, պահպանել են կարեւորագոյն աղբիւրներ: Կոմիտասն օգտուել է նաեւ այնպիսի ձեռագրերից, որոնք այժմ կորած կամ ոչնչացած են: 1914 թուականին Կոմիտասը կրկին հրաւիրուեց Փարիզ՝ այս անգամ միջազգային յանձնաժողովի առջեւ աշխարհին ներկայացնելու *խազերի տեսութիւնը*:

Նոյն թուականին վերահաս հայկական ցեղասպանութիւնը ընդհատեց առաքելալի գործնական կեանքը. նա քսան անպտուղ տարիներ ապրեց Փարիզի հոգեբուժարանում:

Կոմիտասի ձեռագրերի մի մասը ոչնչացաւ, մի մասը սփռուեց աշխարհի տարբեր երկրներում: Հայկական վանքերի հետ միասին հրի ու սրի մատնուեցին հազարաւոր գրչագիր մատեաններ:

Այսօր Հայաստանի ձեռագրապահոցում՝ Մաշտոցի անուան Մատենադարանում, պահւում են մօտ 15 հազար գրչագիր մատեաններ եւ պատառիկներ, որոնք հարուստ նիւթ են պարունակում: Երաժշտական-ծիսական հարիւրաւոր մատեաններ խազաւորուած են: 290-ից աւելի պատարագամատոյցները, մօտ 300 ժամագրքերը, 350 շարակնոցները, տասնեակ տաղարաններն ու գանձարանները, մանրուսման գրքերն ու այլ ծիսական մատեաններ պահպանում են հայոց եկեղեցական դարաւոր երաժշտութիւնը: Նոյնպիսի ձեռագրեր պահւում են նաեւ Երուսաղէմում, Վենետիկում, Վիեննայում, այլ ձեռագրապահոցներում ու տարբեր մարդկանց մօտ:

www.naregatsi.org

ԽԱԶԱՒՈՐ ԳԼԽԱՒՈՐ ՃԻՍԱՄԱՏԵԱՆՆԵՐԸ

Կոմիտասը գրում է. «Հայ եկեղեցւոյ խազերը կրնան բաժանուիլ երեք դասի. առոգանութեան նշաններ, կետադրութեան նշաններ եւ երգեցողութեան խազեր»:

Սուրբ Գիրքը, Սաղմոսարանը, Նարեկը («Մատեան ողբերգութեան») գրուած են առոգանութեան եւ տրոհութեան (կէտադրութեան) նշաններով: Այդ նշանների օգնութեամբ գրառուել է ասերգը կամ ասերգուել են ընթերցուածները: Այդ գրքերում երբեմն հանդիպում են նաեւ երգեցողութեան խազեր: Ասերգում են նաեւ քարոզներ, ճառեր եւ այլեւայլ արձակ գրուածքներ: Առոգանութեան եւ տրոհութեան նշաններով ու որոշ բնորոշ խազերով է գրուած *Գանձարանը*:

Շարակնոցը գրուած է երգեցողութեան խազերով եւ իր մէջ ներառում է նաեւ առոգանութեան ու տրոհութեան նշանները:

Ժամագիրքը, *Պատարագամատոյցը*, *Մաշտոցը* (ծէսերի եւ արարողութիւնների՝ թաղման, կնունքի, պսակադրութեան եւ այլնի հետ կապուած երգերը) պարունակում են թէ՛ երգեր՝ գրուած շարականի խազերով, թէ՛ երգեր՝ ճոխ, բարդ ու հոծ զարդախազերով:

Ճոխ խազաւոր են նաեւ *Տաղարանը*, *Մանրուսման գրքերն* ու *Խազգրքերը*:

Նախնական ընդհանուր պատկերացում տալու համար բերենք երեք օրինակ՝ ա. առոգանութեան եւ տրոհութեան նշաններով, բ. պարզ խազերով, գ. բարդ եւ ճոխ զարդախազերով:

Իսկ ա՛րդ՝ ո՞՛ի ձեռջ առ հոգա՛լ իւրում, յաւելո՛ւլ կարիչէ՛՝ի հասա՛կ իւր կանգո՛ւն մի՛.

Եւ վասն հանդերձի զի՞ հոգայք.՝Հայեցարո՛ւք՛՝ի շուշա՛ն վայրենի՝ ո՞րպէս աճէ՝ ո՛չ ջանա՛յ եւ ո՛չ նիւթէ.՝Ասեմ ձե՛զ զի եւ ո՛չ Սողոմո՛ն

www.naregatsi.org

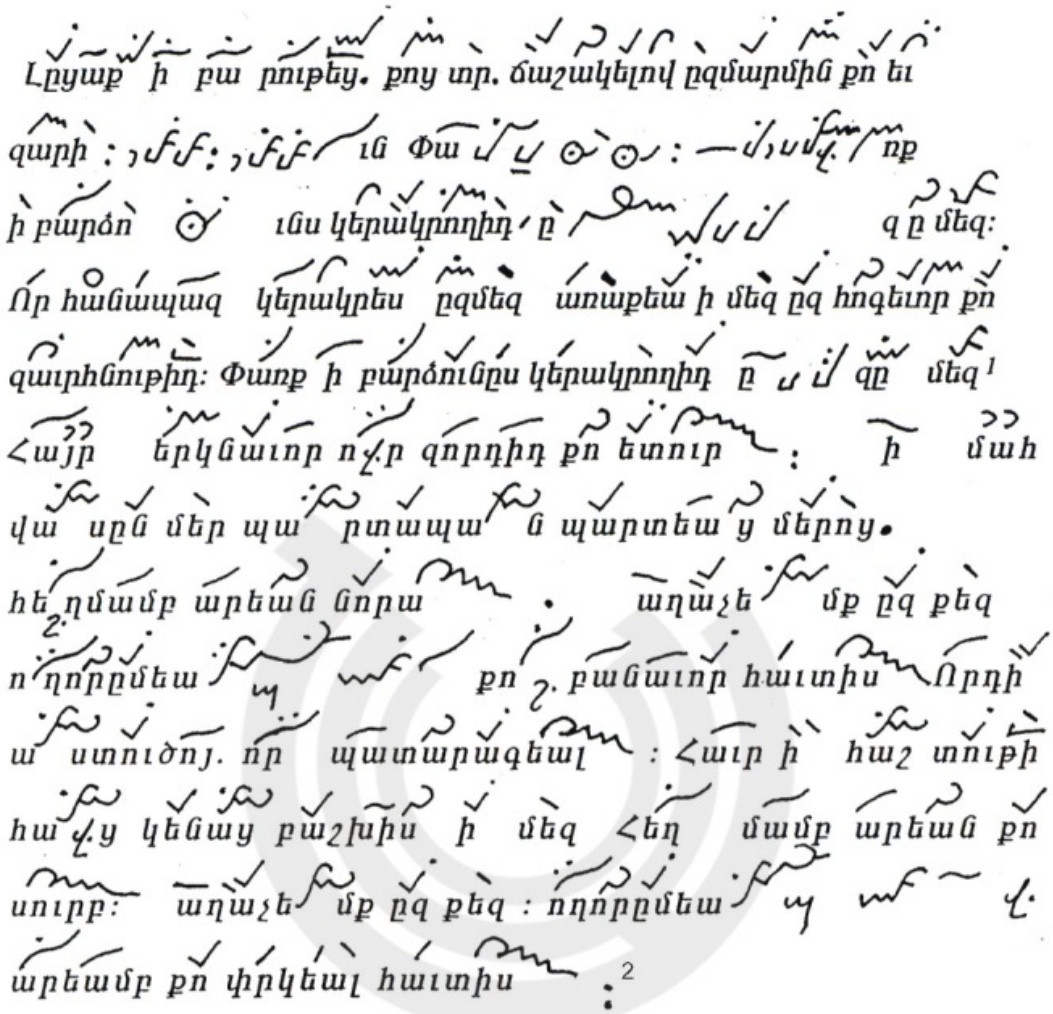
յամենայն ՚ի փառս իւրում զգեցա՛ ՚իբրեւ ըզմի՛ ՚ի նոցանէ. Իսկ եթէ զխտոն ի վայրի որ այսաւր է եւ վաղիւ ՚ի հնոց արկանի՝ ած այնպէս զգեցուցանէ՛ որչափ եւ առաւել զձեզ քերահաւատք. մի՛ այսուհետեւ հոգայէք եւ ասիցէք զինչ կերիցուք՝ կամ զինչ արբցուք կամ զինչ զգեցցուք[1]։

Քս. ի մէջ մեր յայտնեցա՛ որ էր՝ ած աստ բազմեցա՛։
Խաղաղութե՛ ձայն հընչեցա՛ սուրբ ողջունիս հրամանն տուա՛։
Եկեղեցիս մի անձն եղա՛ համբոյրըս յաւդ լըրման տուա՛։
Թոչնամութիըն հեռացա՛. սէրն ընդհանուրըս փըռեցա՛։
Արդ պաշտաւնեայք բարձեալ ըզձայն տուք աւրհնութի ի մի բերան.
միասնական ածութեն որում սրտէք են սրբաբան
Ահիւ կացցուք երկիւղիւ կացցուք. բարիոք կացցուք...
Առ քեզ աստըւած։ ... Ջողորմութի՝ եւ խաղաղութի եւ պատարագ
աւրհնութե՛
Եւ հոգւոյդ քում։ ...Ունիմք առ քեզ տր ամենակալ։ Եւ գոհացարուք
զտէ՛ բոլորով սրտիւ։ Արժան՝ եւ իրաւ։[2]

Աւրհնեցէք՝ զտր յերկնից աւրհնեցէք՝ զնա ի բարձանց[3]

1. Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռագիր 6767, էջ 45ա։
2. Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռագիր 3046, էջ 21բ-22ա։
3. Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռագիր 3522, էջ 2ա։

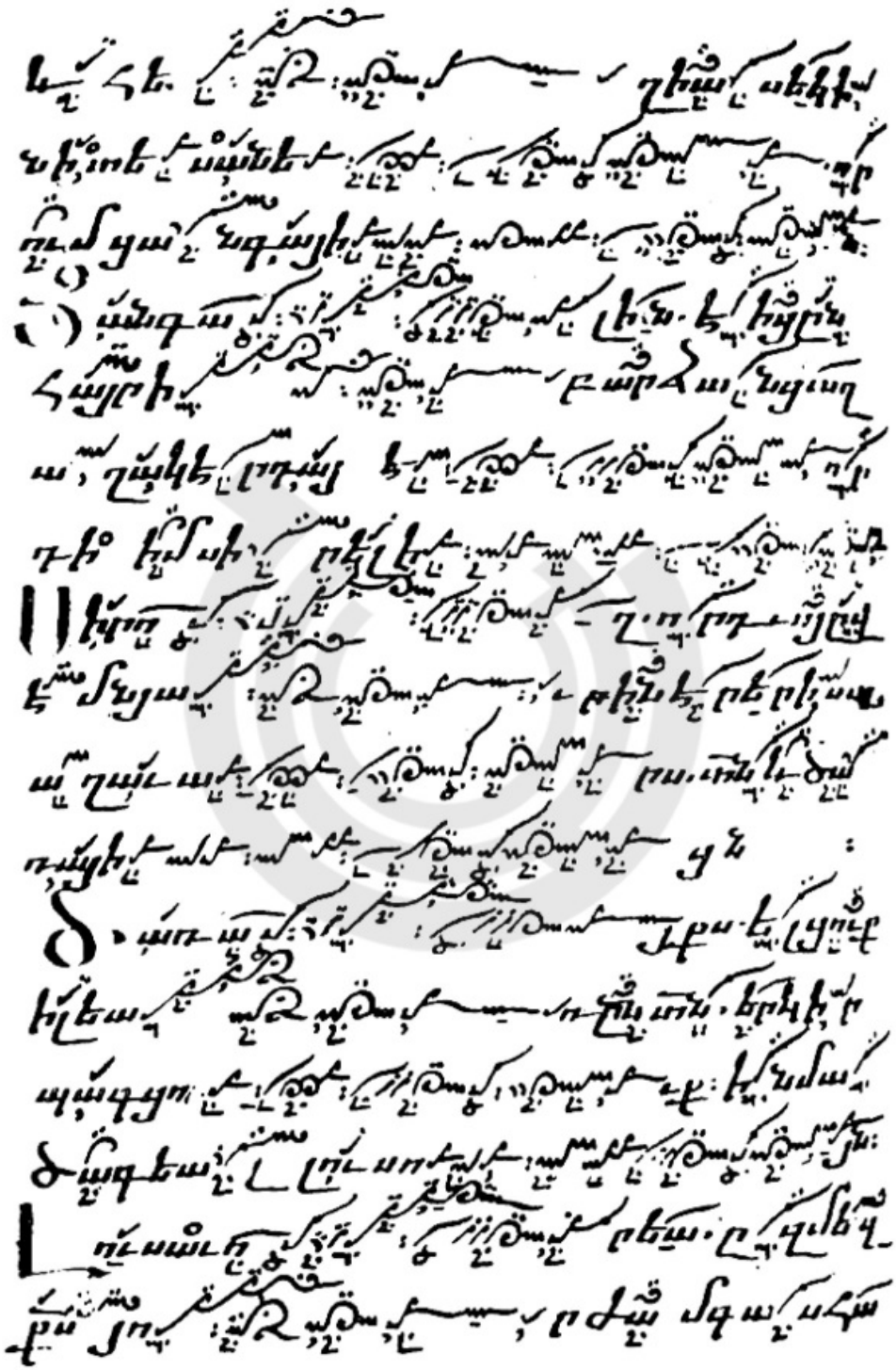
www.naregatsi.org



Լըսյաք ի բա բուքեց. քոյ տր. ճաշակելով ըզմարմին քո եւ
զարի: ,մմ: ,իւր ւն Փա մ ը ◎◎: —մ,սմ.ոք
ի բարձո ◎ ւնս կերակրողիդ, ը ամ մ զ ը մեզ:
Որ հանապազ կերակրես ըզմեզ առաքեա ի մեզ ըզ հոգեւոր քո
զաւրհնութիդ: Փառք ի բարձունըս կերակրողիդ ը ս մ զը մեզ[1]
հայր երկնաւոր ոչ զորդիդ քո եառուր: ի մահ
վա սըն մեր պա ատապա ն պարտեա ց մերոյ.
հե ղմամբ արեան նորա. աղաչե մք ըզ քեզ
ո ղորըմեա պ ար քո շ. բանաւոր հաւտիս Որդի
ա ստուծոյ. որ պատարագեալ: հաւր ի հաշ տուբի
հա ց կենաց բաշխիս ի մեզ հեղ մամբ արեան քո
սուրբ: աղաչե մք ըզ քեզ: ողորըմեա պ ար ց.
արեամբ քո փրկեալ հաւտիս:[2]

1 Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռագիր 3046, էջ 42ա:
2. Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռագիր 3046, էջ 24-26ա:

www.naregatsi.org



Գանձարան, Սիս, 1394 թ., ձեռ. № 3503

www.naregatsi.org

Հայ գիտական հասարակութեանը յայտնի է, որ Կոմիտասն իր ստեղծագործական-գիտական գործունէութեան վերջին շրջանում գտաւ հայ միջնադարեան նոտագրութեան՝ խազերի բանալին, սկսեց կարդալ պարզ շարականները, սակայն Մեծ եղեռնի տարիներին Կոմիտասի այլեւայլ ձեռագրերի հետ կորան նաեւ խազաբանական ուսումնասիրութիւնները՝ խազերի վերծանութիւնները. կորաւ խազերի բանալին:

Երաժշտագիտական գրքերում եւ յօդուածներում երբեք պատշաճ կերպով չեն նկարագրուել Ե. Չարենցի անուան գրականութեան եւ արուեստի թանգարանում՝ Կոմիտասի դիւանում, պահպանուող խազաբանական ձեռագրերը[1]: Վիճակը նոյնն էր առոգանութեան նշանների (խազերի) վերաբերեալ, երբ առաջին անգամ հրատարակեցի առոգանութեան վերաբերեալ Կոմիտասի անտիպ նիւթերը[2]:

Սակայն որքան մեծ էր զարանքս, երբ 1984 թուականին ուսումնասիրելով Կոմիտասի դիւանը՝ այնտեղ գտայ ոչ միայն խազերի «բուն բանալին» (Կոմիտասի խօսքերով), այլեւ՝ խազերի վերծանութիւններ եւ նոյնիսկ խազաւոր շարականների վերծանութիւններ: Այդ մասին երկու անգամ ելոյթ ունեցայ հեռուստատեսութեամբ, երգեցի վերծանուած շարականը, 1990 թուականին դասախօսութիւն կարդացի Փարիզում՝ հայ երաժշտութեանը նուիրուած գիտաժողովում: 1990թ. հոկտեմբերի 1-ին «Գեղարուեստ» թերթում տպագրուեց «Գտնուած է խազերի բանալին» յօդուածը եւ այլն, սակայն այդպէս էլ հնարաւոր չեղաւ հրատարակել այդ նիւթերի նոյնիսկ մի փոքրիկ մասը:

Ի հարկէ, տարօրինակ է այն փաստը, որ այդ ձեռագրերը, դեգերելով ու յանգրուանելով Կոմիտասի դիւանում, փաստօրէն 85 տարի սպասում էին լոյս աշխարհ գալուն: Պակաս տարօրինակ չէ տարածուած այն մտայնութիւնը, թէ Կոմիտասը գտաւ խազերի բանալին, սակայն այն կրկին կորաւ:

Խազերի կիրառման վկայութիւններ հանդիպում են 9-րդ դարից ի վեր: 12-րդ դարից սկսւում է խազագրութեան արուեստի նոր վերելքը, որն

1. Կոմիտասի ժառանգութեան հրատարակութիւնն իրականացնող երջանկայիշատակ Ռոբերտ Աթայեանը, բացի դրան նուիրուած մի երկու հատուած մէջբերելուց, այդպէս էլ չանդրադարձաւ Կոմիտասի խազաբանական ձեռագրերին եւ, ընդհանրապէս, անտիպ երաժշտատեսական ժառանգութեանը, որովհետեւ աւարտին չէր հասցրել Կոմիտասի ստեղծագործական եւ ազգագրական ամբողջական ժառանգութեան հրատարակումը: Ողջ գիտական կեանքը հայ միջնադարեան երաժշտութեանը նուիրած Ն. Թահմիզեանը իր բազմաթիւ գրքերում եւ յօդուածներում այդպէս էլ չանդրադարձաւ Կոմիտասի՝ պահպանուած խազաբանական կարեւորագոյն ձեռագրերին:

2. Շահնազարեան Ա. Մ., Միջնադարեան խազարուեստը հայ երաժշտական մշակոյթի համակարգում, հտ. 1 (Առոգանութիւն) Երեւան, 1990, 820 էջ:

www.naregatsi.org

անկում է ապրում 15-րդ դարից, եւ արդէն 17-18-րդ դարերում խազերը համարւում են անընթեռնելի: Եւ ահա 20-րդ դարի սկզբին Կոմիտասը յայտնում է, որ գտել է խազերի բանալին: Մի ցաւալի հարց է առաջանում. ինչո՞ւ Կոմիտասն այդ բանալին աւելի որոշակի չներկայացրեց 1914 թ. փարիզեան դասախօսութիւններում, որոնց շնորհիւ պահպանուած կը լինէր, ինչո՞ւ չբացատրեց աշակերտներին, որոնց շնորհիւ կը պահպանուէր: Մի՞թէ խազերի բանալու վերաբերեալ 20 տարուայ տքնաջան աշխատանքի արդիւնքների մի կարեւորագոյն մասը չպահպանուեց որեւէ առանձին թերթիկի վրայ: Եւ ահա պարզւում է, որ պահպանուել է. Կոմիտասի դիւանում հանդիպում ենք «կորած» բանալուն:

1984 թուականից շարունակելով, առաջ տանելով Կոմիտասի գործը՝ սկսեցի շարադրել խազերի վերաբերեալ հինգ հատորանոց աշխատութիւն՝ հետեւեալ կարգով. հատոր Ա - Առոգանութիւն, Բ - Չափաբանութիւն (տաղաչափութիւն), Գ - Ձայնեղանակներ, Դ - Խազերը եւ նրանց նշանակութիւնը, Ե - Վերծանութիւն:

1990 թ. լոյս տեսաւ առաջին հատորը (Ա. Մ. Շահնազարեան, Միջնադարեան խազարուեստը հայ մշակոյթի համակարգում, հատոր1, «Հայաստան» հրատ., Երեւան 1990, 820 էջ):

Պատկերացնելու համար տալիս ենք առաջին հատորի բովանդակութեան ցանկը, որ վերաբերում է առոգանութեանը եւ պարզագոյն խազերին եւ հիմնուած է միջնադարեան ձեռագրերի, քերականների եւ այլ աղբիւրների վկայութիւնների վրայ: Գրքում ամփոփուած է խնդրին առնչուող ողջ նիւթը, եւ տրուած են ասերգի վերծանութեան օրինակներ:

Աղբիւրների ցանկ.....8
Մուտք.....20
ՄԱՍՆ Ա.....38
ԱՌՈԳԱՆՈՒԹԻՒՆ.....38
Ընդհանուր նախաբան.....40
Խօսաձայնի գրառումը.....43
Նախնական գիտելիք.....48
ա) Հասարակ խօսք.....50
բ) Տրամաբանական շեշտի ազդեցութիւնը սովորական խօսքի վրայ.....68
գ) Յուզական խօսք.....79
դ) Ասմունք.....91
ե) Անցում ասմունքից ասերգ.....116

www.naregatsi.org

Ա. ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԱՍԵՐԳ....131
1. Նախաբան....132
2. Քառալարի համակարգը....133
3. Ամանակ....135
4. Եղանակաւորման տեսակները....137
5. Շեշտադրութիւն....140
ա) Շեշտադրութիւն (ընդհանուր)....141
բ) Սկսող ձայն....148
գ) Երկար....150
դ) Հարցական շեշտ....153
ե) Պարոյկ....160
6. Տրոհութիւն կամ կէտադրութիւն....173
ա) Տրոհութեան օրէնքները....174
բ) Վերլուծութիւնները եւ ձեւերը ասերգում....185
գ) Կէտադրութեան եղանակաւորումները եւ յանգաձեւերը....195
7. Բացականչութիւնները ասերգում....204
8. Ընդհատում....206
9. Ընդհանրացում....212
10. Մտքի եւ զգացմունքի տեսակներն ու ձեւերը....220
11. Վերլուծութեան օրինակ....225
12. Ասերգի օրինակներ....239

Բ. ԵԿԵՂԵՑԱԿԱՆ ԱՍԵՐԳ....274
1. Նախաբան....275
2. Կարդալու արուեստը («վերծանութիւն»)....277
3. Առոգանութիւն....279
4. Առոգանութիւն....283

Ա. Ոլորակ, Բ. Ամանակ, Գ. Հագագ, Դ. Կիրք
Ա. Ոլորակ....284
ա) Ոլորակ....285
բ) Շեշտ (զօրութիւնը եւ սկզբունքը)....289
գ) Բութ (զօրութիւնը եւ սկզբունքը)....303
դ) Պարոյկ (զօրութիւնը եւ սկզբունքը)....312
ե) Ընդհանուր փոխյարաբերութիւններ....331

www.naregatsi.org

Բ.Ամանակ....334
ա) Ամանակ....335
բ) Երկար (զօրութիւնը)....335
Սուղ (զօրութիւնը)....335
գ) Երկար (սկզբունքը)....336
Սուղ (սկզբունքը)....338
դ) «Հասարակ վանգ»....338
Գ. Հագագ....340
ա) Հագագ....341
բ) Նախնական գիտելիք....344
գ) 1. Թաւ (զօրութիւնը)....346
2. Սոսկ (զօրութիւնը)....346
3. Միջակ (կամ՝ հաւասար)....348
1. Թաւ (սկզբունքը)....348
2. Սոսկ (սկզբունքը)....354
դ) Թաւ եւ սոսկ (ձայնաւորների վերաբերմամբ, ձայնաստիճանի նշանակութեամբ)....358
ե) Թաւ եւ սոսկ (բաղաձայների վերաբերմամբ, ձայնաստիճանի նշանակութեամբ)....363
Դ. Կիրք....372
ա) Կիրք....373
բ) Ապաթարց (զօրութիւնը)....374
Ապաթարց (սկզբունքը)....376
գ) Ենթամնայ (զօրութիւնն ու սկզբունքը)....382
դ) Ստորատ (զօրութիւնն ու նշանակութիւնը)....388
ե) Եղեգնաձեւ....390
5. «Ենթադատութիւն» 392
ա) Ենթադատութիւն (արտասանութեան եղանակը)....393
բ) Ենթադատութիւն (սկզբունքը եւ տեսակները)....395
6. Տրոհութիւն (կամ կէտադրութիւն)....405
ա) Տրոհութիւն....406
բ) Կէտադրութեան եւ շեշտադրութեան յարաբերութիւնը ....(412)
գ) Ստորակէտ (զօրութիւնը, սկզբունքը)....414
դ) Միջակէտ (զօրութիւնը, սկզբունքը)....416
ե) Վերջակէտ (զօրութիւնը, սկզբունքը)....420
զ) Բութ....425

www.naregatsi.org

7. Ճարտասանութիւն.....430
8. Համամարդկային օրինաչափութիւններ.....437
9. Հատուածներ նշաններ պարունակող ձեռագրերից.....444
ա) Շեշտադրութիւն.....445
բ) Հարցական շեշտ եւ պարոյկ.....480
գ) Տրոհութիւն կամ կէտադրութիւն.....490
դ) Բութ.....507
ե) Սուղ.....510
10. Նշանների նշանակման սկզբունքը եւ նշանների ձեւերը.....513
11. Առոգանութեան եւ տրոհութեան նշանների տեւողութիւնները.....539
12. Հայկական եւ յունական ասերգի ընդհանրութիւններն ու տարբերութիւնները.....546
13. Առոգանութեան համեմատութիւնը երկրաչափութեան հետ.....566
14. Վերծանութիւն Տրոհութեան եւ առոգանութեան տարրերի եւ նրանց հիմնական զուգորդումների ձայնանիշային օրինակները.....568
15. Չափ-արագութիւնը ասերգում.....608
16. Թուերգի ձայնամիջոցը.....608
17. Ձայնեղանակների առնչութիւնը ասերգին.....610
18. Ասերգի հնագոյն համակարգը.....611
19. Սաղմոսասացութիւն եւ սաղմոսերգութիւն.....622
20. Թուաստութիւնը՝ ըստ Կոմիտասի.....655
21. Գրիգոր Նարեկացու «Մատեան ողբերգութեան» աղօթագրքի արտասանութեան եւ ասերգութեան ձեւերը.....666
22. Օրինակներ թէ՛ ներկայումս կիրառուող, թէ՛ անցեալ դարում կիրառուած ասերգերից.....731
23. «Տէրունի» կոչուող նշանները.....813

Առոգանութեան հատորում մենք հրատարակեցինք նաեւ Կոմիտասի մի ձեռագիր, որը հերքում է տարածուած այն թիւր կարծիքը, թէ Կոմիտասի ուշ շրջանին վերաբերող խազաբանական ձեռագրերը չեն պահպանուել: Այդ ձեռագրում նշուած է 1914 թուականը (խազերի բանալին Կոմիտասը գտել էր 1909 թ.): Ահա այդ նիւթը:

1914 թ. Փարիզում կարդացած դասախօսութեան մէջ Կոմիտասը գրում է. «Ժ.գ. դարից մինչեւ Ժե դար առոգանութեան նշանների վրայ աւելանում են նաեւ «Տէրունի» կոչուածները. «այսինքն այն նշանները, որ սահմանուած են Տիրոջ խօսքերը արտայայտելու»:

www.naregatsi.org

Խօսքը վերաբերում է Արիստակէս գրչի հաղորդած տեղեկութեանը.

«...է իսկ անգաւոր զքերթողական գծիցդ կարգուած եւ զբազմայոյլ խըմբիցըդ շարժուածք յոլովիւք բանիւք եւ բազմամասնեայ բայիւք նոցին վերտառութեամբ արտակերտել շաղկապելով զմի առ միոյ, զի որ ոք ոչ դանդաղեսցի տքնել յիմաստս յայս վարժաւոր առ ի մակացութիւն գրոց աստուածայնոյ, կարասցէ անսայթաք սոքաւք տրոհել ըստ որոշման զճահողակին, եւ զյանկաւոր, եւ զյոքնամասնեայ զյեռահիւսիցն իսկ զյանգուածսն, առ ի միմիանց սուրբ եւ յստակ բացատրել: Սոքաւք թէ ոք տքնէ, ստուգիւ իսկ ճանաչէ որիշ որիշ եւ զտեղեաւն պիտանին եւ զիւրական գերալրութեամբն գերունակ զգիրս գլխագիր, զանշեշտն եւ զշեշտաւորն իսկ եւ Տէրունի զշեշտաւորն, զհենգն եւ զհարցուկ, զքաշս եւ զոյժ: զզարկ, եւ զդիր, զստոր, եւ զկիսաստոր, որ է ներքնաբութըդ., զբացատս, զմիաստիք, զերկուստիք, որ ասի տուն, զպարոյկ զենթամնայ եւ զգրադարձըն բովանդակ լրիւն զսկսման տողիցդ եւ զկատարածըն, հանդերձ սեպհական եւ հմտական եթ-կապովքն, եւ ոչ այլ ընդ այլոց եթերով խամրացուցեալ զգիրսն»:

www.naregatsi.org

Կոմիտասը եզրակացնում է.

«Այդ 13 նշաններու մեծ մասը առոգանութեան տասը նշաններուն հետ կը նոյնանան, նոյնիսկ տարբեր անուններով, իսկ միւսները նոր նշաններ են: Անունով եւ ձեւով կը նոյնանան պարոյկը եւ ենթամնան: Անունով տարբեր, իսկ ձեւով նոյնն են՝ բութը եւ դիրը, երկարը եւ քաշը, ստորը եւ իր ենթանշանները:

Շեշտը եւ զարկը թէ՛ ձեւով եւ թէ՛ անունով կը տարբերին: Սուղը, թաւը, սոսկը եւ ապաթարցը գոյութիւն չունին եւ վերջակէտն ու միջակէտը կէտադրութեան համար միայն կը գործածուին»[3]:

1	2	3	4	5	6	7	8
շեշտ,	բութ,	պարոյկ,	երկար,	սուղ,	թաւ,	սոսկ,	ապաթարց
զարկ,	դիր,	պարոյկ,	զքաշս,	\	\	\	\

9	10
ենթամնայ,	ստորատ,
ենթամնայ,	ստոր,

«Հենգն» խազին Կոմիտասն անուանում է նաեւ «հեգնական»:

Արիստակէսը «կիսաստորը» նոյնացնում է «ներքնաբութի» հետ. «զկիսաստոր, որ է ներքնաբութդ»:

Իսկ գրելով «զբացատս»՝ նկատի ունի տրոհութիւնը: «Քաշ»ը ներկայացնում է յոգնակի ձեւով. «զքաշս», քանզի նրա զանազան տեսակներ կան /թէ՛ գծագրաձեւի, թէ՛ զօրութեան/:

Պարզութեան համար «Տէրունի» նշանները ներկայացնում ենք այսպէս.

