

LULLABY SONGS IN CONTEMPORARY MANIFESTATIONS OF TRADITIONAL MUSIC IN SHIRAK



Հ. ՄԱՏԻԿՅԱՆ  
Բ. ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

# ՕՐՈՐՈՑԱՅԻՆ ԵՐԳԵՐԸ

ՇԻՐԱԿԻ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ  
ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԱՐԴԻ  
ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐՈՒՄ



**H. MATIKYAN  
H. HARUTYUNYAN**

# LULLABY SONGS

IN CONTEMPORARY  
MANIFESTATIONS  
OF TRADITIONAL  
MUSIC  
IN SHIRAK

**AICA-ARMENIA, INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART**

Հ. ՄԱՏԻԿԱՆ  
Հ. ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

# ՕՐՈՐՈՑԱՅԻՆ ԵՐԳԵՐԸ

ՇԻՐԱԿԻ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ  
ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԱՐԴԻ  
ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐՈՒՄ

ԱՐԿԱ-ԱՐՄԵՆԻԱ, ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ԱՐԿԵՍԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ | 2024

ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ  
ՇԻՐԱԿԻ ՀԱՅԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԿԵՆՏՐՈՆ

Հ. ՄԱՏԻԿՅԱՆ, Հ. ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

ՕՐՈՐՈՑԱՅԻՆ ԵՐԳԵՐԸ ՇԻՐԱԿԻ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԱՐԴԻ  
ԴԻՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐՈՒՄ

H. MATIKYAN / H. HARUTYUNYAN

LULLABY SONGS IN CONTEMPORARY MANIFESTATIONS OF  
TRADITIONAL MUSIC IN SHIRAK

Գյումրի / Gyumri / 2024

Տղագրվում է ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոնի գիտական  
խորհրդի որոշմամբ

The monograph was published by the decision of the Scientific Board of Shirak Center  
for Armenological Studies of the National Academy of Sciences

Մեմագրությունը տղագրվում է ՀՀ ԿԳՄԱՆ Գիտության կոմիտեի կողմից ֆինանսավորվող  
երկու գիտական թեմաների շրջանակներում՝ «Շիրակի մանկական բանահյուսությունը» /  
ծածկագիր՝ 22YR-6B030/ ղեկավար՝ Բ. Գ. Թ., Հ. Մատիկյան, «Հայ աշուղական արվեստը  
դատմա- քննական լույսի տակ» / ծածկագիր՝ 21T-6E197/ ղեկավար՝ արվ. Գ. Թ.,  
Հ. Հարությունյան:

Գլխավոր խմբագիր՝ Բ. Գ. Թ., դոկտոր Ս. Հայրապետյան

Editor Sergo Hayrapetyan, *Professor, Doctor of Philological Sciences*

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ .....7

**ԳԼՈՒՆ ԱՌԱՋԻՆ**

ՕՐՈՐՈՑԱՅԻՆ ԵՐԳԵՐԻ ԺԱՆՐԱՅԻՆ ԲՆՈՐՈՇԻՉՆԵՐԻ ՔՆՆՈՒԹՅՈՒՆ.....13

1.1 Մանկաշխարհին առնչվող տեքստերը օրորոցային երգում.....22

1.2 Օրորոցայինը որդես հայրենասիրական եւ արթնացունի երգ.....25

1.3 Օրորոցայինը որդես ողբերգ .....27

1.4 Քնամուտի տեքստեր .....31

**ԳԼՈՒՆ ԵՐԿՐՈՐԴ**

ՇԻՐԱԿԻ ՕՐՈՐՈՑԱՅԻՆ ԵՐԳԵՐԻ ԷԹՆՈԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ԵՎ

ԲԱՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ՔՆՆՈՒԹՅՈՒՆ .....37

2.1. Օրորոցային երգերը հայ աշուղական արվեստում .....38

2.2. Արդի օրորոցային երգը Շիրակի ավանդական  
երաժշտության համատեքստում .....52

ԱՄՓՈՓՈՒՄ .....85

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ.....89

\*\*\*

INTRODUCTION .....7

**CHAPTER ONE**

GENERIC PECULARITIES OF LULLABIES .....13

1.1 Nursery Texts in the Context of Lullaby Songs.....22

1.2 Lullaby as a Patriotic and Awakening Song.....25

1.3 Lullaby as a Lament Song .....27

1.4 Bedtime Texts .....31

**CHAPTER TWO**

ETHNOMUSICOLOGICAL AND FOLKLORISITC STUDY

OF THE SHIRAKIAN LULLABY .....37

2.1. The Lullaby Song in the Armenian Ashugh Art.....38

2.2. The Contemporary Song in the Traditional Musical Folklore of Shirak.....52

SUMMARY .....85

REFERENCES .....89



**Ա** Ենագրությունը նվիրված է հայ ժողովրդական օրորոցային երգերի արդի նմուշներին, դրանց ժանրային, հորինվածքային, կառուցվածքային և արտահայտչական յուրահատկություններին, որոնք դիտարկվել են հայ ավանդական երգաստեղծության բազմաթիվ նմուշների համատեքստում: Քննության են առնվել և արժեքավորվել մաս այդ նմուշներում առկա մանկախնամ տեքստերի ժանրային կարևոր բնորոշիչները:

Որդես հոգևոր մշակույթի առանձնահատուկ շերտ՝ ավանդական երգը հարուստ տեղեկատվության աղբյուր է տվյալ ժողովրդի դատմության, աշխարհագրության, հասարակական կյանքի, կենցաղի, էթիկական և գեղագիտական իդեալների մասին: Ժողովրդական երգի կառուցվածքը հասարակական կյանքի տարբեր կողմերի հետ առաջացրել է ժանրային տարբերակներ, որոնք առնչվում են աշխատանքային, սիրային-քնարական, դատմական և ծիսական երգերին: Այս շարքում առանձնահատուկ տեղ է զբաղեցնում օրորոցայինը:

Ուսումնասիրությունը հիմնականում կատարվել է Երևանի ժողովրդական երգերի արդի դրսևորումներում կենսամեթոդի և ստեղծագործական մեխանիզմների բացահայտման և արժևորման տեսանկյունից, ինչը մեկ տարածաշրջանի էթնոմշակույթային համալիրի մեջ այս ամշափ հետաքրքիր ժանրի դրսևորումների համակողմանի բնասիրության առաջին փորձն է: Այս առումով Երևանը բարեմոդաաստ հետազոտական դաշտ է, բանի որ իր մեջ ամբարել է ոչ միայն Արևմտյան Հայաստանի տարբեր տարածաշրջանների՝ Վանի, Մուշի, Բայազետի, Վլաշկերտի, Կարինի, Կարսի և այլ վայրերի ավանդական երգաստեղծության նմուշները, այլև հետազայում վերածվել է այդ նմուշներից բխող ավանդական մտածողության դրոշմ կրող նոր երգերի յուրօրինակ շտեմարանի: Այս իրողությունից ելնելով՝ հետազոտությունը կատարվել է օրորոցային երգերի տարածամասակյա գրառումների հնարավորինս ամբողջական նյութի քննության համատեքստում:

Հետազոտական նյութի ձեռքբերման, համակարգման և ուսումնասիրության աշխատանքները կազմակերպվել են ՀՀ ԿԳՄՄ Գիտության կոմիտեի կողմից ֆինանսավորվող երկու գիտական թեմայի շրջանակում:

«Երևանի մանկական բանահյուսությունը» / Ծածկագիր՝ 22YR-6B030/  
ղեկավար՝ Բ.Գ.Թ. Հ. Մատիկյան,

«Հայ աշուղական արվեստը դատմաքննական լույսի տակ» / Ծածկագիր՝ 21T-6E197/  
ղեկավար՝ արվ.Գ.Թ. Հ. Հարությունյան:

Խմբերի կողմից բանահավաքչական աշխատանքներ են իրականացվել Երևանի մարզի մի շարք բնակավայրերում, մաս տարբեր արխիվային դաժոցներում՝ օրորոցային երգանմուշներ գրառելու, հավաքելու և վերլուծելու նպատակով:

Երևանում գրառված ժողովրդական օրորոցային երգերի արդի նմուշների հորինվածքային բնորոշիչների ու առանձնահատկությունների ուսումնասիրության հիման վրա բացահայտվել ու արժեքավորվել են ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության արդի հորինվածքային արտահայտչամիջոցները, որոնք

մենք ընդհանրացրել ենք *աշխատանքային մեխանիզմներ* բառեզրով: Կատարված աշխատանքի ընթացքում գիտական վերլուծության է ենթարկվել ոչ միայն բանահյուսական նյութը, այլև աշուղական արվեստի բացառիկ նմուշներ:

Հայտնի է, որ ժամանակի բարդ ու ազդու գործոնը զգալի է ավանդական, ոչ նյութական մշակույթի ցանկացած դրսևորման նկատմամբ, հատկապես դա նակատագրական հետք է թողնում ու ներազդում ժողովրդական երգի գոյատևման և դահողաման գործընթացում: Ելնելով այս իրողությունից և նկատի առնելով միջավայրի փոփոխությունն ու այլևայլ ազդեցությունների ներգործությունը՝ բնության են առնվել Ծիրակի մի շարք գյուղական համայնքներում իրենց կենսական միջավայրը և կողմերին դահողաման երգային բանահյուսության առանձնահատուկ դրսևորումները՝ օրորոցային երգերը, որոնք դիտարկել ենք նաև որդես մանկախնամ երգեր:

Օրորոցայինը, լինելով ինքնատիղ ժանր և ներառելով մանկախնամ երաժշտական բանահյուսության առավել տիղական զծեր, արտացոլում է կարևոր առանձնահատկություններ և արտահայտչաձևներ, որոնք կարող են հիմք ծառայել ազգային լեզվամտածողության բնորոշիչների բացահայտման, դրանցում առկա մանությունների և տարբերությունների վերհամման և հիմնավորման համար: Սրա վառ վկայությունն այն է, որ օրորոցայինը եղել է նաև հայ աշուղների ուշադրության կենտրոնում՝ իբրև ազգային իղձերի, սրբազան զգացողությունների և ազգային երաժշտալեզվամտածողության ամենատիղական բնորոշիչներ կրող ստեղծագործություն:

Այսդիսով, ուսումնասիրության մեջ առաջին անգամ փորձ է կատարվում ի մի բերել Ծիրակի տարածաշրջանի բանահյուսական ժառանգության տեղային առանձնահատկությունները՝ կարևոր քայլ կատարելով հատկապես մանկական բանահյուսության լեզվախոսքային և երաժշտական բարբառին վերաբերող սակավաթիվ ուսումնասիրությունների համատեքստում, ինչով էլ դայմանավորված է դրա *արդիականությունը*:

Աշխատանքը տարվել է հայ ավանդական օրորոցային երգի բանագիտական և էթնոերաժշտագիտական զրգահեռ բնությանը, ինչը եզակի է արդի հայագիտության մեջ: Այստեղ կիրառվել են դատմահամեմատական, տեքստաբանական, աղբյուրագիտական, էլրիստիկ, երաժշտատեսական, վերլուծական *մեթոդները*:

Ընտրված մեթոդները բացառապես բխում են ուսումնասիրվող նյութի յուրահատկություններից:

Օրորոցային երգը բացառիկ տեղ է գրավում հայ մշակույթի ժողովրդական բանահյուսության ժանրային համադատկերում: Երգը՝ որդես մեղեդու և տեքստի համաձույլ աղղում-դատկեր, առանձնակի վերլուծության ողետք է ենթարկել միջգիտակարգային ուսումնասիրությունների տեսանկյունից, մասնավորապես լեզվա-բանագիտության, էթնոերաժշտագիտության, մշակութաբանության գիտակարգերի դիրքերից: Դրա վառ վկայությունն են մի շարք հիմնարար աշխատություններ՝ նվիրված այս ժանրի բովանդակությանը և ծագումնաբանությանը:

Ինչդեռ հայտնի է, լեզվաբանագիտությունը՝ որդես առանձին գիտակարգ, հատկորոշվում է հետազոտության բնորոշիչով. այն բնուն է բանավոր ավանդվող տեքստային նյութը լեզվական դիտանկյունից: Այս գիտակարգի ուսումնասիրության ղախանջն առավելադեռ հասունացել է մեր ժամանակներում. բանահյուսական տեքստը իմաստաոնական, գործառոթային հատկանիշներով զգալիորեն տարբերվում է գրականից՝ որոշ առուններով սերվելով բանահյուսական ակունքներից /բանահյուսական մի շարք մոտիվներ օգտագործվում են հեղինակային ստեղծագործություններում/:

Օրորը՝ լինելով մանկական բանահյուսության կարևոր ու անբաժան բաղադրիչ, ունի տարաբնույթ բովանդակային շերտեր, որոնք առավելադեռ բացահայտվում են բանագիտական հետազոտությունների կատարման արդյունքում: Դա դայնամավորված է նաև բանահյուսական տեքստի հանդեղ աոող գիտական հետաքրքրոթյամբ, բանահյուսական օրորոցային տեքստի լեզվական, բանագիտական, ինչդեռ նաև էթոներաժտագիտական ուսումնասիրության անհրաժեշտոթյամբ: Այս է դատոնառը, որ վերջին տարիներին այս ժանրի նկատմամբ գիտական ուշադրոթյունը զմալով աոուն է: Օրորոցայինների՝ ծավալով է տարբերակայնոթյամբ, փոփոխականոթյամբ, ժանրային է ենթաժանրային բնութագրերի բազմազանոթյամբ աչքի ընկնող երաժշտաբանաստեղծական տեքստերի ուսումնասիրոթյունը տարբեր տիղի հետազոտոթյունների ու դիտարկումների դաշտ են ադախովում:

ԳԳ ՎՎ Շիրակի հայագիտական հետազոտոթյունների կենտրոնի երաժշտագիտական է բանագիտական ուսումնասիրոթյուններում նույնդես մեծ տեղ է հատկացված օրորոցային երգերի հատկադես *արդի մնուշների* համակողմանի բննոթյանն ու լուսաբանմանը՝ նկատի առնելով նաև ժամանակակից էթոներաժտագիտոթյամբ մեք զարգացող հիմնադրոթյունները՝ երաժշտոթյամբ բանավոր ավանդութի դայնամավորվածոթյունը բանասացի էթոնժակութային հատկանիշներով, էթոնսի երաժշտահնչյունարտաբերման զենոֆոնդի սահմանումն ըստ ժողովրդական երգի ինտոնացիոն առանձնահատկոթյունների համալիրի, երաժշտոթյամբ բանավոր ավանդութի մեք մշակութային հիշողոթյամբ հասկացոթյունները է այլն: Այս մասին արժեքավոր վերլուծոթյուններ է դիտարկումներ են կատարվել արդի էթոներաժտագիտական խորքային հետազոտոթյուններում (Seeger, 1987; Alejandro, 2006):

Չափազանց լայն է օրորի ժանրային թեմատիկ շրջանակը, հետևաբար՝ նաև երգի բնույթը. բնամոտի, հայրենասիրական, ողբական, դատմական, դանդղատոթյամբ, ինչդեռ նաև դարերգերին առնչվող աղերսներ:

Աշուղական արվեստում նույնդես այս ժանրն իր ինքնատիղ, ինքնօրինակ դրսևորումներն ունի, ինչի հիմնական դատոնառն օրորներում խորը բնարականոթյամբ, վիղականոթյամբ, խրատափիլիսոփայական զաղափարաբանոթյամբ առկայոթյունն է: Աշուղը փորձել է նաև օրորոցային երգի միջոցով իր ասելիքը տեղ հասցնել, է սա հայ աշուղական արվեստի բացառիկ ժանրերից մեկն է:

Բանահյուսական օրորոցային տեքստերում առկա է իմաստային բազմաթերթություն, բանի որ նույն տեքստը կարող է հաղորդվել տարբեր բանասացների կողմից տարբեր իրավիճակներում: Տեքստի բանավոր կատարումը ծավալում է լեզվական նոր հնարավորություններ, ինչն էլ, ամտարակույս, աղահոսվում է մեր ուսումնասիրության գիտական *նորույթ*: Բանավոր ավանդվող տեքստը շատ հաճախ ինքնաստեղծ տեքստ է:

Օրորոցայինը՝ որդես երգատեսակ, եղել է բազմաթիվ ուսումնասիրությունների կիզակետում:

Օրորոցային երգը եղել է նաև բանահավաքների ուշադրության կենտրոնում: Հայաստանի ազգագրական տարբեր տարածաշրջանների օրորներ են գրառել Միք. Միանսարյանը, Գ. Երենցը (Վանա օրորներ), Ալ. Մխիթարյանը (Ալեքսանդրապոլի օրորներ), Զ. Ճանիկեանը:

Օրորի՝ որդես մանկական բանահյուսության կայուն ժանրին անդրադարձել է բանագետ Սարգիս Հարությունյանը: Յուրահատուկ է Ռոզա Գրիգորյանի հետազոտությունը, որտեղ նա հանդես է եկել և՛ որդես բանահավաք, և՛ որդես բանագետ: Նրա հիմնարար մեմագրությունը (Հայ մանկական բանահյուսություն. ժողովրդական օրորոցային և մանկական երգեր, 1970 թ.) նվիրված է օրորոցային երգին և մանկական բանահյուսությանը, իսկ բազմաթիվ հոդվածներ նվիրված են մանկական բանահյուսության ժանրային, ռեական առանձնահատկություններին:

Օրորոցային երգը եղել է Կոմիտասի, Մոլ. Մելիքյանի, Ա. Բրուտյանի, Ա. Բրուտյանի, Զ. Ավինյանի և այլ երաժշտագետների հետաքրքրությունների շրջանակում, և նրանց կողմից ժանրին տրվել է բացառիկ արժեքավոր բնութագիր:

Դաշտային նյութերի հիման վրա փայլուն աշխատանք է կատարել Հռիփսիմե Պիկիչյանը, ով առաջարկել է օրորոցային երգի դասակարգման իր մոտեցումը:

Այսօր էլ օրորերգին առնչվող բազմաթիվ գիտական հոդվածներ են տղագրվում: Որդես տիղաբանական աշխատություն մշեմք ք.գ.թ. Հասմիկ Մատիկյանի «Անուշ ճայնով կանչեմ օրոր» մեմագրությունը: Աինչ այժմ, սակայն, չկա շիրակյան օրորոցամյութի ամփոփ նկարագիր:

Անհերքելի է այն, որ բանահյուսական օրորոցային տեքստը, ի տարբերություն հեղինակայինի, անընդհատ ենթակա է վերստեղծման, հարմարեցման: Դրանք առաջացնում են բանահյուսական տեքստի նոր տարբերակներ, ինչն էլ աղահոսվում է գիտական ուսումնասիրության կենսունակությունը:

Այսդիտով, ներկա ուսումնասիրության փաստանյութը բանահյուսական աղբյուրներից ընտրված տեքստերն են, հատկապես մեր դաշտային գրառումները:

Ինչդեռ իրավացիորեն նկատել է երաժշտագետ Ա. Հակոբյանը, ժանրի բանագիտական խոր ուսումնասիրությունների, երաժշտագետների որոշ դիտարկումների, ինչդեռ նաև մերօրյա երաժշտաբանաստեղծական վերլուծությունների հիման վրա ժանրի ներսում առանձնանում են հստակ տարբերակմամբ աչքի ընկ-

նող ենթատեսակներ՝ ժամանակի ընթացքում *կայունացած* ավանդական օրորոցային երգ և սոսկ օրորելու գործառնությամբ ուղեկցող *հանդատրաստից* ստեղծված օրորներ: Այս երկուսում մի շարք տարբերակիչ հատկանիշներից էականը և աչքի զարնողը մի դեղքում երաժշտական ու բանաստեղծական կառույցների հստակությունն է, մյուս դեղքում՝ դրանց տարբերայնությունը, ձևակազմության հստակության բացակայությունը (Hakobyan, 2022):

Իբրև կողմնորոշիչ այստեղ կարևորել ենք նաև Գ. Պիկիչյանի կողմից օրորոցային երգերի ամանցքային կառույցներին վերաբերող դասակարգումը.

ա. հաստատուն, մեղեդային կառուցվածքով, որ հանախ ընդմիջվում է կրկներգերով, կրկնակային տողերով,

բ. հանդատրաստից հորինվող մեղեդու ազատ շարադրանք, որը կարող է համեմվել կրկներգերով, կրկնակային տողերով, հընթացս հնչող դիտվածային արտահայտություններով,

գ. մշված երկու տիտերի համադրությամբ (Pikichyan, 2012, pp. 20-27):

Այսդիտով, մեր աշխատության բուն նդատակը Շիրակում գրառված ժողովրդական օրորոցային երգերի արդի մնուշների հորինվածքային բնորոշիչների համընդգրկում ուսումնասիրության հիման վրա ժամրի կենսունակության և ավանդական նկարագրի ղահողամնամ գործոնների բացահայտումն է: Կատարված աշխատանքի արդյունքում հավաքված և մշակված նյութը հետագայում ընդգրկվելու է համեմատական էթնոերաժշտագիտության ու բանագիտության շրջանակներում՝ դառնալով լավ հիմք հետագա հետազոտությունների համար:

Աեմագրությունը կազմված է ներածությունից, երկու գլուխներից, ամփոփումից, և գրականության ցանկից: Եերածությունում ներկայացնում ենք տվյալ աշխատանքի մեթոդաբանական հիմքը, արդիականությունն ու գիտական նորությունը:

# ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ՕՐՈՐՈՑԱՅԻՆ ԵՐԳԵՐԻ ԺԱՆՐԱՅԻՆ  
ՔՆՈՐՈՇԻՉՆԵՐԻ ՔՆՆՈՒԹՅՈՒՆ

**Ե**րաժշտական բանահյուսությունը՝ որոշես ազգային գեղարվեստական մտածողության ուրույն տեսակ, կյանքի է կոչվում կատարողական մեկնակերտերի միջոցով, և այստեղ է, որ կատարողը երգը Պասիվ հնչեցնողից դառնում է ստեղծագործական գործընթացի մասնակից ու մի տեսակ համահեղինակ, ընդ որում՝ որքան հաջողված է երգի մեկնաբանությունը, այնքան մեծանում է նրա՝ իբրև համահեղինակի այդդիսի դերը:

Ժողովրդական կատարողական մեկնակերտերի ուսումնասիրման մեջ էական նշանակություն ունի նույն ստեղծագործության տարբեր կատարումների, ինչդեռ նաև միևնույն կատարողի տարբեր ժամանակներում արված միայն բազմաքանակ ձայնագրությունների համեմատական դիտարկումը: Ավելացնենք, որ այս հարցում միշտ չէ, որ գեղարվեստականորեն բարձրարժեք կատարումը որոշակի չափանիշի դեր ունի:

Ընդհակառակը, առանձին դեպքերում ոչ այնքան փայլուն համարվող մեկնաբանությունը գիտական ուսումնասիրության տեսակետից կարող է ավելի մեծ հետաքրքրություն ներկայացնել: Իբրև չափանիշ անհրաժեշտ է ընդունել երաժշտական համեմատական վերլուծության և սոցիոլոգիական տեղեկությունների ու տվյալների համադրման մեթոդը, ինչը հնարավորություն կընձեռնի դարգաբանել ֆոլկլորագիտության մեջ առաջնահերթ համարվող մի շարք հարցեր, ինչդեռ, օրինակ՝ ազգագրական տարբեր գոտիներին, առանձին բնակավայրերին, անգամ քաղաքներին կամ գյուղերին բնորոշ լեզվական և երաժշտական բարբառային առանձնահատկությունների տարբերությունները, յուրաքանչյուր տարածաշրջանում կենցաղավարող երգային ժանրերի շրջանակը, նույն ժամանակաշրջանում ձայնագրված երգերի մեկնաբանության մասնություններն ու տարբերությունները, մեկնակերտերի գունադրման՝ երաժշտարտահայտչամիջոցների ընտրությունը, ժամանակի թելադրած ներքին և արտաքին ազդեցությունները, կատարողական կերտերի մեկնակումները և այլն:

Ելնելով ժանրի հարուստ բնորոշիչների համալիրից՝ այս գլխում անդրադարձել ենք դրանցից առավել տիղայականներին՝ առանձին ենթաբաժիններով: Դրանք են մանկաշխարհին վերաբերող տեքստերը, հայրենասիրական թեմատիկայի արծարծումը, միջամերային ներթափանցումներից ամենահետաքրքիրներից մեկը՝ առնչությունները ողբերգի հետ և, իհարկե, բնաճուտի միկրոաշխարհը: Դրանք մեզ հնարավորություն են տալիս անդրադառնալ նաև կատարվող օրորի միջավայրային համատեքստին, որը ավանդական երաժշտության մեջ անչափ կարևոր է և հետազոտության մեծ դաշտ է ադահովում:

Այս գլխում մենք համադրել ենք օրորոցային երգի առանձին տիղայական մնուշների տեսական վերլուծության արդյունքները բանահյուսական և հեղինակային օրորոցային մնուշների բնութագրերին: Ըստ երաժշտագետ Ա. Հակոբյանի. «Օրորոցայինը, որոշես կանոն, հանգստացնող բնույթի երգ է, որը կատարվում է երեխային բնեցնելիս: Օրոր ասելով երեխային բնեցնելը համալիր երևույթ է, որի կայացման համար անհրաժեշտ են երեխան, բնեցնողը, օրորոցը, ինչդեռ և խոսքը, մեղեդին, շարժումը: Սա, իհարկե երևույթի գործառնական կողմն է միայն,

բանի որ շատ մշակույթներում և իրական խորքերում այն ավելին է, քան զուտ երեխային քնեցնելուն ուղեկցող երևույթ: Օրորոցային երգը կարելի է համարել մարդու կենսագործունեության համադարտադիր երևույթներից մեկը՝ անկախ ազգությունից, ժամանակաշրջանից, կրոնական և այլ տատկանելությունից: Երեխային քնեցնելու նպատակով օրոր երգել են հազարամյակներ առաջ, երբ չկային նույնիսկ ազգ և ազգություն հասկացությունները, իսկ այս երևույթի ձևավորումից հետո այն դարձել է տեսակի դահլիճնաճան երաշխիքներից մեկը, հատկապես փոքր կամ ճուլման վտանգ ունեցող ազգերի դարագայում» (Hakobyan, 2022):

Շիրակի բանասացներից շատերը որդես հիշվող օրորերգ մշում էին Ռ. Պատկանյանի *Վրի՛, իմ սոխակ* օրորոցային երգատեքստը.

Թո՛ղ դու, տատրակի՛կ, քու ճագն ու բունը,  
Վուվուով տըղիս բե՛ր անուշ քունը.  
Բայց նա լալիս է. տատրակի՛կ, մի՛ գալ,  
Իմ որդին շուգե սըզավոր դամնալ:

Տեքստ ներմուծված *վուվուով* բառամիավորը, ըստ եության, բացատրվում է մանկանց լեզվամտածողությամբ: *Վուվու* բառը, ըստ բանասացների, բնորոշ է Շիրակի մանկական խոսվածքին, որը մշամակում է ավտոմեքենա և ցույց է տալիս շարժում: Բանասացներն էլ *վուվու* ձայնարկությունը երբեմն եռատում էին՝ խոսքը դատկերավոր փոխանցելու համար /վու՛-վու՛-վու՛/\*:

Շիրակի բանասացներից Գայանե Սարգսյանն (ծնվ. 1969թ. Ախուրյանի շրջանի Ոսկեհասկ գյուղում, աղորում է Գյումրիում) էլ հիշեց. «Երբ ջահել էինք. կղունդունայինք, հըմի տարիքներս առել ենք, դուղում մեզնից թռել է»:

BBC-ի լրատվական էջում՝ The Universal Language of Lullabies խորագրով հաղորդման մեջ, ուշագրավ են ներկայացվում օրորոցայինի առանձնահատուկ դերը, համարողկային մշամակությունը և համընդհանուր լեզուն: Բոլվին Տրևարվինը (Էդինբուրգի համալսարանի մանկական հոգեբան) առանձնացնում է մոր և երեխայի շփումը, կարևորում է թե՛ մոր երգելու շնորհը, թե՛ երեխայի արձագանքը մոր երգելուն՝ որդես աղավմախոսք (Perry, 2013):

Մանկախաղաց տեքստերում նույնպես ուրույն տեղ ունի դո~լ-դո~լ-ն, ահավասիկ՝ Ղ. Աղայանի *Գյուլնազ տատի թոռները* մանկական դատմվածքը. «Տատը վեր առավ փոքրիկներից մեկին, դրավ ծնկան վրա, երկու ձեռքից բռնեց և վեր ու վայր թափ տալով երգեց.

.....

\* Ըստ Ս. Մալխասյանցի բացատրական բառարանի՝ վու՛-վու՛-ն աղավմիների ձայնն է: Ժամանակակից հայոց լեզվի բացատրական բառարանում էլ մշվում է դրան համարժեք **դունդունալ** (բրբ) բառամիավորը, որը տարբեր մրբհմաստներով է ներկայացվում. 1. *դու-դու* ձայն հանել (աղավմիների մասին), 2. փխբ. *Քաղդր ձայնով սիրային խոսքեր ասել միմյանց*, 3. *Թոթովել* (ճոր լեզու ելած երեխայի մասին) (Malkhasyants, 1945, p. 353):

Ղու՛-ղու՛ - ղու՛, ա-ղու՛-ղու՛,

Նա՛կ, նա՛կ, ա-ղու-նա՛կ, թըռռ... (Aghayan, 1979, p. 630):

Երբեմն խաղասացները ղու՛-ղու՛ են կանչում երեխային զվարճացնելու համար. ղու՛-ղու-ղու, թը՛ռ, թըռ...»:

Օրորոցայինը՝ որդես տարողունակ և կենսունակ ժամր, երբեմն համադրում է տարբեր ժանրեր, որոնց ճուլումից առաջանում են տարբերակներ: Օրորասացը երգի կատարման ընթացքում հաճախ օգտագործում է մեծերից լսած օրորներ:

Անշքերենք բանասաց Ա. Մաթևոսյանի (ծնվ. 1952թ. Լենինականում, ունի բարձրագույն կրթություն, նախնիները գաղթել են Արևմտյան Հայաստանի Բասեն գավառից) խոսքերը. «Օրորելիս ինչ հիշում էի, երգում էի, հաճախ Շիրազ էի երգում, հաճախ էլ Իսահակյան ու Թումանյան. մրամք ժողովրդի ծոցից ելած են...»: Ա. Իսահակյանի սիրերգը *Նորից եկան գարնան ամու՛շ օրերը* սկսվածքով բանասացի ղատկերավոր մտածողության մեջ ստեղծեց օրորի ղատկեր. ըստ էության տեքստում առկա *օրոր կասեն*-ը նույնպես այդ ղատկերի ձևավորմանը. տեքստը բառային որոշ փոփոխություններով ներկայացվեց.

Եղնիկները ցողաշաղաղ սարն էլան,

Նրանց հետքից թռչկոտելով սարը ելնիմ.

Իսարույկի շուրջ, հովիվների, հոտի թով,

Սերըս երգեն՝ քաղցր շըվին ձեն տալով:

Որտեղ մըթնի, այնտեղ քնիմ ես մենակ,

Վառ աստղերի, կաղույտ երկնի ծածկի տակ.

Ուռիները հովերի հետ միասին

Ինձ գուրգուրող օրոր կասեն՝ որ քնիմ:

Վերը բերված տեքստը բնաղատկերների ընդգծմամբ մոտ է բնամուտի տեքստերին՝ *վառ աստղեր, քնիմ, հովեր...*

Բնամուտի միջավայրը ձևավորվում է բնաղատկերով, հատկապես՝ մեղմիկ բնութագրերով, մոռոտոն շարժումներով, օրինակ՝ *հովերով, տարուբեր*:

Անշքերենք մի օրոր՝ քաղված *Պոլսահայ անգիր բանահյուսությունից*.

