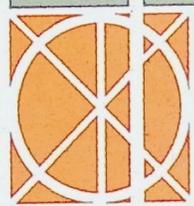


ՄԱՐԳԱՐԻՏ ԲՐՈՒՏՅԱՆ



ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ

ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ  
ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՖՈՆԿԼՈՐԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԱՍԲԻՈՆ

# Մարգարիտ Բրուտյան

## Հ Ա Յ

### ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ

### ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ

I

ԳԵՂՋԿԱԿԱՆ ԵՐԳ

Դասագիրք կոնսերվատորիայի և  
երաժշտական քոլեջների համար

42337

ԱՄՐՈՑ  
ԳՆՈՒՑ  
ԵՐԵՎԱՆ, 2014

ԵՐԿՐԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ  
ԳՐԱԳԵՐՈՒՄ  
ԲԻԼԻՆՈՒՄԵՆԱ  
ԷՐԿՐՈՒՄ ԲԵՐԱՏՈՐԻԱ

ՀՏԴ 781.7(075.8)

ԳՄԴ 85.31 ց73

Բ 927

ՀՐԱՏԱՐԱԿՎԱԾ Է ՊԵՏԱԿԱՆ ՊԱՏՎԵՐՈՎ  
ИЗДАНО ПО ГОСУДАРСТВЕННОМУ ЗАКАЗУ

Պատ. խմբագիր՝ Ա. ՓԱՀԼԵՎԱՆՅԱՆ

ԹՈՒՅԼԱՏՐՎԱԾ Է ԳՂ ԿԳ ՆԱԽԱՐԱՐՈՒԹՅԱՆ ԿՈՂՄԻՑ ՈՐՊԵՍ ԴԱՍԱԳԻՐՔ  
ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻ ԵՎ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՔՈԼԵՋՆԵՐԻ ՀԱՄԱՐ  
(ԶՈՐՐՈՐԴ ՎԵՐԱՓՈՒՎԱԾ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆ)

Բրուտյան Մարգարիտ

Բ927

Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն: Դասագիրք  
կոնսերվատորիայի և երաժշտական քոլեջների համար. Մաս I. Գեղջկական երգ.  
(4-րդ վերափոխվ. հրատ.)/ Մ. Բրուտյան. - Եր.: Ամրոց գրուպ, 2014: 256 էջ, նոտաներ:

Դասագրքում ուսումնասիրվում են հայ գեղջուկ երգի թեմատիկան և ժանրերը՝  
ազգագրության հետ առնչված նրա երաժշտական լեզվի տարրերն ու կոմպոզիցիոն  
առանձնահատկությունները: Երգերի ժանրային դասակարգումն արված է նրանց  
թեմատիկայի, լեզվի և ֆունկցիայի ընդհանրության հիման վրա:

ՀՏԴ 781.7(075.8)

ԳՄԴ 85.31 ց73

ISMN 979-0-69380-062-9

© Ամրոց գրուպ, 2014

### ՀԵՂԻՆԱԿԻ ԿՈՂՄԻՑ

Դասընթացում ուսումնասիրվում է ազգային մշակույթի ինքնատիպ և գեղարվեստական բարձր արժեք ներկայացնող բնագավառներից մեկը՝ ժողովրդական երաժշտությունն իր բոլոր ճյուղերով (գեղջկական երգ, քաղաքային երգ, գուսանաաշուղական արվեստ), ինչպես նաև մեզ հասած վաղ շրջանի պրոֆեսիոնալ<sup>1</sup> արվեստի ճյուղերը (մուղամաթ, տաղային արվեստ, հոգևոր երգ), որոնք ոչ միայն սերվել են ժողովրդական գեղջկական երգից, այլև բազում թելերով մնում են նրան օրգանական կապված, գեներտիկ հիմքով հարազատ՝ իբրև մոնոդիայի ճյուղեր:

Քանի որ գեղջկական երգից են սկիզբ առել հայ ազգային մոնոդիկ երաժշտության բոլոր ճյուղերը, ուստի դասագրքի առաջին մասն ամբողջությամբ նվիրված է գեղջկական երգին:

Դասընթացի բնույթը տեսական է.

գլխավոր շեշտը դրվում է ժողովրդական երաժշտության ճյուղերի կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունների վերհանման վրա: Դասագրքի II և III մասերի ընդհանուր ակնարկային բաժինները ներկայացնում են նաև ուսումնասիրվելիք առանձին ճյուղերի հանդես գալու պատմական նախադրյալները, զարգացման ուղիները և այլն:

Դասագրքում արծարծված առանցքային տեսական հարցերը լուծված են պրոֆ. Բ. Քուշնարյանի «Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր»<sup>2</sup> աշխատության լույսի տակ: Այդ աշխատության մեջ պրոֆ. Բ. Քուշնարյանն իր հերթին իբրև հիմք ընդունում է Կոմիտասի այն դրույթները, որոնք հայ ժողովրդական երաժշտության տեսությունը ղնում են գիտական ճիշտ ուղու վրա: Կոմիտասը տեսական դատողություններ անե-

<sup>1</sup> Մինչև այսօր երաժշտագիտությունը չի տվել պրոֆեսիոնալիզմ հասկացության սպառիչ սահմանումը: Ի՞նչ է պրոֆեսիոնալիզմը: Երաժշտական լեզվի կատարելությունը, թե՞ ուսմամբ ձեռք բերված գիտելիքները, երաժշտական տեխնիկան, գուցե հեղինակային գործ լինելը... Չե՞ որ իրենց գեղարվեստական արժեքով և երաժշտական լեզվի կատարելությամբ բազմաթիվ գեղջկական երգեր կարող են համարվել պրոֆեսիոնալ արվեստի նմուշներ: Այսպես, հայ երաժշտական արվեստի բաժանումը ժողովրդականի և պրոֆեսիոնալի, թեկուզև վաղ շրջանի, ընդունելի է որոշակի վերապահությամբ: Անվերապահորեն ընդունելի է նրա բաժանումը երկու շրջանի՝ մոնոդիայի և բազմաձայնության:

Մոնոդիա — միաձայն երաժշտություն, որի զարգացման մեջ գերիշխողը մեղեդիական սկզբունքն է: Մոնոդիայում, մեղեդիական միաձայնության պայմաններում, իրացվում են երաժշտական դրամատուրգիական զարգացման բոլոր դրսևորումները: Դրանք կարող են լինել բարդ կամ պարզ այնպես, ինչպես բազմաձայնության մեջ: Այդ հիմքով էլ որևէ մոնոդիկ ստեղծագործություն կարող է շատ ավելի բարդ ու հարուստ լինել, քան որևէ բազմաձայն երկ:

<sup>2</sup> X. C. Кушнaрев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Музгиз, Ленинград, 1958.

լիս հիմք է ընդունել իր իսկ հավաքած ժողովրդական երգերի ուսումնասիրությունը, ընդ որում, առաջնորդվելով ազգային ոճի անադարտությունը պահպանելու նշանաբանով, նա հավաքել է ժողովրդական ստեղծագործության գոհարները և ուսումնասիրել դրանք մեծ գիտակի զգուշությամբ: Ահա թե ինչու կոմիտասյան տեսական դրույթները մեր երաժշտագիտության համար ունեն հիմնաքարային նշանակություն: Նրա ազգագրական ժողովածուները հատկանշվում են գեղջուկ երգի ժանրերի լայն ընդգրկումով, ինքնատիպ մնուշների ընտրությամբ և գրառման վարպետությամբ: Այս ամենով է պայմանավորված այն, որ դասագրքում բերված ժողովրդական գեղջկական երգերի մնուշները մեծ մասամբ վերցված են Կոմիտասի թողած ժառանգությունից և հատկապես նրա ժողովրդական երգերի ժողովածուից (Հայպետհրատ, 1931, Սպ. Մելիքյանի խմբագրությամբ)<sup>1</sup>: Այլ հեղինակների (կազմողների) ժողովրդական երգերի ժողովածուներն օգտագործված են ըստ անհրաժեշտության: Դասագիրքն ընդգրկում է նաև Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոն-

սերվատորիայի ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության կաբինետի կողմից կազմակերպված ժողովրդական երգերի հավաքման գիտարշավների նյութերից վերցված նոր օրինակներով (վերջիններս նուսագրել են կոնսերվատորիայի դասախոսներ պրոֆ. Ալինա Փահլևանյանը, պրոֆ. Խաչատուր Մարտիրոսյանը և բանագետ-տեքստաբան՝ դոց. Արուսյակ Մահակյանը երաժշտագետ և կոմպոզիտոր ուսանողներին ժողովրդական երգերի վերծանություն մագնիտաֆոնային ձայներիցից և նուսագրում ուսուցանելու ընթացքում):

Դասընթացն ամբողջությամբ (իբրև մասնագիտական առարկա) նախատեսված է կոնսերվատորիայի կոմպոզիտորական, երաժշտագիտական, խմբավարական և ժողովրդական գործիքների բաժինների համար:

Բ բաժինը՝ «Գեղջկական երգի թեմատիկան և ժանրերը» (առանց այդ ժանրերի երաժշտական լեզուն բնութագրող մասերի) նախատեսված է նաև կոնսերվատորիայի կատարողական ֆակուլտետների և երաժշտական ուսումնարանների ուսանողության համար (իբրև ընդհանուր դասընթաց):

<sup>1</sup> Սույն դասագրքի երրորդ հրատարակությունից սկսած օրինակները բերվում են հիմնականում Կոմիտասի Երկերի ժողովածուի ակադեմիական հրատարակության 10-րդ և 11-րդ հատորներից:

## ՆԵՐՎՇՈՒԹՅՈՒՆ

Ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործությունը բազմաթիվ սերունդների թողած ժառանգություն է, մշակութային նվաճում՝ ձեռք բերված դարերի ընթացքում: Հայ երաժշտական արվեստը հին է այնքան, ինչքան և ինքը՝ հայ ժողովուրդը: Ազգային արվեստի պատմությունը ժողովրդի պատմության մի մասն է: Այդ արվեստը ժողովրդի հոգևոր ու մտավոր կյանքի զարգացման ընթացքը ներկայացնում է **գեղարվեստորեն**:

Երկրի քաղաքական ու տնտեսական կյանքի ազդեցության ներքո ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործությունը հարըստացել է առանձին ճյուղերով, որոնք անցել են զարգացման ուրույն ճանապարհ:

Ժողովրդական երաժշտության ճյուղերն են. գեղջկական երգ, գուսանաշուրային արվեստ, քաղաքային երգ: Վաղ շրջանի պրոֆեսիոնալ երաժշտության ճյուղերը (տաղ, հոգևոր երգ, մուղամաթ), սերվելով գեղջկական երաժշտությունից, տարածվել են ժողովրդի մեջ, ձեռք բերել պրոֆեսիոնալ արվեստի վառ արտահայտված գծեր, դուրս չգալով ընդհանուր ազգային մտածողության սահմաններից:

Հայ մոնոդիայի ճյուղերը ասպարեզ են եկել ժողովրդի գոյության այս կամ այն ժամանակաշրջանում՝ **իբրև նրա տարբեր խավերի գեղարվեստական մտածողության արտահայտություն**: Այսպես, գյուղական բնակչության կյանքի բոլոր կողմերն իրենց գեղարվեստական արտացոլումը գտել են գեղջկական երգում, որն իր գոյությունը պահպանում է վաղ ժամանակներից մինչև այսօր:

Քաղաքային բնակչության երաժշտությունը գուսանական-աշուրական արվեստն

է և քաղաքային երգը: Նա սկսել է ձևավորվել երկրի հասարակական-տնտեսական կյանքի զարգացմանը զուգընթաց, երբ համայնական կարգերը վերածվել են ստրկատիրականի, աշխուժացել է կյանքն իր բոլոր ոլորտներով, հիմնադրվել են քաղաքներ, որոնց բնակչությունն էլ ստեղծել է իր երաժշտությունը:

**Գուսանական-աշուրական** արվեստը ժողովրդական երաժշտության պրոֆեսիոնալ ճյուղն է և եղել է քաղաքի թե՛ բարձր դասի և թե՛ աշխատավոր ժողովրդի արվեստը: Ժամանակի ընթացքում աշուրական երգը դառնում է **արհեստավորական** խավերի երաժշտական մտածողության արտահայտիչը, իսկ քաղաքի այլ խավերի երաժշտական մտածողության արտահայտիչը մնում է **քաղաքային երգը**:

Գեղջկական երգի, աշուրական արվեստի և քաղաքային երգի կրողն ու պահպանողը ինքը ժողովուրդն է. դրանով էլ հենց այդ ճյուղերը կենսակյաց են, ապրում են մինչև այսօր:

Ի տարբերություն ժողովրդական երաժշտության ճյուղերի կենսականության, **տաղային արվեստը** կամ տաղերգուների ստեղծագործությունը, որ սկիզբ է առել X դարում, հիմնականում իբրև միջնադարի քաղաքային բնակչության վերնախավի արվեստ, XVIII դարում տարրալուծվում է ժողովրդական երաժշտության վերը հիշված դեմոկրատական ճյուղերի մեջ:

Սկսած IV դարից, այսինքն հայերի կողմից քրիստոնեությունն իբրև պետական կրոն ընդունելու ժամանակներից, պահպանում է իր գոյությունը հայ **հոգևոր երգը**:

**Մուղամաթը** քաղաքային բնակչության արվեստն է՝ սիրված ողջ Արևելքում:

Սկզբնավորումը վերագրվում է մոտ X դարին: Հայերի կենցաղում տարածված է գործիքային մուղամաթը:

Հայ մոնոդիկ երաժշտության բոլոր ճյուղերն իրենց գոյատևման ընթացքում անցել են զարգացման մեծ ու անհարթ ճանապարհ, խորացել ու փոփոխվել, ապրել կյանքի տարբեր փուլեր: Օրինակ, գեղջկական երգի գոյության ընթացքում ստեղծվել են բազմաթիվ ժանրեր՝ աշխատանքային պրոցեսը դրսևորող հորովելներ<sup>1</sup> ու կանանց աշխատանքային երգեր, հայ ժողովրդի կամքն ու ուժը, հոգևոր հարստությունն ու գեղեցկությունն ընդհանրացնող վիպերգեր, դաստիարակչական մեծ նշանակություն ունեցող երգիծական երգեր, հուզառատ սիրո երգեր, կենցաղում տարածված սովորույթները, բարքերն ու հարսանեկան արարողությունը ներկայացնող ծիսական երգեր, ողբեր ու լալիք, ժողովրդի ազգային ազատագրական պայքարն ու նրա դարավոր ըմբոստ ոգին արտահայտող պատմական երգեր, օտարության մեջ հեծող պանդուխտի հոգեկան ապրումներն արտացոլող անտունիներ, խորհրդային շրջանի առաջին տարիների տնտեսական վերակառուցմանը նվիրված «կոլխոզական քառյակներ», ժողովրդական մտածելակերպին ու հոգեբանությանը բնորոշ լավատեսական պարերգեր և այլն:

Իրենց պատմությունն ունեն մաս գեղջկական երգի առանձին ժանրերը. օրինակ, «կոլխոզական քառյակները» պատմական ու՝ խորհրդային շրջանի ծնունդ են, իսկ հասարակական այդ նոր իրավակարգի հաստատման հետևանքով Արևելյան Հայաստանում դադարեցին անտունիներ հորինել. այսօր անտունիներ թերևս հորինվում են սփյուռքում: Փոխվել է աշխատանքային երգերի թեմատիկան, քանի որ չուֆի կամ արտրի ու գութանի հորովելներին փոխարինել են տրակտորի ու կոմբայնի աշխատանքները գովերգող երգերը:

Ժամանակի ընթացքում որոշ ժանրերի անհետանալը, նորերի հանդես գալը, ժանրի

ներսում թեմատիկայի փոփոխումը վկայում են այն, որ գեղջկական երգի՝ իբրև ժողովրդական երաժշտության ինքնուրույն ճյուղի կյանքը զարգացման մեջ գտնվող մի պրոցես է: Այսպես **զարգացման** պրոցեսում են ներկայանում ժողովրդական երաժշտության բոլոր ճյուղերը, որովհետև մշտական շարժման ու զարգացման մեջ են մաս ժողովրդի կյանքն ու կենցաղը: **Պատմականությունը** ժողովրդական երաժշտության գլխավոր հատկանիշն է:

**Ժողովրդական երաժշտությունը բանավոր արվեստ է:** Նա ծնունդ է մարդկային կյանքի վաղնջական ժամանակների, երբ դեռևս գիր ու գրականություն չկար: Բայց նույնիսկ այն ժամանակ, երբ ստեղծվեցին գիրն ու գրականությունը, և ժողովրդապրոֆեսիոնալ երաժշտության ներկայացուցիչներն էլ ինչ-որ չափով օգտվեցին դրանից (հիշենք աշուղների գրավոր դավթարները, տաղերգուների տաղարանները)՝ ժողովրդական երաժշտությունը դարձյալ շարունակեց իր բանավոր կյանքը: Այսօր էլ ժողովրդական ստեղծագործության գրավոր մուշները ժողովրդի մեջ տարածվում են ու սերնդե-սերունդ անցնում միայն բանավոր ձևով: Ի դեպ, դրանով է բացատրվում ժողովրդի կատարողական արվեստում որևէ երգի բազմաթիվ տարբերակների գոյությունը:

Բանավոր լինելու հետևանքով ժողովրդական երգի ստեղծման պրոցեսը **տարբերային** է. մեկը հորինում է երգը, մյուսը՝ հարըստացնում այն, երրորդը՝ հղկում, չորրորդը՝ հիշում և հաղորդում հաջորդ սերունդներին և այլն: Ժողովրդական երգն իր ստեղծման ու զարգացման տարերային բնույթի շնորհիվ անմիջական ու ներգործուն արվեստ է, հարաճուն զարգացման մեջ գտնվող արվեստ:

Ժողովրդական երգերում արտացոլված է ժողովրդի բովանդակ կյանքն ու կենցաղը, նրա հոգեկան կերտվածքն ու բնավորության ազգային գծերը, ներքնաշխարհն իր հույզերով ու ապրումներով, մտքերն ու ակնկալությունները, հայրենի բնությունը...

<sup>1</sup> Գասազորում հիմք է ընդունվել հորովել բառի ներկայիս ուղղագրությունը (կոմիտասյան բացատրությամբ գրվում էր հռռովել, տե՛ս էջ 100):

## Բանաստեղծի խոսքերով՝

Այսպես է երգը... երգը հնչում է,  
Ու ներշնչվում են ցամաք ու ծով,  
Մի բուռ երգի մեջ ապրում, շնչում է  
Անդարձ աշխարհին իր անցողաբարձով:

(Հ. Սահյան, «Կոմիտասին»)

«Ի՞նչ է ազգային երաժշտությունը, ի՞նչ է նյութ տալիս ազգային ժողովրդական երգերին, — գրում է Կոմիտասը, — արդյո՞ք նրա հպարտ լեռները, խոր ձորերը, բազմազան կլիման, պատմական հազար ու մի դեպքերն ու անցքերը, ժողովրդի ներքին և արտաքին կյանքը — այո՛, այս բոլորը, բոլորը նյութ են կազմում ազգային երաժշտության, մի խոսքով այն ամենը, ինչ ազդում է ազգի զգայարաններին ու մտքի վրա»<sup>1</sup>:

Հիրավի, ժողովրդական երգը մարդուն ուղեկցում է ամբողջ կյանքում. լսում է երեխան մոր նանիկը դեռևս օրորոցում, երգում է աշխատավոր գեղջուկն ազատ ու արձակ դաշտում, երգում են սիրահար պատանիները, երգում են պատմիչ-փառաբանողները... Երգում են ամենքը, երգում ամենուր՝ արտացոլելով (հաճախ ամենայն մանրամասնությամբ) իրենց ժամանակի կյանքը: Երգը կուլեկտիվ մտածողության ու հասարակական գիտակցության, ամբողջ ժողովրդի հոգեբանության ու հուզական աշխարհի դրսևորումն է:

Ժողովրդական երգը ժողովրդի կյանքի ու մշակույթի գեղարվեստական պատմությունն է, նրա բանավոր տարեգրությունը: Իմանալ այդ «պատմությունն» անհրաժեշտ է, քանի որ նրա միջոցով կարելի է ծանոթանալ ժողովրդի անցյալին, ճիշտ մեկնաբանել այն, հասկանալ ներկան: Ժողովրդական երգի հարուստ ու բազմազան բովանդակությունը որոշում է **ժողովրդական երաժշտության պատմաճանաչողական** մեծ արժեքը:

Գեղջկական երգի ամբողջական բովանդակությունը սերտորեն կապված է ժողովրդի հասարակական-պատմական կյանքի հետ: Դա զգալի է անգամ մարդկային

անձնական տրամադրություններ ու զգացումներ արտացոլող երգում, ուր արտահայտման անհատական ձևը մնում է իբրև երգի բովանդակությունը հաղորդելու միջոց: Օրինակ, հայրենի երկրից հեռացած հայ պանդուխտի երգերը մարդկային հոգու խոր զգացմունքներն են արտահայտում, բայց նրա երգերն ամենից առաջ հասարակական կյանքի ստիպումով օտար ավերում թափառող հայի հուսահատ հոգու ճիչ են, նրա բողբոջը, կարտոնը, երազանքները... Այսպես է նաև պատմական երգերում ու լավիքում, մահապետական ընտանիքի բարբերքը, կենցաղային զանազան երևույթները դրսևորող երգերում, հորովելներում, սոցիալական անհավասարության ու այլ թեմատիկա ունեցող երգերում: Ուրեմն, բացի պատմաճանաչողական արժեքից, գեղջուկի երգարվեստն ունի նաև **քաղաքական սրություն ու կշիռ**:

Ժողովրդական երգի հատկանշական կողմերից մեկն էլ նրա ժողովրդականությունն է: Իրականության արտացոլման հետ մեկտեղ, ժողովրդական երգում դրսևորվել են նաև ժողովրդի աշխարհայացքը, վերաբերմունքն ու մտտեցումը կյանքի հասարակական ու պատմական, սոցիալական ու կենցաղային երևույթներին: Դա ապահովում է արվեստի ժողովրդայնությունն ու կենսականությունը:

Ի վերջո, ազգային մտածողությունը պայմանավորում է ժողովրդական երգին բնորոշ **ազգային լեզվի ինքնատիպությունը**:

Ժողովրդական երգի մշտական փոփոխման ու զարգացման պրոցեսում նրա լեզուն անընդհատ մշակվում ու կատարելագործվում է: Դա տեղի է ունենում դարերի ընթացքում, շատ դանդաղ ու աստիճանական՝ հասարակական գիտակցության առաջադիմությանը համապատասխան: Ուշագրավ է, որ ժողովուրդը հղկում, պահպանում ու հաղորդում է հաջորդ սերունդներին այն ամենը, ինչ արժեքավոր է ու հարազատ, ազգային:

Ժողովրդական երգի նշանակությունը

<sup>1</sup> Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Հայպետհրատ, Երևան, 1941, էջ 9:

հատկապես մեծ է եղել հայ ազգային երաժշտական պրոֆեսիոնալ դպրոցի ձևավորման ու կազմավորման շրջանում. ժողովրդի երգը պարզապես կազմել է նրա հիմքը:

Այսպես, ուրեմն, ժողովրդական երգը այն երգն է, որը «կոփվել» ու հղկվել է հազարավոր մարդկանց կողմից, ընդհանրացել ու իմաստնացել նրանց ստեղծագործական կյանքով, դիմացել ժամանակի փորձությանը: Խորհմաստ գաղափարներով հանդերձ, գեղջուկի արվեստը բնորոշվում է արտահայտման անմիջականությամբ ու ներգործման մեծ ուժով, այսինքն՝ **գեղարվեստական է:**

Գեղարվեստականությամբ բնորոշվող ժողովրդական երգի կյանքը հարատև է, նա ունակ է դիմադրելու օտար ազդեցություններին, ունի հաջորդ սերունդների գեղագիտական պահանջներին արձագանքելու գորեղ ուժ: Այդ առումով էլ ժողովրդական երգը նաև **դասական է:**

Հայկական ժողովրդական երգը, իբրև ազգային ակունք, սնել և շարունակում է սնել հայկական պրոֆեսիոնալ երաժշտական ստեղծագործությունը: Ընդ որում ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտությունը ժողովրդական երաժշտության հետ կապված է բազմաթիվ թելերով: Այսպես, նա գեղջուկի ինքնատիպ արվեստում է գտել վոկալ և գործիքային երաժշտության տեսակները՝ հերոսական, էպիկական, քնարական, պարային, կատակային ժանրերի նախատիպերը: Պրոֆեսիոնալ երաժշտական թատերական արվեստի նախադրյալները քաջնրված են ժողովրդական ծիսական երգերի թատերականացված կատարման մեջ, իսկ բազմաձայնության տարրերը՝ ժողովրդական գործիքային (ձայնառության կամ դամի) արվեստում: Ժողովրդականից է պրոֆեսիոնալ երաժշտությունն եկել գործիքների խմբավորման արվեստը (լարային, փողային, հարվածային), ինչպես նաև՝ երաժշտական զարգացման տարբեր սկզբունքները (պարային, երգային, ռեչիտատիվ-ինյարովիզացիոն), նրա զարգացման ու ծավալման բազմաթիվ միջոցներն ու հնարները (տարբերակում, կրկնողություն, սեկվենցիա, լարային շեղումներ ու մոդուլացիա, ավտերացիա, իմիտացիա և այլն):

Վերջապես, կոմպոզիտորական ստեղծագործությունն օգտագործում է ժողովրդական երգի ինքնատիպ ինտոնացիան, ճկուն ռիթմը, հարուստ լադերը և, ընդհանրապես, ժողովրդական երգն ամբողջությամբ՝ իբրև ատաղձ, իբրև «շինանյութ»: Ժողովրդական երգը պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ օգտագործվում է երեք հիմնական ձևով.

ա) **Մեջբերում:** Վերցվում է ժողովրդական երգն ամբողջությամբ և հարստացվում հարմոնիայի, գործիքավորման, պոլիֆոնիայի և զարգացման այլևայլ միջոցներով, այսինքն՝ ժողովրդական երգն այդ ամենով գեղարվեստական մի նոր ձևավորում է ստանում: Ժողովրդական երգի օգտագործման այս սկզբունքին են դիմել Քրիստափոր Կարա-Մուրզան, Մակար Եկմալյանը, Նիկողայոս Տիգրանյանը, Կոմիտասը: Վերջինիս ստեղծագործության մեջ այդ սկզբունքն ունեցավ գեղարվեստական ցայտուն արտահայտություն:

բ) **Ժողովրդական երգի սիմֆոնիզացիա:** Հիմք է ընդունվում ժողովրդական երգը (ամբողջությամբ կամ մի մասը) և մշակվում, որի ընթացքում կերպարը բացահայտվում է **բազմակողմանիորեն**, դրսևորում իր մեջ պարփակված արտահայտչական հնարավորությունները և ընդհանրացվում: Ժողովրդական երգը այս սկզբունքով են մշակել Ալեքսանդր Սպենդիարյանը, Արամ Խաչատրյանը, Առոն Բաբաջանյանը, Էդվարդ Միրզոյանը, Ալեքսանդր Հարությունյանը, Ղազարոս Մարյանը և ժամանակակից շատ ու շատ կոմպոզիտորներ:

գ) **Ժողովրդական երգի լեզվի ու կերպարների ազդեցություն:** Կոմպոզիտորն իր ստեղծագործության մեջ որևէ կոնկրետ ժողովրդական երգ չի օգտագործում, բայց գտնվում է նրա լեզվական ու կերպարային ազդեցության տակ: Այսպես է հորինված Արմեն Տիգրանյանի «Անուշ» օպերան:

Անկախ այն բանից, թե ժողովրդական երգն ինչ ձևով է օգտագործված պրոֆեսիոնալ երկում, նա այստեղ ապրում է իր կյանքի մի նոր, թերևս ավելի հասուն շրջանը: Ընդ որում, ի տարբերություն ժողովրդական **բանավոր** երգարվեստի, կոմպոզիտորա-

կան ստեղծագործության մեջ ժողովրդական երգը ենթարկվում է «վերջնական ու կայուն» մշակման (չի բացառվում նաև մեկ ուրիշ հեղինակի կողմից նույն երգի նոր մշակումը):

Եվս մեկ տարբերություն. ինչքան էլ որ ժողովրդական երգն այլևայլ կատարողների «ջանքերով» տարբերակվում է, այնուամենայնիվ նրա կերպարային հիմնական բովանդակությունը պահպանվում է. փոփոխության են ենթարկվում երգի մանրամասները, նրանում օգտագործված տրամադրությունների զանազան նրբերանգները: Կոմպոզիտորական ստեղծագործության մեջ մշակված (և հատկապես սիմֆոնիզացիայի ենթարկված) ժողովրդական երգն իր կերպարային բովանդակությամբ երբեմն կարող է բնագրի հետ ունենալ պարզապես հեռավոր նմանություն:

Ժողովրդական և պրոֆեսիոնալ արվեստներն ամուր կապված են իրար. կոմպոզիտորներն իրենց ստեղծագործության մեջ օգտագործում են ժողովրդական երգարվեստի մուշկներ, իսկ ժողովուրդը երգում է կոմպոզիտորական ստեղծագործության մուշկներ, ընդ որում, գլխավորապես ժողովրդականն է լայնորեն ու ստեղծագործաբար օգտագործվում պրոֆեսիոնալ արվեստում, ինչը վերջինիս համար ազգային ոգին պահպանելու ճանապարհներից մեկն է: Հասկանալի է, որ ժողովրդի մեջ ամենից առաջ տարածվում են պրոֆեսիոնալ արվեստի այն երկերը, որոնք հորինված են ժողովրդական երգի ոգով ու ոճով: Ի դեպ, ժողովրդի սեփականություն դարձած պրոֆեսիոնալ երգերը ենթակա են ժողովրդական երգարվեստի զարգացման հիմնական օրինաչափություններին, այսինքն՝ բանավոր ձևով անցնում են սերնդե-սերունդ և տարբերակվում:

Ժողովուրդը պրոֆեսիոնալ երկը «սեփականում» է երկու ձևով՝ երգն ամբողջությամբ, այսինքն՝ թե՛ մեղեդին, թե՛ տեքստը (օրինակ. «Անուշ» օպերայի բազմաթիվ երգեր՝ «Ամալի տակից», «Համբարձում յայլա», Կ. Չաբայրյանի «Սեղանի երգը», Ա. Տիգրանյանի «Սև աչերեն», Դ. Ղազարյանի բազմաթիվ երգեր՝ «Ուտի» և այլն) և այն,

երբ ժողովուրդն իր մեղեդիների համար «սեփականում» է որևէ հայտնի բանաստեղծություն (օրինակ. Ավ. Իսահակյանի «Մաճկալ ես», «Միրեցի, յարս տարան», Դ. Աղայանի «Մանիր, մանիր, իմ ճախարակ» և այլն): Սակայն պրոֆեսիոնալ արվեստում ժողովրդական երգն օգտագործելը դեռ քիչ է. հարկավոր է այն օգտագործել **ստեղծագործաբար**, հակառակ դեպքում պրոֆեսիոնալ երկը բարձրարվեստ գեղարվեստական գործ չի կարող համարվել: Ի դեպ, պրոֆեսիոնալ երկը առավել գնահատելի է այն դեպքում, երբ վերարտադրում է և իր **ժամանակի ոգին**: Ահա թե ինչու ընդունելի է գեղարվեստական երկում ազգային ժողովրդական երաժշտության և ժամանակակից երաժշտական տեխնիկայի առանձնահատկությունների օրգանական զուգորդումը: Այս սկզբունքին հավաստարիմ էր Կոմիտասը:

Կոմիտասի անվան հետ է կապված հայ ազգային պրոֆեսիոնալ **դասական** երաժշտության հիմնադրումը: Նա մեծ է ոչ միայն նրանով, որ ընդհանրացրեց իր նախորդների ձեռքբերումները, ստեղծագործաբար օգտագործեց համաշխարհային երաժշտական մշակույթի նվաճումները երաժշտական տեխնիկայի բնագավառում, ազգայինի հենքով պատվաստեց պոլիֆոնիկ բազմաձայնը հայկական ժողովրդական մոնոդիկ երաժշտությանը, այլ նաև նրանով, որ չիեռացավ ժողովրդական երգի կերպարային ու հուզական բովանդակությունից, լեզվական անադարտությունից, այսինքն հայկական ոգին արտահայտող ժողովրդական երգի բնույթից ու ոճից: Կոմիտասը ժողովրդական երգն իբրև ակունք օգտագործեց **ստեղծագործաբար, չափի զգացումով**:

Կոմիտասը ժողովրդական երգը բարձրացրեց մի նոր աստիճանի. նրա ստեղծած ազգային ոճը, ինքնատիպ երգարվեստը համաշխարհային ճանաչում ստացան:

Կոմպոզիտորական արվեստի մեջ ժողովրդական երգը ստեղծագործաբար օգտագործելը, նրան նոր ժամանակի շունչ հաղորդելը բարձր արվեստի պահանջ է: Դա սկզբունքային պահանջ է այնպես, ինչպես ժողովրդական ստեղծագործության խոր

ինացությունը, նրա արտացոլումը պրոֆեսիոնալ ստեղծագործության մեջ:

Իր ժողովրդի երաժշտական լեզվին տիրապետելը ամեն մի ստեղծագործողի մեծ ու սրբազան պարտքն է: **Մայրենի լեզվի և ազգային երգի պահպանումը ազգի գոյության ու հարատևման հիմքն է:**



Երաժշտությունը արտացոլում է երեվոյթների, զգացմունքների, գաղափարների մի ամբողջ աշխարհ այնպես, ինչպես և արվեստի մյուս ճյուղերը, սակայն իր ուրույն արտահայտչամիջոցներով:

Երաժշտական արտահայտչամիջոցների **համալիրն** ընդունված է անվանել **երաժշտական լեզու**: Նրա տարրերն են **լադը, ինտոնացիան, մետրը և ռիթմը**, ու դա այդպես է, քանի որ երաժշտությունը հնչյունային և **ժամանակային** արվեստ է: Երաժշտական լեզվի տարրերից լադն ու ինտոնացիան նրա հնչյունային կողմի արտահայտիչներն են, իսկ մետրն ու ռիթմը՝ ժամանակային:

Անխզելի կապ կա լադի ու ինտոնացիայի և մետրի ու ռիթմի միջև: Լադը դրսևորվում է ինտոնացիայի միջոցով՝ ինտոնացիոն հյուսվածքում, իսկ մետրը՝ ռիթմի զարգացման պրոցեսում: Մյուս կողմից՝ ինտոնացիան կազմակերպված է, երաժշտական՝ երբ ծավալվում է լադային հենքով, իսկ ռիթմը կազմակերպված է, երաժշտական՝ երբ ծավալվում է մետրական հիմքով:

Լադի ու ինտոնացիայի և մետրի ու ռիթմի միջև գոյություն ունեցող անքակտելի

կապի շնորհիվ է, որ **լադա-ինտոնացիոն և մետրա-ռիթմական առանձնահատկություններ** հասկացությունները երաժշտագիտության մեջ դարձել են հաճախակի գործածվող:

Երաժշտական ինտոնացիան ու ռիթմը, որոնց օգնությամբ հնչյունավորվում են մարդկային զգացմունքների ու տրամադրությունների այլևայլ երանգները, «երաժշտական արտահայտչականության և հաստատականության գլխավոր առաջնորդներն են»<sup>1</sup>:

Իրականության գեղարվեստական արտացոլման պրոցեսում երաժշտական լեզվի տարրերը գործում են միաժամանակ և «նպատակասլաց». միայն նրանց **համատեղ** գործակցումից է ստեղծվում երգը (կամ երաժշտական ամեն մի երկ), որը կառուցվածքային **ամբողջի** ու այն կազմող **բաղկացուցիչների** մի միասնություն է<sup>2</sup>:

Ամբողջի և նրա բաղկացուցիչների փոխադարձ կապն ու հարաբերակցությունն ընդհանուր անունով կոչվում է **կոմպոզիցիա**<sup>3</sup>:

Երաժշտական լեզվի տարրերի զուգակցման տեսակները, նրանց զարգացման սկզբունքները՝ իբրև ձևակառուցման ու ձևի կազմավորման տարրեր, ունեն կոմպոզիցիոն նշանակություն: Ուսումնասիրել երաժշտական լեզվի առանձնահատկությունները՝ նշանակում է ուսումնասիրել նրա կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունները:

Գեղջկական երգի կոմպոզիցիոն առանձնահատկություններն ուսումնասիրելու նպատակով միայն **ժամանակավորապես և տեսականորեն**, կարելի է երաժշտական լեզվի տարրերից յուրաքանչյուրն առանձին վերցրած հետազոտության են-

<sup>1</sup> Б. Асафьев, Музыкальная форма как процесс, кн. II, Музгиз, 1947, стр. 54.

<sup>2</sup> Ամբողջի և բաղկացուցիչների փոխադարձ կապով են ստեղծված ոչ միայն ժողովրդական երգերը կամ երաժշտական բոլոր ստեղծագործությունները, այլև գեղարվեստական ամեն մի գործ՝ անկախ նրա ճյուղային պատկանելությունից, այսինքն՝ ժամանակային (երաժշտություն, գրականություն, կինո, ֆատրոն և այլն) կամ տարածական (ճարտարապետություն, նկարչություն, քանդակագործություն, զարդարվեստ, աստղագործություն և այլն) արվեստի գործ լինելուց: Հիշված արվեստների տարբերությունն այն է, որ տարածական արվեստի որևէ գործ, ասենք՝ ճարտարապետական մի կոթող, մախ ընկալվում է իր ամբողջությամբ և հետո միայն բաղկացուցիչներով ու մանրամասներով, իսկ ժամանակային արվեստի ամեն մի գործ մախ ընկալվում է իր բաղկացուցիչներով, ապա միայն ժամանակի ընթացքում դրանց տրամաբանական շաղկապումից բացահայտվում է ամբողջի բովանդակությունը, յուրացվում հեղինակի մտահղացումը:

<sup>3</sup> Լատիներեն compositi բառից, որ նշանակում է կազմել, ստեղծել:

քարկել, քանի որ նրանցից ամեն մեկն ունի դրսևորման իր օրինաչափությունները, զարգացման իր առանձնահատկությունները: Երաժշտության մեջ նույնիսկ արտահայտության ամեն մի հնար ու միջոց պարփակված են զգացողական ու իմաստային հնարավորությունների որոշակի սահմաններում: Եվ այդուհանդերձ, երաժշտական լեզվի տարրերի, զարգացման առանձին հնարների ունեցած հնարավորությունները մեկընդմիջ տրված, քարացած հատկանիշներ չեն. դրանց կիրառման եղանակը, ձևն ու տեսակը պայմանավորված է երաժշտական հյուսվածքի կոնկրետ բնույթից, երաժշտական ամբողջի կերտմանը մասնակցող բոլոր տարրերի համագործակցությունից (տեմպ, դինամիկա, զարգացման այլևայլ միջոցներ, ինտոնացիոն և ռիթմական շարժում և այլն):

Երաժշտական լեզվի տարրերի՝ լադի, ինտոնացիայի և մետրի ու ռիթմի զարգացման օրինաչափությունների ուսումնասիրմանն է նվիրված դասագրքի «Գեղջկական երգի երաժշտական լեզվի տարրերն ու կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունները» խորագիրը կրող Ա բաժինը՝ հետևյալ երեք գլուխներով.

