

## ՊԱՊԱ ՀԱՄԱՐՁՈՒՄ՝

Հ. Ճ. ՍԻՐՈՒՆԻ (Քուստուբսա)

Համբարձում կիմոնճյան հայտնությունն մը եղեր էր հայ հորիզոնին վրա շրջանի մը, երբ մարդիկ կարիք ունեին իսկական ռահվիրաներու: ԺԼ-դարը մեզ տվել էր երկու նախակարապետներ հայ նոր վերելքին համար, Պաղտասար Դպիրն ու Գևորգ Պալատեցին, որոնք Կոլտտի և Նալլանի դարը կօժտեին նոր հնարավորություններով արևատահայ նոր վերածնունդի մեծ թափեն առաջ:

Եվ սակայն նոր ճիգերու կարիք ունեւր անոր հաջորդող դարը քայլ նետելու համար աշխարհի հուզումներուն հետ, և հետևաբար նոր ռահվիրաներու՝ որպեսզի ճանապարհ բանան իրեն այլազան մարդերու վրա, թոթափելով դարերուն կուտակած փոշին, ժանգն ու խոշընդոտները:

Ուրիշ բազմաթիվ մարդերու նման՝ խաթարված էր նաև հայ երգեցողությունը հայ եկեղեցիին ներս: Կորսնցուցած իրենց տոհմիկ ոգին՝ օտար աղղեցությունց տակ այլանդակված էին շատերը հայ հոգևոր երգերին, ու արևելյան ժեթեթումները կսպառնային այլասերել ինչ որ դեռ անաղարտ կամար հայ եկեղեցական երաժշտության մեջ:

Ու ահա պիտի հայտնվեր մարդ մը, որ պիտի զգար այդ մեծ վտանգը ու պիտի փորձեր անոր դեմ թուժք մը ստեղծել: Այդ մարդը Համբարձում կիմոնճյանն էր, պատմության մեջ նվիրագործված իր անունով՝ Պապա Համբարձումը:

Երեք տարի առաջ, 1968-ին, երբ կլրանար Պապա Համբարձումի ծնընդյան երկուհարյուրամյակը, Սփյուռքի հայ թերթերուն մեջ մեր մեկ գրությունը լույս տեսավ: Մեր այդ հոդվածին մեջ մենք գրեր էինք.

«Մնած 1768-ին Պոլսո մեջ, Պապա Համբարձում կամ իր բուն անունով Համբարձում կիմոնճյան, որ հիմնապես մարդվեր էր երաժշտական արվեստ-

\* Համբարձում կիմոնճյանը, որ գրականության մեջ հայտնի է նաև Բարա կամ արևատահայերեն՝ Պապա Համբարձում անունով, ծնվել է 1768-ին Կ. Պոլսում և մահացել 1839-ին:

Կիմոնճյանը նոր ժամանակների հայ պոռֆեսիտնալ երաժշտության զարգացման, եթե կարելի է այսպես ասել՝ նախապատրաստական շրջանի խոշոր գործիչներից է: Նա եղել է բեղմնավոր երգահան, երաժշտության խոհուն տեսարան և վարպետ նվագող, հորինել է արևելյան ոճով միաձայն երգային ստեղծագործություններ, տաղեր, մեղեդիներ և այլ երկեր: Զբաղվել է նաև երաժշտական-լուսավորչական գործունեությամբ ու մանկավարժական աշխատանքով: Կիմոնճյանը մասնագիտացել է գլխավորապես ինքնակրթությամբ, երբեմն աշակերտելով նշանավոր երգիչ Զեննե Պողոսին (1746—1826), նա պատրաստել է բազմաթիվ աշակերտներ (դրանց թվում՝ Արևատակես Հովհաննիսյանը, 1812—1878), որոնք դարձել են երգահաններ, նվագողներ, երաժշտության տեսարաններ, հասարակական գործիչներ:

Նպատակ դնելով հայ եկեղեցական եղանակները փրկել աղավաղումից (որ խազերի մոռացումից հետո սեղի ուներ պոլսահայ երաժիշտների պրակտիկայում), նա 1813—1815 թթ. ստեղծել է գործադրել է ձայնագրության իր համակարգը, որը հետագայում նաև նոր-հայկական ձայնագրություն անունն է ստացել:

Կիմոնճյանի կամ նոր-հայկական ձայնագրության համակարգում նկատի են առնված եվրոպական նշտագրության մի քանի սկզբունքներ (օրինակ՝ հնչյունների օկտավային նշումը, տեռ-

տին մեջ իր օրերու համարավաճող հույն երաժիշտներուն մոտ, հայ հորիզոնին վրա կհայտնվեր հանկարծ մուսլլ պահու մը՝ կորուստե փրկելու համար հայ եկեղեցական երաժշտութիւնը: Ան աշխարհ կուզար ճիշտ մեկ դար առաջ մեծ կոմիտասեն՝ տեսակ մը նախակարապետ հանդիսանալով անոր և ապրելով նույն այն դառնութիւնները, զորս դար մը հետո իր ճամփուն վրա պիտի գտներ ինքը կոմիտաս:

«Որպեսզի կարենար գրի առնել հայ եկեղեցւո շարականները այնպես, ինչպես անոնք հասած էին իր օրերուն՝ նոտաներ անհրաժեշտ էին, ու այդ նոտաները չկային, ավա՜ղ: Հայ խազերու գաղտնիքը դարերը հափշտակեք էին, զանոնք վերածելով անվերծանելի նշաններու, որոնցմով ոչ կարելի էր կարդալ շարականները, ինչպես անոնք երգվեր էին երբեմն, ոչ ալ գրի առնել, ինչպես անոնք հասեր էին իր իսկ օրերուն: Այդ դժվար կացութիւնն էր, որ Պապա Համարձու մը մղեց բացառիկ ելքի մը, — նոտաներ հորինել: Ու ան իսկապես հորինեց զանոնք, հատուկ նշաններ ստեղծելով երաժշտական ամեն մեկ ձայնի համար, նշաններ, որոնք կրնային դրի առնել ամեն եղանակ, առանց եմբողական նոտագրութեան դիմելու կարիքն ստեղծելու: Այդ նոտաներով ինքը ձայնագրեց կարևոր թիվ մը հայ շարականներու, որոնք դեռ կերպով իր օրով, այս կերպով կորուստե ընդմիջտ փրկելով դանոնքս:

Պփրախտաբար համազգային մեծարանքի առարկա չդարձավ հայ երաժշտութեան մեծ երախտավորը ու մոռացութեան տրվեցավ հիշատակը մար-

զութիւնների զուգ բաժանումը և այլն), բայց հնչունաշարը համաձայնեցված է հայ ժողովրդական և հոգևոր երաժշտութեան դիատոնիկ հնչունաշարի տեսակերացիայի առանձնահատկութիւններին և լադային կառուցվածքին:

Լիմոնճյանի ձայնագրութիւնն իր տեսակով մոտիկ է տառային ձայնագրութեան համակարգերին: Նշանների ձևերը և անունները վերցված են հին խազերից, բայց դրանց տրված են նոր նշանակութիւններ: Այդ ձայնագրութիւնը բավականաչափ կատարյալ, պարզ ու գործնական լինելու շնորհիվ լայնորեն կիրառվել է անցյալ դարի և ներկա դարասկզբի հայ երաժշտութեան բնագավառում: Դրանով ձայնագրված պահպանվել են հայ ժողովրդական երգերի և մեներգային ու խմբերգային կոմպոզիտորական ստեղծագործութիւնների բազմաթիվ ձեռագիր և տպագիր ժողովածուներ: Ինչպես, օրինակ՝ Նիկողայոս Քաճայանի հայ միջնադարեան հոգևոր երգերի երեք ստվարածավալ հատորները (Շարակնոց, Պատարագ և Ժամագիրք), Նդիա Տընտեսյանի Շարակնոցը, կոմիտասի հավաքած ժողովրդական երգերը (բնագրերը) և այլն:

Նոր-հայկական ձայնագրութիւնից լայնորեն օգտվել են նաև թուրք երաժիշտներն ու երգահանները, ուստի այդ ձայնագրութեան նշանակութիւնը ինչ-որ չափով դարձել է ընդհանուր մերձ-արևելյան:

Լիմոնճյանի ձայնագրութեան նկարագրութիւնը կամ նրա մասին կենսագրական տեղեկութիւններ կան հետևյալ աշխատութիւններում՝ Ե. Տ. Ն. տ. Ե. յ. ան, Նկարագր երգոց, Կ. Պոլիս, 1874, Ա. Քաճայան, Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան հայոց, 1874, Վաղարշապատ, Ա. Բրուտայան, Դասագիրք հայ եկեղեցական ձայնագրութեան, Վաղարշապատ, 1890, Կոմիտաս, Հայոց եկեղեցական երաժշտութիւնը ԺՔ դարում, «Արարատ», էջմիածին, 1897, էջ 221—225, Ա. Հիսարլյան, Պատմութիւն հայ ձայնագրութեան, Կ. Պոլիս, 1914: Սովետահայ հեղինակներից՝ X. К у ш н а р е в, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград, 1958, Ա. Շ ա հ վ եր դ յ ան, Հայ երաժշտութեան պատմութեան ակնարկներ, Երևան, 1959, Մ. Մ ու ռ ա դ յ ան, Հայ երաժշտութիւնը XIX դ. և XX դարասկզբում, Երևան, 1970, Ռ. Ա թ ա յ ան, Ձեռնարկ հայկական ձայնագրութեան, Երևան, 1950 և այլուր: (Մանրագրութիւնը, խմբագրութեան խնդրեմքով, գրել է երաժշտագետ Ռ. Արայանը. նա ինքն էլ հոգավածը երևան գալու պատենուրյունն է ստեղծել):

դու մը, որուն հորինած երաժշտական նոտաները հնարավորութիւն էին ընծայելու հայ շարականները հասցնել մեղի՝ վերջնական աղավաղումն մը առաջ, ճիշտ է, որ եղան խուժեր, որոնց բախեցավ Համբարձումի առաքելութիւնը՝ իրենց սանձարձակութիւններու մեջ փքացած տիրացուներու դասի մը սաղորանքներուն երեսնն, և ճիշտ է նաև, որ Համբարձում ի վիճակի չեղաւ լրման հասցնելու իր բոլոր ծրագիրները վաղահաս իր մահվանը պատճառով: Բայց իր բացած ճամփան ունեցավ շուտով իր հետևորդները, որոնք, Արիստակես Հովհաննիսյանն մինչև Նիկողոս Թաշճյան, չլքեցին վարպետին դորժը, ղայն մշակելով և զարգացնելով իրենք ալ իրենց կարգին: Իր նոտաները շատ բան փրկեցին դարերու գանձնն: Կոմիտաս ինքն իսկ կարիք ունեցավ անոնց:

Արդ, բազմաթիվ հայ դեմքերու կարգին՝ որոնք սատարած են թուրք մշակութիւն իր այլազան արտահայտութեանց մեջ, Պապա Համբարձումը ևս կա: Ու անհրաժեշտ էր, որ մոռացութեան շտրվեր անոր այդ նպաստը և՛ հայ երաժշտութեան մատուցած իր ծառայութիւնները հիշվելու ատեն:

Մեր երաժշտաբաններուն ձգելով պարզել տեղը, զոր ան պետք է գրաւի հայ երաժշտութեան պատմութեան մեջ, մեր սուլն էջերը նպատակ ունին շոշափել անոր առնչութիւնը թուրք երաժշտութեան հետ: Այս մարդին վրա, Պապա Համբարձումի անունը կապված է առաջին հերթին Դիմիարի Կանտեմիրի հետ: Հայտնի է, որ Կանտեմիր, Մոլդովայի գահը գալ բազմակ և թուրքերուն դեմ ճակատ հայտարարելն առաջ (1710—1711), երկար տարիներ ապրած է Պոլիս, և զբաղած երաժշտութեամբ ևս, ոչ միայն եղանակներ հորինելով, ինքն իսկ, այլ նաև ստեղծելով իր սեփական նոտագրութիւնը և երաժշտական ձեռնարկ մը շարադրելով թուրք լեզվով: Ու պարմանալի չէ, հետևաբար, որ թուրք երաժշտութեան պատմութիւնը Մոլդովայի ապագա իշխանը ևս կներմուծի իր հեղինակութեանց կարգին՝ որդեգրելով ղայն «Կանտեմիր-օղլու» անվան տակ, առանց փոխել ընելու, որ հետագային կատաղի ոսոխ մը ան դարձավ թուրքին, դահը լքելն և Մեծ Պետրոսի մոտ երթալ ապաստանելն ետքն ալ:

Արդ, Կանտեմիրի հորինած ձայնագրութիւնը բավական բարդ էր մըշտապես կիրարկութեան դրվելու համար թուրք երաժշտութեան մեջ և անով զրի առնվելու համար թրքական եղանակները:

Ավելին: Կանտեմիրի իր հեղինակութիւններն անգամ կարելի չէր պահպանել և հաջորդ սերունդներուն փոխանցել իր իսկ նոտաներով:

Այնպես որ, երբ անցյալ գարուն սկիզբը Համբարձումի նոտաները սեփականութիւնը կղանային երաժշտական աշխարհին, թուրք երաժիշտները փորձեցին դիմել անոնց օգնութեան՝ կորուստն փրկելու համար Կանտեմիրի երաժշտական ժառանգութիւնը:

Ռումին երաժշտաբան մը, Թեոդոր Բուրադա, որ առաջինը պիտի ըլլար ռումիններու մեջ Դիմիարի Կանտեմիրին երաժշտական գործունեութեամբ զբաղող, հատուկ ուսումնասիրութիւն նվիրելով անոր ռումանական ակադեմիո տարեգրութեանց մեջ 1911-ին՝ պիտի գրեր ի միջի այլոց.

«Կանտեմիրի երաժշտական հեղինակութեանց մեծ մասը, որոնք գրված էին Համբարձումի հայկական նոտագրութեամբ, հմուտ երաժշտաբան Ռաուֆ Յեկտա բնյի վողմն վերածվեցան գծային սիստեմի: Արդարև Աթաուլահ էֆենդի, դարձող դերվիշներու Պերայի մենաստանին շնչաբ, իր

հավաքածոյին մեջ ունեւր Կանտեմիրի մեկ փեշրեւլը Համբարձումի սխտեմով նոտագրված։ Իր կարգին Սուրհի Զյուհդի բեյ արձանագրեւր էր Համբարձումի նոտաներով Կանտեմիրի հեղինակած եղանակները՝ զորս սորված էր Հալիմ էֆենդիեն։ Ռաուֆ Յեկտա բեյ զանոնք վերածեց գծային սխտեմի<sup>1</sup>։

Ինչ կվերաբերի Պապա Համբարձումի ուղղակի կապին թուրք երաժըշտութեան հետ, այդ մասին շատ բան չգիտցանք։

Վերջերս էր միայն, 1950-ին, Պոլիս լույս տեսած «Իսլամական հանրագիտարանը» (Իսլամ անսիբլուպեգիսիս) բարեհաճեցավ գրել իր 6-րդ հատորին մեջ (էջ 685), թուրք երաժշտութեան մասին խոսելու ատեն.