Տարուբեր, տարուբեր,

Հովերն ալ տարուբեր,

Ինձ գառնուկիս քուներն էլ առ տե բեր... (Acharyan, 2009, p. 27):

Շիրակի օրորերգը ժամանակի ընթացքում վերարտադրվում է՝ դառնալով տարբերակային: Վերարտադրողականությունը բնորոշ է բանահյուսական տեքստին:

Ֆոլկլորը երկու բառի համադրություն է. *folk*, որը վերաբերում է հասարակ ժողովրդին, իսկ *lore* նշանակում է *գիտելիք* կամ ավանդույթ: Այսդիտով, բանահյուսությունն ավանդական կամ հասարակ ժողովրդի գիտելիք է, որը ներդրված է մշակութային համատեքստում: Յուրաքանչյուր համայնքում շարունակական ընդօրինակման միջոցով իրականացվող ստեղծագործական գործունեությունը անանձնական, շարունակական և դանդաղ ընթացքի արդյունք է: Այս օրորոցա-

յինները սովորաբար ասում-երգում է ժողովուրդը և բանավոր փոխանցում աղագա սերունդներին: Ֆոլկլորը ծառայում է որդես զվարճանքի և սոցիալականացման աղբյուր: Օրորոցային երգը՝ որդես բանահյուսության կայուն տեսակներից մեկը, տիրադատում է բանահյուսության հիմնական բնութագրին՝ *փոփոխությամբ, ձևափոխմամբ, լրացմամբ և ամանունությամբ*: Վերջինիս մասին ուշագրավ է հեքիաթագետ Ա. Ջիվանյանի (Jivanyan, 2008) դիտարկումը հեքիաթի տեքստի անանունության վերաբերյալ, որը տեսական աղերս ունի օրորոցայինի հետ. «Բանահյուսական հեքիաթը բանավոր դատում է: Պատումի բանավոր կերպը հեքիաթի համար նույնն է, ինչ գրավոր գոյակերպը գրական երկի համար: Ժողովրդական հեքիաթի բանավոր լինելու հանգամանքը ենթադրում է նաև, որ վերջինս չի կարող ունենալ ճշգրիտ կրկնություն, եթե հեքիաթն ընդունենք որդես տեքստի, ունկնդրի և տվյալ վայրի ու ժամանակի անբողջություն: Հեքիաթի տեքստն ամանուն է, և հեղինակայնություն հասկացությունը կիրառելի չէ դրա նկատմամբ: Հեքիաթի ամանունությունը դայմանավորված է ժանրի ժամանակագրությամբ ու ծագումով: Վրքիտեքստը լից է անհեղինակ լինի: Այս տեսանկյունից կարելի է անգամ ընդունել, որ հեքիաթների տղազրությունը՝ տեքստերին կից ասացողների անուններով, մասնակիորեն գրկում է ժողովրդական հեքիաթն անհեղինակ կարգավիճակից»: Նույն իրողությունը ակնհայտ է բանահյուսական օրորոցային երգի դարազայում: Երբ բանասացը հստակ նշում է օրորերգի փոխանցման աղբյուրը, միջոցը և ասացողի տվյալները, *օրորի տեքստը ենթադրաբար ձեռք է բերում հեղինակային բնույթ*:

Բանահյուսական օրորոցային տեքստի *փոփոխականությունը* ծնում է տարբերակներ: Օրորասացի հիշողությամբ, տրամադրությամբ, հուզականությամբ և, ամենակարևորը, համատեքստով է դայմանավորված բանահյուսական տեքստի ռեական երանգավորումը, որն էլ առաջացնում է բանահյուսական մուշի տարբերակներ: Ինչդեպ նշում է Ս. Հարությունյանը, բանահյուսության գոյության կերպը տարբերակայնությունն է: Բանահյուսական բնագրերը գոյություն ունեն միայն տարբերակների տեսքով (Harutyunyan, 2010, p. 18):

Ս. Հարությունյանի առաջադրած տարբերակայնության առաջացման մորդատնամները կիրառելի են նաև օրորոցային տեքստերի մորամոր տարբերակների առաջացման համար: Բանագետն առաջադրում է բանահյուսական ստեղծագործությունների գոյացման հետևյալ շրջ գործոնները.

- անհատի կամ միևնույն էթնիկական հանրոյթի ստեղծագործական-հոգեբանական խառնվածքի ազդեցություն (հոգեբանական գործոն),
- տեղավայրի կամ էթնոաշխարհագրական միջավայրի ազդեցություն (տարածության գործոն),
- հասարակության տարբեր դասերի և սոցիալական խմբերի ազդեցություն (սոցիալական գործոն),
- ժամանակաշրջանների ազդեցություն (դատմական գործոն) (Harutyunyan, 2010):

Տարբերակներում կարող է տեղի ունենալ փոփոխություն. ներկայանալի օրինակներ են հետևյալ օրորները՝ վերցված Ռ. Գրիգորյանի «Չայ ժողովրդական օրորոցային և մանկական երգեր» գրքից: Վանի օրորներից մեկում գովաբանվում է երեխայի օրոցը որդես սաղափե օրոցը.

Էսման աղջիկ վով ունի,  
Վկանջն օսկի օղ ունի,  
Սաղափե օրոցք ունի,  
Չուլունե դըխր ունի,

Օրո՛ր ըսեն, քուն ունի (Grigroyan, 1970, p. 87):

Իսյի օրորերգում օրոցը ինզիոզե է, իսկ կամարը՝ սաղափե.

Իմ բալային քուն ունի,  
Օսկիե դալիս ունի,  
Սաղափե կամար ունի,

Ինզիոզե լուլիկ ունի... (Grigroyan, 1970, p. 18):

...

Օրո՛ր ընեն, օրրիս դուն,  
Շածկեն օր քրտնիս դուն,  
Էկածը վարդեվառ է,

Վարդերուն հետ բացվիս դուն (Grigroyan, 1970, p. 76):

Նշված օրորի հաջորդ բառակներում երեխան է գովերգվում գեղարվեստական ու ղատկերավոր նկարագրությամբ.

Օրոցք դնեն, օրրեն քեզ,  
Վնուշ լեզվով գովեն քեզ...  
Վղջիկը ծո՛վ-ծո՛վ աշեր է...

Նկատելի է, որ առաջին բառատողը նույն բովանդակությամբ ղահողանվել է: Այս առումով հիշատակելի է նաև հետևյալ օրորը, որը, ինչդեռ նշված է Ռ. Գրիգորյանի գրքի ծանոթագրության բաժնում, առաջացել է տարբեր խաղիկներից.

Նանիկ ասեն՝ քնես դու,  
Շածկեն քրտնես դու,  
Շածկածն եղ գցեն,  
Վարդի նման փռվես դու:  
Սիրտս խոցով յարա յա,  
Թաքուն չի, աշկարա յա,  
Դեղ կանեն, դարման կանեն,  
Դյառ են յարեն յարա յա:

Բանահյուսական մտածողությունը՝ որդես հավաքական հիշողության բացառիկ դրսևորում, արտահայտվում է տարբեր ժանրերում: Շատ օրորներում կան սիրո, ղանդխտության, աշխատանքային երգերին բնորոշ տարրեր: Անչբերենք մի օրոր.

Օրո՛ր, օրո՛ր, քուն ունիս,  
Պեշիկթաշը տուն ունիս. Է՛, Է՛, Է՛...  
Բաղշայիդ բախշղանն են ես,

Բա՛ց դռնակդ ուր մտնեն ներս,  
Մտնեն վարդ ու նուռ քաղեն,  
Վրճադան դրկեն դարիբիս... (Grigoryan, 1970, p. 61):

Վնտուճին թեն գերազանցադեղ տղամուկստի երգ է, սակայն երբեմն տարրուճա-  
կուն է օրորին բնորոշ լեզվատարրեր: Սրվանճտյանցը տարբերում է անտուճին  
ուրիշ երգերից: «Վկնա ժող. երգեր» վերնագրի տակ նա դնում է՝ 1) հարսանիքի  
երգեր, որոնց մեջ և մի երգ հայրենի չափով, 2) օրորներ, որոնց մեջ դարձյալ մի  
երգ հայրենի չափով... և այլն (Abeghyan, 1967, p. 228): Այս ամենը ևս վկայում է  
օրորի արարման միջավայրի մասին:

Հարկ է նկատել, որ ժողովրդաբանահյուսական երգերի մի տեսակ էլ կա, որը թեև  
օրոր չէ ու արդեն քնած վիճակին է վերաբերում, բայց ըստ էության օրորային վի-  
ճակի դեպքում հանգստություն ու լռություն է դառնում: Ի տարբերություն օրորնե-  
րի, ուր քնողը երեխան է, այստեղ քնածը յարն է... Սրանք, իհարկե, սիրերգերն են,  
որոնք, ի տարբերություն օրորների, կարող են մաժորային հնչեղություն կամ նուրբ  
կատակերգային բնույթ ունենալ... Բանն այն է, որ այս տիպի երգերում երգասա-  
ցը, ճիշտ է, հիանում է մուշ-մուշ, անուշ կամ դինջ քնած յարով, սակայն բնավ դեմ  
չէ, որ յարը արթնանա... Վիս խնդրո առարկա օրորներին հարակից երկու սիրեր-  
գային ու սիրակատազերգային օրինակ շիրակի բանահյուսությունից.

Մանթաշի ճորումը  
Քնել է յարս,  
Վարդի բուրմունքովը  
Վրբել է յարս:  
Պարբաշի դարին աշե,  
Մանթաշի ճորումը,  
Մանթաշի ճորումը  
Քնել է յարս...

Կան թե՛

Տանս դատը բլել է,  
Յարս անուշ քնել է,  
Ձեն են տալիս, ձեն չի տա,  
Ինչըդ անուշ քնել է... (ԵՊՀ բանահյուսական գիտարշավ, 1978թ.):

ժողովրդական երգի եական հատկություններից մեկն այն է, որ միևնույն երգը, ան-  
փոփոխ կամ փոքր փոփոխությամբ, իր բովանդակության շնորհիվ երգվում է և՛  
իբրև սիրո երգ, և՛ իբրև վիճակի երգ, և՛ իբրև հարսանեկան երգ, դաճողստի կամ  
օրորոցի երգ:

Շիրակի բանասացներից Վլիմա Ղարազյոզյանը (ծնվ. 1975թ. Լենինականում,  
մասնագիտությամբ՝ ուսուցչուհի) օրորերգի գրառման ժամանակ ընդգծեց. «Երկու  
սիրուն բառ կղմես իրար կողք, կստացվի օրոր: Ամեն մարդ իր սրտում իր օրորն  
ունի, իր հեքիայթն ու երևակայություններով լի աշխարհը»:

Վ. Գույումճյանը բերում է սիրո անտուճի և օրորոցի երգ օրինակները՝ փորձելով

ցույց տալ, որ նույն անտունին անփոփոխ կամ փոքր փոփոխությամբ երգվում է ն՛ իբրև սիրո երգ, ն՛ մահերգ կամ օրոր.

### **ՍԻՐՈ ՎՆՏՈՒՆԻ**

Ծոցիկդ առաօտ նըման,  
Առաօտուն շաղերին ի վրան,  
Երթամ բարկ արև լընին,  
Գամ ցաթեմ, շաղերդ ժողվեմ...

### **ՕՐՈՐՈՑԻ ԵՐԳ**

Ծոցիկդ առաօտու նման,  
Առտըւան շաղիկն ի վրան, է, է, է՛...  
Շաղվիր ետ ու ետ գնա,  
Ուր (որ) ցաթե արևն ի վրան, է՛, է՛:

Ըստ էդ. Վղայանի «Յայերեն բացատրական բառարան»-ի՝ է- ն երկար բացականչություն է եղել օրորի ամեն տան վերջում, որտեղից էլ ունենք է անել (նանիկ անել, քնել), է ասել (օրոր ասել) ժողովրդական արտահայտությունները (Aghayan, 1976, p. 387):

Է՛- ն արտահայտում է նաև թեթև անցած տառադանք, ընդհանրապես վիշտ, նեղություն, ափսոսանք /նախադասության վերջում/, թեթև բողոք, մասամբ ցանկություն:

Է՛- ն որդես կրկնակ համդիդում է նաև Ակնա այս օրորոցային երգում, որը գրի է առել Տ. Պալյանը: Այն տղազրվել է նաև Ա. Աբեղյանի «Գուսանական ժողովրդական տաղեր» ժողովածուի մեջ.

Թ՛ելլե ի սարեն հովիկ,  
Տանի օրրանդ ու բերե. է՛, է՛, է՛.

Թ՛գայ ի ճորեն թյուլոյոյ,

Բեզ օրո՛ր, օրո՛ր թող կանչե. է՛, է՛, է (Abeghyan, 1940, p. 243):

Օրորոցային երգը հայ ժողովրդական բանահյուսական ժառանգության հնագույն և մինևույն ժամանակ ամենակենսունակ ժանրերից մեկն է: Կարելի է ժողովրդական երգը՝ որդես հայ կնոջ հուզական աշխարհի և զգացմունքայնության կարևորագույն արտահայտիչ: Յայ ֆոլկլորագիտության մեջ և հատկապես քնարական բանահյուսության ժանրային համակարգում հետաքրքրությունն այս ժանրի նկատմամբ չի նվազում: Պատճառը թե՛ ժանրային բնորոշիչների բազմազանությունն է, թե՛ արտահայտչամիջոցների առատությունը: Հատկապես կարևորվում է հորինողի իմդրովիզացիոն հորինվածքային կարողությունների և դրանց համարժեք արտահայտչամիջոցների կենսական փոխկադակցվածությունն ու զեղարվեստական խորությունը:

Օրորոցայինների՝ որդես բանարվեստի ինքնատիղ տեքստերի յուրահատկությունը թելադրվում է այն համգամանքով, որ հասցեատերը երեխան է և նրա աշ-

խարհը, իսկ հեղինակը՝ Շնողը, առավելադեպ երեխային Շնող, խնամող, հոգ տանող կինը, թեև բացառիկ դեղքերում օրորոցային երգում է նաև տղամարդը: Սակայն օրորի ժամրի յուրահատկությունն այն է, որ օրորասացը հասցեատեր երեխային կարող է ուղղել ամենատարբեր բովանդակության տեքստեր՝ այդ դահին նրան հուզող խնդիրների և զգացմունքների ամենիջական ազդեցությամբ և տղավորությամբ:

Օրորոցային տեքստի բնույթը, կառուցվածքը, իմաստային ընդգրկունությունը, ռեական առանձնահատկությունները և գործառնությունները դայնանավորված են ունկնդրով, հանախ է՝ օրոր երգողի ազգագրական տեղանքով: Հետևաբար խիստ կարևոր է օրորոցային տեքստի ուսումնասիրման գործընթաց ընդգրկել տեքստի ասացողի, հասցեատիրոջ և երգի մասին դատմողի գործոնները: Օրորոցային տեքստի հասցեատերը միշտ ունկնդիր երեխան է: Առանձին դեղքերում օրորի տեքստը կարող է ըմթերցվել ուսումնասիրող-հետազոտողի կողմից. այս իրադրությունում օրորը փոխում է իր գործառնությունը:

Աեր նախորդ աշխատանքներում (Matikyan, 2015) անդրադարձել ենք օրորասացի կերպարին՝ տալով ավանդական և ոչ ավանդական բնորոշումները:

Երիտասարդ մայրերը մեծ մասամբ երեխային քնեցնելու ժամանակ միացնում են ճայներիզներ, որով էլ աղահովում են երեխայի բունը:

Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտում դարբերաբար տեղի են ունենում «Օրորներ» կրթական ծրագրի հանդիպումներ, որոնց ընթացքում երիտասարդ մայրերը ծանոթանում են ու սովորում հայ ավանդական օրորներ:

Տեքստերում առկա կրկնակներն իրականում բազմաշերտ են, քանի որ վերջիններիս մեջ կա թե՛ վերացման (հիդնոզի), թե՛ քնելու, թե՛ օրորասացի և թե՛ տեքստի հասցեատիրոջ մասին տեղեկություն: Այսդեպ օրորոցային տեքստերում հանախադեղ կիրառություն ունեցող *Մանիկ (Նանի՛կ, Մանի՛կ, իմ անուշ բայիկ և այլն)* կրկնակը կարևոր տեղեկություն է հաղորդում թե՛ օրորասացի, թե՛ ունկնդրի մասին: Այս կառակցությամբ Ա. Ուրները նշում է. «Օրորոցային բառի անգլերեն համարժեքի լատինական անվանումը՝ *Nenia* սերտ աղերսներ ունի լատինական *Nonna* բառանվան՝ մեծ մոր հետ, որն անգլերենում արտահայտվում է *Nan, Nanna* բառային միավորներով»: Ըստ այս բնորոշման՝ իմաստային մերձեցում է նկատվում օրորոցայինի և այն երգողի՝ մոր կան մեծ մոր միջև:

*Նանիկ ասեմ*-ը (բարբառային հնչողությամբ՝ *Մանիզ*) Ծիրակի ժողովրդական օրորոցայիններին հատուկ սկսվածքի բանաձև է.

Նանիզ ասեմ բալիկիս,  
Որ նա քնի մուշ-մուշիկ:

Ջեք Չայփսն առաջարկում է մի շարք շափանիշներ, որոնց օգնությամբ կարելի է տարրորշել բանահյուսական և հեղինակային տեքստերը (Zipes, 1979, p. 11): Աեր խնդրո առարկայի առնչությամբ կառանձնացնենք այդ ցանկում նշված մի քանի շափանիշներ, որոնք սերտորեն կաղված են մեր ուսումնասիրությանը.

1. Վերստեղծում (re-creation) - ստեղծագործություն (creation),
2. Տարբերակ (variation) - կրկնություն (revision):

Բանավոր օրորոցային տեքստն ունի *անցողիկ* բնույթ, աղա այն *վերստեղծվում* է՝ դառնալով *տարբերակային*, ինչը շենք կարող ասել հեղինակային օրորոցային տեքստերի մասին: Վերստեղծման գործընթացն իրականացնում են ավանդական օրորասացները, քանի որ նրանք ունեն առավել հուզական հոգեվիճակ երեխային օրոր երգելիս, նրբորեն են ներկայացնում իրենց ասելիքը՝ օրորոցային տեքստը ամեն անգամ համեմելով նոր բառային միավորներով: Ավելին, ավանդական օրորասացն առավել շատ բան է ուզում ասել, լուստմել երեխային: Ուսումնասիրելով ավանդական օրորասացների կողմից ասվող տեքստերը՝ նկատում ենք, որ այդ տեքստերի բառադաշարը հարուստ է հուզաարտահայտչական շերտով:

Օրորները մեծ մասամբ ստեղծում և կատարում են մայրերը. երեխային օրորելիս տնային բազմազան հոգեբանական ազատ կինը հաճախ ընկնում է հիշողությունների գիրկն ու երգով արտահայտում իրեն հուզող զգացմունքները, կամ կրած տառադանքների ու տանջանքների, կորցրած հարազատների համար օրորի միջոցով ասելույթյան ու վրեժխնդրության հրղեհ է բորբոքում, փոխանցում սերունդներին ողբերգական անցյալը, արթնացնում փոքրիկի սրտում հերոսական ոգի, ազգային արժանադատության զգացում (Brutyán, 2014):

Երաժշտական բանահյուսությունը՝ որդես ազգային զեղարվեստական մտածողության ուրույն տեսակ, կյանքի է կոչվում կատարողական մեկնակերտերի միջոցով, և այստեղ է, որ կատարողը երգի լուսսիվ հնչեցնողից դառնում է ստեղծագործական գործընթացի մասնակից ու մի տեսակ համահեղինակ, ընդ որում՝ որքան հաջողված է երգի մեկնաբանությունը, այնքան մեծանում է նրա՝ իբրև համահեղինակի այդուիսի դերը:

Շիրակի երաժշտական ժառանգությունն իր բացառիկ կարևոր տեղն ու դերն ունի հայ ազգային երաժշտական արվեստի զարգացման մեջ: Ժողովրդական հարուստ բանահյուսությունը, որ ներծծված էր Արևմտյան Հայաստանի երաժշտական բարբառներից ծնված ժամրային ոճական առանձնահատկություններով, ինքնատիղ հանգրվան գտավ Շիրակի տարբեր համայնքներում և շարունակեց կրել հայ ազգային ինքնության վառ տարրեր (Harutyunyan, 2023, pp. 4-8):

Ժողովրդական երգի կենսատու միջավայրի փոփոխման և մշակութային բարդ հիմնախնդիրների համատեքստում անդրադարձել ենք *օրորի* ժամրի արդի գրառուններին՝ կարևորելով այս ժամրի կենսունակության, կարևորագույն բնորոշիչների լուսհղանման կամ փոխակերտման առանձնահատկությունները:

Սույն աշխատանքում հիմնվել ենք մաս 33 ԳՎԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոնի երաժշտագիտական խմբի կողմից իրականացրած ազգագրական, բանահյուսական արշավախմբերի մյութերի վերլուծության վրա: Այս երգերի մի մեծ խումբ լուստ է դիտարկել որդես մախորղ սերունդներից հաջորդին փոխանցված ժառանգություն: Հետևաբար, որդես ինքնատիղ ժառանգ-

գություն, դրանք մեծավ մասամբ աղբյուրն ու գոյատևում են որդես հիշողություն: Սրանով է տայմանավորվում երգերի ժանրային համակարգի փոխակերպված ղատկերը. ղախտանվել են ընտրովի, մախասիրված ժանրերը:

Գրառված, ճայնագրված ժողովրդական երգը կարող է գոյատևել բավական երկար ժամանակ: Սակայն ավանդույթը՝ երգաստեղծության ստեղծարար մեխանիզմը, որը հիմնված է դարավոր գեներտիկ հիշողության և փորձի վրա, կարող է գոյատևել միայն մոր երգերի ստեղծման և կատարման տայմանների առկայության դեղքում: Շիրակի արդի բանահյուսության մեջ այսօր կան երգաստեղծության կենդանի ավանդույթով ստեղծված երգերի մոր մնուշներ: Դրանք, անշուշտ, անհատ երգասացների տաղանդի արգասիքն են: Կարևոր է, որ այդ երգերը, ստեղծվելով համայնքային միջավայրի մեջ, դիտարկվում և արժևորվում են որդես ավանդական մնուշներ:

### 1.1. Մանկաշխարհին առնչվող տեքստերը օրորոցային երգում

Յայ օրորոցային երգերում հանախ են հանդիղում մանկական աշխարհին մվիրված բազմազան տեքստեր, արտահայտություններ, բանաձևեր: Դրանք վաղուց արժանացել են բանագետների և բանահավաքների ուշադրությանը: Որդես ցայտուն օրինակի՝ անդրաղառմանք հայ անվանի ազգագրագետ և բանահավաք Գարեգին Սրվանձտյանցի բանահյուսական նյութերի ուշագրավ գրառումների (Տրանկտյանտ, 1978): Դրանք ներկայացնում են օրորերգի կատարման, միջավայրի կարևոր բաղադրիչներ /օրորոց, փաթոց, ռիթմական ղատկերներ, մոնոտոն կրկնվող դարձվածքներ և այլն/:

Փորձենք ներկայացնել Գ. Սրվանձտյանցի գրառումներից այն ղատառները, որոնք այս կամ այն կերղ առնչվում են մանկաշխարհին՝ հայոց մանկանղցին: Գ. Սրվանձտյանցի «Իմաստուն Ձուլիակն» հեքիաթի տարբերակում ունենք երեխայի և օրորոց ղատկերի հետևյալ մկարագիրը. «Ինկան իմաստուն մարդ փնտրել և ղատահեցան տան մը ներս մտան, տեսան, որ տղան օրորոցի մեջը, և մեկը շ՛կա տուն, ու օրորոց կ՛օրորվի. Բովի տունը մտան, մույմղես օրորոցը կ՛օրորվի, և մարդ շկա: ... Ձարմանք կը բռնե գիրենք ու կ՛իջման տակի տունը. կը տեսնան, որ շուլիակ մը կտավ կը գործե. թել մի կա կաղած մըքուքի մի ծայրը, թել մի ան սանղդին կաղած. կտավը գործելու հետ՝ թելերը կը շարժին, և երկու օրորոց ու տանիքի եղեգն կերերան»: Բովանղակային գրեթե մույն մկարագիրն ունենք հայ ժողովրդական «Ձուլիակ» հեքիաթում: Յատկանշական է, որ երկու հեքիաթներում էլ մշված հատվածներն առանղքային են. շուլիակի հնարամիտ լինելը մկարագրվում է օրորոցի՝ ճղրի կաղելու և օրորվելու հետ. «մարդ լե Ֆթրավ, բերեց ուր վերս տանիք ծակեց, բերեց երկան փետղը հանեց տանքեն, բերեց կաղեց ուր դակղրի մաքուքն, հ՛ետնե կավ բերեց, լցեց գութ ու ճու ճղր կաղեց թելըն»:

Երկու տարբերակներում էլ գործողությունների հարուստ շարք է թվարկվում: Ժողովրդական հեքիաթում շուլիակ մաքուք կթայլե՝ ճղր կօրորվի տողերը կրկնվում

են՝ շեշտադրելով և ընդգծելով ջուլիակի հնարամտությունը. «Կնիկ կասե՛.- Մարդ, ես օր վաղք կեմիմ, տամիք ցորեն կոլարգիմ, ճըճուղներ տըտի բշիս, թունդրա կավ լե տըտի շաղիս, ճիճ լե տըտի օրորիս...»:

Թե՛ Սրվանձտյանցի գրառումներում, թե՛ «Չայ ժողովրդական հեքիաթների» բազմահատորյակում օրոր/ճողոր տարբերակային միավորներն ունենք. մի դեղձում՝ օրորոց կօրորվի, մյուս դեղձում՝ ճողոր կօրորվի:

Սրվանձտյանցի գրառումներում առանձնանում են նաև գույք դարունակող օրոր-ներն ու խաղերիզերը: Այս առումով մշենք *Օրո՛ր, օրո՛ր, քուն ունիս* սկսվածքով օրորը.

Օրո՛ր, օրո՛ր, քուն ունիս,  
Պեշիկթաշը տուն ունիս,  
Մարգրտե յորղան ունիս... (Srvancyants, 1978, p. 544):

Ռ. Գրիգորյանի գրառած նյութերում այս օրորոցային տեքստը մույմդես ամկա է: Ավելիմ՝ նրա «Չայ ժողովրդական օրորոցային և մանկական երգեր» խորագիրը կրող համահավաք ժողովածուի ծանոթագրություն բաժնում նշվում է, որ այս օրորերը կազմված է եղել մի շարք օրորների միահյուսումից: Ենթադրաբար կարող ենք մշել մերթին տրամաբանական և կառուցվածքային միատարրության հենքը:

Մոր օրորերզն ու օրորելը՝ որդես մանկան խնամքի կարևոր բաղադրիչ, հիշվում են ամբողջ կյանքի ընթացքում: Մեծն բանահավաքի գրառումներում ևս այս մասին ակնհայտ տողեր կան.

Աղջիկ, աղջիկ, իու՛ր կ'ոլորտիս երերուն,  
Մամիդ ի՛նչ քաշեր է քեզի բերելուն.  
Գըշեր քուն չէ քըներ օրան օրրելուն (Srvancyants, 1978, p. 544):

Ընդգծենք, որ *երերալը՝ զնալ-զալը* հատուկ է օրորոցին: *Էրերուն, բերելուն, օրրելուն* մույմահանգ, ռիթմահանգ միավորներն ստեղծում են օրորոցի վիճակային բնութագիր: Ուշագրավ է մեջբերված տողերում նշված *օրան օրորելը*, որը տեքստը դարձնում է հուզիչ և բնորոշ է հին հայերենին (մնանությամբ՝ լաց լացեցիմ):

Պ. Բեդիրյանի «Չայերեն դարձվածքների ընդարձակ բացատրական բառարանում» վկայվում են *օրանը օրել՝ բրբ. խնամել, օրրանը դնել օրորել՝ բրբ. երկար բամբասել* դարձվածքային միավորները (Bediryan, 2011, p. 1396):

Ըստ էության, *Գըշեր քուն չէ քըներ օրան օրրելուն* տողում ընդգծվում է երեխայի խնամողի հոգատարությունը:

Մայրը իր զավակին զվարճացնելու համար երգել է.

Ճոր զնա, բոր էկո՛,  
Չընա կ'իզա մոնե մաման,  
Բերե քեզի արմաղան,  
Ուտես, ուտես, մեծանաս,

Չոչոներուն հեծընաս...

...

Նաննի ըսեն՝ քընցնեն,

Նուշ ու շաքար կերցնեն (Grigoryan, 1970, p. 59):

Նշված տողերում կարծես խախտվում է քնանուտի և մանկախաղացի հստակեցումը, ինչը նկատելի է մաս Ռ. Գրիգորյանի գրքում: Ըստ ժողովրդական մտածողության՝ երեխան ղետք է խաղ կաղի, աշխուժանա, թմրի ու քնի, խաղն ու քունը ղետք է դիտարկել կարևոր բաղադրիչներ: Իսաղալը ենթադրում է ուժի ծախսում, որին կհաջորդի հոգնությունը. *Նաննի ըսեն՝ քընցնեն, Նուշ ու շաքար կերցնեն* տողերը տեքստային տիրույթում ձեռք են բերել բանաձևային մշամակություն: Նուշ ու շաքար բանաձևի մեջ արտացոլված են մայրական սիրո բոլոր դրսևորումները:

Ռ. Գրիգորյանի գրառումներում հանդիպում են *ճոր, ճոր* միավորով, *նեննի ըսեն քնացնիմ* ձևերը.

Նեննի ըսիմ, քնացնիմ,

Շաքրեվ մեղրով կշտացնեն.

ճո՛ր, ճո՛ր, ճո՛ր կընոյ,

Պաղանիմ ղեշոր օռ կընոյ,

Տար ճամբեքը համ էրոյ,

Պաղանիմ ծծիկդ առ կընոյ (Grigoryan, 1970, p. 59):

*ճոր* բառն ունի ուրույն նկարագիր. մանկական խաղ, երբ երեխայի թևերից բռնելով՝ հետ ու առաջ են քաշում և ճորճորի երգը երգում... զնալ-զալը ճոճքի երերում ընթացքն է՝ աջ ու ձախ զնալը: Մոմտոմ գործողությունները բերում են միրի: Չակաղրենք *թռի, թռի* աշխուժացնող մանկախաղաց տեքստերի հետ, *թռի, թռի* վեր ու վարն է, *ճոր ճորի* մեջ օրոցքի համանմանություն կա:

Մանկանց ուղղված որոշ տեքստեր ունեն բարոյախրատական մշամակություն՝ հացը տան անդամի հետ կիսելու ցանկությամբ.

ճոր զնա, բոր էկո,

Եղիկ ու մեղրիկ բեր,

Կեսն իտանք լըճորկան,

Կեսն իտանք ղղճորկան,

Կեսն իտանք մամային,

Կեսնի իտանք դաղային,

Կեսն իտանք բաբային... (Srvanctyants, 1978, p. 545):

*Եղիկ* ու *մեղրիկ* բառերում նվազափաղաքչական մասնիկներ ունենք, որոնք բնորոշ են մանուկ հասցեատիրոջը դիմելուն:

Բանահյուսական բազում օրորներում *ճոր-ճորը* և *նանի ասեն* կամ նմանատիպ այլ քնաբեր միավորներ համընթաց օգտագործվում են մույն տեքստային տիրույթում:

Ամփոփելով մշեմք, որ թեմատիկ այլ արծարծումների համատեքստում ևս բանագետները հայացքը բևեռում են մոր ու մանկան թեմային: Այս տեսակետից՝ մրանց գրառումները, ինչդեռ մասն հեղինակային խոսքն անշուշտ նոդաստաբեր են բանահյուսական տեքստերի խորքային ու բազմաշերտ ուսումնասիրությանը: Հարկ է մշել այն իրողությունը, որ թե՛ մրանց գրառումներում, թե՛ բանահյուսական այլ նյութերում դժվար է սահմանագծել օրորոցայինի ու մանկախաղաց երգերի տարածքը, ինչը մեծ մասամբ տայնանավորված է օրորի ժանրային թեմատիկ մեծ շրջանակով:

## 1.2. Օրորոցայինը որդես հայրենասիրական և արթնացունի երգ

Օրորոցային երգը միջժամրային բազմազան աղերսներ ունի: Դրանց մեջ կարեվոր համադրումներ են ներկայացնում հայրենասիրական բնույթի թեմատիկ աղերսները, որոնք երբեմն հասարակության մեջ ընկալվում են որդես տարզադես հայրենասիրական երգեր /*Չարթի՛ր, լառ, Արի՛, իմ սոխակ* և այլն/:

Օրորոցայինը՝ որդես քնամուտի տեքստ, ունի հարուստ բովանդակային արտահայտություն թե՛ մանկական բանահյուսության, թե՛ մանկական գրականության և թե՛ ժողովրդական բանահյուսության համատեքստերում: Մանկական բանահյուսության տիրույթում օրորոցային տեքստն ունի բավականին հստակ ընդգծված քնամուտի տարրեր, որոնք արտահայտվում են *օրո՛ր, օրո՛ր, մանի՛կ, մանի՛կ* կամ այն բառերով, որոնք բացահայտ քուն բերող արտահայտություններ են:

Ըստ էության, որոշ օրորոցայիններ ունեն ճանաչողական բնույթ. օրորասացը կամ օրորի տեքստի հեղինակը դեռևս օրորոցից երեխային սերմանում է հայրենասիրություն, արիություն, տայքարելու կարողություն, որոնք լեզվական արտահայտման մակարդակում ունեն ուրույն բնութագիր: Հայրենասիրական գործառույթ ունեցող օրորոցային տեքստերը «արթնացնող», «քնաթափ» տեքստեր են: Ժողովրդական արթնացնող օրորոցային է *Չարթի՛ր լառ-մ՝ Աշեցու մօր երգը* տարբերակով: Տեքստի հասցեստերը լառն է՝ օրորոցում գտնվող երեխան:

Օրորոցային տեքստերում *արթնանալ* բայն ունի բացառիկ իմաստավորում. օրոր երգողը բառային տարբեր կիրարկումներով է հյուսում իր խոսքը՝ երեխային քնից հետո արթուն տեսնելու մեծագույն ցանկությամբ, ինչդեռ բանահյուսական օրորի այս տատառում.