***Գեղջկական երգի լադերը,***

***Գեղջկական երգի լադա-ինպոնացիայի ստանձնահատկությունները,***

***Գեղջկական երգի մեպրա-ռիթմը:***

Դասագրքի Բ բաժնում՝ «Գեղջկական երգի թեմատիկան և ժանրերը», ուսումնասիրվում է երգերի բովանդակությունը՝ ստեղծված երաժշտական լեզվի տարրերի

համագործակցությամբ՝ ըստ ժանրերի: Երևան է բերվում թե՛ գեղջուկն իր ունեցած արտահայտչամիջոցների հարուստ զինանոցից ի՞նչ և ինչպե՞ս է տարերայնորեն օգտագործում այս կամ այն կերպարը ստեղծելիս, այս կամ այն միտքը, ապրումն ու տրամադրությունն արտահայտելիս, թե՛ ինչ «նպատակի» է հետամուտ դրանց «ընտրությամբ»:

Բովանդակության ու արտահայտչամիջոցների, մտածողության ու լեզվական առանձնահատկությունների փոխադարձ կապերը ճիշտ հասկանալու համար յուրաքանչյուր ժանր ներկայացվում է երկու տեսանկյունով՝ դրանց համապատասխանող ենթաբաժիններով: Առաջինը նվիրված է թեմատիկային, երգերի բովանդակության բացահայտմանը: Ենթաբաժինը հարստացված է նախ՝ ազգագրական տեղեկություններով<sup>1</sup>, նպատակ ունենալով ստեղծել այն մթնոլորտի պատրանքը, ուր ծնվել են ժանրում խմբավորվող երգերը, և ապա՝ այն սոցիալ-կենցաղային կյանքի պատկերումով, որը հիմք է եղել այդ երգերի հորինման, դրանց խաղացած դերի ու ֆունկցիայի ձեռքբերմանը (աշխատանքը ծնել է աշխատանքային երգ, որն իր հերթին օգնել է գեղջուկին նրա ժանր աշխատանքի պահին, «Օրորոցայինը» ծնվել է երեխային քնացնելիս և իր հերթին օգնել մորը՝ քնացնելու երեխային):

Երկրորդ ենթաբաժինը ներկայացնում է ժանրի բնութագիրը երաժշտական լեզվի ոլորտում՝ կապված թեմատիկայի հետ:

Դասագիրքն ավարտվում է ցանկերով և օժանդակ նյութերով: Դրանք բոլորն էլ ունեն գործնական կիրառություն:

<sup>1</sup> Վերցված են Ե. Լալայանի «Ազգագրական հանդես»-ի 26 գրքերից, Թիֆլիս, 1895-1917թթ: Որոշ լրացումներ արվել են ժողովրդական երգերի հավաքման գիտարշավների ընթացքում հեղինակի ձեռք բերած տեղեկությունների հիման վրա:

ԳԵՂՋԿԱԿԱՆ ԵՐԳԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԼԵԶՎԻ ՏԱՐԲԵՐՆ ՈՒ  
ԿՈՄՊՈԶԻՑԻՈՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

ԳԵՂՋԿԱԿԱՆ ԵՐԳԻ ԼԱՂԵՐԸ

Լաղը երաժշտական մտածողության և երաժշտական լեզվի կարևորագույն տարր է, հայ ժողովրդական երգի հիմքերից մեկը: Լաղի բազում սահմանումներից համեմատաբար ընդհանուր է դարձել այն մեկը, համաձայն որի նա կայուն և անկայուն հնչյունների փոխհարաբերության համակարգ է՝ միավորված գլխավոր հեմակետով (տոնիկայով): Սա նշանակում է, որ լաղը կազմող հնչյունները (կամ աստիճանները) մեկը մյուսի նկատմամբ, բացի ցածրի ու բարձրի հարաբերությունից, գտնվում են նաև ֆունկցիոնալ կապի ու փոխհարաբերության մեջ:

Սահմանումն այս, սակայն, լրիվ չէ, քանի որ լաղի դրսևորման վերջին փուլը՝ նրա միակ հնարավոր ու գործնական կիրառությունը կենդանի ինտոնացիոն հյուսվածքում, այս սահմանման մեջ իր արտահայտությունը չի գտել:

Արդ, լաղը հնչյունաբարձրությունների փոխհարաբերությունների ու կազմավորման պրոցեսն է, տրամաբանությունը՝ արտահայտված կոնկրետ հնչյունաշարով, ինտոնացիոն հյուսվածքում նրա առանձին հնչյունների միջև ստեղծված ֆունկցիոնալ կապերով:

Յուրաքանչյուր ժողովուրդ՝ իբրև երաժշտական մտածողության ինքնատիպ արտահայտություն, ունի իր լաղային համակարգը: Տարբեր ազգերի ժողովրդական երաժշտության լաղային համակարգերը տարբեր են<sup>1</sup>:

Հայկական ժողովրդական երաժշտության լաղային համակարգը հարուստ է և ինքնատիպ, աչքի է զարնում բնորոշ օրինաչափությունների բազմազանությամբ: Այդ բազմազանության մեջ գործում են երկու կարգի օրինաչափություններ՝ ընդհանուր, այսինքն այն օրինաչափությունները, որոնք հատուկ են լաղակառուցման ամբողջ համակարգին, և մասնակի, այսինքն այն օրինաչափությունները, որոնք գործում են առանձին շրջանակներում:

Լաղակառուցման ամբողջ համակարգին բնորոշ օրինաչափություններն են՝ ժողովրդական երաժշտության հնչյունաշարի և լաղային հնչյունաշարերի կառուցման շղթայման սկզբունքը, դրանց դիատոնիզմը, ոչ տեմպերացված<sup>2</sup> ակուստիկ լարվածքը, լաղերի ոչ օկտավային կառուցվածքը և նրանցում օժանդակ հեմակետի առկայությունը, ինչպես նաև՝ փոքր ու փոքրացրած ինտերվալների գերակշռությունը, մեծացրած ինտերվալների ինքնատիպ լուծումը, մեղիանտաների<sup>3</sup> ձգտող բնույթը ավարտներում:

<sup>1</sup> Չի բացառվում նաև այդ համակարգերի արտաքին նմանությունը. դա նշանակում է, որ նրանք կարող են ունենալ լաղերի նույն հնչյունաշարերը, անգամ նույն կառուցվածքը, բայց դա դեռևս չի նշանակում ամբողջ համակարգի նույնություն, քանի որ տարբեր են հնչյունների ներքին կապակցությունները, նրանց ֆունկցիոնալ դրսևորումները ինտոնացիոն հյուսվածքում:

<sup>2</sup> Հեղինակը նկատի ունի ոչ հավասարաչափ տեմպերացիան (լատիներեն՝ temperatio – չափակցություն), նշանակում է որոշակի ձայնաբարձրություններ ունեցող հնչյունների համակարգի հաստատում: Առանց տեմպերացիայի ձայնաշար չի կարող գոյանալ: Ժողովրդական երաժշտության տեմպերացիան բնական է, այսինքն՝ ոչ հավասարաչափ: Իսկ հավասարաչափ տեմպերացիան առաջացավ և ամրապնդվեց XVII – XVIII դարերի սահմանագծին (ծան.՝ պատ. խմբ.):

<sup>3</sup> Մեղիանտա, սուրդոմիանտա, դոմիանտա տերմինները հայ ժողովրդական երգի նկատմամբ օգտագործվում են պայմանականորեն:

## Ժողովրդական երաժշտության հնչյունաշարի կառուցման շղթայման սկզբունքը

Ժողովրդական երաժշտության հնչյունաշարը արդյունք է տետրախորդների շղթայման, այսինքն՝ ամեն մի նախորդ տետրախորդի վերջին հնչյունը միաժամանակ դառնում է հաջորդի համար սկզբի հնչյուն<sup>1</sup>: Հնչյունաշարը կազմող տետրախորդները կվարտա տարածության վրա կրկնվում են, քանի որ շղթայվում են միատարր տետրախորդներ:



Կառուցենք ժողովրդական երաժշտության հնչյունաշարը՝ պայմանականորեն սկզբի հնչյուն ընդունելով դո-ն:



Այս նույն հնչյունաշարում *ռե-ից* կառուցված է եռլական տետրախորդ, իսկ *մի-ից*՝ փռյուզիական, որոնք տետրախորդների շղթայման սկզբունքի համաձայն կվարտա տարածության վրա կրկնվում են.

## Ժողովրդական երաժշտության հնչյունաշարի դիատոնիզմը

Ժողովրդական երաժշտության հնչյունաշարը դիատոնիկ է, այսինքն կազմված է հիմնական (չձևափոխված) հնչյուններից:

Դիատոնիզմը ընդհանուր երևույթ է թերևս բոլոր ազգերի ժողովրդական երաժշտության հնչյունաշարերի համար: Դա կարելի է բացատրել թեկուզև այն բանով, որ սկզբում գիտակցվել և ընկալվել են բնական հնչյունաշարը կազմող մոտիկ օբերտոնները, նրանց համեմատաբար պարզ հարաբերակցությունները:

## Ժողովրդական երաժշտության հնչյունաշարի ոչ [հավասարաչափ]<sup>2</sup> տեմպերացված լարվածքը

Ժողովրդական երաժշտության հնչյունաշարի լարվածքը [հավասարաչափ] տեմպերացված չէ: Մա նշանակում է, որ եվրոպական երաժշտության համեմատությամբ յոթ հիմնական հնչյունների և նրանց ալտերացված ձևափոխումների միջև իրենց բարձրու-

<sup>1</sup> Կառուցվածքների շղթայումը՝ որպես ժողովրդական երաժշտության հնչյունաշարի կառուցման սկզբունք, հայ երաժշտության մեջ առաջին անգամ նկատել է Կոմիտասը: Նա իր «Երգեցողութիւնք Ս. Պատարագի» հողվածում հետևյալն է գրում. «Յուրաքանչյուր նախորդ քառալարի վերջին լարը պետք է միևնույն ժամանակ հետնորդի հիմնաձայնը լինի: Ուրեմն, կտանանք ոչ թե ելեջ արդի մտքով, այլ՝ քառյակների շղթա: Քառյակների դրությամբ են հորինված մեր թե՛ ժողովրդական, թե՛ եկեղեցական եղանակները, որոնք քույր-եղբայր են և նույն կազմությունն ունին: Քառյակների դրության չենթարկվողները օտարամուտ են» (Կոմիտաս, Հողվածներ և ուսումնասիրություններ, Հայպետհրատ, Երևան, 1941, էջ 139):

<sup>2</sup> Քառակուսի փակագծերի մեջ վերցված լրացումները պատասխանատու խմբագրին են:

թյամբ կան նաև միջանկյալ հնչյուններ, որոնք կոչվում են **ցած** հնչյուններ (դասագրքի նոտային օրինակներում դրանք պայմանականորեն նշանակված են գծիկով՝  $\circ/\circ$ )<sup>1</sup>:

Ցած հնչյուններ կան և այլ ազգերի ժողովրդական երաժշտության հնչյունաշարերում: Ամեն մի համակարգում նրանք ունեն իրենց հանդես գալու **որոշակի** տեղերը: Հայկական ժողովրդական երաժշտության հնչյունաշարում ցած հնչյունները հանդես են գալիս կվարտա տարածության վրա՝ իբրև **փոյուզիական** տետրախորդների **սկզբնական** հնչյուններ.



Ցած հնչյունների շնորհիվ հայ ժողովրդական երաժշտության հնչյունաշարում առկա են կիսատոնից փոքր ինտերվալներ: Այդ հնչյունների և հիմնական դիատոնիկ հնչյունների ու դրանց խորմատիկ ձևափոխումների գումարից ստացվում է ժողովրդական երաժշտության ամբողջական հնչյունաշարի հետևյալ պատկերը.



Ցած հնչյունները հարստացնում են ժողովրդական երաժշտության հնչյունաշարը, ստեղծում երաժշտական լեզվի բառարանի, ինտերվալիկայի բազմազանություն՝ նպաստելով ազգային հնչողության գունեղությանն ու հարստությանը<sup>2</sup>:

Ի տարբերություն հայկական ժողովրդական երաժշտության, հայ ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտությունը հիմնվում է [հավասարաչափ] տեմպերացված լարվածք ունեցող հնչյունաշարի վրա: Բնականաբար, պրոֆեսիոնալ երաժշտության հնչյունաշարի մեջ ցած հնչյուններ չլինելու պատճառով ազգային երանգավորման որոշ մանրամասներ կորչում են: Այդուհանդերձ, հնչյունաշարի [հավասարաչափ] տեմպերացված լարվածքին անցնելը պատմականորեն օրինաչափ երևույթ էր. այն մեծապես խթանեց հայկական պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացումը՝ լայն ճանապարհ բացելով նրանում բազմաձայնության, եվրոպական երաժշտական [հավասարաչափ] տեմպերացված գործիքների օգտագործման համար և այլն:

<sup>1</sup> Ցած հնչյուններն առաջինը այդպես է նշանակել Զ. Քուլնարյանը (տե՛ս X. C. Кушварев, «Вопросы истории и теории армянской монодийческой музыки», Музгиз, Ленинград, 1958):

<sup>2</sup> Հայ երաժշտության նոտագրությունն ունեցել է երկու համակարգ՝ խազերի և «Նոր ձայնագրության», որոնք հայ ժողովրդական երաժշտության ոչ [հավասարաչափ] տեմպերացված հնչյունաշարի առանձնահատկությունները գրառելու տեսանկյունով հատկապես հարմար են եղել:

Խազերի համակարգը մնամյին նոտագրության համակարգն է, որով հայերը, սկսած VIII դ. գրի են առել իրենց մեղեդիները: Այս համակարգը առանձնակի ծաղկում է ապրել XII-XV դդ. ընթացքում, որից հետո իր բարրության ու ամհարմարության համար (ունի բազմաթիվ պայմանական նշաններ) կամաց-կամաց գործածությունից դուրս է եկել և XVIII-XIXդդ. մոռացության տրվել:

Խազերի վերծանման հարցով զբաղվել են հայ և օտարազգի գիտնականներ, բայց որոշակի արդյունքների հասել է Կոմիտասը: Ցավոք, նրա ուսումնասիրության արդյունքներն անհետ կորել են: Առ այսօր խազերն անընթեռնելի են, չվերծանված:

XIXդ. սկզբներին խազերին փոխարինում է Հ. Լիմոնջյանի նոտագրության համակարգը, որը հայտնի է «Հայկական նոր ձայնագրություն» անունով: Այն ստեղծելիս Լիմոնջյանը նկատի է ունեցել թե՛ խազերի, թե՛ հնգագիծ նոտագրության գոյություն ունեցող համակարգերի առավելություններն ու թերությունները: Նրան հաջողվում է ստեղծել պարզ ու մատչելի համակարգ, որը սակայն կարճ կյանք ունեցավ հայ երաժշտության մեջ բազմաձայնությունը կիրառելու և գործիքները [հավասարաչափ] տեմպերացնելու պատճառով: «Նոր ձայնագրության» համակարգն իր տեղը զիջեց նոտագրության հնգագիծ համակարգին:

# Ժողովրդական երաժշտության լադային հնչյունաշարերի կառուցման շրթայման սկզբունքը և նրանից բխող առանձնահատկությունները

Ամեն մի լադ ունի իր հնչյունաշարը: Ժողովրդական երաժշտության լադերի հնչյունաշարերը, ժողովրդական երաժշտության հնչյունաշարի մման, կառուցվում են շրթայման սկզբունքով: Տարբերությունն այն է, որ եթե ժողովրդական երաժշտության հնչյունաշարը կազմվում է միայն տետրախորդների շրթայումով (տե՛ս օրինակ 1), ապա լադերի հնչյունաշարերը կառուցվում են թե՛ տրիխորդների, թե՛ տետրախորդների և թե՛ պենտախորդների շրթայումով: Ակներևության համար համեմատենք միևնույն հնչյունաշարն ունեցող երեք տարբեր լադեր<sup>1</sup>:



Օրինակի երեք լադային հնչյունաշարերը (որոնց ծավալը պայմանականորեն պարփակված է 10 հնչյունների շրջանակներում) կազմված են լադային տարբեր կառուցվածքների շրթայումից. առաջինը՝ տետրախորդ-տրիխորդ-պենտախորդ, երկրորդը՝ երեք տետրախորդ, իսկ երրորդը՝ տետրախորդ-պենտախորդ-տրիխորդ:

Լադային հնչյունաշարերի կառուցման շրթայման սկզբունքից բխում են ժողովրդական երաժշտության՝ դարձյալ լադային ողջ համակարգը բնորոշող մի շարք այլ առանձնահատկություններ. դրանք են՝ լադերի դիատոնիզմը, նրանց ոչ օկտավայնությունը, լադում օժանդակ հենակետի առկայությունը, փոքր և փոքրացրած ինտերվալների գերակշռությունը, մեծացրած ինտերվալների ինքնատիպ լուծումը և ավարտներում մեղիանտաների ձգտող բնույթը: Կանգ առնենք այդ առանձնահատկություններից յուրաքանչյուրի վրա:

## ԼԱԳԱՅԻՆ ՀՆՉՅՈՒՆԱՇԱՐԵՐԻ ԳԻԱՏՈՒԻԶՄԸ

Դիատոնիկան ժողովրդական երաժշտության լադերի կարևոր առանձնահատկությունն է: Լադերում խրոմատիզմ չեն ստեղծում նույնիսկ ժողովրդական երաժշտության հնչյունաշարում առկա ցած հնչյունները, քանի որ որևէ հնչյունի բարձր և ցածր տարատեսակները երբեք իրար չեն հաջորդում:

Սովորաբար, բարձր հնչյունը լադում հանդես է գալիս տոնիկայից ներքև ընկած ձգտող տետրախորդի կազմում և լուծվում է T-ի մեջ վերընթաց շարժումով: Ընդհակառակն, այդ հնչյունի ցած տարատեսակը միշտ գտնվում է տոնիկայից վերև և լուծվում է վարընթաց շարժումով:



Օրինակում բերված են ժողովրդական երաժշտության երեք տարբեր լադերի հնչյունաշարեր: Նրանցից առաջինի մեջ առկա է ժողովրդական երաժշտության հնչյունաշար

<sup>1</sup> Այս և հաջորդ օրինակներում պայմանականորեն լադի T-ն նշանակում ենք օ, իսկ օժանդակ հենակետը՝ յ (օժանդակ հենակետի մասին տե՛ս էջ 23): Լադերի հնչյունաշարերը բերվում են այն գրառությամբ, որով նրանք ամենից ավելի հաճախ են հանդիպում հայկական ժողովրդական երգերի ժողովածուներում:

րի բարձր լա հնչյունը: Նա հնչողությամբ բարձր է, որովհետև գտնվում է սի  $\flat$  T-ից ներքև ընկած ձգտող տետրախորդի կազմում և այդ տետրախորդի այլ հնչյունների նման ունի ուժեղ ձգտողականություն դեպի T-ն՝ վերընթաց շարժումով:

Օրինակի երկրորդ հնչյունաշարում առկա է լա հնչյունի ցած տարատեսակը: Նա լադի T-ն է: Ցած է, որովհետև հայկական ժողովրդական երաժշտության հնչյունաշարում ամեն մի փոյուզիական տետրախորդի սկզբի հնչյունը ցած է (տես № 3 օրինակը):

Օրինակում երրորդ հնչյունաշարի լա-ն դարձյալ ցած է: Նա լադի II աստիճանն է, որը վարընթաց շարժումով ձգտում է դեպի սոլ T-ն, տրամաբանական է նրա ցած լինելը, T-ին ավելի մոտ գտնվելը:

Ստորև բերված է ժողովրդական երգի մեկ օրինակ, որտեղ միևնույն երգի սահմաններում առկա են հնչյունի բարձր և ցածր տարատեսակները.

ՈՏԻՏ ԱՐԱ, ԾԻՐԱՆ ՋԱՆ [ԿԱԼԻ ԵՐԳ] (Կոմիտաս, Երկերի ժող. 11, № 22)<sup>1</sup>

Երգի հնչյունաշարը (փակագծի մեջ են այն հնչյունները, որոնք օրինակում չկան).

Հնչյունաշարում ռե-ն ներկայացված է բարձր և ցածր տարատեսակներով (նշված են x-ով). ընդ որում, T-ից ներքև գտնվող ռե-ն, իբրև ձգտող տետրախորդի հնչյուն, բարձր է և ունի շարժման վերընթաց ուղղություն, իսկ T-ից վերև գտնվող ռե-ն, իբրև փոյուզիական տետրախորդի (որը երևան կգա հնչյունաշարը շարունակելու դեպքում) սկզբի հնչյուն, ցած է և ունի շարժման վարընթաց ուղղություն: Այսպես, հնչյունի բարձր և ցածր տարատեսակները երբեք իրար չեն հաջորդում և գեղջկական երաժշտության լադերում խրոմատիզմ չեն առաջացնում<sup>2</sup>: Ցած հնչյունները ցույց են տալիս լադի բնական դրությունը, նրա հնչյունների ճիշտ բարձրությունն ու դիրքավորումը:

<sup>1</sup> Օգտագործված նոտային օրինակների ու բանաստեղծական տեքստերի աղբյուրների մասին լրիվ տեղեկություններ տրված են դասագրքի վերջում՝ էջ 242:

<sup>2</sup> Գեղջկական երգի մելոդիկայում խրոմատիկ քայլեր հանդիպելու առանձնահատկության մասին տես էջ 61:

Լաղերի ոչ օկտավայնությունը արտահայտվում է երկու կերպ. մի դեպքում լաղում կրկնվող հնչյուններն ունեն տարբեր ֆունկցիաներ, մյուս դեպքում՝ ֆունկցիոնալ տեսակետից որոշ կարևոր հնչյուններ օկտավա տարածության վրա պարզապես չեն կրկնվում.



Բերված օրինակում լաղի T-ից վերև ու ներքև գտնվող VI աստիճանները (նշված են x-ով) ներկայանում են տարբեր հնչյուններով՝ մի - մի ♭: T-ից ներքև գտնվող բոլոր աստիճանները բնությամբ ձգտող են և վերընթաց շարժումով լուծվում են T-ի մեջ, այն դեպքում, երբ նրանց օկտավային կրկնություններն ունեն սուբդոմինանտայի (S) և II աստիճանի դեր՝ օժանդակ հենակետի (դո-ի) նկատմամբ, որի մեջ և լուծվում են վարընթաց շարժումով:

Ժողովրդական երաժշտության բոլոր լաղերը ոչ օկտավայնության հետևանքով մոնոտոնիկալ են, այսինքն՝ ունեն մեկ (մոնո) տոնիկա. լաղում T-ն իր օկտավային կրկնությունը չունի, նաև կենտրոնաձիգ են, այսինքն՝ լաղի բոլոր աստիճանները վերևից ու ներքևից ձգտում են դեպի միակ T-ն, որ տեղավորված է կենտրոնում:

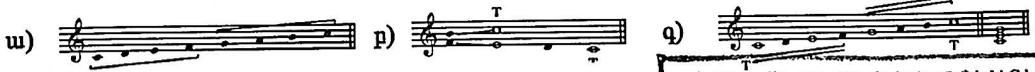
Լաղերում երկրորդ տոնիկայի բացակայության պատճառով նրանց հնչյունաշարերը կառուցվածքների շրթայան միջոցով տեսականորեն ստանում են անվերջ ընդլայնվելու, շարունակվելու հնարավորություն: Սակայն գործնականում, այսինքն՝ ժողովրդական երգի կենդանի ստեղծագործման պրոցեսում, այդպիսի ընդլայնում տեղի չի ունենում, որովհետև՝ ա) գեղջկական երաժշտությունը լաղային է և հնչյունաշարի չափից ավելի ընդլայնումը կհանգեցնի նրա աստիճանների միջև գոյություն ունեցող ներքին կապերի թուլացմանը, լաղային հիմքի խախտմանը, բ) գեղջկական երգը բանավոր ստեղծագործություն է և նրա մեղեդիների հնչյունաշարերի ծավալը սահմանափակված է մարդկային ձայնի ծավալով (դիսպագոնով): Գեղջկական երաժշտության լաղերի հնչյունաշարերում, սովորաբար, շրթայվում են լաղային երեք կառուցվածքներ՝ ստեղծելով 10 հնչյունից բաղկացած հնչյունաշարեր՝ դեկախորդներ<sup>1</sup>:

42334

<sup>1</sup> Ի տարբերություն հայկական ժողովրդական երաժշտության լաղերի հնչյունաշարերի՝ դեկախորդների, եվրոպական մածոր և մինոր լաղերի հնչյունաշարերի առավելագույն սահմանները պարփակված են օկտավայի շրջանակներում: Դա հետևանք է հնչյունաշարերի կառուցման տարբեր սկզբունքների. եթե հայկական ժողովրդական երաժշտության լաղերի հնչյունաշարերը կազմվում են կառուցվածքների շրթայան սկզբունքով, ապա եվրոպական մածոր և մինոր լաղերի հնչյունաշարերը՝ դրանց հաջորդման սկզբունքով (տես ա) օրինակը):

Կառուցվածքների հաջորդման սկզբունքից բխում են եվրոպական մածոր և մինոր լաղերի հիմնական առանձնահատկությունները. դրանք օկտավային են, այսինքն՝ լաղի բոլոր աստիճանները (նաև T-ն) իրենց ֆունկցիոնալ նշանակությամբ օկտավա տարածության վրա կրկնվում են, ինչին նպաստում է լաղում առկա մեծաքանակ վարտայի ընդլայնվող լուծումը (տես բ) օրինակը):

Եվրոպական մածորն ու մինորը բնությամբ կենտրոնախույզ են (իսկ հայկական ժողովրդական երաժշտության լաղերը՝ կենտրոնաձիգ) և ունեն եռահնչյուն կազմող երեք կայուն հնչյուն (իսկ հայկական ժողովրդական երգի լաղերը՝ ինտերվալ կազմող երկու կայուն հնչյուն) (տես գ) օրինակը):



ԵՐԵՎԱՆԻ ՄԱՐԿՍԻՍ ԳՐԱԴԱՐԱՆ  
 БИБЛИОТЕКА  
 ЕРГОСКОМСЕРВАТОРИИ

**ՕԺԱՆՂԱԿ ՀԵՆԱԿԵՏ**

Օժանդակ հենակետը հայկական ժողովրդական երաժշտության լադերում առկա հենակետերից մեկն է: Հիմնականը T-ն է (թեզիսը): Հայ գեղջուկի բոլոր երգերը, իբրև սկզբունք, ավարտվում են T-ով (կարող են բացառություն կազմել ոչ ծավալուն պարերգերը. տե՛ս էջ 178): Ունենալով համեմատական ինքնուրույնություն, օժանդակ հենակետը (անտիթեզիսը), ի վերջո, ենթարկվում է T-ին:

Օժանդակ հենակետի կայունությունը ձևավորվում է տարբեր ճանապարհներով. այսպես, օժանդակ հենակետի դեր կատարող հնչյունը (ստորև բերված օրինակում՝ դո-ն) երգի մեջ հաճախ է հանդիպում, մեծ մասամբ տակտի ուժեղ կամ համեմատական ուժեղ մասերում, համեմատաբար մեծ տևողությամբ, ռիթմական (օրինակում նշանակված է ներքևից) կամ մետրական (օրինակում նշանակված է վերևից) շեշտով: Մեղեդին կարող է սկսվել օժանդակ հենակետից: Երգի շարժումը կարող է միջնավարտներում դադար առնել օժանդակ հենակետի վրա: Մեղեդու զարգացման ընթացքում օժանդակ հենակետն ամենից ավելի է շրջազարդվում հարևան հնչյունների կողմից.

ԱՄՊԵԼ Ա, ԱՄՊԻ ՎԵՐԱ [ԶԷ՝ ԱՍՄԱՆ, ԱՍՄԱՆ] (Կոմիտաս, Երկերի ժող. 11, № 259)

10

Ամ - պել ա, ամ - պի վե-րա, յամ-ման յար, չէ՛, ամ-ման, ամ - ման, ամ-ման, Է՛յ, չէ՛, ամ - ման, ամ - ման, ամ-ման, Է՛յ, չէ՛, ամ - ման:

Օրինակում լադի օժանդակ հենակետը դո հնչյունն է (T-ն՝ լա): Նա մեղեդու ծավալման ընթացքում հաճախ է հանդես գալիս, շրջազարդվում, ընդգծվում է հարևան սի և ռե հնչյունների օգնությամբ և ավարտում երգի առաջին հատվածը (1 – 3-րդ տակտեր): Մյուս հնչյունների համեմատությամբ դո-ն հաճախ տևական է և ունի մետրական (նշանակված՝ վերևից) կամ ռիթմական (նշանակված՝ ներքևից) շեշտ:

Օժանդակ հենակետը T-ի նկատմամբ գտնվում է տերցիա, կվարտա և կվինտա տարածության վրա:

Լադի երկու հենակետերով շրջափակված լադային կառուցվածքը կոչվում է առաջնային, տոնիկական և կազմում է լադի հիմքը: T-ն և օժանդակ հենակետը իրարից տերցիա, կվարտա և կվինտա հեռավորության վրա գտնվելու պատճառով լադային առաջնային կառուցվածքներն իրենցից ներկայացնում են տրիխորդներ, տետրախորդներ և պենտախորդներ.

Տրիխորդներ 11

Տետրախորդներ 12

Պենտախորդներ 13

T-ի և օժանդակ հենակետի այս կամ այն հարաբերակցությունն ունի որոշիչ դեր լադի արտահայտչականության, նրա «գունավորման» հարցում, օրինակ, ողբերգական տրամադրությունները ժողովուրդը սովորաբար արտահայտում է այն եղանակով՝ լադի օգնությամբ, որի հիմքն է կազմում T-ի և օժանդակ հենակետի տերցիային հարաբերակցումը, որի ստեղծած երանգը հարմար է վշտալի, ողբերգական տրամադրություններ արտահայտելու համար.

ԱՆ, ՎԱՅ Է, ՎԱՅ (Կոմիտաս, Երկերի ժող. 11, № 90)

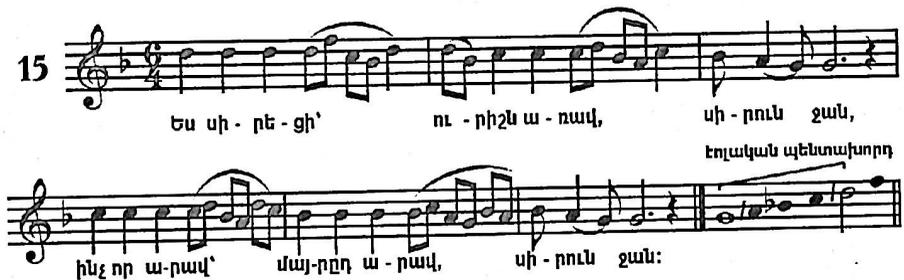
14 

Ա՛խ, վա՛յ Է, վա՛յ Է, վա՛յ Է, վա՛յ, քոյ - թիկ ջան:

Ժողովրդական երաժշտության մեջ անկեղծ ու անմիջական քնարական տրամադրությունները սովորաբար արտահայտվում են կվարտային կամ կվինտային հիմք ունեցող եղանակ միևնույն օգնությամբ, որովհետև նրա լայն ու «բաց» պենտախորդային (T-ի և կվինտային օժանդակ հենակետի հարաբերակցության) առաջնային կառուցվածքը քախժալի տրամադրություններ հաղորդելու համար շատ հարմար է:

Ստորև քերված երգում, ուր արտահայտված են տխուր տրամադրություններ սիրեցյալից բաժանվելու առիթով, օգտագործված է կվինտային հիմք ունեցող եղանակ միևնույնը.

ԵՍ ՍԻՐԵՑԻ (Կոմիտաս, Երկերի ժող. 11, № 262)

15 

Ես սի - թե - ցի՝ ու - թիշև ա - ռավ, սի - թուն ջան,  
 եղական պենտախորդ

ինչ որ ա - ռավ՝ մայ-րող ա - ռավ, սի - թուն ջան:

Այսպիսով, լադում օժանդակ հենակետի գոյությունը և նրա հարաբերակցությունը T-ի հետ նշանակալից է հատկապես երգերի արտահայտչականության տեսակետից: Այդ հարաբերակցությունը լադային առաջնային կառուցվածքի հնչյունաշարի հետ միասին ստեղծում են կառուցվածքի երանգը, նրա երաժշտական իմաստը, սենսանտիկան: Հայ երաժշտության հին տեսության<sup>2</sup> մեջ օժանդակ հենակետը կոչվում է դիմող ձայն՝ մեղեդու զարգացման ընթացքում այդ հնչյունին հաճախ «դիմելու» համար:

<sup>1</sup> Հայկական ժողովրդական երաժշտության մեջ միջնադարյան երաժշտության լադերի անունների օգտագործումը միանգամայն պայմանական է, քանի որ հնչյունաշարերի արտաքին նմանության պայմաններում անգամ, լադային զարգացման ներքին օրինաչափությունները (հետևաբար և մեղեդու ինտոնացիոն ծավալման տրամաբանության պրոցեսը) այդ համակարգերի մեջ էապես տարբեր են:

<sup>2</sup> Այդ տեսությունը վերաբերում է հայ հոգևոր երաժշտությանը: Քանի որ հայ մոնոդիկ երաժշտության բոլոր ճյուղերի հիմքը կազմում է գեղջկական երգն իր լեզվական առանձնահատկություններով, ապա բնական է այդ ճյուղերի միջև կոմպոզիցիոն որոշակի ընդհանրությունների առկայությունը: Դրանք դասագրքում նշվում են մյուսի շարադրման ընթացքում՝ ըստ անհրաժեշտության:

**ՓՈՔՐ ԵՎ ՓՈՔՐԱԳՐԱԾ ԻՆՏԵՐՎԱԼՆԵՐԻ ԳԵՐԱԿՇՈՒՄՅՈՒՆԸ**

Փոքր և փոքրացրած ինտերվալների գերակշռությունը ակներև է հայկական ժողովրդական երաժշտության ամեն մի լադի հնչյունաշարում. օրինակ՝

16 

Փոքր և փոքրացրած ինտերվալների գերակշռությունը, այդ ինտերվալների սեղմվող լուծումները ապահովում են հայկական ժողովրդական երաժշտության լադերի կենտրոնածիզ բնույթը: Փոքր և փոքրացրած ինտերվալների հնչյունները հակադիր կամ շեղ շարժումով լուծվում են դեպի ներս, լադի T-ի մեջ՝ կամ անմիջականորեն, կամ օժանդակ հենակետի միջոցով.

17 

**ՄԵԾԱԳՐԱԾ ԻՆՏԵՐՎԱԼՆԵՐԻ ԼՈՒԾՈՒՄԸ**

Մեծացրած ինտերվալները (մեծացրած սեկունդա և մեծացրած կվարտա) հանդիպում են այսպես կոչված հարմոնիկ լադի հնչյունաշարում: Նրանք ունեն միանգամայն ինքնատիպ լուծում՝ հիմնված լադային ձգողության վրա.

հարմոնիկ լադի հնչյունաշարը

18 

**ՄԵՏԻ ՏԵՆԵՆ ՄԻՆԻՆ ԱՄ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 162)**

19 



Ժողովրդական երաժշտության լադերի հնչյունաշարերում թե՛ փոքր ու փոքրացրած ինտերվալների գերակշռությունը և թե՛ մեծացրած ինտերվալների յուրօրինակ լուծումը մեծ նշանակություն ունեն ազգային երանգ ու ինքնատիպություն ստեղծելու գործում:

**ՄԵԴԻԱՆՏԱՆԵՐԻ ԶԳՏՈՂ ԲՆՈՒՅԹԸ ԱՎԱՐՏՆԵՐՈՒՄ**

Ավարտներում (կադանսային դարձվածքներում) մեղիանտաները բնույթով ձգտող են: Նրանց այդ բնույթը զգալի դեր ունի մեղեդին ավարտող T-ի կայունության հարցում: Ներքևի մեղիանտան, որպես լադի ձգտող տետրախորդի (վերջինս, իբրև կանոն, տեղավորված է T-ից ցած) մասնիկ, միշտ անկայուն է և ձգտող:

Օրինակ 19-ում ներքևի մեղիանտան՝ մի-ն, ձգտող հնչյուններին բնորոշ ներքին մեծ մղումով լուծվել է վերընթաց շարժումով T-ի մեջ՝ «ճանապարհին» ընդգրկելով ներքևի ձգտող հնչյուններից նաև ֆա-ն».



Մեղիանտան T-ի մեջ կարող է լուծվել նաև անմիջականորեն, առանց ներքևի ձգտող տոնի.

**ՀՈՂ, ՀՈՒ ԵՆ, ՀՈՒ ԵՆ** (Կոմիտաս, Երկերի ժող. 11, № 81, հատված)



Ներքևի մեղիանտայի նման, վերևի մեղիանտան էլ երգն ավարտող դարձվածքում անկայուն է: Ընդ որում, նույնիսկ այն դեպքերում, երբ նա ամբողջ երգի ընթացքում կատարում է օժանդակ հենակետի դեր, այսինքն՝ կայուն է, երգի ավարտում կորցնում է այդ կայունությունը և անկայուն հնչյունին բնորոշ ներքին մղումով ձգտում դեպի T (կա՛ն անմիջականորեն, կա՛ն վերևի ձգտող հնչյունի միջոցով).

**ԶԻԳ ՏՈՒ, ՔԱՇԻ** (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 30բ)



«Զիգ տո՛ւ, քաշի» երգում լադի օժանդակ հենակետ է մեղիանտան՝ **դո-ն** (T-ն լա): Ամբողջ երգի ընթացքում նա կայուն է՝ հանդես է գալիս մետրական ուժեղ մասերում, մեծ տևողությամբ, ռիթմական շեշտով. մեղեդին սկսվում է նրանից, հաճախ դիմում է նրան, միջնավարտում դադար է առնում **դո** հնչյունի վրա (IV տակտ) և այլն: Երգի վերջում **դո-ն** կորցնում է իր կայունությունը, դադարում է օժանդակ հենակետ լինելուց և II աստիճանի օգնությամբ լուծվում է T: Նա, իբրև ավարտի անկայուն հնչյուն, ավելի վառ արտահայտություն ունի երգի Ա տարբերակում.



Օրինակում զարդարանքի (ֆորշլագի) օգնությամբ մեկ անգամ ևս մեղիանտան «հի-շեցնում» է իր գոյությունը և ընդգծված ձգտողականությամբ անմիջականորեն լուծվում է T-ի մեջ:

Ստորև բերված օրինակում լադի մեղիանոսան երգի ավարտում լուծվում է T-ի մեջ ձգտող հնչյունի միջոցով.

ՓՈՒԹ<sup>1</sup> ՈՒ ԿԵՄԻՑ ԲԵՌ ԲՈՆԵՑԻ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 103)

23

Փուօ ու կե - սից բեռ բըռ - նե - ցի, Սա - թի -  
 ղա - միշ ո - տով գա - ցի:

Ավարտներում մեղիանոսաների ձգտող բնույթը ոչ միայն նպաստում է ժողովրդական երաժշտության լադերում T-ի կայունությանը, այլև ապահովում լադերի ամուր և կուռ կառուցվածքը:

### Գեղջկական երաժշտության լադերի հնչյունաշարերը

Լադային առաջնային կառուցվածքը լադի մի մասն է, նրա հիմքը: Առանց այս գլխավոր կառուցվածքի լադը չի կազմակերպվում: Չկա ոչ մի երգ առանց լադային առաջնային կառուցվածքի, բայց բազմաթիվ են այն երգերը, որոնց հնչյունաշարերը պարփակված են միայն նրա սահմաններում: Իբրև օրինակ կարող են ծառայել պարզ պարերգերից շատերը.

ԵՎԿՐ ՄԵՐ ԴՈՆՈՎ ԸՆՑԱՐ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 267)

24

Ե-կար մեր ղըռ - նով ըն - ցար, մո - լո - թե - ցիր,  
 շեկ ծա - մեր դե - ղին դեյ - թիդ բո - լո - թե - ցիր:

իռնական տրիխորդ

ԷՍ ՅԱՆԸ ՈՒԼՔԻ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 41)

25

Էս յա - նը ուլ - քի, Էս յա - նը ուլ - քի,  
 քաղ-ըն - ցուն կառ - նեմ, հա - գի - նը չուլ - քի:

եղական տրիխորդ

Լադերի հնչյունաշարերը համեմատաբար լրիվ են գեղջկական երգի ծավալում մնուշներում (հիշենք, որ լրիվ հնչյունաշարը կազմվում է երեք կառուցվածքների շրթա-յունով՝ հիմնականում դեկախորդի սահմաններում):

Հայկական ժողովրդական երաժշտության լադերի հնչյունաշարերից չորսը հիմնական են՝ իրենց ունեցած դերով, քանակական գերակշռությամբ: Դրանք են՝

<sup>1</sup> Գավառական և օտար բառերի ու արտահայտությունների բացատրությունը տե՛ս «Բացատրական բառարանում», էջ 233:

Հիպոփոյուզիական-լոկրիական դեկախորդը՝

26

Հիպոդորիական-էոլական դեկախորդը՝

27

Հարմոնիկ դեկախորդը՝

28

Հիպոիոնական-միքսոլիդիական դեկախորդը՝

29

Բոլոր չորս դեկախորդներով դրսևորված լադերը **հիպո**<sup>1</sup> լադեր են, որովհետև նրանց T-ները գտնվում են կենտրոնում:

Հնչյունաշարերն իրենց անունները ստանում են իրենց իսկ կառուցվածքից. այսպես, հնչյունաշարը կոչվում է հիպոփոյուզիական-լոկրիական, որովհետև լադի **տոնիկական** տետրախորդը փոյուզիական է (**լա - սի՛ - դո - ռե**), իսկ **տոնիկական կվինտան**<sup>2</sup>՝ **լոկրիական** (**լա - մի՛**):

Հնչյունաշարը կոչվում է հիպոդորիական-էոլական, որովհետև նրա **տոնիկական** տետրախորդը **էոլական** է (**սոլ - լա - սի՛ - դո**) և որոշ լադերում այն զուգորդվում է տոնիկական մեծ կամ **դորիական** սեքստայի հետ (**սոլ - մի՛**):

Հարմոնիկ (**սոլ-լա՛ - սի - դո**) տետրախորդը, ընկած լինելով հարմոնիկ դեկախորդի հիմքում, որոշում է ամբողջ հնչյունաշարի անունը՝ **հարմոնիկ**:

Հիպոիոնական-միքսոլիդիական դեկախորդն իր անունը ստանում է **տոնիկական իոնական** (**ֆա - սոլ - լա - սի՛**) և **տոնիկական փոքր** կամ **միքսոլիդական** սեպտիմայից (**ֆա - մի՛**):

Այս չորս հնչյունաշարերով դրսևորված ժողովրդական երաժշտության լադերը բաժանվում են տարբեր բնույթ ունեցող երեք խմբի.