«Ավելի հետո, հայ եկեղեցական երգիչ Համբարձում Զերչյան (1768—1839), շնորհիվ պաշտպանութեանը և աշակցութեանը Դյուզ-օղլուներու, որոնք մոտեն կապված էին թուրք և արևմտյան երաժշտութեան հետ, հայ լեզվին բառեր գործածելով, նոր նոտա մը հնարեց, և շիման մեջ մտնելով Դեգե էֆենդիի և ուրիշներու հետ, ապացուցուց, թե այդ նոտան կարելի պիտի ըլլա պատշաճեցնել թուրք եղանակներու։ Այս նոտան, որ վատարելագործվեցավ Արիստակես Հովհաննիսյանի կողմէ և ճանչցվեցավ Համբարձումի նոտա անունով, ատեն մը գործածվեցավ նաև թուրք երաժշտական գործերու մեջ»։

Ոչ միայն երաժշտութեան պատմութեամբ զբաղողներուն, այլև ուրիշներուն համար ալ բոլորովին անծանոթ չէր անշուշտ շահագրգռութիւնը, Կոր դերվիշներու միաբանութիւնը ցույց կուտար դեպի Պապա Համբարձումի նոտան, զայն որդեգրելով իր գրառումներուն մեջ ու կորուստե փրկելով այսպես սերունդե-սերունդ։ Ու զարմանալի չէր իրենց միաբանութեան ցույց տված այդ նախանձախնդրութիւնը։ Դերվիշները փիլիսոփայական աղանդ մը չէր լոկ իր սեփական տեսութիւններով կրոնքի և կյանքի մասին, որ ստեղծած էին իրենց մենաստանին մեջ, այլ տեսակ մը արվեստի օջախ՝ երաժշտութիւնն ըլլալով առարկան իրենց հիմնական մըտահոգութեան։

Ուրիշ շատ-շատերու պես այս տողերը գրողը վերիվերո լուր ունեւր ինքը և՛ թե դերվիշներու միաբանութիւնը Համբարձումի նոտաները կկիրարկե մեր օրերուն ալ, և զանոնք կուսուցանե Ղալաթիո իր մեկլեվիխանեին մեջ։ Եվ սակայն, ինչպես ըսի, վերիվերո։ Այն օրերուն մեզմե որ մեկուն մտքեն կանցներ, թե օր մը կարիք պիտի տնենանք լրիվ գիտնալու մանրամասնութիւններ ալ այդ մասին։ Ճիշտ է, ուրբաթ օրերը հաճախ կայցելինք իրենց մեկլեվիխանեն, բայց այդ՝ դուրսեն եկող բարեկամներու ցույց տալու համար էր միայն անոնց ծիսական պարերը, — անոնց համբավոր շուրջպարը նայի ընկերակցութեամբ։ Մեր միակ անհոգութիւնը չէր ատ։ Դեռ որքան թերացան մեր շահագրգռութիւնները այնքա՛ն անհրաժեշտ պահերու։

Փալով թուրքերուն, պետք եղավ դեռ երկար սպասել, որ Պապա Համբարձում հիմնական շահագրգռութեան առարկա դառնա իրենց կողմէ։

Թուրք երաժշտագետ Հալիլ Զան, որ ներկայիս Պապա Համ-

<sup>1</sup> Թեոդոր Բուրադա, Մոլդովայի իշխան, Դիմիտրի Կանտեմիրի երաժշտական գրութիւնները, 1911, Բուխարեստ, էջ 24 (նումիներեն)։