Քե դմեն օսկի ուրուրոց,  
Շուտով քնես, բարով զարթնես,  
Վերեդ քաշեն մարկրտե ծածկոց.  
Իմ վարդ որդի, խուկուտ են ես:

Բանասացներից Շուշի Թումանյանը (ծնվ. 1988թ. Լոռվա Շնողում, կրթությունը՝ բարձրագույն, գերմանագետ է: Նախնիներից մորական կողմը Մուշ-Քայագետից է գաղթել ռուս-թուրքական տատերազմին (1877-78թթ.) և հաստատվել Քուշակում, իսկ հորական կողմը Կողբ գյուղից է: Հոր տատը որդեգրվել է Շնողի Թու-

մանյանների կողմից) մեզ հետ ունեցած մասնավոր գրույցում հատկանշեց. «Օրորոցային երգելը հանգստանալու լաւագոյն միջոցն է թէ՛ փոքրիկիս, թէ՛ ինձ համար: Երգելով մեր հինավուրց օրորները միաժամանակ մաս վերլուծում են երգերի բառերը՝ փորձելով հասկանալ մեր նախնեաց յոյգերը: Ի վերջոյ ամեն օրորոցային նախնառաջ յոյգերի շղթայ է, որն ամնիջականօրէն փոխանցուած է ճագուկին երգողի ձայնի ելևէջներով: Օրորոցային երգը մաս հանդարտեցնում է մօրկան երգողի փոթորկայոյզ հոգին և անգամ մտահոգիչ դրվագներ նկարագրող երգերից երեխային փոխանցում միայն դրականը, որի արդիւնքում էլ երեխան բնում է: Լման մի օրինակ է Սասնա օրորոցայինը, որի մէջ այսդիսի բառեր են հնչում՝ «...ասկեար բռնէ սարեր բոլոր, հայոց հարսներ մացին մոլոր»:

Այսդիսով դարձ է դառնում երգող մօր հոգեվիճակը: Վստահաբար, մայրը երգել է իր ցաւը՝ ցաւը դաստիարակելով իրեն, իսկ երգը՝ որդէս ոգեմորոզիչ ուժ փոխանցել ճագուկին: Ժամանակի ընթացքում ես էլ սկսեցի երգել իմ հոգեվիճակն ու սրտիս ասելիքը իմ փոքրիկին: Եւ ստացուեց այնդէս, որ օրինակ յայտնի «Բուրի» օրորոցայինի երաժշտութիւնը իմ երգում մաս այլ բառադաշարով արտայայտուեց.

Յեյրուր, հեյրուր, թուրի կենիմ իմ ճագուկին,  
Բուրի կենիմ, դում թուրենաս,  
Իմ անդրանիկ քաջ զաւակին, հեյրուր, հեյրուր,  
Դում դստիկ իս քաջ այր մեծնաս,  
Ազգիդ արժան Չիմուր դառնաս»:

Յայ մեծերը հեղինակային օրորներով, ռազմի ու հայրենասիրական երգերով դաստիարակում են թողել սերունդներին վաղվա օրը լույսով դիմավորելու բարեկամեցողութեամբ: Ռ. Պատկանյանը այն տեսակետին էր, որ հայ ժողովրդի հոգեկան կերտվածքը և ազգային բնավորութիւնը դեռ է մշակել այդ ժողովուրդը կազմող անձանց մանուկ հասակից: Մանկան դաստիարակութիւնը նրա համար մի կողմից՝ ազգային հոգեբանութեան դաստիարակութիւն էր, մյուս կողմից՝ հասարակական մարդու, կատարյալ քաղաքացու դաստիարակութիւն (Mkrtumyan, 1966, p. 4):

Տիտական օրինակներից մեկը Շիրակի մարզի Լանջիկ գյուղում մեր զրառած օրորոցային երգն է, որը կատարել է Աստղիկ Առաքելյանը (Եմվ. 1925թ., նախնիները՝ Մուշից): Ավանդական օրորերգի համատեքստում մաս սկսեց եղանակավորել Ա. Իսահակյանի *Յայրենիքից հեռացել են* բանաստեղծութեան տողերը, որոնք մանկիկի մէջ հայրենասիրական զգացումներ արթնացնելու նպատակն ունեին: Յետաքրքիրն այն է, որ տեքստի եղանակավորումը ոչ մի առնչութիւն չունէր հայրենասիրական որևէ երգի մեղեդու հետ: Ճիշտ հակառակը՝ Իսահակյանի բանաստեղծութիւնը հնչեց որդէս կատարյալ օրորերգ:

Նկ. 1. Հատված Ա. Իսահակյանի «Հայրենիքից հեռացել եմ» բանաստեղծությունից

Բանահյուսական և հեղինակային օրորների համատեքստում բավականին մեծ թիվ են կազմում արթնացում բովանդակող տեքստերը, որոնք լեզվական տեսանկյունից մոր խոսք ու ասելիք ունեն։ Կան օրորերգի տեսակներ, որոնք արթնացումի, վերելքի ուղեծրով են առանձնացվում։ Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ վերնագրային մակարդակում կան օրորներ, որոնք չեն հիշվում / մշվում որդես օրորերգ, ասկայն միջավայրը վկայում է դրանց օրորերգ լինելը։

### 1.3. Օրորոցայինը որդես ողբերգ

Օրորոցային երգերում հաղիղում են մաս աղերսներ ողբերգի ժանրի հետ։ Բնականաբար, սրա ղատնառը հիմնականում ղատնաբաղաբական բարդ իրադարձություններն են, կան էլ ղարգաղես օրորասացի անձնական վշտի, կորստի ցավի զգացողությունները։ Վնիրաճեշտ ենք համարում ընդգծել օրորոցային ու ողբերգ տեքստերի ընդհանուր գծերը՝ ա) բանավոր ղատունային տեքստ, բ) տարբերակային տեքստ, գ) կատարողական տեքստ։ Բանահյուսական օրորոցայինն ու ողբերգը, լինելով բանավոր գրականության բացառիկ հյուսվածքներ, ամփոփում են ժողովրդական մտածողության յուրատիղ գծեր, որոնք համագային են։ Վյա առիթով մեջբերենք Ս. Ղալասանյանի խոսքը. «Բանավոր գրականությունը՝ իբրև բնածին ղտուղ ժողովրդական վառ երևակայության, հակառակ է բոլորովին գրավոր գրականության, որ կանոնավոր մտքի արդյունք»

մեր է դառնալու: Այս գրականությունը «ազգային» ասվելու արժանի է, որովհետև նրա ստեղծողը մի քանի անձինք չեն, ինչդեռ որ դատապարտում է գրավոր գրականության մեջ, այլ ամբողջ ժողովուրդը, որ իր բանաստեղծական գրույցների մեջ կատարելապես նկարագրում է դատկերը»:

Օրոր և ողբերգ տեքստերի տարբերակների առաջացման դատմամներից մեկը մասնաճյուղի դրսևորած լեզվազգացությունն է: Տեքստային փոփոխակները բխում են որոշ իրավիճակներից, կարող են առաջ բերել նաև թեմատիկ ընդհանրություններ, տարբեր ժանրերի տեքստերի թեմատիկ ներթափանցումներ, ինչը թույլ է տալիս ինչ-որ առումով մերձիմաստ համարել օրորն ու ողբերգը և դրանք մեկ ամբողջական միավոր դիտարկել (օրոր-ողբերգ, ողբերգ-օրոր): Օրոր-ողբերգ տեքստերի տարբերակների առաջացման դատմամներից ընդգծենք բանագետ Ս. Հարությունյանի առաջարկած անհատի կամ միևնույն էթնիկական հանրույթի ստեղծագործական-հոգեբանական խառնվածքի ազդեցության (հոգեբանական) գործոնը:

Կատարողականությունը ենթադրում է տարբերակների առաջացում և երգաստեղծման գործընթաց: Հաշվի առնելով մեծ բանագետի առաջարկած տարածության գործոնը բանահյուսական տեքստերի գոյացման հարցում՝ կարող ենք ընդգծել, որ տեղավայրն ունի մեծ նշանակություն երգաստեղծման, երգի տարածման համար: Այս առիթով միջաբերենք երաժշտագետ Հ. Հարությունյանի խոսքերը. Ծիրակի արդի բանահյուսության մեջ թեև սակավաթիվ, սակայն երգաստեղծության կենդանի ավանդույթով ստեղծված երգերի մնուշներ հանդիպում են: Դրանք, անշուշտ, անհատ երգասացների տաղանդի արգասիքն են: Կարևոր է այն, որ այդ երգերը, արարվելով համայնքային միկրոմիջավայրի մեջ, կատարվում են որդես ավանդական դասական մնուշներ: Այս առումով բացառիկ տեղ են գրավում օրորներն ու ողբերգերը, որոնց ժանրային առանձնահատկությունները հնարավորություն են տալիս ասացողին ազատորեն ստեղծագործել և ամկաշկանդ շարադրել երաժշտաբանաստեղծական հորինվածքը՝ ըստ տվյալ դրահին ունեցած աղբյուրների և զգայական վիճակի:

Ողբերգը մեր ուսումնաքննության տիրույթում ձեռք է բերում այլ մեկնություն, այն է՝ մի երգատեսակ, որի անմիջական հասցեատերն ունկնդիր երեխան է: Բացառիկ դեղքերում օրոր-ողբերգը չի ունենում հատուկ հասցեատեր. բացակա է ունկնդիրը: Այս դարագայում օրորը փոխում է իր գործառնության ընդհանրությունը և դառնում ինքնարտահայտման յուրօրինակ միջոց: Բանասաց խառնում Արքայեյանը նշում է, որ օրորոցային երգը տարիք ու սեռ չի դառնալու: Որդեկորույս բանասացը հյուսում է իր ողբ-օրորը և ընդգծում. Կորուստն ընթես բան է, օր մենակ ջիգյարն է, օր կնդկտա, ինձալ ըսիմ, օր եղնի, ինչքան ջան ըսիմ, բալա՛ ջան, շեմ կշտանա, շեմ հագնա քեզմից, քու կարոտից կորացել իմ, բալա՛ ջան. օրոր երգելը կաղ շունի, թե քանի տարեկան է, ամսեկան է բալեդ, երեխեն երեխա է, ջիգյարը՝ ջիգյար.

Օրոր ասեմ, բալա՛ ջան,

Իմ սրտի ծաղի՛կ ջան,

Բալա ըսիմ, յանա քաշիմ,  
Վա՛յ էնեն, բալա՛ ջան, անո՛ւշ ջան,  
Ինչքան ըսիմ, բալա՛ ջան,  
Չեն կշտանա, Վրտա՛կ ջան,  
Ա՛խ, ու՛ր երթամ,  
Երթա՛մ, երթա՛մ Ալազյազ,  
Ուտեն ձյունդ, խմեն ջուրդ,  
Սրտիս մուռն ու մրմուռն էլ,  
Ու գամ մոտդ, բալա՛ ջան:

Ընդգծենք, որ բանասացն օգտագործում է ողբերգին հատուկ *վայ էնեն* բայական հարադրությունը՝ արտահայտելով իր ցավն ու կսկիծը: Ուշագրավ է այն, որ *երթա՛մ, երթա՛մ Ալազյազ, Ուտեն ձյունդ, խմեն ջուրդ* տողերը (մասնակի փոփոխություններով) քմարական բանահյուսության այլ տեքստերից են միջաբերված, որոնք ունեն մաս հայրենասիրական բնույթ.

Կաղույտ երկինք, կանաչ սար,  
Առնեն, առնեն, առնեն ելնեն Ալազյազ,  
Չա՛ն են ասել, ջան լսել,  
Ծաղիկդ քաղեն,  
Ջուրդ խմեն,  
Պար գամ լանջիդ, Ալազյա՛զ:  
Նայենք մեր շեն աշխարհին,  
Ձյունդ բարձրիկ, Ջուրդ քաղցրիկ:

Նշված նմուշը գրառվել է 2022 թվականին, համուն Տիգրանի Միքայելյանից (ծնվ. 1933թ. Մեն Սեդասար գյուղում, մայնիները գաղթել են Ալաշկերտից) (Յ. Մատիկյանի գրառումներից): Տեքստում նշված Ալազյազ տեղանունը մեզ տեղափոխում է Ավ. Իսահակյանի այն բանաստեղծության խորքը, որտեղ մեծ բանաստեղծը ողբի ու լալիքի տողերով է դիմում սարին.

Յե՛յ, վա՛խ... կոտրան իմ թներս,  
Ընկա գիրկդ, Ալազյա՛զ,  
Ա՛խ, մեծ սրտիդ սեղմեն սիրտս,  
Լամ, արուն լամ, Ալազյա՛զ...

Բառարանային սահմանմամբ՝ *օրորք*-ը *օրոր* բառին համագոր է: Կարծում ենք՝ հնաբառ լինելով, մաս ավելի ընդգրկում իմաստ ունի (ք հոգնակակերտով): Հովի. Թումանյանի *Օրորք* բանաստեղծությունը՝ գրված 1882 թվականին, համազգային ողբօրորի տեսակ է.

Քնե՛, քնե՛, հոգվույս հատոր,  
Ուրախություն իմ միակ,  
Քնե՛, կասեն քեզ օրոր,  
Չտեսնես նրան ավերակ:

Մեկ այլ բանաստեղծության մեջ՝ *Իմ հայրենիքս տխուր է, տխուր* սկսվածքով, Թումանյանը հայրենիքի տրտմությունը նկարագրելիս կրկին հիշատակում է *օրորք ասել* արտահայտությունը.

Թե երկրագործն է հորովել կանչում,  
Թե մայրը որդուն օրորք է ասում.  
Թե հովիվն իրան սրինգը հնչում,  
Աի հուսակտուր հառաչք են լսում:

Հանախ դժվար է տարորոշել՝ օրորը ողբերգի համատեքստում է հանդես գալիս, թե ոչ: Այս դարազայում, անտարակույս, եական է ասացողի կողմից թե՛ լեզվական, թե՛ արտալեզվական տարրերի կիրարկումը: Օրինակ՝ առանձին դեռքերում ողբի տարրեր դարձնակող տեքստը հանդես է գալիս օրորի միջավայրում: Աիջաբերենք բանահյուսական օրորոցայինի դատառիկ.

Լուսընկան կամար-կամար,  
Ես կուլամ քեզի համար,  
Քառս, եկու կըլլի քնացիր,  
Ձագս, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր:

Ինչդեռ նշում է բանահավաքը, միջաբերված երգային տեքստը հայօրորների այն շարքին է դատկանում, որոնք իրենց ելությանը չեն առնչվում մանկան հուզաշխարհին, այլ միայն արտահայտում են գեղջուկ մոր սրտին ծանրացած վիշտն ու տրտմությունը: Այստիսի օրորները միայն կրկներգերով են ծառայում մանկանը:

Հայի բախտի ու ճակատագրի ողբ-օրոր է Ավետիս Ահարոնյանի «Նազեի օրորը».

Քնիր, իմ բալի՛կ, օրոր իշ արա,  
Դու լաց մի՛ լինիր, ես շատ եմ լացել:  
Կույր կռունկները սուգ ու շիվանով,  
Մեր սև երկնքով եկան, անց կացան,  
Ա՛խ, մեր լեռներում նրանք կուրացան,  
Դու լաց մի՛ լինիր, ես շա՛տ եմ լացել:

*Սուգ ու շիվանով, սև երկնքով* նկարագրականներն ամփոփում են սրտնեղություն, դժգոհություն: Երբեմն օրորոցային տեքստը հյուսվում է գրական երկի բովանդակությանը՝ դառնալով անտրոհելի ժանրային միավոր: Բացառիկ օրինակ է հետևյալ օրորը՝ ԲաՖՖու «Սալբի» վեղից. Մինչ Հուրի Խան-Դայան այդօրինակ խորհրդանշականց մեջ էր, նրա մտածմանց ամբոխումը ցրեց փոքրիկ Պողոսի լացի ձայնը, նա հրամայեց Նազլուին, որ յուր մոտ դնե յուր թոռան օրորոցը և յուր թույլ ձեռքով սկսեց օրորել նրան: Յուր ամուսնի հիշատակը, յուր տան վաղեմի օրերի անմեղ, կրոնական կյանքն, որ նույն բողբոսն վառել էին նրա երևակայությունը, առիթ եղան բորբոքելու նրա սառը սրտի մեջ բանաստեղծական շիջած կայծերը և նա ջերմ ոգևորությամբ սկսեց երգել, հանդարտ շարժելով յուր թոռան օրորոցը.

Քնե՛, քնե՛, սիրուն թոռնյակ,  
Քնե՛, քնե՛, անմեղ հրեշտակ,  
Քնե՛, անուշ դու քնով.  
Քեզ օ՛ր կասեն, քաղցր օ՛րօ՛ր...  
Քեզ օ՛ր կերգեն մեղմ ձայնով:

Աչքդ փակի՛ր, իմ սիրեկան.

Քնե՛, որ շուտ մեծանաս.

Քո վատաբախտ ծնողաց համար

խելոք տղա դու դառնաս:

Նույն վեղի էջերում հանդիպում ենք դառնակակիծ ողբ-օրորի, որը խտացնում է օրորասացի հոգեվիճակը. «Մի մանկահասակ կին, տխուր, բայց վայելուչ կերդարանքով ճոճում էր յուր տղայի լամտիկը, որ քարշ էր տված շաղրի երկու սյուներից: Նա խիստ ցավալի ճայնով եղանակում էր այս ողբալի օրորոցի երգը: Յնշող քամիները նրա ճայնը տանում էին հեռու՝ և խառնում մուգամերի ճայնի հետ... Նամի՛կ կասեմ, իմ հրեշտակ, Նամի՛կ կասեմ երգելով, Նամի՛կ կասեմ երգելով, Ողբերգելով ու լալով»: Վնիրածեշտ ենք համարում մեջբերել երկու բանասացներից լսած խոսքեր, որը գրառել ենք բանահավաքչական աշխատանքների ընթացքում՝ ա) «Վճճանք իմ երեխաներին թե ինչ են երգել, չեն հիշում: Բայց շատ լավ են հիշում, թե ինչ են երգել իմ թոռնիկին քնեցնելիս, քանի որ դա ինձ համար շատ դժվար ու ծանր շրջան էր: Թոռնիկս հինգ ամսական էր, երբ ամուսինս մահացավ, ու նրան քնեցնելիս միայն լացով էի երգում օրորոցային. և՛ բառերը, և՛ երաժշտությունը ստեղծվում էին հենց այդ դրահին: Շատ հուզական էր ստացվում, բայց հոգիս մի քիչ թեթևանում էր և հանգստանում» (բանասաց՝ Գայանե Վաղինակի Աելիքյան, Ծնվ. 1966թ. Գյումրիում, ունի բարձրագույն կրթություն), բ) «Քնեցնելուց կարդացել են հեքիաթներ և չեն երգել ոչ մի անգամ: Միայն երեխայիս հիվանդ ժամանակ գիրկս առնելուց ձեռքերիս մեջ շոյել են և առանց բառերի տխուր երաժշտություն են հորհնել» (բանասաց՝ Նառա Ստեփանի Դավթյան, Ծնվ. 1974թ. Գյումրիում, ունի բարձրագույն կրթություն):

Ողբ-օրորը կամ օրորերգը շատ հաճախ երգասացի համար հոգեբանական արտամղման ձև է, թերադատիկ միջոց: Ժողովրդի հոգեբանությունն արտահայտող դասական հեղինակները կերդարաստեղծման միջավայրում բնականաբար կարևորում են քննության առարկա ժանրային տեսակները՝ ողբն ու օրորը:

#### 1.4. Բնամուտի տեքստեր

Օրորոցային երգը՝ որդես մանկական բանահյուսության ենթաժանր, դարձնակում է բնամուտի տեքստ, որը շատ առումներով ինքնօրինակ է և բխում է երգի գործառնությունից: Տեքստի արտաբերման միջավայրը ձևավորվում է հատուկ դրամաներում: Մեր կողմից առաջադրված *բնամուտ* եզրը տարրողունակ է և բովանդակում է կարևոր բաղադրիչներ՝ մախաբնային և քնաբեր իմաստներով: Այս տեքստերի ժանրային ընտրությունը համեմատաբար բարդ խնդիր է: Այստեղ կարևոր դեր են խաղում բնամուտի միջավայրին նմաստող դրամաները: Այսուհետև. օրորոցայինը, ինչդեռ նաև հեքիաթը՝ որդես մանկաշխարհին առնչվող կայուն ժանրատեսակներ, հաճախ ենթարկվում են ժանրային փոխակերպման: Քնարականությունը բնամուտի տեքստերի հիմնակերպն է՝ «կենսաձևը», ուստի բնամուտի երգը կարելի է բնորոշել որդես քնարական երգի ուրույն տեսակ:

Օրորոցայինը երբեմն եղիկական սեռի բանահյուսական ծագում ունի, որին բնորոշ է դատմողականությունը, սակայն ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ շատ հաճախ այն մտնում է քնարական երկերի տիրույթ և դառնում երգային, հանգիստ, առանց գործողությունների տեքստ: Օրորի ժանրային բնութագրումը քնամուտի տեքստերի համադաստեղծում բավականին բարդ խնդիր է, բանի որ առավելադեպ գործ ունենք բանավոր ավանդվող տեքստերի հետ: Ըստ էության, երգը ծավալվում է երկու միջավայրերում՝ մանկախմամ և քնամուտի:

Իբրև քնամուտի տեքստ՝ հատկապես քաղաքային միջավայրում երբեմն օգտագործվում են նաև բանաստեղծների, աշուղների և կոմդոզիտորների ստեղծագործություններ: Ամենատարածվածը Ա. Իսահակյանի, Դ. Աղայանի, Ա. Խնկոյանի, Յ. Թումանյանի, Կոմիտասի, Ջիվանու, Շերամի, Բարսեղ Կանաչյանի ստեղծագործություններն են:

Յովհաննես Թումանյանը՝ որդես բանահյուսական մտածողության կրող և փոխանցող, ունի մանուկներին հասցեագրված տեքստերի բացառիկ ընտրանի, որը բանահյուսածին է: Մեզ հուզող խնդրի տեսանկյունից նշում ենք այն տեքստերը, որոնք նախաքնային են, քնաբեր կամ քնամուտ: Քնամուտի տեքստերն ունեն բացառիկ դերակատարում մանկաշխարհում և առատ բաշխվածություն թե՛ հեղինակային, թե՛ բանահյուսական ստեղծագործություններում: Թումանյանի՝ որդես մանկագրի ուսանելի ավանդույթներից մեկը ժողովրդական բանահյուսության հետ մշտական սերտ կապն է: Յաննարեղ բանաստեղծի անգուգական գրչին հարուստ նյութ են տվել բուն ժողովուրդը, ժողովրդական երգերը, լեգենդները, գրույցները, հեքիաթները, առակները, որոնք նա մեծ վարդետությամբ մշակել ու վերադարձրել է հարազատ ժողովրդին. «Որքա՛ն, որքա՛ն մեծ բան է, եթե գրողը կարողանա ուսումնասիրել իր ժողովրդին, ուսումնասիրել նրա ավանդույթները, լեզուն, աղաթները», - գրում է Թումանյանը:

Մեզ հուզող խնդրի տեսանկյունից առանձնանշում ենք այն տեքստերը, որոնք նախաքնային են, քնաբեր կամ քնամուտ: Քնամուտի տեքստերն ունեն ինքնատիղ դերակատարում թումանյանական աշխարհում: Յուրաքանչյուր բանասաց նորովի և յուրովի է ներկայացնում Թումանյանի մանկական ստեղծագործություններն ու դրանց լեզվական դաստեղծ: Յարկ է նշել այն իրողությունը, որ կայուն միջավայրում է ձևավորվում, «արտադրվում» թումանյանական նյութը՝ 1. վերարտադրողների խումբ, 2. ընդունողների խումբ: Առաջին խմբում են ավագ օրորասացները, հեքիաթասացները, որոնք երեխայի քնի միջավայրը ձևավորում են Թումանյանի հեքիաթների կերտարների «բնակեցմամբ»: Այդ կերտարները մարդանում են, անձնավորվում և տեղափոխվում մանկաշխարհ, մասնավորապես՝ քնաշխարհ: Այս առիթով մեջբերենք հեքիաթասաց Արեգնազան Մխիթարյանի խոսքը. «Երեխաներին փոքրուց կարդացել են Թումանյանի հեքիաթները. Թումանյանի լեզուն ժողովրդական է, երեխաների համար հասանելի, մատչելի, հանգավորումով և բովանդակությամբ լեցուն» (Melkumyan, 1969, p. 119):

Նույն բանասացը ասացողական վարդետությամբ մեզ է փոխանցում իր հիշողությունները երեխաներին քնեցնելու, մանկասենյակում թումանյանական շունչ առափովելու մասին. «ժողովրդի բանաստեղծի՝ Թումանյանի ասելիքը լավ փո-

խանցելու համար երեխաներիս հետ կենդանի բեմականացում /բեմական դի-  
մակներով, մորթե գլխարկով/ էի կազմակերպում հեքիաթների կերպարների  
«ներկայությամբ»: Բեմադրության միջոցով երեխաների հուզաշխարհում ավելի  
կտրավորվել է թունամյանը: Ընդունողների խմբում են այն երեխաները, որոնց  
հասցեագրվում են թունամյանի ստեղծագործությունները:

Սա յուրահատուկ անիվի նման լողտվում է սերնդեսերունդ: Երիտասարդները  
դառնում են տարեց. միևնույն լողտույտը կատարվում է հաջորդ սերնդի համար:

Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ թունամյանի մանկագրության յուրա-  
քանչյուր նմուշ կարող է դառնալ մանկաշխարհի անբաժան ուղեկիցը: Տեղին է  
մեջբերել մեծ մանկագրի հետևյալ դիտարկումը. «Ես ինքս գրող եմ, մանկական  
գրվածքներ գրելիս երբեք չեմ մտածում, թե քանի տարեկանի համար է նա: Բա-  
նի տարեկան ուզում է թող կարդա, ինչ հասակի համար կլինի, թող նրան տան:  
Բոլոր հասակների հարմար կլինի ավելի լավ: Չեմք կարող սահմանավորել»:

Բանասաց Ա. Ախիթարյանը ընդգծում է, որ օրորոցի մոտ միշտ երգել է թունամյ-  
անի «Ախ, ինչ լավ են սարի վրա» երգը.

Ախ, ի՞նչ լավ են սարի վրա,  
Անցնում օրերն անո՛ւշ, անո՛ւշ,  
Անրջային, թեթևասահ  
Ամո՛ղ ու հովերն անո՛ւշ, անո՛ւշ:

Բանասացի բանավոր փոխանցմամբ՝ վերոնշյալ երգի բառերի ներքո երեխանե-  
րի առօրյա աշխուժությունն անցնում էր. հանգստանում էին ու բնում:

Լեզվաոճական առումով ևս մշված լատառիկը ուշագրավ է: Առոգանական  
մշակների առկայությունն ինչ-որ չափով ևս աղահովում է հանգստաբեր վիճակ.  
ստեղծվում է մեղեդային տատկեր: Օրորասացի փոխանցմամբ՝ վերոնշյալ երգն  
աղահովում է նաև օրոր երգողի խաղաղաբեր բունը. այլ խոսքով՝ ինքնաքնաբեր  
է: Հիշյալ տեքստը որդես օրոր ներկայացնելու, երգելու ուրույն մեկնություն է տա-  
լիս բանասացը. «Երգը երգելիս բնության զեղեցկությունները իմ աչքի առաջ էին  
(սար, ամո՛ղ, հով), և ես էլ երանությունից աչքերս փակում էի: Մանավանդ ես աղ-  
րում էի գյուղում, համեմատում էի իմ գյուղը Լոռվա աշխարհի հետ և երգում էի:  
Թունամյանին սիրում են թե՛ մեծերը, թե՛ փոքրերը, որովհետև նա խորը հասկա-  
նում էր ամեն մի հայ մարդու հոգեվիճակը, նրա ստեղծագործությունների մեջ  
մարդիկ մխիթարություն էին տեսնում»:

Թունամյանի մանկական գործերի ստեղծման հիմքում են ժողովրդական խոսքն ու  
երկխոսությունը. ժողովրդական երկխոսության եությունն այն է, որ մարդը սերտո-  
րեն կառված է ուրիշ մարդկանց հետ, նրա ամբողջ կյանքն անցնում է համայնքում,  
որը կարող է գոյություն ունենալ միայն ուժեղ կառույցի ու առնչությունների շնորհիվ:  
...Ժողովրդական խոսքը միշտ հնչում է յուրայինների շրջանում: Այն հնչում է բացա-  
հայտ, բոլորի, շատերի համար, այն միայնություն, առանձնություն չի ընդունում: Այն  
խկառույց ժողովրդական խոսք է: Խնդրո առարկային առնչվող մեր կատարած բա-  
նագիտական աշխատանքը ցույց է տալիս, թե ինչքան տարատեսակ լայնամաներ

կարող են առաջադրվել երեխային՝ քնելու դիմաց. «Քնի՛ր, Թումանյանի հեքիաթները կկարդամ» և այլն: Այս առիթով մեջբերենք բանասաց Կ. Թադևոսյանի (Ենվ. 1954թ. Ձաջուռում, ունի միջին մասնագիտական կրթություն, նախնիները գաղթել են Վանից) խոսքը. «Երբ երեխեքս փոքր են եղել՝ զրկանոց, երգել են օրորոցային, իսկ երբ արդեն մի փոքր մեծորցել են, սկսել են հեքիաթներ լուստմել, հատկապես Թումանյանի հեքիաթները. նրանք ուրիշ համ ու հոտ ունին...»:

Կարելի է եզրակացնել, որ օրորոցային երգը հասու է ամենակրտսեր տարիքի երեխային: Հաջորդ տարիքային փուլում անցում է կատարվում հեքիաթին:

Ըստ բանասացի՝ փոքր տարիքում, երբ երեխան շատ է լաց լինում, օրորասացը, բացի օրոր երգելուց, տարբեր միջոցների է դիմում երեխային հանգստացնելու համար, և այդ ժամանակ երգն է ստեղծվում. շարժումը կարևոր նախադրյալ է երգի ստեղծման համար, իսկ հանգիստ վիճակում ղեկը է ընթերցել խրատական լուստումներ, հատկապես հեքիաթներ: Քննադատի տեքստերում գերակա են մանկախնամ, մանկադաստան և քնաբեր կերպարները, որոնք օգնում են հեքիաթասաց/օրորասացին՝ երեխային քնի աշխարհ տեղափոխել: Թե՛ բանահյուսական, թե՛ հեղինակային նախաքննային տեքստերը հազեցած են ներքոհիշյալ կերպարներով:

Հայ օրորոցային տեքստերում ևս հիշատակվում է այծի բարեխնամ, հոգատար դերակատարումը.

Դարի զլուխ ճողոր զարկին,  
Հարավ քամին տանի-բերի,  
Վերու է՞ գա քեզ Ծի՛ծ տա,  
Մեկիկ աստված քեզի ղահա,  
Հայրուրուրի՛, հայրուրուրի՛ (Grigoryan, 1970):

Մանկանոցում ուշագրավ գործառնություն են մաս փերիները՝ քնաբեր, արթնացնող, հանախ էլ վախեցնող: Փերիները՝ որդես կերտար, հայտնվում են ինչդես բանահյուսական, այնուհետ էլ հեղինակային նյութերում: Քաջբերը հանախ գողանում են մարդկանց երեխաներին, որոնք հետագայում իբրև հովիվներ նրանց հոտերն են արածեցնում: Գողացված այս երեխաներին նրանք ղարգևում են կերտարանափոխվելու և աներևութանալու կարողություն: Բայց ամենից շատ նրանք սիրում են երեխաներին փոխել: Օրորոցից վերցնում են ամոռչ և զեղեցիկ երեխաներին, որոնք ղաշտղանության ոչ մի միջոցով չեն աղաչուկած, և նրանց փոխարեն դնում են իրենց հիվանդ ու տգեղ երեխաներին, որոնք սովորաբար չեն աղորում: Հեղինակային ստեղծագործություններում ևս ակնհայտ է ոգիների մանկագող լինելու իրողությունը: Լավագույն օրինակ է Թումանյանի հեղինակային երկից՝ «Օրորոցագող»-ից հետևյալ մեջբերումը.