1. **միևոր**<sup>3</sup>՝ այն բոլոր լադերը, որոնք դրսևորվում են հիպոփոյուզիական-լոկրիական և հիպոդորիական-էոլական դեկախորդների միջոցով.

2. **մաժոր**<sup>3</sup>՝ այն բոլոր լադերը, որոնք դրսևորվում են հիպոիոնական-միքսոլիդիական դեկախորդի միջոցով.

<sup>1</sup> Հիմնական լադը կազմող տետրախորդների տեղադրումից ստացվում է նրա հիպո լադը (մի դեպքում լադի հիմքը կվինտա-կվարտային է, մյուս դեպքում՝ հիպո լադում՝ կվարտա-կվինտային). տեղադրման հետևանքով լադի T-ն հանդես է գալիս կենտրոնում.

Հայ ժողովրդական երաժշտության լադերում առանց կառուցվածքները տեղադրելու էլ լադի T-ն միշտ նրա կենտրոնում է (դա ակներև է, երբ երգն ընդգրկում է լադի լրիվ հնչյունաշարը): Ահա թե ինչու հայկական ժողովրդական երաժշտության լադերը նույնպես **հիպո** լադեր են:

<sup>2</sup> Լոկրիական են այն բոլոր լադերը, որոնք ունեն **տոնիկական** փոքրագրած կվինտա: Տերմինն առաջին անգամ օգտագործել է գերմանացի երաժշտագետ Հուգո Ռիմանը (1849-1919):

3. **Վաժորա-մինոր** կամ **մինորա-Վաժոր**<sup>1</sup> այն բոլոր լադերը, որոնք դրսևորվում են հարմոնիկ դեկախորդի միջոցով:

Սա լադերի ընդհանուր բնութագիրն է: Բացի դրանից, ամեն մի լադ ունի իր արտահայտչական հնարավորությունները, որոնք պայմանավորված են լադի կառուցվածքով, T-ի և օժանդակ հենակետի հարաբերակցությամբ, երգում լադի աստիճաններից ամեն մեկի հանդես գալու պայմաններով (մետրական, ռիթմական, մեղեդիում գրաված տեղի և այլն): Այս կամ այլ լադի արտահայտչականության գործում առանձնապես մեծ է լադային որևէ աստիճանի կամ դրա ոլորտի **ընդլայնման** երևույթը: Հայտնի է, որ լադը կազմող աստիճանները գտնվում են ֆունկցիոնալ կապերի մեջ. հատկապես ամուր է նրանց կապը T-ի և օժանդակ հենակետի հետ: Սակայն, **փոխադարձ կապի ու պայմանավորվածության հետ մեկտեղ, ամեն մի աստիճան «ձգտում» է համեմատական ինքնուրույնության, «պայքարում» է իր անկախության համար:** Այսպիսով, ստեղծվում է ներքին հակամարտություն թե՛ լադի տարբեր աստիճանների, թե՛ նրանց ու T-ի միջև. հենց դա էլ նպաստում է լադի լիարժեք դրսևորմանը, **դինամիկ** շարժմանը, բազմազան **երանգների ստեղծմանը:** Բոլոր լադերի ծավալման ընթացքում այս երևույթը նկատելի է (տե՛ս առանձին լադերի բնութագրումները):

### Գեղջկական երաժշտության առանձին լադերի բնորոշումը

Ժողովրդական երաժշտության չորս հնչյունաշարերից (հիպոփոյուզիական-լոկրիական, հիպոդորիական-եոլական, հիպոդոնական-միքսոլիդիական և հարմոնիկ) **յուրաքանչյուրի** միջոցով դրսևորվում են մի քանի լադեր: Սրանք իրարից տարբերվում են նախ **աստիճանների ֆունկցիոնալ** նշանակությամբ, ապա նաև «տեղային» կամ **տվյալ լադին բնորոշ առանձնահատկություններով:**

Կանգ առնենք ըստ խմբերի այն լադերի վրա, որոնք տարածված են ժողովրդական գեղջկական երաժշտության մեջ:

#### ՓՈՅՈՒԳԻՎԿԱՆ-ԼՈԿՐԻԱԿԱՆ ՄԻՆՈՐՆԵՐ

Այս խմբին դասվող լադերի հնչյունաշարը հիպոփոյուզիական-լոկրիական դեկախորդն է.



Գեղջկական երաժշտության մեջ փոյուզիական-լոկրիական<sup>1</sup> համակարգի մինորները հանդիպում են երկու հիմքով՝ **տերցիային** և **կվարտային:**

<sup>1</sup> Միջնադարյան երաժշտության լադերի անուններով հայկական ժողովրդական երաժշտության լադերի անվանումը, ինչպես ասվեց, միանգամայն պայմանական է, քանի որ նրանք իրարից էապես տարբերվում են: Յուրյ տանք այդ տարբերությունը փոյուզիական լադի միջոցով: Միջնադարյան փոյուզիական մինորի հնչյունաշարը հետևյալն է.



Հայկական ժողովրդական երաժշտության մեջ փոյուզիական **համակարգի լադերը միաժամանակ և լոկրիական են**, այսինքն՝ տոնիկական կվինտան նրանցում փոքրացրած է (տե՛ս 31 և 33 օրինակները): Բացի դրանից փոյուզիական մինորի հենքը կվինտան է, իսկ փոյուզիական-լոկրիական մինորը հանդիպում է թե՛ **տերցիային**, թե՛ **կվարտային** (հոգևոր երաժշտության մեջ նաև առանց որևէ հենակետի) հիմքերով, բայց ոչ կվինտային, քանի որ կվինտան փոքրացրած է: Տարբեր են այդ լադերն իրենց կառուցվածքներով՝ միջնադարյան փոյուզիական լադը օկտավային է, իսկ հայկական ժողովրդական երաժշտության **փոյուզիական-լոկրիական լադերը՝ ոչ օկտավային:**

Տերցիային հիմքով փոշյուգիական-լոկրիական (փոշյուգ-լոկ.3) մինորի հնչյունաշարը.



ԿԱՔԱՎՆ ԻՋԱՎ ՎԸՐ ՍԱՐԻՆ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 161)



Կա-քավն ի-ջավ վըր սա-րին, յա՛ր, դի-պավ չի-նա - թի ծա-ռին, յա՛ր:

Կվարտային հիմքով փոշյուգիական-լոկրիական մինորի (փոշյուգ-լոկ.4) հնչյունաշարը.



ՔԱՂՎԱՆ ԵՄ ԱՆՈՒՄ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 12, № 326)



Քաղ-հան եմ ա - նում, թոզ ա, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ,



յա - թոյ: պեն-ջա - կը բոզ ա, Սո - նա յար, նայ, նայ, նայ:

Փոշյուգիական-լոկրիական այս երկու մինորներից գեղջկական երաժշտության մեջ ավելի տարածված է տերցիային հիմք ունեցող մինորը<sup>1</sup>: Մակայն հարկ է նշել, որ կվարտային հիմք ունեցող փոշյուգիական-լոկրիական մինորում չափազանց մեծ է տերցիային հնչյունի դերը. երբեմն, կարծեք, ստեղծվում է նույնիսկ կվարտային ու տերցիային հիմքերի լադային փոփոխակիության հասնող համագործություն: Այսպես է հենց բերված № 34 օրինակում, որտեղ օժանդակ հենակետի «հավակնություն» են ցուցաբերում համագոր ուժով և՛ լադի կվարտան (ռե), և՛ տերցիան (դո):

Տերցիային հիմք ունեցող փոշյուգիական մինորի բնորոշ առանձնահատկություններից է ներքին ձգտող հնչյունի բարձրացումը (սոլ #). լադի այդ տարբերակը կոչվում է հարմոնիկ.



Ստորև բերված «Իմ չինարի յարը» երգը ժողովուրդը երգում է երկու տարբերակով՝ հարմոնիկ և բնական փոշյուգիական մինորներում.

<sup>1</sup> Երբ երգը ծավալուն չէ, ինչի հետևանքով նրա հնչյունաշարը չի ընդգրկում լադի լոկրիական կվինտան, կարելի է պարզության համար օգտագործել տերցիային հիմք ունեցող փոշյուգիական մինոր տերմինը (փոշյուգ.3)

36

Ա - րև թըռ - վը - ոռվ և - լավ, իմ չի - նա - րի յա - ռը,  
 մեր բա - նը կըռ - վով և - լավ, դար - դի - ման յա - ռը:

Տերցիային հիմք ունեցող փոշուգիական մինորի առանձնահատկություններից է ներքևի մեղիանոսայի կամ նրա ոլորտի ընդլայնումը (օրինակում  $f - a - c^2$ )։

ԹԱՆԵՇՈՒ ՃԱՄԲԵՆ ԳՈՒԶ Ա (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 275)

37

Թա - լի-շու ճամ-բեն դուզ ա, յար ամ-ման, ամ - ման, ամ-ման, ամ-ման,  
 է, ոյ, ամ - ման, ամ-ման է, ոյ, ամ - ման, Ան-տուն կայ-ներ  
 Աշ-խեն կու-գա, խո-րոտ էր Աշ - խե-նը, կո - լոտ էր Աշ-խե-նը:

Երգը սկզբում ծավալվում է կվարտային հիմք ունեցող եռլական մինորում (այս լադի մասին տես էջ 27), ապա փակագծով առանձնացված հատվածում ժամանակավորապես T-ի ֆունկցիան իր վրա է վերցնում տերցիային հիմք ունեցող փոշուգիական մինորի (որով ավարտվում է երգը) ներքևի VI աստիճանը՝ ֆա-ն։

Այս շեղումով երգի մինոր բնույթի մեջ մուտք է գործել մածոր երանգ։ Կոմիտասը, օգտագործելով փոշուգիական մինորին բնորոշ այս առանձնահատկությունը, տերցիային հիմք ունեցող փոշուգիական-լրկրիական մինորը ներդաշնակում է մեծ տերցիա ցած գոնվող մածոր տոնայնությամբ։ Մածոր ու մինոր զույների զուգորդումով երգի հնչողությունը ձեռք է բերում մեծ ինքնատիպություն<sup>1</sup>։

Հայ երաժշտության հին տեսության մեջ տերցիային հիմք ունեցող փոշուգիական-լրկրիական մինորը պատկանում է Առաջին (Ա) կողմին և կրճատ նշանակվում Ալ։<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Տես «Կոմս առա» (Կոմիտաս, Երկ. ժող. I, Երևան, 1960, էջ 69) և «Գութաներգ» (Կոմիտաս, Երկ. ժող. II, Երևան, 1965, էջ 20) երգերի մշակումները։

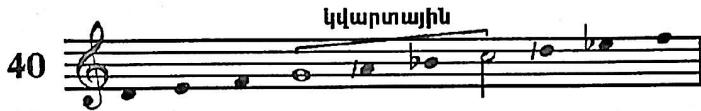
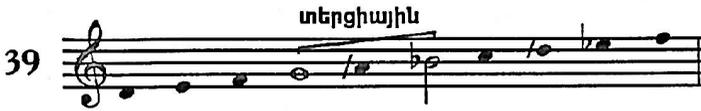
<sup>2</sup> Որոշ ազգերի հոգևոր երաժշտության մեջ օգտագործվող լադային համակարգերը բաղկացած են ութ հիմնական (չորս ավտենտիկ և չորս պլագալ) լադերից։ Ութձայնության համակարգը ընդգրկել է եկեղեցական երգեցողության հիմնական թեմատիկ դարձվածքների ողջ ֆոնդը։ Յուրաքանչյուր ձայնում (глас) նրա թեմատիկ դարձվածքների հենքով երգվել է եկեղեցական կոնկրետ ձայնետանակ։ →

**ԷՈՒԱԿԱՆ ՄԻՆՈՐՆԵՐ**

Էոլական մինորները դրսևորվում են հիպոդորիական-էոլական դեկախորդով.



Նրանք հանդիպում են երեք հիմքով՝



Քանի որ էոլական երեք մինորներն իրարից տարբերվում են օժանդակ հենակետերով, այսինքն նրանցից մեկում օժանդակ հենակետը տերցիան է, մյուսում՝ կվարտան, երրորդում՝ կվինտան, ապա տարբեր են նաև լադերի հիմքը կազմող առաջնային կառուցվածքները. մեկի առաջնային կառուցվածքը էոլական տրիխորդն է, մյուսինը՝ էոլական տետրախորդը և երրորդինը՝ էոլական պենտախորդը:

Բացի օժանդակ հենակետի տարբերությունից, էոլական երեք մինորներից յուրաքանչյուրն ունի նաև իր բնորոշ առանձնահատկությունները, որոնցով նա նույնպես տարբերվում է մյուսներից: Կանգ առնենք այդ առանձնահատկությունների վրա ըստ առանձին լադերի.

**Տերցիային** հիմք ունեցող էոլական մինորի (էոլ.3) հնչյունաշարը.



**ՄԻՐԵԼ ԵՄ՝ ՄՈՌԱՆԱԼ ՄԻ** (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 197)



Մի - րել եմ մո - ռա - ևալ մի՛, մեր դող-նեն հե - ռա - ևալ մի՛,



յար՛ լե՛, լե՛, լե՛, լե՛, լե՛, լե՛, լե՛, լե՛, լե՛:

→ Հայտնի են նաև մոդուլացիոն հենք ունեցող եղանակներ:

Անցյալում հայ տեսաբաններից ոմանք մեխանիկորեն այդ համակարգերի օրինակով հայ հոգևոր երաժշտության տեսության մեջ լադերը նույնպես բաժանել են չորս ավտենտիկ և չորս պլագալ լադերի ու դասակարգել դրանք այբբենական կարգով՝ Ա, Բ, Գ, Դ: Ընդ որում, ավտենտիկ լադերի համար գործածել են ձայն տերմինը (Ա ձայն, Բ ձայն և այլն), իսկ պլագալ լադերի համար՝ կողմ տերմինը (Ա կողմ, Բ կողմ և այլն): Դրանց կրճատ նշանակումները (Աձ, Բձ, Ակ, Բկ և այլն) պայմանականորեն, իբրև հարմար ձև կարելի է օգտագործել:

Այս լադում կարևոր աստիճան է մեղիանտան. հաճախ այն ընդգծվում է ներքևի ձրգտող հնչյունի միջոցով, որը մեղիանտայի նկատմամբ կատարում է դոմինանտայի դեր.

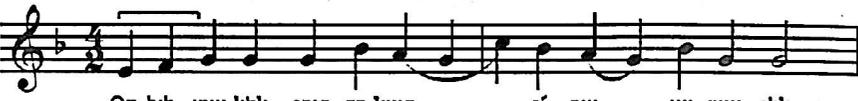
ԱՆՆ, ՅԱՐ, ՅԱՄՄԱՆ, ՅԱՄՄԱՆ (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 50)

44 

Ա՛խ, յար, յամ-ման, յամ - ման, յամ-ման,  
ա՛խ, յար, յամ-ման, աղ - ջիկ յամ-ման:

Լադում համեմատաբար լայնորեն են օգտագործվում T-ից ներքև գտնվող հնչյունները.

ՕԹԽԻ ՏԱԿԵՆ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 85)

45 

Օթ-խի տա-կեն ջուր գը-նաց, օ՛, բա - լա գյա - լին,  


հա - գար մա - նեթ գուր գը - նաց, օ՛, բա - լա գյա - լին:

Հայ հոգևոր երաժշտության տեսության մեջ տերցիային հիմք ունեցող եղևկան մինորը պատկանում է Զորորդ (Չ) կողմին (կոչվում է նաև Վերջձայն) և կրճատ նշանակվում է Չկ:

Կվարտային հիմք ունեցող եղևկան մինորի (եղև.4) հնչյունաշարը.

46 

ՄԵՐ ԲԱՂԻՆ ԿԱ ԲԱՂՄԱՆՉԻ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 214)

47 

Մեր բա - դին կա բաղ - ման - ջի, ջիկ կա,  


շը - վի նը - ման ջի, թո - փուն, թո - փուն  


դուա ե - լան, յա - ռուս, մեկն իմ յա - ռին նը - ման ջի:

Կվարտային հիմք ունեցող եղևկան մինորում, ինչպես և նախորդ լադում, T-ից ներքև գտնվող հնչյուններն օգտագործվում են համեմատաբար մեծ չափով.

ՅԱՄԱՆ ԱՄԻ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 36)

48

Յա - ման ա - մի, յա - ման ա - մի,  
 յուրդ ու յու - վեդ քա - մին տա - կի:

Լադում իր ինքնուրույնությամբ առանձնանում է II աստիճանի ոլորտը: Այս ընդլայնումով ստեղծվում է այնպիսի տպավորություն, թե էռլական մինորը բացահայտվում կամ սկսվում է փոյուզիական տրիխորդով (Ա կողմով). սա հաճախակի հանդիպող երևույթ է.

ՆԵՏՏՈՐԸ ՊԵՆԱՅ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 97)

49

Նես - տո - րը գը - նաց Մար - գա - րի գե - դը,  
 Ա - րա - գը տը - վեց գը - ցեց խոր տե - դը:

Երբեմն II աստիճանի ոլորտի ցայտուն ընդլայնումը հասնում է լադային շեղման կամ մոդուլացիայի:

«Կայնել եմ, գալ չեմ կարա» (օրինակ 50) երգի առաջին հատվածը ծավալվում է փոյուզիական տրիխորդում, իսկ երկրորդը՝ էռլական տետրախորդում: Նրանցից ամեն մեկն ունի իր հաստատված T-ն, որի հետևանքով երգը սկսող տերցիային հիմք ունեցող փոյուզիական մինորի ու ավարտող կվարտային հիմք ունեցող էռլական մինորների միջև կատարվել է մոդուլացիա.

ԿԱՅՆԵԼ ԵՄ, ԳԱԼ ՉԵՄ ԿԱՐԱ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 2)

50

Կայ-նել եմ, գալ չեմ կա - րա, ոնց որ գը-նա -  
 լոց - վել եմ, լալ չեմ կա - րա,  
 ցել ես դու, յար ջան, ա - նու - նըդ տալ չեմ կա - րա:

Կվարտային հիմք ունեցող էռլական մինորում ինքնուրույնություն ունեն մաս IV աստիճանի և ներքևի ձգտող հնչյունի լադային ոլորտները (տե՛ս 51 և 52 օրինակներում փակագծերով ցույց տրված հատվածները).

ՏԱՆ ԱՎՈՒՐ ՃԱՆԱՊԱՐՀ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 101)

51

Տան ւ - վուր ճա - նա - պարհ, օ - տա -  
 րու - թյան մեջ, մի տղ - քար, և լեռ -  
 սան, ես քե - զի դուր բան:

ԿԱՔԱՎՆ Ա ԿԱՅՆԵԼ ՔԱՐԻՆ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 73)

52

Կա - քավն ա կայ - նել քա - ռին, նայ,  
 նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ:

Օրինակ 52-ում ներքևի ձգտող հնչյունի լադային ոլորտի ընդլայնումով կվարտային հիմք ունեցող եռական մինորի հնչողության մեջ մուտք է գործել մածոր երանգ (f - g - a): 51-րդ օրինակի սկզբում (1-ին տակտ) II աստիճանի լադային ոլորտի ընդլայնումով երգի մեջ մուտք է գործել փոյուզիական մինորի երանգ (a - b - c<sup>2</sup>):

Կվարտային հիմք ունեցող եռական մինորը հայ հոգևոր երաժշտության տեսության մեջ պատկանում է **Չորրորդ (Գ) ձայնին** և կրճատ գրվում է **Գձ**:

Կվինտային հիմք ունեցող եռական մինորի (եռլ.5) հնչյունաշարը.

53

ՎԱՅ ԳԻԴԻ ԲՅՈՒԼԵՈՒԼԵՍ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 100)

54

Մի՛ գը - նա, մի՛ գը - նա, քեզ բան հար-ցա - նեմ,  
 վա՛յ գի-դի թյու - բու - լուս, սի - բու - հու - ցոս  
 լուր տուր, լուր բեր լու-սա-բեր քա-մի ջան, քա - մի ջան:

Լադի հիմնական առանձնահատկությունը բարձրացված VI աստիճանի առկայությունն է՝ հաճախ բնական VI աստիճանի հետ մեկտեղ<sup>1</sup>: Բարձրացված VI աստիճանի առկայության դեպքում կվինտային հիմք ունեցող եղական մինորը միաժամանակ դորիականի երանգ է ստանում.

**ԾԻՐԱՆԻ ՇԱՆ, ԲԱՐ ՄԻ՝ ՏԱ** (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 8)

55

Ծի - րա - նի ծառ, բար մի տա, վա՛յ,  
ճրդ-նե - ըրդ ի - ըար մի տա, տա, վա՛յ,  
վա՛յ,

ես քա - նի բա - դին ման գամ, ցա - վե - ըրս

ի - ըար մի տա:

եղական  
դորիական

Կվինտային հիմք ունեցող եղական մինորում համեմատական ինքնուրույնություն ունի III աստիճանի ոլորտը (b - c<sup>2</sup> - d<sup>2</sup>): Երբեմն այդ ինքնուրույնությունը հասնում է լադային շեղման կամ մոդուլացիայի.

**ՆԵԿՏԱՐ ՋԱՆ** (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 180)

56

Քաշ-վե կո-րի, շան գյա - դա, քեզ պես հա - գար շուն ու-նիմ,

բաղ օյ - նար, բաղ օյ - նար, Նեկ-տար, Նեկ-տար, Նեկ - տար ջան:

Ներքևի ձգտող հնչյունի ոլորտը ընդլայնված է՝ f - c<sup>2</sup> (5-6 տակտեր): Կվինտային հիմք ունեցող եղական մինորի առանձնահատկություններից է VI աստիճանի հաճախակի բացակայությունը լադում, դրանով իսկ բաց թողնված VI աստիճանով եղական մինորը կվինտային հիմք ունեցող եղական մինորի տարատեսակն է դառնում.

**ԽՈՐՈՏ ԷՐ, ԿՈՒՆՏ ԷՐ** (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 60)

57

Խո-րոտ էր, կո-րոտ էր, յայ - լի տը-ղեն խո-րոտ էր,

<sup>1</sup> Այս և հաջորդ օրինակներում աստիճանների բարձրացումը պայմանականորեն նշանակված է +, իսկ իջեցումը՝ - :



յայ - լի տղ-դեն խո-րոտ եր, յայ - լի տղ-դեն խո - րոտ եր:

Հայ հոգևոր երաժշտության տեսության մեջ կվիմտային հիմք ունեցող եղևկան մի-  
նորը պատկանում է Երկրորդ (Բ) ձայնին և կրճատ նշանակվում է Բձ:

**ԴՈՐԻԱԿԱՆ ՄԻՆՈՐ**

Կվիմտային հիմք ունեցող դորիական միմորի (Դոր.5) հնչյունաշարը.



ՀՈՅ ՆԱԶԱՆԸՄ (Մ. Դեմուրյան, Քնար, № 35)



Դոյ նա-գա - նըմ, նա-գա-նըմ, յար ջան, դուն բա - րով Է-կար,  
Գյոյ նա-գա - նըմ, նա-գա-նըմ,



կա-նաչ կա - լե - րով Է-կար, կար-միր սո - լե - րով Է-կար, // րով Է-կար:

Լարում ինքնուրույնություն ունի V աստիճանի (կամ օժանդակ հենակետի) ոլորտը.  
դրան նպաստում է VII աստիճանը. վերջինս շեշտվելով ներքևի ձգտող հնչյունի դեր կա-  
տարող VI աստիճանի միջոցով, օժանդակ հենակետի համար վերախմաստավորվում  
է մեղիանտայի և ուժեղ ձգտողականությամբ լուծվում նրա մեջ. այսպես ընդգծվում է V  
աստիճանի կամ օժանդակ հենակետի կայունությունն ու ինքնուրույնությունը (տե՛ս 59  
օրինակի առաջին տակաղը):

Դորիական միմորը հայկական գեղջկական երաժշտության մեջ սակավ հանդիպող  
լադերից է:

**ԻՈՐԱԿԱՆ-ՄԻՔՍՈՒԻԴԱԿԱՆ ՄԱԺՈՐՆԵՐ**

Մաժոր լադերը դրսևորվում են հիպոիոնական-միքսոլիդիական դեկախորդով.



Հանդիպում են տերցիային, կվարտային և կվիմտային հիմքերով:  
Տերցիային հիմք ունեցող միքսոլիդիական մաժորի (Միքս.3) հնչյունաշարը.



ԽՈՐՈՏ, ԱՐԵ ՄԵՐ ՏՈՒՆ (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 42)

62

Լա-րա-լա՛յ,    ևա՛յ,    ևա՛յ,    ևա-րա-ևա՛յ,    ևա՛յ,    ևա՛յ,

խո - րոտ, ա        րե,        մեր        տուն    զը        ևա,

թող քո ա        նուն    խետ        ձի        մը        ևա:

**Տերցիային հիմք** ունեցող միքսոլիդիական մաժորը ժողովրդական երգերի ժողովածուների մեջ հաճախ հանդիպում է սի՛  $T$ -ով:

63

Այս լադի համար բնորոշ է ներքևի, մասամբ էլ վերևի դոմինանտաների ընդգծվածությունը.

ՀԵՅ, ՆԱՐԵ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 151)

64

Լա - րե,    սա - թի    ու - սին    բը - լեր ա,    հե՛յ,

ևա - րե,    սա - թի    տա - կին    բը - լեր ա,    հե՛յ,    ևա - րե:

ՀՈՅ, ՆԱԶԱՆ ՈՒ ԴԻԼՔԱՐ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 165)

65

Գո՛յ,                    ևա - զան    ու    դիլ        բար,

գյուլ,                    ևա - զան    ու    դիլ        բար:

Հաճախ վերևի դոմինանտան ընդգծվում է ներքև ձգտող հնչյունի դեր կատարող IV բարձրացված աստիճանի օգնությամբ (Փա - մի է - Փա): Վերևի դոմինանտայի ընդգծվածությունը ցայտուն կերպով երևան է բերում այդ լադի մաժոր եռահնչյունային հենքը (սի՛  $b$  - ու - Փա):

IV աստիճանի բարձրացումն ընդհանրապես տերցիային հիմք ունեցող միքսոլիդիական մաժորի կարևոր առանձնահատկություններից է. հաճախ այն համատեղված է լինում լադի բնական IV աստիճանի հետ: Բարձրացված IV աստիճանի առկայության դեպքում տերցիային հիմք ունեցող միքսոլիդիական մաժորը միաժամանակ լիդիականի երանգ է ստանում.

ՄԱՅՐԻԿ, ԵՍ ԳՆՈՒՄ ԵՄ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 9, № 7)

66

Մայրիկ, ես գը - նում եմ, դուն կեցիր  
բա - րով, դու իմ յա - ռը պա - հե  
ալ թո - դով, գա - րով, ա - վա՛ղ, դե՛հ, գա - րով:

Տեղիային հիմք ունեցող միքսոլիդիական մածոթին բնորոշ է նաև T-ից ցած զտնվող տետրախորրի համեմատաբար լայն օգտագործումը.

ԿԱՐՄԻՐ ՔԱՐԸ ՏԱՇԱԾ Է (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 261)

67

Կար - միր քա - ռը տա - շած է,  
սիր - տըս հա - լած մա - շած է:

Ի վերջո, լադում ընդգծվածությամբ ունեն ներքևի մեղիանտայի  $g - b - d^2$  (տե՛ս օրինակ 68) և IV աստիճանի  $es^2 - g^2$  (տե՛ս օրինակ 69) լադային ոլորտները.

ՔԱ ՍԵՎ, ՍԵՎ, ՍԵՎԱՎՈՐ ԱՂՋԻԿ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 199)

68

Քա, սև, սե - վա - վոր աղ - ջիկ,  
քե - գի կու - տամ վա - նա խո - ջին:

ԱՆԳՅԱԶ ՍԱՐՆ ԱՄՊԵԼ Ա (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 286)

69

Ա - լա - գյազ սարն ամ - պել ա, վա՛յ,

լե, լե, լե, վա՛յ, լե, լե, լե, աղ - բեր իր ձիւ  
թամ - բել ա, իմ մայ - րիկ ջան, իմ մայ - րիկ ջան:

Տերցիային հիմք ունեցող միքսոլիդիական մածորը հայ հոգևոր երաժշտության տեսության մեջ պատկանում է **Չորրորդ (Գ) ձայնի դարձվածքին**<sup>1</sup> և կրճատ նշանակվում է **Գձդ**:

**Կվինտային հիմք** ունեցող միքսոլիդիական մածորը (Միքս.<sub>5</sub>) գեղջկական երգի տարածված լադերից է: Նրա հնչյունաշարն է՝

70

**ԽԱՆ ԼԵՅԼԻԲ, ԼԵՅԼԻԲ** (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 2)

71

խան Լեյ-լիբ, Լեյ-լիբ, Լեյ-լիբ, խան Լեյ-լիբ, խան-նո յա - կա:

Կվինտային հիմք ունեցող միքսոլիդիական մածորի առանձնահատկություններից է լադի զարգացումը տերց-կվինտային հիմքով:

**ՅԱՐԻՆ ՅԱՐ ՉՈՒՆԻ** (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 188)

72

Յա - րին յար չու - նի, յա - րին յար չու - նի:

Հայ հոգևոր երաժշտության տեսության մեջ կվինտային հիմք ունեցող միքսոլիդիական մածորը պատկանում է **Չորրորդ (Գ) կողմի դարձվածքին** և կրճատ նշանակվում է **Գկդ**:

**Կվարտային հիմք** ունեցող միքսոլիդիական մածորի (Միքս.<sub>4</sub>) հնչյունաշարը:

73

<sup>1</sup> Դարձվածքները հատուկ լադեր են, որոնք գոյություն ունեն ինչպես ինքնուրույն ձևով, այնպես էլ հիմնական լադերի (ձայնի կամ կողմի) հետ, որոնցից նրանք վերցնում են իրենց անունները: Ամեն մի հիմնական լադ ունի տարբեր թվով դարձվածքներ՝ 1-2, 3 :

Հիմնական լադի և նրա դարձվածքի հարաբերությունները որոշակի են և սահմանված:

74

Սա - ըե - ըեն                      գա - թուն                      կու - գա,

սև սըր - տես                      ա - թուն                      կու - գա,                      կա - թու-ցել                      են

իմ                      յա - թը,                      ո՞վ զի - տե,                      երբ տուն                      կու - գա:

Կվարտային հիմք ունեցող այս մաժորը գեղջկական երգում համեմատաբար սակավ հանդիող լադերից է:

**ՀԱՐՄՈՆԻԿ ԼԱԳԵՐ**

75

Հարմոնիկ լադերն իրենց բնույթով մաժորա-մինորային են կամ մինորա-մաժորային, որովհետև նրանցում տոնիկական փոյուզիական սեկունդան համատեղ գոյակցության մեջ է տոնիկական մաժոր տերցիայի հետ.

76

փո.2

մաժ.3

Բացի դրանից, լադի T-ից կառուցվում է մաժոր տերցիա (սու-սի), իսկ օժանդակ հենակետից, որն իբրև լադային ոլորտ հաճախ ընդլայնվելով ինքնուրույնություն է ձեռք բերում՝ մինոր տերցիա (դո-մի b)<sup>1</sup>.

77

միևոր

մաժոր

<sup>1</sup> Հայ հոգևոր երաժշտության մեջ այդ ինքնուրույնությունը հասնում է այնպիսի աստիճանի, որ օժանդակ հենակետը վերածվում է պարզապես T-ի, իսկ նրա մինոր տերցիան՝ օժանդակ հենակետի.

ՂԱՐՄԱ ԲԵՐԴԸ ԲԼԻՆ Է (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 63)

78

Ղար-սա բեր-դը բը-լիլ է, յա-ման, յա՛ր, յա-րըս տա-կին ջը - նիր է, յա՛ր, յա՛ր:

Հարմոնիկ լադի երկու կայուն հնչյուններն էլ տոնիկա դառնալու հնարավորություն ունեն լադային առաջնային կառուցվածքի կամ հարմոնիկ տետրախորդի հայելանման կազմության շնորհիվ: Հարմոնիկ տետրախորդն իր այդ կազմությամբ պայմանավորում է նաև լադի ամբողջ հնչյունաշարի հայելանման կառուցվածքը, որի էությունը հետևյալն է՝ Դ-ից վերև կառուցվում են նույն ինտերվալները, ինչ որ օժանդակ հեռակետից ներքև.

79

Հարմոնիկ տետրախորդի ծայրի հնչյուններից որևէ մեկին տոնիկականություն հաղորդելու գործում մեծ է լադում առկա մեծացրած սեկունդայի դերը, քանի որ նա հավասարապես կարող է լուծվել թե՛ վեր և թե՛ վար.

80

ԾԱՆԻ ՏԱԿԻՆ ԿԱՐ ԿԱՆԵՄ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 16)

81

Ծա - ուի տա - կին . կար կա - նեմ,  
սի - րած յա - րին քար կա - նեմ:

Այսպես, հարմոնիկ լադն ունի իր մածոր և միևնույն դրսևորումները, ընդ որում միևնույն դրսևորումը բնորոշ է հայ հոգևոր երաժշտությանը, իսկ մածոր դրսևորումը՝ գեղջկական երաժշտությանը:

Հարմոնիկ լադի առանձնահատկություններից է նրա զարգացման երկու տարբերակների առկայությունը.

ա) հարմոնիկ լադն իր զարգացման ընթացքում հիմնականում ընդգրկում է **առաջնային կառուցվածքի սահմանները և օժանդակ հեռակետի ոլորտը.**

առաջնային կառուցվածք      օժանդակ հեռակետի ոլորտ

82

Սա - ռե - ռի վը-րով գը-նաց, յա՛ր,      յա՛ր,

ա - թո-տով, ա - թո - տո՛վ,      յա - թիս կա-րո - տով:

Հայ հոգևոր երաժշտության տեսության մեջ այս լադը պատկանում է **Երրորդ (Գ) ձայնին** և կրճատ նշանակվում է **Գձ**:

բ) Հարմոնիկ լադն իր զարգացման ընթացքում ընդգրկում է **T-ի ոլորտը և նրանից ներքև ընկած տետրախորդի սահմանները**: Այս տարբերակման մեջ ընդլայնված է լադի ներքևի մեղիանտայի ոլորտը՝ e - f - g: Նրա ընդօժվածությունը ձեռք է բերվում հատկապես ներքևի հարևան աստիճանի բարձրացումով՝ մի - ուե՛՛ - մի:

ԵՐԱՆԳԻ (Կոմիտաս, Պարեր, № 1)

e - f - g

83

Հայ հոգևոր երաժշտության տեսության մեջ այս լադը պատկանում է **Երրորդ (Գ) կողմ դարձվածքին** և կրճատ նշանակվում է **Գկդ**:

**ՄԱԿԱՎ ՀԱՆԳԻՊՈՎ ԼԻԴԻԱԿԱՆ, ԳԻՆՈՐԴԱՅԻՆ ԵՎ ԱՆԳԵՄՏՈՆ ԼԱԳԵՐ**

Լիդիական, դիխորդային և անգեմիտոն (առանց կիսատոների) լադերը հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության մեջ սակավ են հանդիպում: Դրանք իրենց գոյությանը մեծ ծառայություն են մատուցում հատկապես լադերի ծագման ու զարգացման պատմության հարցերով զբաղվող տեսաբաններին:

**Լիդիական մածորը** հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ հանդիպում է տերցիային հիմքով (Լիդ.3):

Նրա հնչյունաշարն է՝

84 

ՀՈՎ ԱՅՎԱՆԸ ՄԵՏԵԼ ԵՄ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 158)

85 

Հով այ - վա - նը մը - տել ես, յա - ման յա՛ր, յա - ման յա՛ր,  
ամպ - հո - վա - նին զը - տել ես, յա - ման յա՛ր, յա - ման յա՛ր:

ՅԱԼԼԱ, ԲԱՎՈ, ՅԱԼԼԱ (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 101)

86 

Յայ - լա, Բա - վո, յայ - լա, յայ - լա, Բա - վո, յայ - լա,  
Ծի - բա - նի ծառ, շո - թի, յայ - լա, Բա - վո, յայ - լա,  
յայ - լա, Բա - վո, յայ - լա, ԲԸԼ - բոն Բա - վո, յայ - լա:  
զի - ֆե - թող ո - լո - թի, ԲԸԼ - բոն Բա - վո, յայ - լա:

ԱՂՋԻԿ, ԱՆՈՒՆԳ ԻՆՉ ԷՐ (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 123)

87 

Աղ - ջիկ, ա - նունդ ի՛նչ էր, Մա - բան, աղ - ջիկ, ա - նունդ ի՛նչ էր, Մա - բան,  
աղ - ջիկ ը - ոունդ, ո՛ւմ տը - նեն ես, աղ - ջիկ ը - ոունդ, ո՛ւմ տը - նեն ես:  
Հո - գիս հո - գուդ մե - ջը դը - բան, հո - գիս հո - գուդ մե - ջը դը - բան:  
Մեղ - թի ու շաք - թի խա - նեն ես, մեղ - թի ու շաք - թի խա - նեն ես:

ԵՈՐՈՐԱ, ԱՆՈՒՇ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 10, № 227)

88 

Եո - թո - բա, Ա - նուշ ջան, շո - թո - բա, Ա - նու - շի շո - թո - բով ես կո - բա:

Գիխորդային լադերի գոյությունը հայկական ժողովրդական երաժշտության մեջ վկայում է վերջինիս հնագույն ժամանակներից գալու փաստը: Ուշագրավ է, որ չնայած դիխորդային լադերի կազմի առավելագույն պարզությանը՝ երկինչյունությանը, հայկական ժողովրդական երգերում դրանք հանդես են գալիս մեղեդիական կուռ ձևավորմամբ՝ դառնալով հայ երաժշտական լադային մտածողության կատարելության փաստերից մեկը:

ԻՔԻ ՎԻՔԻ, ԻՔ ՎԱՆԻ ՋԱՆ (Սպ. Մեխիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 84)

Solo

89   
 Հա, գը-նա, կի - գամ, դե, գը-նա, կի - գամ, քըն - ցում գեղ սե -

Coro

վա - վոր՝ ի - գամ.      ի - քի, վի - քի,      իք,      վա - լի ջան,   
 թե չն - քը - նապ՝      ծրծ - ցում՝ ի - գամ,   
 թե չն - ծը - ծեց՝      խեղ - դեմ՝ ի - գամ:

ՀԱՌԻ ԼԱԼԱ (Սպ. Մեխիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 245)

90   
 Տու - նըդ ո՞ր-տեղ ա.      հա-ու լա-լա,      տու-նըդ ո՞ր-տեղ ա,      հա-ու լա - լա:

Սովորաբար դիխորային լադերի հնչյունաշարերը կազմված են կից հնչյուններից, այն է՝ Դ-ից և վերևից կամ ներքևից սեկունդա տարածության վրա գտնվող հնչյունից: Այլ ինտերվալային հարաբերություն ներկայացնող դիխորային լադերի օրինակները հայկական ժողովրդական երաժշտության մեջ եզակի են.