1) Հենգն
2) Հարցուկ
3) Քաշ («զքաշս»)
4) Ոյժ
5) Զարկ
6) Դիր
7) Ստոր

3. Կոմիտասի դիւանում հայերէն թարգմանութիւնն է ֆրանսերէնից, ուր թարգմանիչը «դիր»ը չի թարգմանել եւ թողել է état, թարգմանել է՝ ծանր, փոխանակ՝ քաշի:

www.naregatsi.org

8) Կիսաստոր («որ է ներքնաբութ» ՝) ›(՝)
զբացատս (տրոհութիւն)
9) Միաստիք (միջակէտն է) •
10) Երկուստիք (վերջակէտն է) :
11) Պարոյկ ◠
12) Ենթամնայ ◡
13) Գրադարձ ⌣

Կոմիտասի ձեռագրերում մեզ հանդիպեց խնդրին առնչուող մի շատ հետաքրքիր նիւթ: Մէկ էջի վրայ Կոմիտասը ներկայացրել է թէ՛ առոգանութեան դասական նշաններ, թէ՛ «Տէրունի» նշաններ, թէ՛ կէտադրական նշաններ եւ թէ՛ երգողական այնպիսի խազեր, որոնք հանդիպում են թուերգի վերջաւորութիւններում: Այս ցուցակը իր տեսքով, իր մէջ պարունակում է նաեւ որոշ բացատրութիւններ՝ վերաբերող կէտադրութեան նշանների դիրքին, առոգանութեան նշաններից՝ շեշտի, հաւասար բութի, ցած կամ ծանր բութի եւ պարոյկի ձայնաստիճանային փոխյարաբերութեանը, բուն երգի ձայնածաւալին, «ենթաբութ»-ին:

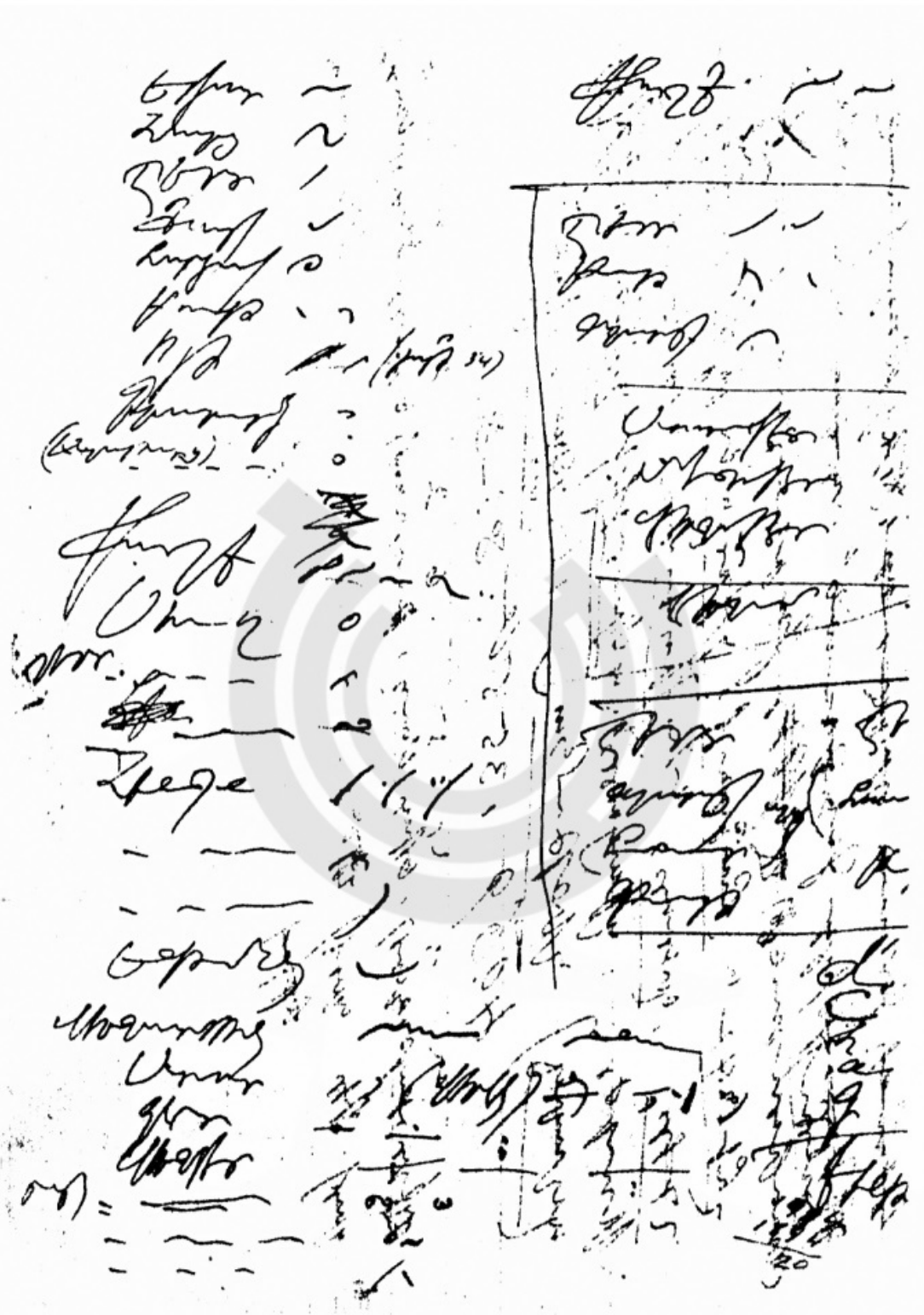
Յատկապէս արժէքաւոր է ձեռագիրը, քանզի այն գրուած է 1914 թուին, այսինքն՝ Վարդապետի ստեղծագործական, աշխատանքային կեանքի վերջին մասում:

Ձեռագրի ներքեւի մասում գրել է. 1914
1894
20

որ նշանակում է, թէ գործն սկսել է 1894 թուականին եւ աշխատել մինչեւ 1914 թուականը, որ անում է 20 տարի: - Կոմիտաս. «Քսան տարիէ ի վեր կ'ուսումնասիրեմ հայ եկեղեցւոյ խազերու համակարգը»:
Այս խօսքերն արտասանել է Կոմիտասը 1914 թուին Փարիզի համաժողովում առոգանութեան նշանների վերաբերալ դասախօսութիւնը կարդալիս:

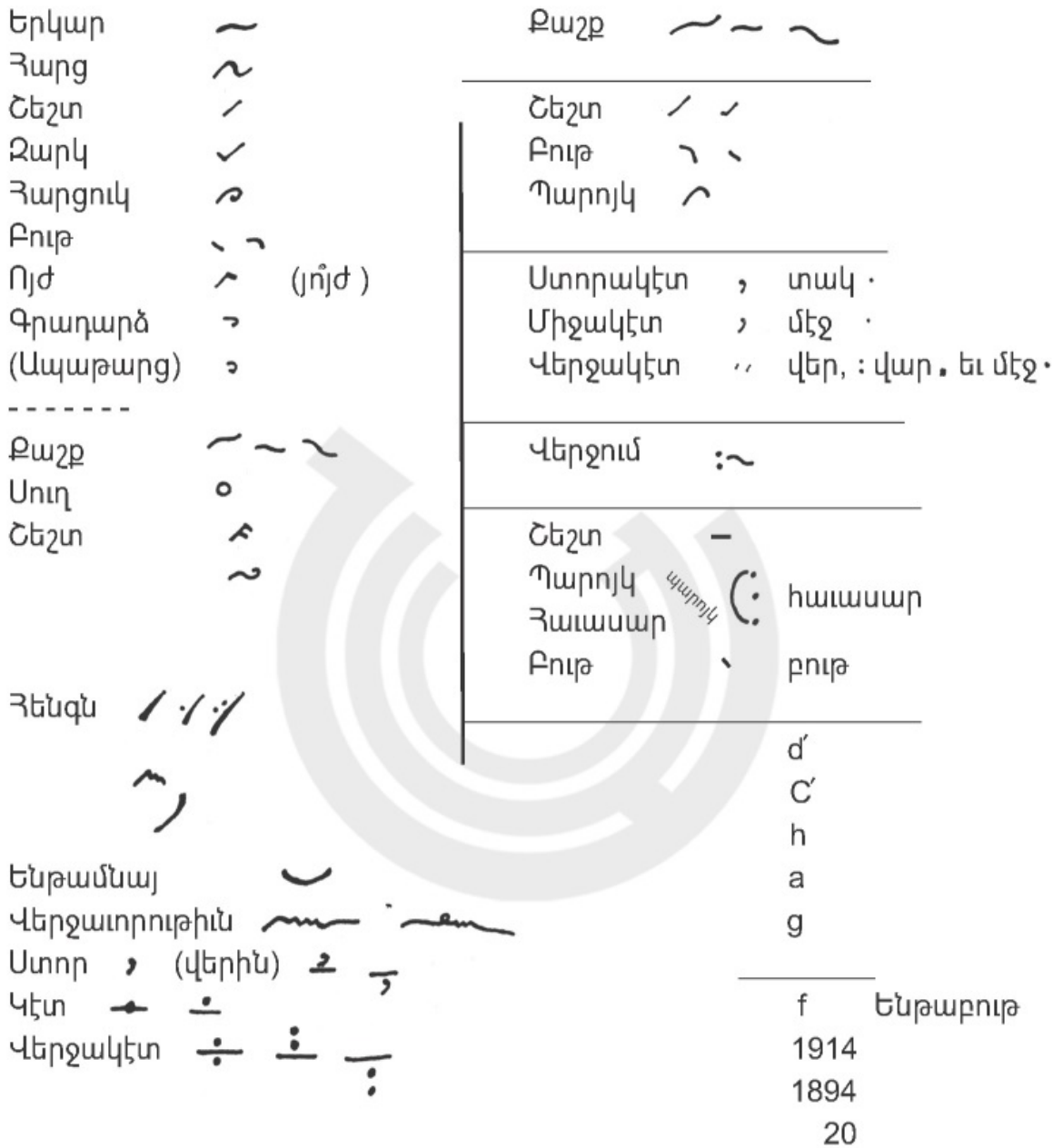
Կոմիտասի ձեռագրի դիւրընթեռնելիութեան նպատակով մենք ներկայացնում ենք այդ ձեռագրի նմանահանութիւնը եւ ապա նոյնի մեր վերծանութիւնը:

www.naregatsi.org



Կդ. 662

www.naregatsi.org



Ձայնաստիճանները գրել է եւրոպական (ընդունուած պայմանական տառերով)

ժ = րէ, c = դօ, h = սի, a = լյա, g = սոլ, f = ֆա:

www.naregatsi.org

Հետագայում՝ 2001 թուականին, Կոմիտասի խազաբանական նիութերը հրատարակեցի առանձին հատորով՝ իմ աշխատասիրութեամբ, մեկնութիւններով, վերլուծութիւններով, իմ կատարած ուսումնասիրութիւնների ու վերծանութիւնների օրինակներով հանդերձ (Ա. Մ. Շահնազարեան, Խազերի կոմիտասեան վերծանութեան յայտնութիւնը, «Հայաստան» հրատ., Երեւան, 2001): Իմ հրատարակած այս նիութերի մեծ մասը այլոք վերահրատարակեցին վեց տարի յետոյ՝ նշումներով, թէ իբր հրատարակւում են առաջին անգամ՝ թիւրիմացութեան մէջ գցելով հովանաւորին՝ Գալուստ Գիւլբենկեան հաստատութեանը եւ անտեղեակ հասարակութեանը (տե՛ս Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ, գիրք Բ, Սարգիս Խաչենց - Փրինթինֆո, Երեւան, 2007):

Կոմիտասը 1909 թ. յայտնում է Արշակ Չօպանեանին, որ գտել է խազերի բանալին եւ սկսել է կարդալ պարզ եղանակները, իսկ 1910 թ. «Ազատամարտին» ուղարկած գրութիւնում ասում է. «եւ նոյնիսկ կարդում եմ պարզ դարձուածքները», եւ ապա՝ «Յոյս ունիմ, թէ մօտիկ ապագայում առանձին հատորներով, հասարակութեան սեփականութիւնը պէտք է դառնա»: Ես իմ գրքում ցոյց եմ տուել, որ Կոմիտասը ոչ միայն հատորներ չի շարադրել խազերի վերաբերեալ, այլ նոյնիսկ ամփոփ չի շարադրել ամենանախնական նիութը՝ առոգանութիւնը, եւ Կոմիտասի խազաբանական ձեռագրերի մասին ժամանակակիցների տեղեկութիւններն ու վկայութիւնները համապատասխանում են պահպանուած ձեռագրերին: Կոմիտասն ասում է միայն, որ կարդում է խազերի պարզ դարձուածքները, եւ սա լիովին համապատասխանում է իր իսկ ձեռքով վերծանած օրինակներին: Այս բոլոր փաստերից յետոյ խազաբանութիւնից գաղափար չունեցող որոշ «երաժշտագէտներ» յայտարարում են, թէ Կոմիտասի խազաբանական ձեռագրերը չեն պահպանուել: Այն, որ Կոմիտասի վերծանութիւնը պահպանուած է, փաստ է, եւ երաժշտագէտները կարող են միայն համաձայնել Կոմիտասի՛ հետ կամ չհամաձայնել Կոմիտասի՛ հետ:

www.naregatsi.org

ԽԱԶԵՐԻ ԲԱՆԱԼԻՆ

Կոմիտաս. «Իսկական փորձերն սկսայ Բձ-ով, զի հիմնաձայներն այստեղ անաղարտ էին մնացել հին եւ նոր ոճերի մէջ:

1. Նկատեցի, որ բուն բանալին է դիմող ձայնը, եւ բոլոր խազերն իրենց սկզբունքը առնում են իւրաքանչիւր ձայնի համապատասխան դիմող ձայնին:

2. Իւրաքանչիւր ձայն իր ձայնաստիճանի բարձրութիւնը պահում է անփոփոխ՝ առնելով հաշուելով՝ միշտ դիմող ձայնէն եւ ապա իրեն յատուկ շարժումն է կատարում. եթէ ելնող է՝ ելնում է, իջնող է՝ իջնում:

3. Բութը (`) հանգչող ձայնն է (Բձ-ի մէջ երբեմն c եւ երբեմն a հաշուելով դիմողը՝ e):

Օրինակ՝ ԲՁ-ի

Դիմողն է՝ e
Հանգչողն է՝ c կամ a
Վերջաւորողն է՝ a
Շեշտն է՝ g
Բենկորձն է՝ fis-g
Պարոյկն է՝ d – c
Ոլորակն է՝ d - e
Փուշն է՝ e - d
Խունձն է՝ c – h կամ g-fis
Վերնախաղն է՝ a – c – h – c
Բութն է՝ c, a, կամ d (fis), d - եթէ քառունակն է՝ d – e – fis – g
Թուրն է՝ a – d կամ e – a
եւ այլն»:

Յիշեալ խազերի ձեւերն են.

Շեշտ 
Բենկորձ 
Պարոյկ 
Ոլորակ 
Փուշ 
Խունձ 
Վերնախաղ 
Բութ 
Թուր

www.naregatsi.org

Խազաւոր երգ վերծանելու համար նախեւառաջ պէտք է իմանալ երեք հիմնական հանգամանք.

ա. երգի ձայնեղանակի ձայնելեւէջային համակարգը (ընդհանրապէս ձայնեղանակների համակարգը),

բ. գործածուած խազերից իւրաքանչիւրի նշանակութիւնը, ելեւէջը կամ ձայնը եւ այլն,

գ. այն բանալին, որի շնորհիւ խազերը գտնւում են համապատասխան փոխյարաբերութեան մէջ, ընթերցւում-երգւում են որոշակի սկզբունքով: Խազերը, ինչպէս եւ խազաւոր երգերը, լինում են պարզ, միջին բարդութեան եւ բարդ: Այնպէս որ, խազերի բանալին ունենալը (տարածուած արտայայտութիւն է) դեռեւս չի նշանակում վերցնել ու երգել ցանկացած շարական. հարկաւոր է իմանալ իւրաքանչիւր խազի նշանակութիւնը եւ այլ շատ բաներ:

Կոմիտասի գրութիւնից երեւում է, որ նախ նա պարզել է պարզ խազերից իւրաքանչիւրի նշանակութիւնը, ապա գտել է դրանց փոխկապակցուածութեան բանալին եւ սկսել է պարզ շարականների վերծանութեան փորձերը:

Կոմիտասի դիւանում թիւ 631ա ձեռագրերի մէջ հանդիպում ենք խազաւոր շարականի վերծանութեան:

Դա «Փարաւոն հանդերձ կառօքն» շարականն է Աւագ օրհնութիւնների շարքից եւ այլ շատ բաներ, որի հեղինակն է Ստեփանոս Սիւնեցի Ա-ն (5-րդ դար):



www.naregatsi.org

Կոմիտասի այս վերծանութիւնը, 19-րդ դարից բանաւոր աւանդուած տարբերակների հետ համեմատած, աւելի հին է ոճով, աւելի խորհրդաւոր է, վեհափառ եւ զուսպ:

Կոմիտասի վերծանութեան որոշ հատուածներ ունեն «տարբերակներ», սակայն դրանք արդիւնք են խազերի բանալու մէկ այլ անհրաժեշտ պայմանի: Կոմիտասը մէկ այլ տեղ նշում է, որ խազերի նշանակութիւնը չափւում է քառունակներով:

Սա մի պարզ բան է, որը երեւում է վերծանութիւնում: Բանն այն է, որ տուեալ խազի ելեւէջը կամ ձայնը կարող է գտնուել կամ վերին, կամ ներքին քառունակի համապատասխան ձայնաստիճանում, եւ այդ յուշում է մեղեդու ընթացքը:

Այսպէս.



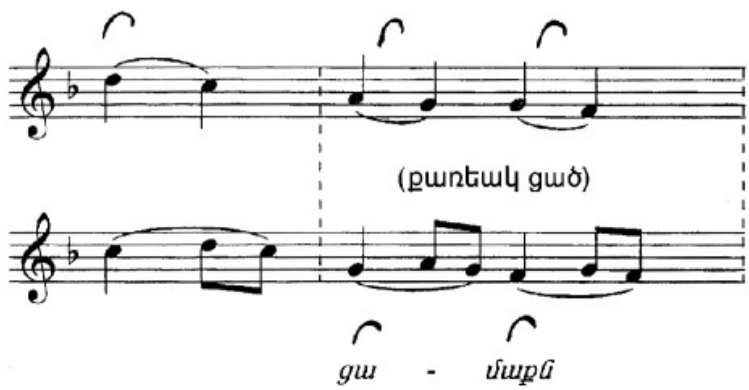
Այստեղ նախընտրելի է վերին քառեակի տարբերակը: Կոմիտասը նախքան երգի վերծանութիւնը շարադրել է երգում գործածուած խազերից իւրաքանչիւրի ձայնը, ձայնելեւէջը.



www.naregatsi.org

Բացի քառունակի հանգամանքից պէտք է նկատի ունենալ եւս մէկ օրինաչափութիւն: Ինչպէս մարդը, այնպէս էլ մեղեդին ունի իր կմախքը, «միս ու արիւնը», «նեարդային համակարգը» եւ այլն: Եւ որքան «մարմնի» մասը նուրբ է, այնքան եղանակի գրանցումը պէտք է աւելի մանրամասն լինի՝ ցոյց տալու համար նրբութիւնները: Նոյնիսկ եւրոպական ամենամանրամասն եւ ճշգրիտ գրանցումը, նոյնիսկ գրանցման այն յաւելեալ միջոցները, որոնք գործածւում են ժողովրդական երգերի յատուկ նոտագրութեան համար, դեռեւս բաւական չեն՝ արտայայտելու կենդանի երգի ողջ հարստութիւնը, նրբութիւնները, եւ Կոմիտասի երգերն էլ հնարաւոր չէ կատարել հարազատ ոճով միայն նոտաների օգնութեամբ: Այդ պատճառով, երբ լսում ենք, օրինակ, «Յով արէք»-ը Կոմիտասի եւ ուրիշ երգիչների կատարմամբ, թւում է՝ նոյնիսկ տարբեր երգեր են երգում, այն դէպքում, երբ առկայ է նոյն նոտագրութիւնը:

Այսպիսով, խազաւոր երգերում դրութիւնը սկզբունքօրէն նոյնն է: Որքան աւելի քիչ մանրամասնութեամբ է խազաւորուած երգը, այնքան աւելի շատ հնարաւորութիւն է ընձեռուած ելեւէջների տարբերակմանը (իմպրովիզացիային): Տուեալ դէպքում երգի հիմքը՝ հիմնական երգը, մնում է նոյնը, սակայն եղանակաւորման որոշ նրբութիւններ նոյն հիմքի վրայ կարող են այլ տարբերակ ունենալ: Կամ խազագրող միջնադարեան երաժիշտն անգիր գիտի երգը որոշակի մանրամասնութեամբ, բայց խազագրում է հիմնական ելեւէջները, եղանակի հիմքերը՝ պարզ խազերով: Օրինակ՝ պարոյկը, որ բաղկացած է շեշտի եւ բութի գումարից եւ ցոյց է տալիս ձայնի վերելքն ու վայրէջքը կամ վերից վար էջքը, կարող է, նայած երգի ոճին, բառերի իմաստին, զգացմունքին, արտայայտուել տարբեր ձեւերով՝ ըստ էութեան մնալով նոյնը: Օրինակ՝ վերոյիշեալ շարականում Կոմիտասը նշել է այդ տարբերակները.



www.naregatsi.org

Ահա երեւում է խազերի վերծանութեան կոմիտասեան սկզբունքը: Պէտք է իմանալ.

1. բուն բանալին դիմող ձայնն է (սրա համեմատ որոշւում են հիմնական խազաստիճանները),

2. բանալի է նաեւ քառունակի սկզբունքը (նայելով մեղեդու ընթացքին՝ պէտք է ընտրել, թէ տուեալ խազը ո՛ր քառունակին է աւելի ներդաշնակ),

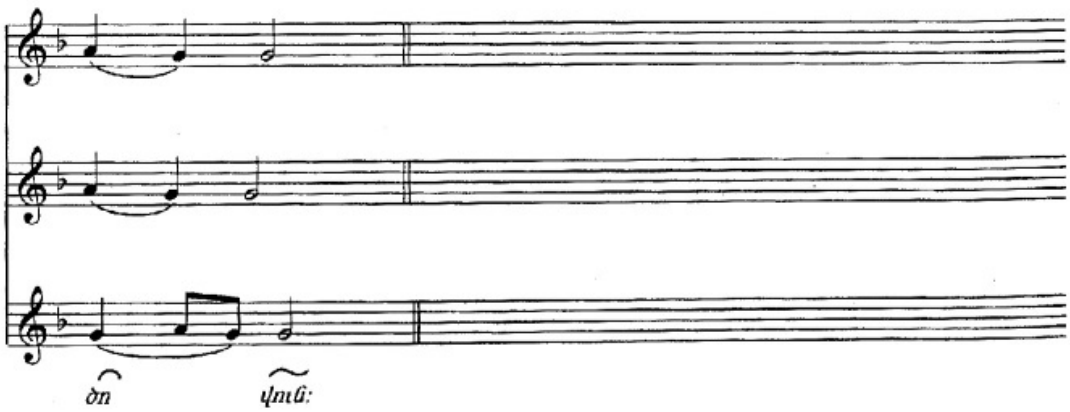
3. գործածական խազերից իւրաքանչիւրի ձայնային, ձայնելեւէջային նշանակութիւնը,

4. տարբերակման (իմպրովիզացիայի) առկայութիւնը:

Ահա Կոմիտասի վերծանած շարականը՝ իր իսկ կողմից արուած տարբերակումներով եւ տեղ-տեղ քառունակի երկու տարբերակի կիրառումով.



www.naregatsi.org



Տեսնում ենք, որ միմեանց յաջորդող երկու պարոյկի դէպքում երկրորդ պարոյկը մէկ աստիճան իջնում է:

Վերծանութեան յաջորդ օրինակները տարբեր տների հատուածներ են մէկ շարականից (կրկին Աւագ օրհնութիւնների շարքից): Նախ բերենք նոյն հատուածը Նիկողայոս Թաշճեանի գրառմամբ (արուած է 19-րդ դարում բանաւոր աւանդութիւնից).

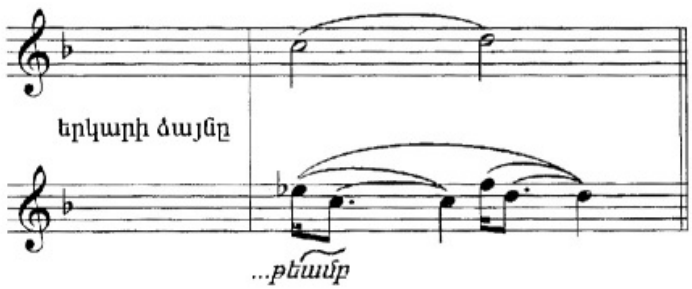


www.naregatsi.org

Կոմիտասն ընտրել է այդ շարականը, որովհետեւ այն կարծես բացառութիւն է բոլոր Բձ-ի խազաւոր շարականների մէջ, քանի որ տունը սկսւում է բենկորճ խազով (տե՛ս «յոյս» բառը): Խազաւոր Բձ շարականներում անձամբ մեզ չի հանդիպել բենկորճ խազով սկիզբ, բացի այնպիսի օրինակից, որը տան կէսի սկիզբն է (այնտեղ բենկորճը խաղի հետ է): Եւ բենկորճ խազի նշանակութիւնն արդէն պարզած լինելով՝ Կոմիտասը կարծես ստուգել է այդ բացառիկ հատուածով, որտեղ բենկորճը, լինելով որպէս սկիզբ, իրենից առաջ չունենալով ազդող խազ, աւելի պարզ կարող է բացայայտուել: Եթէ Բձ-ի հիմնաձայնն է ժ՛, ապա եղանակի հանգչող բութը g-ն է եւ b-ն է, ուստի երբ վերջաւորող (տան կէս) բութից առաջ պարոյկ է, ապա պարոյկի ձայնը պէտք է իջնի դէպի g բութը կամ b բութը: Այս դէպքում Կոմիտասը երկու տարբերակն էլ գրել է՝ փակագծում տալով հետեւեալ տարբերակը.

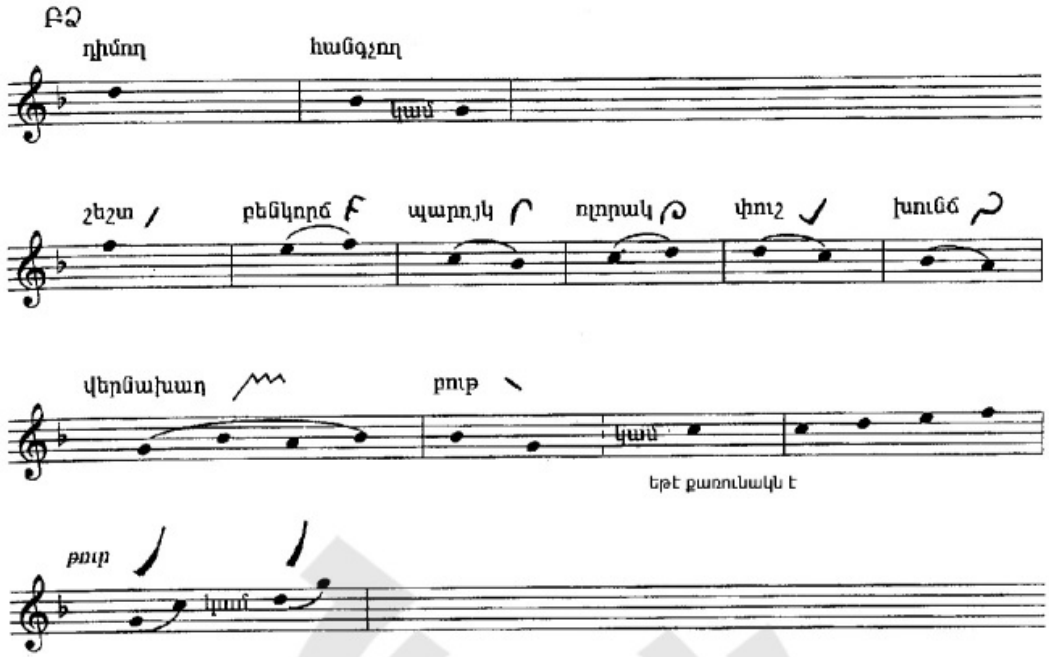


Երկրորդ դարձուածքի վերջաւորութեան ձայնի (երկարի) համար եւս երկու տարբերակ է ներկայացրել. մէկը՝ պարզ, միւսը՝ աւելի եղանակաւոր, որը շատ գեղեցիկ է: Ընդհանրապէս, թէ՛ ասերգի, թէ՛ շարականների վերջաւորութիւնների համար գոյութիւն ունէին որոշակի երաժշտական բանաձեւեր, եւ այդ բանաձեւերը կա՛մ բերւում էին մանրամասն խազաւորուած կերպով, կա՛մ՝ երբեմն ուղղակի երկարի նշանով, որը կարող էր երգուել թէ՛ պարզ, թէ՛ եղանակաւոր կերպով:



Այսպիսով բերուած վերծանութիւնները միանգամայն համապատասխանում են Կոմիտասի ներկայացրած *խազերի բանալու* եւ խազերի նշանակութիւնների սկզբունքներին: Պարզ համեմատութեան համար ստորեւ տալիս ենք Կոմիտասի նշած խազերի ձայները նոտաներով (Բձ-ի հիմնաձայնը ընդունելով ժ՛):

www.naregatsi.org



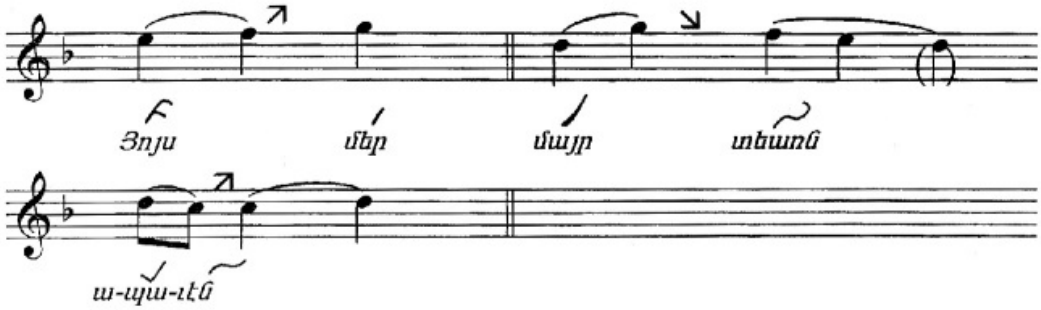
Ահա երգի խազաւոր վանկի եւ խազի նշանակութեան համեմատութիւնը (չխազաւորուած ձայները տուեալ դէպքում երգում են հիմնաձայնով)։



Միւսները կախում ունեն նաեւ նախընթաց ձայնից։ «Մեր» բառի շեշտը բարձր է հիմնական շեշտաձայնից (f), որովհետեւ նախընթաց ձայնը շեշտաձայնի (f) ձայնն է, որին հետեւում է շեշտ, այսինքն՝ բարձրացում։

www.naregatsi.org

Նոյնը վերաբերում է թուրի վերջին ձայնին յաջորդող խունճին (սա էջքի զօրութիւն ունի), դէպի վեր ուղղուած երկարին, որը բարձրանում է նախորդ ձայնի համեմատ:



Որեւէ շարական վերծանելու համար, պարզ է՝ նախ պէտք է ունենալ այդ խազաւորուած շարականը, ինչն այնքան դիւրին չէ, ինչպէս երեւում է առաջին հայեացքից: Վերծանուող նիւթը հարկաւոր է ճշտել, ստուգել, համեմատել եւ այլն, որովհետեւ տարբեր ձեռագրերում նոյն շարականի խազաւորումները զանազան տարբերութիւններ են ի յայտ բերում:

Նոյն շարականի խազաւորումը տարբեր ձեռագրերում կարող է լինել հետեւեալ տարբերութիւններով.