Կես գիշերին մուտ խրճիթում  
Մայրը լսեց մի խորոյուն,  
Եվ վեր թռավ ահը սրտում,  
Նայեց քնած յուր որդուն:  
Մի արարած սև ու խավար  
Նա նկատեց սրտադող,

Եվ ճանաչեց սարսափահար՝  
Օրորոցի մի շար գող,  
Որ զավակի բուկը բռնած՝  
Խեղդում էր սև ճանկերում,  
Եվ երեխան աչքերը բաց  
Չարշարվում էր ու հևում:  
Եվ մայրական անհուն սերը  
Ուժ էր տալիս գերբնական...  
Եվ ուժաստամ, հաղթված շարը  
Թողեց օրրանը մանկան...

Ստեղծագործությունն արտացոլում է մայրական սիրո ուժգնությունը, գերբնական զորությունը գիշերվա շարքի դեմ: Նշված ստեղծագործությունը լեզվական առումով ևս հիշարժան է. Օրորոցագող, օրորոցի մի շար գող բառերն ու արտահայտությունները փոխանվանական յուրօրինակ դրսևորման միջոցներ են (*օրորոց՝ երեխա բառանվան փոխարեն*):

Նշենք, որ հովհաննես Թումանյանի՝ մանկանց հասցեագրված ստեղծագործությունները՝ որդես բնամուտի տեքստեր, ունեն կիրառական՝ քմաբեր, անդորրաբեր մշանակություն, լրացնում ու հարստացնում են հայ մշակութային միջավայրը: Ըստ էության, բացի գեղագիտական ու բանաստեղծական արժեքից, այդ երկերը հոգեթերապևտիկ մշանակությամբ հարստացնում են մեծ Թումանյանի մանկագրության բովանդակային շերտերը:

Վյտյիսով՝ օրորոցայինը՝ որդես ոչ նյութական մշակութային ժառանգության կարևոր բաղադրիչ, դրսևորվում է թե՛ բանահյուսական, թե՛ գրական միջավայրերում: Մեզ հուզող խնդրի տեսանկյունից արժևորվեցին բանահյուսական այն օրորները, որոնք արարման ու կատարման հատուկ միջավայր են դաժանում և հեղինակային օրորների համադրմամբ հատուկ մեկնություն են ստանում:

Հեղինակային տեքստի ստեղծման մոդատակն այլ է. այն ունի ընդգծված սուբյեկտիվ՝ ենթակայական բնույթ: Բանահյուսական ու հեղինակային տեքստերի լեզվական որոշակի մեմոության հետևանքով երբեմն խախտվում է տեքստերի տարրորոշման, հստակեցման տիրույթը: Հեղինակային օրորոցայինը մեծավ մասամբ ունի բանահյուսական ակունք և բնորոշվում է ժողովրդական մտածողության լեզվատարրերով:

Ինչդեռ տեսանք, օրորոցային երգի ժանրային բնորոշիչները բավական ընդգրկուն են, ուստի այն դուրս է գալիս ժանրային մեղ շրջանակներից և ձեռք բերում ժանրային հարուստ նկարագիր: Մենք այստեղ դիտարկեցինք հայրենասիրական, արթնացումի, ողբերգերի, բնամուտի ժանրային բաղադրիչները, իսկ ուսումնասիրության մյուս բաժիններում անդրադառնալու ենք մաս օրորի և ավանդական երգաժանրերի այլ ներթափանցումներին: *Հետևաբար մշենք կարեվոր հիմնադրույթը. օրորոցային երգը, լինելով խիստ գործառնության, իրեն կարող է ենթարկեցնել ավանդական երգամտածողության ցանկացած ժանր:*

# ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ՇՐԱԿԻ ՕՐՈՐՈՑԱՅԻՆ ԵՐԳԵՐԻ  
ԷԹՆՈԵՐԱԾՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ԵՎ  
ԲԱՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ՔՆՆՈՒԹՅՈՒՆ

Օրորոցային երգի ժանրը մշտադեմ եղել է հայ բանագետների հետազոտական դաշտում՝ բանաստեղծական ինքնօրինակ մտքի և երաժշտաարտահայտչական հարուստ տարրերի շնորհիվ: Ինչ վերաբերում է այս ժանրի տեղային կամ բարբառային հատկանիշներին՝ նկատենք, որ թեև այսօր բացակայում է համընդգրկուն ուսումնասիրությունը, սակայն կան հաջողված փորձեր: Նշենք Ա. Փահլևանյանի /Թալինի տարածաշրջանին, Մուշ-Սասուն ազգագրական գոտուն նվիրված (Pahlevanyan & Sahakyan, 1984), Շ. Թագակչյանի /Ջավախքի տարածաշրջանին նվիրված/ աշխատությունները (Tagakchian, 2020): Առավել ընդգրկունը երաժշտագետ Անի Հակոբյանի աշխատությունն է, որտեղ երաժշտագետն ընտրել է շուրս ազգագրական գոտի, որոնցից երկուսի ընտրությունը, այն է՝ Վայոց Ձոր և Ջավախք, կաղված է նոր շրջանում ՀՀ ՊԿԱ արվեստի ինստիտուտի գիտաշխատողների կողմից արված տասնյակ ձայնագրությունների քանակով, իսկ մյուս երկուսի դեղքում ընտրել է ղատմական Հայաստանի ամենաերգեցիկ երկու տարածաշրջանները՝ Վան-Վաստուրականը և Տարոնը (Hakobyan, 2022):

Այստեղ, իհարկե, կարևորվել է ինչդեպ օրորոցային երգերի տիպաբանական, այնուհետ էլ տեղային դրսևորումների, բարբառային առանձնահատկությունների համալիր բնութայունը, ինչն էլ հնարավորություն է տվել երաժշտագետին արտածել տվյալ տարածաշրջանին բնորոշ օրորոցային երգերի ընդհանրական բնութագիրը:

Այս աշխատության մեջ նույնդիսի բնութային ձեռնամուկ լինելով՝ մենք փորձել ենք համադրել Ծիրակի տարածաշրջանի օրորոցային երգերի նախկինում գրառված մուշները ժանրի մերօրյա գրառումների հետ՝ հնարավորինս համակարգելով այն կարևոր բնորոշիչները, որոնք *հորինվածքային յուրօրինակ մեխանիզմների դեր* են կատարում այդ նոր մուշների ստեղծման համար: Այս առումով լիովին կիսում ենք Հ. Պիկիչյանի արժեքավոր միտքը հանդատարաստից հորինվող օրորոցային երգերի մասին. «Տավոք, Արևմտյան Հայաստանի տարածքից գրանցված նույնատիպ մյուսի բացակայությունը հնարավորություն չի տալիս լիարժեք համեմատություն անելու, քանզի ձայնագրյալ օրորները հիմնականում գրառվել են իբրև օրորոցային երգ՝ կայուն ժանր: Ասվածից չի բխում, թե այստեղի բնակիչների կենսընթացում բացակայում են հընթացս հորինվողներն, ընդհակառակը՝ նույնատիպ ունի կյանքի դայնամիկ փոփոխականության կնիքը տեսնել նույնիսկ այնդիսի որոշարկված ժանրում, որդիսին է օրորոցայինը» (Pikichyan, 2012, p. 21):

Առաջ անցնելով մշենք, որ շիրակյան մերօրյա օրորոցային երգերի գրառումները հիմնականում վերաբերում են հենց այդդիսի կառույցի մուշներին, ինչն էլ մեզ հնարավորություն է տալիս հետևելու կամ բացահայտելու դրանց հորինվածքային բնորոշիչները: Սակայն մինչև դրանց անդրադառնալը մեր բնութային տեսադաշտ ենք ուզում բերել օրորոցային երգերի հորինվածքային մեկ այլ դրսևորում: Խոսքը *հայ աշուղական արվեստում* հանդիպող այս ժանրի դրսևորումների մասին է, քանի որ դրանք բանավոր ավանդույթի համակարգի մեջ են և մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում գեղարվեստական և հորինվածքային մտածողության տեսանկյունից:

Ծիրակը՝ որդես աշուղական երգի հարուստ շտեմարան, յուրահատուկ առնչու-

թյուն ունի խնդրո առարկա թեմայի հետազոտության հետ: Աշուղական երգերի մեծ ժողովրդականությունը դատմառ է դարձել մաս օրորոցային երգերում դրանց ուղղակի ընդգրկման, մեջբերման կամ էլ նույն ոճով հորինվածքների կիրառման համար: Արևմուտքի մասնաճյուղ, մեզ են հասել հենց աշուղների կողմից հորինված օրորերգեր, որոնք ստեղծվել են ժողովրդի հոգում, սրտին, իղձերին համահունչ լինելու մեծ գիտակցությամբ և ցանկությամբ:

Այսպիսով, օրորերգի ուսումնասիրության կարևորագույն գործոններից մեկը այդ երգերի հավաքումն ու համակարգումն է, ինչը թույլ է տալիս ոչ միայն հետազոտել դասականված ժառանգությունը, այլև վերստին կյանքի կոչել բանավոր ավանդույթով ձևավորված այս արժեքավոր ժանրը:

## 2.1. Օրորոցային երգերը հայ աշուղական արվեստում

Հայ ազգային երգի ինքնության, էթնիկ երաժշտանոսածողության չափորոշիչների, տիրաբանության բազում խնդիրների լուծման գործընթացում Կոմիտասի հիմնարար հետազոտության առարկան հայկական ժողովրդական երգն էր: Ազգային երաժշտության մյուս ելուղերը և հատկապես աշուղական երգը իրենց տեղը գիջելու էին: Վիավասիկ իր ելույթ-դասախոսություններից մեկում նա ասում է. «Հայ ժողովրդական երաժշտության վրայ օտար երաժշտությունները շատ քիչ ազդեցություն ունեցած են, որովհետև ժողովուրդը թրքական եղանակ մը թուրքերեն խօսքերով կ երգէ, տարսկական եղանակ մը՝ տարսկերեն խօսքերով, քրդական եղանակ մը՝ քրդերեն խօսքերով, և այլն, ու երբէք օտար եղանակ մը՝ հայերեն խօսքերով. հայ լեզուով երգերը կ երգէ զուտ ազգային եղանակներու վրայ» (Komitas Vardapet, 2007, p. 193):

Հայ ժողովրդական երգի ինտոնացիոն արտահայտչականության մեջ Կոմիտասը մշտապես կարևորել է խոսքի դերը, և վերը բերված դրույթն էլ դրա վառ դրսևորումն է: Եվ հենց այս երկու բաղադրիչների խախտումներն էլ, ըստ Կոմիտասի, *հայ աշուղական արվեստում բերում են ազգային ինքնության խաթարման*: «Ահայն թէ, - շարունակում է նա ելույթում, - աշուղները, որ շատ յանախ բաղաբներուն մէջ կերգեն՝ մեծատուններուն մոտ, կը գործածեն օտար եղանակներ՝ յարմարացուած հայերեն խոսքերու, զոր կը շարադրեն օտար – սովորաբար՝ արաբ, տարսիկ կամ թուրք – տաղաչափական կանոններու համեմատ» (Komitas Vardapet, 2007, p. 193): Սա հայ աշուղական երգի մասին կոմիտասյան դրույթներից մեկն է: Ամշուշտ, այս դրույթը՝ իբրև յուրօրինակ ավանդույթ, կիրառվել է հայ աշուղական արվեստում, և այն ընդունված է եղել առհասարակ աշուղության մեջ: Իբրև ցայտուն օրինակ բերենք Ալեքսանդրադոլի աշուղական համբարության մեջ ընդունված ավանդույթը, ըստ որի՝ այս կամ այն տաղաչափական ձևը կրող բանաստեղծական խոսքը կարող էր եղանակավորվել մի քանի տարբերակներով: Այս մասին իր հուշերում արժեքավոր տեղեկություն է տալիս ալեքսանդրադոլցի աշուղ Խայաթը: Նա իր ասելիքը հստակեցնում է *դռնայի* նկարագրության մեջ՝ մշելով, որ 11 վանկից բաղկացած այս ոտանավորի եղանակները մի քանիսը կարող էին լինել, ինչպես, օրինակ՝ *Քեսիկ*,

*Քեսիկ Քերեմի, շեքի, դալայձի, կիրյանի:* «Այս եղանակները երգելիս, - հստակեցնում է մա,- որշմա կոշված ոտանավորներն էին կիրառում» (Komitas Vardapet, 2007, p. 193):

Նույնի մասին Կոմիտասը խոսել է մա 1905 թվականին Թիֆլիսի 3ովմանյան դորոցի դահլիճում կայացած դասախոսության ժամանակ, որտեղ մշել է, որ «Կրթված գուսաններն ավանդաբար մախանձախնդիր են արաբ, տարսիկ և տաճիկ երաժշտության, թեղետ մեկ-մեկ էլ երգում են ժողովրդական եղանակներ, բայց ավելի զվարճացնելու, քան ճաշակ տալու մղատակով, որովհետև անարվեստ, թեթև, անոճ և իրենց դորոցի ոգուն հակառակ են համարում: Սոբա երգում ու մվագում են, վերջին ժամանակներս, ավելի հայերեն լեզվով, բայց արաբ, տարսիկ և տաճիկ գուսանական բանաստեղծության և երգագրության օրենքներով: Եատ անգամ տատրաստի եղանակներին հարմարեցնում են մոր բառեր» (Komitas Vardapet, 2005, p. 324):

*Այստեղ կարևորում ենք երգում ու մուագում են ժողովրդական երգեր դիտարկումը, որը՝ իբրև դրույթ, շատ արժեքավոր է և փաստում է այն, որ հայ աշուղը եղել է մաև ժողովրդական երգի գիտակ:*

Ի՞նչ օրենքներ մկատի ումի Կոմիտասը, որոնց շրջանակներում էլ աշուղները կիրառել են տատրաստի եղանակներ:

3այտմի է, որ աշուղական երգն ու մվագը կրել են իմշոյես ազգային ինքնության բնորոշիչներ, այնոյես էլ մերձավորարևելյան տարածաշրջանի մշակույթին բնորոշ բազմաթիվ տարրեր. «Լիմելով Աերձավոր Արևելքի էղիկական երգարվեստի դասական դրսևորումներից մեկը՝ աշուղական սիրավետը բնմելի է իբրև հայ-արևելյան երաժշտական առնշությունների հարուստ շտեմարան, որտեղ ամփոփված են հարակից մշակույթներում ձևավորված զեղարվեստական երևույթներ՝ կրոնազեղազիտական ու ժողովրդահավատալիբային տատկերացումների ընդգրկումով» (Yemjakyany, 2009, p. 6):

Իմշոյես մշեցիմք, Կոմիտասին հետաքրքրում էին հայ ժողովրդական երգի ինքնության շափորոշիչները, *ազգային հնշյունի* ոզեղեն էույունը: Նա մանրազմին բացատրում է հայ խոսքի ֆոնետիկ հնշյունային անատոմիան, մշելով՝ «Ազգային հնշիւնը մի ժողովրդական երգի ճշգրիտ ոզին է, զաղափարն է /Լեզուի մեշ/ Զանազան ազգերը ումին զանազան տեսակ էլ հնշիւն տառերի, այսոյես էլ զանազան ազգեր ումին զանազան երգեր և զանազան էլ հնշիւն են երգերի ձայները՝ մեկը ավելի կոկորդային, միաը՝ կրծքի, մեկելը՝ ռնզային, մի շորորոը՝ բմքի և այլն:

3այերը ումին /զանազան տեսակ/ ազգային և օտար հնշիւն. Օտարը փոխառութիւն է դրացի ազգերի հնշիւնաբանութիւնից: /Իսկ ազգայինը/ 3այի ազգային հնշիւնն է կրծքի և զլխի բնական ձայները հանելիս մի քիշ գոյն են տալիս զգացմունքի բարձր սաւառնելու ժամանակ բմքի ձայներով, որի հետ յաճախ խառնում է և ռնզային մեղմ ձայն և խառնորդն ստացում է բաւական մման ֆրանսիական clarinet-ի ձայնին, յերբ /ձայն/ բառերի մեշ ռնզային տառեր կան և օրինակ /մոբա/ երբ միացած են լիւնում մանաւանդ «ա» տառի հետ կրկնակների մեշ. /.../

կրծքի ճայները լի, գլխի ճայները վճիտ ինչդեռ բիրտեղ, իսկ կեղծ ճայն չեն գործածում» (Komitas Vardapet, 2007, pp. 307-308):

Հիմնվելով հնչյունաբանության վրա՝ Կոմիտասը կարևորում է ազգային ելևէջի մյուս կարևոր բաղադրատարրերը. «Մեր երգի կշիռն ու շափը բխում է մույն երգի բառերի շեշտերի կշռից և շափից»:

Այստիսով, Կոմիտասը *ազգային երգի բնորոշիչների համալիրը կառուցում է խոսքի լեզվական-հնչյունային բազայի վրա*. «Ազգային երաժշտության ոգին է ճայների այսդեռ կամ այնդեռ շարունակելը՝ բերելը, ճայների և լեզուի հնչյունների առնչությունը (քերականական շեշտն ու մտքի շեշտը, երաժշտական շեշտը), բառերի արտահայտած մտքի ելևէջը և համադատասխան ինքնաբերական եղանակը, որ սրտի ելևէջն է, ազգային երաժշտության ոգին է երգի համադատասխան տաղաչափության ընտրությունը և այլն, ... ինչ որ երգի հետ սերտ առնչություն ունի, դա ազգային երաժշտության ոգին է» (Komitas Vardapet, 2005, pp. 308-309):

Յենց այս դրույթն էլ Կոմիտասին հնարավորություն է տվել հայ աշուղական երգի բնութագրի մեջ կարևորելու մասնակցությունը. «Քաղաքներու աշուղներն անոնք, որ օտար ժողովուրդներու արուեստին ծանոթ չեն, երգեր կը յօրինեն ժողովրդական տաղաչափության հետևելով, սակայն եղանակները զոր կը ստեղծեն՝ կը հետևին ընդհանուր ոգոյն օտար երաժշտությանց, բայց զանոնք բնագոյրն ժողովրդացնելով»:

Գիւղացիները այս վերջին տեսակի երգերը երբեմն կը որդեգրեն, բայց երգած ատենին՝ անգիտակցաբար անոնց խոսքերն ու եղանակները կը սրբագրեն և անոնց կուտան հայ գոյն մը» (Komitas Vardapet, 2007, p. 193):

Կոմիտասյան այս դրույթը բավական բարդ է և երկիմաստ: Այն է՝ *եթե աշուղը /որը ծանոթ չէ օտարալեզու աշուղական, բանաստեղծական տաղաչափությանը/ հորինում է հայերեն, սակայն այդ բանաստեղծությունը հարմարեցնում է օտար եղանակներին, իսկ ժողովուրդը դրանք երգում է յուրովի՝ հայեցի եղանակներով*:

Դժվար է, իհարկե, դատկերացնել հայ քաղաքային մշակույթի մեջ գործունեություն ծավալող որևէ աշուղի, որը օտար կամ հարևան ժողովուրդների համարժեք արվեստին անծանոթ էր, բանի որ աշուղական արվեստը հատկապես քաղաքներում առանց միջնակության շփումների չէր կարող զարգանալ: Պարզապես թվում է, որ Կոմիտասը ուղղակիորեն խուսափում է հայ աշուղական արվեստում ազգային ինքնության հստակ բնութագրից՝ այն դարձյալ համընդունված ժողովրդական՝ թող որ *բնագոյրաբար* կատարվող սրբագրումներին:

Այստիսով, Կոմիտասը հայ աշուղական երաժշտության մկատմամբ տածել է որոշակի հետաքրքրություն՝ խորամուխ լինելով դրա բազմազան դրսևորումների մեջ: Անդրադառնալով երաժշտաոճական, տաղաչափական, ճայնակարգային և արտահայտչական այլ ազդեցությունների ու ընդհանրությունների առանձնահատկություններին, այդուհանդերձ, մա «խոստովանել» է, որ հայ աշուղները *երգեր կը յօրինեն ժողովրդական տաղաչափության հետևելով*: Յետևաբար, աշուղը հայ ժո-

դրվորդական երգի գիտակ է, և ժողովուրդն էլ շարունակաբար յուրացրել, սրբազորել և մեկնաբանել է հայ աշուղական երգը:

Կոմիտասյան այս դրոյթները կարելի է դիտարկել ժողովրդական օրորոցային երգի ուսումնասիրության համատեքստում: Որդես ժողովրդական երգի առանձնահատկությունների հմուտ գիտակներ՝ աշուղները դիմել են մաս օրորի ժանրին՝ լավագույնս օգտագործելով երգի ժանրային բովանդակային և արտահայտչական մկումնությունը: Այսպես, շամախեցի աշուղ Չարկյարը /1824-1874/ ունի այսուրիսի *Օրորոցի երգ*.

Պյուլոյուլն զարթնել է վարդին ծոցումն,  
Դե՛, մնջի՛ր, սիրելիս, ասում եմ լա՛յ լա՛յ,  
Դու զառնիշան մախշած օրորոցումն,  
Դե՛, մնջի՛ր, մարալս, ասում եմ լա՛յ լա՛յ:  
Յորդանչեդ ավխարայ, բավթով զարդարած,  
Դյոշակդ դանավուզ, բանդում կարած,  
Բարձըդ դեղին աթլազ, դույից լըքըրած,  
Դե՛, մնջի՛ր, սիրելիս, ասում եմ լա՛յ լա՛յ:  
Իստակ կյուլբաթուն կաղամքիդ թողն,  
Տասնուշորս տարոք է մորա գործողըն,  
Մանր ավմաստներով ակամջիդ օղըն,  
Դե՛, մնջի՛ր, սիրելիս, ասում եմ լա՛յ լա՛յ:  
Յարյուր մատաղ մորթամ, մինջի թեզ մարեցիմ,  
Թասակիդ զամազան ոսկիք կարեցիմ,  
Ինչքան իմձի մեղացրար՝ ամենք շարեցիմ,  
Դե՛, մնջի՛ր, մարալս, ասում եմ լա՛յ լա՛յ:  
Տերն թեզ դարզկի հարյուր տարի կյանք,  
Վնվանդ զարդարեն այլքն գովասանք,  
Խելոք որդի իլմես, ծնողացդ դարծանք,  
Դե՛, մնջի՛ր, հոգյակս, ասում եմ լա՛յ լա՛յ:  
Մայրդ տեսնի թեզի մորահաս վախտիդ,  
Ծառաներդ բռնած շորս կողմն թախտիդ,  
Ջահիլ աղջիկներն մստած թո բախտիդ,  
Դե՛, մնջի՛ր, սիրելիս, ասում եմ լա՛յ լա՛յ:  
Եթե հորդ մման կու լիմես սիրահար՝  
Յիմիկվանից մորդ զլխին բախտավար,  
Վմեն օր կու լսի մի թազա խաբար,  
Դե՛, մնջի՛ր, հոգյակս, ասում եմ լա՛յ լա՛յ:  
Մայիֆի Սերովբեն քիզի կնքավոր,  
Պսակդ տեսնելիս էլած ուխտավոր,  
Վստված թեզ մորա հետ դահի բախտավոր,  
Դե՛, մնջի՛ր, հոգյակս, ասում եմ լա՛յ լա՛յ:  
Ձեռիդ խաղայիքն է կենացս թելն,  
Մին օր առանց թեզի տանի իմձ սելն,  
Չարկյարի միայնակ Ռաֆայելն,  
Դե՛, մնջի՛ր, հոգյակս, ասում եմ լա՛յ լա՛յ (Armenian Gusans, 1957, p. 169):

Օրինանք-մաղթանքների այստիսի առատությունը ինքնին խոսում է աշուղի կողմից ժողովրդական բառ ու բանի փայլուն իմացության, համեմատությունների ու փոխաբերությունների, բնադաշտական զգացողությունների, ինչդեռ մաս **ԴԵ՛, մնջի՛ր, հոգյակս /սիրելիս/մարայս/, ասում եմ լա՛յ լա՛յ** կրկնատողի տիղակական օգտագործման հմտությունների մասին:

Աշուղական բանարվեստում գերակշռող սիրային երգերն են: Սակայն աշուղներն արձագանքել են մաս ժողովրդին հուզող լուսամաքաղաքական իրադարձություններին: Ազատասիրության, հայրենասիրության գաղափարները, լուսավորության հարցերը առաջատար թեմաներ են դարձել XIX դարի աշուղների երգերում: Թեև աշուղական երգարվեստում կան մանկաշխարհին, մանկությանը առնչվող տեքստեր, այնուամենայնիվ օրորոցային տեքստերը սակավաթիվ են: Մասնավոր հանգամանքներով թելադրված՝ կարելի է հանդիմել մաս աշուղական օրորոցային երգի: Մյուս կողմից է՝ օրորոցային իր թեմատիկ տարողությամբ աշուղին հնարավորություն է տալիս ստեղծելու ինքնատիղ տեքստեր: Այս համատեքստում օրորոցայինը կարելի է համարել բաց տեքստ: Աշուղական օրորոցայինները թեև սակավ, այնուհանդերձ անմիջական են, կարծես տվյալ դասին ծնվող ստեղծագործություններ են, այսրոդեական տեքստեր:

Աշուղական օրորոցային տեքստի բացառիկ օրինակ է Ջիվանու «Օրորոցի երգ» ստեղծագործությունը.

Նմջե՛ գառնուկ, սիրո՛ւն զավակ,

Նմջե՛ օրորանին մեջը,

Նմջե մի՛ լար, իմ աղավնյակ,

Սիրուն օթևանին մեջը (Ashough Jivani, 2009, p. 612):

Բերված օրորոցային տեքստի մյուս տողերում հիշատակվում է երեխայի մեծանալու, հայկական ոգու ճնաձորման գաղափարը, որն արտահայտվում է լեզվաճանկան հնարով: Հետևաբար մանկան հոգեկերտվածքի ճնաձորման համար կարևոր է դաստիարակությունն սկսել հենց օրորոցից՝ օրորոցային տեքստի միջոցով: Նշված հատվածը կարելի է համարել մաս բարեմաղթանք-աղոթք տեքստ.

Քնի՛ր, որ մեծանաս, հոգի՛ս,

Հայկական հոգվով նորոգվիս,

Վարձադեմտիդ առջև չոքիս,

Հայ ուսումնարանին մեջը (Ashough Jivani, 2009, p. 612):

Ջիվանու օրորոցային տեքստը մանուկ ունկնդրին հորդորում է ճանաչել, լուսադարձել ու հարստացնել մայրենի լեզուն: Աշուղը այս օրորոցայինով ազգային ինքնագիտակցություն է արթնացնում երեխայի մեջ: Աբեբեյերնք Գ. Լևոնյանի խոսքերը աշուղի մասնավորապես լեզվական ծառայության մասին. «Լեզուի խնդիրը լուրջ խնդիր է: Կրօնը մարդու ներքին աշխարհին է լուսավորում, ուրեմն ազգը ամենից առաջ լեզուով է ազգ, հետևապես կենդանի լեզուն բանի կայ, կայ և այդ ազգը և բանի հարուստ է այդ լեզուն, այնքան այդ ազգը բարձր է վայրենական կեանքից: Աշուղը լեզուի խնդրում արժանի է ամենայն խրախուսանքի: Նոքա փրկություն ա-

ռաջին ճանադարինը ցոյց տուին մեզ և շը նայելով, որ նոցանից մեծ մասը հազիւ գրել կարողալ էին իմանում, յորդորեցին մեզ «գիր, դաՖտար, դալան սիրել»։ վերջապէս նոքա կորուստից տղահոգանեցին հայ լեզուն այն ժամանակ, երբ կարծես ամեն ինչ մահ էր սղառնում նրան և իբրև մի թանկագին սեփականութիւն բերին հասցըրին մեր ժամանակները (Levonian, 1904, pp. 147-160): Գեղեցիկ բնութագրականներով է աշուղը ներկայացնում հայոց լեզուն մանկանը.

Երբ մեծանաս՝ սիրուն մանկիկ,  
Սորվէ հայոց լեզուն քաղցրիկ,  
Հարուստ, քնքուշ, նոխ, գեղեցիկ,  
Նայիր բառարանին մեջ (Ashough Jivani, 2009, p. 612):

Վշուղ Զիվանին, լինելով XIX դարի հայտնի ստեղծագործողներից մեկը, օրորոցային երգում արծարծում է հայրենասիրության գաղափար: Բերված օրորոցային տեքստը խրատական է և ունի խոհափիլիսոփայական բնույթ: Ինչդէս հայրենասիրական թեմայով բանավոր ավանդված օրորոցային տեքստերում, այնդէս էլ աշուղական օրորոցային այս երգում առանձնակի շեշտադրվում է ազգային դաստիարակության հիմնահարցը:

Գ. Լևոնյանը տալիս է աշուղական երգի հետևյալ ճյուղավորումները՝ հերոսական-դյուցազնական, կրոնական-բարոյական, սիրային, ժամանակագրական-նկարագրական, վարդապետական-հրատարակախոսական, ազգային (Levonian, 1904, pp. 147-160):

Մեր կողմից քննված աշուղական օրորոցային տեքստն առավելադէս մոտ է ազգայինին:

Ինչ խոսք, աշուղական երգը, ի մասնավորի՝ օրորոցայինն ունի ավանդական օրորոցային երգի հետ շատ ընդհանրություններ թե՛ կառուցվածքային բաղադրատարրերով և թե՛ բովանդակային լայնով: Երկու տեսակի տեքստերն էլ ունեն ավանդական կայուն բանաձևեր.

Նմջե՛ գառնուկ, սիրո՛ւն գավակ,  
Նմջե օրորանին մեջը /աշուղական/:  
Նանի՛կ, նանի՛կ իմ լալա,  
Երկար օրեր ունենաս... /ժողովրդական/:

Բովանդակային առումով ևս աշուղական և ժողովրդական օրորոցային երգերն ունեն ընդհանրություններ, երկու տեքստերն էլ կարծես օրհնանք - մաղթանք, խրատական, խոհական տեքստեր լինեն և ունենան դաստիարակչական նշանակություն: Մեջբերենք հետևյալ տեքստերը՝ քաղված աշուղական և մանկական բանահյուսության մնուղներից.

Օրոր ասեմ, սիրուն օրոր,

Չորանաս, որդի միամոր /օրհնանք-մաղթանքի տարր տարրունակող աշուղական օրորոցային/:

Դուն լընիս անտառ մորուն,

Չարնես քոքիկո խորուն,  
Քոքիկո խորուն զարնես,  
Շամո շուք անե ճեղերուդ /ժողովրդական/:

Աշուղ Տիվանու երգերի մեծ մասը հորինված է այլաբանական հիմքի վրա: Այդ է տատանառը, որ նույնիսկ մանուկներին հասցեագրված տեքստերը դժվար է բնութագրել. հայրենասիրական է, թե՛ սոցիալական մոտիվներով գրված տեքստ:

Վկայաբերենք հատվածներ Տիվանու «Մանկական հիշողություն» ստեղծագործությունից.

Օրորոցից մերքև իջա,  
Հագիվ ճռնիկով ման եկա,  
ճռնիկս խլեցին, տարան,  
Բերանս ի վար գետին ընկա:

Նոր ոտքի ելած մանուկը բախվում է անհավասար իրականությանը և նրա ներաշխարհում խճորվում են սոցիալ-քաղաքական տազմադներ.

Թևիցս մեկ բռնող շունիմ,  
Որ վեր քաշե, նորից կանգնիմ,  
Հայրս՝ մեռած, մայրս՝ հիվանդ,  
Եղբայր, ընկեր որտե՞ղ գտնիմ:  
Նախանձելով կարճ տոտիկիս,  
Գլորեցին խեղճ մանկիկիս,  
Հրեղեն կառքին մատողը  
Աչքը տնկեց իմ ճռնիկիս:  
Նոր հերովդես մանկահալած,  
Վերևից կստանաս հարված,  
Որք մանուկներու վրեժը,

Բեզամից կըհանե Աստված (Ashough Jivani, 2009, p. 612):

Աշուղական բանարվեստում մանկանց հասցեագրված տեքստերը հանդես են գալիս խոհական, խրատական, սոցիալական, դատամբառաբանական թեմաներին միահյուսված: Տիվանու «Մանկական հիշողություն» ստեղծագործությունը թույլ է տալիս դիմել հոփի. Թունամյանին՝ շեշտելու համար այն բանաստեղծական գեղարվեստական ընկալման ընդհանրությունը, որն առկա է երկու մեծերի ստեղծագործական աշխարհում: Բերենք հ. Թունամյանի «Օրորք» հեղինակային տեքստը.

Քնե՛, քնե՛, իմ որդի,  
Աչե՛րդ խուփ, շբանաս,  
Որ քո թշվառ հայ ազգի  
Դառն ցավերը շտեսնաս:  
Քնե՛, գուցե երազում  
Տիրոջ բարի հրեշտակը  
Քեզի դատմե, թե ինչդես  
Պիտի փրկվի քո ազգը:

Մի դասուկեր է նա տխուր,  
 Աչքերն արցունք, ինքը լուռ,  
 Մի սուր է մեր սրտի մեջ,  
 Մեզ այրելու հուր անշեջ:  
 Նրա հիմքը քանդելու,  
 Եատ, շատ դարեր տանջեցին  
 Տանիկ, դարսիկ, հույն և բուրդ,  
 Արնչև վերջը քանդեցին (Tumanyan, 1988, p. 314):

Վերոբերյալ աշուղական օրորոցային երգերը բանաստեղծական հորինվածքներ են, որոնց երաժշտական բաղադրիչը կամ բացակայել է, կամ էլ մեզ չի հասել: Սակայն կան նաև ժանրի երգվող մնույթները: Դրանցից մեկը աշուղ Աշոտի *Օրորոցայինն* է (Gusan Ashot, 1974, p. 126).