ՀԱՌԻ ԼԱԼԱ (Սպ. Մեխիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 246)

91   
 Հա - ու լա - լա,      մե - ոա, մե - ոա,      հա- ու լա - լա,      մե - ոա, մե - ոա:

Դիխորային կառուցվածքներում բարդությունը լադային երանգի որոշման մեջ է՝ դրանց «թերի» լինելու պատճառով:

Անգեմիտոն լադերից հայկական ժողովրդական երաժշտության մեջ համեմատաբար մեծ տարածում ունի այն քառահնչյուն լադը, որը պայմանականորեն կարող է կոչվել թերի պենտատոնիկա.

92

ԱՆԳՅՈՋԼԻ (Սպ. Մեխիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 75)

93   
 Յար, կայ - նել ես,      կան - չում      էլ չես,   
 յար, բո - յի - ցող      ա - ման - չում      չես,

ա - լա -      գյոզ - լի      նազ - լու      դիլ - բար,   
 եղ քու      բե - թող      մո - ռը      դուր - բան:

ԿԱՐՄԻՐ ՔԱՐԸ ՏԱՇՈՒԿ Է (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 120)

94

Կարմիր ձեն տղ - քա - ղը վի՛ ձե - տա - շուկ է, նրա չա - ռար,  
բո - յոս վը - ղեն քա - շուկ է, մա - զյար թար - զըս տղ - վուկ է:

Հանդիպող լրիվ պենտատոն<sup>1</sup> լադերը հայկական ժողովրդական երաժշտության մեջ հիպո լադեր են.

ԱՄՊԵՐԸ ԵՆԱՆ ԿԱՄԱՅ-ԿԱՄԱՅ (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 137)

95

Ամպերն Ե - լան կա-մաց կա-մաց Մա-սիս սա - ղի - ցը,  
ես մի նա-մակ եմ ըս - տա-ցել օ-տար յա - ղի - ցը:

Օրինակում T-ից վերև ու ներքև օկտավա տարածության վրա կրկնվում է դո հնչյունը՝ ֆունկցիոնալ տարբեր նշանակությամբ. ներքևի դո-ն ձգտող է և անմիջականորեն լուծվում է ֆա T-ի մեջ, վերևի դո-ն ձգտում է դեպի լա օժանդակ հենակետը, կատարում նրա նկատմամբ մեղիանտայի (իսկ T-ի նկատմամբ՝ կրկնակի մեղիանտայի) դեր.

(M) M M T

96

D T

Այսպիսով, պենտատոնիկայի սահմաններում ևս հայ ժողովրդական երգի լադային կառուցվածքին բնորոշ է ոչ օկտավայնության սկզբունքը:

Անգեմիտոն լադերի բնույթը մաժոր է՝ տոնիկական մեծ տերցիայի առկայության շնորհիվ: Պրոֆ. Զ. Զուշնարյանն իր «Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր» աշխատության մեջ գրում է. «Հայ երաժշտության հնագույն լադերը, ինչպես և նրա ավելի ուշ շրջանի լադերը, դիատոնիկ են: Բացի ամբողջ տոներից, այդ լադերից շատերն իրենց ինտերվալային կազմում ունեն նաև կիսատոներ, այսինքն՝ գեմիտոն են, ինչպես ընդունված է դրանք անվանել: Կիսատոն չունեցող լադեր հանդիպում են երգերի ոչ մեծ խմբում. նրանց կիրառման հիմնական ոլորտը մաժոր բնույթի լադերն են»<sup>2</sup>:

<sup>1</sup> Պենտատոնիկական լրիվ է, երբ կազմված է հինգ տոներից, հինգ հնչյուններից (այստեղից էլ նրա անունը՝ պենտատոնիկա), ընդ որում հնչյուններից ամեն մեկը կարող է կատարել կենտրոնի դեր.

<sup>2</sup> X. C. Кушварев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Музгиз, Ленинград, 1958, стр. 38:

Այսպիսով, պրոֆ. Զ. Քուշնարյանն ընդունում է անգեմիտոն լադերի գոյությունը հայ երաժշտության մեջ, նշում նրանց մածոր բնույթը, ինչպես նաև՝ համարում դրանք հնագույն ժամանակներից եկող լադեր:

Սպիրիդոն Մելիքյանը նույնպես հայկական ժողովրդական երաժշտության լադերը համարում է հնագույն: Նկատի ունենալով դիխորդային, տրիխորդային ու պենտատոն լադերը ևս, որոնցից ամեն մեկի ուսումնասիրությանը նա իր «Հայ երգի գամմաները» աշխատության մեջ հատկացրել է առանձին ենթաբաժիններ, գրում է. «Ելնելով այն դրությունից, որ ժողովրդական երգի ամենագլխավոր ատրիբուտը բնագրական (բնատուր - Մ.Բ.) ստեղծագործություն լինելն է, երբեք չի կարելի ենթադրել, որ նրա հիմքը կարող է լինել արդեն կուլտուրական-գիտակցական երաժշտության հիմքը կազմող որևէ գամմա<sup>1</sup>: Ո՛չ արևմտյան մածորն ու միևնույն իրենց տեմպերացիայով, ո՛չ միջնադարյան եկեղեցական գամմաները, ո՛չ էլ հին հունական գամմաները չեն ծառայել ժողովրդական երգի համար իբրև գամմայական հիմք: Ընդհակառակը, դրանք բոլորն էլ՝ սկսած վերջինից, պատմական զարգացման տարբեր էտապներն են ներկայացնում ժողովրդական երգի հիմքը կազմող այն գամմաների, որոնց սկզբնավորությունը պետք է փնտրել նախապատմական շրջանում»<sup>2</sup>:

Այդ աշխատության «Ամփոփումն» բաժնում Սպ. Մելիքյանը նշում է նաև, որ կյանքի միևնույն պայմանները տարբեր ժողովուրդների մոտ իրարից անկախ նույն երևույթներն առաջ բերելու հիմք են: Նա գրում է. «... մեր ժողովրդական երգի հիմքը կազմում են գամմայի զարգացման այն սկզբնական էտապները, արխայիկ ձևերը (ընդգծումը մերն է - Մ. Բ.), որոնք առաջ են եկել և առաջ են գալիս հին ու նոր ժողովուրդների բնագրական երաժշտության մեջ՝ նույն կամ նման տնտեսական և սոցիալական պայմաններում» (էջ 32):

Ճշմարիտ միտք է արտահայտել Սպ. Մելիքյանը: Ավելի քան տրամաբանական է և ընդունելի այն, որ ամեն մի ժողովրդի ժողովրդական երաժշտության լադերը բնածին են ու տեղային: Փոխառնված լադերը միայն այդ հիմքով տեղայնանալու, ազգայնացվելու դեպքում են դառնում հարստացման աղբյուր, իսկ առանց այդ հողի՝ մնում են որպես օտարածին ու օտարամուտ, օտար:

### Լադային պլտերացիա

ժողովրդական երաժշտության բոլոր լադերը պլտերացվում են: Տարբեր լադերում պլտերացվում են տարբեր աստիճաններ: Օրինակ, փոյուզիական-լոկրիական համակարգի լադերում իջեցվում է IV աստիճանը.

ԵՍ ԳՈՒԹԱՆՆ ԵՄ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 215)

Ես գու-թանն եմ, ան-գիև քար եմ.  
 հո-դոտ սա-րեր ես կը վա-րեմ:

<sup>1</sup> Գամմա տերմինն օգտագործված է լադ հասկացությանը:

<sup>2</sup> Սպ. Մելիքյան, «Հայ ժողովրդական երգի գամմաները», արտատպություն ՀՄԽՀ գիտության և արվեստի ինստիտուտի № 4 Տեղեկագրից, Երևան, 1930, էջ 3:

Ոչ որպես կանոն, բայց շատ հաճախ ժողովրդական երաժշտության լադերի արտերացիան կապվում է մեծացրած սեկունդայի համդես գալու հետ, որն առաջանում է երկու հարևան հնչյունների միաժամանակյա իջեցումից ու բարձրացումից:

Փոշյուգիական-լոկրիական մինորներում IV աստիճանի իջեցումը պայմանավորում է հարևան V աստիճանի բարձրացումը, որի հետևանքով ստացված մեծացրած սեկունդան (98 օրինակում **ռե՛** - **մի՛**) լուծվում է օժանդակ հեմակետի մեջ՝ շեշտելով նրա կանոնությունը.

**ՄԱՆԱՆԵՍ ԿԵՍԵԼ** Է (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 178)

98

Մա - նա-նրս նրս - տել է աղ-բը - ըի քա - ըին.  
աչ-բով, ուն-բով կե - նե դի-լիՖ - ցի յա - ըին:

Ի դեպ, այս օրինակը տերցիային հիմք ունեցող փոշյուգիական-լոկրիական մինորի այն նմուշներից է, որտեղ լադի ծավալումը սկսվում է ներքևի VI աստիճանից, նրա ընդլայնված ոլորտում (առաջին տակտի f - c<sup>2</sup> - մ):

Էոլական-դորիական համակարգի լադերում իջեցվում է V աստիճանը, իսկ իոնական-միքսոլիդիական համակարգի լադերում՝ VI աստիճանը. հարմոնիկ լադերում իջեցվում է V աստիճանը:

Ալտերացիան ոչ միայն սովորականի մնան սրում է լադային անկայուն աստիճանների **ձգտողականությունը** դեպի կայուն աստիճանները, այլ նաև նպաստում միևնույն լադի սահմաններում **տարբեր գույների ստեղծմանը**:

Ստորև բերված կվարտային հիմք ունեցող էոլական մինորում իջել է անկայուն V աստիճանը, որով սրվել է նրա ձգտողականությունը դեպի կայուն օժանդակ հեմակետը: V աստիճանի իջնելու հետ մեկտեղ, օրինակում միաժամանակ բարձրացել է VI աստիճանը. ստացված մեծացրած սեկունդան իր լուծումով էլ ավելի է նպաստել օժանդակ հեմակետի կայունությանը.

**ՋԱՆ ԱՂԲԵՐ, ՋԱՆ** (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 236)

99

Ջան աղ - բեր, Ջան աղ - բեր, Ջան յա - ըո, Ջան,  
Ջան յա - ըո, Ջան յա - ըո, Ջան աղ - բեր, Ջան:

Օրինակ 100 երգի լադը արտերացված էոլական մինորն է. սկզբում (1-2 տակտերը) լադի V և IV աստիճանները օժանդակ հեմակետի դեր «ստանձնելու» համար «պայքարի» մեջ են մտնում, որը արտերացիայի օգնությամբ «վճռվում» է հօգուտ IV աստիճանի (սկսած 3-րդ տակտից, լադի V աստիճանը արտերացիայի ենթարկվելու հետևանքով զրկվում է կայունությունից և նպաստում է IV աստիճանի ընդգծմանը):

Այլ կերպ ասած, արտերացիան նպաստել է լադի որոշակիությանը.

100

Աղ - ջի, հարս - նաող է - կավ վե - րին կա - լե - րեն,  
 քե - զի խի - նա քե - րեց  
 թող - թի ծա - լե - րեն։

Բերված օրինակը միաժամանակ ցուցադրական է նաև ավտերացիայի միջոցով լադի հիմնական երանգը փոփոխելու տեսակետից: Կվինտայի իջեցումով եղևական մինորի հնչողության մեջ մուտք է գործել լոկրիական երանգ, որը տվյալ դեպքում զամնայական-աստիճանական շարժումով դրսևորված լինելու պատճառով զգալի ցայտունություն ունի.

101

Լադային երանգավորում է ստեղծում տերցիային հիմք ունեցող մածորում III աստիճանի իջեցումը. այդ ավտերացիայով երգում ստեղծվում է մածոր ու մինոր գույների խաղ.

102

Ե - լա գա - ցի սար սըն - ճի, վա՛յ,  
 միևոր մածոր  
 մայ - րիկ, ո՞ր սա - թովն եր - թամ։

Լադային ավտերացիան ժողովրդական երաժշտության հնչողությունը հարստացնելու, նրա գույները զանազանելու միջոցներից մեկն է:

### Շեղում և մոդուլացիա

Հայկական գեղջկական երաժշտության մեջ տարածված բոլոր լադերը հանդես են գալիս ինչպես ինքնուրույն ձևով, այնպես էլ զուգակցված (վերջինս ոչ հաճախ): Չուգակցումը տեղի է ունենում լադային շեղումների ու մոդուլացիաների միջոցով:

Շեղումներն ու մոդուլացիաները կատարվում են երկու սկզբունքով.

ա) զուգակցվող երկու լադերի միջև ընդհանուր են T-ները (տարբեր են նրանց հնչյունաշարերը)։

ՀՈ՛, ՀՈԼ ԵԼ, ՀՈԼ ԵԼ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 81)

103 հարմոնիկ

հո՛, հոլ ել, հոլ ել, հոլ ել, հոլ ել, ել,

հո՛, ջան, հո՛, ջան, հո՛: Դե թոլ ա - րա, գո-մեջ ջան,

հոլ ա-րա, սի-րուն ջան, հոլ ա - րա, ադ-բեր ջան, հո՛,

հոլ ել, հոլ ել, հոլ ել, հոլ ել, հո՛, ջան, հո՛, ջան, հո՛:

բ) զուգակցվող երկու լադերի միջև ընդհանուր են հնչյունաշարերը (տարբեր են նրանց T-ները)։

ԿԱՊՈՒՏ ՔՈՒՌԱԿ ՀԵՏԵԼ ԵՄ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 21)

104 էոլ. 3

Կա - պուտ թու - ոակ հե - ծել եմ, յա՛ր,  
Ա - րա - զին մո - տե - ցել եմ, յա՛ր,

ա՛րս, ջան Ա - րագ, վա՛րս, ել - ման Ա - րագ:

103-րդ օրինակում հարմոնիկ լադը զուգորդվել է կվինտային հիմք ունեցող ելական մինորի հետ. այդ լադերն ունեն տարբեր հնչյունաշարեր: Չուգորդման համար հիմք է ծառայել ընդհանուր T-ն.

105 հարմ.

ա՛րս, ջան Ա - րագ, վա՛րս, ել - ման Ա - րագ:

104-րդ օրինակում տերցիային հիմք ունեցող եղական մինորդ զուգորդվել է կվարտային հիմք ունեցող մածորի հետ: Երկու լադերի տարբեր տոնիկաների (սոլ - ֆա) հանդես գալու համար հիմք է ծառայել նրանց հնչյունաշարերի ընդհանրությունը.

106

Մեկ լադից մյուսին անցնելիս մեծ է այն հնչյունի դերը, որն իբրև օժանդակ հենակետ ընդհանուր է երկու լադերի համար. այսպիսի հնչյունն ապահովում է անցման սահունությունը.

ԿԱՅՆԵԼ ԵՍ ՔԱՐԻ ՎՐԱ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 206)

107

Օրինակի առաջին կեսը ծավալվում է տերցիային հիմք ունեցող փռյուզիական մինորում: Երկրորդ կեսում նրա տերցիային օժանդակ հենակետը վերածվում է կվարտային օժանդակ հենակետի՝ երգի հետագա զարգացումը տեղափոխելով կվարտային հիմք ունեցող եղական մինոր: Անշուշտ, այդ փոխադրմանն ամենից առաջ նպաստել է երկու լադերի ընդհանուր հնչյունաշարը:

Հատուկ ուշադրության են արժանի այն անցումները, որոնք կատարվում են եղական երեք մինորների (եղ.3 - եղ.4- եղ.5) միջև: Նրանք ունեն միևնույն հնչյունաշարը նույն T-ով և անցում «կատարողները» օժանդակ հենակետերն են.

ԵՍ ԵՆԱ ԳԸՆԱՅԻ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 66)

108

տղ. 5

Յար, յար յար, յա - ռո ջան, յար, յար, յար, յա - ռո ջան, յար, յար, յա - ռո ջան:

Չէ, սի - ռե - լիս, չէ, գո - վե - լիս, չէ, պատ-վե - լիս, չէ, չէ:

Հայ գեղջուկ երաժշտության մեջ մեծ տարածում ունեն շեղումները, իսկ մոդուլյացիաները համեմատաբար սակավ են հանդիպում: Սակայն, անկախ այդ հանգամանքից, թե՛ շեղումները, թե՛ մադուլյացիաները բազմերանգ տրամադրություններ արտահայտելու միջոցներ են:

Հազվադեպ է հանդիպում լադային փոփոխակիության երևույթը, այսինքն, երբ լադի տոնիկայի ֆունկցիան փոփոխակիորեն իրենց վրա են վերցնում տարբեր հնչյուններ: Դա տեղի է ունենում կամ աստիճանների ֆունկցիոնալ վերափոխաստափոխման հիման վրա, կամ այն հնչյունի օգնությամբ, որը նոր T-ի համար կատարում է ներքևի ձգտող հնչյունի դեր:

ՄՈՎԱՅ ՄԻՐԶԱ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 2, № 99)

109

Օրն էր ուր-բաթ, լուսն ի շա - բաթ, գյաշտ է - թիր ենք Մա -

լա - քյա - վեն, թող-թիկ մե-կավ Ջը - գի-րու քաղ-քեն,

ա - ռին, բե-րին Մա - լա - քյա - վեն,

տը-վին ի ձեռ Մո-կաց Միր-զեն: Դա-գար ափ-սու

Մո - կաց Միր - զեն:

Էպիկական այս ծավալուն երգի լադը կվինտասեսպտիմային հիմք ունեցող դորիական մինորն է.

110

Հիմքերից յուրաքանչյուրը, պայմանավորված երգի բովանդակությամբ, կապված է նրա տարբեր մասերի հետ: Երգի առաջին մասում (1-10 տակտեր) պատմվում է պարսիկների կողմից Մոկաց իշխանի նեմզ սպանության մասին: Երգի այս հատվածը բնորոշվում է դինամիկ լարվածությամբ, որտեղ գերակշռող խոսակցական-ավետող, առնական բնույթի ինտոնացիաներն են. դրանց ստեղծմանը նպաստում է մաժոր լադը, որը կառուցվել է դորիական մինորի VII աստիճանից (Ֆա-ից). վերջինս կատարում է ժամանակավոր T-ի դեր.



Երգի երկրորդ մասում սգում են Մոկաց Միրզայի մահը: Իշխողը մինոր տրամադրությամբ է, ջերմ ու սրտատուչ զգացմունքները: Առաջին մասի մաժոր լադին փոխարինել է դորիական մինորը, ժամանակավոր Ֆա տոնիկան իր տեղը զիջել է մեղեդիում առկա մյուս ժամանակավոր T-ին՝ երկրորդ օկտավայի սուլ-ին.



Այս նոր տոնիկան իր հաստատումից հետո դորիական մինորի կվինտային օժանդակ հենակետի (երկրորդ օկտավայի ռե-ի) համար վերածվել է սուրբոմինանտայի՝ հասցնելով ամբողջ շարժումը տրամաբանական ավարտի.



Լադային փոփոխակիությունը ավելի վառ արտահայտված է հետևյալ օրինակում.

ՀՈ՛, ՅԱՄԱՆ ՈՒ ՄԱՐԶԱՆ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 178)



Այս օրինակում մեղեդին մինչև երկրորդ տակտի սուլ հնչյունը ծավալվում է տերցիային հիմք ունեցող եղական մինորում, ապա՝ սուլ-ից տոնիկականությունն անցնում է Ֆա-ին, որը հաստատվում է իր ներքևի ձգտող հնչյունի՝ մի-ի օգնությամբ: Երգի երկրորդ կեսում (3-4 տակտեր) Ֆա տոնիկան վերածվում է տերցիային հիմք ունեցող եղական մինորի օժանդակ հենակետի (սի-ի) համար ներքևի դոմինանտայի և երևան բերում սուլ T-ն, սակայն երգի վերջում նրա տոնիկականությունը նորից անցնում է Ֆա-ին՝ դարձյալ ներքևի ձգտող հնչյունի՝ մի-ի ամրապնդումով: Այսպես, երգում տոնիկայի ֆունկցիան փոփոխակիորեն «ձեռքից-ձեռք» է անցնում սուլ և Ֆա հնչյունների միջև:

Սակավ հանդիպող լադային մոդուլացիան, լադային շեղումներն ու փոփոխակիությունը գեղջկական երաժշտության ուշագրավ երևույթներից են:

## Լադի զարգացման տրամաբանությունը

Լադի զարգացման տրամաբանության հիմքում ընկած է հետևյալ օրինաչափությունը. ա) մեղեդու (կամ երգի) ծավալման ընթացքում սկզբից երևան են գալիս լադի կայուն աստիճաններ T-ն և օժանդակ հենակետը, կամ նրանցից մեկը, որով ստեղծվում է երգի հանգույցը նաև լադի օգնությամբ<sup>1</sup>. բ) շրջագարդվում, ընդգծվում է օժանդակ հենակետը. գ) մեղեդին վարընթաց շարժումով, ըստ լադային առաջնային կառուցվածքի աստիճանների, հասնում է երգն ավարտող T-ին՝ տեղի է ունենում հանգուցալուծումը: Այս օրինաչափությունը բոլոր լադերի համար սկզբունքորեն նույնն է:

ԿՈՒԾՆ ԱՌԱ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 148)

115

Կուծն ա - ռա է - լա սա - ռը,  
 հա՛յ, լե՛, լե՛, հա՛յ, լե՛, լե՛, հա՛յ, լե՛, լե՛, լե՛, լե՛:

«Կուծն առա» երգի լադը տեղիային հիմք ունեցող փոյուզիական մինորն է, որի ծավալման հենքը հետևյալն է.

116

տակտեր 1-4 5-6 7 8

ՄԱՐԱԼ ԳՈՍԵՇ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 32)

117

Մա-րալ գո-մեշ, նազ կա - նե, դե ել, ել,  
 դե ել, ել, դե ել, ել, պո-չը պը-տը-տե թոզ կա - նե,  
 դե ել, ել, դե ել, ել,] հո՛:

«Մարալ գոմեշ» երգը ծավալվում է կվինտային հիմք ունեցող ելական մինորում. հենքը հետևյալն է.

118

տակտեր 1-2 3 4 5 6 7 8 9

<sup>1</sup> Երգի հանգույցի կամ բարձրակետի (իրև երաժշտական-տրամաբանական ամենանշանակալից հնչյունի) հանդես գալը գեղջկական երգերում պայմանավորված է մեղեդիների զարգացման տիպական ձևերով (տե՛ս էջ 54): Նրա ձևավորմանը մասնակցում են երաժշտական արտահայտչականության մի շարք միջոցներ ու հնարներ, որոնց մասին դասագրքում խոսվում է ըստ անհրաժեշտության:

Այս երգի առաջին երկու տակտերը ցուցադրում են, ընդգծում լադի օժանդակ հենակետը (ռե-ն), այնուհետև վարընթաց սեկվենցիոն շարժման ամեն մի օղակ (3 - 4 տակտեր) շեշտում է առաջնային կառուցվածքի աստիճանները (դո-սի-լ-լա). երգի առաջին կեսն ավարտվում է Դ-ի ամրապնդումով (5-րդ տակտ): 6 - 8 տակտերը 3 - 5 տակտերի տարբերակային կրկնությունն են, այսինքն՝ մեկ անգամ ևս ընդգծում են առաջնային կառուցվածքի աստիճանները: 9-րդ տակտում ծավալուն դարձվածքով ամրապնդվում է երգն ավարտող Դ-ն:

Հայկական ժողովրդական երաժշտության թե՛ լադային ողջ համակարգը, թե՛ նրա առանձին լադերը բնորոշող առանձնահատկություններից շատերը կարող են գործել միաժամանակ (հատկապես ծավալուն երգերում): Այսպես, «Լոռու գութաներգ»-ում, որն իր զարգացման կատարելությամբ գեղջկական երաժշտության հոյակապ մնուշներից է, լադային զարգացման հնարներից զուգորդվել են մոդուլացիան ու ավտերացիան (լրիվ օրինակը տես «Հորովելների երաժշտական լեզուն» քաժմում):

ՀՈ՛, ՕՐՀՆՅԱԼ Է ԱՍՏՎԱԾ [ԼՈՌՈՒ ԳՈՒԹԱՆԵՐԳ] (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 10, № 1)

119

Օրինակում բերված են մեղեդին կազմող երեք հիմնական հատվածները: Դրանցից առաջինը ծավալվում է տերցիային հիմք ունեցող փոյուզիական-լոկրիական միևնորում, երկրորդը՝ հարմոնիկ լադում, երրորդը՝ դարձյալ փոյուզիական-լոկրիական միևնորում, որն ամբողջ երգի ընթացքում ավտերացված է:

Փոյուզիական-լոքիական մինորը հանդես է եկել նախ տիպական արտերացիայով, այսինքն՝ իջեցված IV աստիճանով (երկրորդ օկտավայի **ռե**  $\flat$ ) և բարձրացված ներքևի ձգտող հնչյունով (**սոլ**  $\sharp$ ), ապա՝ ոչ տիպական արտերացիայով, այն է՝ թե՛ իջել և թե՛ բարձրացել է III աստիճանը, որի շնորհիվ լադի T-ից և II աստիճանից կառուցվել են հարմոնիկ տեսարանորդներ.



Տարբեր լադերի զուգորդումից և լադային արտերացիաների շուայլ օգտագործումից ստեղծվել է մի հարուստ հնչյունաշար, որը հիմք է դարձել «Լոռու գութաներգ»-ում ճկուն և հետաքրքիր, դիմամիկ լարվածությամբ ու գունեղությամբ բնորոշվող մեղեդիական դարձվածքների երևան գալու համար.



Հայկական ժողովրդական երաժշտության լադային ամբողջ համակարգը և մասամբ նրա առանձին լադերը բնորոշող օրինաչափությունները վկայում են **հայ ժողովրդի լադային մտածողության ինքնատիպությունը**: Դրանից ելնելով է Կոմիտասն արտահայտել հետևյալ միտքը. «...գուր ջանք կլիներ, եթե եվրոպական majeure կամ mineur ձևերին համապատասխանող ելևէջներ որոնեինք մեր երաժշտության մեջն էլ. չենք գտնի, որովհետև չկան»<sup>1</sup>:

Ժողովրդական երաժշտության լադային ազգային մտածողությունը հետևանք է հայ ժողովրդի հոգեկան խառնվածքի ինքնատիպության, որը և պայմանավորում է ժողովրդական երաժշտության ոչ միայն լադային, այլև ընդհանրապես բոլոր արտահայտչամիջոցների ողջ շտեմարանի ինքնատիպությունը:

### ԳԵՂՋԿԱԿԱՆ ԵՐԳԻ ԼԱԴԱ-ԻՆՏՈՆԱՅԻՄՅԻ ԱՍԱՆՉՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Լադի և երաժշտական ինտոնացիայի կապն անխզելի է:

Լադը կենդանի ձևով գործնականորեն դրսևորվում է ինտոնացիայի միջոցով նրա զարգացման ընթացքում: Ինտոնացիոն հյուսվածքի ծավալման պրոցեսում են միայն լադի աստիճանները երևան բերում իրենց ֆունկցիոնալ նշանակությունը: Ինտոնացիոն զարգացումից դուրս լադը տեսական մտքի հասկացություն է:

Փոխադարձաբար մեծ է լադի դերը ինտոնացիայի արտահայտման գործում: Լադը կազմակերպում է ինտոնացիան, տալիս նրա հնչյուններին ֆունկցիոնալ նշանակություն, հաղորդում նրանց իմաստ ու երանգ:

<sup>1</sup> Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Հայպետհրատ, Երևան, 1941, էջ 139:

**Առանց լադային հիմքի ինտոնացիան անկազմակերպ է, ոչ երաժշտական, ոչ արտահայտիչ:**

Լադային հիմք ունեցող ինտոնացիաներից կազմվում է ժողովրդի երաժշտական լեզվի բառարանը: Ամեն մի ժողովուրդ ունի ազգային ժողովրդական երաժշտության իր բառարանը, քանի որ նա ունի նաև իր ուրույն հոգեկան կերտվածքն ու դրանից բխող երաժշտական մտածողությունը, վերջինիս արտահայտություններից մեկը հանդիսացող լադային ինքնատիպ համակարգը՝ նրա նույնքան ինքնատիպ ինտոնացիոն դրսևորումով: Տարբեր են ժողովուրդների ազգային ժողովրդական երաժշտության բառարանները նույնիսկ այն դեպքում, երբ նրանց լադային համակարգում նկատելի է լադերի հնչյունաշարերի նմանություն: Երաժշտական լեզվի բառարանների տարբերությունն այդ նմանությունը դարձնում է արտաքին: Լադը ժողովրդական (և ոչ միայն ժողովրդական) մեղեդիների ազգային ինքնատիպության ու երանգի ստեղծմանը մասնակից է միայն իր ինտոնացիոն ուրույն դրսևորումով:

Գոյություն ունի խոսակցական և երաժշտական ինտոնացիա: Ընդհանրապես ինտոնացիան շարժման մեջ գտնվող հնչյունների հարաբերությունն է ըստ բարձրության: Սակայն, եթե երաժշտական ինտոնացիան շարժման մեջ գտնվող որոշակի բարձրություն ունեցող հնչյունների հարաբերությունն է լադային հիմքով, ապա խոսակցական ինտոնացիան կազմող հնչյունները գուրկ են թե՛ բարձրության որոշակիությունից, թե՛ լադային հիմքից<sup>1</sup>:

Ինտոնացիան, անկախ խոսակցական կամ երաժշտական լինելուց, ամենից առաջ արտահայտչականության տարր է: Դրա համար է, որ խոսակցական լեզվում ինտոնացիա է կոչվում նաև խոսքի արտահայտիչ արտասանությունը, նրա արտահայտման հուզական երանգը. օրինակ, միևնույն խոսքը կամ նախադասությունը կարելի է արտասանել հարցական, վճռական, հրամայական, աղերսող և կամ որևէ այլ ինտոնացիայով: Խոսքի ինտոնացիան արտահայտման երաժշտականությունն է, որը և նպաստում է խոսքի իմաստի երանգավորմանը:

Երաժշտական ինտոնացիան կազմող հնչյունաբարձրությունների հարաբերություններից կազմվում են մելոդիկ ինտերվալներ, որոնցից յուրաքանչյուրը, ինչպես առանձին վերցրած խոսքը, ունի արտահայտչականության այլևայլ հնարավորություններ՝ նայած այն բանին, թե տեքստային ինչ պայմաններում է նա հանդես գալիս: Այդուհանդերձ, օգտագործման համազոր պայմաններում սովորաբար փոքր տերցիան համարվում է վշտայի, մաքուր կվարտան՝ խստաշունչ, առնական, միաժամանակ՝ հրամայող ու կոչող, կանչող, փոքր սեքստան՝ ջերմ ու մտերմիկ, սեպտիման ու օկտավան՝ արտասանական և այլն: Այս բնորոշումները ինտերվալների ունեցած արտահայտչականության բազմաթիվ հնարավորություններից թերևս ամենացայտունն են, բայց ոչ միակը: Դա է վկայում այն, որ ժողովուրդը երաժշտական երկի զարգացման պրոցեսում ինտերվալների արտահայտչական հնարավորություններն «օգտագործում» է բավական ճկուն ձևով. օրինակ, կարող է երգի բովանդակությանը համապատասխան մեղմացնել (կամ նույնիսկ չեզոքացնել) կվարտայի առնականությունը, այն ավելի ընդգծել և այլն:

Մելոդիկ ինտերվալների տրամաբանական հաջորդումները կազմում են տարբեր (ծավալուն կամ ոչ ծավալուն) լադա-ինտոնացիոն դարձվածքներ, որոնց զարգացումից ամբողջանում է մեղեդին: Այս կամ այն ինտոնացիոն դարձվածքի հանդես գալը մեղեդիում պայմանավորված է երգի բովանդակությամբ. երգի մեջ խոսակցական ինտոնացիան է կազմում երաժշտական ինտոնացիայի հիմքը:

Բերենք օրինակներ.

<sup>1</sup> Խոսակցական և երաժշտական ինտոնացիաների համեմատության մասին տե՛ս Մ. Мазель, *О мелодии*, Музгиз, М., 1952, էջ 140-142:

ՀՈՅ, ՅԱՐ [ՈՏՆԵՐԸՆ ՅՐՏՈՒՄ ԳՆԱՅ] (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 4)

122

Հոյ, յար, հոյ, յար, ա - զիզ յար ջան, դու - որ բաց,  
 ոտ - նե - ղըս, ոտ - նե - ղըս, ոտ - նե - ղըս ցոր - տում զը - կաց:

Այս օրինակում երիտասարդը յարին խնդրում է դուռը բանալ, ներս ընդունել իր ցրտահար սիրեցյալին. համապատասխան այդ բովանդակությանը, ինտոնացիոն դարձվածքներն իրենց կերտվածքով երգային են և բնույթով խնդրող: Այդ բնույթի ստեղծմանն առանձնապես նպաստում են սինկոպաներ պարունակող դարձվածքները (1 - 4 տակտեր) և իոնական մաժորի IV աստիճանից կառուցված փոքր տերցիայի սահմաններում ծավալվող ինտոնացիոն դարձվածքներն իրենց վշտալի բնույթով (9 - 14 տակտեր):

Ստորև բերված օրինակում գերակշռող են հառաչանքի ինտոնացիաները, որ դարձյալ պայմանավորված է երգի բովանդակությամբ.

Հո՛վ, հո՛վ, հովն ընկավ,  
 Սրտիս խնդումն ծովն ընկավ:

ՀՈՎ, ՀՈՎ, ՀՈՎՆ ԸՆԿԱՎ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 10)

123

Հով, հով, հովն ըն - կավ,  
 սըր - տիս խըն - դումն ծովն ըն - կավ:

Հետևյալ օրինակը սկսվում է «Ա՛խ» բացականչությամբ, որը երաժշտականապես մարմնավորվել է մեկ հնչյունից բաղկացած ինտոնացիոն կառուցվածքով.

Ա՛՛՛, ԼՈԹԻ ՄԱՐԱՆ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 23)

124

Ա՛խ, Լո - թի Մա - րան, ջա՛ն, Լո - թի Մա - րան:

Մեկ հնչյունից բաղկացած ինտոնացիոն կառուցվածքը բացականչական ինտոնացիաների երաժշտականացման համար տիպական է: Ուրեմն, մեկ հնչյունից բաղկացած կառուցվածքը ևս իմաստավորված ու տրամաբանված է, ունի իր արտահայտչականությունը: Դրա համար էլ իբրև ինտոնացիայի պարզագույն, տարրական կառուցվածք ճանաչված է մեկ հնչյունից բաղկացած կառուցվածքը: Մակայն իր համեմատական ինքնուրույնությամբ հանդերձ, մեկ հնչյունն իբրև ինտոնացիոն կառուցվածք ամուր կապի մեջ է մեղեդիկն կազմող այլ ինտոնացիոն կառուցվածքների հետ և ընկալվում է մեղեդիական ընդհանուր շարժման մեջ:

Երանգներով ինտոնացիոն դարձվածքները խիստ բազմազան են, քանի որ մարդկային տրամադրություններն էլ իրենց նրբերանգներով չափազանց հարուստ են: Ինտոնացիաների (կամ ինտոնացիոն դարձվածքների) այս կամ այն երանգի ստեղծմանը օրգանապես մասնակից է լադը, քանի որ երգերի ինտոնացիոն հյուսվածքի ամբողջական ծավալման օրինաչափությունները ենթարկված են հայկական ժողովրդական երաժշտության լադերի զարգացման տրամաբանությանը:

Լադերի հետ ունեցած իրենց կապով առանձնապես նշանակալից են գեղջկական երգի ինտոնացիայի զարգացման հետևյալ առանձնահատկությունները՝ մեղեդիական ծավալման տիպական ձևերը, մեղեդիական շարժման ուղղությունների ու տեսակների օգտագործումը, թռիչքների օգտագործման տեսակները, ինտոնացիայի դիատոնիզմը, ինտոնացիոն զարգացման տրամաբանությունը:

## Մեղեդիական ծավալման տիպական ձևերը

Մեղեդիի ծավալման տիպական ձևերը հայկական ժողովրդական երաժշտության մեջ երեքն են.

ա) երգն սկսվում է ինտոնացիոն բարձրակետից, որին հաջորդում է մեղեդիի վայրէջքը.

ՉԱՐԱՅՍ ՄԱՆԻ, ՄԱՆԻ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 58)

125

Չա - դա - ցըս մա - նի, մա - նի, ա - նու՛

քու - նըս կը - տա - նի, գը - նա, մե - թըդ գա - լիս

է՛ ի - գուր աղ - մուկ ջը - հա - նի:

բ) երգի սկզբում կատարվում է թռիչք դեպի բարձրակետը.

ՈՍԿԵ ՄԱՏՆԻՔ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 63, հատված)

126

Ոս - կե մատ - նիք մատ - նե - թիս, շող - քը ըն - կավ

է - թե - սիս, աք - լոր, շու - տով<sup>3</sup> մի

կան - չիր, ան - քուն կա - նես իմ յա - թիս:

գ) երգի բարձրակետին նախորդում է ոչ տևական նախապատրաստում (127 օրինակի առաջին և երկրորդ տակտերը): Բարձրակետը դարձյալ մնում է երգի առաջին կետում (երրորդ տակտի սկզբում).

ՇԱՂԻԿ, ՇԱՂԿԵՆԱՆԱ ԵՍ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 57)

127

Շա - դիկ, Շաղ - կե - վա - նա ես, յար, նայ, նայ,  
 նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ:

Մեղեդիական ծավալման տիպական ձևերի սխեմաները.



Մեղեդիի ծավալման երեք ձևերն էլ բխում են լադի զարգացման հիմնական օրինաչափությունից, այն է՝ երգի սկզբում հանդես են գալիս կայուն աստիճանները (Տ-ն կամ օժանդակ հենակետը, կամ թե՛ մեկը, թե՛ մյուսը) և ստեղծում նրա հանգույցը, ապա շրջագարդվում է օժանդակ հենակետը, որից հետո մեղեդին ըստ լադային առաջնային կառուցվածքի աստիճանների վարընթաց շարժումով հանգում է երգն ավարտող Դ-ին՝ ստեղծելով երգի հանգուցալուծումը:

### Մեղեդիական շարժման ուղղությունների ու տեսակների օգտագործումը

Ինտոնացիայի միջոցով այլևայլ տրամադրություններ (դրամատիկ լարում, լարման մեղմացում, սրընթացություն և այլն) արտահայտելու գործում մեղեդիական շարժման ուղղությունների ու տեսակների դերը մեծ է:

Մեղեդիական շարժման ուղղությունները՝ վերընթաց, վարընթաց, ու տեսակները՝ ալիքաձև, սահուն, թռիչքաձև, գեղջկական երգերում օգտագործվում են ոչ հավասար չափով և միևնույն պայմաններում: Հիմնական է սահուն շարժումը, որն ամենից ավելի է նպաստում ժողովրդական երաժշտության մեղեդայնությանը:

Սահուն շարժմամբ ծավալվող գեղջկական երգերում ինտերվալային քայլերը տեղիայից չեն անցնում: Նման երգերի թիվը մեծ է.