1. Խազաւորումը նման է. վանկերի վրայի խազերը համապատասխանում են միմեանց, սակայն մի օրինակում որոշ վանկերի վրայ բացակայում են խազեր, որ կան միւս օրինակում եւ հակառակը:

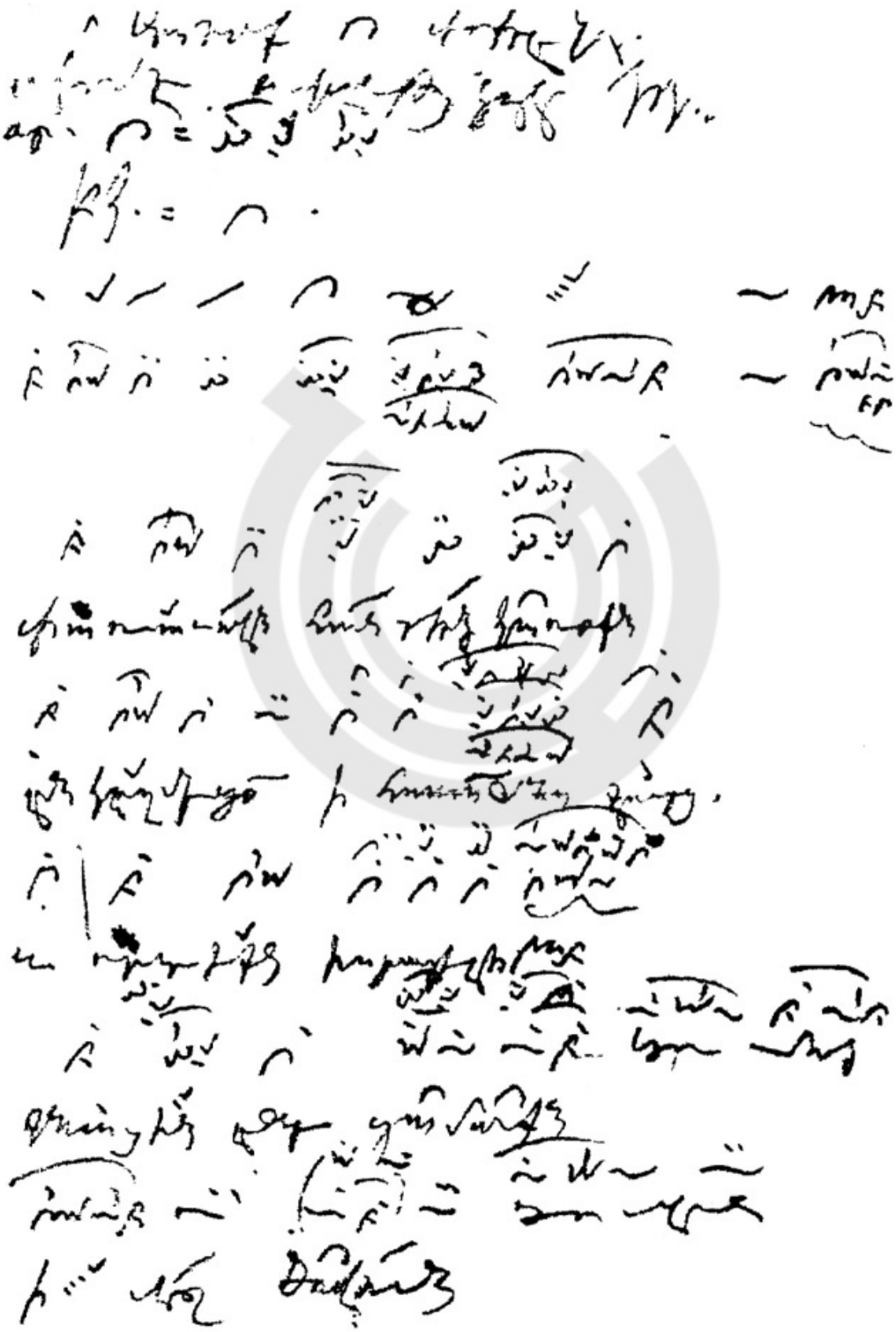
2. Խազաւորումը նման է, սակայն որոշ նշաններ տարբերւում են. մի օրինակում տուեալ վանկի վրայ շեշտերկար է, միւսում՝ թուր կամ այլ խազ:

3. Խազաւորման մօտ կէսը (ոչ յաջորդաբար) համապատասխանում է, կէսը չի համապատասխանում:

4. Զգալի տարբերութիւն կայ եւ այլն:

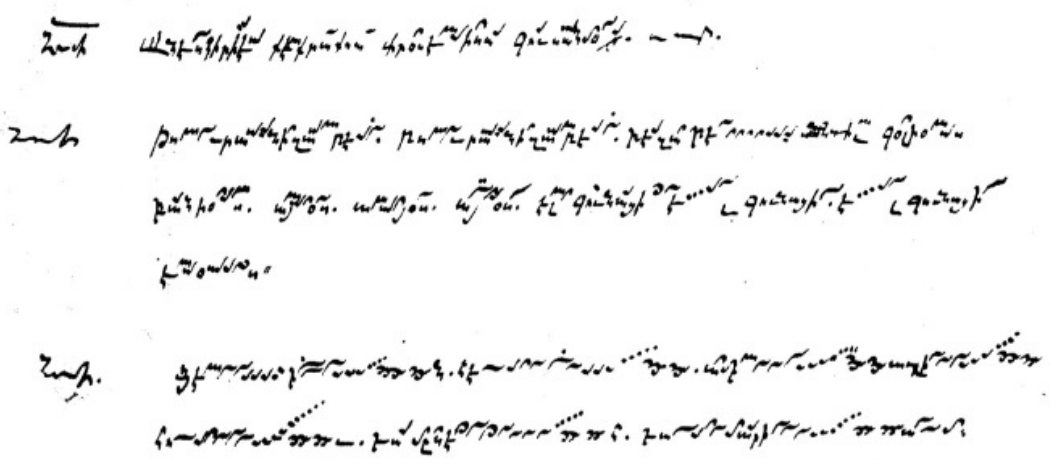
Այդ տարբերութիւնների պատճառներից են թերագրութիւնը, նման նշանների շփոթութիւնը եւ այլն, եւ, ի հարկէ, դպրոցների տարբերութիւնը: Հայ խազագիտութեան հրատապ խնդիրներից է ձեռագիր խազաւոր շարականների համեմատական հրատարակութիւնը:

www.naregatsi.org



www.naregatsi.org

Ա ա ա



Կոմիտասի ձեռագիրը. արտագրութիւն միջնադարեան ձեռագրից: Յունական երգ հայկական խազերով:

Ըստ Կոմիտասի, խազերի գաղտնիքը երեւան հանելու համար հարկաւոր է տիրապետել հետեւեալ ուսմունքներին ու գիտութիւններին.

1. Տառաչափութիւն
2. Վանկաչափութիւն, բառաչափութիւն, տողաչափութիւն
3. Առոգանութիւն
4. Շեշտադրութիւն
5. Կէտադրութիւն
6. Խազաչափութիւն
7. Խազագիտութիւն
8. Լեզուաբանութիւն (բառերի իսկական եւ հին առման)
9. Իմաստասիրութիւն (երկրաչափութիւն, թուաբանութիւն, աստղաբաշխութիւն, երաժշտութիւն)
10. Խազերի ծագման, զարգացման, անկման եւ արդի պատմութիւն
11. Համեմատական խազաբանութիւն եւ այլն:

Այս մասերից «առոգանութեան, շեշտադրութեան, կէտադրութեան» նիւթերը (թէ Կոմիտասի դիւանի, թէ տպագիր, թէ Մատենադարանի ձեռագիր աղբիւրների) հրապարակել ենք[4]: Ընդսմին, Կոմիտասի որոշ ամբողջական նիւթեր հրատարակել ենք ոչ թէ միատեղ, այլ «ցրուած»՝ գրքի

www.naregatsi.org

համապատասխան բաժիններում, քանի որ որեւէ մասնաւոր նիւթի առնչութեամբ ներկայացրել ենք բոլոր այլ աղբիւրները:

Մնացած մասով (տաղաչափութիւն, խազաչափութիւն, աստղաբաշխութիւն եւ այլն) նոյնպէս կան պահպանուած նիւթեր:

Բացատրենք, թէ վերոյիշեալ գիտութիւններն ու ուսմունքները մասնաւորապէս ինչ առնչութիւն ունեն խազերի հետ:

1. *Տաղաչափութիւնը*, տառաչափութիւնը, վանկաչափութիւնը եւ այլն, մասն են կազմում մի գիտութեան, որ կոչւում է չափաբանութիւն (այն իր մէջ ներառում է վանկ, ոտք, տող, տուն, տաղ կամ երգ միաւորները): Այն անմիջականօրէն կապ ունի ասերգի կամ երգի ռիթմերի հետ: Վանկաչափութիւնը նաեւ առոգանութեան մասն է կազմում:

2. *Առոգանութիւն* գիտութիւնը հարկաւոր է ասերգի վերականգնման համար: Ասերգը երգի եւ խօսքի միջին ձեւն է՝ երգելով խօսելն է կամ խօսքի եղանակաւոր տեսակն է, իսկ ասերգի աւելի եղանակաւոր տեսակը երգն է: Ուստի երգը վերականգնելու համար պիտի վերականգնել երգի հիմքը՝ ասերգը, այսինքն՝ առոգանութեան հիմքի վրայ պէտք է վերականգնել երգը, երգողական խազերի նշանակութիւնը: Կամ եւս՝ երգողական խազերի նշանակութիւնը պարզելու համար նախ պէտք է առոգանութեան մաս կազմող շեշտադրութեան ու տրոհութեան նշանների զօրութիւնը եւ մեր նախնեաց լեզուի շեշտադրութեան ու տրոհութեան օրէնքները քննել:

3. *Խազաչափութիւն* գիտութիւնը հարկաւոր է իմանալու համար՝ ինչ սկզբունքով է չափւում կամ որոշւում խազերի նշանակութիւնը, որովհետեւ խազերի տարբեր համակարգեր տարբեր սկզբունքներ ունեն (թէպէտ ունեն նաեւ ընդհանրութիւններ), եւ իւրաքանչիւր համակարգ ունի իրեն բնորոշ որեւէ օրինաչափութիւն:

4. *Խազագիտութիւնը* իր մէջ ներառում է համաշխարհային խազաբանական համակարգերը, նրանց ընդհանուր կապերն ու տարբերութիւնները եւ ընդհանրապէս այն ամէնը, ինչ առնչւում է խազերին:

5. *Լեզուն* (բառերի իսկական եւ հին իմաստները) հարկաւոր է, քանզի երգեցողութեան խազերի, առոգանութեան եւ տրոհութեան նշանների անուններն ինքնին յուշում են նրանց յատկանիշները կամ առաւել եւս՝ բուն նշանակութիւնը:

6. *Իմաստասիրութիւն* կամ փիլիսոփայութիւն ընդհանուր անուանումով հնում հանդէս են եկել քառեակ գիտութիւնները՝ երկրաչափութիւնը, թուաբանութիւնը, աստղաբաշխութիւնը եւ երաժշտութիւնը: Այս չորս գիտու-

4. Տե՛ս «Առոգանութիւն» հատորը:

www.naregatsi.org

թիւնները դիտուել են իբրեւ մէկ ամբողջութիւն, եւ հնում երաժշտատեսական համակարգը կառուցել են ըստ այդմ:

ա. *Երկրաչափութեան* օրէնքներում արտացոլւում է առոգանութեան նշաններից սուր շեշտի եւ է ծանր բութի փոխյարաբերութիւնը ուղիղ անկեան համեմատ. «Թէ մեծ լինի քան զուղիղն՝ կոչի բութ, եւ թէ փոքր քան զուղիղն՝ կոչի սուր» եւ այլն (այս մասին նիւթն ու վերլուծութիւնը մենք հրատարակել ենք»[5]:

բ. *Թուաբանութիւնն* առնչւում է չափաբանութեան (տաղաչափութեան) հետ, թուաբանութեամբ է բացատրւում նաեւ ներդաշնակութեան հիմքը, ձայների փոխյարաբերութիւնը եւ այլն:

գ. *Աստղաբաշխութեան* լեզուով բացատրւում է, օրինակ, ձայների, ձայնեղանակների բարդ համակարգը, ձայնեղանակների ճիւղաւորումները եւ այլն: Պարզագոյն օրինակ՝ ասւում է, թէ այսինչ մոլորակը այսինչերորդն է իր բարձրութեամբ, եւ այլ տեղ նշւում է, որ այսինչ ձայնեղանակը համապատասխանում է այդ մոլորակին: Դրանով իմանում ենք, թէ տուեալ ձայնեղանակի ձայնը ձայնանիշի որ աստիճանն է գրաւում իր բարձրութեամբ: Կան բարդ եւ շատ աւելի բարդ յարաբերութիւններ եւս:

դ. Երաժշտութեան առնչութիւնն ինքնին հասկանալի է: Երաժշտութիւնը նոյնիսկ բարձր էր դասւում մնացած գիտութիւններից՝ մեկնաբանուելով իբրեւ բոլոր գիտութիւնները համախմբող, իր մէջ ներառող:

7. *Խազերի ծագման, զարգացման, անկման ու արդի պատմութեան* ուսումնասիրութիւնը հարկաւոր է, որովհետեւ խազերի համակարգը եւ, ընդհանրապէս, երաժշտագիտական համակարգը, անշարժ չի մնացել, այն զարգացել է, փոխուել է, երբեմն իր մէջ ներառել է օտար տարրեր: Ստեղծուել են տարբեր ոճեր, տարբեր տեսակներ, որոնք պահանջում են համապատասխան քննութիւն ու վերծանութիւն:

8. *Համեմատական խազաբանութիւնն* ընդգրկում է.

ա. ներկայումս պահպանուած երաժշտական նիւթի համեմատութիւնը խազաւորուած համապատասխան երգի հետ,

բ. նոյն երգի տարբեր խազաւորումների համեմատութիւնը,

գ. խազերի տարատեսակների համեմատութիւնը,

դ. տարբեր ոճերի համեմատութիւնը,

ե. համեմատութիւնը օտար խազերի հետ եւ այլն:

Ստորեւ տալիս ենք խազերի ամբողջական ցուցակ, այն կազմել է Նկ. Թահմիզեանը՝ համեմատելով իրար հետ մի քանի ցուցակներ (Ա, Բ, Գ):

5. Նոյն տեղում:

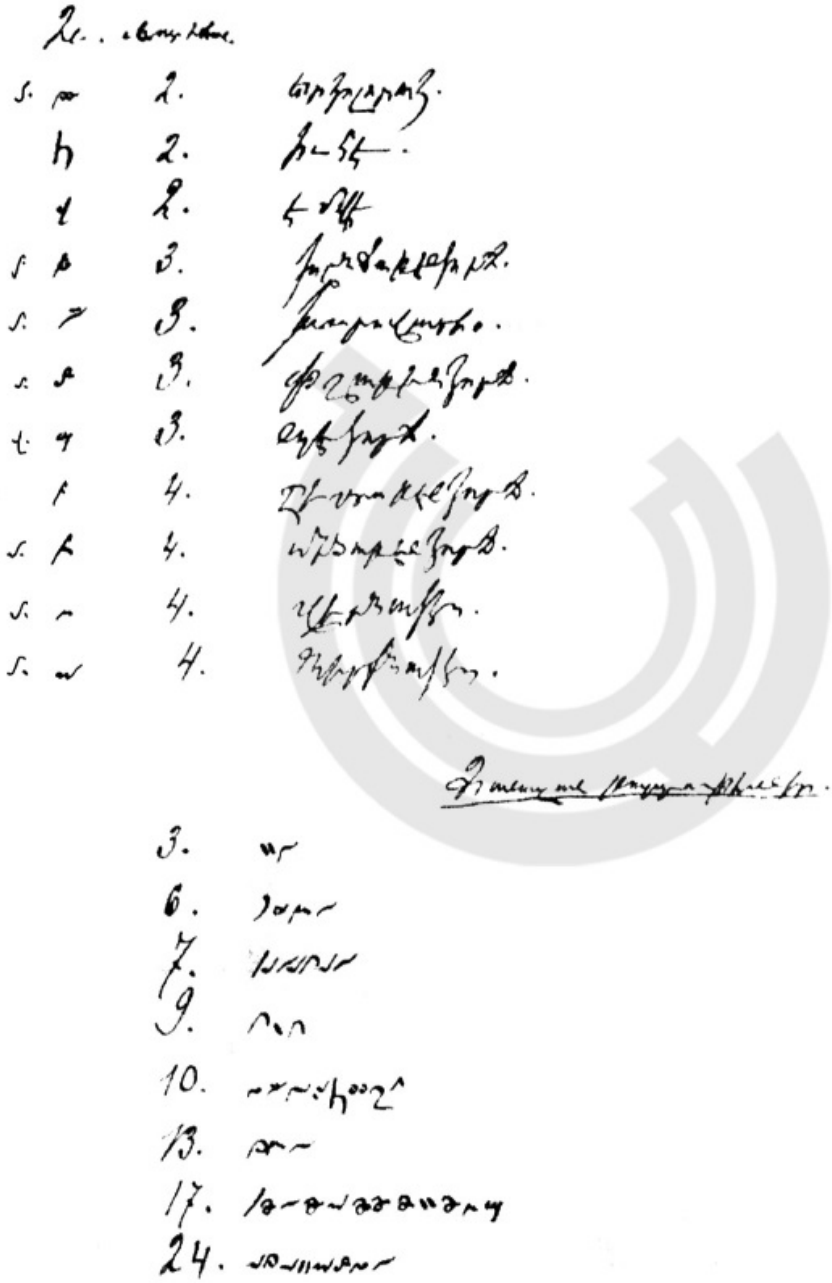
www.naregatsi.org



ստորակէտ
միջակէտ
վերջակէտ
սուղ, գլոր
երկար, քաշ
շեշտ
բութ, դիր
պարոյկ, բեր
ոլորակ, ծոցբեր
փուշ, հարուկ (ըստ «Խ»-ի՝ զարկ)
սուր, լարն
թուր
խունճ, շերեփ
ծունկ
ծնկներ, ծընկիկք, ողոմանեակ
թաշտիկ
թաշտ
զարկ, կուռ զրեհիկ, առուդիր
խում, ղում
խոսրովային, քմազարդ
ստորադիր
վերադիր, յետ ձգէ
խաղ
վերնախաղ, խաղբեր /ըստ «Գ»-ի՝ խաղ/
ներքնախաղ, աքիվեր, դող
քարքաշ
բենկորճ, բենկորճայ, կորճայ
էկորճ, էկորճայ, խածբեկ, հար, խողող
ձակորճ, ձակորճայ, խածլէ, հարկորճայ
վանկ, տակն /հետագայում՝ մենկորճ/
փաթութ, հանգոյց
յէ /հետագայում՝ կիսափաթութ/
լերկ
առանձնատրոպ /ըստ «Ա»-ի՝ հուհայ/
քմատրոպ /ըստ «Ա»-ի՝ փաթութ, ըստ «Բ»-ի՝ հուհայ/
ծանրատրոպ
թագատրոպ, թագաւորատրոպ
բարձրահարեր
վերքաշ
միմնաւոր
կըտուէ
բազմեղանակ

www.naregatsi.org

Այս նշանների շարքը կարելի է լրացնել: Դրանք ունեն իրենց տարատեսակներն ու նրբութիւնները (օրինակ՝ առոգանութեան նշանների տարատեսակներ):



Կոմիտասի ձեռագիրը

www.naregatsi.org

Այստեղ հնարաւոր չէ նոյնիսկ սեղմ կերպով ներկայացնել մեր գրքերի երաժշտագիտական մասը. դա բարդ գիտութիւն է: Մանրակրկիտ ուսումնասիրութեան միջոցով մենք վերականգնել ենք ձայնեղանակների ձայնաստիճանային փոխյարաբերութեան համակարգը: Բաբելոնում, հին Հնդկաստանում, Չինաստանում, Յունաստանում մշակոյթի տեսակները ներկայացւում էին իբրեւ փոխկապակցուած համակարգ, տիեզերակարգի մի մաս: Հայաստանում էլ նոյն կերպ էր սկզբունքը, եւ չի եղել առանձին երաժշտական գիտութիւն, երաժշտութիւնը մասն էր տիեզերակարգի: Մեր միջնադարեան համակարգը պարունակում է հակասութիւններ, քանզի այն շատ աւելի մի հին համակարգի ձեւափոխուած տեսակն է:

Ընդհանրապէս, եթէ մի շարք միջնադարեան վկայութիւններ նշուած դիրքերի համաձայն պարզ կերպով ներկայացնենք միատեղ՝ աղիւսակի տեսքով, ապա կունենանք դեռեւս մի նախնական, ոչ ամբողջական, որոշ հակասութիւններ պարունակող համակարգ՝ մանրամասն քննութեան կարօտ: Ներկայացնում ենք նման մի համակարգ, որտեղ ընդգրկուած են Ղեւոնդ Ալիշանի, Կոմիտասի, Գրիգոր Գապասաքալեանի աղբիւրները, Գրիգոր Տաթեւացու («Գիրք հարցմանց»), Անանիա Շիրակացու, «Եօթնագրեանք» կոչուող ձեռագրերի, միջնադարեան քերականների եւ այլ վկայութիւններ: Ներկայացնում ենք միայն չորս բուն ձայնեղանակների բնորոշումները, համեմատութիւններն ու զուգահեռ միաւորները՝ որպէս չորսի համակարգ: Այստեղ չենք ներկայացրել եօթ ձայների, եօթ լուսատուների ու շաբաթուայ օրերի, ինչպէս նաեւ այլ միաւորների զուգահեռները: Առանց այդ էլ այս ոչ ամբողջական համակարգում կան հակասութիւններ, ինչպէս, օրինակ, ձայների, հայերէնի հնչիւնների (տառերի), տարերքների, քնարի լարերի հարցում: Մի տեղ այբուբէնը բաժանւում է Ա-ից մինչեւ Ք՝ հերթականությամբ չորս սիւնակների (իւրաքանչիւրում՝ ինը տառ)՝ համապատասխան չորս տարերքների, եւ ըստ այդմ որոշ թաւ կոչուող հնչիւններ յայտնւում են նաեւ Հուր եւ Օդ տարերքներում՝ համապատասխանելով քնարի սոսկ կամ սուր լարերին, իսկ մէկ այլ տեղ (օրինակ՝ քերականների մօտ) բացատրւում է, որ թաւ հնչիւններից ելնելով դէպի սուր հնչիւնները՝ պիտի ստանանք համապատասխանութիւն՝ դրանց եւ քնարի բութ, թաւ, սոսկ, սուր լարերի ու համապատասխան տարերքների միջեւ: Այսինքն՝ թաւ Թ հնչիւնը չի կարող համապատասխանել սուր լարին, այն պէտք է համապատասխանի կա՛մ թաւ, կա՛մ բութ լարին եւ այլն: Նախապէս ասենք, որ հնագոյն համակարգում այդպէս չի եղել նաեւ կենդանակերպերի համապատասխանութիւնները ձայներին եւ տարերքներին, ինչպէս ներկայացուած է այս աղիւսակում:

www.naregatsi.org

Հայ	Ջութ	Օղ	Հոդ	տարբեր
Ա՛	բա	գա	դա	ծայնեզմնական
առաջին	երկրորդ	երրորդ	հարյուր	լար
բառ (բարի)	քառ	տառ	տար (վիճ)	նշան տառի վրա
C	d	e	f	ձայն
բառ	թառ	գառ	տառ	առաջացնող
1. C 2 C i S	3. d	4. dis	6. f	կիսածայներ
n	ւ	h	w	ձայնառու
		t		
ձ ի փ թ	գ	ղ	ս	բառածայն (բարի առակ)
	գ	ղ	ս	միջակ բառածայն
միջակներ				
առոգանող				
բաղաձայն առջին				
բա	գա	դա	ծա	
Ա՛շոց	Շմեռ	Գարուն	Ամառ	
ասի (ասիական)	ասիական (միջակ)	ասիական (հասարակ)	ասիական (ընդհանուր)	
ծառ (Ջրից ծացը)	գետ և տառ	գետ և գետ	գետ և չեռ	
տառ	գետ	գետ	տար	
գառ	Բայ	տառ	պիրկ	
տառ տարբեր տր գետառ	տառ տարբեր տր գետառ	գետառ տր գետառ	գետառ տր գետառ	
Ը-երկատառ	տառ-ւ	տառ-ե տառ-ի-երկատառ	ա-երկատառ	
		Ը-երկատառ		
արեւմտահայ	հիւսիսային	արեւելեան	հարաւային	հոդ
Արեւմուտք	Հիւսիս	Արեւելք	Հարաւ	կարմ
7. Կշ. 8 Կրկ. 9 Սղ.	10 Այծ. 11 Ջր. 12 Ձուկ	1 Խոյ 2 Ցուլ 3 Երկ.	4 Խեց 5 Առ. 6 Կս.	կենդանակերպ ամիս, տուն
Ա	Է	Ի	Ո	կենդանակերպ նշան

* Այս բաների ընդհանուր քննութիւնը եւ վերականգնուած համակարգը տես Ա. Մ.Շահնազարեան, Է Արար, «Տիգրան Մեծ» հրատ., Երեւան, 2011թ. (745 էջ):

www.naregatsi.org

բութ մատ \									ցուցամատ ↖ (միջնամատ) մատնեմատ ↗									ճկոյթ /									ձեռքի մատներ-առողանութիւն
Ք	Փ	Ւ	Ց	Ր	Տ	Վ	Ս	Ռ	Ջ	Պ	Չ	Ո	Շ	Ն	Յ	Մ	Ճ	Ղ	Ջ	Հ	Կ	Ձ	Խ	Լ	Ի	Ժ	Թ	Ը	Է	Ջ	Ե	Դ	Գ	Բ	Ա	այբուբեն
9000	8000	7000	6000	5000	4000	3000	2000	1000	900	800	700	600	500	400	300	200	100	90	80	70	60	50	40	30	20	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	տառերի թուային արժեքը
(հողային)									(ջրային)									(հողմային)									(հրային)										
(համեմատում է) գիրկ՝ մարմնոյ																																				
									թաւքն՝ ոսկերաց / միջակն՝ երակաց եւ ջլաց \									լերկքն՝ փափուկ մարմնոյ եւ երակաց եւ նեարդից																			բաղածայն եւ անդամներ
ձայնաւորքն՝ զգայութեանց									ձ ա յ ն ա ւ ո ր ք ն ՝ մ տ ա ց																													համեմատում են նաեւ այսպէս
կիսաձայնքն՝ զգայութեանց																																				
անձայնքն՝ մարմնոյ եւ անդամոյ																																				
Հիւսնականով փայտէն հնչման									ի դարբնէ եւ երկաթէ կռելոց									ի գետոց խաղացմանց եւ ի յորձանաց հոսմանց									ի հոսմանէ ծովային ալեաց									յատկութիւն, եւ որտեղից են գտել ձայները
Ած-իմանալեաց									Բձ-բանականաց									Գձ-զգայականաց									Դձ-նիւթականաց									որակներ
Ած-երկրի ձայն՝ տարերաց									Բձ-ջրոյ՝ կենդանեաց									Գձ-օդոյ՝ մարդկանց									Դձ-հրոյ՝ հրեղինաց									տարերքների ձայնները
1. երկավանկ									2. եռավանկ									3. քառավանկ									4.հնգավանկ									ոտքերի տեսակներ
Ած-Համբոյր բա-խես ‿ ‿									Բձ-Մեծասար կե-ցո ‿ o									Գձ-Մեծավերջ նե-տից o ‿									Դձ-Անգայտ բը-նակ o o									երկավանկ ոտքեր եւ բոլոր ձայներ
ձայն ծանրն՝ երկիր									ձայն սուղն-ջուր									Երկարն-օդ									ձայն սուր-հուր									տարերք, ձայն
Աշուոն ունի զբնութիւն երկրի									Ձմեռն ունի զբնութիւն ջրոյ									Գարունն ունի զբնութիւն օդոյ									Ամառն ունի զբնութիւն հրոյ									տարուայ եղանակ
ի վեց ժամէն մինչեւ ի չինն ժամն՝ ունի զբնութիւն երկրի									չինն ժամէն մինչեւ ի գիշեր որ է երկոտասան ժամն... զբնութիւն ջրոյ									յառաւօտէն մինչեւ յերից ժամս ունի զօդոյ բնութիւն									երից ժամէն մինչեւ ի վեց ժամն ունի զբնութիւն հրոյ									ժամ եւ բնութիւն
Հող –իգական									Ջուր-իգական									Օդ-արական									Հուր-արական									տարերքի սեռ
եզամանակ									երկմանակ									եռամանակ									քառամանակ									բուն ամանակներ

www.naregatsi.org

Ձայնեղանակների փոխյարաբերութեան վերականգնուած անհակասական համակարգի պարզ օրինակը սա է.

				ԴԿ		
I	*- կիրակի*	*- Արեւ*	*- b*	*- Դծ*	*- Հուր*	*- սուր*
VII	*- շաբաթ*	*- Երեւակ*	*- a*	*- Գկ*		
VI	*- ուրբաթ*	*- Արուսեակ*	*- g*	*- Գծ*	*- Օդ*	*- սոսկ*
V	*- հինգշաբթի*	*- Լուսնթագ*	*- f*	*- Բկ*		
IV	*- չորեքշաբթի*	*- Փայլածու*	*- e*	*- Բծ*	*- Ջուր*	*- թաւ*
III	*- երեքշաբթի*	*- Հրատ*	*- d*	*- Ակ*		
II	*- երկուշաբթի*	*- Լուսին*	*- c*	*- Ածծ*	*- Հող*	*- բութ*

Հետաքրքիր է, որ Մովսէս Սիւնեցու «Յաղագս կարգաց» գրուածքում Ակ-ի մասին ասւում է, թէ «զողոքական մաղթանս ունի, եւ զերկրաձգական աղաւթսն»:

Կիրակին համարել են առաջին օր, քանզի շաբաթը սկսուել է կիրակիից: Արեւի եւ Լուսնի միջեւ գտնուող հինգ մոլորակների դասաւորութիւնը այստեղ չի փոխում գլխաւոր խնդրի էութիւնը, իսկ նրանց դասաւորութիւնը, յատկապէս համաստեղութիւնների կենդանակերպերի առնչութեամբ, քննարկել ենք մեր «Է Արար» գրքում[6]: *Ահա՝ այս սկզբունքով դասաւորութիւնը լուծում է մնացեալ խնդիրները*, այստեղից սկսւում է «կծիկը քանդուել», տեղ-տեղ՝ նոյնիսկ ինքնըստինքեան, եւ մատուցել անակնկալ յայտնագործութիւններ:

Այսպիսով ձայնեղանակների ամբողջական խնդիրները թողնելով, շարունակենք ներկայացնել պարզ խազերի վերծանութեան համակարգը՝ յատկապէս երկրորդ (ԲՁ) ձայնեղանակի օրինակով:

Խազը ունի իր մէկ՝ հիմնական ձայնաստիճանը դիմող ձայնի համեմատ: Այդ ձայնիստաճանը (դիմող ձայնի համեմատ) իմանալուց յետոյ («եւ ապա») պէտք է այդ ձայնաստիճանը նկատի ունենալով, կատարել տուեալ խազի յատուկ շարժումը (ելնել կամ իջնել): Այդտեղ Կոմիտասը նկատի ունի՝ ելնել կամ իջնել ոչ թէ այդ աստիճանից սկսած, այլ ելնել կամ իջնել *դէպի* այդ աստիճանը: Այդպէս է թէ՛ տրամաբանօրէն, թէ՛ Կոմիտասի օրինակներում (f g a b քառունակում *խունճի* ձայնն է քառունակի ծայրին սահմանակից a-ն, եւ դէպի այն՝ a-ն կատարում է *խունճի* իջնող շարժումը. b – a. կամ *վերնախաղի* ձայնն է b-ն, եւ դէպի այն բարձրանում է խաղը. g b a b եւ այլն):

6. Տես Ա.Մ. Շահնազարեան, Է Արար, «Տիգրան Մեծ» հրատ. Երևան, 2011:

www.naregatsi.org

Կոմիտասի բերած խազերի ելեւէջները եւ հիմնական ձայները պարզութեան համար տանք իրար տակ (հիմնական ձայները պայմանականօրէն նշանակել ենք ամբողջ նոտայով)։



Միայն պարզագոյն խազերով (որոնցով նոյնիսկ շարականներ կան խազաւորուած) ներկայանում է Բձ-ի ձայնաշարի բնորոշ հիմքը (դա ցոյց է տուել Կոմիտասը).



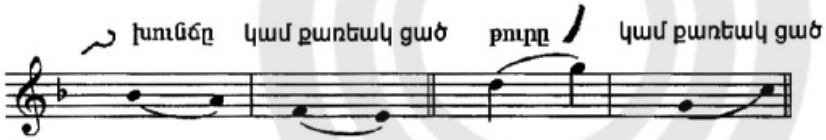
Սակայն այս ամէնով հնարաւոր չէ կարդալ շարականի եղանակը, հարկաւոր է իմանալ երկրորդ կարեւորագոյն հանգամանքը, որն էլ Կոմիտասի հանճարեղ գիւտն է։

www.naregatsi.org

ԴԱ ՔԱՌՈՒՆԱԿԻ ՕՐԷՆՔՆ Է

Եթէ պահպանուած լինէր միայն խազերի բանալու վերաբերեալ գրութիւնը (որ բերեցինք գրքի սկզբում), ապա դա էլ բաւական էր հասկանալու համար այդ օրէնքը: Սակայն Կոմիտասն այդ մասին գրել է առանձին. «Խազերի նշանակութիւնը չափումը քառունակներով, եւ նոցա ձայնաստիճանը պահում է կիսաձայնի դրութիւնը»:

Փաստօրէն, օրէնքի շնորհիւ միջնադարեան երգչի գործն աւելի հեշտ է եղել, որովհետեւ ըստ էութեան խազերը վերաբերում են մէկ քառեակի սահմանի չորս ձայնին եւ լայն ձայնաշարում իրենց ելեւէջներն են առնում քառեակների շղթայման օրէնքի շնորհիւ (շեղման քառունակը ներառեալ): Այսինքն՝ երգիչը պէտք է ընթացքից իմանայ, թէ որ քառունակում է գտնւում տուեալ պահին եւ երգի այդ խազի անփոփոխ ձայնաստիճանի ելեւէջը: Այսինքն՝ նոյն խազն իր ելեւէջն ունի քառեակ վեր կամ քառեակ վար տեղում եւս: Այդ փաստը Կոմիտասը նշել է նաեւ բանալու վերաբերեալ իր գրութիւնում՝ առանձին խազերի վերաբերեալ, այսպէս.



Իսկ վերծանութիւններում (երգի կամ առանձին խազերի, որ արդէն ցոյց ենք տուել գրքի էջերում) նոյն օրէնքը Կոմիտասը տուել է միւս խազերի օրինակով եւս.