Նկ. 2. Օրորոցային (Source: Gusan Ashot)

Սիրուն բալիկ, դե քնի՛ր,  
 Նամիկ-մամիկ, դե քնի՛ր,  
 Օրոր ասեմ, իմ սիրուն,

Աուշ-մուշ անուշ, դե քնի՛ր,  
 Օրոր բալիկ, իմ սիրուն,  
 Նանիկ արա, իմ սիրուն,  
 Դե քնի՛ր:  
 Սարի ծաղկով հով անեն,  
 Քո լույս դեմքին զով անեն,  
 Քնի՛ր-քնի՛ր ծաղիկս,  
 Հույս ու լույսս ծով անեն:  
 Թուխ աչք-ունքիդ ես մատաղ,  
 Սրտիդ հեքին ես մատաղ,  
 Նանիկ արա զառնուկս,  
 Անուշ շնչիդ ես մատաղ:  
 Տաղմ օրոցքի լույսով լի,  
 Մեր գալիքի լույսով լի,  
 Տաղով քնի՛ր մեծացիր,  
 Նվերն է մեր գուսամի:  
 Օրոր բալիկ, իմ սիրուն,  
 Նանիկ արա, իմ սիրուն,  
 Դե քնի՛ր:

Աշուղ Աշուղը (1907-1989) XX դարի հայ աշուղական արվեստի կարկառուն ներկայացուցիչներից է, ում ստեղծագործությունը ծնվել է Հայոց Սյունյաց աշխարհի բառ ու բանից, ժողովրդական երաժշտաստեղծության ջինջ ակունքներից: Աշուղի ստեղծագործությունն ուրույն տեղ է գրավում հայ աշուղական արվեստի դաստնության մեջ: Նրա երգերին հատուկ են հայ աշուղական արվեստի բնորոշ գծերը՝ երաժշտության ու խոսքի խոր ներդաշնակությունը, խոսքի բանաստեղծական ուժն ու թովիչ մեղեդայնությունը:

Աշուղը ևս մանկան հանդեպ տաճաճ սիրո քնարականության և քնամուտի ջերմ զգացումով է հորինել այս օրորը: Անշուշտ, բանաստեղծության արտահայտչականությունն առավել խորացնում է խոսքի ոգուց բխող մեղեդիական բաղադրիչը: Աշուղն ընտրել է թե՛ ժողովրդական և թե՛ աշուղական երգերին բնորոշ ցածր՝ երկրորդ և չորրորդ աստիճաններ ընդգրկող *cis'* տոնիկայով միմոր ճայնակարգը /*cis'-d'-e'-f'-gis'-a'-h'* հնչյունաշարով/, որտեղ հանգաձևերում հնչող կիսատոնային դարձվածքները և հարմոնիկ քառալարից եկող ջերմ մեղեդայնությունը յուրահատուկ քնքշություն և վառ ազգային գույներ են հաղորդում երգին: Անշափ կարևոր հորինվածքային դեր են կատարում մոնոտոն կրկնվող դարձվածքները, որոնք էլ օրորոցային երաժշտամտածողության կարևոր բնորոշիչներն են: Յուրահատուկ շեշտերով *ճա-ճիկ*, *ճա-ճիկ-ները* և դրանց ներդաշնակորեն հաջորդող շատ զգույշ թռչչեքային քայլերը ժողովրդական օրորոցային երգերի մոնոդիկ մեղեդիակերտման դրոշմ են կրում և հավաստում են, որ աշուղն այս ժանրը զգում է շատ խորքային շերտերով:

Ակնհայտ է, որ անմիջական կառուցմանով հայ ժողովրդական երգի ակունքների հետ, աշուղը կարողացել է հմտորեն օգտագործել ժողովրդական երաժշ-

տությամբ թայտառ երանգները՝ ղարգույթունը, անկեղծությունը և մտերիմ ջերմությունը: Լինելով աշուղական մշակույթի ավանդների շարունակողը՝ Գուսան Աշուղը հաճախ է դիմել ժողովրդական հարուստ բառ ու բանով համեմված ինքնատիղ ու ղատկերավոր լեզվական տարբեր կառույցների:

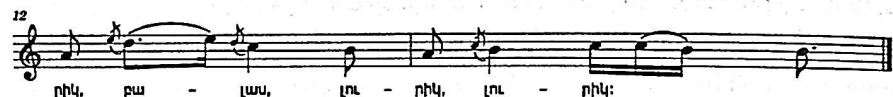
Գեղարվեստական խոսքին ժողովրդական երանգ ու լիցք հաղորդում են կրկնավոր և հարադիր բարդությունները, որոնք, բաղադրված լինելով համահնչության սկզբունքով, երաժշտականություն են տալիս հեղինակի չափածոյին՝ զգալի կշիռ ունենալով դրանում: Ինչդեռ նշում է ակադեմիկոս Գևորգ Ջահուկյանը՝ «Կրկնություններն ունեն այն ամանձնահատկությունը, որ նրանց արտահայտության ղալանը որոշ զուգահեռություն ունի բովանդակության ղալանի հետ. Զնչակրկնությունը հաճախ արտահայտում է նաև իմաստային կրկնություն...»: ...Տեղին է հավելել, որ ղակամորեն վերոնշյալ անվանական կրկնավորները ևս, չգիջելով հուզարտահայտչական երանգավորում ունեցող բառերին և խտացնելով ասելիքը, ամբողջական են դարձնում բանաստեղծական ղատկերը՝ միաժամանակ այն օժտելով քնարականությամբ և հուզականությամբ» (Manucharyan, 2017, pp. 80-91):

Գրեթե նույնդիսի բնութագիր ունի նաև Աշուղի ժամանակակից, շիրակցի հայտնի աշուղ Իգիթի (1908-1996) *Նամիկ բալես* օրորոցայինը.

Սարերի ձյունը շի հավել,  
Նամիկ, նամիկ, նամիկ բալես,  
Յոգսերս բամուն են տվել,  
Նամիկ, նամիկ, անուշ բալես:  
Վարդի ղես դու նոր ես բացվել,  
Նամիկ, նամիկ, նամիկ բալես,  
Ձայնդ քնքուշ տոխակի ղես:  
Նամիկ, նամիկ, անուշ բալես:  
Տեսքդ լուսին է անդթխած,  
Նամիկ, նամիկ, նամիկ բալես,  
Իգիթը քեզ սիրով փարված,  
Նամիկ Մովա, անուշ բալես:

Յետաքրքիր է երգի ամաչին տունը, որը մանկիկի ղայտառ քնարական համեմատությունների համատեքստում խորը վշտի ակնարկ է կրում: Մնացյալը *Նամիկ, նամիկ, նամիկ բալես* կրկնատողի և դրա տարբերակի՝ *Նամիկ, նամիկ, անուշ բալես* ավանդական օրորերգի բանաստեղծական կառույցի կարևոր բաղադրիչների փոխեփոխ հաջորդումն է: Վերջին տողի մեջ հիշատակվող Մովան աշուղի դուստրն է: Երգի կուռ կառույցը հիմնված է երեք տների բառատողերի և ութվանկանի հանգերի վրա: Իհարկե, անշափի հետաքրքիր կլիներ երգի երաժշտական բաղադրիչի բնութագիրը կամ աշուղի ղատկերավոր խոսքի եղանակավորումը: Մեզ հասանելի աղբյուրների մեջ, ցավոք, այն բացակայում է:

Վհավասիկ, ժողովրդական օրորոցային երգի ևս մեկ մունջ՝ *Բալա նամիկ*-ը, որը գրառել է Սղիրիդոն Մելիքյանը XX դարասկզբին Շիրակում (Melikyan & Ter-Ghevondyan, 1917, p. 44).



Նկ. 3. Քալա մանիկ (Source: Melikyan & Ter-Ghevondyan)

Լանա, բալիկս մանա,  
 Չուր չքնես, չեն խանա,  
 Լուրիկ, լուրիկ, լուրիկ:  
 Փախեր, եկեր ենք Վանա,  
 Տանկու ձեռքեն դիվանա,  
 Լուրիկ, լուրիկ, լուրիկ:  
 Բալաս, լուրիկ, լուրիկ, լուրիկ:  
 Թուրք թողեց մեզ յան բուրիկ,  
 Կտրեց հայուն բյուր, բյուրիկ,  
 Թոփ տարավ թո քաջ խերիկ,  
 Չեսիր գնաց թո բուրիկ:  
 Ախ, լուսավոր եվրոդա,  
 Քյո խոսք ու՞ր մնաց աղա,  
 Աեր շեն երկիր Արմենիա,  
 Յորի՞ թորկիր խարաբա:

Այս օրորոցայինը ժողովրդական երաժշտության մեջ ժանրային ներթափանցման փայլուն օրինակ է, որտեղ հուզական ողջ դաշտը և հորինվածքային հիմնական տարրերը հագեցած են դաստնական, դանդախության /անտունի/, օրորոցային երգերին բնորոշ արտահայտչականությամբ: Կորուսյալ հայրենիքի ճորճը, միախառնվելով օրորերգին բնորոշ *ճա-ճա, բալիկս և լուրիկ, լուրիկ* միալար կրկնակներին, ասես միավորում է օրորն ու հառաչանքը, թունն ու կորստյան ամասելի վիշտը:

Երգի բովանդակության հուզական դաշտն առավել խորացնում է երաժշտական հորինվածքը: Այն ծավալվում է հ<sup>1</sup> փուլիական ձայնակարգում՝ հ<sup>1</sup>-c<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>-e<sup>2</sup> հնչյունաշա-

րով: Սակայն այս բառալարը երգի սկզբում այլ դիրքավորում ունի՝ a' Երբևի ձգտող աստիճանի բավական գործուն և դոմինանտ «դահվածքի» ղատնառով: Երգի առաջին դարբերությամբ ընդգրկված է a'-h'-c<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>-e<sup>2</sup> հնգալարի սահմանների մեջ և կվարտային հիմքով եղական մինորի հստակ հնչողություն է առաժողովում: Եվ միայն լուրիկ, լուրիկ, լուրիկ կրկնակը անսղասելիորեն ավարտվում է փոռզիական հիմքի՝ h'-ի վրա: Դարձյալ կարևորագույն արտահայտչականություն է տալիս c<sup>2</sup>-h' վարընթաց փոքր սեկունդային քայլը, որն առկա է զրեթե բոլոր օրորոցայիններում:

Նկատի առնելով առաջին կվարտային քայլերն ու ասերգային շարադրանքը՝ 3. Ափիմյանն այս օրորոցային երգի մեջ աշուղական ոճի դրսևորումներ է նկատել. «Երգը, - գրում է նա, - աշուղական ոգով ինքնաստիղ հորինվածք է և ասերգային-արտասանական տարրերով, ելևէջային դարձվածքների մնանությամբ շատ մոտ է աշուղ Շահենի «Էլինար» ղոնեմի օրորոցային երգին: Նմանատիղ հորինվածքով երգերը Շիրակում մեծ տարածում ունեն, ղատկառելի թիվ են կազմում և այս տարածաշրջանին բնորոշ աշուղական մտածողության տիղական արտահայտությունն են»:

Դիտարկենք աշուղ Շահենի հեղինակած *Օրորոցային* երգը.

The musical score consists of seven staves of music in a single system, written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes in Armenian. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' and 'pp'.

Lyrics (Staff 1): Երգը - գրում է նա, - աշուղական ոգով ինքնաստիղ հորինվածք է և ասերգային-արտասանական տարրերով, ելևէջային դարձվածքների մնանությամբ շատ մոտ է աշուղ Շահենի «Էլինար» ղոնեմի օրորոցային երգին: Նմանատիղ հորինվածքով երգերը Շիրակում մեծ տարածում ունեն, ղատկառելի թիվ են կազմում և այս տարածաշրջանին բնորոշ աշուղական մտածողության տիղական արտահայտությունն են:

Lyrics (Staff 2): Երգը - գրում է նա, - աշուղական ոգով ինքնաստիղ հորինվածք է և ասերգային-արտասանական տարրերով, ելևէջային դարձվածքների մնանությամբ շատ մոտ է աշուղ Շահենի «Էլինար» ղոնեմի օրորոցային երգին: Նմանատիղ հորինվածքով երգերը Շիրակում մեծ տարածում ունեն, ղատկառելի թիվ են կազմում և այս տարածաշրջանին բնորոշ աշուղական մտածողության տիղական արտահայտությունն են:

Lyrics (Staff 3): Երգը - գրում է նա, - աշուղական ոգով ինքնաստիղ հորինվածք է և ասերգային-արտասանական տարրերով, ելևէջային դարձվածքների մնանությամբ շատ մոտ է աշուղ Շահենի «Էլինար» ղոնեմի օրորոցային երգին: Նմանատիղ հորինվածքով երգերը Շիրակում մեծ տարածում ունեն, ղատկառելի թիվ են կազմում և այս տարածաշրջանին բնորոշ աշուղական մտածողության տիղական արտահայտությունն են:

Lyrics (Staff 4): Երգը - գրում է նա, - աշուղական ոգով ինքնաստիղ հորինվածք է և ասերգային-արտասանական տարրերով, ելևէջային դարձվածքների մնանությամբ շատ մոտ է աշուղ Շահենի «Էլինար» ղոնեմի օրորոցային երգին: Նմանատիղ հորինվածքով երգերը Շիրակում մեծ տարածում ունեն, ղատկառելի թիվ են կազմում և այս տարածաշրջանին բնորոշ աշուղական մտածողության տիղական արտահայտությունն են:

Lyrics (Staff 5): Երգը - գրում է նա, - աշուղական ոգով ինքնաստիղ հորինվածք է և ասերգային-արտասանական տարրերով, ելևէջային դարձվածքների մնանությամբ շատ մոտ է աշուղ Շահենի «Էլինար» ղոնեմի օրորոցային երգին: Նմանատիղ հորինվածքով երգերը Շիրակում մեծ տարածում ունեն, ղատկառելի թիվ են կազմում և այս տարածաշրջանին բնորոշ աշուղական մտածողության տիղական արտահայտությունն են:

Lyrics (Staff 6): Երգը - գրում է նա, - աշուղական ոգով ինքնաստիղ հորինվածք է և ասերգային-արտասանական տարրերով, ելևէջային դարձվածքների մնանությամբ շատ մոտ է աշուղ Շահենի «Էլինար» ղոնեմի օրորոցային երգին: Նմանատիղ հորինվածքով երգերը Շիրակում մեծ տարածում ունեն, ղատկառելի թիվ են կազմում և այս տարածաշրջանին բնորոշ աշուղական մտածողության տիղական արտահայտությունն են:

Lyrics (Staff 7): Երգը - գրում է նա, - աշուղական ոգով ինքնաստիղ հորինվածք է և ասերգային-արտասանական տարրերով, ելևէջային դարձվածքների մնանությամբ շատ մոտ է աշուղ Շահենի «Էլինար» ղոնեմի օրորոցային երգին: Նմանատիղ հորինվածքով երգերը Շիրակում մեծ տարածում ունեն, ղատկառելի թիվ են կազմում և այս տարածաշրջանին բնորոշ աշուղական մտածողության տիղական արտահայտությունն են:

Նկ. 4. Օրորոցային (Source: Shahen)

Կոմոդոզիտոր եղվարդ Աիրզոյանի դիտուկ բնորոշմամբ՝ «Շահենը հիանալիորեն ուսումնասիրել և յուրացրել է հայ գեղջկական երգարվեստի առանձնահատկությունները՝ իր ստեղծագործություններում յուրովի զարգացնելով գեղջկական մեղուի հարուստ ավանդույթները» (Shahen, 1964, p. 4):

Չե՛յ բալես,  
Չայրդ կռվում գոհվեց մնաց,  
Կյանքս տխուր, անցավ գնաց,  
Երգով անեն բալիս իմաց,  
Բալա, նանիկ,  
Բալա, նանիկ,  
Բալա ջան, նանիկ-նանիկ:  
Ես բեզ օրոր եմ ասել,  
Օրորոցդ երգով հյուսել,  
Քուն թե արթուն ձենիդ հասել,  
Բալա, նանիկ,  
Բալա, նանիկ,  
Բալա ջան, նանիկ-նանիկ:  
Դու Շահենի անուշ բալա,  
Իմ էլիմար բնբուշ բալա,  
Մազերդ շեկ ու նուշ բալա,  
Բալա, նանիկ,  
Բալա, նանիկ,  
Բալա ջան, նանիկ-նանիկ (Shahen, 1964, p. 46):

Ինչդեռ աշուղ Իգիթի երգում, այնդեռ էլ այստեղ բովանդակային հիմնական շեշտը դրված է առաջին տան մեջ. *Չայրդ կռվում գոհվեց մնաց ...* Օրորոցային երգի մեջ հարեմասիրական, լյառնական, նաև ողբերգի թեմատիկայի ներթափանցունը բարձրիմակ ձևով է զգացել նաև աշուղը: Մնացյալը *Բալա նանիկ* է՝ շերմաշունչ համեմատություններով:

Օրորոցի երաժշտական բաղադրիչն աչքի է ընկնում մեծ ճայնածավալով, ասերգային վիտաշունչ դարձվածքներով: Սեղեդին ծավալվում է e<sup>1</sup> հիմքով ելուկան միևորում e<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-h<sup>1</sup>-c<sup>2</sup>(cis<sup>2</sup>)-d<sup>2</sup> հնչյունաշարով, կվարտային օժանդակ հենակետով: Խառնի շեշտադրումը կրկնադատվում է մեղեդու ամենաբարձր՝ d<sup>2</sup> հնչյունի՝ սկզբում տերցիային, առյա սեկունդային եղանակավորմամբ: Չորիվածքի տրամաբանությունը վարդնթաց ասերգային դարձվածքների հաջորդականության մեջ է, որտեղ ընդգծվում են հառաչանքի, վշտի և հուսահատության տարբեր նրբերանգների՝ ժողովրդական երգերին բնորոշ տերցիային և սեկունդային հառաչող իմտոնացիաների և ճայնարտաբերման արտահայտչականության միջոցով: Սա, անշուշտ, աշուղի կողմից ժողովրդական երգերի արտահայտչամիջոցների լավագույն իմացության ու տիրադատման վկայությունն է:

«Ինչդեռ իրավացիորեն նշել է հայ ականավոր երաժշտագետ-կոմոդոզիտոր Քրիստափոր Քուշմարյանը, նա /աշուղ Շահենը – հեղ./ ոչ միայն հետևում է այն կանոններին, որ գեղջկական ստեղծագործության ձևերի հիման վրա մշակել են

19-րդ դարի վերջի և 20-րդ դարի սկզբի աշուղները, այլև գտնում է գեղջկական երաժշտության նվաճումների օգտագործման նոր ուղիներ» (Shahen, 1964, p. 4):

Ինչդեռ աշուղական երգի մյուս ժանրերը, այնդեպ էլ օրորոցային երգի ժանրն ամենայն հավանականությամբ տեղ է գտել հայ աշուղական արվեստի նախընտրելի երգացանկում, և այս ժանրի հորինվածքային կառույցի ստեղծագործական մոտեցումները փոխանցվել են վարդեստ աշուղներից աշակերտներին: Այդ է վկայում աշուղ Շահենի աշակերտներից մեկի՝ կրասարցի աշուղ Արամայիսի (1931-2012) հորինած *Օրոր, օրոր* օրորոցային երգը, որի միայն բանաստեղծական տեքստն է մեզ հասել.

Սոխակի ղես դայլայլում ես,  
Օրոր, օրոր իմ անուշիկ,  
Ես թո համով հոտին մեռնիմ,  
Օրոր, օրոր, անուշ բալիկ:  
Վարդի բուրմունքով լցվել ես,  
Օրոր, օրոր իմ անուշիկ,  
Քո մեղրածոր շուրթին մեռնիմ,  
Օրոր, օրոր, անուշ բալիկ:  
Իմ գովեստին արժանի ես,  
Օրոր, օրոր իմ անուշիկ,  
Վառ արևի լույսիդ մեռնիմ,  
Օրոր, օրոր, անուշ բալիկ:  
Բուրումնավետ ծաղկանց մեջ ես,  
Օրոր, օրոր իմ անուշիկ,  
Քո Արամն եմ, կյանքիդ մեռնիմ,  
Օրոր, օրոր, անուշ բալիկ (Archive 2):

Օրորերգի հորինվածքային կառույցը լիովին համահունչ է քնարական բովանդակային արտահայտչականությանը: Դարձյալ հստակ հանգավորված չորս քառատողերում, միմյանց կանոնավոր հաջորդող կրկնատողերի անցումներում խորը քնարականությամբ լցված բնադատկերային համեմատությունների ու բարենաղթանք-օրինանքների տարափ է: Այստեղ ևս ակնհայտ է աշուղի կողմից օրորերգի ժանրային հորինվածքի խորքային իմացությունը, ավելին, նա ճգտում է հարազատ մնալ ժողովրդական ստեղծագործության արտահայտչաձևերին և ամբողջական կառույցին:

Ինչդեռ նկատելի է, աշուղական օրորների հորինվածքային առանձնահատկություններից կարևորը հայ ժողովրդական երգային բառադաշարի վարդեստ տիրադատումը և վառ գույներով ու մտածողության թարմ շնչով արտահայտումն է: Աշուղն այստեղ առավելագույնս անկեղծ է, չի թաքցնում զգացմունքները, տրտմությունն ու ցավը, խանդավառ հիացմունքն ու հուսահատ հիասթափությունը:

Իբրև հեղինակային երգաստեղծության նմուշներ, բնականաբար, աշուղական օրորերգերը ղեսոք է հիմնված լինեն մեղեդիական վառ արտահայտված գծադատկերներով, սակայն դրանք *համեմված* են տիղական ժանրային կրկնատո-

ղերով, որոնք միատարր շեն և գրեթե միշտ փոխեփոխ հաջորդում են իրար: Ի հարկե, այս երգերում գերակշռում է բնարական հուզազգացողությունը:

## 2.2. Արդի օրորոցային երգը Երևանի ավանդական երաժշտության համատեքստում

Երևանը հայ ավանդական երաժշտության յուրօրինակ գանձարաններից մեկն է: Հնագիտական հարուստ նյութը թույլ է տալիս ենթադրել, որ հայկական ցեղախմբերի ձևավորման ժամանակաշրջանից սկսած այստեղ բյուրեղացել են նաև հայկական մոնոդիայի նախնական երգատեսակներն ու նվագարանային արվեստի ինքնօրինակ ոճը: Երևանում դեղատոն անենահին նվագարանը սոդիտակ կրաքարից լուստրաստված, մ.թ.ա. V դարին վերաբերող բազմափող սրինգն է՝ իր ծիսական և կենցաղային գործառնություններով (Ter-Martirosov, 2004, p. 12):

Վլեքսանդրատյուրի քաղաքային մշակույթը, որը ձևավորվեց XIX դ. առաջին կեսին, սկզբում հիշեցնում էր բազմագույն մի խճանկար: Բնակիչները գերազանցադաս հայեր էին՝ աշխարհաքաղաքական հայտնի իրադարձություններից հետո սկսված արևմտահայերի մեծ ներգաղթով՝ Կարսից, Էրզրումից, Բայազետից, ինչպես նաև՝ Բասենից, Մուշից, Վլաշկերտից այստեղ հանգրվանած:

ժողովրդական երգն իր ամենատարբեր ժանրային դրսևորումներով անշափ սիրված էր նաև Վլեքսանդրատյուրում: Արևմտյան Հայաստանից ներգաղթածները, որ երգի խորը ավանդույթներ կրողներ էին, իրենց կենցաղում դաստիարակում էին այդ ժառանգությունը: «Խնուս գեղի մեջտեղը», «Ես Կոստոն եմ Բայազետցի», «Գնաց աշուն՝ էկավ գյարուն», «Բյաճբախ Բուլանըխ» երգերը ասվածի լավագույն վկայություններից են (Brutyan, 1985):

Ժամանակին մենք անդրադարձել ենք Վլեքսանդրատյուրի քաղաքային երաժշտական ճյուղի նկարագրին (Harutyunyan, 2008, pp. 40-48): Այն կողմից՝ հայ բազմատարր ազգային դիմագծի բացարձակ գերիշխանությունը, մյուս կողմից՝ ազգային փոքրամասնությունների ինքնատիղ մշակութային դրսևորումներն ու դրանց փոխհարաբերություններն աստիճանաբար ձևավորեցին մի նոր հայկական ինքնատիղ մշակութային կյանք, որն արդեն XIX դ. վերջին բնութագրվում էր իր կայուն ու ինքնատիղ ավանդույթներով: Աստիճանաբար կենցաղում կայունացավ երգ-երաժշտության բազմաձևեր համակարգ՝ XX դ. սկզբում ձեռք բերելով երաժշտատոնական տեղային հատկանիշներ: Վերջիններս առավել ամրադնդվեցին այդ հարյուրամյակի ժամանակաշրջանի համատեքստում՝ կրելով ժամանակի թե՛ դրական և թե՛ բացասական ազդեցությունները:

Աստիճանաբար այստեղ կայունացավ Կարնո բարբառը, որը եղանակավորվեց բնարական, հայրենասիրական, լուստոնական, օրորոցային, կատակային, ինչպես նաև ծիսական երգերում: Հետզհետե ձևավորվեց երաժշտական նոր միջավայրը, որտեղ ազատ ու անմիջական էին հնչում սիրված մեղեդիները. «Հեյ, ջան, դափամա»-ն, «Տոտիկ»-ը, «Տույ-տույ»-ը, «Աշուղ է եկել մեր մայլեն», «Արփաշայի քյա-

նարը»: Այս և նմանատիպ երգերն անցել են ժամանակային լուստները և մինչև այսօր էլ սիրված են Գյումրու կենցաղում:

Այս նույն միջավայրում հատուկ տեղ են գրավել հերոսական, ազգային-հայրենասիրական երգերը, որոնցից էին «Քայազետցի Կոստոյի երգը», «Քաջ Արաբոյի երգը», «Ձայնը հնչեց Էրզրումեն», «Էկավ հասավ Վանա ծովուն» (գովեստ՝ ճոնված գեներալ Արշակ Տեր-Ղուկասյանի) և այլն: Դրանք ժամանակին գրառել և հրատարակել են երաժշտագետ Ա. Բրուտյանը և բանագետ Ալ. Մխիթարյանը:

Իհարկե, ժողովրդական երաժշտության համադաստկերը ներառում է նաև հարեվան ժողովուրդների (վրացիներ, թուրքեր, ղարսիկներ, արաբներ, ռուսներ), ինչդեպ նաև հեղինակային, աշուղական, կոմդոզիտորական անենատարբեր ստեղծագործությունների կատարումներ: Սակայն դրանք իրենց կատարողական-ոճական առանձնահատկություններով հանդերձ՝ սկսեցին կրել խիստ որոշակի տեղային դրոշմ:

XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբին Շիրակում արժեքավոր նյութեր են հավաքել Բ. Կարա-Մուրզան, Ն. Տիգրանյանը, Ա. Բրուտյանը, Կոմիտասը, Սոյ. Մելիքյանը: Դրանք վկայում են երաժշտաազգագրական այս հարուստ տարածաշրջանի նկատմամբ անվանի երաժշտագետների ցուցաբերած ուշադրության և հետաքրքրության մասին: Հրատարակված տարբեր ժողովածուներն ակնառու են նյութերի բովանդակային և ժանրային բազմազանությամբ: Դրանցից առավել նշանակալիները գտնվում են ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական արվեստի ուսումնասիրությունների բաժնի Ա. Բոչարյանի անվան ձայնադարանում, Երևանի Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի Մ. Բրուտյանի անվան ֆոլկլորագիտության անբիոնի ժողովրդական ստեղծագործության կաբինետում, ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի, Երևանի ժողովրդական ստեղծագործության տան, ՀՀ կոմդոզիտորների միության արխիվներում և ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոնի ձայնադարանում, մասնավոր հավաքածուներում:

Նշենք հատկապես անվանի ֆոլկլորագետների՝ Ա. Բոչարյանի, Բր. Քուշնարյանի, Ս. Լիսիցյանի, Մ. Բրուտյանի, Մ. Մամուկյանի, Ա. Փախլանյանի, Ա. Բաղդասարյանի և այլոց ձայնագրությունները, որոնք մի ամբողջ դարաշրջան են ներկայացնում:

Անցյալ դարի սկզբին ծավալված էթնոերաժշտագիտական ուսումնասիրությունները հիմնականում ուղղված էին հայ ավանդական երաժշտության ընդհանուր բնորոշիչների բացահայտմանն ու բնորոշմանը: Եվ, այդուհանդերձ, այստեղ որոշ շահով ուշադրություն է դարձվել նաև գրառված նյութի տեղային հատկանիշներին:

Ինչդեպ իրավացիորեն նշել է երաժշտագետ ֆոլկլորագետ Հասմիկ Ավինյանը՝ «Հայաստանի ազգագրական շրջանների երաժշտական բանահյուսության ուսումնասիրությունը հայ էթնոերաժշտագիտության հիմնախնդիրներից է: Այս ուղղությամբ կատարված աշխատանքների հիման վրա հրատարակված արժեքավոր ժողովա-

ծումերը, առանձին ուսումնասիրություններն ու հողվածները այսօր ավելի են ընդլայնում երաժշտագիտության սահմանները՝ լրացնելով խնդրի լուծման մեթոդաբանական մոր ճանաչումներ, համեմատական վերլուծության արդիական ուղիներ, որոնք կհանգեցնեն երաժշտական գեղարվեստական երևույթի մոր գնահատականների:

Անշուշտ, բանավոր փոխանցվող երաժշտական շատ արժեքների ակունքները ղատմական Հայաստանի խորքում են՝ Աշո, Ալաշկերտի, Էրզրումի գավառներում և երգաչատ այլ վայրերում: Սակայն ղատմական հայտնի իրադարձությունների բերումով բնօրրանից բռնահանված և Ծիրակում վերաբնակեցված ժողովուրդը, շփվելով տեղաբնակների հետ, ժամանակի ընթացքում իր խոսքային ու երաժշտական լեզուն հարստացնում է այստեղի հնչերանգներով, ինչի հետևանքով առաջ են գալիս երգանտաճողության մոր շերտավորումներ» (Apinyan, 2007, pp. 234-236):

Այսօր Ծիրակի երաժշտական բանահյուսությունը բավական հարուստ և արժեքավոր ժառանգություն է, որը հնարավորություն և հիմք է տալիս մի կողմից բազմաղիսի հետազոտություններ իրականացնելու, մյուս կողմից՝ այդ ճոխ բանահյուսության արդի դրսևորումների համեմատական քննության և մշակութային ինքնության կարեվոր խնդիրներ լուսաբանելու համար:

Այստեղ ավանդական երգատեսակների, գործիքային նվագների կողքին առանձնակի հետաքրքրություն են ներկայացնում մոր ժամանակների գրառումները: Այս հսկայաճավալ նյութի համեմատական քննությունը հետազոտության մոր հեռանդկարներ է բացում: Մինևույն ժամրի կամ մեկ երգի բազմաթիվ տարբերակների համեմատական վերլուծության միջոցով, անշուշտ, կարելի է հետևել ժամրի զարգացման կամ, ընդհակառակը, որևէ երգատեսակի քայքայման գործընթացին:

Ծիրակի երաժշտական բանահյուսության նվիրյալ հետազոտողներից էր էթնոերաժշտագետ, ՀՀ ԳԱԱ Ծիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոնի հիմնադիր գիտնականներից մեկը՝ Հասմիկ Ափինյանը (1956-2008), ով իր հոգևոր և մասնագիտական բոլոր կարողությունները նվիրաբերեց հայ ազգային երաժշտական նմուշների գրառման, համակարգման և ուսումնասիրման գործին: 1978-1983թթ. սովորելով ու ավարտելով Երևանի Կոմիտասի անվան ղետական կոնսերվատորիայի երաժշտագիտական ֆակուլտետը՝ ուսանելով երաժշտագետ-ֆոլկլորագետ, ղորոֆեսոր Մարգարիտ Բրուտյանի մասնագիտական դասարանում, Հ. Ափինյանը որդես մասնագիտական ասղարեզ ընտրեց երաժշտական ֆոլկլորագիտությունը և բուհական ավարտանառը նվիրեց հայկական ժողովրդական ստեղծագործության բարդ երգատեսակներից մեկին՝ գրեթե շուսումնասիրված օրորոցային երգի ժամրային տիղաբանական հետազոտությանը:

Հ. Ափինյանը կարճատև, բայց բեղուն գիտական գործունեություն ծավալեց: Նրա հեղինակած շուրջ երկու տասնյակ հողվածներն ու իրաղարակումներն արծարծում են Ծիրակի ծիսական երգերի, մարգի առանձին գյուղերի երաժշտաբանա-

հյուսական նկարագրի, ժողովրդական կատարողական արվեստի ու նվագարանաշինության առանձնահատկությունների, օրորոցային երգերի որոշ հորինվածքային-տաղաչափական խնդիրների, Շիրակի արդի երաժշտական բանահյուսության գիտամեթոդական ուսումնասիրության կարևոր հարցեր:

ՀՀ ԳՎԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոնում է գտնվում վաստակաշատ երաժշտագետի անձնական արխիվը՝ Շիրակի տարածաշրջանի ժողովրդական և աշուղական երգերի ու նվագարանային երաժշտության մոտ 1000 բարձրարժեք ձայնագրությունների, վերծանությունների և այլ նյութերի հարուստ ընտրամիով:

Կենտրոնի ավագ գիտաշխատող, երաժշտագետ Յ. Յարությունյանի աշխատասիրությամբ կազմվել և հրատարակվել է Յ. Ափիյանի շուրջ 14 տարիների ընթացքում հեղինակած, հայ ավանդական երաժշտության խնդիրներին նվիրված հոդվածների և նյութերի ժողովածուն:

ՀՀ ԳՎԱ ՇՀՀ կենտրոնը երևանի Կոմիտասի անվան դետական կոնսերվատորիայի Գյումրու մասնաճյուղի հետ անցկացնում է «Ափիյանական ընթերցումներ. հայ ավանդական երաժշտության հիմնախնդիրներ» թեմայով միջազգային գիտաժողովը՝ գիտական հոդվածների ժողովածուի տղազրությամբ:

Ըստ Յ. Ափիյանի՝ ազգագրական շրջանների երաժշտական բանահյուսության ուսումնասիրումը հայ ֆոլկլորագիտության մեջ զբաղեցնող հիմնախնդիր է: «Կոմիտասն ինքը, - գրում է Յ. Ափիյանը, - հատուկ կարևորելով նյութի վաղմջական ծագումը և տեղային հատկանիշները, որոշ երգերի տակ մշում է կատարում, օրինակ. *Շիրակի Մահմուդջուղ գյուղի ամենահին երգերից մեկն է սա:* Թեև անցյալ դարի սկզբին ժողովրդական երաժշտության ուսումնասիրումը հիմնականում ուղղված էր ընդհանրական կողմերի բացահայտմանն ու բնորոշմանը, այդուհանդերձ երաժիշտ բանահավաքների կողմից չեն անտեսվել նյութի գրանցման տեղն ու ժամանակը, նույնիսկ կատարողների մասին ժողովածուներում զետեղված են փոքրիկ տեղեկություններ, ցավոք, խիստ սակավ ու թերի» (Apinyan, 2007, pp. 234-236):

Երաժշտագետն անդրադարձել է XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբին Ն. Տիգրանյանի, Ա. Բրուսյանի, Կոմիտասի, Սոլ. Մելիքյանի՝ Շիրակում գրառած նյութերին՝ որակելով դրանք որդես դատմականորեն արժեքավորվող բացառիկ ցմուշներ, որոնք վկայում են երաժշտաազգագրական այս հարուստ գոտու նկատմամբ անվանի երաժշտագետների ցուցաբերած ուշադրության և հետաքրքրության մասին: Ահա այս մեծաքանակ նյութի համեմատական հետազոտությունը, ըստ Յ. Ափիյանի, կարող է դարձել և լուսաբանել տեղային հատկանիշների, երաժշտական մտածողությանը բնորոշ ինչ-ինչ ոճական առանձնահատկություններ:

Նա նյութի համեմատական վերլուծությունն իրականացրել է երկու ուղղությամբ՝ ժանրային տիղաբանական և ձևակառուցողական:

Տևական աշխատանքի շնորհիվ Յ. Ափիյանին հաջողվեց ի մի բերել Շիրակում ներկայումս գործող աշուղների ստեղծագործական կյանքի կարևոր փուլերը: Աի

առանձին ոգևորությամբ ձեռնամուխ եղավ աշուղ Իգիթի ստեղծագործության՝ իր տեսակի մեջ եզակի ուսումնասիրությամբ: Վշուղի կյանքին ու գործին էին նվիրված նրա մի շարք հաղորդումները միջազգային և հանրառատական գիտական մատաչքաններում ու դարբերականներում:

Սակայն նրա *կյանքի գործը* «Յայ օրորոցային երգը» թեմայով ատենախոսությունն էր, որին ձեռնամուխ էր եղել մեծ նվիրումով և իրականացման հաստատականությամբ: Որովես հմուտ բանահավաք և էթնոերաժշտագետ՝ նա սկսել էր աշխատել Շիրակի քաղաքներում և գյուղերում ճայնագրված օրորոցային երգերի տարածամասկյա գրառումների հրատարակված և ձեռագիր մնուշների քննական համեմատությամբ:

Թեև նա չհասցրեց ավարտել այս ուղղությամբ հիմնարար աշխատությունը, սակայն շիրակյան օրորների նրա կողմից առաջ քաշված ժանրային տիպաբանական և ձևակառուցողական համեմատական ուսումնասիրությունների առանձին դրույթներն այսօր էլ շատ կարևոր կողմնորոշիչ դեր են կատարում: Նա շատ դիտուկ նկատել է. «Շիրակի երաժշտական բանահյուսությունը հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության ամենահարուստ ամբարներից է, որտեղ զարմանալի անաղարտությամբ դասկարգված ավանդական շատ երգատեսակներ, գործիքային նվագներ ու երաժշտաբանաստեղծական հորինվածքներ դարերի հնության խոր կմիք ունեն: Դրանցից շատերն այսօր էլ կենցաղավարման լայն շրջանակներ են դասկարգում և իրենց կենսունակությամբ ժողովրդական գեղարվեստական մտածողության արգասիք են: ... Օրորը հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության հնագույն տեսակներից է՝ բազմազան ու հարուստ թե՛ բանաստեղծական, թե՛ երաժշտական բովանդակությամբ»:

3. Վփիմյանը ձեռնամուխ էր եղել Շիրակի քաղաքներում և գյուղերում ճայնագրված օրորոցային երգերի տարածամասկյա գրառումների հրատարակված և ձեռագիր մնուշների քննահամեմատական հետազոտությանը, քանի որ «Յայաստանի ազգագրական տարբեր շրջաններում ճայնագրված «Մամիկների» ու «լուրիկների» դասկարգելի թիվ կազմող մնուշները ժանրի կենսունակության և տարածվածության վկայություններն են» (Arinyan, 2007, pp. 234-236):

Բնականաբար, անդրադառնալով շիրակյան օրորոցային երգերի համակողմանի քննությանը, ներկա հետազոտության շրջանակներում չէինք կարող շանդրադառնալ 3. Վփիմյանի արժեքավոր դիտարկումներին, նրա ամենական արխիվում դասկարգելի հիմնականում XX դարավերջին գրառած օրորոցային երգերի մնուշներին: Դրանց զգալի մասը, բացի նրա հավաքած ու համակարգած նյութերից, երևանի Կոմիտասի անվան թատերական կոնսերվատորիայի հայ ֆուլկորագիտության ամբիոնի ճայնագրությունների ֆոնդերում գտնվող մնուշներն են, որոնք նա զետեղել է իր կազմած «Շիրակի մամիկներ» ձեռագիր ժողովածուի մեջ՝ այստեղ ընդգրկելով նաև հայ անվանի երաժշտագետների՝ Սոլ. Ալիբեյանի, Ա. Բրուսյանի, Ա. Փահլեվանյանի, Ա. Մանուկյանի, Ա. Բաղդասարյանի տարբեր տարիների գրառումները: Վաչին մնուշի գրանցումը վերաբերում է 1914, վերջինը՝ 2000 թվականին: Երաժշտագետի հետազոտական տեսադաշտում քննության են առնվել օրորոցային եր-

զի շուրջ 50 մնուշ: Հավաքված նյութը դիտարկվել է որդես Շիրակի ժողովրդական երգարվեստի կարևոր բաղկացուցիչ՝ երաժշտաբանաստեղծական մտածողության հարուստ ու բազմատեսակ դրսևորմամբ:

Շիրակի երաժշտական բանահյուսության մեջ օրորոցային երգն ունեցել է կայուն գործառույթ և հիմնականում կոչվել է *Մանիկ*, թեն, ինչդես մշվեց վերևում, այստեղ երգվել են *լուրիկներ*, *րուրիկներ*, *այեր*, *հայրուրներ* և այլն: Այս երգերն աչքի են ընկել բովանդակային, ոճական և երաժշտաարտահայտչական ինքնատիղ համալիրով: Կախված ժանրային առանձնահատկություններից՝ սրանք ունեն բարդ համադրություններ և ժանրային ներթափանցումներ: Այս օրորոցային երգերը թեն ստեղծվել են Շիրակում, սակայն XX դարակզբին այստեղ տիրող ժողովրդագրական հայտնի բազմատարր մշակութային համայնադատկերի մեջ այս երգերում արտացոլում են գտել բարբառային և երաժշտաբանահյուսական տարբեր տարածաշրջանների բնորոշ երևույթներ և ոճական դրսևորումներ:

Հողվածներում Հ. Ափինյանը ընդգծում է օրորոցային ժանրին հատուկ տիղաբանական առանձնահատկություններ: Մեջբերենք Հ. Ափինյանի գրառած օրորներից.

Մանիկ, Մանի, շիմշաթ երես,  
Մանիկ արա, վարդիս թերթն ես...  
Աղա բալեն իմ փաշեն է,  
Ես տան սունը իմ տղեն է...

Նշենք, որ բերված օրորի հիմքը ասության կայուն բանաձևն է՝ *ես տան սունը իմ տղեն է*:

Հետաքրքիր է *շիմշաթ* բնութագիրը, որն իբրև գովերգ ընդգծում է երեխայի բարեկազմ արտաքինը, մաս առկա է տղամեծարություն, երեխայի՝ ծնողին սատար, թև ու թիկունք կանգնելու սղասվելիք իրողություն: Շիրակում տարածված կայուն բանաձևերից են՝ *տղեն տան լույսն է, տան ծովսը վառողը կամ վառ տղահողը, տղեն օջախի սունն է և այլն, իսկ աղջիկ երեխայի համար ասում են՝ աղջիկը լավ է, եթե լավ տեղ ընգնի (լավ ընտանիք կազմի) կամ աղջիկը դսի տղատ է, աղջիկ դսմին մեղկ է և այլն*: Ակնհայտ է, որ տղա երեխայի ծնունդը արժևորվել է ոչ միայն Շիրակում, այլ մասնաշայատանի ազգագրական տարբեր շրջաններում:

Կատարված ուսումնասիրությունների արդյունքում Հ. Ափինյանը շիրակյան օրորները տիղաբանական կառուցվածքով բաժանել է երկու մեծ խմբի՝ մի քանի ենթատիղերով (Apinyan, 2000, pp. 165-175). «Ա խմբում միավորված երգերը կոչվում են մասնաշայատուր օրորներ, հիմնականում գուտ կենցաղային գործառույթամբ, որոնք երեխային թմրեցնելու, հանգստացնելու և քնեցնելու անհրաժեշտությամբ տղայնամավորված հորինվածքներ են: Ստեղծվում են բացառաղեստանը՝ ներփակ միջավայրում, հանդատրաստից, խիստ անհատական են, շունեն «ունկնդիրների լայն շրջանակ», ինչն էլ բացատրում է յուրաքանչյուր օրորի՝ «ունկնդիրների լայն շրջանակ», ինչն էլ բացատրում է յուրաքանչյուր օրորի՝ «ունկնդիրների լայն շրջանակ», ինչն էլ բացատրում է յուրաքանչյուր օրորի՝ «ունկնդիրների լայն շրջանակ», ինչն էլ բացատրում է յուրաքանչյուր օրորի՝ «ունկնդիրների լայն շրջանակ» (Apinyan, 2000, pp. 165-175):

Այս խմբի մեջ բնության առնված նմուշներից մեզ առավել հետաքրքրեց «Այեր էնիմ»-ը:

Ա - յեր է - նիմ... Ա - յեր է - նիմ, բա - լա ջան,  
 Ա - յեր է - նիմ, Ա - յեր է - նիմ, բա - լա ջան:  
 Նա - նիկ է - նիմ, բա-լա ջան, Օր, օ - բո - ռին, բա-լա ջան:

Նկ. 5. Այեր էնիմ (Source: Archive 1)

Այեր էնիմ...  
 Այեր էնիմ, բալա ջան,  
 Նանիկ էնիմ, բալա ջան,  
 Օր, օրորիմ բալա ջան.  
 Դարդ եմ երի դոգյուն-դոգյուն,  
 Բալա ջան, օրոր, օրոր,  
 Սիրտս ի ելիր գունդ-գունդ արուն,  
 Դարդար երա, բալա ջան, օՖ... (Apinyan, 2000):

Վփիճյաճն այստեղ ուշադրությունը սևեռել է երգի առաջին տան մեջ սյուժետա-  
 յին տարրի բացակայության վրա, ինչը, անշուշտ, փոխհատուցվում է երաժշտա-  
 կան խորը արտահայտչականությամբ: Այս օրորերգը մեզ առավել հետաքրքրել  
 է երկու կարևոր բաղադրիչով. որդես Աշո բարբառով երգված բացառիկ նմուշ  
 /այսօր դրանք հույժ սակավ են հանդիպում/, և *Այեր էնիմ* կրկնակի կիրառմամբ:  
 Չարցն այն է, որ հատկադես Գյունրու արդի խոսվածքում մանկանը բնեցնելիս  
 այ *էնիմ* դարձվածքը շատ կիրառելի է: Չետևադես, այն կարելի է դիտարկել նաև  
 օրորերգին տրվող ժանրային անվանումի մի տարբերակ:

Այս երգը նաև ժանրային փոխներթափանցման ցցուն օրինակ է՝ օրորերգի և լա-  
 ցերգի ներդաշնակ միահյուսմամբ: Երաժշտական բաղադրիչը ևս ինքնօրինակ է,  
 բանի որ ծավալվում է ժ' հիմքով մածոր լադում, որտեղ հորինվածքային գործուն  
 դեր է կատարում ջ' օժանդակ հենակետը: Չիմնականում տերցիայի սահմաննե-  
 րի մեջ զարգացող մեղեդին հագեցած է սեկունդային և տերցային բայլերով:

Այս խմբի օրորերգերի ընդհանրական բնութագրի մեջ Չ. Վփիճյաճը կարևորել է  
 հետևյալը. «Չատկանշական տարրը՝ իմդրովիզացիան է, որը և լայնամակու-  
 րում է երաժշտական բառադաշարի հարստությունը և բազմատեսակությունը:  
 Երգերը թե՛ փոքր և թե՛ մեծ ծավալի են: Գրեթե բոլորին հատուկ է հիմնատող-  
 կրկնակ, կամ երգ-տուն-կրկներգ երկմասանի կառուցվածքը: Դիտարկվող օրոր-  
 ցերը առանձնանում են երաժշտական կառուցվածքի ամբողջականությամբ և  
 ելևէջային հարստությամբ»:

Օգտագործելով Մ. Աղայանի օրորներին տրված դասակարգումը՝ 3. Ափինյանը տիոդաբանական կառուցվածքի հիման վրա օրորների *երկրորդ խմբում* դիտարկել է այսուհետ կոչված օրորոցի երգերը՝ թեմատիկ և ենթամանրային մեծ ընդգրկումներով: Ըստ այդմ՝ «Բ խմբի օրորոցային երգերում գլխավոր կիրառական գործառույթը թեև արտաբուստ մնում է, սակայն կորցնում է իր առաջնային մշանակությունը: Գրեթե բոլոր երգերում ղահվում է օրորին հատուկ կրկներգը կամ կրկնակը՝ եղանակավորող, երանգավորող մշանակությամբ:

Սրանք սերտորեն աղերսվում են հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության այլ ժանրերին՝ ղարերգերին, լացերին, ղատմական, հայրենասիրական, աշուղական երգերին: Մինևույն երգի մեծ թվով տարբերակներ հանդիպում են հաճախ 2-րդ տիոդի օրորոցայիններում» (Արփյան, 2000):

*Շիրակյան օրորոցային երգերի հանգամանայի ուսումնասիրության արդյունքում 3. Ափինյանը տվել է դրանց ընդհանրական բնութագիրը, որտեղ մա առավել կարևորել է այդ երգերի թեմատիկ բազմազանությունն ու հարստությունը, դրանցից բխող ոճական գծերը, ժանրային ներթափանցումներն ու համադրությունները: Ժանրի և առհասարակ Շիրակի ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության նկատման յուրահատկություններից մեկն էլ բարբառային, երաժշտական և ոճական խայտաբղետությունն է, ինչը, ամտարակույս, դիտարկելի է ղատմամշակութային համաղատկերի մեջ:*

Այսուհետ, Շիրակի ավանդական երաժշտության բազմազան խճանկարում իր յուրօրինակ գույնն ունի օրորոցային երգը: Այսօր էլ շիրակյան բանասացների մեջ կան օրորասացներ, որոնց թիվը մեծ չէ: Նրանց հետ բանահավաքչական աշխատանքը դյուրին չէ և հաճախ մեթոդաբանական լուրջ ճիգեր ու հմտություններ է ղահանջում:

Անդրաղառնանք շիրակյան բանասացների կողմից օրորոցային երգերի նկատմամբ որոշ մոտեցումների:

Օրորների ավանդական բաշխվածությունն ըմբռնվելու համար ներկայացնենք ավագ բանասաց / երգասացների խոսքերը, երգային ղատառները, խրատներն ու հորդորները երիտասարդ օրորասացներին: 3արկ է մշել այն իրողությունը, որ յուրաբանչյուր ավագ օրորասաց, հավատարիմ մնալով ավանդական օրորի բանաճևին, ստեղծում է իր օրորը, որը երբեք չի մոռանում անգամ տարիների հորմանուտում: Այս խմբի օրորները հարուստ են օրինանքներով, կենսափորճի փոխանցման առատությամբ: Օրորի հիմք են կազմում փաղաքչական բառերն ու դանդաղահունչ, ղիթմիկ միավորները (բանասաց՝ խանում Միքայելյան, 85 տարեկան, աղբել է Թավշուտ գյուղում, մահացել է 2022թ.):

Օրո՛ր, օրո՛ր, իմ բալա,  
Նըխշուն, սիրուն, իմ լալա,  
Ֆռա, ֆռա, ֆռֆռա,  
Գիշերները տուն գա...

Կամ՝

Օրոր ասեմ, իմ բային,  
Նանիգ ըսեմ, իմ բային,  
Իմ անուշ հոտովին...

Քանասաց Սուսաննա Թովմասյանը (Ծնվ. 1956թ., աղյուրն է Մարմաշենում), կարևորեց օրորը՝ նշելով. *Յիմ ժամանակներից սկսած բոլոր հայ կանայք իրանց երեխեքի համար երգել են՝ տալով իրանց հանգիստ ու անուշ քուն:*

Երբեմն էլ օրորի բովանդակային կառուցվածքում տեսնում ենք մոր կողմից ավող անկեղծ տողեր: Քանասաց՝ Լուսյա Ղազարյան (Ծնվ. 1949թ., ունի միջնակարգ կրթություն, մախնիները գաղթել են Աուշից).

Քնի՛, քնի՛, անուշ բալես,  
Յերիք ընճի շարչրես,  
Ու քունս խանգարես...

Անգամ դարգունակ թվացող օրորերգի մեջ մայրը դաժողանում է հանգավորունը՝ բալես, շարչրես, խանգարես:

Յարցունների ընթացքում օրորասացները հիշողության գունադմակից տալիս էին օրորոցային երգի իրենց նկարագիրը:

Ըստ բանասաց Էմմա Խաչատրյանի (Ծնվ. 1946թ., աղյուրն է Գյումրիում, ունի բարձրագույն կրթություն, մախնիները գաղթել են Կարսից)՝ *օրորոցային երգը հոգու գնայլք է, շոշափելի չէ, բայց աղյուրեցնող է ու կյանք տվող: Օրորոցայինը տանում է իմ երեխու մանկությունը:*

Ավագ բանասացների օրորների շարքում ընդգրկում տեղ ունի Արևմտյան Յայաստանը, օրորի կանչով մրանք վերադառնում են դատնական անցյալ՝ դառերի հայրենիք: Բերենք երկու գրառած օրոր.

*Մուրադ գետի բոլորը*

*ես մի մարալ,*

*Դարդեր ընկա շուրը,*

*Քնի՛ բալես, քնի՛ բալես... (բանասաց՝ Խանում Միքայելյան, գ. Թավշուտ):*

Ուշագրավ է այն, որ թե՛ բանասացների հանկարծաստեղծ օրորներում, թե՛ հայ ժողովրդական երգերում գետանուններն ունեն խորհրդանշական իմաստ.

*Աշո գելներ երկու գետ,*

*Աշո գելներ երկու գետ,*

*Մեկ Մուրատ, մեկ Մեղրագետ,*

*երթան թափվին եփրատ գետ (բանասաց՝ Խանում Միքայելյան):*

Ս. Յարությունյանը «Բանագիտական ակնարկներ» մենագրության մեջ անդրադառնում է քնարական սեռի ստեղծագործություններին՝ ընդգծելով. «քնարական բանահյուսության յուրաքանչյուր ավանդական երկի տարբերակ դառնում է արտահայտիչը այն կատարող որոշակի անհատի կամ մրա միջավայրի տվյալ դահի հոգեվիճակի, տրամադրությունների, հույզերի և աղյուրների: Այստեղից էլ այն հարատևող բանաստեղծական կենդանի զգացողությունն ու ընկալումը, որ

միշտ ուղեկցում է ավանդական քնարական երկին նրա յուրաքանչյուր կատարման ժամանակ» (Harutyunyan, 2010, p. 103):

Օրորն էլ, իր հերթին, միջավայրի ու հիշողության «ծնունդ» է: Ավագ բանասացների օրորերգերում *Էրկիր* կամ *Էրկրեն* բառը տարածական է. կարոտի, դատմական հիշողության կմիք կա անփոփոխ:

Նանիկ, նանիկ, իմ բալիկ,  
Անուշ քնիր, մեծըցիր,  
Դարձիր մարդ մարդկանց մեջ,  
Քունն անուշ է իմ ճագի,  
Արևն է նստել նրա մեջ,  
Չես ուզում փակել աչերդ  
Փնտրում ես դայժառ արև...  
Էկան ձերոնք *Էրկրեն*,  
*Պարսի Ֆարսենքար* գյուղեն,  
Եկան հասան Չայաստան,  
Դարձան նորեն մշտական,  
Օրոր, օրոր ու նանիգ,  
Իմ անուշ ու բաջ բալիկ...

Պահիր հարգանք մեծի հանդեպ... (բանասաց՝ Կարինե Այվազյան, գ. Չաջուտ):

Բանասաց Կարինե Այվազյանը (ծնվ. 1956թ., նախնիները Կարսից են) իմաստային աստիճանավորվածք է հյուսում օրորը՝ *սերունդ-տոհմ, ազգ* օրգանական կաղով: Նշված օրորը խրատի, աղոթքի բացառիկ օրինակ է: Այս առիթով մեջբերենք նրա խոսքը. «*շատ առաջ էրեխեն մեծըցել է քաղցրահունջ օրորների, ժողտով մայրերի և հանգստացնող դենք ունեցող մամերի գրկի մեջ*»:

Աեր գրառած օրորները հատկորոշվում են հանկարծաստեղծությամբ. երբեմն մայր օրորասացը օրորերգի դաշտում է գովերգում երեխային. գովքը դառնում է օրորի ստեղծման նախադասում: Մեջբերենք բանասաց Գյուլնարա Մահլանյանի (ծնվ. 1969թ., հայրական կողմը՝ Սալմաստ գավառի Մահլան գյուղից) խոսքն ու օրորաստեղծ տողերը. *Ստեղծել են բառեր կամաց հնչյուններից՝ փսփսիկ, բոքոլիկ, գոչո ու ըրդես քնցրել են, շատ ձևերով են սիրել ու երգել, օրինակ՝*

Լուսդ ուտեմ, իմ բալա,  
Չամով, սիրուն իմ բալա,  
Խուճուճ-մուճուճ իմ բալա,  
Քնի՛, քնի՛, իմ լալա...

Օրորների գրառման ժամանակ օրորասացները ոչ միայն երգում էին օրոր, այլ նաև հանգամանալիորեն նշում էին երգի տաղանդն ու կարևորությունը. *Օրորոցայինի մեջ կա մի առանձնահատուկ բան, նրանից դուս գուքս սեր ու ջերմություն, բոլի տահել ու տահդանել...* (բանասաց՝ Թեհմինե Շահինյան, ծնվ. 1955թ. Սիլվավետ գյուղում, նախնիները Մուշից են):

Շիրակի օրորներում տեսանելի են նաև ժողովրդական խաղիկներ.

Անքուլ, քանքուլ իմ Արոն,  
Դաստա քանուլ իմ Արոն,  
Սարեր շուռ գա իմ Արոն,  
Բարով տուն գա իմ Արոն:  
Մալաքա ճորն ամղել ա,  
Արոն ձինը թամբեր ա,  
Անճրև էկե թռչեր ա,  
Արև զարկե շորցեր ա (Grigoryan, 1970, p. 174):

Ամփոփելով նշենք, որ Շիրակի օրորներն ավանդականի ու նորօրյա դրսևորումների համաձուլվածք են. կայուն կրկնատողեր են՝ *նանիզ, նանիզ, իմ բալա, այիզ, այիզ, քուն մոտ բալես...* Կայուն բանաձևերից տարածական է օրհնանքը:

Կատարված ուսումնասիրությունը վկայում է, որ դատմական թեմատիկա ունեցող օրորներն առավել ազատ են կառուցվածքի տեսանկյունից. օրորասացը, հավատարիմ մնալով օրորի շափածո տեսակին /տեքստային շիջմի առդաստիվում և այլն/, օրորերգի կատարման ընթացքում ասելիքը մեկընդմեջ տեղափոխում է արձակի տիրույթ, ինչը թերևս դայանամավորված է դատմական առատ իրողությունների թվարկմամբ, վերհուշի զգացողությամբ, կոնկրետ իրավիճակի հիշատակմամբ, որը դատարանային է: Ընդգծենք նաև այն, որ ժամանակի հողովույթում նկատվում է փոխներթափանցում. օրորերգը ավագ բանասացներից փոխանցվում է երիտասարդներին, որը ենթադրաբար փոփոխություններ է կրում տեքստային մակարդակում:

Օրորոցային երգերում հատկապես կարևորվում է հորինողի հանկարծաբանական հորինվածքային կարողությունների և դրանց համարժեք արտահայտչամիջոցների կենսական փոխկադակցվածությունն ու զեղարվեստական խորությունը: Այս հատկանիշների շնորհիվ է, որ օրորոցային երգը դաժողանել է իր կենսունակությունը նաև Շիրակի արդի երաժշտական բանասիրության մեջ:

Մեր կատարած արդի գրառումները ցույց են տալիս, որ օրորն իր ուրույն տեղն ու դերն ունի շիրակյան կենցաղում:

Շիրակում ճայնագրված օրորները երաժշտական լեզվի առանձնահատկություններով ու ոճական հատկանիշներով խիստ բազմազան ստեղծագործություններ են: Ժանրային տարբերակումը և բարդ համադրությունները ժողովրդական գեղարվեստական մտածողության արգասիք են: Չնայած վերը դիտարկված երգերը ճայնագրված են նույն տարածաշրջանում, և առանձին ենթախմբերում միավորված երգերին հատուկ են ընդհանուր հատկանիշներ, այնուամենայնիվ դրանք աչքի են ընկնում երաժշտական, բարբառային և ոճական խայտաբղետությամբ:

Դիտարկենք շիրակյան օրորոցային երգերի տարածամասնակյա գրառումները՝ համեմատական քննության տեսանկյունից:

**Առաջին խումբ. հստակ մեղեդային հորինվածքով օրորներ**

XX դարասկզբին գրառված օրորոցայինների մեջ առանձնանում է Սղ. Մելիքյանի գրառած *Նանիկը*:



Նկ. 6. Նամիկ (Source: Meliqyan & Ter-Ghevondyan)

Սա վառ արտահայտված մեղեդային հորինվածքով երգաստեղծություն է, որը բավական թիչ է հանդիմում Շիրակում: Իբրև յուրահատուկ մեղեդիակերտ օրորերգ՝ այն հետաքրքրել է շատ երաժշտագետների: Այստես, ըստ Ա. Աղայանի՝ այս օրորը «երաժշտական բնույթով և տեքստի բարբառային կազմությամբ շատ մոտ, բուն Շիրակի շրջանի հայկական հնագույն երգերից մեկն է» (Aghayan, 1948, p. 8): Դրա վառ վկայություններից մեկն այն է, որ այս նույն երգի տարբերակներից մեկը 1976 թվականին գրի է առել Ա. Բրուսյանը.

Ծա - ռի ճը - դե - ռը ջեզ օ - լո - լում են, բա - լա ջան:

Սըռե - քիս թո - կե - ռը ջե - զի ճը-խոր, բա - լա ջան,

Մի դեյ - ռես ջե - զի փաթ - թոց,

Լա - Նի, Լա - Նի, Լա - Նի, Լա - Նի,

Աչ - կա - պղղ իմ գլլ - խա - ջոր, բա - լա ջան:

Մի-զա-րը ջե-զի-փաթ-թոց, բա-լա-ջան, Լա-Նի, Լա-Նի,

Լա - Նի, Լա - Նի, Ծա - ռի թը - փեր ջե - զի Ծած - կոց,

Լա - Նի, Լա - Նի ու Լա - Նի,

Լա Նի, Լա - Նի, Լա - Նի:

Նկ. 7. (Source: Archive 3)

Դրանց մանրագմին համեմատությունը գտնում ենք 3. Ափիմյանի հողվածում, որտեղ երաժշտաբանաստեղծական հորինվածքներից տրվում է այստիպի բնութագիր. երկու երգերն էլ մայնական փուլում ծավալվում են տեղեցիային հիմքով ելակական միներում, գրեթե նմանատիպ ինտոնացիոն դարձվածքներով: Մոդուլյացիոն անցումը կատարվում է սահուն, աստիճանական վարընթաց շարժմամբ:

Չուգորդված են տերցիային հիմքով ելական և կվարտային օժանդակ հենակետով փոյուզիական միմորները: Ամշուշտ, երկրորդ երգն առաջինի տարբերակն է: Երգի այս տարբերակը, հավանաբար, կարող էր ի հայտ գալ բանավոր փոխանցման ճանադարհով կամ ստեղծվել ժողովրդական երաժշտական բառադաշարում առկա իմտոնացիոն տարրերի, տիղական դարձվածքների տեղային առանձնահատկությունների հիմքի վրա: Սրանց առկայությամբ անգամ այս խմբի օրորները թվով շատ են, իսկ յուրաքանչյուր օրորի տարբերակների թիվը՝ համեմատաբար քիչ» (Arinyan, 2000):

Ահավասիկ, այդդիսի այլ օրինակներ ևս հանդիպում են:

Դեռևս 1917թ. Սոյ. Մելիքյանը Շիրակում գրառել ու հրատարակել է *Նամի* օրորոցայինը, որը դարգադես հանրահայտ դարերգ է: Այստեղ նույնիսկ դահողանվել է դարերգի տեքստի հիմնական մասը, և միայն վերջում բանասացը կարևորել է *Նամիկ, ճանիկը*.