ԷՍ ՏՆԵԲ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 159)

128

Էս տը - ներ, ման-դըր տը - ներ, մի - ջին կա ոս - կե սը - ներ:

Գեղջկական երգի համար հիմնական ու բնորոշ է նաև մեղեդիների ալիքաձև, խոտորումներով ու ոլորումներով շարժումը: Ծարժման այս տեսակը մի երգի շրջանակներում գուգորդում է վերընթաց ու վարընթաց ուղղությունները: Ալիքաձև շարժման ժամանակ, սովորականի նման, վերընթաց ուղղությունը կապվում է մեղեդիական գծի լարվածության հետ, իսկ վարընթացը՝ նրա թուլացման հետ: Համաձայն մեղեդիական շարժման

տիպական ձևերի, վերընթաց շարժումը հիմնականում բնորոշ է երգի (կամ միջնավար-տին հաջորդող նոր կառուցվածքի) սկզբին և նպաստում է երգի հանգույցի ստեղծմանը (տե՛ս 129 օրինակի A կառուցվածքի 1 – 2-րդ տակտերը և B կառուցվածքի 1 – 3-րդ տակտերը), իսկ վարընթացը՝ երգի ծավալմանն ու ավարտին և նպաստում է հանգուցալուծմանը (A կառուցվածքի 3 – 6-րդ տակտերը և B կառուցվածքի 4 – 10-րդ տակտերը)։

ԵՍ ՔԵՉ ՏԵՍԱ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 56)

129

Ես քեզ տեսա, սիր-տղս է-լավ ցիր ու ցան,  
 // ցան: Յար, ա-րի, յար, ա-րի, ա՛խ, ա-րի, ա-րի,  
 վա՛խ, ա-րի, ա-րի, ես քեզ ի՛նչ ա-րի:

Շարժման ալիքների տևականության դեպքում ստացվում է վառ արտահայտված վերընթաց կամ վարընթաց շարժման տպավորություն: Գեղջկական երգերում երկարատև վերընթաց շարժումը հազվադեպ երևույթ է, իսկ երկարատև վարընթաց շարժումը՝ սովորական, քանի որ երգի հանգուցալուծումը միշտ տևական է: Վարընթաց շարժման ժամանակ հաճախ հանդիպող է ալիքաձև շարժումը, բայց ոչ աստիճանականը (իրևև վերջինիս օրինակ տե՛ս №130 -ի 4-րդ տակտը)։

ՂԱՐՍԱ ԲԵՐԴԸ ԲԸԼԻԼ Է (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 63)\*

130

ալիքաձև  
 Ղար-սա Բեր-դը Բը-լիլ է, յա-ման, յար,  
 աստիճանական  
 յա-րըս տա-կին ջը-նիր է, յա՛ր, յա՛ր:

Գեղջկական երգերում ալիքաձև շարժման գերակշռությունը, բացի մեղեդիի ծավալման տիպական ձևերից, պայմանավորված է նաև մեղեդիի շարժման ու զարգացման ներքին տրամաբանությամբ, համաձայն որի վերընթաց շարժմանը պատասխանում է վարընթացը և հակառակը, իսկ թռիչքը լրացվում է հետադարձ սահուն շարժումով: Շարժման այս տրամաբանությունը մեղեդիների կառուցվածքը դարձնում է կոռև և հավաք:

\* Աստղանիշով նշված երգերի տակտավորումն ու մետրի նշումները՝ Մ. Բրուսյանի:

## Թռիչքների օգտագործման ձևերը

Գեղջկական երգերում թռիչքներ սակավ են հանդիպում: Նրանք ունեն իրենց հանդես գալու պայմանները և կապված են լադի դրսևորման օրինաչափությունների հետ:

Թռիչքների մի խումբը մասնակից է բարձրակետի կամ հանգույցի ձևավորմանը: Այդ թռիչքները կատարվում են երգի սկզբում՝ լադի տոնիկայից դեպի օժանդակ հենակետը:

Ստորև բերված օրինակում թռիչք է կատարվել կվինտային հիմք ունեցող եղևկան մինորի T-ից դեպի օժանդակ հենակետը.

ՇԱՂԿԵՎԱՆՔԱ ՉՈՐԵՆ ԵՄ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 54)

131 

Շաղ - կե - վա - ն քա ձո - ղե - ն եմ,



տայ, նա, նա, նա, նա, նա, նա, նա:

Հաջորդ օրինակը ծավալվում է կվարտային հիմք ունեցող եղևկան մինորում. թռիչքը կատարվել է T-ից դեպի կվարտային օժանդակ հենակետը.

ԴԱՇԱՆԳ ԷՐ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 76)

132 

Դա-շանգ էր: Ա - ղա - գի խոր ա - դե - քը,  
Կող - բա տո-լագ գյա - դե - քը,



նըս - տել են այ - գի - նե - ղը, ա - տում են լավ դայ - դե - քը:

Երրորդ երգը ծավալվում է հարմոնիկ լադում: Թռիչքը կատարվել է T-ից դեպի կվարտային օժանդակ հենակետը.

ԿԱՆՉԵՔ, ԲԵՐԵՔ ՁԹԱԳՎՈՐԱՀԵՐ (Հ. Հարությունյան, Մանյակ, № 43)

133 

Կան - չեք, բե - ղեք գթագ - վո - ղա - հեր, հա՛յ, գթագ - վո - ղա -



հեր, որ կի - գեր շո - ղորն ի ծա - ղին:

Հանգույց է ստեղծում մաս այն թռիչքը, որը երգի սկզբում կատարվում է ներքևի դոմինանտայից դեպի օժանդակ հենակետը: Այդ թռիչքը հիմնականում հանդիպում է տերցիային հիմք ունեցող եղևկան մինորում (օրինակ 134) և տերցիային հիմք ունեցող մածորում (օրինակ 135).

ԱՐՈՐ ԱՍԱՑ ՏԱՏԻՄԿ ՀԱՎՔՈՒՆ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 21)

134 

Ա-րորն ա-սաց տառ - րակ հավ - քուն. վայ լե, լե, լե,  
ին-չո՛ւ կու-լաս կուց - կուց ա - րուն.



լե, լե, լե, լե, վայ լո, լո, լո, լո, լո, լո, լո, լո:

ՍԱՐԵՐԸ ԿՐԱԿ ԵՄ ԱՐԵԼ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 12, № 314)

135 

Սա-րե-րը կը - րակ եմ ա - րել, սա-րե-րը կը - րակ եմ ա - րել,



իմ յա-րին ի-մաց եմ ա - րել, կը-ռունկ, աջ թե-վիս ա - րի:

T-ից դեպի օժանդակ հենակետը կատարվող թռիչքի հնչյուններից երկրորդը միշտ տևական է. դրանով թռիչքը երգի սկզբում առանձնանում է՝ կազմում մեղեդիական զարգացման մի առանձին փուլ, ձեռք բերում որոշակի ցայտունություն: Իր ներքին մեծ դինամիկայով ու մղումով այդ թռիչքը դառնում է երգի ինտոնացիոն զարգացման հանգույցը, բարձրակետը. նա է առաջ բերում մեղեդիական գծի հետագա շարժման անհրաժեշտությունը, որի ընթացքում ստեղծված հանգույցը հանգուցալուծվում է: Ուրեմն, T-ից դեպի օժանդակ հենակետը կատարվող թռիչքը երգի ձևավորման պրոցեսում ունի կառուցվածքային նշանակություն:

Լադի T-ից դեպի օժանդակ հենակետը կատարվող թռիչքն ունի նաև լադային նշանակություն, քանի որ թռիչքի օգնությամբ, հենց երգի սկզբում հանդես են գալիս նրա կայուն աստիճանները, այսինքն՝ խարսխվում է լադի հենքը:

Լադի տոնիկայից դեպի օժանդակ հենակետը կատարվող թռիչքները, նույն նշանակությամբ, հանդիպում են ոչ միայն երգերի սկզբում, այլ ընդհանրապես ամեն մի կառուցվածքի սկզբում, օրինակ՝ միջնավարտից հետո.

ՀՈՅ ՆԱՐԵ, ՋԱՆ ՆԱՐԵ (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 16)

136 

Դո՛յ նա-րե, բու-թամ ու-նեմ սա-րին ա, ջան նա-րե, գը-լու-խըս չոր քա-րին ա:

Բերված օրինակի լադը կվինտային հիմք ունեցող էռլական մինորն է. երգը սկսվում է տոնիկայից դեպի օժանդակ հենակետը կատարվող թռիչքով, որը մասնակցում է թե՛ երգի հանգույցի ստեղծմանը և թե՛ որոշում է երգի լադային հենքը:

Երգի երկրորդ (B) կեսը դարձյալ սկսվում է թռիչքով, բայց պայմանավորված երգի ավարտին մոտենալու անհրաժեշտությամբ, ոչ միայն մեղեդիական գծի հնչյունաձավալն է փոքրանում և շարժումն ուղղվում ներքև, այլ կառուցվածքի սկզբի թռիչքը կատարվում է T-ից դեպի կվարտային հնչյունը: Մեղեդին հետագա վարընթաց շարժումով շոշափում է լադի III ու II աստիճանները և հանգչում T-ով:

Թռիչքների մյուս խումբը մելիզմատիկ բնույթի թռիչքներն են, որոնք բնորոշ են երգի միջին մասերին: Ընդհանրապես թռիչքը և սահուն շարժումը իրար հաջորդելով ձեռք են բերում ներգործության զգալի ուժ. սահուն և լայն (թռիչքային) քայլերի հաջորդումները մեղեդիներին հաղորդում են ճկունություն, առաձգականություն:

Մելիզմատիկ բնույթի թռիչքները շրջագարդում են լադային օժանդակ հենակետն ու առաջնային կառուցվածքի աստիճանները, ընդգծում դրանք, ընդ որում, սովորաբար թռիչքը հանդես է գալիս մետրական թույլ մասում, փոքր տևողությամբ, իսկ շրջագարդվող աստիճանը՝ մետրական ուժեղ կամ համեմատական ուժեղ մասում և մեծ տևողությամբ: Թռիչքը կազմվում է ընդգծվող աստիճանից սեկունդա և տերցիա վերև ու ներքև գտնվող օժանդակ հնչյուններից:

Ստորև բերված օրինակում ցույց տրված թռիչքը կազմված է շրջագարդվող լա հնչյունի ներքևի (սոլ) և վերևի (դո) հարևան հնչյուններից.

ԵԼԵՔ, ԱՂԲԵՐ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 15)

137 

Ե - ԼԵՔ, աղ - բեր, ե - ԼԵՔ, քո - չե - րը բառ - նանց:

Մելիզմատիկ բնույթի, ինչպես և լադի T-ի ու օժանդակ հենակետի միջև կատարվող թռիչքների սահմանները, որպես կանոն, սեքստայից չեն անցնում: Դա այդպես է, որովհետև՝

ա) լադի T-ի և օժանդակ հենակետի միջև եղած ամենամեծ հեռավորությունը կվինտա է.

բ) լադի ընդգծվող ամեն մի աստիճան շրջագարդվում է իրենից սեկունդա և տերցիա տարածության վրա վերև ու ներքև գտնվող օժանդակ հնչյուններով, որոնց գումարը սեքստայից չի անցնում.

գ) ժողովրդական երաժշտության լադերը ոչ օկտավային են, որի պատճառով ոչ մի աստիճան-ֆունկցիա (ներառյալ T-ն) օկտավա ինտերվալով տեղադրել հնարավոր չէ (նման տեղադրությունը կխախտի ժողովրդական երաժշտության լադերի հնչյունաշարերի կառուցման ոչ օկտավայնության սկզբունքը): Այստեղից ակներև է, որ գեղջկական երգերում հանդիպող թռիչքների ծավալը սահմանափակված է լադային առանձնահատկությամբ:

Գեղջկական երգերում համարյա չկան թռիչքներ դիստոնանս ինտերվալներով: Դրանք հիմնականում երևան են գալիս ցեզուրաներում, որոնք կազմում են թռիչքների երրորդ խումբը:

Ցեզուրային են այն թռիչքները, որոնք կազմվում են երկու հարևան կամ կից կառուցվածքների սահմանագծում՝ առաջին կառուցվածքի վերջին և երկրորդ կառուցվածքի սկզբի հնչյուններից.

ԱՌՎՎՈՏՈՒՆ ԲԱՐԻ ԼՈՒՍ [ԼՈՐԻԿ] (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 124, 12 - 20 տակտեր)

138 



143

Օթ - խի տա-կեն ջուր գը - նաց,      օ՛, բա - լա գյա-լին,  
 հա-գար մա - նեթ գուր գը - նաց,      օ՛, բա - լա գյա-լին:

144

Այսպես, թոփքների մասին ողջ շարադրվածը մեկ անգամ ևս վկայում է, որ նրանց օգտագործումը գեղջկական երգերում սահմանափակ է, կապված հանդես գալու հատուկ պայմանների հետ և հիմնավորված լադի ու նրա զարգացման տրամաբանությամբ:

### Ինտոնացիայի դիատոնիզմը

Գեղջկական երգի ինտոնացիան դիատոնիկ է: Այս առանձնահատկությունը բխում է լադային հիմքից, նրա դիատոնիզմից: Գեղջկական երգերում հանդիպող լադային ավտերացիաների, շեղումների ու մոդուլացիաների շնորհիվ երգերի մելոդիկայում հընչյունների խրոմատիկ տարբերակումներ հանդիպում են, բայց ոչ խրոմատիկ հաջորդականությամբ, այլ տարածության վրա՝ ընդմիջված այլ հնչյուններով:

145

Օրինակում իրար են հաջորդում կվինտային հիմք ունեցող ելական մինորի IV և V աստիճանների ոլորտները դրսևորող դարձվածքներ: Նրանցից մեկում հանդես է եկել այդ լադին բնորոշ բարձրացված VI աստիճանը, իսկ մյուսում՝ բնականը, դրա հետևանքով երգերում առկա խրոմատիկ ձևափոխված հնչյունները ոչ թե հաջորդել են իրար, այլ երևան եկել տարածության վրա:

146

Այսպես, իր ուղղակի հասկացությամբ խրոմատիզմը խորթ է գեղջկական երգերին: Երևույթը ոչ միայն պատահական չէ, այլ կապված է երգերում դրսևորված զգացմունքների արտահայտման ազգային բնորոշման հետ՝ խոր, բայց և զուսպ հուզական, բայց ոչ զգայական: Խրոմատիզմը ազգային ոճ կրերեր զգայականության անհարազատ տարրեր, որի համար և գեղջուկ ժողովուրդը, իր երաժշտական ներքին ու ճիշտ զգացողությամբ, հրաժարվում է դրանից:

## Ինտոնացիոն զարգացման տրամաբանությունը

Ինտոնացիոն զարգացման տրամաբանությունը սերտորեն կապված է լադի բացահայտման տրամաբանության, նրա հիմնական օրինաչափության հետ: Այդ հիմքով են մեղեդիի ծավալման ընթացքում սկզբից երևան գալիս այնպիսի դարձվածքներ, որոնք ներկայացնում են լադի կայուն աստիճանները, ապա դարձվածքներ, որոնք շրջազարդում են օժանդակ հենակետը, ներկայացնում լադային առաջնային կառուցվածքի աստիճանները վարընթաց շարժումով, ինչպես նաև մեղեդիական գծի շարժումը T-ով ավարտող դարձվածքներ (տե՛ս 115 և 117 օրինակներն ու դրանց լադային զարգացումը ցուցադրող սխեմաները՝ օրինակներ 116 և 118):

Ինտոնացիայի զարգացման տրամաբանությունը ենթարկված է լադի զարգացման տրամաբանությանը մեկ այլ հանգամանքով ևս. նշվել է, որ լադի աստիճանները և, հատկապես նրա T-ն (թեզիսը) ու օժանդակ հենակետը (անտիթեզիսը) գտնվում են «բախման» մեջ: Ահա նրանց «պայքարը» խթանում է մեղեդու շարժումը՝ վերածելով այն հետևյալ փուլերից բաղկացած մի պրոցեսի՝ ա) **հանգույց** (երգի սկիզբը), բ) **հանգուցալուծում** (երգի միջին մասը) և գ) **ավարտ** (երգի վերջը):

Ուրեմն, հայկական գեղջկական երգի լադային զարգացման դրամատուրգիայի հիմքը կազմող այս կարևոր առանձնահատկությունը ևս դրսևորվում է **ինտոնացիայի միջոցով**:

### Ինտոնացիայի արտահայտչականությանը նպաստող գործոնները (վանկի եղանակավորում, տարբերակում, տեմպ)

Ինտոնացիայի արտահայտչականությանը բացի լադից նպաստում են և այլ գործոններ: Դրանցից հիմնականներն են վանկի եղանակավորումը և տարբերակումը:

**Վանկի եղանակավորումը**, այսինքն վանկը առանց շտապելու, ծոր տալով, «երգելով» արտաբերելու եղանակն ունի արտահայտչական մեծ ուժ: Այն հաճախակի օգտագործվող հնար է հատկապես գեղջկական երգի լայնաշունչ օրինակներում, ուր բանաստեղծականի և երաժշտականի հարաբերության մեջ իշխողը երաժշտականն է: Ջնարական լայնաշունչ երգերում դրսևորված է բանաստեղծական տեքստի բովանդակության ընդհանրացած տրամադրությունը, բայց ոչ առանձին խոսքի իմաստը. քնարական երգում խոսքը հայատակեցված է երաժշտության զարգացման օրինաչափություններին, և վանկի եղանակավորումը դրան հասնելու հիմնական հնարներից մեկն է: Վանկը եղանակավորելու միջոցով (մանավանդ, եթե նա մեծ չափերի է հասցված) լայնաշունչ և հատկապես հոգևոր երգերում բանաստեղծական տեքստը հաճախ բոլորովին քողարկվում, մղվում է երկրորդ պլան.

ԿՈՌԻԿՆԵՐ (Հ. Հարությունյան, Մանյակ, № 9)

147

Ե - ռա - նի ձեզ՝ բարձ - ռա - ցել եք օ - ղի մեջ,  
ըն-գի-տեք աշ - խար - հի ցա - վը, կը - ռունկ - ներ,  
յա՛ր, հե - ռա - ցել ես, յա՛ր, մո - ռա - ցել ես:

Այս երգը, որի գրական տեքստը մոտ է աշուղական երգերին, իր բովանդակությամբ ծանր ապրում է, խոհ այն մասին, որ սիրեցյալը հեռացել ու մոռացել է իր յարին: Կարոտի զգացումների հուզական հագեցվածությունը խտացված է հատկապես օրինակի երգային հատվածներում՝ վանկի եղանակավորման օգնությամբ (տե՛ս փակագծով տակետերը):

«Հորովել գութանի» երգում վանկերի եղանակավորում են ծնել աշխատանքի բերկրանքից բխող պոռթկուն զգացմունքները և սպասվող բերքի հաջող լինելու հույսերով ապրող գեղջուկի «անհոգ», լավ տրամադրությունը.

**ՀՈՐՈՎԵԼ ԳՈՒԹԱՆԻ** (Սպ. Մելիքյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Շիրակի երգեր, № 118)

148

հո', հո',  
ե - գը,  
մարդ ե-կավ,  
դա-րա-գյոզ թոմ-բու-լի ե-  
մեկ լան-գյա-ոհ վարդ ե-կավ, հե',  
գը,  
հե':

1\* Այստեղից սկսած երգում են խմբովին աններդաշնակ (ձայնագրված է մուտավոր ճշտությամբ) - Ծան. Սպ. Մելիքյանի, Աս. Տեր-Ղևոնդյանի

Վանկերը եղանակավորող, մեղեդայնացնող ինտոնացիաները զարդարանքներ չեն. դրանք երգում արտահայտված տրամադրության երաժշտականորեն խորացված օղակներն են, նրա խտացումը. այդ է պատճառը, որ եղանակավորված վանկ-ինտոնացիաները ոչ որպես կանոն, բայց հաճախ հանդես են գալիս իբրև երաժշտական մտքերն ընդհանրացնող, ավարտող հատվածներ:

Մեղեդայնությունը, որն ընդհանրապես գեղջկական երգի բնորոշ գծերից է, նրա կարևոր առանձնահատկություններից մեկը, մեծ չափով ձեռք է բերվում նաև վանկի եղանակավորման միջոցով:

**Ինտոնացիայի տարբերակումը** զարգացման կարևորագույն միջոց է:

Այն արտահայտչականության **նուրբ** երանգներ երևան բերելու, ինքնադրսևորման մեծ կարողություն ունի և որպես այդպիսին առանձնապես նշանակալից է գեղջուկ երգի համար:

Տարբերակումը գեղջկական երգի տիպական և հետաքրքրական երևույթներից է. տիպական է իր տարածված լինելով, հետաքրքրի բազմազանությամբ, որը, սակայն, երգերում ոճային խայտաբղետություն առաջ չի բերում: Բազմազանություն ներդաշնակ միասնության մեջ՝ այսպես է բնորոշվում ժողովրդական գեղջկական երգերի այն առանձնահատկությունը, որն իբրև ժողովրդի ստեղծագործական ներաշխարհի արտահայտություն, բնորոշ է ընդհանրապես նրա արվեստի բոլոր ճյուղերին<sup>1</sup>:

Մասնագետների շրջանում հաճախ գեղարվեստական է համարվում ժողովրդական երաժշտության այն նմուշը, որն ունի տարբերակ կամ տարբերակներ, այսինքն՝ անցել է սերունդների ստեղծագործական բովով և դիմացել ժամանակի քննությանը: Այլևայլ տարբերակների գոյությունը վկայում է նաև այն իրողությունը, որ երգի կյանքը մշտական շարժման մեջ է, ուստի և՛ պարբերաբար ուսումնասիրման կարոտ:

<sup>1</sup> Հայկական քանդակագործության, նկարչության և արվեստի այլ բնագավառներում օգտագործվող գաղափարներն ու մանրանկարները մեկ ստեղծագործության շրջանակներում նույնպես ներկայանում են միասնական ոճը չխաթարող տարբերակներով, զգալի կամ աննշան փոփոխակներով:

Տարբերակումը իբրև երևույթ ունի իր հետևյալ դրսևորումները.

ա) ազգագրական տարբեր գոտիների սահմաններում,

բ) ազգագրական գոտու տարբեր շրջանների ու գյուղերի սահմաններում,

գ) մեկ երգի սահմաններում՝ նրա տարբեր տների մեջ:

Առաջին երկու դեպքերը աշխարհագրական մեծ կամ փոքր տարածքում երգի մաս-սայականության, նրա ազգային ընդհանուր դիմանկարի վկայություն են: Ի դեպ, երգը կարող է հարազատ լինել տարբեր վայրերում ամբողջությամբ՝ թե՛ մեղեդիով և թե՛ խոսքերով (տարբերակվում են նրանց մանրամասները), երգը կարող է պահպանվել միայն մեղեդիով՝ տարբեր խոսքերով կամ ընդհակառակը:

Նման տարբերակումներով են հանդես գալիս երգերը նաև որևէ ազգագրական գոտու տարբեր շրջաններում ու գյուղերում:

Միևնույն երգի սահմաններում կատարվող տարբերակումները, սովորաբար, կապվում են երգասացի ստեղծագործական հարուստ երևակայության, նրա երաժշտականության հետ: Իր ապրումներին համապատասխան, երգասացը ելևէջում է մեղեդին՝ օգտվելով ժողովրդի հիշողության մեջ պահվող տարածված դարձվածքներից, կամ հորինում իր տարբերակները:

Տարբերակման ենթակա են երաժշտական ու բառային տեքստերի բոլոր տարրերը: Ստորև անդրադառնում ենք այն օրինակներին, որոնք ներկայացնում են տարբերակումներ՝ ինտոնացիայի ոլորտում:

Գեղջկական երգերի ինտոնացիայի տարբերակման բազմազան հնարներից ամենատարածվածներն են.

ա) օժանդակ հնչյուններ օգտագործելու կամ, ընդհակառակը, դրանցից հրաժարվելու միջոցով ստացված տարբերակումը.

ԱՄՊԵԼ Ա՝ ՉՈՒՆ ՉԻ ԳԱԼԻ [ՇՈՂԵՐ ՋԱՆ] (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 17, 7 – 12 տակտերը)



Օրինակում փակագծերում ցույց տրված տակտերը մեկը (a<sup>1</sup>-ը) մյուսի (a-ի) տարբերակային կրկնությունն է՝ ինտոնացիոն մույն դարձվածքի կրկնությունը՝ առանց օժանդակ հնչյունի (առանց մի է - ի).

բ) անցողիկ հնչյուններ օգտագործելու կամ, ընդհակառակը, դրանցից հրաժարվելու միջոցով ստացված տարբերակումը.

ՕՏԱՐ, ՕՏԱՐ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 186)



գ) ինտերվալի ձայնածավալը մեծացնելու կամ, ընդհակառակը, փոքրացնելու միջոցով ստացված տարբերակումը.

ՎԱՐՄԻՐ ՎԱՐԳ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 1)

151

Ըն - կե - ռով կայ - նած քու - չեն,  
կար-միր վարդ, կար-միր վարդ, աղ - ջի, թափ տու  
եղ քե - չեն, մա-րալ, հե՛յ, մա-րալ յա՛ր, ան - բախտ յա՛ր:

Օրինակում կվինտային հիմք ունեցող եղևկան մինորի օժանդակ հենակետը 3-րդ, 4-րդ տակտերում ընդգծվել է տերցիային քայլով (ոե-Ֆա), իսկ 5-րդ և 6-րդ տակտերում՝ կվարտային (դո-Ֆա), որն արդեն այլ երանգ է:

դ) լադային երանգի փոփոխումով ստացված տարբերակումը.

ԼՈՐԻԿ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 124, 30 - 31 տակտերը)

152

ե) հնչյունի կրկնման միջոցով ստացված տարբերակումը.

ՅԱՐ, ԼԵ, ԼԵ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 273)

153

Յար, Լե, Լե, մեր ձի - ա-նոց նալ կը - նի, յար, Լե, Լե, Լե:

Կան երգեր, որոնց մեջ տարբերակման զանազան հնարներ կիրառված են միաժամանակ: Այսպես է ստորև բերված երգում.

ՍՈՆԱ ՅԱՐ (Սպ. Մեխիբյան, Գ. Գարդաշյան, Վանա երգեր 2, № 87)

154

Սո - նա յար, Սո - նա յար, Սո - նա սի - ռուն, Սո - նա յար,  
երբ կը - բաց-վին աղ - ջիկ - ներ, Սո - նա յար, Սո - նա յար,  
Վար - դա - վա - ոի պաղ-սի - նը, Սո - նա սի - ռուն, Սո - նա յար:

Օրինակում կան ինտոնացիայի տարբերակման զանազան արտահայտություններ. երգի առաջին (a) տակտը ծավալվում է իոնական մաժորում, իսկ երկրորդը (b)՝ եղևական մինորում, այլ կերպ ասած, երգի ինտոնացիան տարբերակվել է լադային երանգով: Ինտոնացիայի տարբերակման մյուս հնարը ինտերվալի ձայնածավալի ընդլայնումն է՝ A կառուցվածքի առաջին տակտի (a) **ռե-սոլ** թռիչքը B կառուցվածքի  $a^1$  տակտում վերածվել է **ռե-լա** թռիչքի. տարբերակումը խթանել է մեղեդիական գծի զարգացումը:

Ինտոնացիայի տարբերակմամբ է ձևավորվել երգի C կառուցվածքը և հատկապես նրա  $a^2$ -ը, որը a և b կառուցվածքների ինտոնացիոն տարրերի միաձուլումն է. տարբերակման շնորհիվ C-ն ստացել է ընդհանրացնող, եզրափակող կառուցվածքի նշանակություն: Ի դեպ, a-ն ու b-ն երգում կառուցվածքային հիմնական օղակներ են, քանի որ a-ն տարբերակվելով առաջ է տանում մեղեդիական գծի զարգացումը, իսկ կրկնվող b-ն շրթայում է երգի առանձին բաղկացուցիչները, հավաքում է դրանք՝ ստեղծելով նրա ամբողջությունը:

Երգում ինտոնացիայի տարբերակման հետ մեկտեղ առկա է կառուցվածքների հաջորդումների տարբերակումը. 4-ական տակտ ունեցող երեք հատվածներ (A, B, C) երգում հանդես են գալիս տարբեր համակցություններով. ակներևության համար այս ամենը բերենք տառային արտահայտությամբ.

$$\begin{array}{l}
 \text{I հատված} \quad \quad \quad \frac{A}{a+b} \quad \quad \quad \frac{B}{a^1+b} \quad \quad \quad = AB \\
 \text{II հատված} \quad \quad \quad \frac{C}{a^2+b} \quad \quad \quad \frac{A}{a+b} \quad \quad \quad = CA \\
 \text{III հատված} \quad \quad \quad \frac{C1}{a^3+b} \quad \quad \quad \frac{B}{a^1+b} \quad \quad \quad = C^1B
 \end{array}$$

Հետաքրքրական է, որ կառուցվածքները երեք հատվածով խմբավորողը տեքստն է. առանց տեքստի երգը 6-ական տակտ ունեցող երկու հատվածից բաղկացած մի ամբողջություն է, որի հատվածներն ունեն նույն սկիզբը.



Այսպես, ուրեմն, երաժշտական և բանաստեղծական տեքստերը երգի կառուցվածքները խմբավորում են տարբեր կերպ, որը նույնպես տարբերակման արտահայտություններից է, երգի զարգացմանը ճկունություն տվող միջոցներից մեկը:

Կան նաև օրինակներ, որոնք համարյա ամբողջությամբ ձևավորվում են մեկ դարձվածքի տարբերակումներից.

ԵՍՕՐ ԲԱՐԽԵ ԲԱՆԱՔ Է (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 166)



ԷՍ ԱՌՈՒՆ ՋՈՒՐ Է ԳԱԼԻ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 253բ)

157

Էս ա - ուն շուր է գա - լի, մի տե - սեք ուր է գա - լի,  
 դա - լի - լե, դա - լի - լե, սեյ - ռա - նե,  
 գա - լիս է, գա - լիս է, սեյ - ռա - նե:

Հետաքրքրական են այն օրինակները, որոնք բաղկացած են միևնույն հատվածի (ֆրագի կամ նախադասության) կրկնությունից և որոնց մեջ իբրև ձևը ամբողջականացող գործոն հանդես է գալիս տարբերակումը: Այդպես է ստորև բերված օրինակում.

ԻՄ ԱՂԵՐ ԾԱՌԱՆ ՏԱԿԻՆ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 123)

Իմ աղ - բեր ծա - ռան տա - կին,  
 սաղ - մո - սը կը - ռան տա - կին:

Երգը բաղկացած է երկու նման, կրկնվող նախադասություններից. նրա միջնավարտի և վերջնավարտի ինտոնացիոն (և ռիթմական) դարձվածքները տարբերակման շնորհիվ իրար նման չեն: Հենց այդ տարբերակումն էլ շաղկապում է երկու նախադասությունները՝ ստեղծելով երգի ամբողջությունը:

Տարբերակումը հաճախ է օգնում գեղջուկին մուրը «գույներով» երանգավորելու իր զգացմունքներն ու տրամադրությունները.

ԱՄՊԵԼ Ա՛ ԶՈՒՆ ԶԻ ԳԱԼԻ [ՇՈՂԵՐ ՋԱՆ] (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 17)

Ամ - պել ա՛ ձուն չի գա - լի, Շո - դեր շան,  
 մըթ - նել ա՛ տուն չի գա - լի, Շո - դեր շան,  
 դու շո - թո - թա, դուն օ - թո - թա, Շո - դեր շան,



Օրինակն ունի եռամաս կառուցվածք: Միջին մասի երեք ֆրագներից առաջին երկուսը նույնի կրկնությունն են (7-8, 9-10 տակտեր), իսկ երրորդը (11-12)՝ դրանց սեղմված տարբերակը: Կրկնված ֆրագները կարծես երաժշտականապես պատկերում են աղջկա օրորալն ու շորորալը («դու օրորա», «դու շորորա»)։ դրան է նպաստում օժանդակ հնչյունի (մի **կ**) օգնությամբ ստեղծված ինտոնացիոն դարձվածքի տարուբերվող, օրորվող շարժումը: Երրորդ ֆրագը («Շողեր ջան») ունի ընդհանրացնող բնույթ. դա ձեռք է բերված ինտոնացիոն կառուցվածքում օժանդակ (մի **կ**) հնչյունից հրաժարվելու և դարձվածքը T-ով ավարտելու միջոցով (11-12 տակտեր):

«Շողեր ջան» երգում տարբերակված է նաև 13-14 տակտերի ինտոնացիոն ֆրագը 15-16 տակտերում.



Տարբերությունն այս կրկնված ֆրագների միջև շատ փոքր է, բայց հենց այդ մանրամասն էլ երկրորդ ֆրագին հաղորդել է նազանքի, թրևս կոկետության նրբերանգ:

Գեղջկական երգի տարբերակման յուրօրինակ տեսակ կարելի է համարել վարընթաց սեկվենցիան, քանի որ այն իր օղակների տեղադրումով ստեղծում է լադային տարբեր երանգների հաջորդականություն.

ԻՄ ՀԵՐԸ ՔԵԶ ԱՂՋԻԿ ՉԻ ՏԱ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 27)



Տարբերակումն՝ իբրև տրամադրությունները զարգացնելու, դրանք տարբեր գույներով ու նրբերանգներով արտահայտելու կարևոր միջոց, գեղջկական երգերում օգտագործվում է առատորեն:

Մարդկային մտքի ու զգացմունքների աշխարհն անընդհատ շարժման ու խորացման պրոցեսի մեջ է: Այդ պրոցեսի շնորհիվ ժամանակի ընթացքում գեղջկական երգի ինտոնացիոն ոլորտն էլ անընդհատ փոփոխվել ու հարստացել է, կերպարային իմաստով դարձել ավելի բնորոշ ու ցայտուն: Ինտոնացիայի տարբերակման դերը այդ պրոցեսի մեջ հսկայական է:

Տարբերակների ուսումնասիրությունը, նաև տարածված երգերի բաղդատությունը, գիտությանը հետաքրքրող և այն հարստացնող պրոբլեմներից է: Հույժ կարևորություն ունի երաժշտական բարբառների հետազոտման գործում: Տարբերակներ համեմատելիս կարելի է ըստ հնարավորին ակնառու ձևով ցույց տալ ժողովրդական երգի տարբեր ճյուղերում նկատելի ակունքային ընդհանրություններ, միևնույն արմատի առկայություն:

Ինտոնացիայի արտահայտչականության գործում մեծ է նաև տեմպի դերը.



Սա-րեն կու-գա ջուխ - տըմ ղոչ, յար, նայ, նայ, յար, նայ, նայ,  
Աստ-ված, քու դա - տիղ մեռ-նեմ, յար, նայ, նայ, յար, նայ, նայ,



մի - նը փըն-ջած, մի - նը՝ ոչ, յար, նայ, նայ, յար, նայ, նայ,  
մի - նին կու-տաս, մի - նին՝ ոչ, յար, նայ, նայ, յար, նայ, նայ:

Այս պարերգը բողոք է մեկի ունենալու և մյուսի չունենալու մասին, շոշափում է սոցիալական անհավասարության թեմա՝ «Աստված, քու դատիղ մեռնեմ, մի՞նին կուտաս, մի՞նին՝ ոչ»: Բովանդակությունը պայմանավորել է նրա հանդարտ, ծանր բնույթը: Երգն արագ կատարելիս մեղեդին, կարծեք, կտրվում է տեքստային բովանդակությունից, գերիշխող է դառնում պարային տարրը:

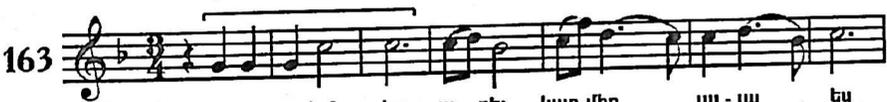
Նման փորձը վկայում է տեմպի՝ իբրև ինտոնացիոն երանգավորող ու նրան արտահայտչականություն հաղորդող գործոնի մեծ դերը: Ժողովուրդը երգելիս իր հոգեկան ներքին աշխարհից բխող հույզերն արտահայտելու համար «փնտրում, ընտրում» է իր ասելիքին հարմար ու համապատասխան արտահայտչամիջոցներ, նաև համապատասխան տեմպ:

### Ժողովրդական երաժշտությունը ձայնային արվեստ է

Հայկական ժողովրդական երաժշտությունն իր էությամբ բնականից ձայնային է:

Չայնը լադի տեսակ է, որում ծավալվող համարյա բոլոր երգերն ու մեղեդիները, լադի զարգացման օրինաչափություններին ենթարկվելուց բացի, կապված են նաև կայուն, տիպականության հասցված թեմատիկ դարձվածքների հետ:

Բացատրենք ասվածը կվարտային հիմք ունեցող էոլական մինորում ծավալվող երեք օրինակների օգնությամբ.



Ալ ու ալ-վան Ես ա - նել, կար-միր լա - լա Ես



դա - նել, կար - միր լա - լա Ես դա - նել: Այս - պեր



ջան, քե դուր - բան, դու Ես, դու, մեր գյու - ման:

ՍԻՐԵԼ ԵՄ ՍԻՐԵԿԱՆԸՍ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 129)

164

Սի - րե՛լ եմ սի - րե - կա - նըս, յար՛,  
վա՛ր, և, և:

ՃՐԱԳԸ ՎԱՌ Ա (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 12, № 301)

165

Ճը - ռա - զը վառ ա, վառ ա, յան ես գա - լի,  
ման ես գա - լի, յար՛, յար՛: Հոր հետ վա - տա - մարդ դա - ռա,  
լուս - նակ գի - շեր հովն ա - նուշ եր, յար՛, յար՛:

Բերված երեք երգերն էլ սկսվում են Դ-ից դեպի օժանդակ հեմակետը կատարվող թռիչքով: Թռիչքի օգնությամբ սկզբից և եք ցուցադրվում են լադի կայուն աստիճանները, խարսխվում է լադի հիմքը: Սա նշանակում է, որ թռիչք-դարձվածքն ունի լադային նշանակություն, որ երգերի ծավալումը ենթարկված է լադային զարգացման տրամաբանությանը: Սակայն հենց այն, որ  դարձվածքը (ռիթմական տարբերակ-

ներով հանդերձ) հանդես է գալիս կվարտային հիմք ունեցող եղական մինորի **համարյա բոլոր** երգերում, ձեռք է բերում թեմատիկ դարձվածքի ուժ, տիպականություն: **Թեմատիկ դարձվածքի ու երգի լադի միջև եղած կայուն կապը** ձայնային երաժշտության արտահայտություն է, վկայությունն այն բանի, որ երգը զարգանում է **ձայնային երաժշտության** կանոններով: Անշուշտ, նշված դարձվածքն ունի նաև իր արտահայտչականությունը՝ **համեմատական ինքնուրույն իմաստը**, որը և ժողովուրդն օգտագործում է երգերում՝ ձայնային երաժշտության զարգացման կանոնների հետ մեկտեղ: Այսպես, բերված բոլոր երգերում **սուր-դո** թռիչքը առկա է ոչ միայն իբրև կվարտային հիմք ունեցող եղական մինորի տիպական թեմատիկ դարձվածք, այլ իբրև մի դարձվածք, որն իր հաստատող բնույթով **երաժշտականորեն** շեշտում, երանգավորում է բոլոր երեք երգերի բանաստեղծական տեքստում բովանդակված մտքի հաստատական բնույթը՝ «Ալ ու ալվան ես առել», «Սիրել՛ եմ», «Ճրագը վա՛ռ ա»:

Այսպես, հայ գեղջուկ երգերում թեմատիկ դարձվածքները հանդես են գալիս թե՛ ձայնային երաժշտության կանոնների համաձայն և թե՛ այդ կանոններից դուրս՝ իբրև երաժշտական խոսքի մեծ կայունություն ու արտահայտչականություն ձեռք բերած տարրեր: Ուշագրավ է հետևյալը. երբ թեմատիկ դարձվածքը դրսևորվում է իբրև խոսքի կայունություն ձեռք բերած տարր, այսինքն իր իմաստային նշանակությամբ, ապա կարող է հանդես գալ **տարրեր** լադերում ծավալվող երգերում, իսկ երբ դարձվածքը դրսևոր-

վում է իբրև ճայնային երաժշտության առանձնահատկությունը ներկայացնող գործոն, ապա հանդես է գալիս **միևնույն** լադիում ծավալվող երգերում:

Ստորև բերվում են հայ գեղջուկ երգերում տարածված երկու թեմատիկ դարձվածքների նմուշներ ևս.



№ 1 դարձվածքը կարող է բնորոշվել իբրև դիմելու և խնդրելու թեմատիկ դարձվածք: Որպես այդպիսին նա հանդես է գալիս (այլևայլ տարբերակներով) այն բոլոր քնարական երգերում, ուր խոսք կա ուղղված որևէ մեկին (մեծ մասամբ յարին<sup>1</sup>). միաժամանակ, որպես կայուն թեմատիկ դարձվածք նա **հիմնականում** բնորոշ է կվինտային հիմք ունեցող էոլական մինորին.

**ԻՆՉՄԵ ՄԻ ՆԵՂԵՆԱ** (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 93, հատված)

166

Ինձ-մե մի նե - ղե - ևա, իմ խո - գու մա - սը,

մի խագ-նիր, Աշ - խեն ջան, դու սև մի խագ - նիր:

**ՕՅ, ՅԱՐ** (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 74)

167

Օյ, յար, ծա - ղիկ Ծաղ - կե - վան - քա ես:

**ՈՐԳԻՆ ԱՍԱԳ. ՄԵՆԱՍ ԲԱՐՅԱԿ** (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 69)

168

Որ - դին ա-սագ. «Մը - նաս բար-յավ, իմ մայ-րիկ,

ես կե - ռել եմ ծը - ծիղ կա-թը ա - նու - շիկ:

Տարբերակը այլևայլ երգերում երբեմն այնքան է բարդանում, որ իր «քնագրի» հետ կապելը հնարավոր է միայն միջանկյալ օղակներով: Ի դեպ, տարբերակները հաճախ փոխում են արտահայտվող հույզի երանգը, բայց նրա հիմնական իմաստը (տվյալ դեպքում՝ դիմելու, խնդրելու երանգը) պահպանում են.