Պարզապէս կան խազեր, որոնք աւելի բնորոշ են այս կամ այն քառունակին տուեալ ձայնեղանակում:

Քառունակի օրէնքի եւ ձայների յարաբերութեան ամբողջական համակարգը Բձ-ի համար ներկայացնում ենք մէկտեղ: Խազերի նշանակութիւնը երեւում է մէկ քառունակի (f g a b) համեմատ, ինչպէս նաեւ՝ վերին եւ շեղման քառունակների համեմատ (որոնց բնորոշ խազերը եւս նշանակել ենք):

www.naregatsi.org



Օրինակ՝ փուշը II քառունակում կը լինի d՛ - c՛, այսինքն՝ նշուածից քառեակ վեր:

Աղիւսակից երեւում է նաեւ, թէ ո՛ր խազը Բձ-ում ո՛ր քառունակին է բնորոշ. շրջանակների մէջ առնուած համարները վերաբերում են II քառունակին, քառակուսիները՝ III շեղման քառունակին, չնշուած՝ միայն կէտով համարները վերաբերում են առաջին քառունակին, իսկ *թուրը* այդ քառունակից դուրս վերին ձայնն է (f g a b -ի համեմատ՝ c՛, իսկ c՛ d՛ e՛ f՛ -ի համեմատ՝ g՛): Ցածում երեւում են խազերի բնորոշ ելեւէջները: I բութը կամ հանգչող ձայնը յատուկ է II քառունակին (II քառունակի ցածի ձայնն է), II բութը կամ հանգչող ձայնը յատուկ է I քառունակին: Կոմիտասը յատուկ նշել է նաեւ, որ բութը կարող է լինել նաեւ c՛-ն, եթէ շեղման քառունակի մէջ է (c՛ d՛ e՛ f՛), այսինքն՝ c՛ - ն շեղման քառունակի ցածի ձայնն է: Փաստօրէն, Կոմիտասը բուն բանալիի մասին իր գրութիւնում ներկայացրել է Բձ-ում խազերի բնորոշ ձայնաստիճանները՝ նկատի ունենալով քառունակի օրէնքը:

Այդ բնորոշ կերպը պարզ երեւում է ստորեւ բերուած ձեւով, ուր երեւում է իւրաքանչիւր խազի բնորոշ քառունակը, ձայնը տուեալ քառունակում, ձայնաստիճանը եւ այլն: Այստեղ տալիս ենք խազերի հիմնական ձայների

www.naregatsi.org

համեմատ, քանզի ելեւէջներն արդէն ցոյց ենք տուել (թէ դէպի իր հիմնական ձայնը ինչ ելեւէջ ունի տուեալ խազը), եւ այնուամենայնիւ դէպի խազն ուղղուած սլաքը ցոյց է տալիս այդ խազի ելեւէջը:



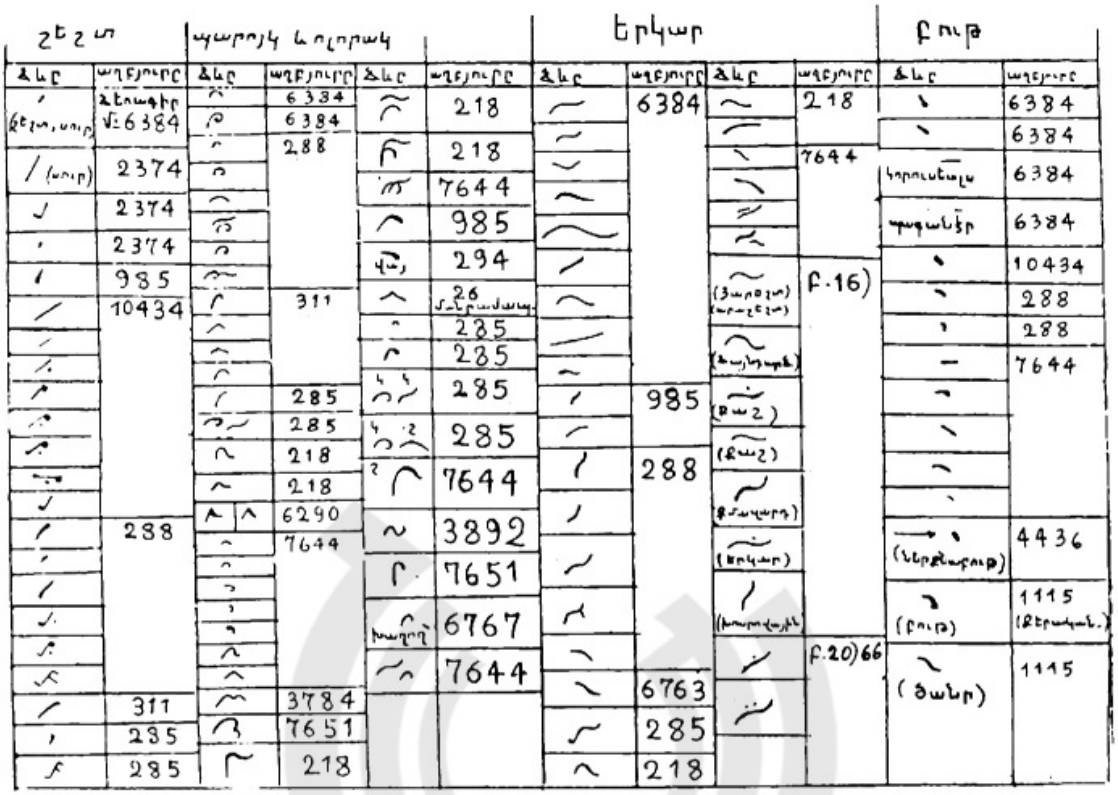
Այսպիսով, Բձ քառունակի շղթան, շեղ քառունակը եւ թուրի ամենավերջին քառունակը այսպէս են.

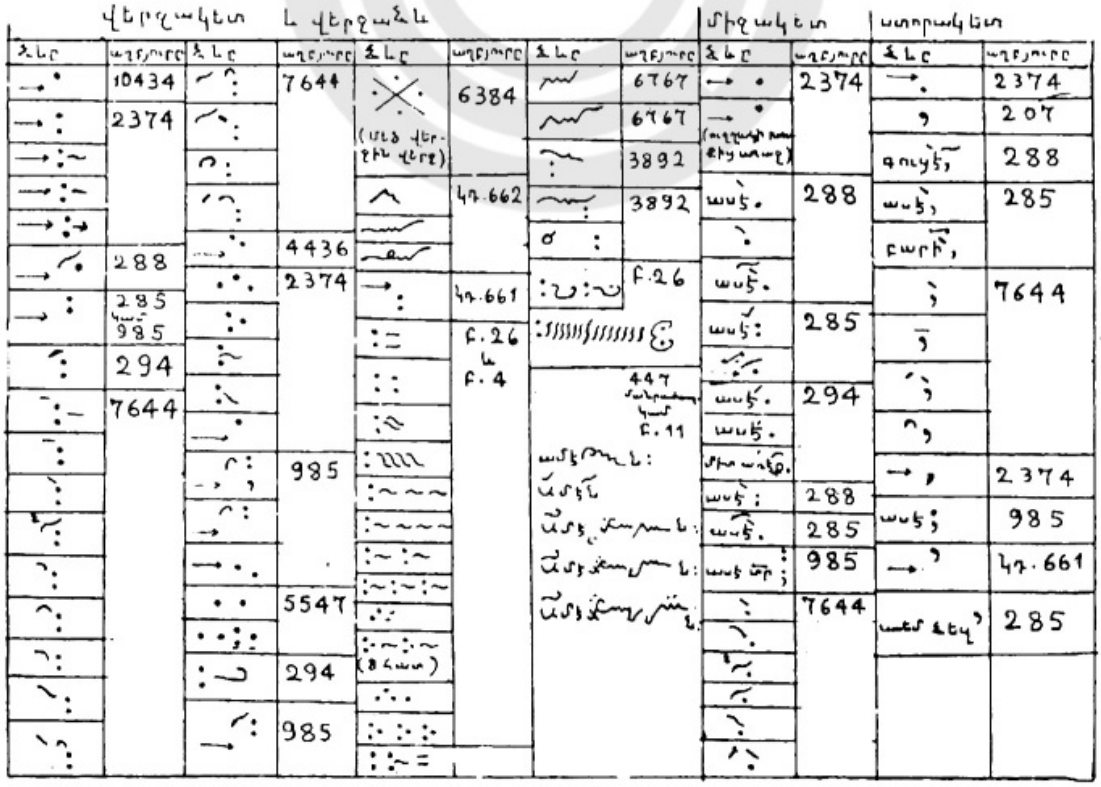


Միջնադարում հոգեւորականը նախեւառաջ սովորում էր Ս. Գիրքը ասերգով կարդալ (առոգանութեան նշանների միջոցով) եւ ապա՝ խազերով երգել: Արդէն իսկ առոգանութեան նշաններն իրենց տարատեսակներով գործածւում են շարականների խազաւորման մէջ, որպէս երգողական խազեր: Առոգանութեան *ոլորակ սեռի շեշտը, բութը, պարոյկը* արդէն իսկ ունեն իրենց տարատեսակները՝ Ս. Գիրքը, Նարեկը եղանակաւոր կարդալու համար: Ահա այդ տարատեսակները, որ մենք հանել ենք զանազան գրչագիր մատեաններից:

www.naregatsi.org

ԱՌՈԳԱՆՈՒԹԵԱՆ ՀԱՄԱՐ ԳՈՐԾԱԾՈՒԱԾ ՆՇԱՆՆԵՐԸ[7]

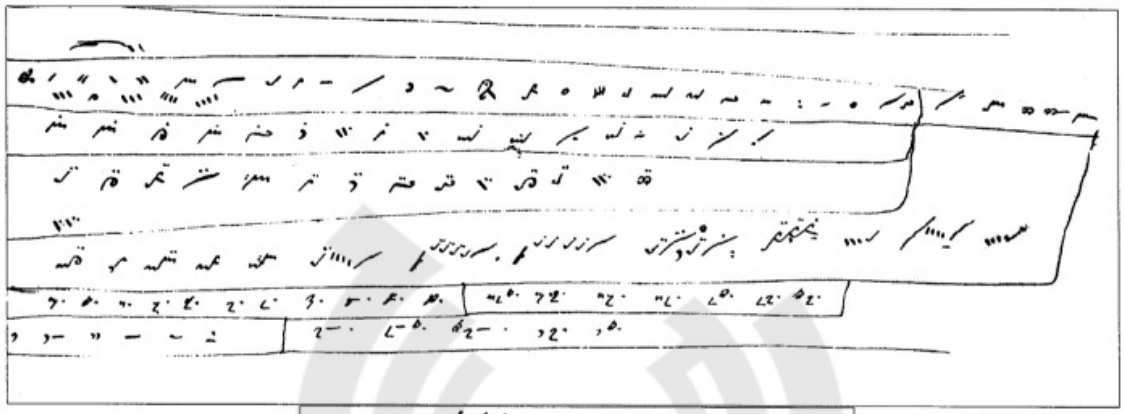




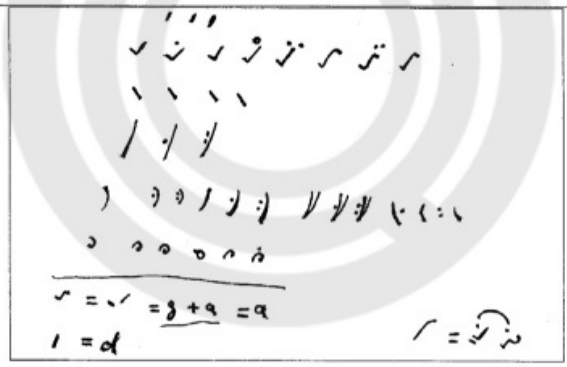
7. «Առոգանութիւն» հատորը, էջ 536-537:

www.naregatsi.org

Շարականի եւ մանրուսման խազերն էլ ունեն իրենց տարատեսակները: Նոյնպէս, օրինակ, *շեշտը* իր տարատեսակներն ունի երգեցողական խազերում, եւ խազերից *շեշտեր են՝ սուրը ⟋, թուրը ⟋, բենկորձը ⟋* եւ այլն: *Թուրն* էլ իր հերթին ունի իր տարատեսակները, եւ դրանք ցոյց են տալիս նոյն խազի նրբութիւնները: Այս ամէնը վերաբերում է միւս խազերին: Օրինակ՝ Կոմիտասը ձեռագրերից արտագրել է նման տարատեսակներ (կան նաեւ խմբաւորումներ եւ կէտերի օրինակներ ու *տառ*-խազեր):



ԿԴ, 649:

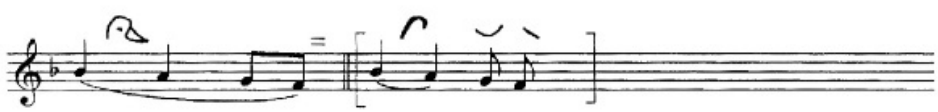


ԿԴ, 672:

Խազերի տարատեսակների, ինչպէս նաեւ մանրուսման խազերի քննութիւնը դուրս է ներկայ գրքի սահմաններից եւ առանձին մի հատորի նիւթ է: Հնարաւոր չէ մասնակիօրէն անդրադառնալ դրանց, որովհետեւ մի հարց ամփոփ կերպով քննելու եւ պարզելու համար բազմակողմանի ու ընդգրկուն նիւթերի առնչութիւն է ծաւալւում: Օրինակ՝ Կոմիտասը տուել է ձակորձ խազի կառոյցը՝ որպէս պարոյկի մի տեսակ, թաշտի եւ բութի

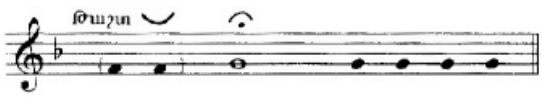


միացութիւն եւ վերծանել է այսպէս (կողքը գրելով՝ «երեւի»).



www.naregatsi.org

Ահա միայն սա բաւական ծաւալուն նիւթի կարիք ունի: Թաշտի համար Կոմիտասը գրել է.



Այսինքն՝ թաշտի գլխաւոր ձայնն է g (f g a b քառեակում), եւ սկսում է f-ով՝ ցածում: Թաշտը հանդիպում է հիմնականում նախադասութեան սկզբում (ինչպէս եւ այդ ձեւով սկսւում են շատ երգեր) եւ թաշտը *հաւասար պարոյկի* հակառակն է. *պարոյկ* ⌒ , *թաշտ* ⌣ : Այսինքն՝ ձայնը բութ, ապա՝ վեր (տուեալ դէպքում ամենացածի *բութն* է): Բացի այդ, միջնադարեան խազ-ցուցակներում *ձակործն* ունի այլ անուանումներ եւս, նաեւ՝ անուանում, որով անուանուած է *էկործը* ⁀ կէտաւոր: Այդ ամէնը եթէ ի մի բերենք, կը ստանանք հետեւեալը.

ձակործ, ձայղործայ, հարկործայ,

խածլէ, խածբեկ, ⁀ խածբեկ (կամ հար), խածլէ (կամ հարկործայ), ⁀ խողող եւ այլն:

Հար եւ *հարկործայ* անուանումները ստիպում են նայելու *փուշի* միւս անուանման փաստը՝ *հարուկ* ✓ , ինչպէս նաեւ՝ *զարկի* ✓ խնդիրը (քանզի փուշը երբեմն անուանւում է *զարկ*, ինչպէս արդէն նշել ենք թէ՛ ձեւի, թէ՛ ձայների նմանութեան պատճառով): Եւ այսպէս Բկ-ում *հարուկի* (փուշի) ձայները նոյնն են, ինչ որ կոմիտասեան վերծանութեամբ *ձակործի* սկիզբն է:

Մինչ այժմ կարծիք է եղել, որ ձեռագիր խազ-ցուցակներում երբեմն նշանները շփոթուել են, սակայն քննութիւնը ցոյց է տալիս, որ «շփոթուել» են նաեւ նման ելեւէջով խազերը, եւ այդ շփոթութիւնից կարելի է բացայայտում անել: Օրինակ՝ *խունծ* է անուանուած կէտաւոր պարոյկը ⌒ (որն ի հարկէ *խունծ* չէ), սակայն երկուսի ելեւէջն էլ հիմնականում բաղկացած է երկու ձայնից, եւ ձայնը վերից իջնում է վար:

Կամ *զարկը* կոչւում է նաեւ «առ ու դիր», եւ այլ խազ-ցուցակում բերւում է նման կերպ.

✓ ⁄

զփուշն, զդիրն եւ առն, որ ցոյց է տալիս դիր (բութի տեսակ) եւ առն (շեշտ), որից եւ բաղկացած է փուշը, իսկ առ ու դիր անուանումը յուշում է, որ սկզբից առ (շեշտ), յետոյ դիր (բութ = վերից վար): Իսկ զարկն էլ, որ ունի երկու դիր ✓, պիտի լինի դիր ⁄ + առ ու դիր, այդպէս է նաեւ Կոմիտասի

www.naregatsi.org

վերծանութեամբ. փուշը՝ ժ՛ ճ՛, զարկը՝ ճ՛ ժ՛ ճ՛:

Իսկ դառնալով էկորճին (որ քննում ենք ձակորճի առթիւ), նշենք, որ այստեղ եւս անուանումների մի այլ ճիւղ է սկսւում.

էկորճ , հանգոյց (փաթութի տեսակ), խունճ , որ նման է էկորճին, եւ «շփոթել» են էկորճի հետ («էկորճա»), ինչպէս նաեւ՝ «քմազարդ» - բերուած ծունկի հետ, եւ այս ամէնին գումարած, որ հիմնականում քմազարդ է կոչւում խոսրովային խազը եւ այլն:

Ահա միայն ձակորճի խնդիրը կապուած է բազում հարցերի հետ, եւ այդ եւ այլ խազերի քննութիւնը (ինչպէս ասացինք) առանձին հատորի ծաւալ է: Ի դէպ, մի խազ-ցուցակում միմեանց յաջորդում են «շեշտ, զարկ, դիր», որը վերից վար Բճ-ի պարզագոյն ձայնելեւէջն է ներկայացնում.



Դառնանք Կոմիտասի բուն գիւտին:

Մեղեդու նոյն դարձուածքի վեր կամ վար երեւոյթը առկայ է նաեւ ժողովրդական երգեցողութեան մէջ: Հարսանեկան հնագոյն երգերից են «Մեր թագուորին ինչ պիտի», «Գացէք բերէք թագուորամեր» երգերը, որոնց մշակումներում Կոմիտասը նոյն մեղեդին կրկնել է քառեակ վեր կամ վար: «Գացէք բերէք»-ում ոչ միայն մեղեդին է ամբողջութեամբ կրկնւում քառեակ վար սկզբունքով, այլեւ առանձին դարձուածքը կրկնւում է քառեակ վեր:

Այսպիսով, խազաւոր նոյն շարականն իր մէջ պարունակում է տարբերակներ, սակայն՝ որոշակի տարբերակներ: Տարբերակի մի տեսակը կարող է կիրառուել քառեակ վեր կամ վար դարձուածքի կամ առանձին ելեւէջի առումով: Այդ սկզբունքը յատուկ է ընդհանրապէս մեր մշակոյթին. մեր խաչքարերի կամ այլ զարդարուեստի նախշերը, ընդհանրութեան մէջ միանմանութեան տպաւորութիւն թողնելով հանդերձ, գրեթէ նոյնութեամբ չեն կրկնւում: Եւ խազերի նշանակութեան այդ սկզբունքը հնարաւորութիւն է տալիս ելեւէջը չկրկնել այն դէպքում, երբ տուեալ շարականի երկու տունն ունի միանման խազաւորում: Օրինակ՝ «Պարծանք եկեղեցւոյ» շարականի վերծանութիւնում իւրաքանչիւր տան նոյն կրկնակում

www.naregatsi.org

թուր խազի ելեւէջը տուել ենք տարբեր քառունակներում: Եւ կոմիտասեան վերծանութիւններում քառունակի համաձայն տարբերակները նման դէպքերում ոչ թէ նշանակում են՝ «արդեօ՞ք այս է ճիշտը, թէ այն», այլ նշանակում են տարբերակ, այսինքն՝ կա՛մ սա, կա՛մ այն. երկուսն էլ կիրառելի են:

Կոմիտասը Թաշճեանի շարակնոցից, բանաւոր պահպանուած շարականներից ընտրում էր լաւագոյնները, դրանք մաքրում, զտում աւելորդ, ծանրաբեռնուած զարդաձայներից եւ փնտրում դարձուածքներ, ելեւէջներ, որոնք առաւել անխաթար են մնացել եւ պահպանել են խազաւոր համապատասխան երգերի ելեւէջները: Խազաւոր երգերի վերծանութեան վրայ աշխատելիս Կոմիտասը դրանք անպայման համեմատում էր պահպանուած նոյն երգերի հետ: Այդ պատճառով էլ Կոմիտասի համար երգ վերծանելը նշանակում էր նաեւ ստուգել պահպանուած նոյն երգը, նա այդպէս էլ գրում է Արշակ Չօպանեանին. «Այժմ կը զբաղուեմ հայ հին խազերու ուսումնասիրութեամբ եւ յուսով եմ շուտով կարող պիտի լինեմ գաղտնիքը բանալ եւ ց ԺԳ [XIII] դար եղանակներն ստուգել»:

Արդէն բացատրել ենք, որ խազաւոր ձեռագիր շարակնոցներն ունեն խազագրութեան որոշ տարբերութիւններ: Եւ խազագրուած շարականի լաւագոյն տարբերակը ստանալու համար պէտք է տարբեր ձեռագիր շարակնոցների օրինակներ համեմատել միմեանց հետ՝ մի օրինակում խազի պակասը լրացնելով միւսով եւ կատարելով այլեւայլ լրացումներ ու ճշգրտումներ: Եւ հրատապ խնդիր է խազաւոր շարակնոցների առաւել ընդգրկուն համեմատական ժողովածուի կազմումն ու հրատարակումը: Շարականի նոյն բառերի վերեւում իրար տակ կը դրուեն տարբեր շարակնոցների տարբեր խազաւորումները (իւրաքանչիւրը մէկ տողի վրայ): Դա հնարաւորութիւն կտայ կազմելու մէկ առաւել ամբողջական տարբերակ:

Առայժմ վերծանութեան օրինակներ կը տանք մէկ ընտիր խազաւոր ձեռագիր շարակնոցի եւ մէկ տպագիր խազաւոր շարակնոցի համեմատութեամբ, քանի որ տուեալ տպագիր օրինակը կազմուած է ձեռագրերի համեմատութեամբ: Նշուած ձեռագիր օրինակը Մատենադարանի թիւ 1590 խազաւոր շարակնոցն է, ընդօրինակուած է մանրուսման նշանաւոր կենտրոններից մէկում՝ Կիլիկիայի Սիս քաղաքում 1308 թ.: Կտանք օրինակներ նաեւ միայն տպագիր խազաւոր շարակնոցից[8]:

8. Ձայնքաղ շարական, ի Կոստանդնապոլիս, Յորթագիւղ, ի տպարանի Պօղոսի Արապեան Ապուչեխցւոյ, 1852:

www.naregatsi.org

Ի դէպ, Կոմիտասի Բձ շարականի վերծանութեան հատուածների խազաւորումը միանգամայն նոյնն է, ինչ նոյնի տպագիր օրինակում է (բացի կրկնակի վերջին երկարի նշանից)։

Յաջորդ երկու օրինակների վերեւում նշանակուած խազերը նշուած ձեռագիր շարակնոցից են, իսկ ցածում (բառերի վրայ նշանակուածները) նշուած տպագիր շարակնոցից են։ Տարբերութիւնները քիչ են, բայց կան, եւ փակագծի մէջ առնուած խազի փոխարէն վերծանուած է միւս տարբերակը։



www.naregatsi.org



Քառունակի օրէնքի համաձայն, երրորդ տան մէջ «ի տաճարի» բառի վերջին վանկի ելեւէջը տուել ենք քառեակ վեր: Երկրորդ եւ երրորդ տներում կրկնակը չի նոտագրուած, որովհետեւ նոյնն է, ինչ առաջին տան մէջ:

www.naregatsi.org



«Որ թագաւորդ ես թագաւորաց» շարականի մեր կատարած վերծանութիւնը համեմատաբար բարդ է: Այստեղ ներառուած է նաեւ խոսրովայինը: Մեր գիրքը կարդալուց յետոյ հայ եկեղեցական երաժշտութեան մասնագէտի համար արդէն պարզ պէտք է լինի այս շարականի վերծանութիւնը, սակայն ընդհանրապէս երաժիշտների համար կրկին կը տանք որոշ բացատրութիւններ:

Առաջին տողում երեք իրար յաջորդող երկարները նշանակում են աստիճանական բարձրացում (d′, – es′, – f′) դէպի թուրը (որի գլխաւոր ձայնն է g′): Բձ-ի կազմութեան օրէնքների մէջ չկայ d′ – es′ – f′ – g′ կամ d′ – es′ – f′ – d′ շարժում (ոչ որպէս զարդ, այլ ամենաքիչը իւրաքանչիւր ձայնին յատկացուած մէկ ամանակ, բախում), եւ Բձ-ի բնորոշ դարձուածքներում es′ – f′ – d′-ն կատարւում է e′-ի միջոցով (ինչպէս օրինակում է), այսինքն՝ հիմնական ձայների եղանակաւորումը կատարւում է տուեալ ձայնեղանակի բնորոշ ձեւերով: Պարզութեան համար տալիս ենք նոտաներով:

www.naregatsi.org



Այսինքն՝ եթէ երկու քառորդ ձայնը «շարժուի», ապա շարժուելու է այդպէս. նախորդ ձայնը պահւում է եւ բուն ձայնը որպէս յապաղիկ է հնչում (Կոմիտասը վերլուծել է այդ անցումները): Իսկ եթէ լինէր ուղղակի es՛ – f՛ – g՛ անցում (առանց d՛ - g՛ -ի), ապա կը լինէր es՛ – f՛ – e՛ – g՛ ձեւով անցումը: Եթէ տուեալ օրինակում մեղեդիում լինէր f՛ – e՛ -ն, ապա նշանակուած կը լինէր ոչ թէ երկարով, այլ խունճով, որովհետեւ f՛ - e՛ -ն խունճի ելեւէջն է: Եւ մեղեդու ընթացքի, եւ թռիչքների օրէնքի համաձայն, տուեալ դէպքում թուրին յաջորդող զարկը իր բուն ձայնից (c՛) քառեակ վեր զարկն է, քանի որ խազը իր ձայնից քառեակ վեր կամ վար նոյն ելեւէջի նշանակութիւնը ունի (Կոմիտասի գիւտի համաձայն): Յաջորդող փուշերը ոճի համաձայն կրկին քառեակ վեր ձեւով են, եւ այդպէս աւելի գեղեցիկ է, քան քառեակ ցածը տուեալ դէպքում: «Քո» վանկի վրայ առանձին երկարի ելեւէջի es՛-ը եւ յաջորդող վանկի ը (ցած) ձայնաւորը, ապա բութը մեղեդու ընթացքը վերադարձնում են b - c՛ - d՛ - es՛ քառունակ, այդ պատճառով էլ փուշն արդէն գործածւում է այդ քառունակում: Նոյնպէս ը ցած ձայնաւորի դէպքում թուրի ելեւէջը սկսւում է մէկ աստիճան ցածից («ընդ»): Մնացեալը պարզ է (պէտք է ուշադիր համեմատել քառեակ վեր կամ վար նշանակութիւնները, որոնք կիրառւում են այնպէս, որ չխախտեն մեղեդու բնականոն ընթացքը): Ինչ վերաբերում է վերը նշուած g՛ – f՛ – d՛ պենտատոնիկային բնորոշ ընթացքին, ապա դա չպէտք է անսովոր թուայ բուն, հնագոյն հայ երաժշտութեան համար: Դրանք առկայ են նաեւ մեր էպոսի երգերում:



www.naregatsi.org

Նման ելեւէջներ Կոմիտասը կիրառել է պատարագի խնկարկութեան շարականում («Յայս յարկ») մեղեդուն ուղեկցող վերին ձայնում: Ահա վերին ձայնի (Tenor) ընթացքը:



Եւ Կոմիտասը 1914 թ. մի նամակում գրում է «Յոյս ունիմ Զատկական տօներին հասցնել մեր հնագոյն եղանակներով ներշնչուած Սուրբ Պատարագի արարողութիւնները, զորս պիտի ուսուցանեմ նոր խմբիս»: Խազերից վերծանուած շարականները համեմատելով բանաւոր աւանդութիւնից գրառուած նոյն շարականների հետ (Ձայնագրեալ շարական), տեսնում ենք բաւական տարբերութիւն եւ առաջինների գերազանցութիւնը գեղարուեստական արժէքի առումով:

ԱՐԹՈՒՐ ՇԱՀՆԱԶԱՐԵԱՆ

www.naregatsi.org

www.naregatsi.org

"...The old khazes (neumes), though defunct,
are no doubt more eloquent than
the lifeless modern notation we presently use"
Komitas.

The Armenian church can now formally incorporate decoded *sharakans* into its liturgy.

In a letter to Yacob Arshakouni dated March 19, 1909, Komitas wrote: "...my work of sixteen years has produced its fruit: I have found the essential key to decode our neumes, and have begun reading scripts containing simple neumes. Now, I would please ask that we maintain, for the time being, our customary musical practice. It will be more appropriate to issue a general decree to the Armenian churches when the soul-stirring music of our illustrious ancestors is ultimately deciphered. May our simple and sublime national sacred music then ring out under the stalwart arches of our temples, built with the mighty blood of our noble forebears."

The accompanying disc presents performances of medieval *sharakans* resulting from the neumological studies of Komitas and Arthur Shahnazarian.

12 *sharakan*s are offered here. For comparative purposes, the *sharakan*s as deciphered from the neumes come first, followed by the same orally preserved *sharakan*s (transcribed in the 19th century).

The *sharakan*s are as follows:

1. Paravon Handerdz Karoqn (B-k) - Stepanos Siunetsi A. (5th c.)
2. Hastatetsav Sirt Im I Ter (B-dz) - Stepanos Siunetsi A. (5th c.)
3. Partzanq Yekeghetsvoy (B-dz) - Movses Khorenatsi (5th c.)
4. Anokhakal Yev Baregut (B-dz) - Petros Getadardz (11th c.)
5. Vor I Hore Arakeal (D-k) - Hovhannes Yerznkatsi (13th c.)
6. Vor Ararichd Es Araratzots (D-k)
7. Vor Tagavord Es Tagavorats (B-dz)
8. Havurts Verchin Jamanaki (B-dz) - Hovhannes Yerznkatsi Pluz (13th c.)
9. Ov Yerjanik Ter Grigor (B-k) - Movses Khorenatsi (5th c.)
10. Vor Patviran Cheshmartutyan (B-k) - Nerses Shnorhali (12th c.)
11. Hayr Anskizbn (B-k) - Barsegh Jon (7th c.)
12. Christos Astvats, Vor Aravel (D-k)

www.naregatsi.org

A BRIEF HISTORICAL OVERVIEW

In the year 301 AD, Christianity was proclaimed the national religion of Armenia.

Armenian pagan art gradually infiltrated the new Armenian Christian practice. Early Christian churches were erected on the foundations of ruined pagan temples, and many pagan priests converted to Christianity and continued to serve as stewards of the church.

Grigor Lusavorich (Gregory the Illuminator), who had received his education in Greece, brought with him foreign priests from Caesaria, who became the first ministers of the Armenian Church. Under their charge, education in schools was conducted in Greek and Assyrian, as were the rituals and ceremonies of the church. The people, unable to understand the songs in foreign languages, memorized prayers translated into Armenian, and sang them in native, age-old, Armenian melodies. For an entire century, the Armenian Church sang Christian music based on Greek and Assyrian models.

In the fifth century Mesrop Mashtots invented the Armenian alphabet. His efforts, alongside those of Catholicos Sahak Partev, produced translations of the Holy Bible and certain church rituals in Armenian. In regards to music, Mashtots and Parthev placed traditional Armenian melodies at the core of church chants, and standardized the modal system of the music of the church. Mashtots personally traveled through Armenia's provinces establishing schools and teaching the new alphabet and the songs. In time the *Eucharist*, the *Psalter*, and the *Breviary* took shape, and they were translated and sung in Armenian.

Mashtots sent a number of his students to study in Greece. Upon their return, they translated important books on grammar and philosophy into Armenian. Around the same time they chronicled the history of the Armenian people.

In church practice the gospels were read in a distinctive recitation derived from the accents and intonation of Classical Armenian ("Grabar"). Historians record that the translation of psalms and nativity songs into Armenian brought them into great popularity and they were sung everywhere enthusiastically. Mashtots and Parthev composed original songs. To date we have 129 *sharakans* by Mashtots and 60 by Sahak Partev preserved alongside their melodies.

www.naregatsi.org

Komitas writes:

"The invention of the alphabet and the translation of the Bible in the fifth century led to the composition of sacred songs. Gradually, the ceremony and liturgy of the church developed. There arose a number of singers who composed *sharakan*s (hymns), *char*s (homilies) and *nerbogh*s (odes) designed to interpret the meaning of ecclesiastical, dominical, and saints' feasts for the people.

"...The singing of psalms was replaced by the singing of *sharakans*.

"Sharakan singing was supplemented with the singing of *tagh*s (special chants), *gandz*es (ascriptions), *avetis*es (annunciation chants) and other types of sacred songs to accommodate the requirements of the increasingly elaborate liturgy. The latter were also odes, but sung only by the people. Over time, these songs became widespread – so much so, that every ecclesiastical feast had its own *tagh*. Special collections were compiled under the names of *Tagharan*, *Gandzaran*, and *Ergaran*.

"We must assume the origin of these to be around the 5th century, as many *tagh*s, *meghedi*es, annunciation *avetis*es, coming down to us by tradition, are attributed to Movses Khorenatsi (Moses of Khoren). This may be explained in either of two ways. Even if Khorenatsi did not actually create these works (for in the course of centuries the literary style has been corrupted), the fact of their attribution to him might indicate that they originated during his lifetime in the 5th century. Otherwise we must adhere to the generally held belief that every new addition, after the invention of the alphabet and the translation of the Bible, was generated by the Holy Fathers of the 5th century."

From the 5th to 10th centuries, seminaries were established in Armenia where music and other subjects were taught, many of these seminaries became famous and eminent musician-philosophers there produced hundreds of songs, developed a comprehensive system of music theory and aesthetics, and compiled a number of liturgical books. Starting in the ninth century, neumes were used to transcribe melodies and music. This does not, however, preclude the possibility that neumes were in use prior to that time.