3ըմ կանցելարի դուռը, կվառի ֆուռը

7 Ֆուռ - ուր, սիրած յարիս սրտեն

12 Չեյլում մռնուռը - մու - ուր, ևս - նիկ, ևս - նիկ, բալա ջան, ճանիկ

17 ևս - նիկ:

Նկ. 8. Նամի (Source: Mellqyan & Ter-Ghevondyan, 1917)

3ըմ կանցելարի դուռը,  
Կվառի ֆուռը,  
Սիրած յարիս սրտեն  
Չեյլում մռնուռը,  
Նամիկ, ճանիկ,  
Բալա ջան, ճանիկ:

Այս օրորերզը կարելի է դիտարկել նաև միջմանրային ներթափանցման՝ տարերգ-օրորերգ տեսանկյունից: Աեղեղու կառուցվածքային նկարագիրը շատ տարզունակ է և մոտ է փոքրածավալ օրորերգերի շարունակ ոլտտվող ինտոնացիաների դասավորվածությանը: Ծավալվում է մեծ տերցիա ճայնածավալի մեջ՝ ց՛՛ հիմքով, ց՛-ա՛-հ՛՛ հմշյունաշարով մածոր ճայնակարգում: Ուշադրության արժանի են շարունակ վերադարձող վարընթաց սեկունդային քայլերը:

Այստիսով, Շիրակում ժանրային կենսունակությամբ բացառիկ տեղ են զրավում *օրորի* ու *դարերգի* ժանրերը: Հայ բազմադարյա մշակություն մեծ է եղել ժողովրդական գեղջկական օրորերգերի, դարերգերի երաժշտական, դարային ու բանաստեղծական արվեստի մշանակությունը՝ որդես ժողովրդի արվեստի ամենահարազատ, ամենահուսալի ու կենարար ելակետային ակունք: Շիրակի տարբեր համայնքներում այսօր էլ հանդիողում ենք վերջիններիս *նանա*, *տույ-տույ*, *տայ-տայ*, *լայ-լայ*, *տան-տան* անվանումներին:

Տարածված են իմշղես կրկնատողերով և կրկնակներով, այնղես էլ առանց կրկնությունների խաղիկները՝ դարգ մեղեդային հորինվածքներով: Դրանց որոշ նմուշներ առանձնացվել են տարբեր ծիսակարգերից և աղղում են ինքնուրույն կյանքով:

Օրորի ժանրի կենսունակությունը դայնամավորված է նախ՝ կրկնակների ու կրկնատղերի բանաձևված բաղադրիչների առկայությամբ, աղա նաև՝ բովանդակային բազմազանությամբ: Այս է դատմառը, որ դարերգի ժանրին են միահյուսվել նաև ծիսական և կենցաղային տարբեր իրավիճակների երգեր, այդ թվում՝ օրորներ ու մանկախաղաց երգեր:

Երբեմն շիրակյան մանկանոցում դարերզը ծառայել է որղես մանկախաղաց: Որղես օրինակ մշենք *Բատղա ջան*, *բատղա* և *Բամբակը լույ* է երգերը: Եշված երգերում կարևոր է ճոճը, տարուբերումը: Վասղորականի *Վույ*, *տանտանա* մանկախաղաց թմոցին ունի դարերգին բնորոշ սկսվածք-բանաձև.

Վույ, տանտանա, վույ, տանտանա,  
Բյո խոր մեռնիմ, բեգի էլ խետ...

Ըստ Ա. Սուբխասյանի Հայոց լեզվի բացատրական բառարանի՝ տանտան/ա/-ն Տանտան, տանտանա- /մանկ./ տանանա, դանդան, տինինի, /փոքրիկ երեխային ձեռքերի վրա վեր ու վար նետելով խաղացելու է: Այսինքն՝ *օրորել* բառը կարելի է բացատրել որղես դար խաղալ...

Օրորուլ շորորալ,  
նեննի ղսիմ,  
նեյնիմ, նենիմ դար,  
նայ, նայ, լայ լայ,  
տույ տույ և այլն:

2019թ. Բավղա գյուղում մենք ճայնագրել ենք բանասաց Կինա Հակոբյանին (ենվ. 1938թ., նախնիները՝ Վշոցքից): Ես սկզբում հիշեց գյուղում շատ տարածված *Արի*, *յարո ջան* ծանր գովընղը.

Արի, յարո ջան, արի ելմինք լեռները,  
 դու ոչխար տախե, ես էլ ընդեղ գառները:  
 Ես ինչ անուշ դայդա է,  
 էի յարո ջան, էի էրթանք լեռները,  
 դու ոչխար տախե, ես էլ ընդեղ գառները:  
 Սարեն, ճորեն ձեն կու գա,  
 էի յարո ջան, էի էրթանք լեռները,  
 դու ոչխար տախե, ես էլ ընդեղ գառները:

Երբ բանասացին խնդրեցինք երգել որևէ օրորոցային երգ, մա գրեթե մույն տարեգի երաժշտական բաղադրիչի միջոցով հնչեցրեց օրորոցայինի տեքստը.

Բայ - բայ է - բա,  
 Բա - յիկ է - բա, բայ է - բա,  
 Ա - յիկ է - բա,  
 Բա - յիկ է - բա, բայ է - բա:

Նկ. 9. (Source: Archive 4)

Բայ-բայ էրա,  
 Բայիկ էրա, բայ էրա,  
 Այիկ էրա,  
 Բայիկ էրա, բայ էրա:

Նկարագրված երևույթի ավելի ցցուն օրինակ է *Բանբակը լու է* տարերգ-օրորը.

Նկ. 10. Քամբակը լու է (Source: Archive 5)

Քամբակը լու է, օյ, օյ, օյ,  
 Քամբակը լու է, բամբակը լու է,  
 Քամբակը լու է, օյ, օյ, օյ:  
 Սիրուն աղջիկը, զոնտիկը ձեռը,  
 Կանգնել է դուռը, օյ, օյ, օյ:  
 Աղջի՛, նստել ես բռջին,  
 Քամբակը լու է, բամբակը լու է,  
 Օյ, օյ, օյ:  
 Կգործես խալի-խուրջին,  
 Սիրուն աղջիկը, զոնտիկը ձեռը,  
 Կանգնել է դուռը, օյ, օյ, օյ:

1990-ականներին Յ. Ափիսյանը Գյումրիում գրառել է այս բաղաբային ժողովրդական դարերգը՝ տղամարդու կատարմամբ, ով էլ նշել է, որ այն երգվել է նաև որդես օրորերգ, որտեղ շի ավելացվել որևէ համադատասխան կրկնակ կամ կրկնատող:

Ինչդեռ նկատել է Յ. Պիկիշյանը՝ «կամանց օրորներում գերակշռում են օրորելու գործողության ու մանկիկի նկատմամբ հոգածություն արտահայտող բառակադակ-ցությունները, բնի անհրաժեշտությունը մեկնաբանող դարձվածքները, ընտանիքի անդամների մասին տեղեկատվությունը և դիտվածային արտահայտությունները»

հավելումները: Հիմնականում կանանց կատարումներում են հնչում թափառող տողերով կամ սյուժեներով բանաստեղծական կայուն դասերները:

Տղամարդկանց կատարումներում տեքստն ավելի զուտ է, հակիրճ, խոհական...» (Pikichyan, 2012, p. 27):

Վիավասիկ երաժշտական բաղադրիչի բնութագիրը. տերցիային ձայնածավալ, e' հիմքով, e'-f'-g' հնչյունաշարով միտր ձայնակարգ, կրկնվող վարընթաց սեկունդային հանգավորումներով մեղեդի:

3. Վիինյանի գրառումներից ևս մեկը փաստում է, որ Գյումրու 2000-կանների բաղադրային միջավայրում հնչել են նաև հայտնի հեղինակային օրորոցային երգեր, որոնցից է Վվետիս Վհարոնյանի բանաստեղծության հիման վրա Դանիել Ղազարյանի հեղինակած *Նազեի օրորը*.

Բնի՛ր, իմ բալիկ, օրոր իշ արա,  
Դու լաց մի լինիր, ես եմ շատ եմ լացել:  
Կույր կըռունկները սուզ ու շիվանով,  
Մեր սև երկնքով եկան, անց կացան,  
Վ իս, մեր լեռներում նրանք կուրացան,  
Դու լաց մի՛ լինիր, ես շա տ եմ լացել:  
Վ. Վհարոնյանի բանաստեղծության երրորդ տունն ունի այս տողերը.  
Քարավանն անցավ, բարձան արցունքով,  
Սև անառատում ծունկ չոքեց, մնաց,  
Վյն մեր աշխարհի վիշտն ու արցունքն է,  
Դու լաց մի՛ լինիր, ես շատ եմ լացել:  
Մինչդեռ գրառված օրորի մեջ երգի երրորդ տան տեքստն այսպիսին է.  
Քարավանն անցավ, բարձված արցունքով,  
Մութ անառատում ծունկ չոքեց, մնաց,  
Մեր աշխարհի դարդ ու զուլումն էր,  
Դու լաց մի՛ լինի, ես շատ եմ լացել:

3 քա-րա-վա-նն ան - ցավ բարձ-ված ար-ցու-ն - քով, մութ ա - նա - պա  
6 տում ծունկ չո - քեց մը - նաց, մեր աշ-խար - հի դարդ ու  
11 զու - լումն էր, դու լաց մի լին - նի  
15 ևս շատ եմ լացել, լախ, մեր ցե-լի

Ավնհայտ է, որ սա հեղինակի ստեղծագործության *ժողովրդականացած* տարբերակն է: Ինչդեռ դիտուկ նկատել է 3. Ափիմյանը այսօրինակ երգերի մասին՝ «Այս երգերից շատերը կոմպոզիտորական ստեղծագործությունների ազդեցությամբ հորինվածքներ են: ... Դրանք Ալեքսանդրատյուի երաժշտության ինտոնացիոն բառարանի տիղակյան նմուշներ են և հետագա ուսումնասիրության անհրաժեշտություն ունեն»:

Այս երգի և դրա տարբերակի օրինակով կարող ենք տնդել, որ քաղաքային երաժշտության ինտոնացիոն բառարանի կիրառումը հակասության մեջ չի մտնում բնօրինակի հետ և դասիղանում է երգի հուզական ոգին: Սա, անշուշտ, խոսում է երաժշտաարտահայտչամիջոցների ազատ կիրառման, դրանց լավագույնս տիրադատման և ճիշտ տեղում, երբեմն նաև հանդատրաստից կատարելու ունակության մասին:

Ասվածն ամփոփելով՝ մեջբերենք Ա. Բրուտյանի արժեքավոր դիտարկումը. «Երգօրորների մեղեդիները գեղեցիկ են՝ շնորհիվ նրանց զարդարումն ռիթմի, ոլորումն ինտոնացիոն դատկերների, օգտագործված երաժշտական զարդարանքների: Այդ ամենի զուգորդումը ստեղծում է «հնչյունային ասեղնագործության» դատրանք, հարուստ ու դատկերավոր լեզու» (Brutyán, 2004): 3ետևաբար, այս խմբի օրորներում ամաջմայինը մեղեդային գիծն է, *երգ ասելու* և այդդիսով երեխային բուն դարգնելու կարողությունը:

**Երկրորդ խումբ. երեխային բնեցնելու դասին հորինվող երգեր**

Նախքան շիրակյան օրորոցային երգերի հաջորդ մեծ խմբին անդրադառնալը, որոնք բացառիկ ստեղծագործություններ են, տեղին ենք համարում այստեղ հիշել 3. Դիկիչյանի շատ կարևոր դիտարկումը օրորոցային երգի բանահավաքչական գրամման ամանձնահատկությունների մասին. «Դաշտային գրանցումների ընթացքում կարևոր է նաև բանասացի վերաբերումները. Օրինակ, երբ խնդրում ենք որևէ օրոր երգել, նա կամ կատարում է այդ ժանրի հայտնի երգերից մեկը, կամ փորձում է իր հորինածը վերաձևել օրորոցային երգի: Սկզբումբորեն այլ դատկեր կբացվի, եթե փորձենք նույն բանասացին ձայնագրել երեխային բնեցնելու ընթացքում «ձենով օրոր ասելիս» (Pikichyan, 2012):

Այս մասին գրել են շատ բանագետներ, որոնք, իհարկե, կարևորել են ժողովրդական երգի կատարման համատեքստը բուն օրորոցային երգի կատարման անմիջական միջավայրում (Golovin, 2023):

Օրորերգերի այս հորինվածքները զարմացնում են արտահայտչական խորությամբ: Դրանք, որդեա այդդիսին, երգեր չեն, այլ հանկարծաստեղծությամբ նդատակին հասնելու, ճիշտ աշխատելու *միջոցներ*: Այդ է դատնառը, որ այստեղ շատ են երեխային հանգստացնող և թմրեցնող բացականշությունները, կրկնվող դատկերավոր դարձվածքներն ու օրինանք-մաղթանքները: Դրանք շատ դիտուկ են ու խորիրդանչական, երբեմն՝ արբետիդային: Նշված տիդի որոշ օրորներում գերակշռում է շարունակ կրկնվող կրկնակը կամ կրկնատողը:

Լույսով հիմնականում բնութագրվող ունի ման *Լուրի, լուրի* օրորոցայինը, որը գրառվել է 1982թ. Ախտորյանում.

**A**

Լու - թի, լու - թի լու - թի, բա - լա լու-րիկ է - նեմ, կղխ - շուն լա - լա,

5

**B**

լու - թի, լու - թի, բա - թե տղր - կի թու - թի, - թու-րի, աա-թով գը - նա

9

թու - թի, բա - լա, թու - թի, բա - լա, թու - թի է - նեմ, կղխ-շուն բա - լա,

13

**C**

թու - թի, թու - թի թու - թիկ, թու - թի, թու - թի, թու - թի յա - ման, թու - թի,

17

թու - թի, թու - թի, թու - թի, թու - թի, թուր, բա - լա,

20

**D**

թու - թի, թու - թի, թու - թի, բա - թով, թու - թի, թու-րի, թու-րի, թու - թի

24

թու - թի, թու - թի, թու - թի, թու - թի, թու-րի, թու - թի թու-րի, թու - թի,

28

**E**

թու - թի, թու-րի, զրու - թիկ է - նեմ, ա - զիգ բա - լա, թու - թի, թու-րի,

32

թու - թի, թու - թի, թու - թի, թու - թի, թու - թի, թու - թի, թու - թի, թու - թի:

Նկ. 12. (Source: Archive 7)

Արտահայտիչ մեղեդային շարժումը, որը գերազանցադուր սահուն վերընթաց ու վարընթաց քայլերի վրա է հիմնված, ժողովրդական բնարական երգերի տիպա-

կան զծեր է դարձնակում: Դրան մոլաստում են հատկապես միմյանց հաջորդող ֆրագմենտն ու մախադասությունները, որոնք, թվում է, անվերջ կարող են շարունակվել: Կվինտա ինտերվալի սահմաններն ընդգրկող մեղեդին ծավալվում է ելական  $g-moll$  տոնայնության մեջ՝  $g^1-a^1-b^1-c^2-d^2-(e^2)$  հնչյունաշարով: Աեղեդիակերտման մեջ կարևոր դեր են խաղում առաջին մախադասության կվինտային և երկրորդ մախադասության կվարտային օժանդակ հենակետերի տարբերական հաջորդականությունները:

Լուրի՛, լուրի՛, լուրի՛, բալա, լուրի՛կ էնեն,  
Նըխշուն լալա, լուրի՛, լուրի՛,  
Բարե տըրկի:  
Բուրի՛, բուրի՛, սարով գնա, բուրի՛ բալա,  
Բուրի՛ բալա,  
Բուրի՛ էնեն նըխշուն բալա:  
Բուրի՛, բուրի՛, բուրի՛կ, բուրի՛,  
Յանան, բուրի՛, բուրի՛,  
Բուրի՛, բուրի՛, բուրի՛,  
Բուրի՛ բալա, բուրի՛ բուրի՛:  
Բուրի՛ բարով բուրի՛, բուրի՛, բուրի՛, բուրի՛,  
Բուրի՛, բուրի՛, բուրի՛, բուրի՛:  
Ըրուրիկ էնեն ազի՛գ բալա,  
Բուրի՛, բուրի՛, բուրի՛, բուրի՛,  
Բուրի՛, բուրի՛, բուրի՛, բուրի՛:

Օրորի տեքստը, ինչդես տեսնում ենք, *մաքուր* օրորոցային է՝ կրկնակների ու կրկնատողերի բազմաթիվ կրկնողություններով, մինչդեռ այդ տեքստի եղանակավորումը ինքնատիղ մեղեդի է, որից էլ բխեցվել է *բուրիների* շարքը: Ծանոթ կամ նախընտրելի մեղեդին օրորերգ դարձնելու երևույթը շատ հետաքրքիր է և դիտելի իբրև ժամրային ռեական ցուցիչ:

Յորինվածքը  $g^1$  հիմքով՝  $g^1-a^1-b^1-c^2-d^2$  հնչյունաշարով, կվինտային օժանդակ հենակետով ելական մինորն է: Հինգ անհամաչափ մախադասություններից բաղկացած հորինվածքում հնչյունային տրամաբանությունը նույնն է. սկսվում է երրորդ աստիճանից սկսվող սահուն վերընթաց շարժումով և նույն հանդարտ սահունությամբ հասնում հիմնանայնին՝ վարընթաց սեկունդային վերջնահանգանով: *Լուրի*, *լուրի* մոտիվից հյուսվում է երաժշտաբանաստեղծական կտավ, որը կարող է շարունակվել անվերջ:

Նույնդիսի հորինվածք ունի 1982թ. Ախուրյանում գրի առնված *Հայրուրը*.

1 Յայ - րուր է - նիմ իմ ա - նուշ գա - ոգ,  
 2 ղե - րուր է - նիմ, հայ - րուր է - նիմ,  
 3 իմ քաղց - ռիկ բա - լին հայ - րուր, հայրուր, հայ - րուր, հայ - րուր  
 4 հայ - րուր է - նիմ իմ ա - զիզ բա - լին, հայ - րուր է - նիմ  
 5 իմ ա - նուշ գա - ռան, ղո - ռու - ռի, ռու - ռի:  
 6 Ա'խ ի - մալ է - նիմ, շո - վա - ռել - իմ, իմ ա - զիզ  
 7 բա - լա - յին հայ - րուր է - նիմ, հայ - րուր, հայ - րուր, հայ - րուր,  
 8 հայ - րուր, հայ - րուր:

Նկ. 13. (Source: Archive 8)

Յայրուր եմիմ իմ անուշ գառը,  
 Դերուր եմիմ, հայրուր եմիմ իմ քաղցրիկ բալին:  
 Յայրուր, հայրուր,  
 Յայրուր, հայրուր:  
 Յայրուր եմիմ իմ անուշ գառան,  
 Դըրուրի ռուրի,  
 Ա'խ, իմալ եմիմ, շվարել իմ, իմ ազիզ բալային,  
 Յայրուր եմիմ, հայրուր, հայրուր, հայրուր:

Յիննականուն փոքր տերցիայի մեջ ծավալվող այս ինքնատիղ օրորոցայինը.



Երգը դարձյալ ելական մինորի տիրույթում է՝ մոտիվային յուրահատուկ մտա-  
 ծողության հարուստ զինանոցի կիրարկմամբ:

*Նանա, նանա, իմ բալա* օրորերգը գրառվել է Շիրակի մարզի Բավրա գյուղում՝  
 2020թ.: Բանասացը Կիմա Հակոբյանն է (ծնվ. 1938թ. Բավրայում, մախնիներն  
 Վշոցքից են):



Նկ. 15. Նանա, նանա, իմ բալա (Source: Archive 10)

Երգի մեղեդային բաղադրիչը յուրահատուկ է նրանով, որ դահիդանելով ժանրին  
 բնորոշ տարրերը, փոքր ձայնածավալը, կրկնվող, ասես *թմրեցնող* դարձվածք-  
 ները՝ ծավալվում է F՝ հիմնաձայնով մածոր ձայնակարգում, ինչն ավելի քիչ է հան-  
 դիողում օրորներում:

Յուրահատուկ է նաև այն, որ բացակայում է մածոր ձայնակարգի չորրորդ աս-  
 տիճանը, ինչն էլ ձևավորել է հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ սակավ հան-  
 դիողող անգեմիտոն ձայնակարգ, որը, ըստ Ա. Բրուտյանի, կարող ենք համարել  
 թերի թեմատոնիկա (Brutyan, 2014, p. 40):

Դրանցից մեկն էլ 2021թ. Թավշուտում գրառված *Բալես քնի* օրորոցայինն է: Այս-  
 տեղ ևս մեղեդային հորինվածքը մածոր ձայնակարգի տիրույթում է: Վիավասիկ  
 բանաստեղծական տեքստը.

Բալես քնի, օրո՛ր, օրո՛ր, իմ բալին,  
 Անուշ քնով քնի բալես,  
 Շուտ մեծանա իմ բալեն,  
 Աեծանաս շուտ քո օրերով,  
 Հասնես դադայիդ թևին,  
 Դադադ կգա քեզ բեռներով,  
 Օրո՛ր, օրո՛ր, իմ բալին:

Քա - լես քը - նի օ - թոր օ - թոր իմ բա - լին,  
 Ա - նուշ քը - նով քը - նի բա - լես շուտ մե - ծա - նա իմ բա - լեճ:  
 Մե - ծա - նա շուտ քո օ - թե - թովդ իսս - նես պա - պա - լիդ թե - ին  
 Պա - պաղ կը - գա քեզ բեռ - նե - թով օ - թոր օ - թոր իմ բա - լին:

Նկ. 16. Քալես քնի (Source: Archive 11)

Այնհայտ է, որ *Անուշ քնով քնի քալես* կամ *Օրոր, օրոր, իմ բալին* ավանդական օրորոցային դարձվածքները եղանակավորվել են կոմոդոլիտորական երգից ազդված կամ այդ երգի ոճով եղանակավորված մեղեդիով, որտեղ *F* հիմքով իոնական հեքստորդի սահմաններում *F-g<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-b<sup>1</sup>-c<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>(des<sup>2</sup>)* հնչյունաշարում ծավալվող մեղեդին ունի տերցիային թռիչքներ և հարձոնիկ ճայնակարգերին բնորոշ մեղեդային քայլեր՝ տոնիկական եռահնչյունի ուրվագծմամբ:

Ամփոփ ճայնակարգում հորինված օրորոցային երգերից իր յուրահատուկ արտահայտչականությամբ տղավորիչ է *Յ. Ափինյանի* գրառած *Այերը*.

Ա - յեր է - նիմ... Ա - յեր է - նիմ, բա - լա զան,  
 Ա - յեր է - նիմ, Ա - յեր է - նիմ, բա - լա զան:  
 Նա - նիկ է - նիմ, բա - լա զան, Օր, օ - թ - թիմ, բա - լա զան:

Նկ. 17. (Source: Archive 12)

Փոքրածավալ այս հորինվածքն անշափ հարուստ է մետրառիթմական դաստկերներով:

Դարձյալ ծավալվում է մեծ տերցիայի սահմաններում՝ *d<sup>1</sup>* հիմքով, տերցիային օժանդակ հենակետով, *d<sup>1</sup>-e<sup>1</sup>-fis<sup>1</sup>* մածոր ճայնակարգում:

Ինչդեռ կտեսնենք ներքևում, գրառված օրորոցային երգերը ծավալվում են հիմնականում միմոր ձայնակարգում՝ *հիմնաձայնի գերակշռող հանգավորմամբ*:

Հանկարծաստեղծ օրորերգի տիպական անուշներից է *Օրոր, օրոր*-ը, որը գրառել ենք Շիրակի մարզի Քարաբերդ գյուղում 2020թ.: Քանասացը Լիզա Մարգարյանն է (ծնվ. 1935թ. Քարաբերդ գյուղում, նախնիները գաղթել են Աուշից ու Ալաշկերտից)։

Նկ. 18. Օրոր, օրոր (Source: Archive 13)

Տեքստում գերակշռում են *օրոր, օրոր էնեմ, նանիկ, նանիկ* բառերի բազմաթիվ կրկնությունների վրա հիմնված ասերգային դարձվածքները: Երաժշտական բաղադրիչը ծավալվում է *ժ* հիմքով ելակական միմորում՝ *ժ<sup>1</sup>-ե<sup>1</sup>-գ<sup>1</sup>-ա<sup>1</sup>-բ<sup>1</sup>-ժ<sup>2</sup>* հնչյունաշարով: Միջին հատվածում մեկ անգամ հանդիպող սեղտիմա թռչիքը յուրահատուկ բացառություն է կրկնվող հնչյունների և սահուն քայլերի ալիքաձև ընթացքի համատեքստում: Տեքստի բոլոր հանգամանքն ավարտվում են *ժ<sup>1</sup>* հիմնաձայնի վրա՝ *սեկունդային վարընթաց քայլով*:

Գրեթե նույն բնութագիրը կարող ենք տալ *Նանիկ բալա ջան* օրորերգին.

Նա-նիկ, բա-լա ջան, նա - նիկ, նա-նիկ, դար-դար է - նիմ, դար - դար, դար - դար -  
դար, ա - նուշ բա - լա ջան, նա - նիկ է - նեմ ու ջըն-ցը - նեմ իմ ա - նուշ բա-լին  
նա - նիկ, բա - լեմ, նա - նիկ, նա - նիկ, հա - սանք հայ -  
- րն - նիք, հայ - րե-նիքն ա - նուշ է, ես չեմ հե - ոա -  
նա կար - նա - տուր մայ - րիկ ջան, ջեզ չեմ մո - ոա - նա, նա - նիկ, բա -  
լա - ջան, նա - նիկ, նա - նիկ է - նեմ ու ջըն - ցը - նեմ իմ ա - նուշ բա - լին:

Նկ. 19. Նամիկ բալա ջան (Source: Archive 13)

Բանասացը դարձյալ Լիզա Մարգարյանն է: Այստեղ կրկնվող *Նամիկ-Նամիկը* միահյուսվում է *դարդար-դարդար* կրկնակներին: Մեղեդահյուսությունը դարձյալ ժ' հիմքով եղյակամ միմորն է, բայց շատ փոքր ձայնաժամային մեջ, հիմնականում տերցիայի, ավելի քիչ՝ կվարտայի սահմաններում: Ավելի նշանակալի են սահուն բայլերի, կրկնվող հնչյունների սիլաբիզմի և, ամենակարևորը, սեկունդային վարդնթաց բայլերով ժ' հիմնաձայնով հանգաններն ու կառույցի ավարտը:

Հարկ է նշել այն իրողությունը, որ յուրաքանչյուր ավագ օրորասաց, հավատարիմ մնալով ավանդական օրորի բանաձևին, ստեղծում է իր օրորը, որը երբեք չի մոռանում անգամ տարիների հորձանուտում: Այս խմբի օրորները հարուստ են օրհնանքներով, կենսափորձի փոխանցման առատությամբ: Օրորի հիմք են կազմում փաղաքշական բառերն ու դանդաղահունչ, ռիթմական միավորները:

*Նամիկ ասեմ բալիս* օրորը գրառվել է Երևանի մարզի Լանջիկ գյուղում: Բանասացն է Աստղիկ Առաքելյանը (Եմվ. 1925թ. Լանջիկում, մայրսերունդը գաղթել են 1915թ. Մուշից)։

Նա - Նիկ ա - սեմ բա - լիս,      Նա - Նար,      բա - լա ջան, Նա - Նար, Նա - Նար

խորն է      թը - նե      բա - լի - կըս,      բա - լա ջան, Նա - Նա,      Նա - Նիկ, բա - լա

ջան, Նա - Նիկ,      Նա - Նիկ,      տա - ռեք      ինձ իմ      հայ - ռե - Նիք,

հայ - ռե -      Նի - քից      հե - ուս - ցել եմ,      բա - լա      ջան, Նա - Նիկ,      Նա - Նիկ,

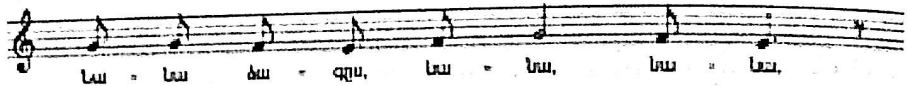
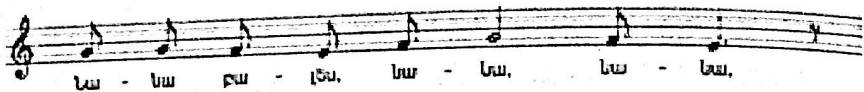
խեղճ պան -      դուխտ եմ,      տուն չու - նիմ,      բա - լից      բա - ժան - վել եմ,

տը - խուր,      տը - խուր,      ջուս չու - նեմ,      բա - լա      ջան:

Նկ. 20. Նանիկ ասեմ բալիս (Source: Archive 14)

Այս օրորոցային երգը ժանրի բովանդակային ընդլայնված սահմանների և դրանով իսկ ժանրային ներթափանցումների ցայտուն օրինակ է: Բանասացը ավանդական օրորի տեքստում համադրել է Ավ. Իսահակյանի «Այրիկիս» բանաստեղծությունից վերցված *Հայրենիքես հեռացել եմ* տողերը, ինչը երգը մոտեցնում է անտունիների կամ լուսնախաղի տեքստի երգերի հատկանիշներին: Այստեղ դարձյալ գործ ունենք հայ կանոնադրության վառ երևակայության և մեծ բանաստեղծի հայտնի տողեկնոջ ստեղծագործական վառ երևակայության և մեծ բանաստեղծի հայտնի տողեկնոջ յուրովի վերադասակարգելու երևույթի հետ: Տեքստի *Նանիկ ասեմ, Նանար-Նանար, Նանիկ բալա* կրկնակների առատության, զրական հայերենի իշխող դարձվածքների հետ մեկտեղ այս օրորոցում ևս երաժշտական բաղադրիչը նույն բնութագիրն ու հորինվածքային առանձնահատկություններն ունի, ինչի մասին ասվեց նախորդ երկու օրորոցայինների մեջ. ժ'իմնաձայնով ելական քառալարի սահմաններում միադալար սահուն մեղեդային գծի վրա ծավալվող հորինվածքն է, որտեղ տեքստային օժանդակ հենակետի առկայության դրամատիզմում դարձյալ բոլոր ներքին սեզմենտներն ավարտվում են իմնաձայնի վրա:

Նունդիսին է մեր գրառած *Նանա բալես* օրորերգը: Բանասացն է Աստղիկ Ղասաբյանը (ծնվ. 1921թ. Գյումրիում): Այստեղ այլ է ձայնակարգը. ժ'իմնաձայնով փռուզիական միմոր:



Նկ. 21. Նամա բալես (Source: Archive 15)

Այս առումով համաձայն ենք Ա. Հակոբյանի այն մտքին, որ օրորերգերի որոշ մնուցներուն երգը «թեմատիկ առումով հաճախ շեղվում է բուն օրորից և այսպես, օրորի ժանր կարող են մերթափանցել թեմատիկ առումով հեռավոր մոտիվներ, որոնք սակայն հստակ սկզբունքներով կրում են օրորի ազդեցությունն ու մեզ «հուշում» երգի ժանրային դատականելության մասին: ... Ահա այս դեղքերուն կրկնակներն ունեն մաս երգողի մտքերն ամփոփող, ամբողջացնող, երգողին իրականություն «վերադարձնող», երգին ձև «հաղորդող» ֆունկցիա» (Hakobyan, 2022, p. 37):

Պատահական չէ, որ Կոմիտասը հայ գեղջուկ երգի տեսակների երրորդ խմբում՝ դատմական երգերի մեջ առանձնացնում է վիղասանականն ու հերոսական մահերգը և դրանք դասում ամենաբարդ երգերի շարքին. «Տեսական և դիմացկուն են շինական, ծիսական, վիղական, վիղաքնարական, անտունի եղանակները, որոնք դարերով և անուր կաղուած են ժողովրդական սովորությունների և աամ-դրությունների հետ: Բայց, որովհետև բարդ են, գիտացիներից շատին անմատչելի են: Այժմ իմացողներին մատով են ցոյց տալի: Սովորությունների հետ այս կարգի եղանակներն էլ են կորչում:

Վիղականը բարդ է, որովհետև անբաժան է և վեղը եղանակից: Պատմական վիղաքնարականը թեղետ դարձ եղանակ ունի, բայց երկար դատմերգութիւն է» (Komitas Vardapet, 2005, p. 373):

Նկատի առնելով այն իրողությունը, որ ժամանակի հոլովություն առավել տուժել է վիղական բանահյուսությունը, հետևաբար օրորոցային երգերը մոյմդես մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում հենց վիղականության տարրերի ու բնորոշիչների շնորհիվ: Այս առումով մեծ հետաքրքրություն են առաջացնում ողբ-օրորները: Այստեղ տեղին է անդրադառնալ Ա. Բրուտյանի արժեքավոր դիտարկմանը. «Ողբերն իրենց թեմատիկայով կարող են աղերսվել ժողովրդական երգաստեղծու-

թյան տարբեր ժանրերի հետ: Օրինակ՝ ողբերգերը մոտ են դյուցազներգերին, երբ մեռնողը ժողովրդական հերոս է և արժանի է գովքի, իսկ օրորներին՝ այն դեպքում, երբ մեռնողը երեխա է, և արվում է երեխային համադատասխանող ողբ-գովեստ: Ողբերն իրենց բանաստեղծական որոշ լատկերներով կարող են աղերսվել նաև դանդախության ու լատմական երգերին, նույնիսկ հարսանեկան երգի ժանրին, լայիքին: Ողբերը շունեն կոնկրետ կառուցվածք և շեն ենթարկվում որևէ կոմդո-գիցիոն օրենքի:

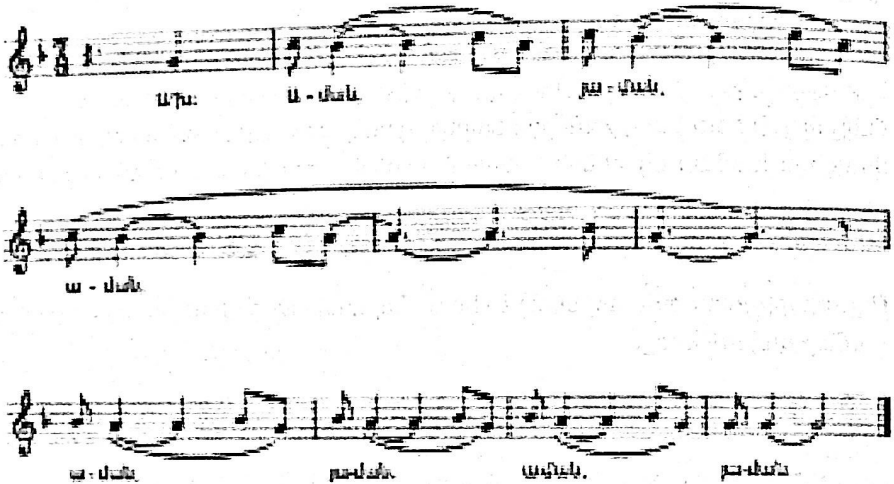
Կառուցվածքային ազատությունը բխում է ողբերին բնորոշ անկանոն լատմողա-կանությունից, քանի որ ողբացողը վշտից խելակորույս, արտահայտում է երբեմն մեկը մյուսի հետ կաղ շունեցող մտքեր. դրանք բորբոքվում են հատկաղես ցա-վակցելու համար եկողների երևալով, որոնցից յուրաքանչյուրը ողբացողի մեջ արթնացնում է մի նոր հիշողություն, որը և նա սկսում է անմիջաղես լատմել» (Brutyan, 2014, p. 136):

Ողբ-օրորի յուրահատուկ նմուշ է Լիզա Մարգարյանից գրառած *Մնաս բարով, կանաչ գարուն* երգը.