<sup>1</sup> Հասկանալի է, որ այս և հետո բերվող դարձվածքների բնորոշումները բացարձակ չեն, այլ՝ հարաբերական: Խոսքը պարզապես այն մասին է, որ այդ դարձվածքները նշված իմաստով գեղջկական երգերում հաճախ են հանդիպում:

ՆՈՐԱՀԱՐՍԻ ՀՐԱԹԵՇՏԻ ԵՐԳԸ (Սպ. Մելիքյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Շիրակի երգեր, № 113)

169

Մի՛ լար, մա-րիկ, մի՛ լար, Ե - կե կը - տա - նեն,  
 օ՛յ, օ՛յ, հոր-ջուր ջան, շուխտ ախ-պոր թու - թիկ - ներ  
 ջո - կե՛լ կը - տա - նեն, օ՛յ, օ՛յ, օ՛յ, հոր-ջուր  
 ջան: // նեն, ջա՛ն, ջա՛ն, ախ - պեր ջան:

Այս երգի սկզբի հատվածը (1-7 տակտեր) խնդրելու, դիմելու քեմատիկ դարձվածքի (№ 1) ընդլայնված տարբերակն է: Դարձվածքի առանձին ինտոնացիաներն անընդ-հատ կրկնվում են, որի հետևանքով ստացել են մասնա լադի երանգ: Երգը ներկայացնում է հարազատների հետ նորահարսի հրաժեշտի տեսարան, ուր աղջիկը դիմելով մորն ու հորաբորջը՝ լալագին խնդրում է լաց չլինել:

Մյուս տարածված քեմատիկ դարձվածքը, որ երգերում կարող է հանդես գալ մասնա տարբերակված, շարժման ու գործողության դարձվածքն է՝ № 2 (հիշենք, որ բնորոշումը դարձյալ բացարձակ չէ, այլ՝ հարաբերական):

Ստորև բերվող բոլոր օրինակների մեջ գործողության ու շարժման առկայության մասին մշում են անգամ երգերի վերնագրերը՝ «Ելա ջրերի համդը», «Արագիլ, բարով եկար», «Գացի տեսա», «Ձուր կուգար»:

ԵՆԱ ՋՐԵՐԻ ՀԱՆՎԸ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 125)

170

Ե - լա ջը - թե - թի հան - դը, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ:

ԱՐԱԳԻԼ, ԲԱՐՈՎ ԵԿԱՐ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 222)

171

Ա - րա - գիլ, բա - րով Ե - կար,  
 ա՛յ ա - րա - գիլ, բա - րով Ե - կար:

ԳԱՅԻ ՏԵՍԱ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 98)

172

Գա-ցի տե - սա չի - նա - թի ծա - ող:

ՋՈՒՐ ԿՈՒԳԱՐ ՎԵՐԻՆ ՍԱՐԵՆ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 139)

173

Ջուր կու - գար վե - թին սա - թեն, յա՛ր,  
եր-վիս դու, վառ - վիս, Սո-նա ջան, Պա - րու - թին առ - նիս:

Այսպես, ժողովուրդը դարերի ընթացքում պահպանում է իր հոգու և հիշողության մեջ այն տրամադրությունների արտահայտությունը, որոնք հարագատ են իրեն: Նա աստիճանաբար դրանք տիպականացնում է առանձին թեմատիկ դարձվածքների օգնությամբ, որոնք և դառնում են հիմք ժողովրդի լադահնտոնացիոն մտածողության որոշակի օրինաչափությունների համար. օրինաչափություններից մեկն էլ ժողովրդական երաժշտության ձայնային լինելն է:



Երաժշտական լեզվի բոլոր տարրերի (դրանց թվում լադահնտոնացիայի) զարգացման օրինաչափությունները, նրանց արտահայտչական հնարավորությունները, ի վերջո, ենթարկվում են երգի ծավալման ամենակարևոր առանձնահատկությանը, այն է՝ ժողովրդական երգի երաժշտական լեզվում կատարվող ամեն մի քայլ պայմանավորված է երգի բովանդակությամբ, նրա ժանրային յուրօրինակությամբ: Երգում ամեն ինչ տրամաբանված է, իմաստավորված (տե՛ս դասագրքի Բ բաժինը՝ «Գեղջկական երգի թեմատիկան և ժանրերը»):

**ԳԵՂՋԿԱԿԱՆ ԵՐԳԻ ՄԵՏՐԱՌԻԹՄԸ**

Մետրը և ռիթմը լադի ու ինտոնացիայի հետ մեկտեղ երաժշտական լեզվի մյուս կարևոր տարրերն են:

Մետրառիթմը կենսականություն է հաղորդում ինտոնացիային, դարձնում այն լիարյուն, իսկ լադահնտոնացիան ձևավորում է ռիթմի մեղեդիական կողմը, նպաստում նրա իմաստի ու բնույթի առավել արտահայտիչ դրսևորմանը:

Մեղեդիի ձևավորման պրոցեսում ռիթմն ու ինտոնացիան ունեն համագոր նշանակություն: Վառ արտահայտված իմաստ, միտք, կամային տրամադրություններ և էմոցիոնալ գունավորում ունի այն ռիթմահնտոնացիան, որը ծավալվում է լադային և մետրական հիմքով:

## Մետր

**Մետրը** երաժշտական երկու մասնակի հատվածների կանոնավոր հաջորդումն է, ժամանակային հարաբերությունների պրոցեսը:

Ընդհանրապես մետրը կազմակերպվում է երկու սկզբունքով. մի դեպքում՝ տակտի միավորներով, որը և արտահայտվում է չափի օգնությամբ: Ըստ այդ սկզբունքի ամեն մի տակտ ունի մետրական իր միավորները. օրինակ 2/4 տակտը՝ 2 մաս (> -), 3/4 տակտը՝ 3 մաս (> - -) և այլն<sup>1</sup>:

Մյուս դեպքում ժամանակային հարաբերությունների պրոցեսը կամ մետրը կազմակերպվում է տակտերով՝ երկտակտ, եռատակտ, քառատակտ և այլն: Ստորև բերված օրինակներից առաջինն ունի երկտակտանի մետրական կառուցվածք.

**ԱՐԱԶԸ ՀԵՇՏԱՅԵԼ Ա** (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 229)

174 

Ա - րա-զը հեշ-տա-ցել ա, ճամ - բե - քը կոշ-տա-ցել ա:

երկրորդը՝ չորստակտանի,

**ԵՐԵՎԱՆ ԲԱՂ ԵՄ ԱՐԵԼ** [ՉԻՆԱՐ, ՉԻՆԱՐ ԱՂԲԵՐԸՍ] (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 95)

175 

Ե - րե - վան բաղ եմ ա - ղել, չի-նար, չի-նար, աղ - բե - րս:

երրորդը՝ մեկտակտանի.

**ԷՆԵՎՈ ՅԱՐԸՍ** (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 86)

176 

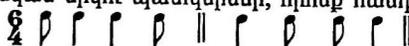
Մետրի կազմակերպման այս երկու սկզբունքները, այն է՝ ըստ տակտերի և տակտի ներսում ըստ նրա միավորների, հայկական գեղջկական երգերում օգտագործվում են բազմազան ձևերով: Այսպես, մեղեդիի ծավալման ընթացքում կարող են փոխվել կամ իրար հաջորդել ինչպես տարբեր չափեր (խառը մետր), այնպես էլ տակտային տարբեր կառուցվածք ունեցող մետրեր:

<sup>1</sup> Հասկանալի է, որ յուրաքանչյուր տակտ կարող է ունենալ ռիթմական միավորների իր կազմը, որոնց միացումներից ստեղծվում են տակտերի նույն կամ տարբեր ռիթմական պատկերները՝ կայուն կամ փոփոխական մետրի պայմաններում.

**ՄԱՌԻ ՏԱԿԸ ՏԱՂԴԱ ՅԱ** (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 269)



Օրինակում ռիթմական միավորների կազմը հիմնականում նույնն է ամբողջ երգի ընթացքում. դրանով ստեղծված են ռիթմական երկու պատկերներ, որոնք հանդես են գալիս մետրական կայուն հիմքով՝



«Յար ջան, արի» երգում (օրինակ 177) փոփոխվում են տակտային չափերը: Հայտնի է, որ մետրը կարող է փոխվել հավասարաչափ կամ անհավասարաչափ ձևով: Այս երգում այն փոխվել է անհավասարաչափ ձևով՝ երեք տակտ 6/4, չորս տակտ 5/4 .

ՅԱՐ ՋԱՆ, ԱՐԻ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 110)

177

Յար ջան, ա - րի, դու մի առ - նի  
 եղ տը - դին, թե որ առ - նես,  
 ե - ռեք օր - վան հարս ըլ - նես, վո՛ւյ, յա - րո ջան:

Այս երգը միաժամանակ ուշագրավ է նրանով, որ բարդ տակտերի ներսում մետրական պարզ չափերը տարբեր ձևով են զուգորդվում. առաջին երկու տակտերի 6/4 չափը կազմված է երկու 3/4 չափերից ( $6/4 = 3/4 + 3/4$ ), իսկ երրորդ տակտի 6/4 չափը՝ 2/4 և 4/4 չափերից ( $6/4 = 2/4 + 4/4$ ):

Ստորև բերված երգում մետրը փոփոխվել է հավասարաչափ ձևով.

ՎԱՐԲ ԿՈՇԵԿՍ (Սպ. Մելիքյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Շիրակի երգեր, № 9)

178

Ա՛րս, մեր տուն քը - նող ջա - հել տը - դա,  
 վարդ կո - շի - կըս, վարդ կո - շի - կըս:

Այս օրինակի առաջին նախադասության չորս տակտերի (առանց «ախ» բացականշտքյան, որն առանձին կառուցվածք է) մետրը՝ 2/8, 3/8, 3/8, 3/8, նույնությամբ կրկնվում է երկրորդ նախադասության (5 – 8 տակտերի) մեջ, որը և առաջ է բերում մետրի հավասարաչափ փոփոխում:

Կան երգեր, որոնց մետրի մեջ զուգորդվում են նրա կազմակերպման երկու սկզբունքները:

Ստորև բերված օրինակում տարբեր չափերից կազմված մետրը զուգորդվել է տարբեր տակտային կառուցվածք ունեցող մետրի հետ: Երգի 8 – 14 տակտերում մետրը կազմակերպված է փոփոխվող չափերով՝ 4/4, 3/4, 6/4, 3/4, իսկ նրանց մետրը ըստ տակտային կառուցման ունի հետևյալ պատկերը՝ 2 տակտ + 1 տակտ + 1 տակտ + 3 տակտ.

179

2 տակտ      5 տակտ

Ու - ուի Ես, կո - րա - նալ մի,

2 տակտ

յա՛ր,      վա՛յ, լե՛, լե՛, լե՛,

1 տակտ      1 տակտ      3 տակտ

լե՛, լե՛, լե՛, լե՛,      յա՛ր, լե՛, լե՛, լե՛,      լե՛:

Հայ գեղջուկ երգերում մետրի բազմաթիվ արտահայտությունները ապացույց են նրա հարստության:

Հարկ է նկատել, որ ժողովրդական երգի տակտաբաժանման սկզբունքների մշակումը հայ ֆոլկլորագիտության առաջնահերթ պրոբլեմներից է: Օգտվում են եվրոպական երաժշտության մեջ ընդունված սկզբունքներից (հիմնականում երգի երաժշտական տեքստը դյուրին ընթերցելու նպատակով), սակայն դրանով հաճախ ստեղծվում է երգերի կառուցվածքի ու նրան տրված տեսողական նկարագրի միջև որոշակի անհամապատասխանություն, երգերի ներքին կառուցողական օրինաչափությունների ոչ ճիշտ պատկեր:

Ժողովրդական երգի մետրական առանձնահատկություններից հատկապես ուշագրավ են երկուսը. մեկը՝ որ մետրը որպես երաժշտական լեզվի տարր, ռիթմը կազմակերպող համակարգ, ժամանակային գործոնի կարգավորիչ ենթարկված է (ռիթմի հետ մեկտեղ) երգերի ժանրային բնորոշությանը, մյուսը՝ որ նա սերտ կապի մեջ է ոչ միայն ռիթմի, այլ նաև լադաինտոնացիայի, տեմպի, բառային տեքստի տաղաչափության և այլնի հետ:

Հայ դասականներից շատերը, և ամենից առաջ Կոմիտասը, ժողովրդական երգերի ժողովածուներ կազմելիս հաճախ չեն տակտավորել հատկապես երգային և ռեչիտատիվ-իմպրովիզացիոն սկզբունքներով զարգացող երգերը: Դրանով իսկ շեշտել են նրանց լայնաշունչ կամ ազատ բնույթը, խոսափել մանր տակտաբաժանումներով, մետրական հաճախակի շեշտերով այն խաթարելու վտանգից, այսինքն՝ հաշվի են նստել երգի ժանրային առանձնահատկության հետ:

Մետրի, ռիթմի և խոսքի տաղաչափության շաղկապվածության դրսևորումները հայկական ժողովրդական երգերում բազմազան են: Պարայնության սկզբունքով զարգացող երգերում դրանք տեղի են ունենում ներդաշնակության հիմքով, այսինքն՝ մետրի, ռիթմի ու վանկի շեշտերը հանդես են գալիս համատեղ (տե՛ս ռիթմի զարգացման պարային սկզբունքներին նվիրված բաժինը):

Առավել հետաքրքրական են հակառակ դեպքերը, երբ դրանք չեն համընկնում: Այդօրինակ երգերում մետրական շեշտից զուրկ, բայց և հայոց լեզվի տաղաչափությանը շեշտման ենթակա վանկը ընդգծվում է ամենատարբեր հնարներով՝ ինտոնացիոն վերընթաց քայլով ու բարձր հնչյունի հետ հանդես գալով, վանկը երաժշտականացնող հնչյունի կրկնությամբ՝ նրա բարձրության պահպանմամբ, երկարատև ռիթմական միավորով, կատարողական (ազոգիկ) շեշտով և այլն: Այս հարցում ժողովուրդը երևան է բերում ստեղծագործական մեծ հնարամտություն և ճիշտ շեշտադրության նրբին զգացողություն, որը խիստ կարևոր է հստակ առոգանություն ապահովելու, երգի բովանդակությունը ճշմարիտ դրսևորելու համար:

## Ռ-իքն

**Ռ-իքնը** տևողությունների հարաբերությունն է՝ մետրական հիմքով:

Մետրը կազմակերպում է ռիթմը, նրա բաղկացուցիչներին տալիս որոշակի կշիռ: Նա մպաստում է ռիթմի հատակ ու ներգործուն լինելուն:

Մետրը ռիթմի կազմակերպման գործում խաղում է նույն դերը, ինչ որ լադը ինտոնացիայի կազմակերպման գործում: Ինտոնացիան երաժշտական է, արտահայտիչ, երբ ծավալվում է լադային հիմքով, իսկ **ռիթմը երաժշտական է**, կազմակերպված ու արտահայտիչ, երբ ծավալվում է **մետրական հիմքով**:

Սակայն, եթե լադում ինտոնացիայի առանձին հնչյունները գտնվում են կայունի և անկայունի հարաբերության մեջ, ապա մետրում ռիթմական առանձին միավորները գտնվում են շեշտվածի և անշեշտի, ուժեղի և թույլի հարաբերության մեջ<sup>1</sup>:

Մետրի ու երաժշտական ռիթմի կապը անլիզելի է: Այսպես, եթե մետրը կազմակերպում է ռիթմը, հաղորդում նրան արտահայտչության ուժ, ապա ռիթմն էլ, փոխադարձաբար, հնարավորություն է ստեղծում երգում մետրի կենդանի արտահայտման համար: Մետրը դրսևորվում է միայն ռիթմական հյուսվածքում, ռիթմի շարժման ու զարգացման պրոցեսում, նրա օգնությամբ այնպես, ինչպես լադը ինտոնացիոն հյուսվածքում՝ ինտոնացիայի օգնությամբ:

Մետրա-ռիթմի շտեմարանը հարուստ է արտահայտչական զանազան միջոցներով: Դրանց թվում են ոչ միայն պարզ ու բարդ, խառն ու ազատ մետրերը, նրանց զարգացման հավասարաչափ ու անհավասարաչափ փոփոխվող սկզբունքները, այլև ռիթմի տարրական կառուցվածքների տեսակները, դրանց այլևայլ զուգորդումները, ռիթմի զարգացման սկզբունքները և այլն: Իր այս միջոցներով մետրա-ռիթմը բազմազան է դարձնում գեղջկական մեղեդիների բնույթը՝ հանգիստ ու հանդարտ, փոթորկուն ու հուզումնալից, հոսուն կամ կտրտված և այլն: Մեծ մասամբ մետրա-ռիթմով է որոշվում նաև երգի ժանրային պատկանելությունը (քայլերգ, երգ, պար-երգ, ասք-երգ և այլն), ինչպես նաև՝ այդ ժանրերի մեջ օգտագործվող ռիթմա-ինտոնացիոն դարձվածքների կազմն ու կերտվածքը (ասերգային, երգային-արտասանական, լայնաշունչ-երգային, շարժուն-մոտորային և այլն):

Մետրա-ռիթմի, ինչպես և երաժշտական լեզվի այլ տարրերի, արտահայտչականության բազմաթիվ միջոցներ բնորոշ են և այլ ժողովուրդների. օրինակ, իբրև կանոն, անկախ երաժշտության ազգային պատկանելությունից, հարևան կամ հաջորդող հնչյունների հավասար տևողությունները ապահովում են ռիթմի սահուն շարժում. կամ՝ որքան կառուցվածքն ավարտող հնչյունի տևողությունը մեծ է և տևական, այնքան ցեզուրան զգալի է: Մեկ ուրիշ օրինակ՝ ռիթմն իր տևական միավորով մեղեդին մասնատում է մեծ ու փոքր կամ երկար ու կարճ «շունչ» ունեցող կառուցվածքների, այսինքն երգերի մեջ ռիթմով է ձեռք բերվում ցեզուրան և որոշվում մեղեդիական կառուցվածքների սահմանները: Մեղեդու զարգացման ընթացքում ռիթմի ունեցած այս կոնստրուկտիվ դերը ևս ազգային սահմաններից դուրս եկող ընդհանուր օրինաչափություն է: Երաժշտական լեզվի զարգացման պրոցեսում հանդիպող համազգային բնույթ կրող օրինաչափությունների թիվը մեծ է: Ահա թե ինչու երաժշտության զարգացման ու արտահայտչականության հնարների ուսումնասիրման հետ մեկտեղ հետաքրքիր է ուսումնասիրել նաև նրանց **կիրառման ձևերը**, որոնց օգնությամբ ամեն մի ժողովուրդ արտանասիրել նաև նրանց **կիրառման ձևերը**, որոնց օգնությամբ ամեն մի ժողովուրդ արտահայտում է իր հոգեկան կերտվածքից բխող տրամադրություններն ու զգացմունքները:

<sup>1</sup> Այս համեմատության մասին տե՛ս՝ Լ. Мазель, О мелодии, Музгиз, М., 1952, стр. 140-142:

## Ռիթմական տարրական կառուցվածքները

Մետրա-ռիթմի միավորներն իրենց ֆունկցիոնալ նշանակությամբ բաժանվում են երեք խմբի՝ **նախաշեշտի**, **շեշտի** և **թույլ վերջավորության**, կամ **հետշեշտի**:

Ամենակարևոր ֆունկցիան շեշտն է<sup>1</sup>, քանի որ միայն նրա առկայության դեպքում են մյուս միավորները ստանում իրենց նշանակությունը. շեշտի համեմատությամբ է, որ մեկ միավորը դառնում է նախաշեշտ, իսկ մյուսը՝ թույլ վերջավորություն:

Առանց շեշտի եթե անհնար է ռիթմական որևէ տարրական կառուցվածքի ձևավորումը, ապա ռիթմական տարրական կառուցվածքներից **պարզագույնը միայն շեշտից** բաղկացած կառուցվածքն է: Նա ունի ակտիվ, կամային բնույթ: Մեծ մասամբ հանդես է գալիս մետրական ուժեղ մասում.

ԵՆ, ԵՆ, ԵՆ՝ ՊԱՐԵՆՔ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 154)

180

Օրինակում միայն շեշտից բաղկացած ռիթմական կառուցվածքը (5-րդ տակտ) երաժշտականացրել է «է՛հ» բացականչությունը:

Մետրա-ռիթմի բոլոր երեք ֆունկցիաների՝ նախաշեշտի, շեշտի և թույլ վերջավորության տարբեր գույքորոշումներից ստեղծվում են ռիթմական տարրական կառուցվածքների մյուս խմբերը, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի մերգործության իր երանգը, իր արտահայտչականությունը:

Նախաշեշտի և շեշտի գույքորոշումից առաջացած ռիթմական կառուցվածքները կոչվում են **յամբական**:

Յամբական կառուցվածքների բնույթը, միայն շեշտից բաղկացած կառուցվածքի նման, հաստատական է, խրոխտ ու առնական: Ընդհանրապես այն բոլոր կառուցվածքները, որոնք ավարտվում են շեշտով, ունեն ակտիվ բնույթ:

Յամբական կառուցվածքում նախաշեշտը համընկնում է մետրական թույլ մասի հետ, իսկ շեշտը՝ ուժեղ մասի.  $\bar{\cdot} | \cdot |$

<sup>1</sup> Շեշտերը համագոր պայմաններում լինում են կատարյալ և անկատար, կայուն և անկայուն: Դրանք հանդիպում են տարբեր համակցություններով:

Մետրական ուժեղ մասում հանդես եկող ռիթմական շեշտը կատարյալ է՝  $\frac{4}{4} \underline{\underline{\cdot}} | \cdot |$

Մետրական թույլ մասում հանդես եկող ռիթմական շեշտը անկատար է՝  $\frac{3}{8} \underline{\underline{\cdot}} | \cdot | \underline{\underline{\cdot}} |$

Մեծ տևողությամբ ռիթմական շեշտը կայուն է՝  $\frac{4}{4} \underline{\underline{\circ}} |$

Փոքր տևողությամբ ռիթմական շեշտը անկայուն է՝  $\frac{4}{4} \underline{\underline{\cdot}} | - |$

ԲՅՈՒՆԲՅՈՒՆ ԵՄ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 114, վերջը)

ԷՄԱ ԷՐԹԻՍ ՏԸՓԻ, ՏԸՓԻ (Հ. Հարությունյան, Մանյակ, № 141)



չուխ - տակ մա-րալ ծովն ըն - կավ:

Քորեյի տարատեսակը դակտիլն է, այսինքն ռիթմական այն կառուցվածքը, որտեղ շեշտին հաջորդում են երկու թույլ վերջավորություններ: Դրանց տևողությունն իր գումարով կարող է հավասար լինել շեշտին՝

ԾԱՌԸ ԵՍ ԵՄ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 266)

184 Շա - ող ես եմ, բա - րը դուն ես, Ան - ևա ջան:

Նախաշեշտի, շեշտի և թույլ վերջավորության զուգորդումից առաջացած ռիթմական տարրական կառուցվածքները կոչվում են **ամֆիբրախիական**:

Ամֆիբրախիական կառուցվածքը, ի տարբերություն ռիթմական մախորդ տարրական կառուցվածքների, լրիվ է, քանի որ կազմված է ռիթմի բոլոր երեք միավորներից՝ նախաշեշտից, շեշտից և թույլ վերջավորությունից:

Նա միավորում է յամբն ու քորեյը՝

յամբ քորեյ կամ

ԳՆԱՅԻ ՋՈՒՐԸ ՋՐԻ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 222)

185 Գը - ևա-ցի ջու - ռը ջը - ռի, յա՛ր, յա՛ր, նա՛յ, նա՛յ, նա՛յ, նա՛յ, նա՛յ, նա՛յ, նա՛յ, նա՛յ:

Տարրական կառուցվածքներում ֆունկցիաները կարող են ներկայացված լինել ռիթմական մի քանի միավորներով: Նման դեպքերում ստացվում են յամբական կամ քորեյական տիպի ծավալուն կառուցվածքներ: Այսպես, ստորև բերված օրինակում ծավալուն և ընդլայնված է յամբական կառուցվածքի նախաշեշտը՝ : Ամբողջ կառուցվածքը մնում է յամբական, որովհետև ռիթմական զարգացումն ուղղված է դեպի կառուցվածքի վերջին շեշտը.

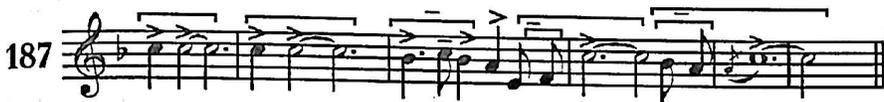
ՍԻՐՈՒՆ ՋԱՆ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 20)

186 Սի - րուն ջան, սի - րուն ջան, սի-րուն ջան, սի-տող մի բա- նա, նը - շա - նած գին - վոր եմ, ես չեմ դի - մա - նա:

Ծավալուն ռիթմական կառուցվածքում շեշտի սրությամբ մեղմ է, որոշակիությունը՝ թույլ:

Քոլոր ռիթմական տարրական կառուցվածքները հայկական գեղջկական երգերում օգտագործված են ըստ իրենց արտահայտչականության, «ծառայեցված» են երգի բովանդակության դրսևորմանը: Այսպես, յամբը գերակշռող է առնական, հերոսական բնույթի երգերում.

**ՉԻԳ ՏՈՒ, ՔԱՇԻ** (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 33, հատված)



Քորեյական կառուցվածքները գերակշռող են այն երգերում, որոնք ունեն հառաչանքի, լացի, աղերսի և նման այլ ինտոնացիաներ.

**ՀՈՎ ԱՐԵՔ, ՍԱՐԵՐ ՋԱՆ** (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 277, հատված)

188

Հով ա - րեք, սա - րեր ջան, հով ա - րեք,  
 իմ դար - դին դար - ման ա - րեք:  
 Սա - րե - րը հով չեն ա - նում,  
 իմ դար - դին դար - ման ա - նում: // - նում:

Քորեյը բնորոշ է նաև այն երգերին, որտեղ կա քայլերին համապատասխանող ընդգծված թույլ և ուժեղ, շեշտված և անշեշտ մասերի հերթագայում (օրինակ, քոչարիներում և այլն).

**ՊԱՐԵՂԱՆԱԿ** (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 12, № 290)



Քորեյը հանդիպում է և այն երգերում, որոնք աչքի են ընկնում մեծ սահունությամբ (օրինակ, կանանց հեզաճկուն պարերում).

190

ՉԵՄ, չե՛մ, չե՛մ կըր - նա խա - դա,  
ա - նո - թի փո - ռոս կը կըր - կը - ոս:

Ի դեպ, բերված օրինակում երգի սահունությամբ նպաստում է նաև ռիթմական պատկերների հիմնականում պահպանված միակերպությունը:

Ռիթմական տարրական կառուցվածքները հաճախ երգերում հանդիպում են այլևայլ տարբերակներով, որ թելադրվում է երգի բնույթով:

Համեմատենք «Քելե՛, քելե՛, քելքով աղջիկ» (օրինակ 191) և «Ծիրանի ծառ» (օրինակ 192) երգերի սկզբի ռիթմական կառուցվածքները: Նրանք նույն ամֆիբրախիական կառուցվածքներն են, բայց առաջին երգի շեշտը մեղմ է նախաշեշտի հանգիստ ու հանդարտ շարժման պատճառով (հավասար ընթացող երկու ութերորդականներ). հանգիստ ու հանդարտ է նաև երգի բնույթը, այստեղ կարծես նկարագրված է հայ աղջկա նազանի քայլվածքը.

191

Քե-լե՛, քե-լե՛, քել - քով աղ-ջիկ, քան քու մե-րը խել - քով աղ-ջիկ:

«Ծիրանի ծառ» երգում սկզբի ամֆիբրախիական կառուցվածքը սրված է, ակտիվացած՝ շնորհիվ նախաշեշտի շարժում ռիթմի (երկու տասնվեցերորդականների արագ հաջորդում). այն կարծես հաղորդում է գեղջուկի հուսահատ հոգու ճիչը՝ «Ծիրանի ծառ, բար մի՛ տա, վայ՛».

192

Ծի-րա-նի ծառ, բար մի՛ տա, վայ՛:

Այսպես, որևէ երգում ռիթմական տարրական կառուցվածքներից յուրաքանչյուրի այս կամ այն ձևով հանդես գալը պայմանավորված է նախ և առաջ երգի բնույթով, նրա բովանդակությամբ:

### Ռիթմական տարրական կառուցվածքների կապը մեղեդիական զարգացման տիպական ձևերի հետ

Երգի այս կամ այն մասում ռիթմական տարրական կառուցվածքներից յուրաքանչյուրի հանդես գալը նախ պայմանավորված է երգի բովանդակությամբ, ապա նաև մեղեդիի ծավալման տիպական ձևերով:

Ինչպես գիտենք, գեղջկական երաժշտության մեջ մեղեդիական զարգացման տիպական ձևերը երեքն են. դրանց ընդհանրացած էությունը հետևյալն է. հանգույցը երգի սկզբում է, հանգուցալուծումը կատարվում է երգի ծավալման ընթացքում և իր տրամաբանական ավարտին է հասնում երգի վերջում: Գեղջկական երգերում ռիթմական տարրական կառուցվածքները հանդես են գալիս մեղեդիական զարգացման այս օրինաչափության հետ կապված և նպաստում են նրա ցայտուն դրսևորմանը: Այսպես, երգերի սկզբի համար ավելի բնորոշ են միայն շեշտից բաղկացած կառուցվածքը, յամբը և նրա տատանակները (անապեստոն ու տեղափոխված յամբը): Դրանք բոլորն էլ իրենց յամբական կառուցվածքով նպաստում են երգի սկզբում հանդես եկող հանգույցի ձևավորմանը.

ԲԱՐԱԿ ՄԵՋՔԻԴ - ԲԱՄԱՐ ՊԻՏԵՐ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 9, № 34)

193

Բա - րակ մեջ - քիս քա - մար պի - տեր,  
գը - նա, զա - լում են, քեզ խոս - տա - կում են:

Օրինակում հանգույցը ձևավորվել է երաժշտական լեզվի բոլոր տարրերի մասնակցությամբ, դրանց թվում նաև մետրա-ռիթմի: Վերլուծենք օրինակը. հանգույցում հանդես է եկել կվարտային հիմք ունեցող էոլական մինորի օժանդակ հեմակետը, որին

կայունություն են հաղորդել թե՛ իր իսկ ներքևի դոմինանտան և թե՛ տակտի ուժեղ մասի մետրական շեշտը, ռիթմական մեծ տևողությունը և անապեստյան տարրական կառուցվածքն իր ակտիվ բնույթով:

Երգերի միջին մասերում, ուր տեղի է ունենում հանգուցալուծումը (օժանդակ հեմակետի և լադային առաջնային կառուցվածքի աստիճանների շրջագարդումը), մեծ մասամբ հանդես են գալիս ամֆիբրախիական և քորեյական կառուցվածքներ: Դա պատահական չէ, քանի որ ռիթմական այդ կառուցվածքներն իրենց թույլ վերջավորությունների օգնությամբ շրջայվում են (նախորդ կառուցվածքի թույլ վերջավորությունը հաջորդի համար վերածվում է նախաշեշտի)՝ ստեղծելով միջին մասի երաժշտական մտքի զարգացմանը բնորոշ հոսունությունն ու անընդհատությունը.

ԿԱՅՆԵԼ ԵՄ, ԿԱՏ ԿՄԱՆԵՄ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 218)

194

Կայ - նել են, կատ կը - մա - նես, ավարտ  
յա՛ր, նա՛յ, նա՛յ, նա՛յ, նա՛յ, նա՛յ, նա՛յ, նա՛յ, նա՛յ, նա՛յ:

Բացի ամֆիբրախիական և քորեյական կառուցվածքների զուգորդումից, կան միջին մասերի երաժշտական մտքի հոսունությանը, նրա զարգացմանը նպաստող այլ հնարներ ևս: Դրանցից է երգում հանդես եկող ռիթմական շեշտերի մետրական հակադրու-

թյունը, նրանց հաջորդման «անկանոնությունը» (տես 195 օրինակը, ուր հարևան տակտերի շեշտերը հանդես են եկել մետրական տարբեր մասերում)։

ՁՈՒՆ ԴՆԵՄ ԹԱՎԵՆ, ԽԱՇԵՄ [ԲՈՒԲԿ ՄԻ ԶԵԼԵ, ՓՈՒՇԵ Է] (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 3)

195

Ձուն դը - նեմ թա - վեն խա - շեմ, բո-բիկ մի  
 ել - նեմ տա - նի - քը ա - շեմ,  
 քե - լե, փուշ է, սի - բու - նիկ, պագո ա - նուշ է:

Ռիթմական բազմազանություն ստեղծելու հնարներից է սինկոպան։ Նա ունի ներգործության ու արտահայտչության մեծ ուժ, քանի որ նրանում բախվում են մետրական և ռիթմական շեշտերը։ Բախման հետևանքով չեզոքանում է մետրական շեշտի ներգործության ուժը. այն իր վրա է վերցնում ռիթմական շեշտը։ Սինկոպայով հանդես եկած ռիթմական շեշտի սրությունը շատ ավելի ուժեղ է, երբ դարձվածքում առկա է այսպես կոչված «ռիթմական թռիչք»<sup>1</sup>։

Ստորև բերված № 196 օրինակի 2 - 3 - 4 և 7 - 8 - 9 - 10 տակտերում հանդես եկած սինկոպան ուղեկցված է «ռիթմական թռիչքով»՝  $\overset{\text{>}}{\text{թ}} \text{ թ } |$ , տեսակարար կշիռ ունի ոչ թե տակտի ուժեղ մասի մետրական շեշտը, որի տակ հանդես եկած ռիթմական միավորի տևողությունը փոքր է  $\overset{\text{>}}{\text{թ}}$ , այլ սինկոպայի հետևանքով տակտի երկրորդ կամ թույլ մասում հանդես եկած ռիթմական շեշտն իր մեծ տևողությամբ  $\overset{\text{>}}{\text{թ}}$  :

Ա՛Խ: ԱՄԱՆ, ՅԱՄԱՆ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 205)

196

Ա՛խ: Ա-ման, յա-ման, յա-ման,  
 ա - ման, յա - ման, ա - ման, յա-ման:

<sup>1</sup> «Ռիթմական թռիչք» է կոչվում ռիթմական միավորների այն հարաբերությունը, որի ժամանակ հակադրության մեջ են մտնում շատ փոքր և շատ մեծ տևողության երկու միավորներ. օր.՝  $\overset{\text{>}}{\text{թ}} \text{ թ } |$  դարձվածքում  $\overset{\text{>}}{\text{թ}}$  միավորը նախորդող մեկ տասնվեցերորդականից մեծ է 14 անգամ։ «Ռիթմական թռիչքներ» հանդիպում են գլխավորապես ռեչիտատիվ-ինպրովիզացիոն ռիթմում։

Այսպես, սինկոպայով ու «ռիթմական թռիչքով» չեզոքացված է մետրական շեշտի ներգործությունը և ստեղծված ռիթմական «ծանր շեշտ», ռիթմական սրություն:

Ընդհանրապես մետրական շեշտերի թույլ և ուժեղ արտահայտման մեջ ռիթմի դերը մեծ է: Եթե տակտի ուժեղ մասում հանդես եկած ռիթմական միավորի տևողությունը կամ հավասար է, կամ ավելի փոքր, քան նրան մախորդող ռիթմական միավորի տևողությունը, ապա մետրական շեշտը միշտ թույլ արտահայտություն կունենա և ընդհակառակն:

**ՍԱՐԻ ԳԼՈՒԽ ԳԱՂ ԱՂԵՅՈՒԻ** (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 97)

197

Սարի գաղ - խին պաղ աղ-բյուր, աղ-ջի ա-րի', ինձ մի՛ վառի:

Այս բոլոր հնարները ռիթմական շարժումը սրում կամ, ընդհակառակն, հաբթում են, մետրա-ռիթմը դարձնում բազմազան, մի բան, որ այնքան բնորոշ է երգի միջին մասերի համար:

Գեղջկական երգերի ավարտները կազմվում են թե՛ յամբական և թե՛ քորեյական կառուցվածքներից: Դրանցից մեկի կամ մյուսի առկայությունը երգում պայմանավորված է երգի բնույթով: Այն երգերը, որոնք դրսևորում են անհատի հոգեկան ծանր ապրումներ, այսինքն ունեն խոր բովանդակություն՝ ծավալուն են: Նման երգերի մեղեդիները սովորաբար անցնում են զարգացման ու լարվածության տարբեր փուլեր և այդ ընթացքում էլ իրենց «սպառում» են: Լարված զարգացում ունեցող մեղեդու ավարտը, իբրև կանոն, կայուն ու կատարյալ է, որովհետև իրեն «սպառած» մեղեդին ունի տևական դադարով ավարտվելու անհրաժեշտություն: Ուրեմն այն ավարտվում է շեշտով, հետևաբար ռիթմական կառուցվածքը յամբական է:

**ԵՐԹԱՄ ԱՂԵՅՈՒԻԸ ՋՐԻ** (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 174)

198

Եր-թամ աղ-բյու - ռը ջը - ռի, յա՛ր, լե՛, լե՛,  
 ինչ փուշ գա իմ ա - ռա-ջը, յա՛ր, նա՛յ, նա՛յ, նա՛յ, նա՛յ:

Ոչ ծավալուն երգերի, հատկապես պարերգերի ավարտները անկատար են, անկայուն, որովհետև պարերգը պարին ուղեկցելու համար է և պետք է անընդհատ կրկնվի: Անկատար ու անկայուն ավարտների ռիթմական կառուցվածքը մեծ մասամբ քորեյն է. մնան ավարտներն ընդունված է անվանել «կանացի»:

**ՀԵՅ, ՆԱՋԸՄ** (Հ. Հարությունյան, Մանյակ, № 73, հատված)

199

Դե՛յ, նա - զըմ, նա-զըմ, նա - զըմ, շալ բաղ-դա - դին թեզ ա սա - զըմ:



Տուն Եմ չի - նել, փը - լու բե - ռան,  
դու շո - թո - ռա, դու օ - թո - ռա:

Բերված օրինակներում պարերգերի դիմամիկ զարգացումն ընթանում է դեպի երգերն ավարտող տակտերի ծանր մասը, բայց և «կտրվում» է մետրական թույլ մասում. դրանով խախտվում է ավարտի զգացողությունը՝ ստեղծելով «անընդհատ» կրկնության հնարավորություն:

Այսպես, ուրեմն, ոչիքնական տարրական կառուցվածքների հանդես գալը երգերում պայմանավորված է ոչ միայն երգի բովանդակությամբ, այլև իրենց՝ կառուցվածքների բնույթով, ինչպես նաև մեղեդիական ծավալման տիպական ձևերով: Ոչիքնական տարրական կառուցվածքների կապը երգի բնույթի ու նրա ծավալման ձևերի հետ փոխադարձ է:

### Ոչիքնի զարգացման երեք սկզբունքները (պարային, երգային, ռեչիտատիվ-իմպրովիզացիոն)

Մեղեդիների զարգացման կամ բանաստեղծական տեքստի երաժշտականացման գործում մետրական հիմքով ծավալվող ոչիքնի դերը միայն տարրական կառուցվածքների կազմի ու արտահայտչական առանձնահատկությունների օգտագործմամբ, երգում նրանց հանդես գալու պայմանով չի սպառվում: Որոշիչ է նաև ոչիքնի **ամբողջական զարգացման, կազմակերպման** սկզբունքի դերը:

Գոյություն ունի ոչիքնի զարգացման երեք սկզբունք՝ պարային, երգային և ռեչիտատիվ-իմպրովիզացիոն<sup>1</sup>:

ԱՆՆԵՄ ԿԱՅՆԵՄ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 271)



Առ - նեմ կայ - նեմ, ծա - մեր կառ - նեմ, շե - կո



յա - թըս, հաս - տա - բա - գուկ իմ յա - թըս:

**Պարային ոչիքնը** կապված է բանաստեղծական տեքստի շարադրման չափածո ձևի հետ (այս ձևում ամեն մի տուն հիմնականում ունի տողերի հավասար քանակ, ամեն մի տող վանկերի հավասար քանակ. տողերը հանգավորված են): Երգի բանաստեղծական խոսքի այսպիսի կառուցվածքը ստեղծում է հավասարաչափ ընթացող կամ **հավասարաչափ զարկեր ունեցող մետր**, որի հիմքով և ծավալվում է պարային ոչիքնը: Պարային ոչիքնի համար բնորոշ են **պարզ ու բարդ** (գույգ և կենտ), ինչպես նաև **պարբերաբար փոփոխվող խառը չափերը** (օրինակ № 201):

<sup>1</sup> Հակիրճության համար կարելի է ոչիքնի զարգացման պարային սկզբունքի փոխարեն պարզապես օգտագործել պարային ոչիքն տերմինը, նաև երգային ոչիքն և ռեչիտատիվ-իմպրովիզացիոն ոչիքն տերմինները:

Առնեն կայնեն,  
Ծամեր կառնեն,  
Շեկո յարս,  
Հաստաքագուկ  
Իմ յարս:

ԿԱՆԱՅԵԼ Ա ԱՐՏԵՐԸ (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 112)

202

Կանաչել ա արտերը, Արփաչա - յի վե - րին ման - դոր գյու - լե - րը:

Կանաչել ա արտերը,  
Արփաչաչի վերին մանոր գյուղերը,  
Թազացել ա դարդերը,  
Մի յար սիրի, դարդից ընկա չուրերը:

ՎԱՐՍՈ ՋԱՆԸ (Սպ. Մելիքյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Շիրակի երգեր, № 44)

203

Մի - րան եմ ծա - ռի ծե - րին, Հայ - կո ջան,  
Կե - րե - րամ մեջ թե - րե - րի, Վար - սո ջան:

Միրան եմ ծառի ծերին,  
Հայկո ջան,  
Կերերամ մեջ թերերի,  
Վարսո ջան.  
Էկան քաղեցին տարան,  
Հայկո ջան,  
Ծախեցին ախմախներին,  
Վարսո ջան:

Բացի մետրական պարզ և հավասարաչափ զարգացող հիմքից, պարային ռիթմին բնորոշ են նաև ուրիշ առանձնահատկություններ.