Neumatic notation became progressively richer and more elaborate. Increasingly, liturgical books were notated with neumes, and neumes were adopted for the transcription of both traditional and newly composed songs. Beginning with the 12th century, the practice of writing with neumes witnessed a new rise, which then declined in the 15th century due to its complexity and

www.naregatsi.org

inaccessibility as a "secret" knowledge. The political situation also contributed to its decline: over time, repeated invasions by nomadic tribes destroyed Armenia, and brought about unfavorable conditions for day-to-day education and worship. By the 17th and 18th centuries, neumes were no longer decipherable. Many traditional cultural connections had already been destroyed, and restoring those traditions had become an impossibility.

Ecclesiastial songs were transmitted orally. This practice, aided by the idiosyncratic singing styles of various clergymen, resulted in the distortion of many songs. By the 19th century, there were at least six distinctive styles of Armenian ecclesiastical singing, performed according to regional convention: a. Ejmiatzin, b. Nor Jugha, c. Jerusalem d. Constantinople e. Venice and f. Vienna. A new notational system was devised in order to preserve the vestiges of the ecclesiastical singing tradition. Musicians used the system to document traditional Armenian music, thereby preventing the loss and further decline of the *Sharakan* (Book of Hymns), the *Zhamagirk* (Book of Hours), the *Divine Liturgy*, and a few odd songs like *tagh*s and *meghedi*s.

By the end of the 19th century, elements from the traditional and the adulterated hymns had thoroughly blended together. The Assyrian, Greek, and Byzantine styles of previous eras and the Persian, Arabic and Turkish styles of modern times had fused with Armenian songs. Only a prophet could have identified and restored the genuine melodies of Armenian music from the ruin of the centuries. Komitas was just such a person. He selected and transcribed a few thousand folk (as well as sacred) songs from Armenian villages. Having familiarized himself first with the music of other nations, Komitas retrieved Armenian music out of the rust of centuries and foreign influences. An Eastern musician and scholar, he had also mastered Western music conventions. He studied, in depth, the music of many cultures including: Assyrian, Byzantine, Greek, Old Indian, Jewish, Latin, Persian, Arabic, and Kurdish. Through numerous lecture-recitals he introduced Armenian folk and church music to the world, and an able neumologist, he conducted scientific research of great importance in that domain. He was also an outstanding singer, composer, conductor and teacher. Armenians revered him greatly and considered him among their greatest luminaries, esteemed as highly as Mesrop Mashtots.

Komitas researched hundreds of manuscripts over the course of twenty years, and ultimately discovered the key to deciphering Armenian neumes, which enabled his initial readings of *simple* melodies. He believed that his re-

www.naregatsi.org

search would shed new light on the music of other cultures as well, including Greek, because Armenian manuscripts, with their exacting records, had preserved critically important sources. Further, Komitas himself also researched manuscripts that are now lost or destroyed. In 1914, Komitas was invited to Paris again. This time he addressed an international commission presenting the world with his theory of neumes (*khaz*es). In that same year, the impending Genocide of Armenians interrupted the apostle's creative life; after that, he spent twenty fruitless years in a psychiatric hospital in Paris. During this period a portion of Komitas's manuscripts were destroyed, and others were left scattered in different countries. Along with Armenian churches, thousands of ancient manuscripts were burnt and destroyed.

Today, within the Matenadaran – the manuscript depository in Armenia named after Mashtots – are preserved around 15,000 manuscripts and fragments which contain invaluable information. There are hundreds of musical-liturgical books in *khaz* notation, including more than 290 *Pataragamatouyt*ses (Book of Sacred Oblation), about 300 *Zhamagirq*s (Book of Hours), 350 *Sharakan*s (Hymnbooks, Troparion), tens of *Tagharan*s (Songbooks) and *Gandzaran*s (Ascriptions), books of *Manrousoumn* ("Adjuvant Arts") and other materials containing centuries-old Armenian Church music. Other similar manuscripts are also housed in Jerusalem, Venice, Vienna, as well as in depositories and private libraries around the world.

THE PRINCIPAL LITURGICAL BOOKS CONTAINING *KHAZ* NOTATION

Komitas writes: "The neumes of the Armenian church can be divided into three categories – accentuation marks, punctuation marks and musical symbols."

The Holy Scripture, the Book of Psalms, and *Narek* (Book of Lamentations) are notated with accentuation and punctuation marks. These have been used to record recitatives (*aserg*) and intoned readings. Musical symbols, too, appear on occasion in these books. Homilies, speeches and various other prose works are also read in recitation. The *Gandzaran* is written with accentuation and punctuation marks, as well as other specific neumes.

www.naregatsi.org

The Sharaknots is written with neumes. It also includes accentuation and punctuation marks.

The Book of Hours, the Divine Liturgy, and the *Mashtots* (Book of Rituals, containing songs sung for the sacraments, burial, baptism, marriage etc.) contain songs written both with simple neumatic notation used for *sharakans*, as well as more elaborate, complex, and heavily ornamented neumes.

Other heavily neumed books include the *Tagharan*, the *Manrousoumn* books, and the *Khaz* books (books with *khaz* notation).

Here we offer three texts with neumatic notation to give an idea of the look of neumed documents:

Ex. 1. With prosodic and punctuation symbols,
Ex. 2. With simple neumes,
Ex. 3. With complex and heavily ornamented neumes.

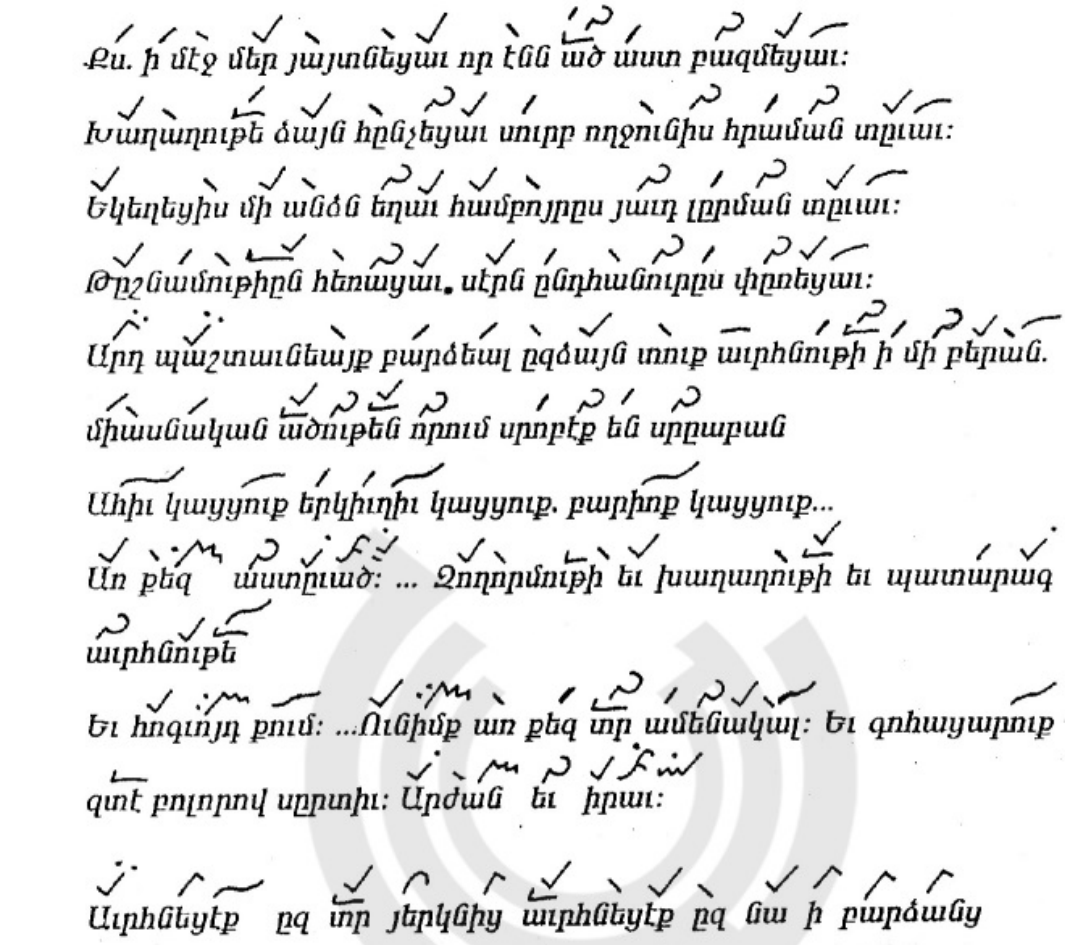
Իսկ արդ՝ ո՞ի ձեզջ առ հոգալ իւրում, յաւելուլ կարիսէ՛ի հասակ իւր կանգուն մի։

Եւ վասն հանդերձի զի հոգայք. Հայեցարուք՛ի շուշանն վայրենի որպէս աճէ ոչ ջանայ եւ ոչ նիւթէ. Ասեմ ձեզ՝ զի եւ ոչ Սողոմոն

յամենայն՛ի փառս իւրում զգեցա՛ւ՛իբրեւ զմի՛ի նոցանէ. Իսկ՝ եթէ զխոտն ի վայրի որ այսաւր է եւ վաղիւ՛ի հնոց արկանի՝ ած այնպէս զգեցուցանէ՝ որչափ եւ առաւել զձեզ քերահաւատք. մի՛ այսուհետեւ հոգայցէք եւ ասիցէք զինչ կերիցուք՝ կամ զինչ արբցուք կամ զինչ զգեցցուք ։

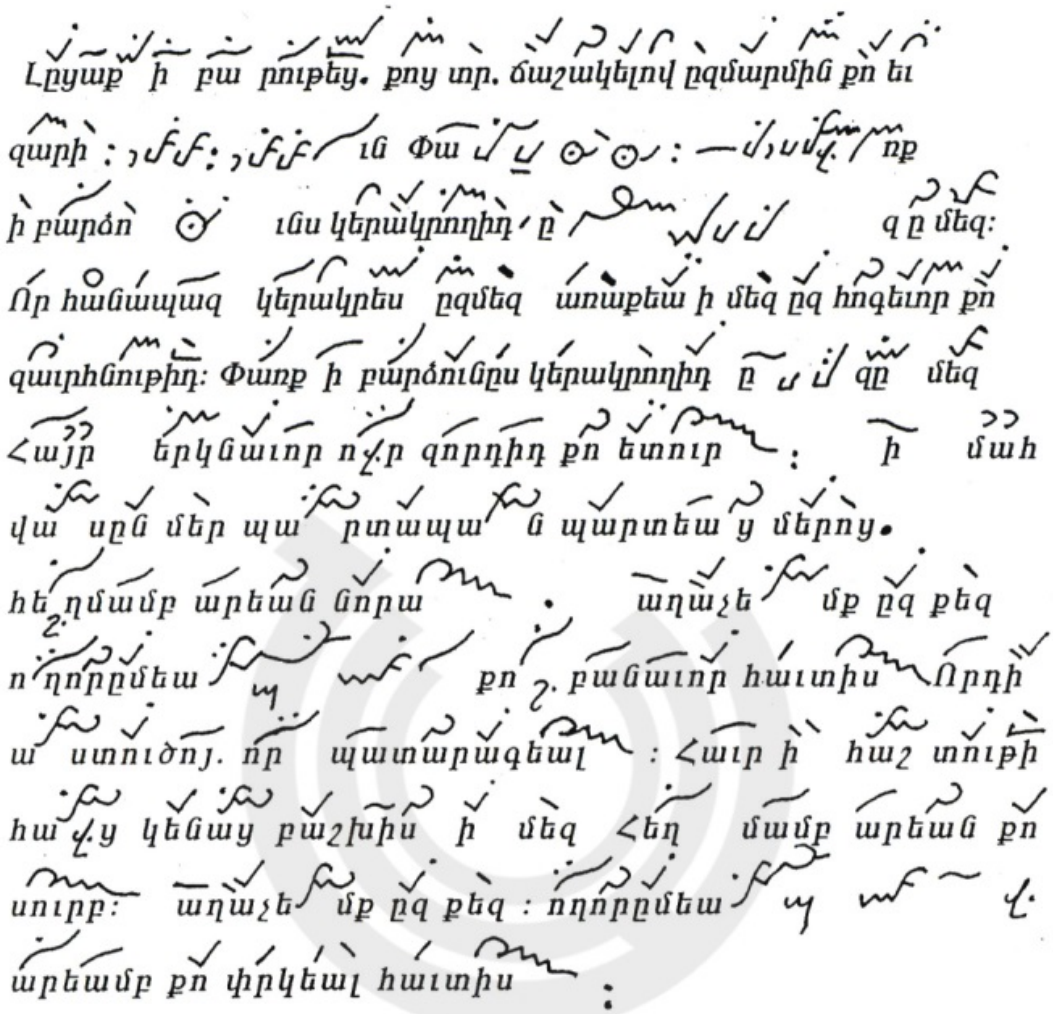
Example 1

www.naregatsi.org



Example 2

www.naregatsi.org



Example 2

www.naregatsi.org

Example 3

www.naregatsi.org

Armenian scholars had long since known that towards the end of his creative/scholarly life, Komitas had discovered the key to the Armenian medieval notation and had even begun to read simple *sharakans*, but during the years of the Armenian Genocide, alongside with his other manuscripts, Komitas's neumological research, his neume transcriptions, and the key to deciphering the neumes were all lost.

The scholarly literature bears no adequate description of the neumological materials existing in Komitas's manuscripts which are housed at the E. Charents Museum of Literature and Arts (Komitas archives)[1]. The same was also true for his research on accentuation symbols, until I first put to print these unpublished materials.[2]

During an examination of Komitas's archives in 1984, I was very surprised to find among his documents not only the "essential key" (his words) to decoding the neumes, but also decipherments of individual neumes and even transcriptions of neumed *sharakan*s. I spoke on this topic in two separate appearances on TV broadcasts, where I also sang a deciphered *sharakan*. In Paris, in 1990, I gave an exposition on the subject at a conference devoted to Armenian music (October 1, 1990), I also published an article in the *Geghar-vest* journal entitled "The key to neumes is found;" and gave other presentations not listed here. But to date, it has not been possible to publish my research in its entirety.

It is puzzling to consider that Komitas's manuscripts, after traveling far and wide and finally landing in the Komitas archives, had waited 85 years for public recognition. It is even more puzzling the wide acceptance of the tale that Komitas's find was then lost again.

Evidence suggests that *khaz* use began in the 9th century. The 12th century saw a surge in this practice, which then declined in the 15th century. By the 17th-18th centuries the neumes were deemed unreadable. But at the beginning of the 20th century, in a surprising declaration, Komitas announced that he had found the key to reading the neumes. Here, a painful question is

1. The distinguished late Robert Atayan, who realized the publication of Komitas's musical legacy, did not reflect on Komitas' neumological handwritings except for one or two quotes. Nor did he make much mention of Komitas' unpublished theoretical writings, due to the fact that he had not, ultimately, finalized the publication of Komitas's compositions and ethnographic works. Neither did Nikoghos Tahmizyan – who authored numerous books and articles devoted to Armenian medieval music – address the preserved Komitas manuscripts dealing with neumology.

2. Shahnazaryan, A.M.: "The Medieval art of *khaz* notation in the context of Armenian musical culture", v. 1 "Prosody, *Aroganoutiun*", Yerevan, 1990, 820 pp.

www.naregatsi.org

raised: why did Komitas not clearly demonstrate in his Paris lectures in 1914 the aspects of his find? They would have been preserved for posterity. Or, moreover, why did he not communicate his work in this area to his students, thereby ensuring its safeguarding? Could it be that the most important discovery in his twenty years of research on the "lost" key of *khaz*es had been preserved nowhere in writing? It turns out, in fact, that it was preserved, and we happened upon the "lost" key in the archives containing his research.

From 1984 onward, in continuing Komitas's work, I prepared a five-volume study relating to *khaz*es, divided into the following areas of discussion: Volume I: Prosody[3] (Aroganoutiun), Volume II: Prosody[4] (Taghachapoutiun), Volume III: Modes and melody types, Volume IV: Neumes and their meaning, Volume V: Decryption.

Volume I was published in 1990 (Shahnazaryan A.M.: "The Medieval art of *khaz* notation in the context of Armenian musical culture", v. 1, "Hayastan" publishing, Yerevan, 1990, 820 pp.).

To give a general idea of the scope of this volume we provide below its table of contents. The book addresses prosody (aroganoutiun) and simple neumes, and is based on references from medieval manuscripts, early grammarians, and scholia from ancillary sources. The book assembles all extant materials on the subject, and includes examples of deciphered recitatives.

3. [Translator's note: The word "prosody" (prosodia) stands for both *aroganoutioun* and *taghachapoutioun*. The former designation is used in linguistics, signifying the study of the elements of oral expression and deals with stress and intonation patterns of speech, it is the art of correct reading aloud. The latter is applied in literary context (next instance), which is the study of poetic meters and versification. In order to distinguish the two, we have always used the Armenian word next to them.]

4. [Translator's note: Prosody as in the literary use.]

www.naregatsi.org

PROSODY
(AROGANOUTIUN)

List of sources....8
Introduction....20
PART I....38
PROSODY *(AROGANOUTIUN)*[5]....38
General preface....40
Transcribing the speaking voice....43
Preliminary information....48
a) Ordinary speech....50
b) Influence of logical stress on ordinary speech....68
c) Emotive speech....79
d) Recitation....91
e) Transition from recitation to recitative....116
A. THE RECITATIVE IN FOLK USE....131
1) Preface....132
2) The tetrachord system....133
3) *Amanak* [Chronos, tempus, duration]....135
4) Types of melodic figures....137
5) Accentuation....140
a) Accentuation (general)....141
b) Starting tone....148
c) *Yerkar* (Longus, long)....150
d) Interrogative accent....153
e) *Parouyk* (Flexus)....160
6) Division or punctuation....173
a) Rules of punctuation....174
b) Their form and application in recitatives....185
c) Their melodic and cadential design....195
7) Exclamations in recitatives....204
8) Ornamentation....206
9) Generalization....212
10) Types and modes of thought and emotion....220
11) A study sample....225

5. [Translator's note: As defined earlier.]

www.naregatsi.org

12) Examples of recitative....239
B. THE RECITATIVE IN CHURCH USE....274
1. Preface....275
2. The art of oration (proper elocution)....277
3. Prosody (*aroganoutiun*)....279
4. Prosody (i. *Volorak*, ii. *Amanak*, iii. *Hagag*, iv. *Kirq*)....283
   i. *Volorak* (Tonos)....284
      a) *Volorak*....285
      b) *Shesht* [Acutus, acute accent] – function and rules....289
      c) *Bout* [Gravis, grave] – function and rules....303
      d) *Parouyk* [Flexus, circumflex] – function and rules....312
      e) General associations....331
   ii. *Amanak* (Chronos, duration)....334
      a) *Amanak*....335
      b) *Yerkar* [Longus] – function....335
         Sough [Brevis] – function....335
      c) *Yerkar* [Longus] – rules....336
         Sough [Brevis] – rules....338
      d) Ordinary syllable....338
   iii. *Hagag* (Pneuma)....340
      a) *Hagag*....341
      b) Preliminary information....344
      c) 1. *Tav* [Heavy, dense] – function....346
         2. *Sosk* [Weak] – function....346
         3. Medium (or neutral)....348
         1. *Tav* [Heavy, dense] – rules....348
         2. *Sosk* [Weak] – rules....354
      d) *Tav* and *sosk* (applied to vowels; relevance to pitch)....358
      e) *Tav* and *sosk* (applied to consonants; relevance to pitch)....363
   iv. *Kirq* (Affectio, modifications)....372
      a) *Kirq*....373
      b) *Apatarts* [Apostrophos] – function....374
         Apatarts – rules....376
      c) *Entamna* [Ufen, subunio] – function and rules....382
      d) *Storat* [Uposiastole, virgula] – function and meaning....388
      e) *Yeghegnadzev* [Parentheses]....390

www.naregatsi.org

5. *Entadatoutioun* [Simulatio]....392
a) Expressive recitation....393
b) Its principle and types....395
6. Division (Diastole) or punctuation....405
a) Division....406
b) Correlation of punctuation and accentuation....412
c) *Storaket* [Virgula] – function and rules....414
d) *Mijaket* [Semi-colon] – function and rules....416
e) *Verjaket* [Period] – function and rules....420
f) *Bout*(Gravis)....425
7. Oration....430
8. Universal standards....437
9. Fragments from manuscripts containing marks....444
a) *Sheshtadroutioun* [Accentuation]....445
b) Interrogative accent and *Parouyk*....480
c) Division or punctuation....490
d) *Bout*[Grave]....507
e) *Sough* [Brevis]....510
10. Principles of assigning marks, their shapes....513
11. Duration of division and punctuation marks....539
12. Similarities and differences between Armenian and Greek recitatives....546
13. Comparing prosody (*aroganoutioun*) and geometry....566
14. Decipherment Elements of division and punctuation marks and their principal combinations in notation....568
15. Meter and tempo in recitative....608
16. The range of recitation....608
17. Application of melody-types to the recitative....610
18. The oldest system of recitative....611
19. Psalm recitation and psalm singing....622
20. Intoned reading according to Komitas....655
21. Types of recitation and recitatives in Grigor Narekatsi's "Book of Lamentations"....666
22. Samples of recitatives used both nowadays and in the past century....731
23. Signs called "*Teruni*" [Dominical]....813

www.naregatsi.org

In the volume entitled "Prosody - *aroganoutiun,*" we published a document by Komitas which invalidates the widespread and inaccurate notion that his manuscripts on neumology had not been preserved. In that document we find mention of the date 1914 (Komitas had found the key to the neumes in 1909). Here is the point in question:

In his speech delivered in Paris in 1914, Komitas states: "From the 13th to the 15th centuries, pronunciation signs were supplemented by signs called '*Teruni*' [Dominical], i.e. signs designated to express the Lord's words."

This statement is in reference to the information given by the scribe Aristakes:[6]

"...It is fitting to reproduce the orderly pattern of poetic symbols and the contours of their multiple sets, together with all its words, multipart verbs and phrases, inscribing them with clear dispatch, linking the one to the next in such a way that if one is not slow to apply oneself vigilantly to this discipline - which trains one to acquire knowledge of the divine scriptures - one can unerringly declaim with elegant decorum and appropriateness, and render clearly and flawlessly the union of the many essential layers. If one applies oneself to these means, one will recognize precisely and quite distinctly what form is necessary at a given location, conspicuous in its full plenitude, the capital letters, the unemphatic and the emphatic, as well as the dominical emphatic:[7] the *shesht*, the *hengn*, the *hartsuk*, the *qash*, the *ouyzh*, the *zark*, the *dir*, the *stor* ,, the *kisastor* ; the *nerqnabout* ، the *batsat*, the *miastiq*, the *yerkustiq*, called stanza, the *parouyk* the *yentamna* ‿, the *gradardz* complete at the beginning of lines and at the end, together with their particular and erudite sublinks, not blurring the texts with ether that would confuse one for another."

Komitas concluded that "[t]he majority of these 13 symbols are identical to the 10 prosodic marks, albeit with different appellations, the rest are new. *Parouyk* and *yentamna* match in name and shape. Different in name but iden-

6. Translator's note: Many thanks to Prof. Peter Cowe of UCLA, for his masterful and elegant translation of this knotty text from the original grabar Armenian.

7. Translator's note: The names of the symbols that follow translate roughly as follows:

Shesht (acute accent)	*Dir* (lift)	*Yerkustiq* (two dots, couplet)
Hengn (derisio)	*Stor* (low comma)	*Parouyk* (flexus)
Hartsuk (interrogative)	*Kisastor* (semi-stor, low comma)	*Yentamna* (subunio, hyphen)
Qash (elongation)	*Nerqnabout* (low gravis)	Gradardz (line break).
Ouyzh (force)	*Batsat* (distance, interval)	
Zark (percutio)	*Miastiq* (one dot, one-liner)	

www.naregatsi.org

tical in shape are *bout* and *dir*, and, *qash* and *stor* (with its subordinate shapes). *Shesht* and *zark* are different both in shape and name. *Sough*, *tav*, *sosk* and *apatarts* are not on the list."[8]

1	2	3	4	5	6	7	8
shesht	*bout*	*parouyk*	*yerkar*	*sough*	*tav*	*sosk*	*apatarts*
zark	*dir*	*parouyk*	*qash*	\	\	\	\

9	10
yentamna	*storat*
yentamna	*stor*

Komitas also identified the *hengn khaz* as *hegnakan* [derisive, mocking].

Aristakes considers the *nerqnabout* and the *kisastor* to be the same: "*kisastor*, which is *nerqnabout*."

And by *batsat* he means "separation." He names the *qash* in its plural form, *zqash*s, for there are several versions of it, both in shape and force.

To simplify, the following is a list of the "*Teruni*" signs:

1) *Hengn*
2) *Hartsuk*
3) *Qash (zQashs)*
4) *Ouyzh*
5) *Zark*
6) *Dir*
7) *Stor*
8) *Kisastor* («equivalent to nerqnabout») ( )
   zBatsats (the separators)
9) *Miastiq* (one dot [punctus, equivalent to a semi-colon])
10) *Erkoustiq* (two dots [period])
11) *Parouyk*
12) *Yentamna*
13) *Gradardz*

8. In the Komitas archives there exists the Armenian translation from French, where the translator has not translated "*dir*" and has left it as état, translating it as *tzanr* (heavy), instead of *qash*.

www.naregatsi.org

In Komitas's manuscripts we came across a remarkable evidence relating to this subject. On one single page, Komitas had offered both prosodic (*aroganoutiun*) signs and *teruni* symbols together, along with punctuation marks and musical *khaz*es (those which appear at the conclusion of recitatives). In this configuration the list also clarifies a few issues regarding the position of punctuation marks, the range of a song, the respective scale tones of *shesht, havasar, bout,* or the low (or heavy) *bout*, and *parouyk* (from the prosodic signs), and the *yentabout*.

The document is particularly valuable because it was written in 1914, near the very end of the archimandrite's creative life.

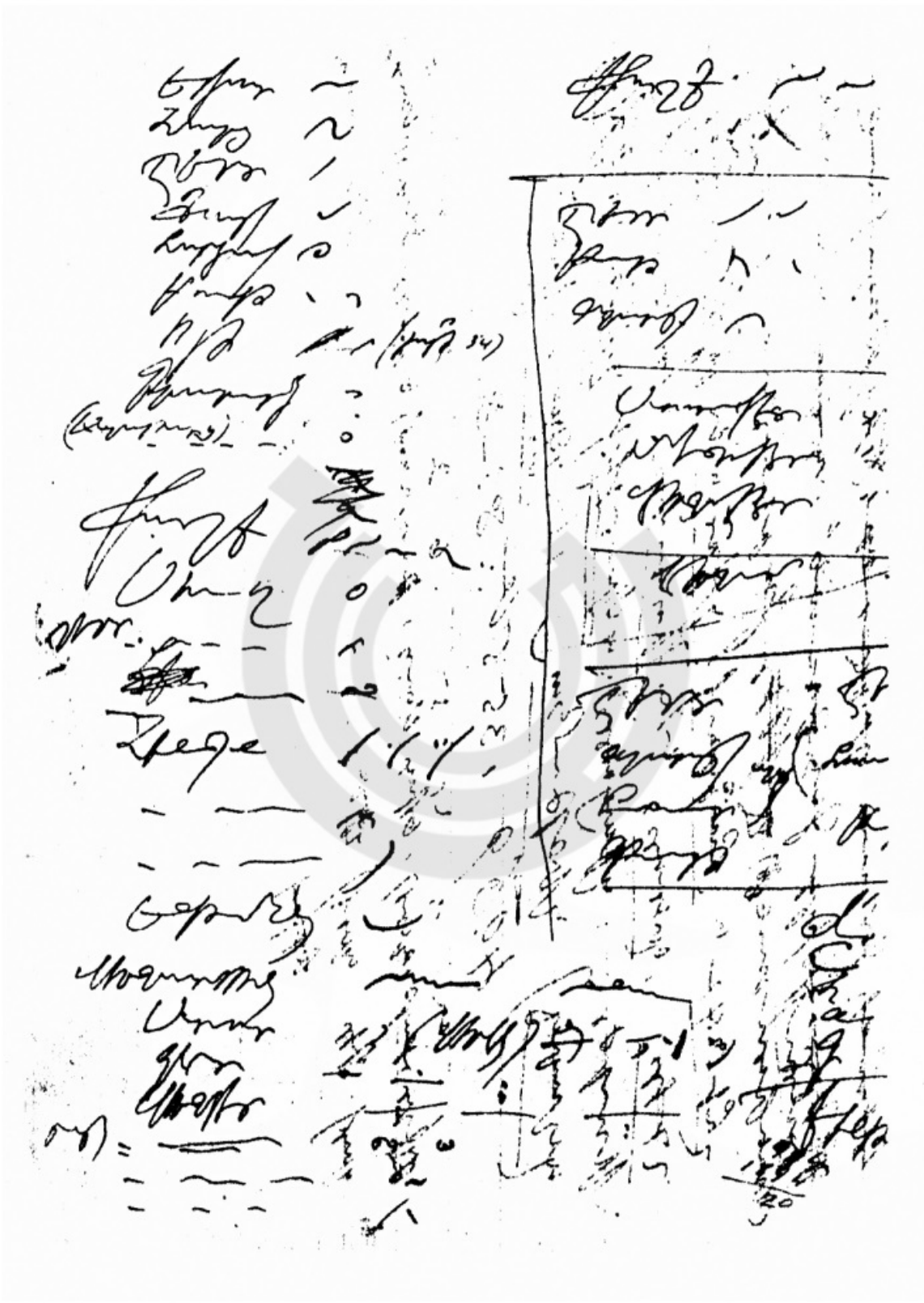
At the bottom of the manuscript he records the following:

$$\begin{array}{r} 1914 \\ 1894 \\ \hline 20 \end{array}$$

indicating that he started his research in 1894 and worked on it until 1914, totaling a span of twenty years. Komitas had said: "For twenty years I have been researching the *khaz* system of the Armenian Church."

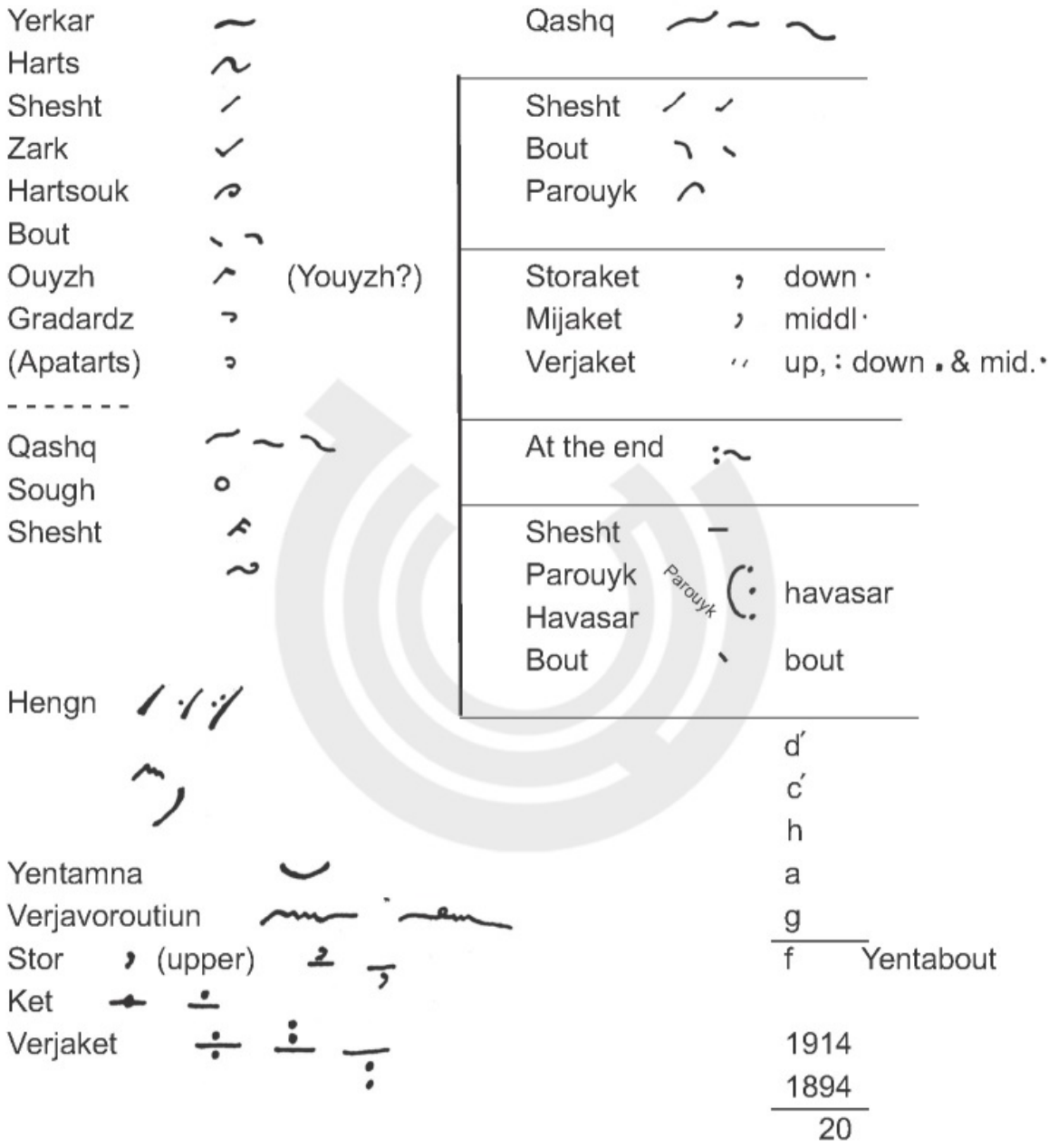
We present here the facsimile of that manuscript, followed by our rendering, aiming to make the handwriting legible.

www.naregatsi.org



Komitas Archives #662

www.naregatsi.org



Scale degrees are given in European nomenclature (with the conventionally accepted alphabet names): d′ = re′, c′ = do′, h = si, a = la, g = sol, f = fa.

www.naregatsi.org

At a later date, in 2001, I published Komitas's neumological studies in a separate volume along with my inquiries, comments, analyses and research, offering a sampling of hymns decoded by me (A. M. Shahnazarian: *Uncovering Komitas's Neume Decipherings*, Yerevan, Hayastan Publishing, 2001). Six years later, most of the materials I made public were reprinted by others, who claimed they were publishing these materials for the first time, thereby misinforming their sponsor, the Galoust Gulbenkian Foundation, and the general public (see *Komitas Vardapet: Essays and Articles*, Volume 2, Yerevan, Sargis Khachents-Printinfo, 2007).