րարձումի նոտաներուն տեղյակ լավագույն մասնագետը կսեպվի Թուրքիո մեջ, Թուրք «Երաժշտական հանդեսին» («Մուսիքի մեջմուսը») 1968 ապրիլի թիվով «Ուսուցները Համբարձումի նոտագրության մեջ» խորագրին ներքո ջահեկան գրություն մը հրատարակած է: Իր այդ հոդվածին մեջ ըսելի հետո թե Համբարձումի նոտան ուսած է երբ դեռ կգտնվեր Ղալաթիո մեվլևիլիխանեն՝ իր արժեքավոր վարպետեն՝ հանգուցյալ նեյզենբաշի (նայ նվագողներու ավագը) Յազըջը էմին էֆենդիեն, կավելցնե թե երաժշտական ձայները տառերով արտահայտելու, այսինքն անոնց ձև տալու դրությունը ըլլա Թուրքիո, ըլլա Արևմուտքի մեջ, բավական հին պատմություն ունի, նյութ, որ իր սույն գրության առարկան չի կազմեր այսօր և որուն սակաչն կարժե մանրամասնորեն անդրադառնալ տարբեր առիթով: «Արդ, կշարունակե, Թուրքերու մոտ երաժշտության գրառման ատեն տառ և ձև շորձածողներուն և ատոր կանոնները մշակողներուն մեջ պետք չէ մոռնալ նաև Համբարձում աղան: Բայց որքա՞ն տարօրինակ է, որ Կուսթըյունայի Օսման դեղեի, նասըր Աբդյուլբաքը դեղեի. Կանտեմիր-օղլուի, Ալի Ուֆկիի և նույնիսկ Ալրայրաք Մուստաֆա Նեզիհ բեյի կազմած նոտաները կիրարկության մեջ չմնացին, մինչ Համբարձումիները ավելի երկար դիմացան»:

Հոդվածագիրը ցույց տալու համար թե Պապա Համբարձումի նոտաները հասան մինչև մեր օրերուն՝ կգրե.

«Այս նոտան դորձածվեցավ մեծապես նույնիսկ արքունիքի պատկանողներուն կողմե և մտավ մեվլևիլիխանեներեն ալ ներս: Ջայն մեծապես կիրարկեցին Ղալաթիո մեվլևիլիխանեի շեյխերեն Աթաուլլահ էֆենտի (վախճանած 1328 ռամազան 9-ին, այսինքն 1910 սեպտեմբերի 10-ին), կայսերական նվագախումբի մեջ նայ նվագողներեն Յուսուֆ փաշա, ասոր աջակերտը Սալիմ բեյ, ասոր ալ աջակերտը Ազիզ դեղե, և այս վերջինին ևս աջակերտող էմին բեյ, ինչպես նաև դարձյալ կայսերական նվագախումբի նայ ածողներեն Բաբա Ռաշիդ: Ասոնցմե Աթաուլլահ էֆենդիի, Բաբա Ռաշիդի, Ազիզ դեղեի և էմին էֆենդիի գրառումները դեռ կպահպան մեր գրադարանին մեջ»:

Հալիլ Ջան կավելցնե հետո, թե «Թուրք վարպետները նոտային մեծ կարևորություն և արժեք տալով և այսպիսով բազմաթիվ երկեր կորուստե փրկելու ձգտելով հանդերձ, անոր կիրարկության մասին երկեր չեն թողած մեղի, մինչև որ ավելի նոր օրերու մեջ այդ մասն մտածեցին քաղաքապետության երաժշտանոցի ռահվիրաները, Ռաուֆ Յեկտա բեյ, Ջեթայի զադե Հոֆըզ, Ահմեդ էֆենդի և իրենց ընկերները»:

Հալիլ Ջան ակնարկված իր հոդվածին մեջ հետևյալ հայտնությունը ևս կընե: «Ասկե ջուրջ 25 տարի առաջ, կգրե, Անտոն Նիզամյան անուն հայ երաժիշտի մը 9 տետր կաղմտզ ժողովածու մը առի: Սույն ժողովածուին տետրերեն մեկուն վրա 1288 (=1861) թվականը կար: Գրված էր գեղագրական դրով մը: Բառերը հայ տառերով թուրքերեն էին: Յուրաքանչյուր եղանակը և անոր հեղինակն ու ուսուցները պարունակող վերնագիրներու տակ այլազան կետեր և ձևեր կային»: Հետո կշարունակե. «Առաջին զննություն մեզ անկարելի եղավ հասկնալ, թե ինչ կներկայացնեին անոնք: Երբոր հավաքածուին ֆիշեռուն պատրաստությունը ավարտեր էինք, նկա-