ա) Ռիթմական կառուցվածքների «շունչը» փոքր է, հետևաբար ցեզուրաները հաճախակի են:

բ) Ռիթմական կառուցվածքները համաչափ են, այսինքն հավասար է նրանց տակտերի քանակը, նաև՝ տակտերում պարունակվող ռիթմական միավորների քանակը:

գ) Ռիթմական կառուցվածքների միահյուսման հիմնական եղանակը անփոփոխ կամ տարբերակված կրկնությունն է:

Այս երեք առանձնահատկություններն ակներև են «Առնեն կայնեն» երգի ռիթմում, որտեղ ռիթմական պատկերները ծավալում չեն և կրկնվում են անփոփոխ ձևով. տարբերակված է միայն ավարտի ռիթմը, որը և ամբողջականացնում է երգի ձևը.

204

ավարտ

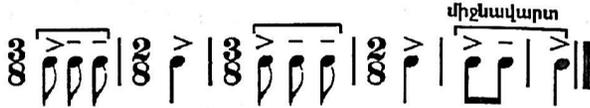
դ) Միջնավարտներն ու վերջնավարտները մեծ մասամբ հանգավորված են, այսինքն ունեն միևնույն ռիթմական պատկերը՝ մետրական նույն դիրքավորումով:

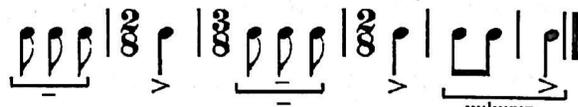
ե) Մետրական ու ռիթմական շեշտերը հիմնականում համընկնում են:

զ) Ռիթմական շեշտերը մեծ մասամբ հանդես են գալիս պարբերաբար՝ տակտերի միևնույն մասերում: Դա հաճախ ստեղծում է ակտիվություն, կամային խրոխտ տրամադրություն, հատկապես, եթե երգը կատարվում է արագ տեմպով (երգը դանդաղ տեմպով կատարելու դեպքում ռիթմական շեշտերի պարբերականությունը նպաստում է հավասարակշիռ, հանգիստ տրամադրության ստեղծմանը):

«Վարստ ջան» երգի ռիթմում դ, ե և գ կետերում նշված առանձնահատկություններն ակներև են.

205

Մետրական շեշտեր 

Ռիթմական շեշտեր 

միջնավարտ  
ավարտ

Երգի ամեն մի հատված (տող) ունի 6 տակտ, որոնց մեջ ռիթմական միավորների քանակը նույնն է (11 միավոր): Լրիվ համապատասխանության մեջ են ռիթմական ու մետրական շեշտերը, այսինքն թե՛ մեկը, թե՛ մյուսը հանդես են գալիս տակտի ուժեղ մասերում. ռիթմի ու մետրի տեսակետից հանգավորված են միջնավարտն ու վերջնավարտը: Երգի ձևն ամբողջականացնող միակ տարբերությունը լադա-ինտոնացիայի ոլորտում է (տե՛ս օրինակ 203)՝ երկու հատվածներից A-ն ծավալվում է տերցիային հիմք ունեցող փոյուզիական մինորի օժանդակ հենակետի ոլորտում և ավարտվում է օժանդակ հենակետով (դո), իսկ A<sub>1</sub>-ը՝ T-ի ոլորտում և ավարտվում է T-ով:

է) Տեքստի ռիթմն ու նրա շեշտադրությունը հիմնականում համընկնում են երգի ռիթմի ու նրա շեշտադրության հետ, ընդ որում՝ տեքստի ամեն մի վանկ դրսևորվում է ռիթմական մեկ, երկու կամ երեք միավորներով.

ՊՈՒՃՈՒՐ ԱՂՋԻԿ, ՄԻ ԹՈՒՆԻ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 189)

206 

Պու-ճո՛ւր աղ - ջի՛կ, մի թըռ - կի՛, հոյ, նար ջան,  
բա - ռո՛վ մար - դը՛տ կը - մեռ - կի՛, Նի - գյար ջան:

Թվարկած բոլոր առանձնահատկությունների համատեղությամբ ստեղծվում է շարժման վառ արտահայտված պարբերականություն, որը պարային ռիթմի, իբրև ռիթմի ամբողջական զարգացման սկզբունքի, բնորոշումն է:

Պարային ռիթմում կարող են երևան գալ երևույթներ՝ բնորոշ երգային ռիթմին. դրանցից են վանկի եղանակավորումը, բանաստեղծական ու երաժշտական կառուցվածքների անհամապատասխանությունը և այլն (օրինակ 207) <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Վերևից և ներքևից նշանակված մեծ փակագծերը ցույց են տալիս, թե ինչպես տեքստի և մեղեդիի կառուցվածքները երգում չեն համընկնում (այսպես է և «Վարստ ջան» երգում, օրինակ 203), իսկ փոքր փակագիծը ցույց է տալիս, թե վանկերն ինչպես են եղանակավորվել:

207

Յայ - լի ծա - ղիկ, Գլու - լի ջան,  
յայ - լի ծա - ղիկ, Գլու - լի ջան:

Երգայնությունն է ստեղծում մեղեդու ոչ քառակուսի կառուցվածքը:

Այսպես, «Կանաչել ա արտերը» (օրինակ 202) երգի առաջին կեսը (A) ունի երկու տակտ, իսկ երկրորդ կեսը (B) երեք տակտ՝ պայմանավորված բանաստեղծական երկտողերի վանկերի անհավասարությամբ (7, 11). դրա հետևանքով խախտվել է երկու կեսերի ռիթմական պատկերի նույնությունը, ուժեղացել էրգայնության տարրը:

Երգային ռիթմի տարրերը հարստացնում են պարային ռիթմը, բայց մեծ չափերի հասնելու դեպքում խախտում են վերջինիս հիմքերը՝ վերածելով պարային ռիթմը երգայինի:

Երգային ռիթմը զարգացման այն սկզբունքն է, որտեղ պահպանված են շարժման պարբերականության տարրերը, բայց որտեղ ռիթմն իր դրսևորումներով ընթանում է այլ տարրերի հաղթահարման ուղղությամբ:

Երգային ռիթմը զարգանում է կայուն, մեծ մասամբ բարդ (զույգ և կենտ) և ոչ պարբերաբար փոփոխվող մետրական հիմքով.

ՋԱՆ ԱՂՋԻԿ, ԻՆՃԻ ԳՈՎԱ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 173)

208

Ջան աղ-ջիկ, ին - ձի գո - վա, մայ - ռիկ ջան, ո -  
լո - ռա, սիր - տըս մո - լոր ա:

Ջան աղջիկ, ինձի գովա,  
Մայրիկ ջան, ուրա,  
Սիրտս մոլոր ա:

ԳԱՅԻ ԱՐՏԵՐ՝ ԲՈՒՆԻ ԼՈՐ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 44)

209

Գա - ցի ար-տեր՝ բըռ - նի լոր, աղ - ջիկ տե - սա  
յայ - լի ձոր. նը - ման էր կար - միր խըն - ձոր,

լո - ռիկ, լո - ռիկ, լո - ռիկ, լո - ռիկ,

Նը-ման եր կար - միր խըն - ձոր, լո - ռիկ, բար - խըմ լո -

ռիկ, չալ իմ լո - ռիկ, մա - լեմ լո - ռիկ, յա - լըմ:

Գացի արտեր՝ բռնի լոր,  
 Աղջիկ տեսա յայլի ձոր,  
 Նման եր կարմիր խնձոր,  
 Լորիկ, լորիկ, լորիկ, լորիկ,  
 Նման եր կարմիր խնձոր,  
 Լորիկ, բարխըմ լորիկ,  
 Չալ իմ լորիկ, մալեմ լորիկ, յարըմ:

Մետրի հավասարաչափությունը երգային ռիթմում ստեղծում է շարժման պարբերակա-  
 նության տարրեր: Սակայն դրանք հաղթահարվում են մեղեդու ծավալման ընթացքում զար-  
 գացման բազմաթիվ հնարների ու մետրա-ռիթմի այլևայլ դրսևորումների օգնությամբ:

ա) Ռիթմական կառուցվածքներն ունեն լայն «շունչ», ծավալուն են, հետևաբար ցե-  
 գուրաները հաճախակի չեն:

բ) Ռիթմական կառուցվածքների միահյուսման հիմնական եղանակը շղթայումն է,  
 որը և ստեղծում է նրանց լայն շունչը (ռիթմական որևէ ծավալուն կառուցվածքի համե-  
 մատական փոքր կառուցվածքներն իրարից ցեգուրաներով բաժանված չեն):

գ) Ռիթմական կառուցվածքներն անհամաչափ են, այսինքն տակտերի քանակով անհա-  
 վասար են: Հաճախ կառուցվածքներում նման չեն տակտերի ռիթմական պատկերները:

դ) Միջնավարտներն ու վերջնավարտները մետրա-ռիթմական փոխալայնամավոր-  
 վածության մեջ են. օրինակ, միջնավարտը կարող է համընկնել մետրի համեմատական  
 ուժեղ մասի հետ, իսկ վերջնավարտը՝ ուժեղ մասի, կամ միջնավարտի ռիթմական տևո-  
 դությունը կարող է փոքր լինել, իսկ վերջնավարտինը՝ մեծ և այլն:

ե) Ռիթմական և մետրական շեշտերը չեն համընկնում, որն ստեղծում է ներքին մեծ  
 դինամիկա:

զ) Ռիթմական շեշտերը հանդես են գալիս անկանոն ձևով:

է) Տեքստի ռիթմն ու շեշտադրությունը և երգի ռիթմն ու շեշտադրությունը գտնվում են  
 անհամապատասխանության մեջ, չեն համընկնում. ամեն մի վանկ կարող է «երգվել»,  
 եղանակավորվել նույնիսկ ռիթմական ամբողջական կառուցվածքով:

ը) Տեքստի և ռիթմի կառուցվածքները գտնվում են անհամապատասխանության մեջ,  
 դրանց ցեգուրաները չեն համընկնում. սա նշանակում է, որ երբ բանաստեղծության  
 ֆրազը կամ տողը ավարտվում է, երաժշտական միտքն իր զարգացումը դեռևս շարու-  
 նակում է, կամ հակառակը:

թ) Լայնորեն օգտագործվում են ներտակտային ու միջտակտային սինկոպաները՝  
 իբրև շարժման պարբերականությունը խախտելու զորեղ միջոց:

Երգային ռիթմի թվարկած առանձնահատկությունների տեսանկյունով վերլուծենք  
 «Քեզ որ տեսա» երգը:

210

Քեզ որ տեսա, սիրտդ է - լավ  
ցիր ու ցան, յար, ա - րի, յար, ա - րի,  
մեկ անգամ հո - գիս առ, վա՛յ, նա - գա - նըմ,  
վա՛յ, ջե - ռա - նըմ, վա՛յ, մա - ռա - լըմ:

Քեզ որ տեսա, սիրտս էլավ ցիր ու ցան.  
Յար, արի՛, յար արի՛,  
Մեկ անգամ հոգիս առ, վա՛յ,  
Նագանըմ վա՛յ, ջեյրանըմ վա՛յ, մարալըմ:

Երգի ռիթմական առանձին կառուցվածքներն անհամաչափ են և ծավալուն (տե՛ս օրինակում իրարից փակագծով առանձնացված հատվածները): Կառուցվածքների անհամաչափությունը ակներևորեն երևան կգա, եթե մրանց մեծությունը տակտերի քանակով չափելու դեպքում դիմենք թվերի օգնությանը՝ 2 տակտ+1 տակտ+3 տակտ+2 տակտ+3 տակտ+2 տակտ+2 տակտ+2 տակտ: Կառուցվածքների ծավալունության և անհամաչափության պատճառով ցեզուրաները հաճախակի չեն հանդիպում և մեկը մյուսից գտնվում են ոչ հավասար տարածության վրա (օրինակում ցույց են տրված շունչ առնելու նշանով V): Ռիթմական ամեն մի ծավալուն կառուցվածքի ներսում առկա են ինտոնացիոն փոքր կառուցվածքներ, որոնք կապակցված են, երգվում են մեկ միասնական շնչով և ստեղծում ամբողջի ծավալունությունը. այդպիսին է 4-6 տակտերի ռիթմը, որն իր ներսում բաղկացած է երեք առանձին փոքր կառուցվածքներից.

211

է - լավ ցիր ու ցան:

Երգի համարյա ամեն մի տակտ ունի ռիթմական ուրույն պատկեր: Տարբեր են ռիթմական տևողությամբ երգի միջնավարտն ու վերջնավարտը. վերջնավարտն ավելի կատարյալ է ու կայուն: Երգում չեն համընկնում մետրական ու ռիթմական շեշտերի պատկերները.

212

Մետրական շեշտեր  
Ռիթմական շեշտեր

և այլն

Մետրական ու ռիթմական շեշտերի չհամընկնելը, ռիթմական շեշտերի հանդես գալու անկանոնությունը ստեղծում են երգին բնորոշ հուզականությունը, լարվածությունը, շարժման դինամիկան:

Օրինակում մեղեդիական գծի ու բանաստեղծական տեքստի ռիթմը, նրանց շեշտադրությունը իրար չեն համապատասխանում: Դա նույնպես սրում է երգի ներքին լարվածությունը.

213 Ռիթմական շեշտեր  և այլն

Տեքստի շեշտեր թեզ որ տե - սա, սի'ր - տըս է-լավ ցի'ր ու ցա'ն...

Բանաստեղծական տեքստի վանկերը եղանակավորված են.

214  թեզ որ տե - սա, սի'ր-տըս է-լավ ցի'ր ու ցա'ն...

Գեղջկական քնարական այս լայնաշունչ օրինակի երգայնությանն է նպաստում նաև նրա անհավասարաչափ փոփոխվող մետրը: Օրինակի առաջին հատվածի վեց տակտերից ամեն մեկն ունի իր մետրը՝ 3/4 2/4 4/4 2/4 3/4 2/4, որոնց հաջորդման մեջ կանոնավորություն չկա:

Ռիթմի զարգացման երգային սկզբունքը հարուստ է ու հետաքրքիր շնորհիվ այն բախման, որ ստեղծվում է նրանում առկա շարժման պարբերականության և այն խախտող հնարների միջև:

Շարժման պարբերականության խախտում՝ ահա զարգացման այն սկզբունքը, որով բնորոշվում է երգային ռիթմը:

Ռեչիտատիվ-ինպրովիզացիոն ռիթմը հիմնականում կապված է բանաստեղծական տեքստի շարադրման արձակ ձևի հետ: Ծավալվում է մետրական ազատ հիմքով (հանդիպող մետրական կամ տակտային բաժանումները միանգամայն պայմանական են) սա նշանակում է, որ երգի ամեն մի հատված ունի իր մետրը:

ՀՈՌՈՒՆ, ԼՈ, ԼՈ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 34)

215  Գո - ոռ, լո', լո', լո', լո': Ա-րի, ա-րի, քե մա-տադ, հո', ե - գո

 ջան, հո - ոռ-վե, հո', հո - ոռ-վե, հո':

Հորո, լո', լո', լո', լո'.  
Արի', արի', քե դուրբան, հո', եգո ջան,  
Հորովե, հո', հորովե, հո':

ԼՈՒՄԱՍՏՂ ՔԻԹ ԳՅԵՑ ԴՈՒՄ [ԱՐԱՄԱՆԻ ՀՈՐՈՎԵԼ] (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 204)

216  Ա

Լուս-աս - տող քիթ գո-ջեց դուս, գու-թանք թը - շենք դա-րի դուս,

B

վա՛յ, լե՛, լե՛, լե՛, լե՛, լե՛, լե՛, լե՛:

Լուսաստղ քիթ գցեց դուս,  
Գութան քշեցք դարի դուս,  
Վա՛յ, լե՛, լե՛, լե՛, լե՛, լե՛, լե՛, լե՛:

ՎԱՐԴ ԸԶՔԵ ԶԸՄ ՄԻՐԻ (Հ. Հարությունյան, Մանյակ, № 33)

217

Վարդ ըզ - քե չըմ սի - ռի, վա՛յ, վա՛յ,

քո մերև էլ փուշ է, վա՛յ, վա՛յ, հա - գար էլ

փուշ է, վա՛յ, չա - լա - բի հո-տիկն ա - նուշ է, հա-գար էլ

փուշ է, վա՛յ, չա - լա - բի հո-տիկն ա - նուշ է:

Վարդ, ըզքե չըմ սիրի, վա՛յ, վա՛յ,  
Քո մերև էլ փուշ է, վա՛յ, վա՛յ,  
Հագար էլ փուշ է, վա՛յ չալարի,  
Հոտիկն անուշ է.  
Հագար էլ փուշ է, վա՛յ չալարի,  
Հոտիկն անուշ է:

Ռեչիտատիվ-իմպրովիզացիոն ռիթմուն ռիթմական առանձին կառուցվածքների ծավալը պայմանավորված է տեքստային կառուցվածքների ծավալով.

218

Յո - ռո, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛: Ա-րի, ա-րի, քե դուր-բան, հո՛, Ե - գո

չան, հո - ռո - վե, հո՛,

Ռեչիտատիվ-իմպրովիզացիոն ռիթմի անհավասար, անհամաչափ (և՛ կարճ, և՛ ծավալուն) կառուցվածքները հաջորդում են իրար «անկանոն» ձևով: Այստեղ, ինչպես և երգային ռիթմուն, փոխպայմանավորվածության իմաստով դարձյալ ազատ հարարե-

րության մեջ են մտորական ու ռիթմական շեշտերը, միջնավարտներն ու վերջնավարտները: Իբրև կառուցվածքների միահյուսման հնար հանդես են գալիս թե՛ շղթայումը, թե՛ կրկնությունը և թե՛ համադրությունը: Տեքստի ամեն մի վանկ կարող է երգվել ռիթմական մեկ ամբողջ նախադասությամբ և, ի հակադրություն դրան, հատկապես ռեչիտատիվներում՝ դրսևորվել ռիթմական մեկ միավորով. օրինակ 216-ում «լուս-աս-տղը քիթ գը-» վանկերը դրսևորվել են ռիթմական մեկ միավորով, իսկ «-ցեց դուս» վանկերը երգվել են, եղանակավորվել:



**Շարժման ազատություն՝ ահա զարգացման այն սկզբունքը, որով բնորոշվում է ռեչիտատիվ-ինպրովիզացիոն ռիթմը:**

Շարժման ազատությունը հնարավոր է դարձնում ռեչիտատիվ-ինպրովիզացիոն ռիթմում ազատորեն օգտագործել տևողությունների ոչ սովորական բաժանումներ (տրիոլ, սեքստոլ և այլն), տևողությունների սուր հարաբերություններ կամ, ինչպես ընդունված է ասել, «ռիթմական թռիչքներ», ֆերմատաներ, պաուզաներ: Դրանք բոլորը ռեչիտատիվ-ինպրովիզացիոն ռիթմի **ինպրովիզացիոն** զարգացման տարրերն են:

Ռիթմի զարգացման պարային, երգային և ռեչիտատիվ-ինպրովիզացիոն սկզբունքները գեղջկական երգերում գործում են ինչպես ինքնուրույն, այնպես էլ փոխներթափանցված ձևով:

**Ինքնուրույն** ձևով գործելիս նրանցից յուրաքանչյուրը կապվում է հիմնականում գեղջկական երգի այս կամ այն ժանրի հետ. օրինակ, պարային ռիթմը բնորոշ է այն բոլոր ժանրերին, որոնց հիմքը կազմում է **շարժման համաչափությունը** (պարերգ, քայլերգ, կանանց աշխատանքային երգեր և այլն). երգային ռիթմը բնորոշ է այն բոլոր ժանրերին, որոնք **լայնաշունչ են, երգվող, ծորուն** (քնարական երգեր, լալիք, պատմական երգեր և այլն). ռեչիտատիվ-ինպրովիզացիոն ռիթմը բնորոշ է այն բոլոր ժանրերին, որոնք պատմողական են (անտունի, հորովել, վիպերգ, ողբ և այլն)<sup>1</sup>:

Ռիթմի զարգացման պարային, երգային և ռեչիտատիվ-ինպրովիզացիոն սկզբունքների **փոխներթափանցումը** հանդիպում է գեղջկական երաժշտության ծավալում նմուշներում, որոնք իրենց զարգացման ընթացքում դրսևորում են այլևայլ տրամադրություններ, «լուսաբանում» երգի բովանդակությունը տարբեր տեսանկյուններով: № 220 օրինակում 1-16 տակտերի ռիթմը երգային է, 17-20-ը ռեչիտատիվ-ինպրովիզացիոն, 21-28-ը՝ պարային և 29-33-ը՝ դարձյալ երգային: «Լորիկ» երգում ռիթմի զարգացման սկզբունքների նման բազմազանությունը հետևանք է նրանում արտահայտված տրամադրությունների բազմազանության. հարսանեկան այս երգում մաղթանքը զուգորդվել է անցյալի երանելի օրերի հուշերի հետ՝ ներկա եղողներից ոմանք հիշում են իրենց հարսանիքի օրը, «փառավոր հանդեսները, գունագեղ զգեստները, պարերը, ուրախ ու զվարթ բացականչությունները, սրինգն ու թմբուկը, ժամն ու մոմը, Ավետարանն ու այն մվիրական վայրկյանը, երբ ձեռը ձեռին և կյանքը կյանքին կապեցին» (Կոմիտաս)<sup>2</sup>:

Ռիթմի զարգացման տարբեր սկզբունքների փոխներթափանցումը ժողովրդական գեղջկական երաժշտության ռիթմի առանձնահատկություններից է:

<sup>1</sup> Այդ ամենի մասին տես «Գեղջկական երգի թեմատիկան և ժանրերը» բաժնում, առանձին ժանրերի երաժշտական լեզվի բնութագրերում:

<sup>2</sup> Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, III հատոր, խմբերգեր, «Հայաստան» հրատ., Երևան, 1969, էջ 268:

220

1 2 3  
 Ա - ռա - վո-տուն բա - ռի լուս, Աստ-ված պա - հե

4 5 6  
 ա - մե - նուս, թող դուս գա լուս թը2 - նա - մուս, լո -

7 8 9  
 ռիկ, լո - ռիկ, լո - ռիկ, լո - ռիկ, թող դուս գա լուս

10 11 12  
 թը2 - նա - մուս, լո-րիկ, բախ-րամ լո - ռիկ, ջա-նըմ լո - ռիկ,

13 14 15 16  
 յա - ռըմ լո - ռիկ, մա - նըմ լո - ռիկ, վա-րըմ լո - ռիկ:

17 18 19 20 21 22  
 Դա-գար էր-նեկ էն ա - վուր: Տա-վույ զուտ-նա չա - լե - ցու - ցին,

23 24 25 26  
 կա-նաչ կար - միր հա - գե - ցու - ցին, տույ-տույ, տույ - տույ, տույ - տույ, տույ-տույ,

27 28 29  
 տույ-տույ, տույ, բախ-րամ լո - ռիկ, ջա-նըմ լո - ռիկ,

30 31 32 33  
 յա-րըմ լո - ռիկ, մա - նըմ լո - ռիկ, վա - նըմ լո - ռիկ:

## Ռ-իթմի տարբերակումը

**Տարբերակումը** մետրա-ռիթմի զարգացման միջոցներից է:

Գեղջկական երգի մետրա-ռիթմը տարբերակվում է զանազան հնարներով: Դրանց ցից են.

ա) տևողությունների կտտորակումը.

ԱՅ ՏՂԱ ՄԵՐ ԳԵՂԵՅԻ [ՔԻՐՄՔՆ ՇԱԼԵՆ ՕՅ, ՕՅ] (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 216)

221

Այ տը - դա, մեր գե - դը - ցի, լե՛, լե՛, յա - ըըմ, օ՛յ, օ՛յ,  
բե - ռա - նը ե - կե - դե - ցի, լե՛, լե՛, յա - ըըմ, օ՛յ, օ՛յ:

վու - ըըմ բա - շը - նա դուր - բան, քիր-ման շա - լըն, օ՛յ, օ՛յ:

բ) ռիթմական միավորների մեծացումն ու փոքրացումը.

ԲՅՈՒԼԲՅՈՒԼ ԵՄ [ՔԻՐՄՔՆ ՇԱԼԵՆ ՕՅ, ՕՅ] (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 114)

222

Բյուլ - բյուլ եմ, բյուլ - բյուլ եմ, տուն չու-նիմ,  
յա՛ր, յա՛ր, տեղ չու - նիմ, բուն չու - նիմ, յա՛ր, յա՛ր, յա՛ր:

գ) միևնույն ինտոնացիաների ռիթմական տարբեր խմբավորումը.

ՇԱՍԱՅՈՒՆ ԳՈՒՆ ՓՈՒՇՈՎ ԱՂՋԻԿ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 107)

223

Շա - ու - ֆուն դուն փու - շով աղ - ջիկ, բո - լոր ե - ռես,  
ես ծա - թավ եմ, դու ջուր ես, դուն փու-շով աղ - ջիկ:

Կը - կան-չեմ, ո՛ր ես, ո՛ր ես, դուն մո - լո - թեր ես:

դ) ինտոնացիոն դարձվածքների տակտին հակադիր շարժումը (մետրական տարբերակում).

ՍԱՐԵԻ ՄԻՆՁԸ ԻՆՁ Ա (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 71)

224

Սա-րե-րի սին - ձը ինչ ա, յա՛ր լե՛, լե՛, լե՛, լե՛, լե՛, լե՛, լե՛:

ե) սինկոպաների օգտագործումը.

ՅԱՐ, ԱՐԻ, ՅԱՐ [ԴՌԻ ԱՆՍԻՐՏ ՅԱՐ] (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 24, հատված)

225

Յար, ա - րի, յար, ա - րի, յար, ա - րի, յար,  
 մուրն ըն - կավ, տուն ա - րի, այ ան - սիրտ յար,  
 սա - րե - րը ման եմ ե - կել,  
 դաշ - տե - րը ման եմ ե - կել:

զ) գույգ տևողությունների փոխարինումը կենտ տևողություններով և հակառակը.  
 ԳԱՐՈՒՆԸ ԲԱՄԲԱԿ ՅԱՆԵՄ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 167)

226

Գարուն - նը բամ - բակ ցա - նեմ,  
 ա - մառ քա - խան ա - նեմ:  
 Ա - շունքը չա - ևաք ա - նեմ, յար՝ ջան,  
 մա - ջալն ըլ - նի, քեզ կառ - նեմ:

Երգի ստեղծման պրոցեսում երաժշտական լեզվի բոլոր տարրերը և ձևակառուցման գործոնները «միասնական» են, «գործում» են համատեղ, մեկը մյուսին լրացնելով: Այդ պրոցեսում երաժշտական լեզվի տարրերը «օգնում» են ռիթմին ստեղծելու իր երեք հիմնական կերպարները. շարժման պարբերականություն (պարային ռիթմ), շարժման պարբերականության հաղթահարում կամ խախտում (երգային ռիթմ) և շարժման ազատություն (ռեչիտատիվ-իմպրովիզացիոն ռիթմ):

## ԳԵՂՋԿԱԿԱՆ ԵՐԳԻ ԹԵՄԱՏԻԿԱՆ ԵՎ ԺԱՆՐԵՐԸ

Գեղջկական երգը մեղեդու և խոսքի օրգանական միասնությունն է: Այդ միասնության մեջ է դրսևորված երգի կերպարային-հուզական բովանդակությունը՝ գեղջուկին շրջապատող իրական աշխարհի գեղարվեստական արտացոլումը:

«Գեղջուկը բնության հարազատ զավակն է, — գրում է Կոմիտասը, — ուստի ճաշակել է բնությունը բովանդակ հոգով ու սրտով: Իր երգերուն մեջ բնությունը կխոսի, որով հետև բնությունն է նախ իր մեջ խոսած: Իր սրտի մեջ բնության ծովը կհուզվի, վասնզի ինքն իսկ բնության ալիքներու վրա կդեգերեն: Իր երգերն իր կյանքն են, զի ամբողջ կյանքը իր երգերու մեջն է ներշնչած: Վերջապես, գեղջուկ երգերը տեսակ-տեսակ ասուն հայելիներ են, որոնք գատ-գատ իրենց ծնունդ առած վայրերուն դիրքը, կլիման, բնությունը և կյանքը կանդրադարձնեն»<sup>1</sup>:

Խոսքն ու մեղեդին օրգանապես կապվում են երգը հյուսելու պրոցեսում, ընդ որում մեղեդու բնույթը պայմանավորված է խոսքի կերպարային բովանդակությամբ: Ժողովրդական երգում ընդհանրապես բանաստեղծական խոսքով է հիմնականում պայմանավորված ամեն ինչ՝ քենատիկ բովանդակությունը, դրանից բխող ժանրային հատկանիշները, կառուցվածքային ու ոճական առանձնահատկությունները:

«Երբ պոկ է գալի մի եղանակ իր բուն և հիմնական բառերից, կորցնում է հավասարակշռող նեցուկը, կանգուն պահող հենարանը և անհայտանում»<sup>2</sup>:

Երաժշտական և բանաստեղծական տեքստերի կապը հատկապես օրգանական է երգի առաջին տան մեջ, քանի որ երգն ամբողջությամբ այստեղ է ստեղծվում. մնացած տները հորինվում են առաջին տան օրինակով: Իսկ, ասենք, պարերգի ժանրում հաճախ ժողովուրդը երգի առաջին տունը հորինելուց հետո հաջորդ տները հորինելու փոխարեն դիմում է ուրիշ երգերից իրեն ծանոթ ու իր հիշողության մեջ տպավորված զանազան քառյակների օգնությանը՝ ընտրելով այնպիսիք, որոնք իրենց հուզական գունավորմամբ և տաղաչափությամբ համապատասխանում են տվյալ երգի ընդհանուր տրամադրությանն ու կառուցվածքին:

Երգի տեքստի նշանակությունը մեղեդու համար «ճակատագրական» է. հատկապես տարածվում և երկար են ապրում (նաև պրոֆեսիոնալ երգարվեստում) այն երգերը, որոնց մեղեդին ու խոսքը բնորոշվում են մեծ համապատասխանությամբ, ներքին կապի անբակտեիությամբ և համազոր ցայտունությամբ:

Գեղջկական երգի բանաստեղծական խոսքը, սովորաբար, իմաստուն է և պարզ: Նրանում պատկերավորությունն ու էմոցիոնալ հագեցվածությունը զուգորդված են զուսպ արտահայտչաձևի ու ողջախոհության հետ: Նա հակիրճ է, բայց և բովանդակությամբ խոր ու հարուստ:

Երգի գաղափարական-հուզական բովանդակությունը հնչյունային մարմնավորում է ստանում երաժշտական լեզվի տարրերի (լադի, ինտոնացիայի, մետրի ու ռիթմի) օգնությամբ, նրանց անխզելի միասնությամբ:

<sup>1</sup> Կոմիտաս, Հայ գեղջուկ երաժշտություն, Գեղարվեստ № 4, Թիֆլիս, 1911, էջ 176:

<sup>2</sup> Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Հայպետհրատ, Երևան, 1941, էջ 28-29:

Բանաստեղծական տեքստի երաժշտականացման գործում մեծ է ձևակառուցման գործոնների (տարբերակում, սեկվենցիա, կրկնություն, կազմություն և այլն) մասնակցությունը:

Երաժշտական լեզվի տարրերի ու ձևակառուցման գործոնների համագործակցությունը կոչվում է **մեղեդիական զարգացում**: Երգի բովանդակության և մեղեդիական զարգացման կապը փոխադարձ է:

Ուսումնասիրենք հայկական ժողովրդական գեղջկական երգի ժանրերը<sup>1</sup> այդ կապի տեսանկյունից, բնութագրելով նրանցից յուրաքանչյուրն առանձին-առանձին:

## ԱՇԽԱՏԱՆՔԱՅԻՆ ԵՐԳԵՐ

ա) Երկրագործական աշխատանքների երգեր կամ հորովելներ:

բ) Կանանց աշխատանքային երգեր:

Աշխատանքային են կոչվում այն բոլոր երգերը, որոնք պատկերում են նյութական բարիքներ ստեղծող զանազան պրոցեսներ:

Ժողովրդական երգարվեստի այս ժանրն ունի երկու տարատեսակ՝ երկրագործական աշխատանքների երգեր կամ հորովելներ և կանանց աշխատանքային երգեր: Աշխատանքային երգերի այս տարատեսակները հետևանք են տղամարդկանց ու կանանց, կամ դաշտային ու տնային՝ բնույթով իրարից էապես տարբերվող աշխատանքների:

## Երկրագործական աշխատանքների երգեր կամ հորովելներ

Հորովելները գեղարվեստական արտացոլումն են գեղջուկի երկրագործական բազմապիսի աշխատանքների՝ վար, ցանք, կալ, հունձ, հաշան, խոտ խրձել, սայլ բարձել և այլն (գութաներգ, կալի երգ, սայլի խուրձ կրելու հորովել...):

Հորովելը աշխատավոր կոլեկտիվը կազմակերպող, աշխատանքի համար անհրաժեշտ բոլոր արտաքին ու ներքին ուժերը մոբիլիզացնող երգ է:

Վարելիք տարածությունները եղել են մեծ, իսկ գութան ունեցել են ոչ բոլորը: Աշխատանքային ուժերը հզորացնելու նպատակով գյուղացիները գործի են անցել միացյալ ուժերով: Այդ մասին Կոմիտասը հետևյալն է գրում. «Լոռում տակավին գործ են անում հին ձևի նահապետական գութան: Որովհետև այսպիսի գութանով առանձին-առանձին վար անել չեն կարող, ուստի մի քանի տուն միանում են, տեղական ռճով ասենք **մոտկամ** են դառնում, կամ **համկալանում՝ համկալ դառնում**. մեկ գութան լծում՝ տասներկու լուծ ու փոխադարձ օգնությամբ **վար անում**: Համկալ կամ մոտկամ են դառնում, բնականաբար, միմյանց առավել համակրող ընտանիքները:

Երբ նախապատրաստությունը վերջանում ու տասներկու լուծը լրանում է, **որոշյալ օրը, ճաշից հետո՝ իրիկնադեմին**, կազմ ու պատրաստ, դուրս են գալիս գյուղեն ու գնում համկալների հողերը՝ հերթով վարելու և սովորաբար առաջին օրը և առաջին անգամին **գութանամոր** մանկալի արտը, այսինքն այն մարդու, որին պատկանում է գութանը և որի

<sup>1</sup> Ժողովրդական երգաստեղծության ամեն մի ժանր կազմվում է այնպիսի նմուշներից, որոնք ունեն կերպարային, լեզվական ու ռճական առանձնահատկությունների, զարգացման հիմնական օրինաչափությունների, ինչպես նաև թեմատիկայի ու ֆունկցիայի ընդհանրություն:

հետ մոտական են լինում մյուսները: Այդ օրը **գործ են դնում հողը**, այսինքն **սկսում են**՝ մի քանի **ակոս են բաց անում**, որպեսզի գիշերավարը հեշտությամբ կատարեն»<sup>1</sup>:

Ի դեպ, յուրաքանչյուր գույգ լուծ ունեցել է իր անունը: Տարբեր գյուղերում նրանց տարբեր անուններ են տվել (Լոռիում, Վարդաբլուր գյուղում՝ մբուլ, սածիլ, սասկեփ, միջնալուծ, խնձորալուծ, հորքատակ, հորիք, այլ գյուղերում՝ նաև ամուլոր, հորեվոր, ուծվոր, մկանվոր, խարզանտուն, խնձորտուն, փոշետուն, մուրտարտուն և այլն):

Եզները հանգստացել են առավելում: Առավելը երկու հարևան արտերն իրարից բաժանող մասն է, որն իբրև սահմանագիծ չի մշակվել:

Ենթադրվում է, որ հորովել բառը ծագել է «հո՛» բացականչությունից և «առավել» բառի միասնությունից<sup>2</sup>: Շինականը հողը վարելիս, իբրև լծկաններին ոգևորելու միջոց, ի թիվս այլ բացականչությունների, ամենից ավելի օգտագործում է «հո՛» բացականչությունը: Նա հաճախ հիշատակում է նաև «առավել» բառը՝ ակնարկելով, որ շուտով հանգիստ կառնեն, դրանով իսկ դարձյալ ուժի բերում հոգնած լծկաններին՝ «Ելավ առավել, եզը ջան, առավել»: Այլ կերպ ասած, «հո՛» բացականչության մնան «առավելն» էլ օգտագործվում է լծկաններին ոգևորելու համար: Այսպես քաջալերելով աշխատող լծկաններին, նաև զրուցելով իրար հետ՝ գութանավորները ազատ ու արձակ դաշտում ջանացել են առավուտից մինչև ուշ գիշեր՝ հույս ու հավատ հայտնելով կրկին մեկ տարվա պաշար ունենալու մասին:

Աշխատանքի ազատ բնույթը պայմանավորել է հորովելների ստեղծագործման ինքնաբերական ու իմպրովիզացիոն բնույթը, իսկ վերջինս էլ՝ նրանց ազատ կառուցվածքը:

Հորովելների բանաստեղծական տեքստի ազատ կառուցվածքի հետ մեկտեղ որոշ տարրեր համարյա թե բոլոր հորովելներում պարտադիր ձևով առկա են: Դրանք են **բացականչությունները**՝ «հո՛», «հուլե՛լ», «հո՛մ» և այլն, որոնք կերպարային մեծ ինքնատիպություն են հաղորդում երգին, **կրկնակը**, այսինքն՝ լծկանին ուղղված խոսքերը՝ «ջան ախպեր», «սիրուն», «ծաղիկ», «ծիրան», «գոմեշ ջան» և այլն, որոնք խորացնում ու ջերմացնում են երգի բովանդակության զգացմունքային կողմը, և բառը, որը ներկայացնում է հորովելի բուն բովանդակությունը, աշխատանքի կոնկրետ պրոցեսը՝ «հաշանը դարման արա», «ես գութանն են, հերկերս կվարեն» և այլն:

<sup>1</sup> Կոմիտաս, Հողվածներ և ուսումնասիրություններ, «Լոռու գութաները Վարդաբլուր գյուղի ոճով», Հայպետհրատ, Երևան, 1941, էջ 68:

<sup>2</sup> Ըստ Կոմիտասի «առավել» բառը հնչյունափոխվելով տարբեր բարբառներում ենթարկվել է ձևափոխությունների: Նա գրում է.

Ա. «Առավել»-ի «ա»-ն ընկել է և դարձել է **ռավել**.

Բ. «Ռավել»-ի «ավ»-ն աղվել է և եղել **ռոել**.