In 1909 Komitas disclosed to A. Chopanian that he had found the key to the neumes, and could read the simple melodies, and in an article he sent to the literary journal *Azatamart*, in 1910, he declared: "I can even read the simple figures," and later: "I hope that in the near future it will become available to the public in separate volumes." I have demonstrated in my book that Komitas not only had not prepared "volumes" on this subject, he had not even prepared a brief description about its most essential topic, "Prosody (*aroganoutiun*)." The reports of his contemporaries on this issue are consistent with the manuscripts he left behind. Komitas only asserted that he can read the simple neumes, and this fully corresponds to the decoded samples he had prepared with his own hand. Despite these facts, "musicologists" who have no inkling about neumology have declared that Komitas's neumological manuscripts were not preserved. We can confirm that Komitas's decipherments are in fact preserved, and musicologists can either agree or disagree with his readings.

www.naregatsi.org

The Key to the Neumes

Komitas makes the following observations:

"I began my serious experiments in decoding the neumes with the Բշ (B-dz, second) mode, for there, the primary tones remained uncorrupted in both the old and new singing styles.

"1. I observed that the tenor [reciting tone] is the most important note in a mode, and neumes assume direction only according to their relation to the tenor in each mode.

"2. Each scale degree keeps its position unaltered, and takes its charge from the tenor, making its distinctive moves in accordance with the tenor, the intonation inflects up if it is rising, and down if it is descending.

"3. The bout (`) is a cadential note in the Բշ (B-dz, second) mode; it is sometimes c and sometimes a, calculating from the tenor - e).

For instance, in the Բշ mode:

The tenor is c or a
The terminal note is a
The *shesht* is g
The *benkorch* is a gesture that moves from f-sharp to g
The *parouyk* is d - c
The *volorak* is d - e
The *poush* is e - d
The *khounch* is c - h or g - f-sharp
The *vernakhagh* is a - c - b-flat - c
The *bout* is c, a, or d (f-sharp) d, if the tetrachord is d - e - f-sharp - g
The *tour* is a - d or e - a
and so on."

The following shapes are used for the above *khaz*es:

Shesht 
Benkorch 
Parouyk 
Volorak 
Poush 
Khounch
Vernakhagh 
Bout 
Tour 

www.naregatsi.org

An effective rendering of *khaz* notation must consider the following:

a. The scale of the piece's mode (and, further, knowledge of the entire system of modes).

b. The meaning of each *khaz* employed, its scalar function, its pitch, and other related characteristics.

c. The rule which determines the affiliation of the *khaz*es to one another, i.e. the principle that makes them read and sung in a prescribed manner.

*Khaz*es and *khaz*-notated songs are identified as having either simple, medium, or complex configuration. Therefore, to have the "key to the *khaz*es" (a common expression) does not yet mean that one can take any *khaz*-notated hymn and begin to sing it; it is still important to know the significance of each *khaz* together with a variety of other elements.

In studying Komitas's research, it seems likely that first he clarified the meaning of the signs for each of the simple *khaz*es, and then determined their affiliation to one another. From there he began his experiments in deciphering simple psalms.

In Komitas's archives we found a *khaz*-notated sharakan that Komitas had decoded and rendered with staff notation (No. 631a). It is titled "*Paravon Handerdz Karoqn*" – hymn from the set of *Avag Orhnoutiunner* (Major Canticles) – together with one other hymn authored by Stepanos Siunetsi I (5th century).



The hymn "Paravon Handerdz Karoqn"

www.naregatsi.org

Compared to the orally transmitted versions coming from the 19th century, the hymn as decoded above, represents an older style, it is more mysterious, solemn and poised.

A few sections in Komitas's staff notation contain "variations," which emerge from another fundamental condition to the effective application of the key to neumes. In one source, Komitas indicates that neumes are calibrated according to tetrachords.

This simple fact can be observed in the deciphered hymn above. The inflection pattern of a given neume can function on the corresponding scale-degrees of the upper or lower tetrachords. For instance:



Staff 2 a forth lower (melody in the lower tetrachord)

In the example above, the upper tetrachord has been opted than the lower.

Before transcribing the song, Komitas charts the motion and tone of each *khaz*.

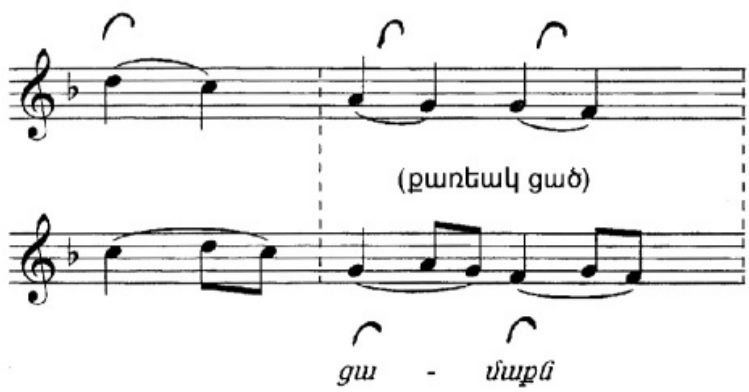


A forth lower (staff 2)

www.naregatsi.org

We should next consider one other principle that follows the tetrachord standard. Like a human being, a melody also has its own skeletal framework, its "flesh and blood," its "nerve system," etc. The softer the part of the "body" the more particular should be the transcription of a melody. In transcription, the most exacting and meticulous standards of the European notational system, or the additional nomenclature used for transcribing folk music, are still not enough to express the full richness and nuance of a living song. Indeed, the songs of Komitas cannot be performed in their genuine style with just notes. This is the reason that when we hear the song *Hov Arek,* for example, as sung by Komitas, and then by other singers, they may appear to be singing a different song, though they use the same notes.

Songs in *khaz*-notation also lend themselves to improvisation. The fewer the *khaz*es the greater the potential for melodic variations. In such instances the framework of the song, the song proper, remains the same, but some of its details, based on the melodic frame, could vary. Alternatively, it could also be that the medieval scribe transcribing the song knew the melody in some detail from memory, and only wrote its main progressions with simple neumes. For instance, the *parouyk* (flexus) - which is the combination of *shesht* (acutus), and *bout* (gravis) - indicating the rise and fall (or the downward inflection) of the voice, can be articulated differently, depending on the style of the song or the meaning of the words and their expressive character, while the melody remains essentially the same. Komitas demonstrates the following variations of the *parouyk* used in the above hymn:



2nd measure: a forth lower

www.naregatsi.org

Here the importance of Komitas's principles for decoding *khaz* notations becomes apparent. One must therefore know the following:

1. For decoding a song, the tenor [reciting tone] is the main key (the other scale degrees are determined by the tenor).

2. The employment of the tetrachord principle is another key (the proper choice of tetrachord yields a more harmonious progression of the melody).

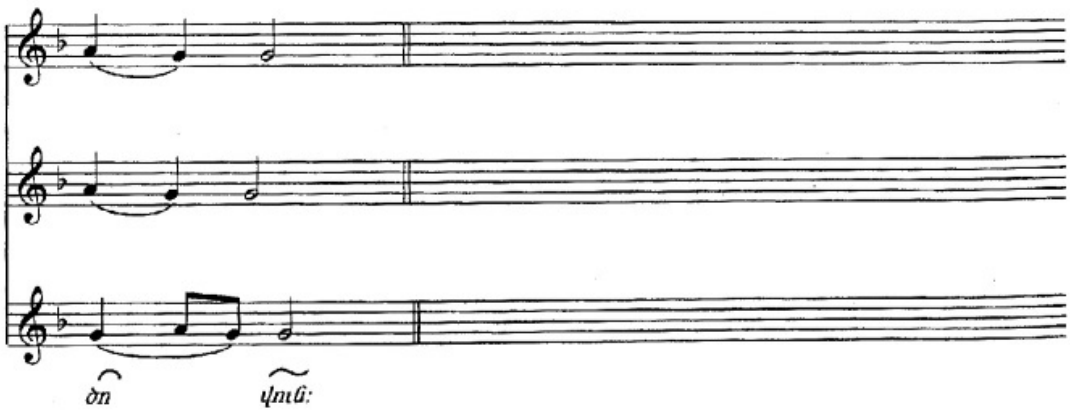
3. Identification of the inflection pattern of each and every single *khaz* used.

4. The option of possible embellishment (improvisation).

Below is the *sharakan* (hymn) translated into standard notation by Komitas, along with the embellishments he offers and, in two instances, an option to select an alternate tetrachord.



www.naregatsi.org



We notice that when two *parouyk*s are used in a row, the figure that immediately follows descends a step.

The next examples come from various stanzas of the same hymn (again, from the set of *Avag Orhnoutiunner* – "Major Canticles"). The first example (staff 1) comes from Nikoghayos Tashjian's transcription (transcribed in the 19th century, from the oral tradition), followed by Komitas's decipherments – staves 2, 3 & 4:



www.naregatsi.org

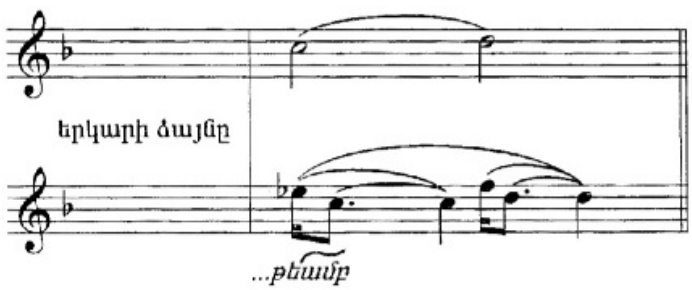
Perhaps Komitas selected this hymn precisely because it is atypical of most hymns in the Բð mode, in that the opening stanza starts with the *benkorch* (see the first word: Յոյս - *Houys*). We have not seen other instances in *khaz*-notated hymnbooks where a hymn in the Բð mode starts with *benkorch*, aside from some openings of certain middle stanzas of hymns (and in those instances the *benkorch* is used with the *khagh*). Having already defined the benkorch neume, in all likelihood Komitas utilized the neume to test it against this selection. Here the *benkorch*, appearing at the beginning of the hymn and not being anticipated by any other neume which may affect it, can be construed more clearly.

In the Բð mode, if the tenor (the main tone) is d^1, then the cadential *bout* of the melody will be g or b-flat. Thus, if *parouyk* precedes the bout at the midstrophe cadence, then the voice on *parouyk* would descend to the *bout* g or b-flat. In the following example, Komitas writes down both versions using the note in parenthesis for the second option.



Next, Komitas displays two versions of the *yerkar*, here used as a cadential motif - the first is simple, the second more elaborate and more beautiful. Generally speaking, the cadential endings for both recitative and hymns followed specific musical formulas. Cadential *khaz*es were sometimes notated in great detail, and in other times were notated with only the *yerkar* sign, signifying that the cadence could be sung either simply or in an ornate style.

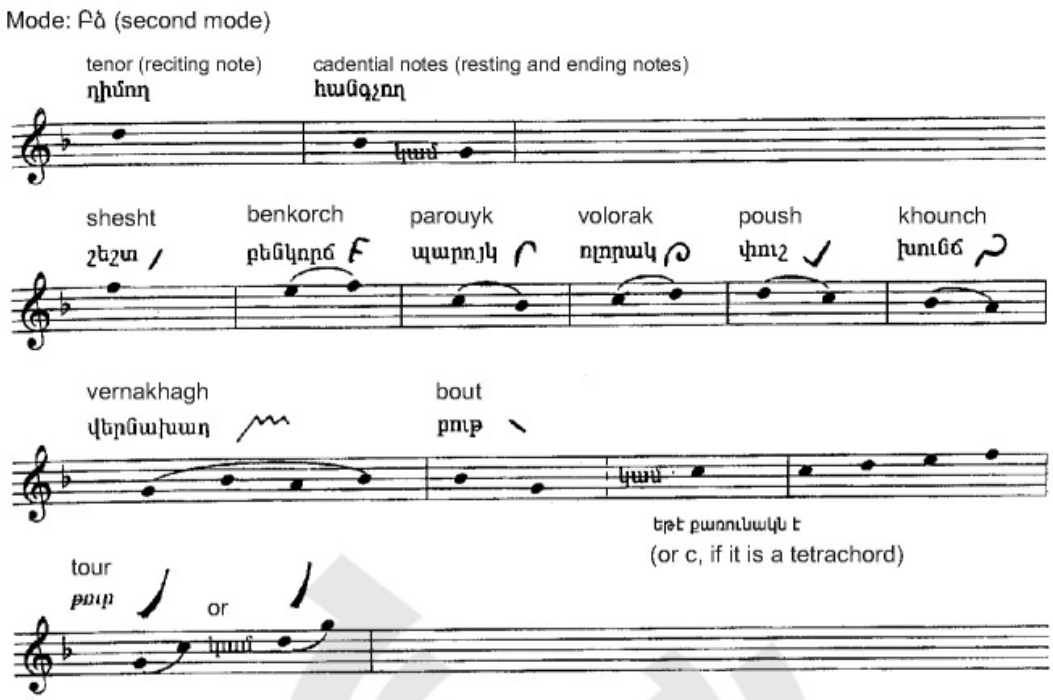
The decipherings shown here are consistent with Komitas's "Key" to



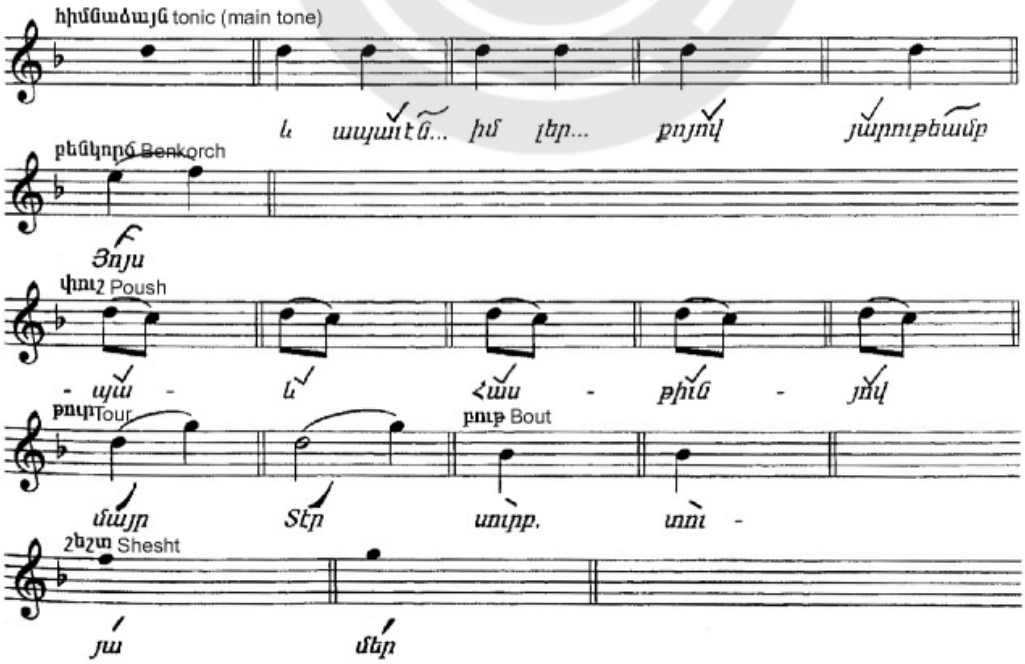
Intonation for the *yerkar* (simple and ornate)

decoding the neumes, and also with the rules for *khaz* transcription. For purposes of comparison, we have translated into Western notation the *khaz* symbols to which Komitas referred, taking d^1 as the tenor (the reciting tone) for the Բð mode).

www.naregatsi.org



In the next figure we have combined the transcribed neumes with their *khaz*-notated syllables for further comparison (here, syllables which are not *khaz*-notated are sung in the tonic).



www.naregatsi.org

Syllables without *khaz*es are affected by the tone preceding them as well. For instance, the note on the word «մեր» (*"mer,"* second syllable) is higher than a normal note for shesht (the note f^1). Since the previous figure ends on shesht (i.e. f^1), the syllable with shesht that follows will necessarily rise.

The same refers to *khounch*, which signifies a downward gesture when followed by *tour*, or to *yerkar* which is inflected upwards, and rises in reference to the preceding tone.



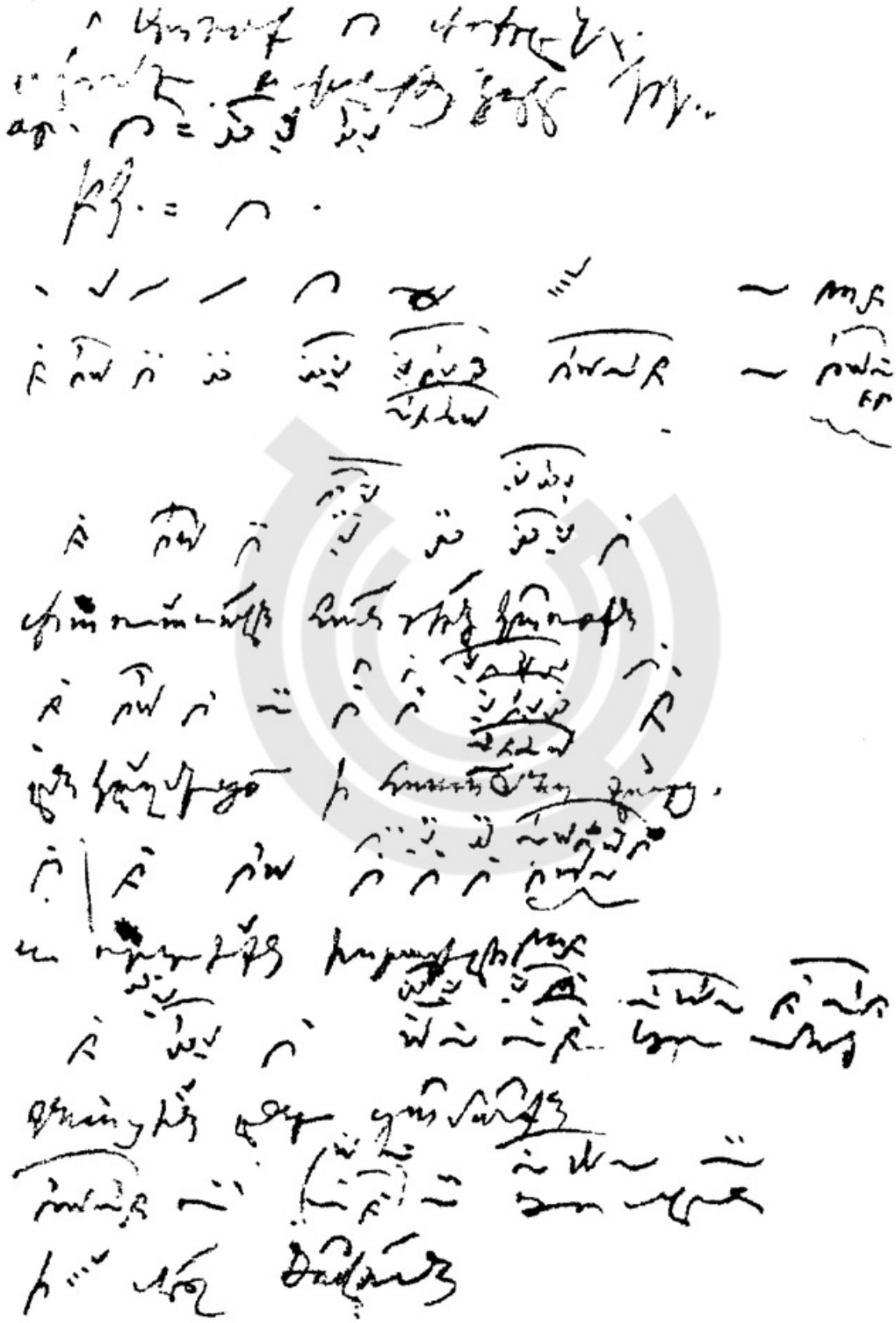
In order to decipher a hymn one must, needless to say, secure a copy of that *khaz*-notated hymn. This is not as easy a task as one might initially assume. It is important to examine the source document one intends to decipher, and to check and compare it with other copies, for *khaz*-notations of the same hymn in diverse manuscripts will reveal various differences.

The variation in *khaz* notation of the same hymn might be described as below:

1. Identical: the various *khaz*es on the syllables are identical, however, one may find a certain *khaz* above a syllable in one copy and not in another.
2. Identical with some departure: the *khaz* notation is similar, yet a few signs may differ. For example, in one copy a given syllable may carry a *sheshterkar*, while in another it carries a tour or some other *khaz*.
3. Around half of the successive *khaz*es used in one copy will correspond, though the remaining *khaz*es will not.
4. The *khaz*es used are different enough as to contradict one another.

Likely reasons for these inconsistencies include defective inscription, mistaking the identity of symbols that closely resemble one another, and, indeed, the changes in paleographic trends. One of the most urgent issues in Armenian neumology is the critical publication of *khaz*-notated hymnbooks.

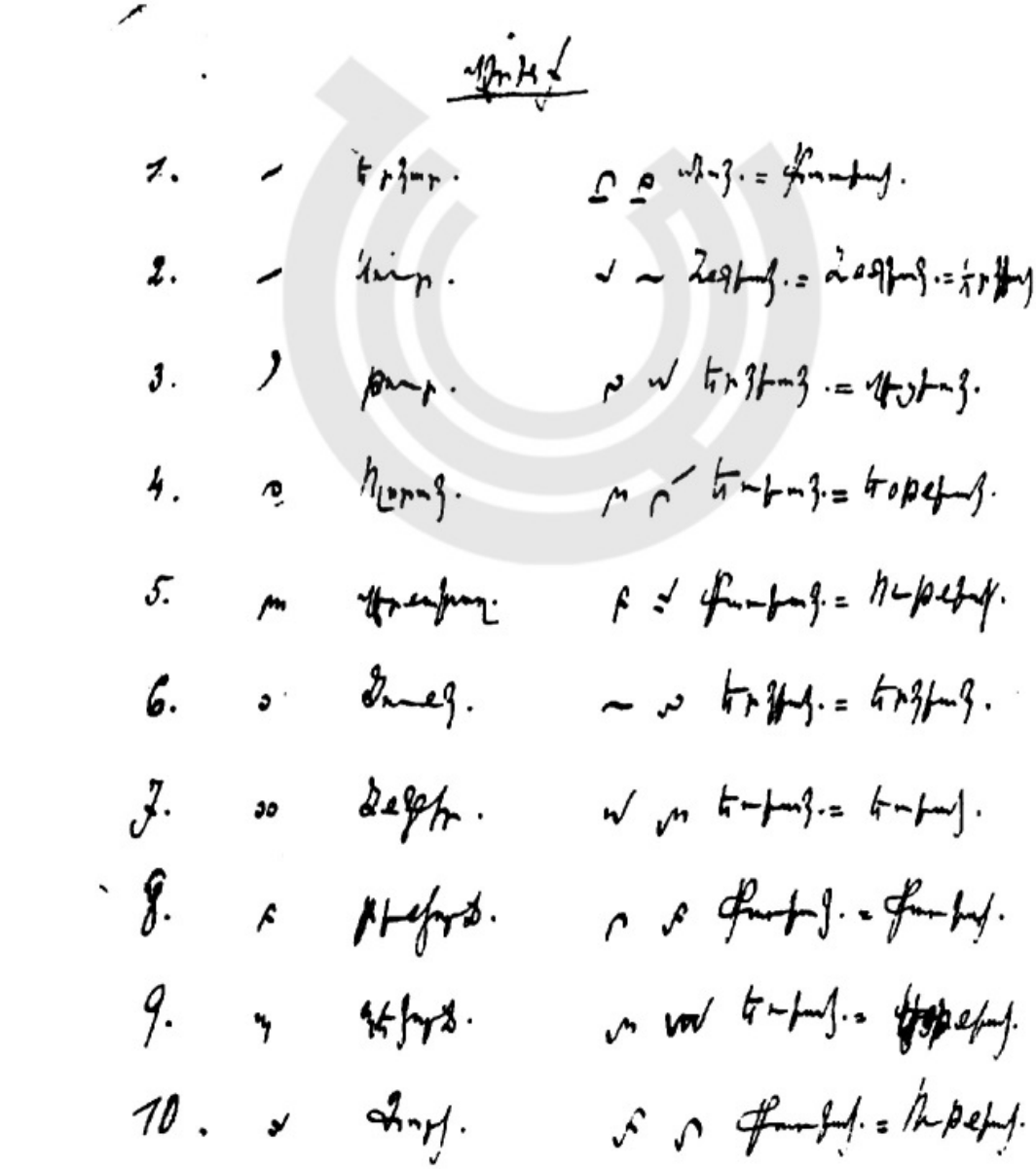
www.naregatsi.org



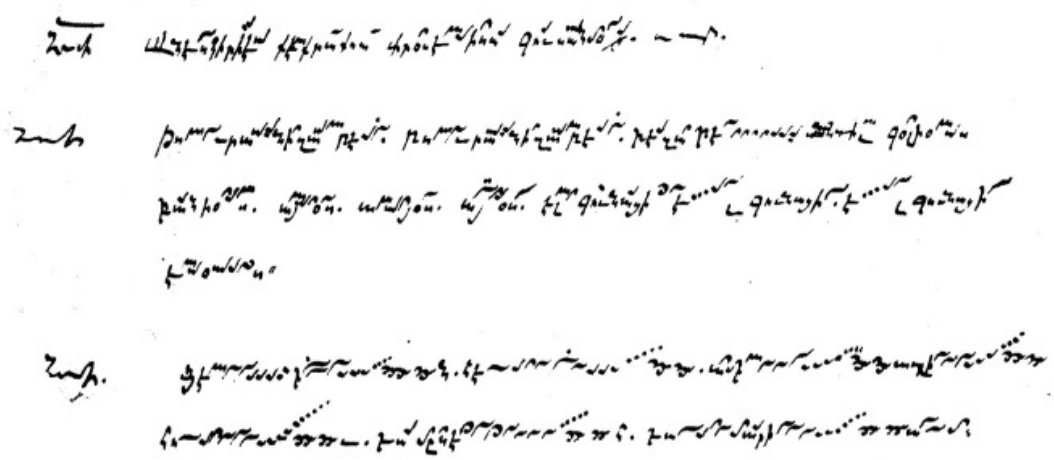
[Manuscript by Komitas: Draft of old *khaz*es and the hymn *Paravon handerdz karoqn* translated into modern Armenian neumatic notation]

www.naregatsi.org

[Definition of the *khaz Arandznatrop* in Komitas's handwriting]



www.naregatsi.org



Komitas's handwriting: A transcript of a page from a medieval manuscript of a Greek song with Armenian *khaz*-notation

According to Komitas, skills in the following studies and disciplines are essential in order to decode the old *khaz*es:

1. *Tarachapoutioun* (Typometry);
2. *Vankachapoutioun* (Phonometry);
3. *Aroganoutioun* (Prosody, correct reading aloud);
4. *Sheshtadroutioun* (Accentuation);
5. *Ketadroutioun* (Punctuation);
6. *Khazachapoutioun* (Neumometry [paleography]);
7. *Khazagitoutioun* (Semiology);
8. *Lezvabanoutioun* (Linguistics [Etymology] - the authentic and ancient meaning of words);
9. *Imastasiroutioun* (Philosophy) - Geometry, Arithmetic, Astronomy, Music;
10. History of the origin, development, decline, and modern use of neumes
11. Comparative neumology.

Of the disciplines above, we have published on the subjects dealing with "Prosody-*Aroganoutioun*" (accentuation and punctuation) based on:

a) sources from the Komitas archives;
b) sources from studies in print;
c) sources from materials in manuscripts at the Matenadaran[9].

9. See the volume on "Pronunciation."

www.naregatsi.org

We have published the comprehensive research in these areas throughout the corresponding sections of the volume.

As for the rest of the disciplines: prosody–*taghachapoutiun* (literary use), neumometry, astronomy and the rest - there too, we have assembled pertinent materials.

Let us now describe the specific relevance of the above disciplines with the *khaz*es.

1. *Tarachaputioun* (typometry) and *vankachapoutioun* (phonometry) are parts of a science called metrology (which deals with the study of the syllable, foot, line, strophe, *tagh* (ode) and song). It has a direct bearing on the rhythms of a recitative or a song. Phonometry is also a division of *Aroganoutioun*.

2. *Aroganoutioun* (prosody - linguistic use) is necessary to restore the recitative. The recitative is midway between song and speech, it is sung speech, a type of melodious speaking. In order to restore a song it is necessary to restore its foundation, the recitative. In other words, a song should be reconstructed, and the meaning of its musical symbols (*khaz*es) construed, based on its sustaining element, prosody (*aroganoutioun*). What's more, we should examine first the function of accentuation and punctuation symbols within our prosodic system, we should further examine the rules of accentuation and punctuation in the language our forebears used.

3. *Khazachapoutioun* (neumometry) is necessary to determine parameters by which one can assess the significance of *khaz*es, because different *khaz* systems will have different conventions (though they may also share common rules), and each system has its own prevailing principles.

4. *Khazagitoutioun* (semiology) engages in the research of existing neume systems of the world, their connection and differences, and, generally speaking, everything relating to their study.

5. *Lezou* (language) - the authentic and ancient meaning of words: This is important because *khaz* designations, names of accentuation and punctuation marks all prompt characteristic traits and specific meaning.

6. *Imastasiroutioun* (philosophy): In the past, this general designation implied the quadrivium, consisting of geometry, arithmetic, astronomy and music. These four studies were considered one whole, and the ancients built their theory of music based on these disciplines.

www.naregatsi.org

a. From the prosodic marks, the interrelation between the *shesht* (the acute accent) and the *bout* (the heavy gravis) is reflected in **Geometry** by the right angle: "If it be greater than the straight, then it will be called bout, if smaller, it will be called sour," and so on. (Information and analyses on this subject were published earlier)[10].

b. **Arithmetic** is related to prosody (metrics). Also, the bases of harmony, the interrelation of pitches, etcetera, are explained with arithmetic.

c. With **Astronomy** one can explain the complex system of modes and melody-types, their branches and status. A simple example: Astronomy will give the number of a certain planet according to the succession of its elevation. Elsewhere it states which melody type corresponds to that planet. Hence it is surmised which scale degree is assigned to a given melody type. There are of course more complex and even very complicated correlations as well.

d. The relevance of **Music** is clear. Music is classified higher than the other disciplines, it is even considered a comprehensive discipline, since it includes all the other sciences.

7. Research on the history of the origin, development, decline, and modern use of neumes is necessary, because the system of neumes, and in broader sense, musicology, has not remained unchanged; it has evolved, altered and sometimes even acquired foreign elements. Over time, different styles and different types of neumes have been contrived, and these require appropriate investigation and analysis.

8. Comparative neumology includes:

a. The comparison of preserved musical material presently in use with a corresponding *khaz*-notated song.

b. The comparison of different *khaz*-notations of the same song.

c. The comparison of *khaz* variants.

d. The comparison of various styles.

e. The comparison of *khaz*es with foreign neumes, etcetera.

Below, we have furnished a comprehensive list of the *khaz*es. This was accumulated by musicologist Nikoghos Tahmizian, by comparing a few lists of *khaz*es (lists A, B, and C).

10. Op cit.

www.naregatsi.org



Storaket
Mijaket
Verjaket
Sough, Glor
Yerkar, Qash
Shesht
Bout, Dir
Parouyk, Ber
Volorak, Tzotsber
Poush, Harouk (according to “X”: *Zark*)
Sour, Larn
Tour
Khounch, Sherep
Tzounk
Tzənkner, Tzənkikq, Voghomanyak
Tashtik
Tasht
Zark
Khoum, Ghoum
Khosrovayin, Qəmazard
Storadir
Veradir, Het dzəge
Khagh
Vernakhagh, Khaghber (according to “C”: *Khagh*)
Nerqnakhagh, Aqiver, Dogh
Qarqash
Benkorch, Benkorcha, Korcha
Ekorch, Ekorcha, Khatzbek, Har, Khoghogh
Dzakorch, Dzakorcha, Khatzle, Harkorcha
Vank, Takn (later: Menkorch)
Patout, Hangouyts
Ye (later: Kisapatout)
Lerk
Arandznatrop (according to “A”: *Houhay*)
Qmatrop (according to “A”: *Patout* , according to “B”: *Houhay*)
Tzanratrop
Tagatrop, Tagavoratrop
Bardzraharer
Verqash
Mimnavor
Kətoue
Bazmeghanak

www.naregatsi.org

We can develop a more comprehensive list of these signs. They have their variants and subtleties (as we saw in the the section on prosodic signs).