Նկ. 22. Մնաս բարով, կանաչ գարուն (Source: Archive 16)

Հիմնականում փռուզիական քառալարի սահմաններում ծավալվող նույն ծանր սե-կունդային հանգամները դարձյալ հագեցած են ասերգային դարձվածքներով: Հա-

նախակի լատվոլ վարընթաց ինտոնացիաները ողբի ու հեծեծանքի նմանակումներ են: Սակայն դրանք ոչ միայն հորինված են վարդեստորեն, այլև լիովին համահունչ են ժողովրդական երաժշտամտածողությանը: Համեմատելու համար դիտարկենք Կոմիտասի գրառած ողբերգերից մեկը՝ *Վխ, աման, յամանը* (Komitas, 2000).



Նկ. 23. Վխ, աման, յամանը (Source: Komitas)

Թեև երգը ծավալվում է եռլական մինորում, սակայն *հեծեծանք դարձվածքների* կրկնությամբ գրեթե նույնական է: Իբրև կարևոր հորինվածքային բաղադրիչ նշենք թե՛ ողբերգերում և թե՛ օրորերգերում ասերգայության, կրկնվող դարձվածքների և հանգաձևերում հիմնաձայնի կայուն ներկայության մասին:

Այսդիսով, ակնհայտ են ողբական արարողության կայուն բաղադրիչների մեջ այլ ժանրերի հետ աղերսները: Դրանցից առավել կայուն են դյուցազներգերի, լատմական և դանդիստության երգերի, ինչպես նաև *օրորների* հորինվածքային կան արտահայտչական տարրերը:

Շիրակում հանդիպում են նաև հայրենասիրական մոտիվներով օրորոցային երգեր: 1970թ. Ախուրյանում գրառած *Նանիկ արա, իմ բալիկ* օրորը բավական փոքրածավալ է և դարձյալ ընթանում է մաժոր ձայնակարգում.

Նանիկ արա,  
 Նանիկ արա, իմ անուշ բալա,  
 Որ շուտ մեծանաս,  
 Կարճիր բանակ դու գմաս:



Նկ. 24. Նահիկ արա, իմ բայիկ (Source: Archive 17)

Հայրենասիրական երգ հիշեցնող այս օրորը մանուկին դաստիարակելու և ոգեշնչելու նպատակին է ծառայել: Ինքնատիպ են *Նահիկի* աշխատանքային տեքստը և խրատական-ուղղորդական ոգեշունչ տառերը: Կարմիր բանակը հուշում է, որ խորհրդային տարիների գրվածք է, սակայն բանաձևված է նույն մտածողությամբ հնագույն օրորներից:

Այստիսով, շիրակյան տարածամանակյա գրառված օրորոցային երգերի հորինվածքային առանձնահատկությունների քննությունը ցույց է տալիս, որ ավանդական ժանրը ղախողանել է ոչ միայն իր կենսականորեն անհրաժեշտ գործառույթը, այլ նաև կառուցվածքային և երաժշտաբանաստեղծական արտահայտչամիջոցների որոշակի համալիրը:

Դիտարկվեցին հիմնականում երկու տարբեր կառուցվածքների վրա հիմնված ստեղծագործություններ. *Օրորոցային երգ՝ հաստատուն մեղեդիական նկարագրով և ազատ, կամայականորեն ընտրված, հարմարեցված, վերաձևված կառույցով:*

Ընդհանուր առմամբ այդ մեղեդիներն աչքի են ընկնում տարզությամբ, ռիթմական ոչ բարդ ղախկերների ընտրությամբ, որոնք, ինչդեռ առհասարակ բնորոշ է ժողովրդական ստեղծագործությանը, անցնում են տարբերակային կրկնողություններով: Դրանք հիմնականում ունեն քառյակային ձև՝ տողերի քանակի և վանկերի բավական համաչափ դասավորությամբ: Այստեղ կարևոր դեր են խաղում կրկնակներն ու կրկնատողերը:

Ժողովրդական այստիսի հորինվածքների տիպական առանձնահատկությունները, ինչդեռ տեսանք, լավագույնս յուրացրել են *հայ աշուղները*, ովքեր ստեղծելով հեղինակային օրորերգեր, հնարավորություն են ունեցել խորանալու քնարական երգի ժանրի առավել խորքային շերտերի մեջ:

Գյուճարիում ձայնագրված օրորները նույնդեպ ազդված են քաղաքային երգերի այլ ժանրերին բնորոշ երաժշտական լեզվի առանձնահատկություններից: Այստեղ նկատելի է կառուցվածքային ամբողջականությունը՝ երբեմն նույնիսկ օկտավանկատելի է կառուցվածքային ամբողջականությունը՝ երբեմն նույնիսկ օկտավային կառուցվածք ունեցող ձայնակարգերի կիրարկմամբ: Աճուռն, սրանք թե՛ յին կառուցվածք ունեցող ձայնակարգերի կիրարկմամբ: Աճուռն, սրանք թե՛ աշուղական և թե՛ կոմպոզիտորական ստեղծագործությունների ազդեցությամբ հորինվածքներ են:

## Երրորդ խումբ. երաժշտական հորինվածքի ազատ ու հանկարծաստեղծ շարադրմանը երգեր

Բնականաբար, նման բնորոշիչներով օրորերգերն ավելի ծավալուն ստեղծագործություններ են, որոնք ծնվում են մեկ կամ երկու մոտիվից, երբեմն՝ դարձվածքից, միմյանց հաջորդող տարբերակված ու անհավասար նախադասությունների քից, որը կարող է անվերջ շարունակվել: Թվում է, այդ օրորերգերն ավարտվում են այն դահիմ, երբ երեխան բնում է: «Օրորներում, - իրավացիորեն նկատել է Զ. Ափիյանը, - անհամաչափությունը ձևակառուցման գործոնների բարդ հարաբերակցության արդյունք է. ստեղծվում է մեղեդային առանձին դարձվածքների զգալի տարբերակումների, վանկի ծավալում եղանակավորումների, արտաքին հավելումների և այլնի շնորհիվ՝ որոշես երաժշտաբանաստեղծական մտքի կարևոր առանձնահատկություն, հարուստ մտածողության արտահայտություն»:

Այս օրորոցային երգերի մեջ բացառիկ ուշադրության են արժանի կառույցի առաջին մոտիվները կամ դարձվածքները: Դրանք մոնոդիկ երաժշտամտածողության բացառիկ մեխանիզմներից են, որոնք ինտոնացիոն բջջի կամ միավորի ազատ տարբերակման և ծավալման դաշտ են ստեղծում: Ինչդեռ ցայտուն երևաց, այս բոլոր մնուչներում հորինվածքի բոլոր բաղադրիչները համգում են ճայնակարգի հիմնաձայնին, և հիմնականում երգի վերջնամասում իբրև համգաձև օգտագործում են սեկունդային վարդնթաց քայլը: Ա՛ր կարծիքով, այս երևույթը կարելի է ոչ միայն բանաձևային, այլ նաև արքեստիդային համարել:

Շիրակյան օրորերգերի հորինվածքային առանձնահատկությունների մեջ նշանակալի է նաև տաղաչափական բարդ կառույցների արտահայտչական դերը: Երկտող, եռատող, քառատող, հնգատող վանկաչափական հարափոփոխ կառույցները հիմնվում են հիմնականում կրկնակների վրա: Այդդիսով կրկնակից է ձևավորվում տողի և տողերի վանկաչափական կառույցը, այստեղից էլ՝ ամբողջ հորինվածքը: Ընդ որում՝ այդ տողերի վանկերի քանակը և՛ բազմազան է, և՛ բազմատեսակ. սկսած 5-ից մինչև 11 վանկանի տողերը՝ չափական ամենատարբեր ուղերի հաջորդականություններով:



ստեղծվելով համայնքային միջավայրի մեջ, կարևորվում են որոշես ավանդական  
նմուշներ:

Ուսումնասիրությունը ցույց է տվել, որ մերօրյա օրորներում գերակշռում են *տիդիկ  
գործառնությանն դեր կատարող*, այսինքն՝ միայն օրորելու տահին հանկարծա-  
ստեղծ հորինվածք կրող նմուշները: Դրանք արտահայտում են ավանդական օ-  
րորների տիդական գծերը՝ ձայնակարգային ու կառուցվածքային դրսևորումները:

Եստ կարևոր կառուցողական դեր են կատարել կրկնվող դարձվածքները, որոնք  
բանաձևային են թե՛ տեքստում և թե՛ մեղեդու մեջ: Սրանք տատկանում են *հան-  
դատրաստից հորինված* օրորների շարքին: Այսինքն, հորինվում են այդ տահին՝  
բանաձևային դարձվածքների հմուտ կիրառմամբ, կրկնակ բառերի ու բառակա-  
դակցությունների օգնությամբ:

Կայուն բանաձևներից տարածական է օրհնանքը: Բնականաբար, այստեղ հանգա-  
վորումը խիստ անկայուն է և ենթարկվում է երգողի հանկարծաբանական մտածո-  
ղությանը: Այստեղ անհամաչափությունը ձևակառուցման գործոնների բարդ  
հարաբերակցության արդյունք է. ստեղծվում է մեղեդային առանձին դարձվածք-  
ների զգալի տարբերակումների, վանկի ծավալում եղանակավորումների, արտա-  
քին հավելումների և այլն շնորհիվ՝ որոշես երաժշտաբանաստեղծական մտքի  
կարևոր առանձնահատկություն, հարուստ մտածողության արտահայտություն:

Լիովին համամիտ ենք Ա. Հակոբյանի այն հիմնադրությին, ըստ որի՝ *ընտրված ազ-  
գագրական գոտիներից գրառված նմուշների հետազոտությունը թույլ է տալիս  
Ֆոլկլորագիտական առումով երևակել երաժշտական բարբառային առանձնա-  
հատկություններ մեկ ժանրի ներսում և եզրակացնել, որ հայկական ավանդական  
երգամտածողությունը, հստակ արտահայտված գլոբալ ինքնատիոյությամբ հան-  
դերձ, իր ներսում աչքի է ընկնում երաժշտական բարբառների բազմազանությամբ,  
լոկալ-տարածաշրջանային ուրույն մտածողությամբ (Hakobyan, 2022):*

Աեր կատարած ուսումնասիրությունը վկայում է, որ Եիրակի օրորներն ունեն  
ագատ կառուցվածք, հանախ չափածո տեքստ /մեկընդմեջ տեղափոխվելով ար-  
ձակի տիրույթ/, ժանրային թեմատիկայի լայն շրջանակներ, լեզվական ճկունու-  
թյուն և անտղառ հարստություն, բարբառային տարբեր դարձվածքների յուրա-  
հատուկ գոյակցություն, ինչոտես մաս գրական հայերենի անմիջական ազդեցույթ-  
յուն, ոճական բազմազանություն: Երաժշտական բաղադրիչի առումով տահ-  
դանված են մոնոդիկ մտածողության բոլոր կարևոր բաղադրիչները,  
ձայնակարգի ընկալումը, մետրառիթմական մոնոտոն և հարափոփոխ տատ-  
կերները, ասերգային և ծորուն մեղեդային արտահայտչամիջոցների հարուստ  
ընտ-  
րանին, հանկարծաբանական հորինվածքի բոլոր բնորոշ գծերը:

Այստիսով, օրորի ժանրը այսօր էլ տահողանելով իր կենսունակությունը՝ կատա-  
րում է ոչ միայն իր բուն նշանակությանը վերաբերող գործառնույթ, այլև, ինչոտես  
նախկինում, կարող է ներկայացվել հարակից ժանրերի բնորոշիչներին համա-  
գոր երգատեսակներով, որոնք հարմարեցվում են օրորերգի բանաձևային մտա-  
ծողությանը:

Շիրակի տարածաշրջանում գրառված և մեր կողմից ուսումնասիրված օրորոցային երգերը նախ փաստում են այս ժանրը որդես նախնյաց ժառանգություն խնամքով պահելու ճգնումը, իսկ մերօրյա միջավայրում հորինված օրորները վկայում են ժանրի կենսունակության, հորինողի գեներտիկ փայլուն հիշողության և ավանդական բանաձևային մտածողության ժառանգականության մասին:

Իր հարուստ երաժշտական ժառանգության մեջ, ուր խտացած են Արևմտյան Հայաստանի, հատկապես Բարձր Հայքի երաժշտաբանահյուսական կարևորագույն բնորոշիչներ, այսօր էլ հիշվում և նորովի հորինվում են օրորոցային երգեր՝ լավագույնս պահպանելով հայ մոնոդիկ երգաստեղծության հորինվածքային հիմնարար սկզբունքները:

## ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ / REFERENCES

- Abeghyan, M. (1940). *Gusan's Folk songs*. Yerevan (in Armenian).
- Abeghyan, M. (1967). *Works* (Vol. B). Acad. Sci. of Arm. SSR (in Armenian).
- Acharyan, H. (2009). *Recite Poetry of Istanbul Armenians*. YSU (in Armenian).
- Aghayan, E. (1976). *Explanatory Dictionary of Modern Armenian* (Vol. 1). Hayastan Publishing House (in Armenian).
- Aghayan, Gh. (1979). *Works*. Sovetakan Grogh (in Armenian).
- Alejandro, L. (2006). The Sounds of the Nation: Visions of Modernity and Tradition in Mexico's First National Congress of Music. *Hispanic American Historical Review*. 86 (4), 681-706. <https://doi.org/10.1215/00182168-2006-047>
- Apinyan, H. (1998). Comparative Analysis of Diachronically Recorded Lullaby Songs in Shirak [Abstracts of reports of Conference]. *Historical and Cultural Heritage of Shirak: Contemporary Issues of Armenology*. (4th Session) (in Armenian).
- Apinyan, H. (2000). *The Genre of a Lullaby Song in Folk Song Art of the Shirak Region*. *Scientific Works*, (Vol. 3). Acad. Sci. of Arm. SSR (in Armenian).
- Apinyan, H. (2002). On Some Prosodic Peculiarities of a Lullaby Song. *Historical and Cultural Heritage of Shirak*. (5th session) (in Armenian).
- Apinyan, H. (2004). Observations of the Shirak's Folk Music. *Historical and Cultural Heritage of Shirak*. (7th session) (in Armenian).
- Apinyan, H. (2007). Observations of the Shirak's Folk Music on the Problem of Musical Study. *Historical and Cultural Heritage of Shirak: Contemporary Issues of Armenology. Materials science conference* (in Armenian).
- Armenian Gusans (1957). *Haypet*. Yerevan (in Armenian).
- Ashough Jivani (2009). *Unknown Songs*. (T. Poghosyan compiler). Lusak (in Armenian).
- Atayan, R.(2000). Komitas The Complete Works (Vol. 11). Musical Ethnographic Heritage Armenian Folk Songs (Book 3) In R. Atayan (Ed.) *Ethnographic Collection* (Part 1). Gitutyun (in Armenian).
- Bediryanyan, P. (2011). *Explanatory Dictionary of Armenian Phrases*. YSU (in Armenian).
- Brutyanyan, A. (1985). *Folk songs*. Sovetakan Grogh (in Armenian).
- Brutyanyan, M. (2014). *Armenian Folk Music Composition*. Amrotc Grup (in Armenian).
- Golovin, V. (n.d.). *Lullaby Song: Classification of motives*. Retrieved June 02, 2023, from <https://www.ruthenia.ru/folklore/golovin1.htm> (in Russian).
- Grigoryan, R. (1970). *Armenian Folk Lullabies and Nursery Songs*. Acad. Sci. of Arm SSR. (in Armenian).
- Gusan Ashot (1974). *Rays of Love*. Armenia (in Armenian).
- Hakobyan, A. (2022). *Armenian Traditional lullabies*. [Dissertation, Yerevan] (in Armenian).
- Harutyunyan, E. (2007). *Armenian Folk Mourning Songs*. *Armenian Ethnography and Folklore* (Vol. 24). Yerevan (in Armenian).
- Harutyunyan, H. (2023). Some Features of Ethnic Music. *Sciences of Europe*, 128, 4-7. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10081851>

Harutyunyan, H. (2023). About some Typological Features of Lullabies. *European Journal of Arts*, 4, 9-16. <https://doi.org/10.29013/EJA-23-4-9-16>

Harutyunyan, S. (2010). *Essays on Folklore Studies*. NAS RA (in Armenian).

Jivanyan, A. (2008). *The Poetics of the Fairy Tale: Simile in the Fairy Tale Context (on the Armenian Folk Tale Material)*. [Transcript of doctoral dissertation, Yerevan].

Komitas Vardapet (2005). *Articles and Studies*. (Book 1), Sargis Khachents (in Armenian).

Komitas Vardapet (2007). *Articles and Studies*. (Book 2), Sargis Khachents (in Armenian).

Levonyan, G. (1904). Ashough as a Social Figure. *Ethnographic Journal*, 11 (in Armenian).

Malkhasyants, S. (1945). *Armenian Dictionary* (Vol. 4). Acad. Sci. of Arm. SSR (in Armenian).

Manucharyan, S. (2017). *Linguo-Stylistic Peculiarities of Gusan Ashot's Poetry*. 22(440), Syunyats Yerkir (in Armenian).

Matikyan, H. (2015). *The Personage of a Lullaby Singer in English and Armenian Traditional Lullaby Texts*, V. XVIII. *Scientific Works*, NAS RA (in Armenian).

Matikyan, H. (2020). *Let me Sing a Sweet Lullaby*. Eldorado (in Armenian).

Meliqyan, S., Ter-Ghevondyan, A. (1917). *Songs of Shirak*. Cartli (in Armenian).

Melkumyan, M. (1969). *Hovhannes Tumanyan about Education and Upbringing*. Luys (in Armenian).

Mkrtychyan, V. (1966). *Rafael Patkanyan*. Hayastan (in Armenian).

Pahlevanyan, A., Sahakyan A. (1984). *Talin*. Sovetakan Grogh (in Armenian).

Perry, N. (2013, January 20) *The Universal Language of Lullabies*. Retrieved March 3, 2020, from BBC World Service, BBC News Magazine Online <http://www.bbc.co.uk/news/magazine-21035103>.

Pikichyan, H. (2012). *Music in the Armenian Daily and Ritual Life*. Amrots Grup (in Armenian).

Seeger, A. (1987). *Why Suya' Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge.

Shahen (1964). *Gusan of Armenia*. Haypet (in Armenian).

Srvancyants, G. (1978). *Works* (Vol. 1). Acad. Sci. of Arm. (in Armenian).

Tagakchian, Z. (2020). *Spiritual Songs on Folk traditions of Javakhq*. Gitutyun (in Armenian).

Ter-Martirosov, F. (2004). Stone Pipe of Pan of the 5th century B.C. from Draskhanakert. *Musical Armenia*, 2, pp. 54-63 (in Armenian).

Tumanyan, H. (1988). *Poems* (Vol. 1). Yerevan (in Armenian).

Yemjakyanyan, L. (2009). *Ashough Love Romance in the Context of NearEastern Musical Interrelations*. Gitutyun (in Armenian).

## ARCHIVES

Archive 1, Apinyan, H. (N 1), *Personal collection*, Acad. Sci. of Arm, SSR

Archive 2, Ashugh Aramays (N 57) Musical fund of SCAS NAS RA

Archive 3, Artik scientific expedition. (1976). *Collection of recordings of the chair of folklore studies* (N 294), Yerevan Komitas State Conservatory, Yerevan, Armenia

Archive 4, Harutyunyan, H. (N 125), Armenian National Academy of Sciences, Shirak Armenological Research Center, Gyumri, Armenia

Archive 5, Apinyan, H. (N 41), Armenian National Academy of Sciences, Shirak Armenological Research Center, Gyumri, Armenia

Archive 6, Artik scientific expedition. (1976). *Collection of recordings of the chair of folklore studies* (N 329), Yerevan Komitas State Conservatory, Yerevan, Armenia

Archive 7, Akhuryan scientific expedition. (1982). *Collection of recordings of the chair of folklore studies* (N 44), Yerevan Komitas State Conservatory, Yerevan, Armenia

Archive 8, Akhuryan scientific expedition. (1982). *Collection of recordings of the chair of folklore studies* (N 15), Yerevan Komitas State Conservatory, Yerevan, Armenia

Archive 9, Maralik scientific expedition. (1981). *Collection of recordings of the chair of folklore studies* (N 118), Yerevan Komitas State Conservatory, Yerevan, Armenia

Archive 10, Matikyan, H. (N34), Armenian National Academy of Sciences, Shirak Armenological Research Center, Gyumri, Armenia

Archive 11, Matikyan, H. (N 35), Armenian National Academy of Sciences, Shirak Armenological Research Center, Gyumri, Armenia

Archive 12, Apinyan, H. (N 40), Armenian National Academy of Sciences, Shirak Armenological Research Center, Gyumri, Armenia

Archive 13, Harutyunyan, H. (N 24), Armenian National Academy of Sciences, Shirak Armenological Research Center, Gyumri, Armenia

Archive 14, Harutyunyan, H. (N 27), Armenian National Academy of Sciences, Shirak Armenological Research Center, Gyumri, Armenia

Archive 15, Harutyunyan, H. (N 37), Armenian National Academy of Sciences, Shirak Armenological Research Center, Gyumri, Armenia

Archive 16, Harutyunyan, H. (N 28), Armenian National Academy of Sciences, Shirak Armenological Research Center, Gyumri, Armenia

Archive 17, Akhuryan scientific expedition. (1970). *Collection of recordings of the chair of folklore studies* (N 49), Yerevan Komitas State Conservatory, Yerevan, Armenia

**ՀԱՍՏԻԿ ՀԱՍՆԵՏԻ ՍԱՏԻԿՅԱՆ** / բանասիրական գիտ. թեկնածու, դոցենտ  
գիտաշխատող, ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն



Շիրակի Պետական  
համալսարան, Օտար  
լեզուների եւ գրականության  
ամբիոնի դասախոս  
Օճվել է 1987 թ.  
Լեմինակամում:  
Ավարտել է Երևանի  
Պետական համալսարանի  
ոմանագերմանական  
բանասիրության  
ֆակուլտետը, Հայաստանի  
Ամերիկյան համալսարանի  
թարգմանչական բաժինը:  
2019-ին ցրան շնորհվել է  
բանասիրական  
գիտությունների թեկնածուի  
գիտական աստիճան, 2024-  
ին դոցենտի կոչում:

2012-ից Գիտությունների ազգային ակադեմիայի Շիրակի հայագիտական  
հետազոտությունների կենտրոնի գիտաշխատող է: Մասնագիտական առարկաներ է  
դասավանդում Շիրակի Պետական համալսարանում և Հայաստանի Պետական  
տնտեսագիտական համալսարանի Գյումրու մասնաճյուղում:

Գիտական զեկուցումներով մասնակցել է միջազգային գիտաժողովների Հայաստանում,  
Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներում, Միացյալ Թագավորությունում, Իսրայելում,  
Իտալիայում, Վիեննայում:

Հեղինակ է 2 մենագրության՝ «Անուշ ծայնով կանչեն օրոր (անգլալեզու և հայ օրորոցային  
տեքստերի լեզվա-բանագիտական քննություն)», «Շիրակի տղաբերք և մանկատածություն»,  
համահեղինակ է 1 մեթոդական ձեռնարկի՝ «Մանկական բանահյուսության արդի  
կենցաղավարումը Շիրակում», շուրջ 60 գիտական հոդվածների և հաղորդումների, «Շիրակ  
հայոց բանահյուսական մշակույթը» ժողովածուի համահեղինակ է:

**HASMİK HAMLET MATIKYAN** / PhD in Philology, Docent  
Researcher at Shirak Center for Armenological Studies NAS RA,  
lecturer at the Chair of Foreign Languages and Literature,  
Shirak State University  
e-mail: [hasvrej@mail.ru](mailto:hasvrej@mail.ru)

Orcid-0000-0003-0032-5123

Was born in Leninakan in 1987. She is a graduate of Yerevan State University, Faculty of Philology and the American University of Armenia. In 2019 she earned her PhD in Philology, becoming an associate professor in 2024. Since 2012 she has been working at Shirak Center for Armenological Studies NAS RA as a scientific researcher. She teaches academic courses at Shirak State University and ASUE GB. She has delivered reports at international conferences in Armenia, USA, UK, Spain, Italy, Vienna. She is the author of the monograph "Let me Sing a Sweet Lullaby" (A Linguistic-Folkloristic Study of the English and Armenian Lullaby Texts), "Child Birth and Rearing in the Shirak Region", 1 Methodological Manual: Modern Manifestations of Children's Folklore in the Shirak Region, and about 60 articles, and has co-authored the "Shirak: Armenian Folklore Culture" collection.

**ՀԱՍՄԻԿ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ**

արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ  
Երեւանի Կոմիտասի անվան Պետական կոնսերվատորիայի Գյումրու մասնաճյուղի տնօրեն  
ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոնի ավագ գիտաշխատող  
1987թ. ավարտել է Երեւանի Կոմիտասի անվան Պետական կոնսերվատորիան եւ 2005թ.-ին



ստացել արվեստագիտության թեկնածուի  
գիտական աստիճան եւ դոցենտի կոչում: Աշ-  
խատել է Գյումրու «Կումայրի» Պատմաճար-  
տարադեղատեղական արգելոց-թանգարանում:  
Ներկայումս Երեւանի Կոմիտասի անվան Պե-  
տական կոնսերվատորիայի Գյումրու մաս-  
նաճյուղի տնօրենն է:

1997թ.-ից մա մա եւ ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագի-  
տական հետազոտությունների կենտրոնի ա-  
վագ գիտաշխատող է:

Նա հեղինակ է «Երաժշտությունը V-XVդդ.  
հայ Պատմագրության համատեքստում» մե-  
մագրության (2010), հրատարակել է շուրջ 60  
հոդված:

**HASMİK HARUTYUNYAN** / PhD in Art,  
Associate Professor  
Director of Gyumry Branch of Yerevan State  
Konservatory after Komotas.  
Senior scientific researcher in Shirak Center  
for Armenological Studies NAS RA  
E-mail: [hasmik.har@mail.ru](mailto:hasmik.har@mail.ru)

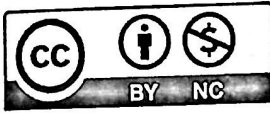
Orcid: [0000-0002-4358-9244](https://orcid.org/0000-0002-4358-9244)

Graduated from Komitas State Conservatory in 1987 and earned her PhD in 2005. Harutyunyan has worked at the Kumayri Reserve-Museum in Gyumri and currently serves as the director of the Gyumri Branch of Komitas State Conservatory.

Since 1997, she has also been affiliated with the Shirak Center for Armenian Studies. Currently, she is a musicologist and researcher at the Shirak Center for Armenian Studies of the National Academy of Sciences of RA.

She is the author of a monograph titled "The V-XV Century Music in the Context of Armenian Historiography" (2010) and has published about 60 articles.

աշխատանքը լիցենզավորված է Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License-իմ համադաստասխան



this work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

**UDC** 784.671:398.831(=19)

**BISAC MU5D**15000

**ISBN** 978-9939-9339-2-4 (print)

**ISBN** 978-9939-9339-3-1 (online)

**ՀՏԴ** 784.671:398.831(=19)

**ԳՍԴ** 85.314+82.3(5Դ)-433

**Ա** 333

© H. MATIKYAN / Յ. ԱՍՏԻԿՅԱՆ 2024

© H. HARUTYUNYAN / Յ. ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ 2024

© AICA-Armenia, ICA / ԱԻԿԱ-Արմենիա, ԺԱԻ

## **H. MATIKYAN, H. HARUTYUNYAN**

Lullaby Songs in Contemporary Manifestations of Traditional Music in Shirak.  
AICA-Armenia, Institute of Contemporary Art, Yerevan. 2024. 96 p. DOI:  
<https://doi.org/10.70459/m/2024.002>

The research was conducted and financed by the Higher Education and Science Committee of RA Ministry of Education, Science, Culture and Sports within the framework of the research projects "22 YR-6B030" ("Children's Folklore in Shirak", supervisor, PhD H. Matikyan) and "21T-6E197" (Armenian Ashugh Art in the Light of History, supervisor, PhD, H. Harutyunyan)

The monograph is dedicated to modern manifestations of Armenian folk lullabies, their generic, compositional, structural and expressive peculiarities. The study was mainly conducted from the point of view of revealing and evaluating ways of life and creative mechanisms in the modern manifestations of Shirak's folk songs. Based on the study of fictional characteristics and features of modern samples of folk lullabies recorded in Shirak, the modern fictional mechanisms of folk creativity were revealed and valued. The material collected and developed as a result of the work will be included in the framework of comparative ethnomusicology and science.

The book is addressed to professionals and a wide readership.

### **ՍԱՀԻԿՅԱԿՆ Դ., ԳՎՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱԿՆ Դ.**

Օրորոցային երգերը Շիրակի ավանդական երաժշտության արդի դրսևորումներում / Դ. Սատիկյան, Դ. Գարությունյան.- Եր.: ԱԻԿԱ-Արմենիա, ժամանակակից արվեստի ինստիտուտ, 2024.- 96 էջ: DOI: <https://doi.org/10.70459/m/2024.002>

Մենագրությունը նվիրված է հայ ժողովրդական օրորոցային երգերի արդի դրսևորումներին, դրանց ժանրային, հորինվածքային, կառուցվածքային և արտահայտչական յուրահատկություններին: Ուսումնասիրությունը հիմնականում տարվել է Շիրակի ժողովրդական երգերի մեթոդա դրսևորումներում կենսաձևերի և ստեղծագործական մեխանիզմների բացահայտման և արժեւորման տեսանկյունից: Շիրակում գրառված ժողովրդական օրորոցային երգերի արդի նմուշների հորինվածքային բնորոշիչների ու առանձնահատկությունների ուսումնասիրության հիման վրա բացահայտվել ու արժեքավորվել են ժողովրդական ստեղծագործության արդի հորինվածքային մեխանիզմները: Աշխատանքի արդյունքում հավաքված և մշակված նյութը հետագայում ընդգրկվելու է համեմատական էթնոերաժշտագիտության ու բանագիտության շրջանակներում՝ հիմք դառնալով կատարվելիք նոր հետազոտությունների համար:

Նախատեսված է մասնագետների և ընթերցող լայն շրջանների համար:

խմբագիր՝  
Տիգրան Ռշտունի

ձեռնարկումը եւ էջադրումը՝  
Սկրտիչ Մաթեոսյան

**AICA**  
ARMENIA

INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART

<https://aica-armenia.com>

mail: [info@aica-armenia.com](mailto:info@aica-armenia.com)

Որդես հոգետր մշակույթի առանձնահատուկ շերտ՝ ավանդական երգը հարուստ տեղեկատվության աղբյուր է տվյալ ժողովրդի դատմության, աշխարհագրության, հասարակական կյանքի, կենցաղի, էթիկական և գեղագիտական իդեալների մասին: Ժողովրդական երգի կաողը հասարակական կյանքի տարբեր կողմերի հետ առաջացրել է ժանրային տարբերակներ, որոնք առնչվում են աշխատանքային, սիրային-քնարական, դատմական և ծիսական երգերին: Այս շարքում առանձնահատուկ տեղ է զբաղեցնում օրորոցայինը:

ISBN 978-9939-9339-2-4



ISBN 978-9939-9339-3-1