տեցինք, որ 9-րդ տետրին վերջը անոնց համար գործածվող ուսուցներուն նշանները կգտնվին:

Սույն նշաններուն մասին, որոնցմե ոմանց լուսանկարչական պատճենները կհրատարակենք ստորև, ոչ մեկ ծանոթություն չգտանք մեր ամենեն բծախնդիր երաժշտաբանին դեմքով: Սուրհի էզդիի տեսական գրքին մեջ անգամ Մեր ուսուցիչներուն ոչ մեկին ևս այս մասին որևէ բան լսած չէինք:

Որպեսզի մեր հավաքածուներով զբաղողները և թուրք երաժշտության տեսականով հետաքրքրվողները կարենան նման նշաններու դեմահանդիման գտնված ատեն, անոնց էությունն հասկնալ, և նկատելով, որ ցարդ որևէ հրատարակություն տեղի չէ ունեցած այդ մասին, կանցնինք այդ նշաններուն մանրամասնությանը:

Հողվածագիրը հետո կանցնի բաղադրություններու՝ հիմնված մանավանդ այն նշաններուն վրա, որոնք ներկայացված են իր հողվածին կցված լուսանկարչական վերարտադրությանց մեջ:

Ան կըսե օրինակ.

«Ուշադիր զննութենե մը երևան կուգա, որ մեր կլիշեին մեջ երևցուլ Համբարձումի «ուսուցիչներն» դեվիդայբենը, որ 58 ամանակ ունի, կազմված է 3 ֆրենգիֆերե և 1 բերեֆշանե: Մինչև հիմա այս շարիով մեկ երկի հանդիպած ենք, այն ալ իսմայիլ դեդեի Սուրհիմաբ եղանակի վրա հորինածն է, որ «Մյուշտաքը ջեմալին» բառերով կսկսի: Այս երկը թեև երաժշտանոցի կլասիկ հրատարակությանց մեջ: Դարբեյն անվանված է, ըստ այս ուսուցչու ռիթմի զարբեյններու բաղադրամամբ առանձնահատկություն մը ունի, և 3 ֆրենգիֆերե և 1 բերեֆշանե ձևացած է»:

Հողվածը կվերջանա հետևյալ եզրակացությունով:

«Ձնայած այն բանին, որ սույն գարուն սկզբին լուրջ աշխատանք տարվեցավ թուրք երաժշտական արվեստին զարգացման համար, դպրոցազրկության և մեթոդի պակասի երեսն տակավին ձեռք չձգվեցավ բաղձացված արդյունքը: Եվ ահա աշխատանքի ձեռնարկվելին 60 տարի ետքն է միայն, որ հրատարակության կտրվին այսօր պատահմունքով ձեռք ձրգված ուսուցիչները մեր երաժշտության մեջ այնքան կարևոր տեղ գրավող նոտայի մը՝ որպիսին Համբարձումի նոտան է:

Ահա թե ինչն է պատճառը, որ ամեն անգամ այնքան խստությամբ կխոսինք մեր ինստիտուտին վարիքներուն մասին: Մեր բոլոր տեսաբանները անդարձ քաժանվեցան մեզմե: Այս առիթով անգամ մը կս կշեղտենք բացառիկ անհրաժեշտությունը դպրոցի մը, որ պատրաստե այս ճյուղով զբաղիլ ուզող երիտասարդները:

Մեր այս բաղձանքին իրականացումը անձկությամբ կսպասենք մեր մշակույթի նախարարութենեն»:

Ինչ որ կուզեինք շեշտել Հալիլ Ջանի սույն եզրակացութենեն հետո, այն գնահատանքն է, զոր թուրք երաժշտագետները վրնծային այսօր Պապա Համբարձումի հեղինակության, և նաև այն պարագան, որ սմբո նոտան կիրարկված է թուրք երաժշտության մեջ ալ, մանավանդ դերվիշական միաբանության կողմե, որոնց մենաստանները երաժշտական ուսման մշտառույզ կեդրոններ էին:

Ավելցնենք այս առթիվ, որ տիկին Յոննիա Փոփեսքու-ժյուտետ, ուսման արվեստագիտուհին, որ մեր աշակերտուհին էր թուրք լեզվի մեջ մարզված ատեն, և որ վերջին անգամ ուսումնասիրական այցե մը հետո թուրքիային դառնալուն հիշատակված թուրք աղբյուրները մեղ հայթայթած էր, մեղ պատմեց նաև իր այցելութունը Կոնիա քաղաքի դերվիշական հին մենաստանին մեջ ներկայիս ապրող թուրք երաժիշտներուն և հավաստեց մեղ, թե անոնք մինչև այսօր ալ իրենց երաժշտական գրառումները Համբարձումի նոտաներով կընեն<sup>2</sup>։

## ПАПА АМБАРЦУМ

А. ДЖ. СИРУНИ (Бухарест)

### Резюме

Система армянской нотописи, изобретенная в начале XIX века крупнейшим музыкантом-теоретиком Амбарцумом Лимонджяном (Папа Амбарцум), применялась для записи также и турецких мелодий. Из материалов румынских и турецких музыкаловедческих изданий видно, что в разное время эту нотопись применяли Атауллах эфенди, Баба Рашид, Азиз дэдэ, Субхи Зюхды и др.

Этот факт проливает новый свет на роль, которую сыграли армянские музыканты в истории развития турецкой музыки.

<sup>2</sup> Պապա Համբարձում միակ հալ երաժիշտը չէ, որ սատարած է թուրք երաժշտությանը Անկե առջ և անկե հետո շատերը ընծայած են իրենց նպաստը, մարդոց հիշողութենէն սրբվելու համար օր մը և իզուր սպասելով խղճահարության պահու մը։ Այդպիսի պահեր երբեմն եղած են ու կըլլան սակայն։

Այսպես, թուրք հեղինակ մը, էթեմ Յունկյոր, Իսթամբուլ լույս տեսնող «Մուսիքի մեջ-մուսուքի» («Երաժշտական հանդես») 1965 հուլիսի թիվին մեջ, վրդովված ուրիշ թուրք գրողի մը՝ Գյուլթեքին Օրանսայի այն հավաստիքեն, թե թուրքերեն առաջին երաժշտական պարբերականը 1919-ին Բրուսա լույս տեսած «Ալեմի մուսիքի» («Երաժշտական աշխարհ») հանդեսն է եղած, կմատնանշե թե անկե ինը տարիներ առաջ, 1910-ին, Պոստ մեջ հրատարակված է «Սազ վե սյոզ» («Սազ և խոսք») շաբաթաթերթը, որուն հրատարակիչն էր ուղի վարպետ Հարեթ Մսրլյանը (1874—1919) և որ կտպվեր Օ. Մոքոսյան տպարանը գլխավոր աշխատակից ունենալով երաժշտագետ Լեոն Խանճյանը։ Հոդվածագիրը իր գրության կկցե լուսանկարչական պատճենը սույն պարբերականին 1910 հուլիս 30-ի 41-րդ համարին 4-րդ էջին, վերին մասը զարդարված Ուղի Հարեթի նկարով և ավելի վարը տպված «Խաննեղեի մեջրուրե» (Հարբած աշուղը) խորագրով շաբթիկն, թուրքերեն և հայատառ թուրքերեն, թե՛ եվրոպական և թե՛ համբարձումյան նոտաներու հետ։