However, it will be impossible to introduce here, even briefly, the musicological contents of our books. That would be an intricate study. We have reconstructed there, through laborious research, the interrelationship of scale degrees in our melody-types. In Babylon, Ancient India, China and Greece the various forms of culture were recognized as interrelated systems, parts of the cosmic order. The same principle was also true in Armenia, which recognized no independent musical science. Music was part of the cosmic order. Our medieval understanding of this order, however, contains discrepancies, for it was an adulterated version of an infinitely more ancient cosmic postulate.

Perhaps we can only present an introductory, fragmentary idea of that system (still not without discrepancies, and needing detailed investigation), if we furnished here, in one place, in the form of a table, the information gathered from medieval sources about the aforementioned order. The table below provides a diagram abstracted from statements made on the subject by Ghevond Alishan, Komitas and Grigor Kapasaqalian, from Gregory of Tatev (*Գիրք հարցմանց* - Book of Questions), Ananias of Shirak, from manuscripts titled *Եօթնագրեանք (Yotnagreanq)*, and tractates of medieval grammarians. We have portrayed the four authentic modes here, with their comparable and parallel units, as a system of four. We have not taken into consideration parallels between the seven tones, the seven celestial bodies, the days of the week, or other items. Even without a fuller picture, this diagram includes discrepancies regarding modes, Armenian phonemes (letters), the elements, and the strings of the lyre. For instance, in this diagram the Armenian alphabet from Ա to Ք is divided sequentially into four columns (9 letters in each column) in accordance with the four elements - therefore few phonemes which are considered as *tav* (heavy, dense) also appear in the elements of "Fire" and "Air," which correspond to the *sosk* (high or acute) strings of the lyre. In other sources (i.e. in the tractates of grammarians) we find the statement that clearly claims that if we move from the *tav* (heavy, i.e. low) to the *sour* (high) tones, we should find conformity between the *bout* (bass), *tav* (low), *sosk* (tenor), and *sour* (high) strings of the lyre and the four elements. Strictly speaking, the heavy phoneme ք (aspirated t) could not correspond to the *sosk* string, it should correspond either to the *tav* or *bout* strings. We should, however, also mention that in very old orders the correspondence of tones and elements do not match the zodiac signs, as is represented in the diagram below.

www.naregatsi.org

Earth	Water	Air	Fire	element
Ա̊ (1st mode)	Բ̊ (2nd mode)	Գ̊ (3rd mode)	Դ̊ (4th mode)	mode
first	second	third	fourth	string
bout (bass)	tav (low)	sosk (tenor)	sour, zil (high)	name of string
c	d	e	f	tone
bout	tav	sosk	sour	pronunciation
1. c 2. c-sharp	3. d	(parouyk) 4. d-sharp 5. e	6. f	semitones
ը (ə) n (o)	ւ (u)	ե (é) h (i)	ա (a)	vowel
		ჯ (ղ)		
		ք ֆ հ ձ ղ ճ		consonant (tav and sosk)
		q p ŋ		half-consonant
storaket (comma)	*miǰaket* (semicolon)		*verǰaket* (period)	punctuation
obtuse angle	right angle		acute angle	geometry
c	f	g	c¹	tone (variant)
makerak (sesquitertius)	*makqarak* (sesquialterius)	*kisabolor* (sescuplus)	*yerkpatik* (duplex)	arithmetic (harmony)
autumn	winter	spring	summer	seasons of the year
black (white)	white (bright red)	mixed (blue)	yellow	color
dry and cold	cold and damp	damp and warm	warm and dry	quality of elements
cold	damp	warm	dry	quality of sound
heavy (heavier than water)	easy (heavier than air)	light (heavier than fire)	distant	position of elements
low	weak	hard	tight	tuning
the black bile, i.e. the spleen	the white, which is the mucus for the entire body, or the kidneys	the red, i.e. blood	the yellowish brown, i.e. the bile	vital fluids and color
ը (double time)	*ւ* (*sough*, brevis)	*b* (brevis) *h* (double time)	*w* (double time)	vowel & time
		ჯ-long		
western	northern	eastern	southern	wind
West	North	East	South	cardinal direction

For a comprehensive examination and a synthesized reconstruction of this system see: A.M. Shahnazarian, *E Arar*, Tigran Metz publishing, Yerevan, 2011, 745 pp.

www.naregatsi.org

(earthy)	(watery)	(windy)	(fiery)	
7.Libra 8.Scorpio 9.Sagit. male female male	10.Capr. 11.Aquar. 12.Pisc. female male female	1.Aries 2.Taur. 3.Gem. male female male	4.Canc. 5.Leo 6.Virgo female male female	the zodiac
Ո	Է	Ի	Ա	royal vowels
thumb	index finger (middle finger) ring finger		little finger	digits of the hand
ՔՓԻՅՐՏՎՍՌ	ՋՊՉՈՇՆՅՄԾ	ՂՁՃԿՀՂԼԻԺ	ԹՃԷՋԵ�ղՑԲԱ	alphabet
(by comparing) the letters with parts of the body				
the heavy to bones / the naturals to veins and sinews \ the soft to capillaries and nerves				consonants and limbs
the vowels to the mind				compared also in this way
the semi-voiced consonants to the senses				
the unvoiced to the body and the limbs				
mode from the carpenter's wood	from the chiseled iron of the smith	from the flow of rivers and flooding torrents	from the flowing waves of the sea	features and origin of the modes
Ամ (1st mode) to cognition	*Բմ* (2nd mode) to reasoning	*Գմ* (3rd mode) to senses	*Դմ* (4th mode) to matter	qualities
Ամ - earth mode, from the elements	*Բմ* - water mode, from animals	*Գմ* - air mode, form humans	*Դմ* - fire mode, from angels	the modes of the elements
1. disyllabic	2. trisyllabic	3. tetrasyllabic	4. pentasyllabic	types of meter
Ամ – spondee ba!- khe!s	Բմ - trochee, ke!- tso-	Գմ – iamb, ne-- ti!sts	Դմ – pyrrhic, be-- na-k	disyllabic meters & authentic modes
the heavy mode - earth	the short mode - water	the long mode - air	the acute mode - fire	element, mode
autumn quality of earth	winter quality of water	spring quality of air	summer quality of fire	seasons of the year
from 6 to 9 o'clock, quality of earth	from 9 to12 o'clock, quality of water	midday to 3 o'clock, quality of air	from 3 to 6 o'clock quality of fire	time and quality
earth - female	water - female	air - male	fire - male	gender of elements
single time	double time	triple time	quadruple time	temporal units

www.naregatsi.org

Here is a simpler and indisputable resetting of the order of modes and their associations:

				Դկ		
I	Sunday	Sun	b	Դձ	Fire	*sour*
VII	Saturday	Saturn	a	Գկ		
VI	Friday	Venus	g	Գձ	Air	*sosk*
V	Thursday	Jupiter	f	Բկ		
IV	Wednesday	Mercury	e	Բձ	Water	*tav*
III	Tuesday	Mars	d	Ակ		
II	Monday	Moon	c	Ած	Earth	*bout*

It is an interesting fact that Movses Siunetsi, in his work *On Modes*, states in reference to the *Ակ* mode: "it is suited for exhortative supplication and extended prayers."

Sunday was considered day one, the week began with Sunday. The arrangement of the five planets between the sun and the moon does not alter here the nature of the main problem. We have explored this order – especially in relation to the zodiac constellations – in our book entitled *E Arar*. **It is precisely through this principle that this arrangement answers the remaining questions**, from here the knot is undone, even spontaneously in some instances, presenting us with surprising revelations.

Leaving aside discussion on the comprehensive issues of modes, let us now continue our review of the system of decoding simple *khaz*es, specifically those found in the *Բձ* (second) mode.

A *khaz* has its own basic intonation which is determined relative to the tenor. After knowing the intonational value of a *khaz* (relative to the tenor), one should accordingly execute the movement of that *khaz* (whether it be rising or falling). Komitas alludes to the rise and fall of a figure not from, but towards that note. This is logically correct and demonstrable in Komitas's renderings: in the f – g – a – b-flat tetrachord, the *khounch* note is "a", which is adjacent to the outermost note of the tetrachord, therefore it makes its move towards that note, b-flat to a; Or, the note for the *vernakhagh* is b-flat, and the turn rises up to that note, g – b-flat – a – b-flat, and so on.

To simplify, let us bring here, one beneath the other, the inflections deciphered by Komitas, along with the basic pitches (indicated by whole notes) of the simple *khaz*es:

www.naregatsi.org



[Measure 4: դիմող = tenor; measure 6: հանգչող = cadential note; measure 8: վերջ = end note]

Through the use of only the simplest *khaz*es (and we must say that many hymns have been notated only with simple *khaz*es) one achieves the basic scale of the *Բն* mode (this is demonstrated by Komitas).



[Measure 2: դիմող = tenor]

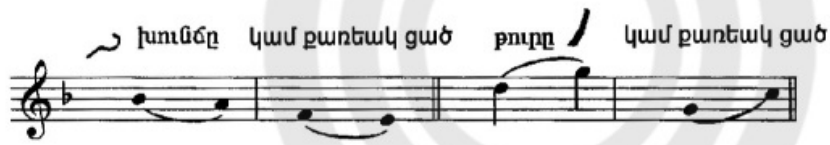
With all this information, it is still not possible to read the melody of a hymn. We must also understand the second most important factor – yet another exceptional discovery by Komitas.

www.naregatsi.org

THE RULE OF THE TETRACHORD

If the information about the key to the neumes (which we presented in the first half of this study) was all that had survived, it would still be sufficient for us to form an idea about the tetrachord rule. Yet, Komitas has given us supplementary information on this matter: "[t]he meaning of *khaz*es, their calibration by tetrachords, and their scale degrees preserve the semitone system."

Ostensibly, this rule made the medieval singer's work much easier, for, in effect, the *khaz*es deal with the four tones within the primary tetrachord, and in an extended scale they take their intonation according to the rule of chained tetrachords (including the modulating tetrachord). This is to say that the singer should know from the flow of the melody what tetrachord he is in at a given instance, and what the intonational values are on the basic tones of that tetrachord. This means that a *khaz* has its unique intonation in an upper or a lower tetrachord. Komitas had also mentioned this rule in his writings on key signatures concerning independent *khaz*es, as follows:



[Measure 1-2: the *khounch* – a fourth below; measure 4-5: the *tour* – a fourth below]

In the deciphered scores (whether it be a hymn or an individual *khaz*, which we have shown throughout our book), Komitas has also given the application of this same rule with other *khaz*es:



[1. Komitas Archives, 672]

Simply stated: some *khaz*es are used typically in a specific tetrachord of a given mode.

In the table below, we have provided a comprehensive classification of the *khaz*es according to the tetrachord rule and their intonational values in the *Բð* (second) mode. We have shown the *khaz*es according to the primary tetrachord (f-g-a-b-flat), as well as the upper and modulating tetrachords (together with *khaz*es used for the latter).

www.naregatsi.org



Staff 1: Modulating tetrachord
Staff 2: 2nd (upper) tetrachord
Staff 3: 1st tetrachord
Staff 4: Intonation figures

Words in bars between the 2nd and 3rd staffs:
Bar 1: ① *Hangchog* (resting tone); ② *Bout*; ③ *Parouyk*
Bar 2: ① *Verj* (ending tone); ② *Hangchogh* (resting tone); ③ *Bout*; ④ *Parouyk*; ⑤ Poush
Bar 3: ① *Dimogh* (tenor); ② *Volorak*; ③ *Khounch*
Bar 4: ① *Shesht*; ② *Benkorch*; ③ *Vernakhagh*
Bar 1: ① *Tour*

In the second (upper) tetrachord, for instance, the poush will be intoned as d^1–c^1, i.e. a fourth above its normal position.

The table above also shows which *khaz* is particular to which tetrachord. The ones with circled numbers are particular to the 2nd tetrachord, those in squares to the 3rd (modulating) tetrachord, those with only a point next to them to the 1st; the *tour* is the tone above the tetrachord (it is c^1 for the f – g – a – b - flat tetrachord, and g^1 for the c^1 – d^1 – e^1 – f^1). On the lower staves appear intonational figures particular to the *khaz*es: *bout* (I), or resting tone, is particular to the second tetrachord (the lower note); *bout* (II), or resting tone, is particular to the first tetrachord. Komitas has mentioned specifically that *bout* can also be c^1 if it occurs in the modulating tetrachord (c^1 – d^1 – e^1 – f^1), in other words, the lower note of that tetrachord. Komitas, in his writing on the key to neumes, has actually provided the scale degrees of the *khaz*es in accordance with the rule of tetrachords.

www.naregatsi.org

This unique method is clearly demonstrated in the example below, where the particular tetrachord of each *khaz*, its tone, its scale degree, etc. are shown. We present the *khaz*es with their basic notes, for we have already given their intonational figures (i.e. the movement they take towards the basic note), even though arrows directed to the notes also reveal the movement of their figures.



So then, the tetrachord chain (the heptad) of Բð (second mode), its modulating tetrachord, and the final tetrachord of *tour* are as follows:

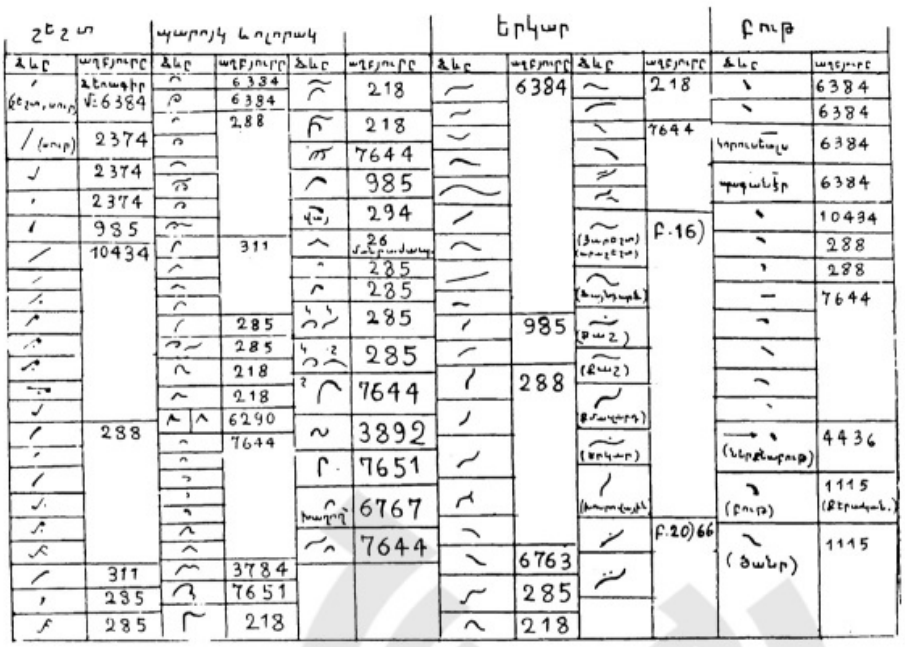


[*Shegh* = modulating tetrachord; *Verin* = upper tetrachord]

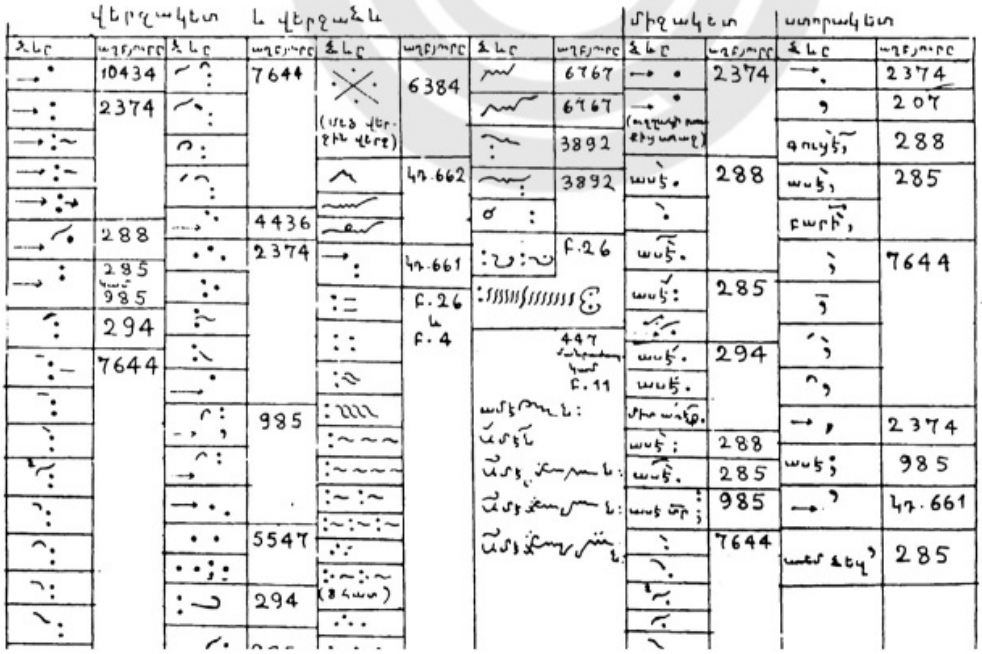
In the Middle Ages, a cleric had to learn first and foremost how to read the Holy Scriptures in recitation (through the help of prosodic signs), and then he would learn to sing with *khaz*es. In *sharakan khaz*-notations prosodic marks are used as singing neumes. The *shesht* (accent) in the *volorak* (tonos) genus, the *bout* and the *parouyk*, already have a variety of shapes used for the reading of the *Scriptures* and the *Narek* with melody. Here is a list of their shape varieties, we have extracted them from various handwritten manuscripts.

www.naregatsi.org

ORTHOGRAPHIC SYMBOLS USED AS PROSODIC MARKS[12]



[Rubric: Shesht; shape and source (columns 1 & 2)
Parouyk & volorak; shape and source (columns 3-4 & 5-6)
Yerkar; shape and source (columns 7-10)
Bout; shape and source (columns 11 & 12)]

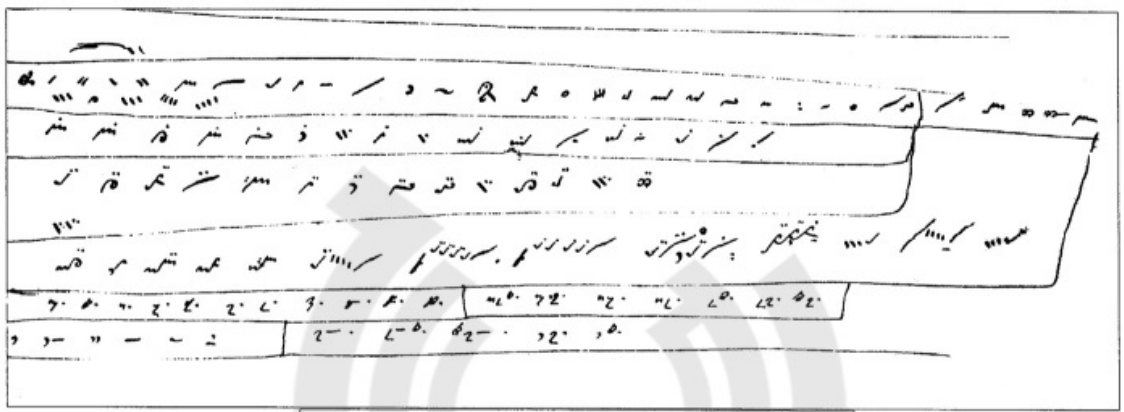


[Rubric: Verjaket & verjadzev; shape and source (columns 1-8)
Mijaket; shape and source (columns 9-10)
Storaket; shape and source (columns 11 & 12)]

12. See the volume on Pronunciation, pp. 536-537

www.naregatsi.org

The *khazes* of the *Sharakan* (Hymnbook) and *Manrousoumn* (Adjuvant studies) also have their variants. The *shesht*, for instance, has its varieties in the singing neumes, and among the neumes, the *sour* ⟋, the *tour* ⟋ , the *benkorch* ⟋ and others are all considered *sheshts*. The *tour*, in its turn, has its variants, and they all display the subtleties of the same neume. All this is true for the rest of the *khazes*. Komitas, for instance, had copied down similar variants (there are *khaz* groups, examples of dots and letter *khazes* as well).



ԿԴ, 649:



ԿԴ, 672:

[1. Komitas Archives, 649 and 672]

Study of *khaz* variants and *Manrousoumn* are beyond the scope of this book. They are the subject of another volume. It is not possible to discuss them here parenthetically, because in order to briefly examine and delineate a single issue, it is necessary to acquaint oneself, with deep engagement, to many-sided and intricate issues. For instance, Komitas has commented on the form of *dzakorch*, mentioning that it is the combination of a variant of *parouyk* with *tasht* and *bout*:



www.naregatsi.org

and has interpreted it as follows (writing next to it: "probably")



This little claim alone needs extensive corroboration. Komitas deciphers *tasht* as follows:



[*Tasht*]

This is to say g is the main tone for *tasht* (in the f – g – a – b-flat tetrachord), and it starts with the lower f. *Tasht* occurs at the beginning of a phrase (there are many songs that begin with that figure), and the neume *tasht* is the inverse of *havasar parouyk*: *parouyk* , *tasht* ; in other words, this is a figure that starts with *bout* (in this instance the lowest *bout*) and then rises. Apart from all this, in medieval neume indices the *dzakorch* has other appellations as well, like for instance *ekorch* with dot . If we put all these together, we obtain the following:

dzakorch, *dzakorchay,* *harkorchay,*

khatzle, *khatzbek,* *khatzbek (or har),*

khatzle (or harkorchay), *khoghogh* and so on.

The names *har* and *harkorchay* impel us to consider the fact of an alternate name for *poush*, i.e. *harouk* , also *zark* (because poush is sometimes also named zark – as we noted earlier – for the similarity of both shape and sound). Thus the sounds of *harouk (poush)* are the same, which, according to Komitas's claim, is the initial part of *dzakorch*.

To the present, there exists the view that in hand-written *khaz* indices, sometimes the signs are mixed up; our examination shows that the *khaz*es with similar intonation patterns are also "mixed up." We can make the following deduction out of this confusion: The dotted *parouyk*, for example, has been named *khounch* (it is definitely not a *khounch*), however the intonational figures of both signs are comprised of two tones, which descend from up to down.

www.naregatsi.org

Furthermore, *zark* is also named *ar-ou-dir*, and in *khaz* - indices it has a comparable shape: "...the *poush*, the *dir* and *ar*, which use *dir* (a type of *bout*) and *ar (shesht)*, from which derives *poush*."

Also, the epithet *ar-ou-dir* itself advises that first comes from *ar (shesht)* and is then followed by *dir* (*bout*; *i.e.,* up to down). Also *zark*, which has two *dirs* , should be *dir* followed by *ar-ou-dir*. This agrees with Komitas's deciphering: *poush* = d^1–c^1, *zark* = c^1–d^1–c^1.

And as for *ekorch* (which we are examining in association with the *dza-korch*), let us indicate that here another branch of appellations begin: *ekorch* , *hangouyts* (a type of *patout*), *khounch* which is similar to and has been "confused" with *ekorch* ("*ekorcha*"), Also, "*qmazard*" - borne with *tzounk*, and what is more, was also called *khosrovayin khaz* , and so on.

As we see from the foregoing, the *dzakorch* subject alone is tied to a myriad issues. We said earlier: the examination of this and other *khaz*es is the subject of another elaborate study. Incidentally, in one of the *khaz* indices, listed consecutively are the *khaz*es: *shesht*, *zark* and *dir* which, reckoned from high to low, represent the simplest intonation of the Բð (second) mode:



Let us now turn to Komitas's main discovery.

Transposed (up or down) singing of a certain melodic motif is common in folk songs. The songs *"Mer Tagvorin Inch Piti?"* or *"Gatseq Bereq Tagvoramer"* are among the oldest wedding songs. In his arrangement of these songs Komitas has repeated the same melody up or down a fourth. In *"Gatseq Bereq"* not only the entire melody is reapated a fourth lower, but the distinctive motif is repeated a fourth higher as well.

As a result, we find that the very same *khaz*-notated *sharakan* contains variations, but these variations are specific. One variation may employ transposition of a motif, or a characteristic intonation, up or down a fourth; this practice is especially particular to our culture – the ornaments used in our

www.naregatsi.org

decorative arts and *khachqars*, despite leaving an impression of general uniformity, are almost never repeated in the same manner. The same principle within the *khaz*es provides the possibility of not repeating an intonational figure, when the two stanzas of a hymn are *khaz*-notated in an identical manner. For example, in deciphering the hymn *"Partzanq Yekeghetsvoy,"* we have transcribed the intonation for the neume tour, which occurrs in the refrain of every stanza, in a different tetrachord. According to Komitas, the tetrachord variations do not express uncertainty whether "this version be right, or the other" – they just mean that these are variations, and either way is appropriate.

From the hymnbook recorded down by Nikoghayos Tashchian from orally preserved *sharakans* (hymns), Komitas selected the best specimens, scooped out their extraneous and encumbered ornamentation, and sought for motifs and intonations which had been preserved unadulterated relative to *khaz*-notated hymns. While working on the decipherment of hymns, Komitas was naturally comparing them to their preserved *khaz*-notated originals. This is why, deciphering a song for Komitas also meant ratifying that very hymn. He wrote about his objectives to Arshak Chopanian: "I am now working on deciphering the ancient *khaz*es, and am hopeful that soon I shall be able to disclose their secrets and ratify the melodies of the 13th century hymns."

We have already pointed out that the *khaz*-notated hymnbooks contain considerable disparity in different copies, and it is necessary to check and compare various *khaz*-notated manuscripts with one another to obtain the best version possible of a hymn, supplementing the lack of musical symbols in one, and making corrections and revisions in another. It is of paramount importance the compilation and publication of a comprehensive and critical edition of *khaz*-notated hymnbooks, ideally by laying on separate lines, above the same text, the traversing musical symbols extant in different hymnbooks. This will produce a comprehensive and consummate edition of our Hymnbook.

We presently provide parallel examples of *khaz*-notated pages, one from a superior manuscript copy and one from a printed edition, bearing in mind that the printed version is based on a selection of various manuscripts. The handwritten hymnbook is the No.1590 *khaz*-written manuscript at the Matenadaran, which was copied at one of the famous *Manrousoumn* centers in Sis, Cilicia, in 1308 A.D. Also provided are examples from the printed *khaz*-notated hymnbook[13].

13. ***Dzaynqagh Sharakan***. Constantinople, Ortagiugh, Poghos Arabian Apuchechtsi publishing, 1852.

www.naregatsi.org

Incidentally, the *khaz*-notation of the Բձ mode *sharakan* segments deciphered by Komitas coincide exactly with the printed copy (except for the final *yerkar* symbol).

In the next two examples, the *khazes* marked over the staff are from the manuscript hymnbook, and the ones below the staff (just above the text), are from the printed hymnbook. There are differences between the two, though not many, and in deciphering, *khaz*es in parantheses have been disregarded, and the alternate version has been taken into consideration.



www.naregatsi.org



We have transcribed the intonation on the last syllable of the word *"i tachari"* (in the second stanza) a fourth up, in accordance with the tetrachord rule. The refrains for stanzas two and three are not notated, because they are identical to the refrain of stanza 1.

www.naregatsi.org



By comparison, our transcription of the hymn *"Vor Tagavord Es Tagavorats"* is more intricate. Here the *khosrovayin khaz* is also included. After perusing our book, the decipherment of this hymn should be obvious to any expert of Armenian liturgical music, however, for the benefit of the general musician, let us furnish a few notes here.

The three consecutive *yerkars* used in the first line, signify a gradual rise (d^1 – e-flat^1 – f^1) towards tour (of which the normal tone is g). The *Բð* mode does not support the progressions d^1 – e-flat^1 – f^1 – g^1 or d^1 – e-flat^1 – f^1 – d^1 (not as ornament, but assigned at least one beat to every note), and in motifs common to the *Բð* mode, the e-flat^1 – f^1 – d^1 turn is done with e^1 (natural – as in the example below). This would mean that the voicing of the ordinary tone is realized in accordance with progressions proper to a given mode. Let us demonstrate this with notation for clearness.

www.naregatsi.org



In other words, if a tone with a half note is made to "move," then it must move as follows: the former note is repeated and then slurred to the normal tone in retardation (Komitas had analyzed these progressions). And if it were merely an e-flat^1 – f^1 – g^1 progression (without d^1 – g^1), then it would take the following figure: e-flat^1 – f^1 – e^1 – g^1. In the cited example (No. 6), if the melody needed to have the progression d^1 – e^1, then it would be marked not with an *yerkar* but with a *khounch*, because *khounch's* intonation is f^1 – e^1. Also, the *zark* which follows *tour* is a fourth higher than its original tone (c^1), pursuant to the rule of both melodic progression and disjunct movement, because this neume has the same intonational function as its normal tone, a fourth up or down (as specified in Komitas's discovery). The ensuing *poushes* are also up a fourth, in keeping with the style and, in this instance, it is more beautiful like that than a fourth down. The e-flat1 in the intonation of the *yerkar* on word ը֊ո (qo, in example 6, staff 3, the last neume of the staff), and the low ը vowel (of *uz*, next syllable), followed by the *bout*, revert the melody back to the b – c^1 – d^1 – e - flat^1 tetrachord, and that is why *poush* is used in that tetrachord. Similarly, the intonation for *tour*, in the case of the low ը֊ (in ը֊նդ, ex. 6, staff 5, fourth syllable), starts a step lower. The rest is simple (except that one should be mindful in choosing high or low transpositions, and use them in such a way that they would not disrupt the flow of the melody). As to the pentatonic progression g^1 – f^1 – d^1 mentioned above: this should not be considered unusual for authentic ancient Armenian music. That progression is also extant in our epic songs:



www.naregatsi.org

Komitas has employed similar intonations in his arrangement of the sharakan "Yays Yark," from his **Divine Liturgy**. The progression is noticed in the tenor line accompanying the melody[13]:



In 1914, Komitas writes in one of his letters: "I hope to be able to prepare a **Divine Liturgy** for the Easter services inspired by our oldest melodies, which I shall teach my new choir."

By comparing the *sharakan*s transcribed from the khazes with the samples notated down from the orally transmitted hymns (the ***Dzaynagreal Sharakan***), we notice considerable dissimilarities between the two, and the superior attributes of the former in terms of artistic merit.

Arthur Shahnazaryan

14. We are transposing the melody a step lower to facilitate the comparison.

www.naregatsi.org

www.naregatsi.org

1. Փարաւօն հանդերձ

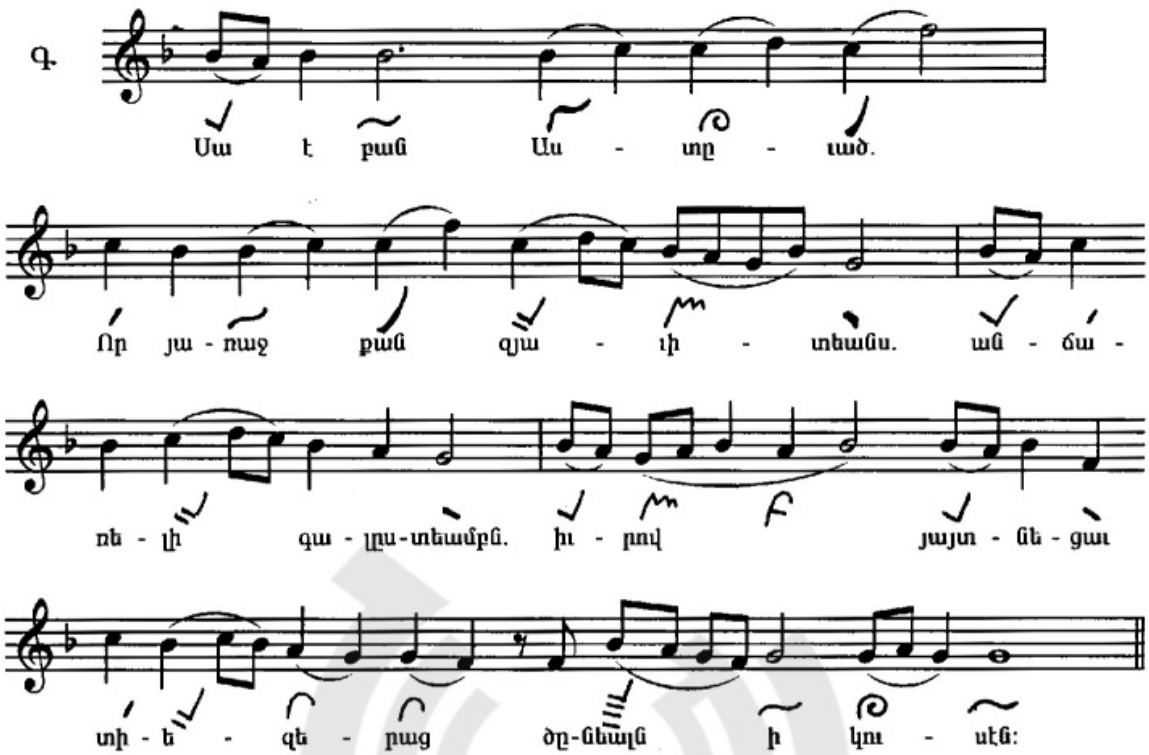
1. Paravon Handerdz Karoqn

khaz

Խազ



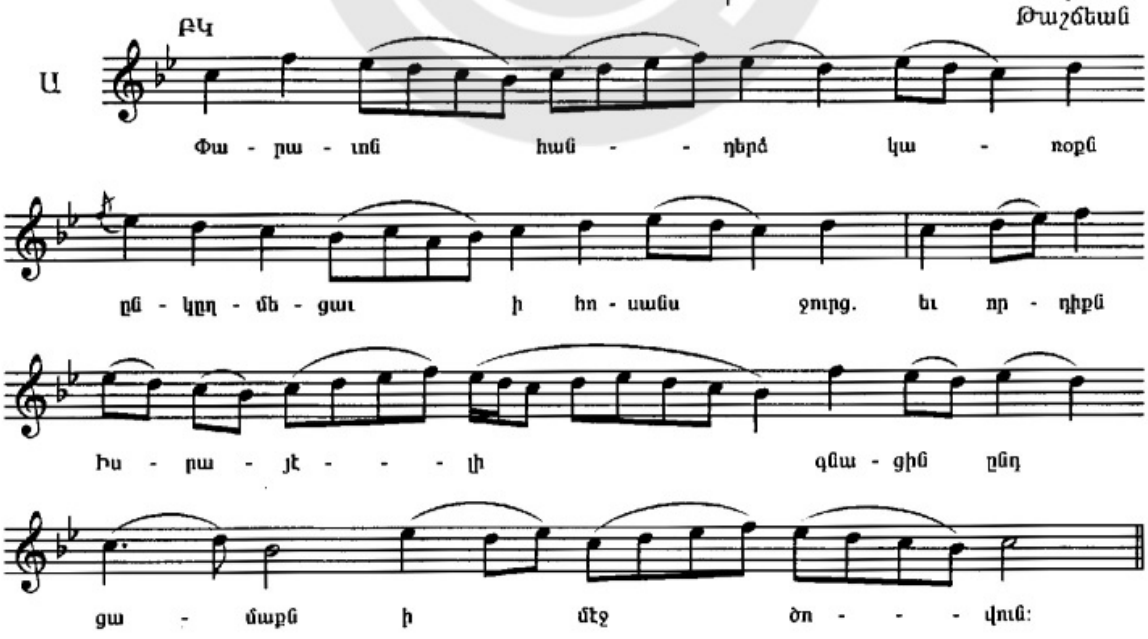
www.naregatsi.org



1. Փարաւօն հանդերձ

1. Paravon Handerdz Karoqn

Tashjian
Թաշճեան



www.naregatsi.org

2. Հաստատեցաւ

2. Hastatetsav

khaz

Խազ



www.naregatsi.org

2. Հաստատեցաւ
2. Hastatetsav

Tashjian
Թաշճեան



www.naregatsi.org

3. Պարծանք եկեղեցւոյ

khaz

Խազ

3. Partzanq Yekeghetsvoy

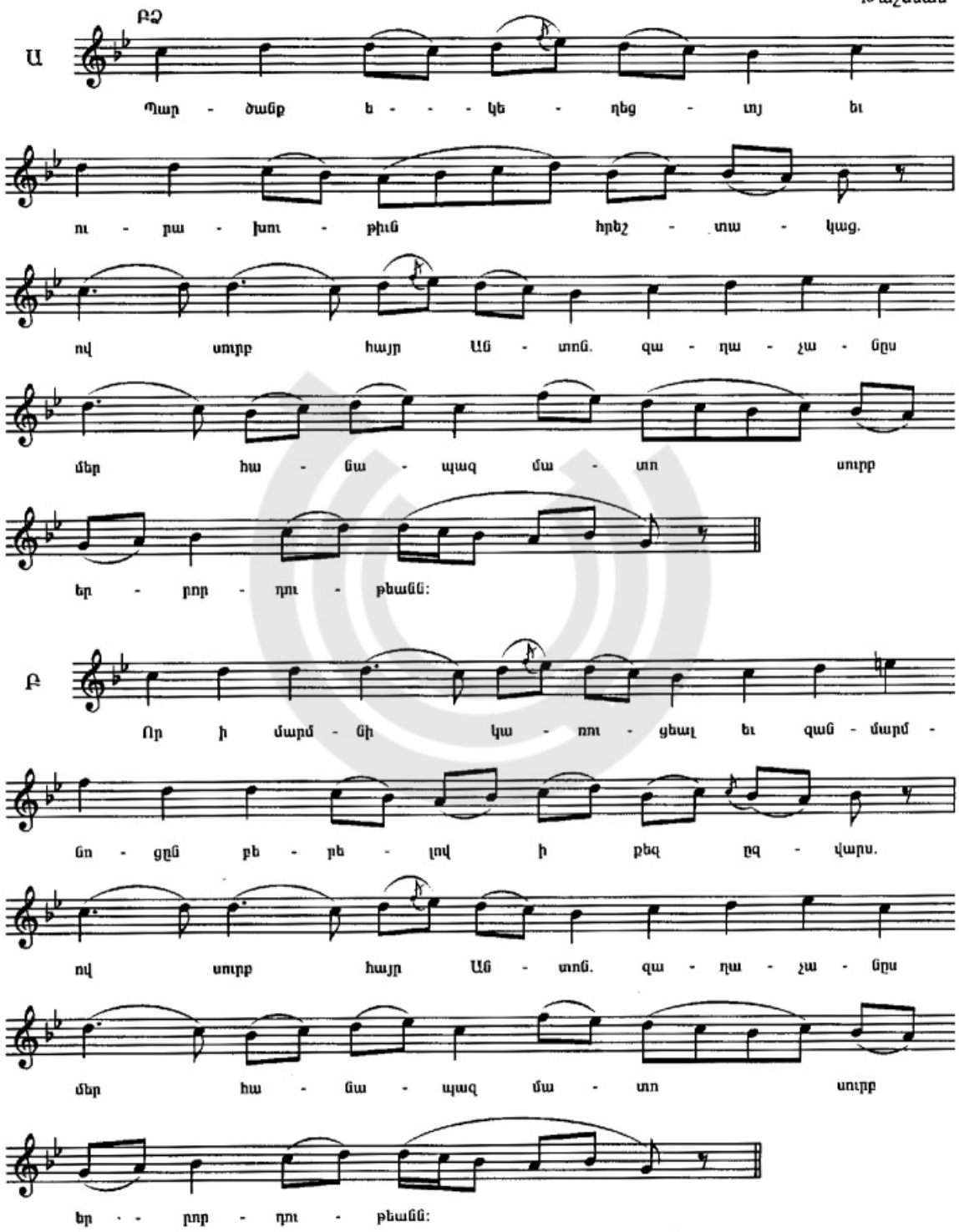


www.naregatsi.org

3. Պարծանք եկեղեցւոյ

3. Partzanq Yekeghetsvoy

Tashjian
Թաշճեան



www.naregatsi.org

4. Անոխակալ եւ բարեգութ

4. Anokhakal Yev Baregut

khaz
Խազ



www.naregatsi.org

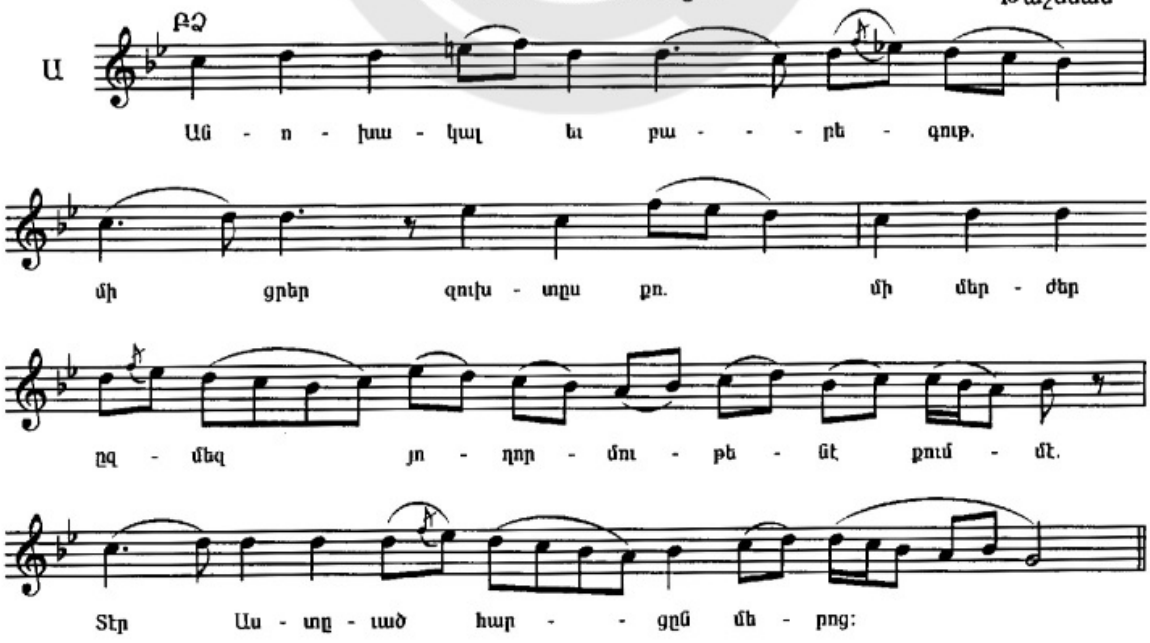


4. Անոխակալ եւ բարեգութ

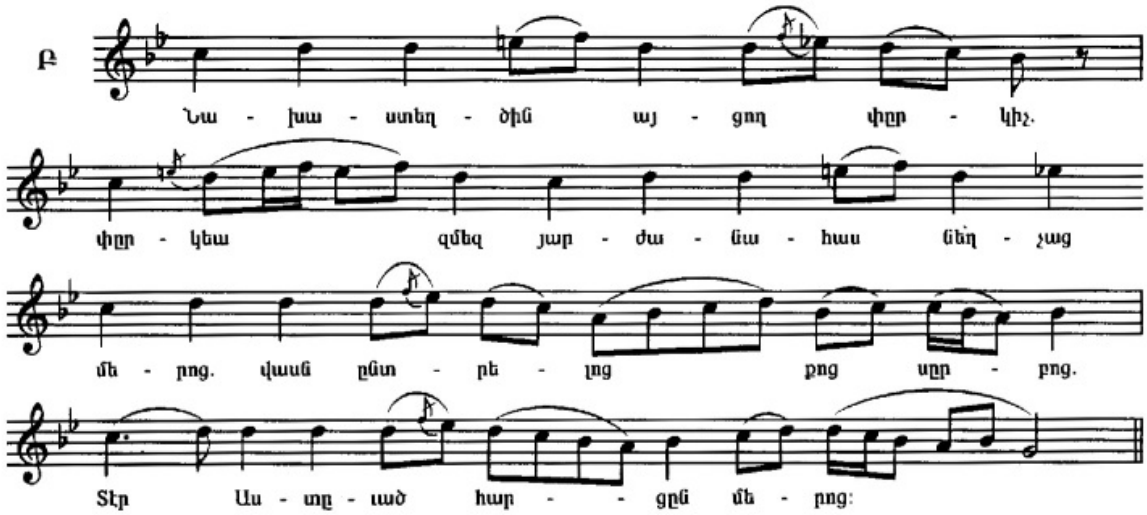
4. Anokhakal Yev Baregut

Tashjian

Թաշճեան



www.naregatsi.org



5. Որ ի հօրէ առաքեալ

5. Vor I Hore Arakeal

khaz

Խազ



www.naregatsi.org

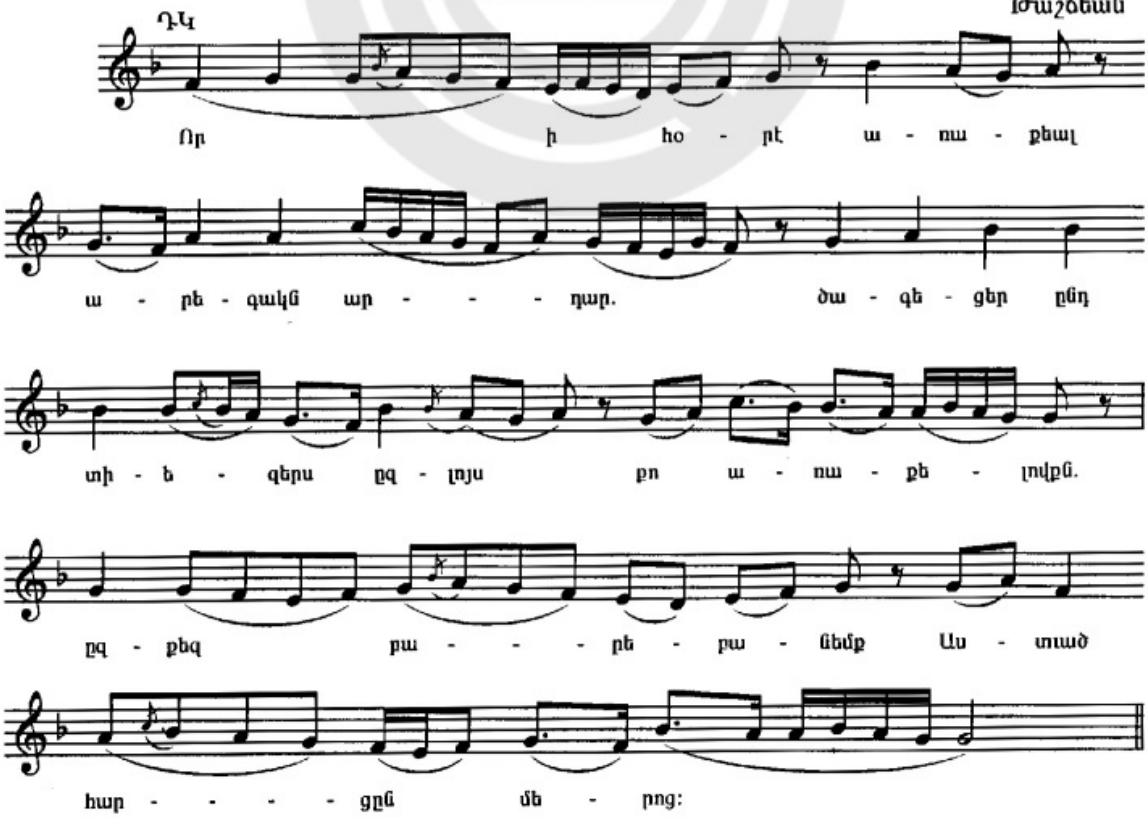


5. Որ ի հօրէ առաքեալ

5. Vor I Hore Arakeal

Tashjian

Թաշճեան



www.naregatsi.org

6. Որ արարիչդ ես արարածոց

6. Vor Ararichd Es Araratzots

khaz

Խազ



www.naregatsi.org

6. Որ արարիչդ ես արարածոց

6. Vor Ararichd Es Araratzots

Tashjian

Թաշճեան



www.naregatsi.org

7. Որ Թագաւորդ ես

7. Vor Tagavord Es Tagavorats

khaz

Խազ



www.naregatsi.org



7. Որ Թագաւորդ ես

7. Vor Tagavord Es Tagavorats

Tashjian

Թաշճեան



www.naregatsi.org



8. Յաւուրց վերջին ժամանակի

khaz

8. Havurts Verchin Jamanaki

Խազ



www.naregatsi.org



8. Յաւուրց վերջին ժամանակի

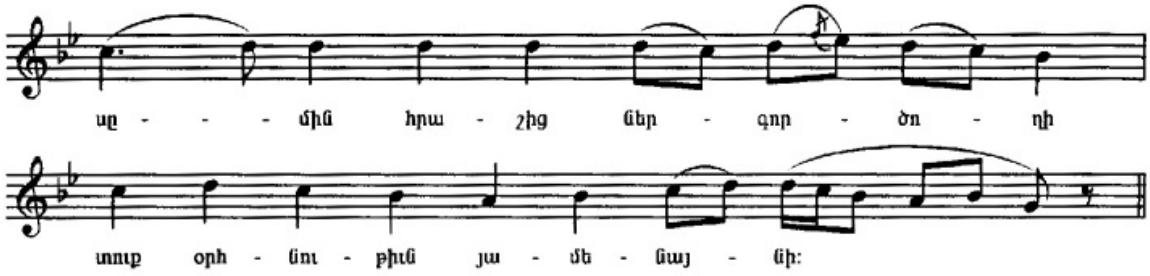
8. Havurts Verchin Jamanaki

Tashjian

Թաշճեան



www.naregatsi.org



9. Ով երջանիկ տէր

9. Ov Yerjanik Ter

khaz

Խազ

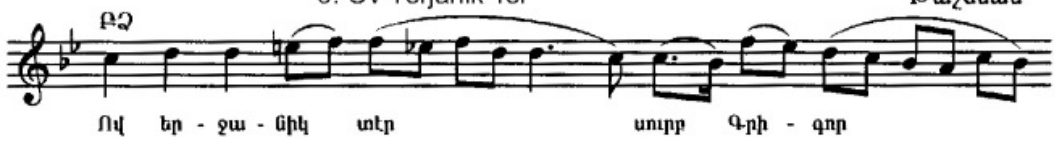


9. Ով երջանիկ տէր

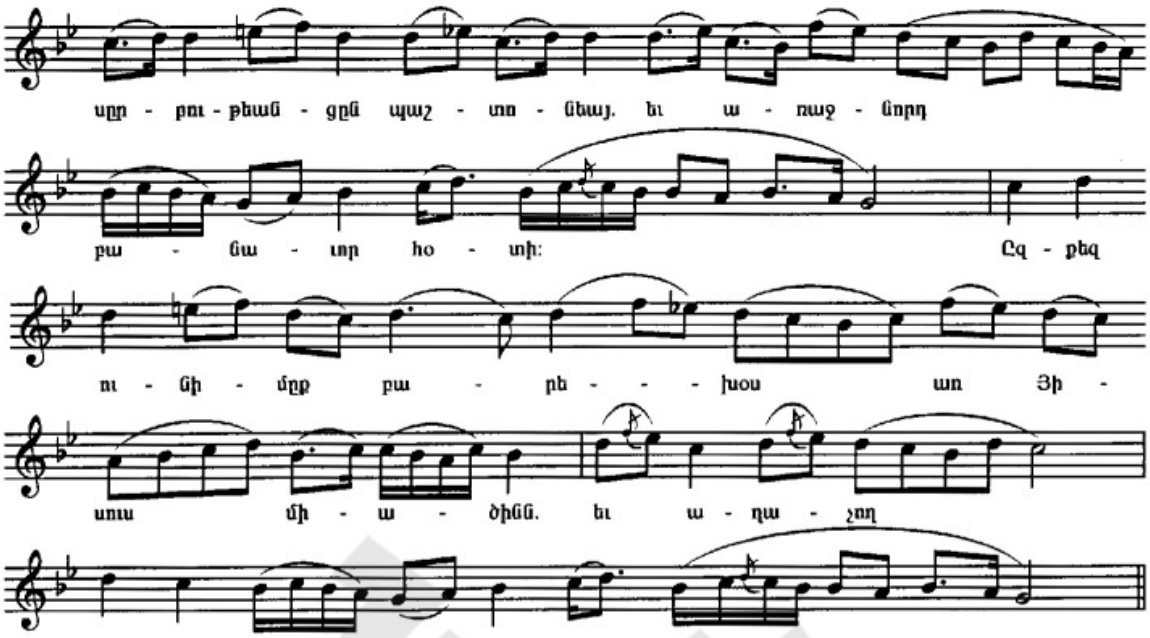
9. Ov Yerjanik Ter

Tashjian

Թաշճեան



www.naregatsi.org



10. Որ պատուիրան ճշմարտութեան

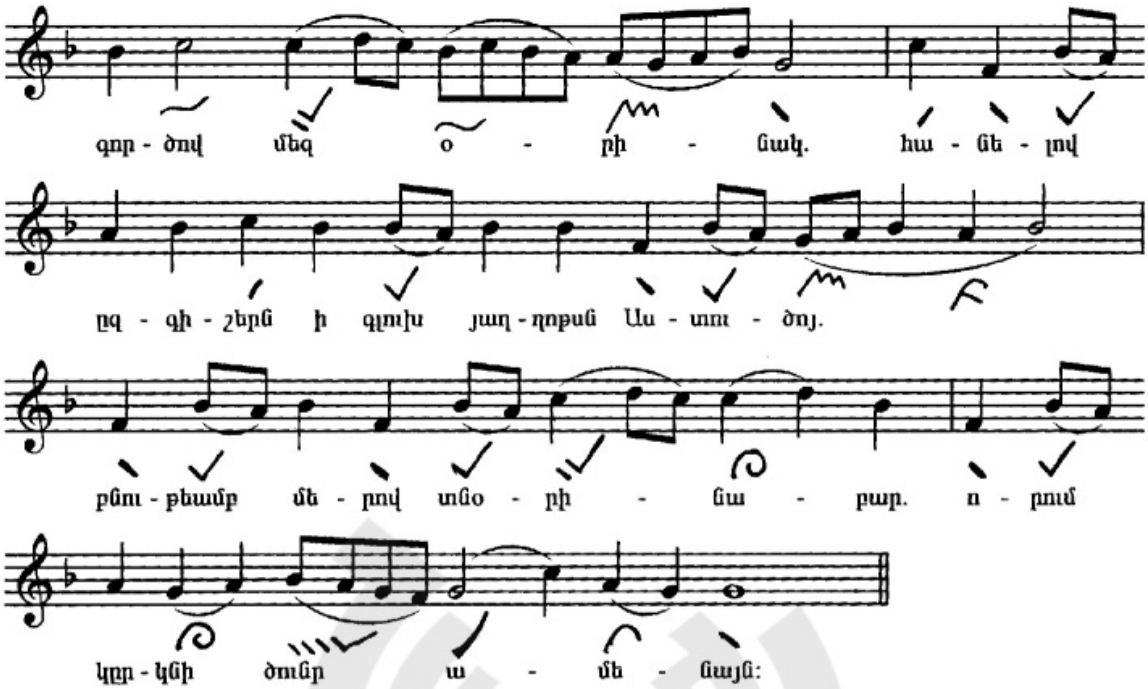
10. Vor Patviran Cheshmartutyan

khaz

Խազ



www.naregatsi.org

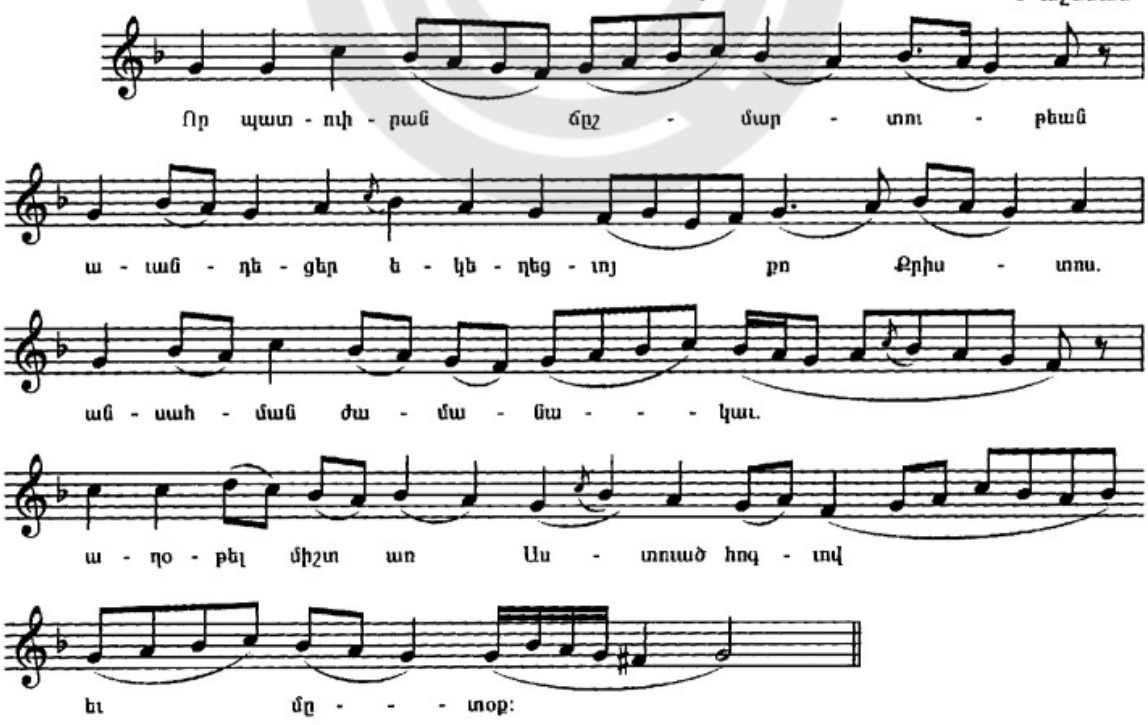


10. Որ պատուիրան ճշմարտութեան

10. Vor Patviran Cheshmartutyan

Tashjian

Թաշճեան



www.naregatsi.org

11. Հայր անսկիզբն

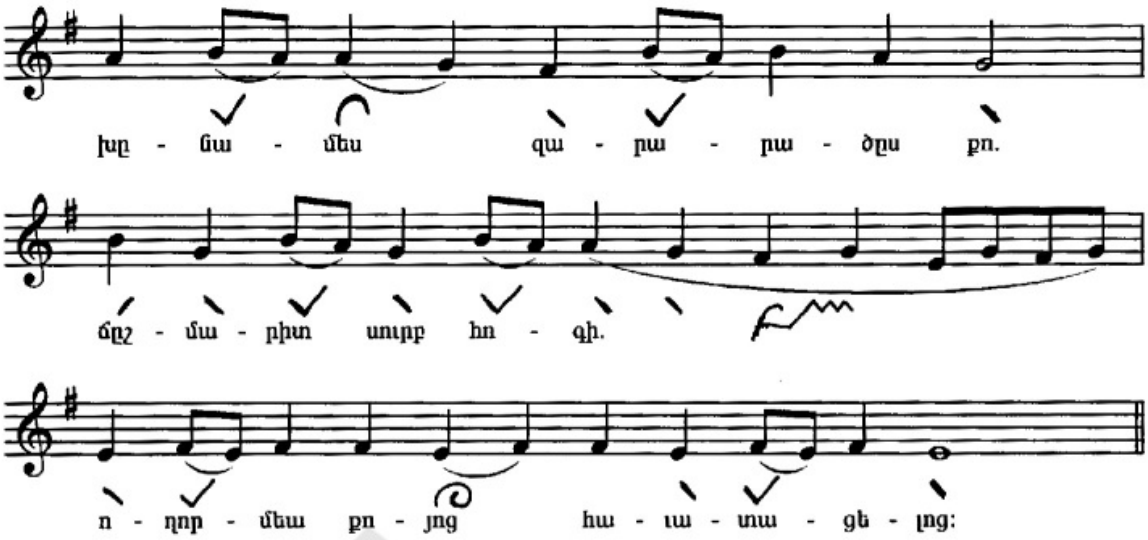
11. Hayr Anskizbn

khaz

Խազ



www.naregatsi.org



11. Հայր անսկիզբն

11. Hayr Anskizbn

Tashjian

Թաշճեան



www.naregatsi.org

12. Քրիստոս աստուած. որ առաւել քան

12. Christos Astvats, Vor Aravel

ԴԿ

khaz

Խազ



www.naregatsi.org



www.naregatsi.org



www.naregatsi.org

12. Քրիստոս աստուած. որ առաւել քան

12. Christos Astvats, Vor Aravel

Tashjian

Թաշճեան



www.naregatsi.org

www.naregatsi.org

Արթուր Շահնազարեան

ՀԱՐԱԿԱՆ ԽԱՉԱՊՐԵԱԼ

Երաժշտագիտական մենագրութիւն, ձայնասկաւառակ, նոտագիրք
(հայերէն եւ անգլերէն)

Նարեկացի արուեստի միութիւն
Երեւան, 2013

Հայաստանի պետական կամերային երգչախումբ

Գեղարուեստական ղեկավար եւ դիրիժոր՝
Ռոբերտ Մլքէյեան

Մենակատարներ՝
Յովսէփ Նշանեան, Վահէ Բեգոյեան, Վրէժ Ղարիբեան,
Արէն Աւետեան, Արթուր Մարկոսեան

Ձայնագրող եւ ձայնային հսմաղրող՝
Արմէն Եգանեան

Թարգմանիչ, երաժշտական եւ ընդհանուր խմբագիր՝
Վաչէ Պարսումեան

Նկարիչ ձեւաւորող՝
Սեւան Նագգաշեան

Նոտաշար՝
Գարեգին Բաբայեան

Լուսանկարիչներ՝
Հրայր Բազէ, Յակոբ Կուդսուզեան

Էջադրող՝
Սիմոն Սահակեան

Սրբագրիչներ՝
Դաւիթ Իսաջանեան, Մարինէ Յարութիւնեան

Գործադիր խմբագիր՝
Դաւիթ Իսաջանեան

Նախագծի համակարգող՝
Լեւոն Իսկէնեան

Գործադիր տնօրէն՝
Նարեկ Յարութիւնեան

Ձայնագրուել է Նարեկացի արուեստի միութեան
ստուդիայի կողմից Սաղմոսավանքում:

Տպագրուած է «Անտարես» հրատարակչատանը:

www.naregatsi.org

Artur Shahnazarian

KHAZ*–NOTATED *SHARAKANS

Musicological study; Audio CD; Music Sheet
(In Armenian and English)
Naregatsi Art Institute
Yerevan, 2013

Performed by:
The State Chamber Choir of Armenia

Artistic Director and Conductor:
Robert Mlkeyan

Solos by:
Hovsep Nshanian, Vahe Begoyan, Vrezh Gharibian,
Aren Avetian, Arthur Markosian

Mixing and mastering by:
Armen Yeganian

Design concept and cover by:
Sevan Naggashean

Photography by:
Hrair Hawk Khatcherian, Hagop Goudsouzian

Layout by:
Simon Sahakian

Sheet music layout by:
Garegin Babayan

Proofreading by:
Davit Isajanian, Marine Harutyunyan

Executive editor:
Davit Isajanian

Project coordinator:
Levon Eskenian

Executive producer:
Nareg Hartounian

Recorded, mixed and mastered by the Naregatsi Recording Studio in the Monastery of Saghmosavank.
Printed in the Antares Publishers Press.

www.naregatsi.org









Ա. Փարաւոն հանդերձ կառօքն (Բկ). Ստեփանոս Սիւնեցի Ա, V դ.

Բ. Հաստատեցաւ սիրտ իմ ի Տէր (Բձ). Ստեփանոս Սիւնեցի Ա, V դ.

Գ. Պարծանք եկեղեցւոյ (Բձ). Մովսէս Խորենացի, V դ.

Դ. Անոխակալ եւ բարեգութ (Բձ). Պետրոս Գետադարձ, XI դ.

Ե. Որ ի հօրէ առաքեալ (Դկ). Յովհաննէս Երզնկացի, XIII դ.

Զ. Որ արարիչդ ես արարածոց (Դկ)

Է. Որ թագաւորդ ես թագաւորաց (Բձ)

Ը. Յաւուրց վերջին ժամանակի (Բձ). Յովհաննէս Երզնկացի Պլուզ, XIII դ.

Թ. Ով երջանիկ տէր Գրիգոր (Բկ). Մովսէս Խորենացի, V դ.

Ժ. Որ պատուիրան ճշմարտութեան (Բկ). Ներսէս Շնորհալի, XII դ.

ԺԱ. Հայր անսկիզբն (Բձ). Բարսեղ Ճոն, VII դ.

ԺԲ. Քրիստոս Աստուած, որ առաւել քան (Դկ)

I. Paravon Handerdz Karoqn (B-k): Stepanos Siunetsi A, 5th c.

II. Hastatetsav Sirt Im I Ter (B-dz): Stepanos Siunetsi A, 5th c.

III. Partzanq Yekeghetsvoy (B-dz): Movses Khorenatsi, 5th c.

IV. Anokhakal Yev Baregut (B-dz): Petros Getadardz, 11th c.

V. Vor I Hore Arakeal (D-k): Hovhannes Yerznkatsi, 13th c.

VI. Vor Ararichd Es Araratzots (D-k)

VII. Vor Tagavord Es Tagavorats (B-dz)

VIII. Havurts Verchin Jamanaki (B-dz): Hovhannes Yerznkatsi Pluz, 13th c.

IX. Ov yerjanik Ter Grigor (B-k): Movses Khorenatsi, 5th c.

X. Vor Patviran Cheshmartutyan (B-k): Nerses Shnorhali, 12th c.

XI. Hayr Anskizbn (B-dz): Barsegh Jon, 7th c.

XII. Christos Astvats, Vor Aravel kan (D-k)

ՆԱՐԵԿԱՑԻ ԱՐՎԵՍՏԻ ՄԻՈՒԹՅՈՒՆ
NAREGATSI ART INSTITUTE

www.naregatsi.org