Գ. «Ռոել»-ի «ե»-ն կրճատվել է ու առաջ է եկել **ռոլ** և,

Դ. «Ռոլ»-ի «լ»-ն ընկել է ու դարձել **ռո**:

Ահա «առավել» բառի այս տարբերակներից և «հո» բացականչության միացումից ստացվել են «հոռո», «հոռուլ», «հոռովել» բառերը: Կոմիտասը «հոռովել» բառը գրում է այսպես՝ **հոռովել** (տե՛ս Կոմիտաս, Հողվածներ և ուսումնասիրություններ, Հայպետհրատ, Երևան, 1941, էջ 74):

Հոռովել բառի մասին Ս. Մալխասյանն իր «Բացատրական բառարան»-ում գրում է. «Հոռովելը արտը վարելու ժամանակ երգվող երգ է, որի մեջ հաճախ հոռովել բառը կրկնվում է իբրև հանգերգ: Հոռովելը աշխուժի է բերում աշխատող եզներին ու մարդկանց»: Ս. Ամատունու «Հայոց բառ ու բան»-ում «հոռովել»-ը բացատրված է դարձյալ իբրև գութանի երգ: Ըստ Հ. Աճառյանի («Հայերեն գավառական բառարան») գութանի երգը կամ առավելը լծկաններին ուղղված գովք է՝ գութանով վար անելիս: Ուրեմն, հոռովելն իր իմաստով դաշտային երկրագործական աշխատանքների արտահայտության ու նկարագրության երգ է:

Հոռովել բառն իր այս բովանդակությամբ ու իմաստով այնպիսի կայունություն է ձեռք բերել, որ օգտագործվում է անզամ առածներում. օրինակ, քծնող մարդուն բնորոշող մի առած ասում է՝ «ուն սելին որ կը մստի, նրա հոռովելը կկանչա» կամ՝ «հոռովել տալով արտը չի վարվի» և այլն (տե՛ս Ա. Դանալանյան, Առածանի, Հայպետհրատ, Երևան, 1960, էջ 42 և 144):

Առավել, առավել, բոյիդ մեռնեմ,  
Ելավ առավել, եզը ջան, առավել:

(Սպ. Մեղիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 93, «Հորովել»)

Լուսաստղ քիթ գցեց դուս,  
Գութան քշենք դարի դուս,  
Վա՛յ, լե՛, լե՛, լե՛, լե՛, լե՛, լե՛, լե՛,  
Մութն ընկավ՝ գութան թորկին,  
Մաճկալ հոտաղ կպառկին,  
Վա՛յ, լե՛, լե՛, լե՛, լե՛, լե՛, լե՛:

(Կոմիտաս և Մ. Աբեղյան, Հազար ու մի խաղ, Բ հիսնյակ, № 3)

Ոտի՛տ արա, ծիրան ջան, ման արի.  
Դարմանը հաշան արա,  
Հասկերը դարման արա,  
Պռերե հո՛ւմ, պռե, պռերե հո՛ւմ, պռերե ջա՛ն:

(Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 22, «Կալի երգ»)

Ձիգ տո՛ւ, քաշի՛, ա՛յ եզը,  
Արա հո՛, արա հո՛,  
Ա՛յ, լուծդ մաշի, ա՛յ եզը,  
Արա հո՛, արա հո՛,  
Աստված պահե քո տերը,  
Արա հո՛, արա հո՛,  
Մին էլ տաշի, ա՛յ եզը,  
Արա հո՛, արա հո՛:

Մեր գութանը օղած ա,  
Եզանց ուսը նոթած ա.  
Վարե վարը, ա՛յ գութան,  
Հազիվ խոփը գողած ա:

Շողքն ընկավ ծմակին,  
Աստված կտա մշակին,  
Մուր գութանը ծիր գնաց,  
Տեր-մշակը քամակին:

Մերմե՛, սերմե՛, ա՛յ մշակ,  
Մուրք ա, սուրք ա քու փեշակ.  
Մինը հազա՛ր տուր, Աստված,  
Քեզ ձեն կտան տեր-մշակ:

(Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 33, «Ձիգ տու, քաշի».)

Կոմիտաս, Մ. Աբեղյան, Հազար ու մի խաղ, Ա հիսնյակ, № 5)

Հորովելների բուն բովանդակության մեջ որոշ փոփոխություններ, աշխատանքի ընթացքի հետ անմիջական կապ չունեցող, բայց և տեղին ու հանգամանքին համապատասխան բառեր կարող են մտցնել հայտնի մաճկալներն ու եզմարածները: Այդ հավելումները, կազմելով հորովելների երկրորդական բովանդակությունը կամ ենթատեքստը,

նույնպես մեծ ինքնատիպություն ու քարմություն են հաղորդում նրանց: Կոմիտասը օրինակ է բերում քնից արթնացող գյուղում հատ ու կենտ ճրագների վառվելը, հարսների աղբյուր գնալը, գութանավորներին դաշտ հաց տանելը և այլն:

Հորովելի հիմնական բովանդակությունից շեղվելը երբեմն այնքան է խորանում, որ երգում բուն թեման ու ենթատեքստը համազոր նշանակություն են ստանում: Այդպես է մինչև հիմա Նոյեմբերյանի շրջանում պահպանված՝ «Հարսի դորով» կամ պարզապես «Դորով» անուն ստացած հորովելներում, որոնց միջոցով գութանավորներն իրենց մոտով անցնող ջահել հարսներին առանձնակի ուշադրության են արժանացրել.

Հո՛, պոեկ՛ հո՛, պոեկ՛ հո՛,  
Հախքատիրոնջ հարսը,  
Հո՛, պոեկ՛ հո՛, պոեկ՛ հո՛,  
Բոյին բարակ հարսը, հո՛,  
Հո՛, պոեկ՛ հո՛, պոեկ՛ հո՛,  
Հո՛, գոմեշ, հո՛, հո՛, բալա ջան, հո՛, հո՛,  
Հախքատիրոնջ հարսը, հո՛, հո՛,  
Հոլը, ծծերը շամամ հարսը, հո՛,  
Հո՛, պոեկ՛ հո՛, պոեկ՛ հո՛, ջանիդ դուրբան, հո՛,  
Չենը ականջս հարսը, հո՛,  
Հո՛, պոեկ՛ հո՛, պոեկ՛ հո՛, գոմեշ ջան, հո՛,  
Հոտաղասեր հարսը, հո՛:

(Նոյեմբերյանի շրջանում գրի առած երգերից, 1961, ՀՍՍՀ ԳԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի բանահյուսության արխիվ):

**Բացականչությունները** կամ **կանչերը**, լինելով նկարագրական ու ընդօրինակման տարրեր (գութանի անհիվի ճռռոց, շղթաների զնգոց, եզների ու գոմեշների վոնչոց և այլն), հարստացնում են հորովելները և մեծ գունեղություն հաղորդում նրանց:

Կանչերն ու բացականչությունները խիստ բազմազան են: Մեծ գործածություն ունեն քաջալերող (հո՛, էո-ա՛ հռռո լո՛-լո՛, հոլե՛լ) ուրախության (վայ լե՛, լե՛, լե՛, լե՛), գործի հաջողության նկատմամբ համոզվածություն արտահայտող (հո՛, հո՛յ, հա՛-հա՛), դիմող (հե՛-հե՛, հե՛-օ՛), ջերմ ու շոյող (պոեկե՛ ջան, պոյուզի այ-հո՛) բացականչությունները: Բացականչությունների երանգներն, անշուշտ, ունեն հարաբերական ինքնուրույնություն. կոնկրետ տեքստում նրանցից ամեն մեկը կարող է ստանալ այս կամ այն նշանակությունը. օրինակ.

Հո՛: -  
Օրհնեա՛լ է Աստված,  
Հիշյա՛լ է Աստված.  
Հո՛, յօ՛-ա, հո՛:

(Կոմիտաս, «Լոռու գութաներգ»-ից)

Այստեղ «հո՛» բացականչության բնույթը հաստատական է. գեղջուկն իր աշխատանքը սկսում է Աստծուողորմածության նկատմամբ լցված հույսով ու հավատով և բացականչության միջոցով աշխատում ոգևորել լծկաններին՝ աշխատանքին թափ հաղորդելու համար:

Ստորև բերվող օրինակում գեղջուկը նույն «հո՛» բացականչությունն օգտագործում է այլ երանգով՝ նա կարծեք աղերսում է լծկանին շարժվել, քայլել.

Հոլ արա գնանք, աղբեր ջան,  
Հոլ է՛ լ, հոլ է՛ լ, հոլ է՛ լ,  
Թոլ արա գնանք, ա՛ եզը ջան,

Հոլ արա գնանք, ա՛ եզը ջան,  
 Հոլ ե՛լ, հոլ ե՛լ, հոլ ե՛լ.  
 Դե՛, թոլ անելով գնա՛, ա՛ եզը ջան,  
 Դե՛, թոլ անելով գնա՛, ա՛ եզը ջան,  
 Հոլ ե՛լ, հոլ ե՛լ, հոլ ե՛լ, հո՛:

(Գոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 82, «Մայլի, կալի, խորձ կրելու հոռովել»)

Հորովելներում բացականչությունների լայն օգտագործումն ունի երկու հիմք. մեկը Հայաստանի լեռնային բնությունն է: Գյուղացիները ստիպված են եղել հողագործական աշխատանքների ժամանակ միավորել արտադրամիջոցները, միասնական ու համատեղ ուժերով աշխատել: Համատեղ աշխատանքն էլ ուղեկցվել է բացականչություններով ու կանչերով:

Հորովելներում բացականչությունների առկայության մյուս բացատրությունը կապվում է դեռևս հեթանոսական ժամանակների համար բնորոշ հմայումների հետ: Հնում հողագործական աշխատանքների հաջողության համար դիմում էին Աստծուն, հմայումների միջոցով աղերսում անձրև կամ արև, օգնության կանչում բնության այլևայլ ուժերի: Մի անցյալից մնացած հմայումներն ու դրանց մեջ տեղ գտած բացականչություններն են, որ պահպանում են իրենց գոյությունը հորովելներում:

Մակայն, անկախ բացականչությունների այս կամ այն հիմքից, դրանք հորովելներում խոսակցական տարրերի մնացորդներ են և ապացույց այն բանի, որ ժողովրդական երգաստեղծության այդ ժանրը հնագույն ծագում ունի:

Հորովելներում մեծ տեղ ունի և կրկնակը: Գեղջուկը առանձնակի ջերմ վերաբերմունք ունի դեպի իր հույս ու ապավեն լծկանը: Նրանք միասին են հաղթահարում աշխատանքային դժվարությունները և արդարացիորեն «կիսում» ստացված արդյունքը.

Հա կալ արա, դարման արա,  
 Եզը ջան, ախպեր ջան,  
 Հոլ, հոլ, հոլ, օռովել ջան,  
 Հոռովել, օռոլ, օռովել, հո՛, հե՛, հե՛:  
 Յորենը ինձ, դարմանը քեզ,  
 Եզը ջան, ախպեր ջան,  
 Հո հոռովել, հոռոլ, օռոլ, օռոլ, օռովել ջան,  
 Հոռոլ, օռոլ, օռովել հո՛, հե՛, հե՛:  
 Մանի ման արա, ոտներիդ արա,  
 Եզը ջան, ախպեր ջան,  
 Հոլ, հոլ, հոլ, օռովել ջան,  
 Հոռոլ, օռոլ, օռովել, հո՛, հե՛, հե՛:  
 Հաշանը դարման արա,  
 Տվերե հո՛, ավերե ջան:

(Ս. Գեմուրյան, Հայ ժող. երգեր և նվագներ, № 91, «Կալի երգ», Մանահնի տարբերակ)

Լծկաններին ուղղված ջերմ ու փաղաքուշ խոսքերով լեցուն է «Հոլ արա, եզո» երգի ամբողջությամբ.

Հոլ արա, եզո, ջան ախպեր ջան, հո՛  
 Թոլ արա, եզո, ջան ախպեր.  
 Դե Սիբուն, ե՛լ, ե՛լ, ե՛լ, ե՛լ  
 Դե Ծաղիկ, ե՛լ, ե՛լ, ե՛լ, ե՛լ  
 Դե Ծիրան, ե՛լ, ե՛լ, ե՛լ, ե՛լ, հո՛:

(Գոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 31, «Հոլ արա, եզո»)

Երեք տարրերի (բացականչության, կրկնակի և բառի) ակնհայտ առկայությամբ, կա-  
ռուցվածքային առանձնահատկության բնորոշությամբ և, ընդհանրապես, բանաստեղ-  
ծական տեքստի հարստությամբ աչքի ընկնող հորովելի կատարյալ օրինակ է «Լոռու  
գութաներգը» (գրառումը Կոմիտասի)։

Հո՛ :-  
Օրհնեա՛լ է Աստված,  
Ամենայն ժամ, Տեր Աստոծ;  
Հո՛ .  
Օխնե՛լի Աստոծ,  
Հիշե՛լի Աստոծ,  
Հո՛, հո՛,  
Յո՛-ա՛, հո՛, հո՛, հո՛, հո՛, հո՛ .  
Պոն՛րե, գոմեշ, հո-հո՛յ, յո՛-ա՛,  
Ան, հա՛ գոմեշ, հո-հո՛յ, յո՛-ա՛ .  
Տա՛ր, հա՛ գոմեշ, հո-հո՛յ, յո՛ :

(Կոմիտաս, Հողվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 68-70)

Այս հորովելի բուն տեքստը (առանց բացականչությունների) հետևյալն է.

Լուսը լուսացավ,  
Փա՛ոք քեզ, Տեր.  
Բարին շատացավ:

Աղոթքան բացվավ,  
Փա՛ոք քեզ, փա՛ոք,  
Մեր ժամը լցվավ:

Եզնարած, քնի,  
Վե՛ր կացեք, գութանավոր,  
Գութանը բանի:

Գալիս, գալիս է,  
Ա՛յ, ճըլ-վը՛ստ, ճըլ-վը՛ստ,  
Ակը լալիս է:

Օրհնյա՛լ է Աստված,  
Հիշյա՛լ է Աստված:

Մաճկալը մաճին,  
Ա՛յ հորևոր,  
Օղերն ականջին:

Հոտաղն է լալի,  
Քըշի՛, ա՛յ լալիկ հոտաղ,  
Միջակն է գալի:

Վարենք՝ շատանա,  
Տո՛կան ջան,  
Տերն ուրախանա:

Թա՛ի տուր՝ քն արա,

Ա՛յ խոփ ու ձևիչ,  
Շուռ տուր՝ սև՛ արա:

Օրհնյալ է Աստված,  
Հիշյա՛լ է Աստված:

Չորանա՛ս, հո՛տաղ,  
Քըշի՛ր փոշետուն.  
Ես քեզի մատաղ:

Վարենք, արտ անենք,  
Շեկիկ ջան,  
Չարին դարդ անենք:

Եկավ ու գնաց,  
Չկոտրի սամին.  
Մեծ եզը մնաց:

Թևին գործ դնենք,  
Ա՛յ կտրիճ ուժվոր.  
Շուտ գլուխ ելնենք:

Օրհնյա՛լ է Աստված,  
Հիշյա՛լ է Աստված:

Շալակ ես առել,  
Սևիկ ջան,  
Շալակդ առավել:

Ծի՛ր տուր, հա՛ ծըրենք,  
Կարմի՛ր խնձորտուն,  
Հացն եկավ, ուտենք:

Հողը սևանա,  
**Ծիրան ջան,**  
Ուսդ հովանա:

Հորիքն ելավ,  
**Քըշի՛, ա՛յ լալիկ հոտադ,**  
Առավելն ելավ:

Օրինյա՛լ է Աստված,  
Հիշյա՛լ է Աստված:

Կերանք կշտացանք,  
**Փա՛ռք Իրան.**  
Աստված գոհացանք:

Մաճկալ ջան, վարե՛,  
**Սեր, մածուն կերար,**  
Արտը շատ քար է:

Սև հերկին աշե՛ք,  
**Մուկն ի բերան մկանվոր.**  
Ա՛յ եզներ, քաշե՛ք:

Ա՛յ առավել ա,  
**Սիրուն ջան,**  
Շալակդ առավել ա:

Օրինյա՛լ է Աստված,  
Հիշյա՛լ է Աստված:

Ա՛յ պապիս գութան,  
**Աստըծու բան.**  
Ակոսիդ դուրբան:

Դե՛, գոմշի ճուտ ես,  
**Ճաղիկ եզը,**  
Ա՛յ ճիպոտ կուտես:

Շալակդ ծանր ա,  
**Անունիդ մեռնիմ,**  
Քելքդ շատ մանր ա:

Դարձե՛ք աջ քեկն,  
**Ա՛յ խարզանտուն.**  
Ձո՛ռ արեք Սևին:

Օրինյա՛լ է Աստված,  
Հիշյա՛լ է Աստված:

Ակը խորին է,  
**ճըլ-վը՛ստ, ճըլ-վը՛ստ:**  
Չարի փորին է:

Վե՛ր քաշի, հո՛տադ,  
Անուշ ջան,  
Շնչալուդ մատադ:

Ետակը լծենք,  
**Հոռովել տվեք,**  
Միջակը լծենք:

Միջակը հանենք  
**Ա՛յ ամուլվոր,**  
Գութանից պրծնենք:

Օրինյա՛լ է Աստված,  
Հիշյա՛լ է Աստված:

Բիկնահովին է,  
**Օրն անցավ,**  
Գոմշի գովին է:

Ամպը հով արավ,  
**Դե՛, քաշեք,**  
Ցողը ծով արավ:

Ապրի՛ հոտաղը,  
**Քըշի՛, ա՛յ տղա,**  
Մորթենք մատաղը:

Հոռովելը տանք,  
**Ա՛յ կարմիր գլուխ,**  
Առավել դուրս գանք:

Օրինյա՛լ է Աստված,  
Հիշյա՛լ է Աստված:

Վարենք մատաղի,  
**Խերն ու բարին մեզ,**  
Չարկամ կատաղի:

Ակոսն ոսկի ա,  
**Ա՛յ տափը ճրդի,**  
Մաճկալ խոսքի ա:

Հոռովել տվեք,  
**Ա՛յ մուրտարտուն,**  
Չարկամ փախցրեք:

Ելա՛վ, հա՛, ելա՛վ,  
**Մըրընչոցիդ մատաղ,**  
Գութանը ելավ:

Օրինյա՛լ է Աստված,  
Հիշյա՛լ է Աստված:

Մարին հովել է,  
Ապրի՛ օրավար,  
Տերը գովել է:

Օրինյա՛լ ես, Աստված,  
Փա՛ռք քեզ, փա՛ռք,  
Հիշյալ ես, Աստված:

Աստղծուն փառք տանք,  
Մաճկալ ջան,  
Գութանը թո՛ղ տանք:

Օրինի՛ մեր գութան,  
Աստղծու բան,  
Օրինյա՛լ է մեր բան:

(Կոմիտաս և Աբեղյան, Հազար ու մի խաղ, Բ հիսնյակ, № 4)

Հորովելների բովանդակության մեջ իբրև ենթատեքստ հաճախ հանդիպում են սոցիալական անհավասարության մտախմբեր: Դրանք առկա են և «Լոռու գութաներգում».

Վարենք, արտ անենք,  
Շեկիկ ջան,  
Չարին դարդ անենք:

Մակայն ոչ միշտ են սոցիալական անհավասարության մտախմբերը հանդես գալիս բուն բովանդակության ենթաթեմայի դերում: Դրանք երբեմն պարզապես կազմում են հորովելի բուն բովանդակությունը.

Չուք ջան, իմ բեռը շատ ա,  
Աչքս երգեն բոյիդ գցած ա.  
Վարի՛, ցե՛լ արա,  
Հացը բո՛լ արա,.

Ումուդս դո՛ւն ես,  
Բանըս դժար ա...  
Քյոխվեն էկավ, տե՛ս,  
Իմ օրը սև ա:

(Ալավերդու շրջանում գրի առած երգերից, 1963, ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության ու ազգագրության ինստիտուտի բանահյուսության արխիվ)

Սոցիալական անհավասարության թեմայով է ստեղծված Հովհաննես Թումանյանի լայնորեն տարածված «Գութանի երգը»<sup>1</sup>, որի տեքստով ժողովուրդը հորինել է տարբեր մեղեդիներ<sup>2</sup>:

Հորովելները, ինչպես նաև բոլոր աշխատանքային երգերը, հորինվում ու երգվում են աշխատանքի պրոցեսում: Ահա թե ինչու Կոմիտասը հորովելները երբեմն անվանում է շինականի, երբեմն էլ բնության երգեր:

<sup>1</sup> Արի գութան, վարի գութան,  
Օրն եկել է ճաշ դառել,  
Առը շուտ տուր, խոփիդ դուրբան,  
Օրինյա՛լ է Աստված, հոռովե՛լ:  
Քաշի՛ր, եզը, ուսիդ մատաղ,  
Քաշի՛ր, քաշենք, վար անենք,  
Ճիպտին արա, քշիր հոտաղ,  
Մեր սև օրին ճար անենք:  
Պարտքատերը գանգատ գնաց,  
Քյոխվեն կզա կծեծի,

Տերտերն օրինեց, անվարձ մնաց,  
Կբարկանա, կանիծի:  
Էն օրն էկան, թովջի արին,  
Հարկ են ուզում տերության,  
Ի՞նչ տամ կոռին ու քեզառին,  
Վարի՛, վարի՛, իմ գութան:  
Ձեռս պակասս, ուժս հատած,  
Հազար ու մի ցավի տեր,  
Ինձ են մայում մերկ ու սոված,  
Մի տուն լիքը մանուկներ:

<sup>2</sup> Տե՛ս Սպ. Մելիքյանի «Հայ ժողովրդական երգեր ու պարեր» 2 ժողովածուի № 92 երգը՝ «Արի գութան», Ս. Դեմուրյանի «Ջնար» ժողովածուի № 21 երգը՝ «Գութանի երգը»:

Հորովելների ճանաչողական արժեքը մեծ է. նրանց միջոցով գաղափար ենք կազմում հայ գեղջուկի աշխատանքի բնույթի մասին, աշխատաժամերի ու գործիքների, գյուղացու՝ դեպի լծկանն ունեցած ջերմ վերաբերմունքի մասին: Հորովելների օգնությամբ մեր առաջ ծառանում է հայ աշխատասեր գյուղացու, այդ տքնող ու անխոնջ մշակի վեհ կերպարը՝ նրա ապրումներով ու խոհերով, հոգեկան հարուստ ներաշխարհով: Ի վերջո, հորովելները մեզ ներկայացնում են աշխատանքի հասարակական մեծ դերը գյուղական կյանքում.

Գյուրքնի թախըմ նմուշ-նմուշ,  
Չկեր վաստակ չանք էն անուշ,  
Գյուրքան չէլներ, աշխարհն ի՞նչ էր,  
Աշխարհի շեն<sup>1</sup> վոր գյուրքնին էր:

(Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 80, «Վանեցոց գյուրքնի երգը»)

### Հորովելների երաժշտական լեզուն<sup>2</sup>

ՉԻԳ ՏՈՒ, ՔԱՇԻՒ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 33)

227

A

Զիգ տո՛ւ, քա - շի՛, ա՛յ ե - զո, ա - րա հո՛, ա - րա

B

հո՛, ա՛յ, լու - ծող մա - շի, ա՛յ ե - զո, ա - րա հո՛,

ա - րա հո՛, ա - րա հո՛:

ՀՈՒ ԱՐԱ, ԵՋՈ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 31)

228

Հոլ ա - րա, ե - զո, ջան ախ - պեր, ջա՛ն, հո՛,

թոլ ա - րա, ե - զո, ջան ախ - պեր, դե սի - րուն է՛լ, է՛լ,

է՛լ, է՛լ, դե ծա - դիկ, է՛լ, է՛լ, է՛լ, է՛լ, դե սի - րուն, է՛լ, է՛լ

<sup>1</sup> Ենն – լիություն, առատություն, տվյալ դեպքում, փոխաբերական իմաստով՝ հինք:

<sup>2</sup> Հորովելների և մնացած բոլոր ժանրերի մասին խոսելիս իբրև նմուշներ ներկայացվում են այն երգերի նոտային օրինակները, որոնց երաժշտական լեզուն ցայտուն է ու տիպական:

Ե՛, Ե՛, հո՛:

ԳՈՒԹԱՆԵՐԳ (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, հավելված, № 117)

229

A

Յա՛ր, յա՛ր, հո - թո - վե՛, հո-տաղ ջան, յա՛ր, յա՛ր, յա՛ր,

B

ակն ա - կո - սին, ձեն չե - թո - դի խան բա - ջին, յա՛ր, յա՛ր,

յա՛ր, գու - թա - նը դաշտ կու - բա - նի, շեկ աղ-ջիկ հաց կու - տա - նի,

մին կը քե - լա, մին կայ - նի, մար-դու խեղ-քը կու տա - նի:

ՀՈՐՈՎԵԼ (Շամշադինի փոփոխակով, Ա. Кочарян, Армянская народная музыка, էջ 8)

230

Դո-ռո, լո, լո, ջան, դե հո - լո - լա, դե հո - լո - լա,

դե հո - լո-լա, հո՛: Ռա-վե-լը ռա-վե - լա, պա-րին պա-տել ա,

հո՛, ջան, հո - ռո - լո - լո լո, ջան, դե հո - լո - լա, հո՛, ջան,

դե հո - լո - լա, հո՛: Շու-շա-նը քը-նա - ցող հար - սը մե - թը բը - դեր,

ես էլ նը-րա հըն-գը - թը բը - դեր, հո՛, ջան, հո - ռո լո, լո, լո, ջան,

դե հո - լո - լա, հո՛, ջան, դե հո - լո - լա, հո՛:

231

Յա կալ ա-րա, դար-ման ա-րա, Է-զը ջան, ախ-պեր ջան,  
 հոլ, հոլ, հոլ, օ-ռո-վել ջան, հո-ռոլ, օ-ռոլ, օ-ռո-վել, հո', հե', հե':  
 Յո - րե - նը ինձ, դար-մա - նը թեզ, Է-զը ջան, ախ-պեր ջան,  
 հոլ, հո-րո-վել, հո-ռոլ, օ-ռոլ, օ-ռոլ, օ-ռո-վել, ջան, հո-ռոլ, օ-ռոլ, օ-ռո-  
 վել, հո', հե', հե': Մա-նի-ման ա-րա, ոտ-նե-րիդ ա - րա, Է-զը ջան, ախ-պեր ջան,  
 հոլ, հոլ, հոլ, օ-ռո-վել ջան, հո-ռոլ, օ-ռոլ, օ-ռո-վել, հո', հե', հե':

ՀՈ՛: ՕՐՀՆՅԱԼ Է ԱՍՏՎԱԾ [ԼՈՌՈՒ ԳՈՒԹԱՆԵՐԳ] (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 10, № 1)

232

Յո', օրհ-նյա՛լ է Աստ-  
 ված, հիշ-յա՛լ է Աստ-ված, հո',  
 հո', յո՛, ա՛, հո՛, հո՛, հո՛, հո՛,  
 հո՛: Պե-րե, գո-մե՛շ, հո՛, հո՛, յո՛ - ա՛,  
 առ հա, գո-մե՛շ, հո՛, հո՛, յո՛ - ա՛, յո՛:  
 տար հա գո-մե՛շ, հո՛, հո՛, յո՛,

Լու - սը լու - սա - ցավ, ա - դոթ-րան բաց-վավ, հա' - հա', հա' - հա',

փառք քեզ, Տե՛ր, բա - ռին շա - տա-ցավ, հե՛, հե՛, հե՛, օ՛,  
փառք քեզ, փառք, մեր ժա - մը լըց - վավ, հե՛, հե՛, հե՛, օ՛.

հո՛), հո՛), յո - ա՛, հո՛, հո՛, հո՛ հո՛, հո՛, հո՛.

հո՛: Պոե-րե, գո-մե՛շ, հո՛, հո՛), յո՛ - ա՛.

առ, հա գո-մե՛շ, հո - հո՛), յո՛ - ա՛, տար, հա գո-մե՛շ, հո՛, հո՛.

յո՛:

Պոե-րե ջան, հո՛, պոռ՛-րո՛, հո՛), պոյու-զի ջան, հո - ռո՛լ, ա՛յ, հո -

ռո՛լ, ա՛յ, քե մա - տադ, Շի - մալ ջան, հո - ռո՛լ, ա՛յ.

քե մեռ - նիմ, Լա - չին ջան, հո - ռո՛լ, ա՛յ, հո - ռո՛լ.

ա՛յ, հո-ռո՛լ, օ՛:

1. Եզ - նա-րած քը - նի, 2. Գա-լիս, գա - լիս է, հա՛, հա՛, հա՛, հա՛.

վեր կաց, գու-թանս - վոր, գու-թա - նը բա - նի, հե', հե',  
ա'), ա - կը ճըլ-վըստ, ճըլ - վըստ լա - լիս է, հե'.

հե', հե', հե', օ', հո՛յ, յո՛ - ա՛.

հո՛, հո՛, հո՛, հո՛, հո՛.

Դո՛ւ-րե, գո-մե՛շ, հո - հո՛յ, յո՛ - ա՛, առ, հա գո-մե՛շ, հո - հո՛յ, յո՛ - ա՛.

տար, հա գո-մե՛շ, հո - հո՛յ, յո՛.

Դո՛յ, դո՛ւ ե - լա՛վ, հո՛ - ա՛, հո՛յ, դո՛ւ ե - լա՛վ, հո՛ - ա՛, հո՛յ, դուս ե - լա՛վ,  
Դո՛յ, ու - վել ա, հո՛ - ա՛, հո՛յ, ու - վել ա, հո՛ - ա՛, հո՛յ, ու - վել ա.

հո՛-ա՛, հո՛-ա՛, հո-ռո, հո-ռո... simile

հո - ռո, հո-ռո... simile

հո-ռո, հո - ռո... simile

հո՛, դուս ե - լա՛վ, հո՛.

Հորովելների երաժշտական լեզուն բարդ է ու ինքնատիպ: Որոշ նմուշների կոմպոզիցիոն բարդությունը հասնում է կատարելության: Հորովելներն աչքի են ընկնում գունեղությամբ, կերպարային բազմազանությամբ, երգային և ռեչիտատիվ տարրերի զուգորդմամբ, ձևի զարգացման ազատ սկզբունքով և կատարողական անկաշկանդ եղանակով:

Հորովելների երաժշտական լեզվի **գունեղությունը** ժողովրդական ստեղծագործության ուշագրավ կողմերից մեկն է: Այն ձեռք է բերվում հիմնականում գեղջկական երգի մեծ արտահայտչականություն ունեցող երկու լադերի օգտագործումով. դրանք են տերցիային հիմք ունեցող փոյուզիական-լոկրիական մինորը (փոյուզ-լոկ<sub>3</sub>) և հարմոնիկ (հարմ.) լադը: Այս լադերի ինտերվալային հարուստ կազմը (մեկում՝ մեծացրած սեկունդա, մեծացրած կվարտա, մյուսում՝ փոյուզիական սեկունդա, լոկրիական կվինտա և այլն) առանձնապես է նպաստում նրանց արտահայտչականությանն ու գունեղությանը:

Բոլոր հորովելները, չնչին բացառությամբ, ծավալվում են կամ այդ լադերից **որևէ մեկում**, կամ դրանց **զուգորդումներում**. օրինակ, նմուշներից «Ձիգ տո՛ւ, քաշի»-ն ծավալվում է տերցիային հիմք ունեցող փոյուզիական մինորում, «Գութաներգ»-ը (գրառումը Սպ. Մեխիքյանի) և «Հուլ արա, եզր»-ն՝ հարմոնիկ լադում, իսկ Շամշադինի և Լոռվա հորովելները այդ երկու լադերում՝ զուգորդված մոդուլացիայի օգնությամբ: Ստորև բերված հատվածները ակներևորեն ցուցադրում են այդ մոդուլացիաները.

(Հատված Շամշադինի ՀՈՐՈՎԵԼԻՑ, օրինակ № 230)

(Հատված ԼՈՐՈՒ ԳՈՒԹԱՆԵՐԳԻՑ, օրինակ № 232)

Այլ է զուգորդված լադերի հարաբերությունը «Հո՛ւ, հոլ էլ, հոլ էլ» հորովելում, որտեղ մոդուլացիան կատարվում է հարմոնիկ (հարմ.) լադի ու կվինտային հիմք ունեցող ելական մինորի (եղ.5) միջև.

235

Հո՛, հո՛ւ եւ, հո՛ւ եւ, հո՛ւ եւ, հո՛ւ եւ, հո՛ւ, ջա՛ն, հո՛, ջա՛ն, հո՛: Դե թո՛ւ ա - րա, գո՛մէջ ջան, հո՛ւ ա-րա, սի՛րուն ջան, հո՛ւ ա - րա, աղ՛բեր ջան, հո՛, հո՛ւ եւ, հո՛ւ եւ, հո՛ւ եւ, հո՛ւ եւ, հո՛, ջան, հո՛, ջան, հո՛:

Վերը բերված օրինակներից ակներև է, որ հորովելներում մոդուլացիայի օգնությամբ գուգորվում են **տարբեր** հնչյունաշարեր, ուրեմն և տարբեր **երանգներ** ունեցող լադեր. դա նույնպես դառնում է հորովելների գունեղության հիմքերից մեկը:

Մոդուլացիայի ժամանակ լադերից յուրաքանչյուրը երևան է բերում իրեն բնորոշ առանձնահատկությունները. սա նշանակում է, որ լադային մոդուլացիան, բացի հորովելներից գունեղություն հաղորդելուց, նպաստում է նաև լադի անհատական դրսևորմանը:

Լադի հարուստ, դիմամիկ ու ակտիվորեն բացահայտվելուն նպաստում են նաև **լադային շեղումները**: Շեղումը, որը լադային որևէ աստիճանի կամ նրա ոլորտի ընդլայնումն է, ինչպես ասվել է, հայ գեղջուկ երաժշտության բոլոր լադերում տեղի է ունենում բախման ու հակամարտության պայմաններում. ընդլայնվող աստիճանը պայքարում է օժանդակ հենակետի և հատկապես T-ի հետ: Միայն այդ պայքարն է, որ մի կողմից դառնում է հորովելների լադի զարգացման խթանը, նրա դրամատուրգիայի հիմքը՝ հաղորդելով երգին լարվածություն ու ներքին դիմամիկա, իսկ մյուս կողմից երևան է բերում նոր գույներ ու նոր երանգներ:

Սպ. Մելիքյանի գրի առած «Գութաներգ»-ը (օրինակ 229) ծավալվում է հարմոնիկ լադում. լադային շեղման հետևանքով երգի 12-րդ տակտում (տե՛ս ստորև բերված հատվածը) ինքնուրույնություն է ձեռք բերել ներքևի ձգտող հնչյունը (Ֆա-ն).

236

12 13 14 T

Այդ շեղումով հարմոնիկ լադի մեջ մուտք է գործել էղական մինորի երանգ. շեղումը նպաստել է երգի գունեղությանը: Էղական և հարմոնիկ կառուցվածքների բախումից ստեղծված ներքին մղումը անհրաժեշտաբար երևան է բերել պայքարի «հաղթանակողին»՝ վերջնավարտի T-ն: Երգի ավարտի հարմոնիկ կառուցվածքն ու նրա T-ն էղական մինորից հետո հնչում են թարմ ու գունեղ:

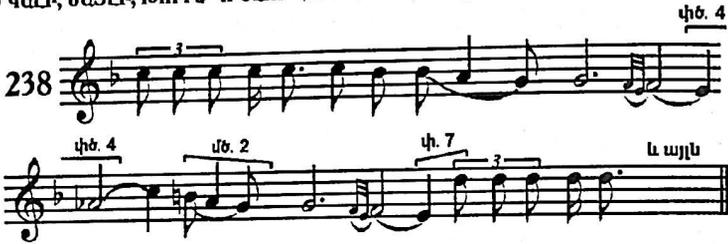
Հորովելներում գունեղություն է ստեղծում **լադային ավտերացիան**: Բավական է հիշել «Լոռու գութաներգ»-ի օրինակը (№ 232), որն ավտերացիայով արտակարգ հարուստ լադ է:

(Հատված ԼՈՌՈՒ ԳՈՒԹԱՆԵՐԳԻՑ, օրինակ № 232)



Հորովելների մեղեդիական զարգացմանը ճկունություն, լարվածություն ու զուցեղություն են հաղորդում նաև լադային մոդուլացիաների, շեղումների և արտերացիաների օգտագործումից առաջացած բազմաթիվ դիստոնանս ինտերվալներով բռնիքները.

(Հատված ԿԱԼԻ, ՍԱՅԼԻ, ԽՈՒՐՉ ԿՐԵԼՈՒ ՀՈՐՈՎԵԼԻՑ, Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 81)



Հորովելների կերպարային բազմազանությունն արտահայտված է նրանց ինտոնացիոն ոլորտում ստեղծված տարբեր բնույթի մեղեդիական դարձվածքների օգնությամբ: Իրոք, հորովելներում կան և սահող (գլխահող) ինտոնացիաներ, որոնք ունեն մեծ հընչունաձավալ ու ազատ ռիթմ և, ընդհակառակն, մեղեդիական դարձվածքներ, որոնք ունեն որոշակի ու հստակ ռիթմ և այլն: Բոլոր այդ դարձվածքները, որ երանգավորված են հուզական տարբեր գույներով, ծնվում են հորովելների «կենդանի, հուզված, անձամբ ապրված ու կշռադատված բովանդակություն»-ից<sup>1</sup>:

Քերենք հորովելների կերպարային բազմազանությունը դրսևորող դարձվածքների մի քանի օրինակներ.

ա) Լծկաններին ուղղված աղերսանք ու թախանձանք արտահայտող, ջերմությամբ լի դարձվածքներ.

(Հատված ՀՈՒ ԱՐԱ, ԵՁՈ երգից, օրինակ № 228)



(Հատված ԼՈՌՈՒ ԳՈՒԹԱՆԵՐԳԻՑ, օրինակ № 232)



<sup>1</sup> Ա. Շահվերդյան, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, Հայպետհրատ, Երևան, 1959, էջ 433:

(Հատված ԿԱԼԻ ԵՐԳԻՑ, օրինակ № 231)

241   
 հո - ող, օ - ող, օ - ոռ - վել, հո'.

բ) Աշխատանքի բուն պրոցեսը դրսևորող առնական ու հաստատական բնույթի դարձվածքներ.

(Հատված ԶԻԳ ՏՈՒ, ՔԱՇԻ Երգից, օրինակ № 227)

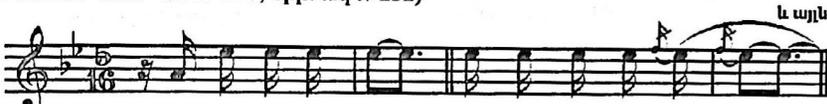
242   
 Զիգ տո՛ւ, քա - շի՛, ա՛յ ե - զը, ա-րա հո՛, ա-րա հո՛.

(Հատված ԿԱԼԻ ԵՐԳԻՑ, օրինակ № 231)

243   
 Դա կալ ա - րա, դար-ման ա-րա.

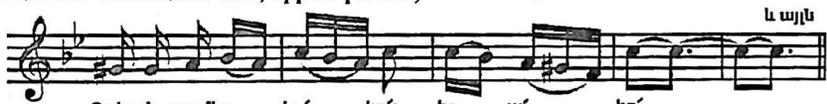
գ) Աստծուն օրհնող ու փառաբանող դարձվածք.

(Հատված ԼՈՌՈՒ ԳՈՒԹԱՆԵՐԳԻՑ, օրինակ № 232)

244   
 օրհ-կա՛լ է Աստ - ված, // հիշ - յա՛լ է Աստ-ված, և այլն

դ) Աշխատանքի պրոցեսը կազմակերպող բացականչություն-դարձվածք.

(Հատված ԼՈՌՈՒ ԳՈՒԹԱՆԵՐԳԻՑ, օրինակ № 232)

245   
 Պոե-րե, զո-մեշ, հո՛, հո՛յ, եօ, ա՛, հո՛. և այլն

Հիշված մեղեդիական դարձվածքներից հորովելներին առանձնակի գունեղություն, կերպարային անկրկնելի ինքնօրինակություն են հաղորդում հատկապես բացականչություն-դարձվածքները: Դրանք իրենց բնույթով, ազատությամբ ու ճկունությամբ խտացնում են հորովելների զգացմունքային կողմը, ընդգծում նրանց հուզական հագեցվածությունը:

Բացականչությունները՝ երաժշտական-խոսակցական այդ տարրերը, ստեղծում են հորովելների ռեչիտատիվը, որն ունի **հուզիչ** և **պաթետիկ** երանգ՝ իր արմատներով դեռևս հեթանոսական շրջանի հմայունների մեջ խորանալու պատճառով. բացականչությունները, ինչպես ասել ենք, բնության ուժերի վրա ազդելու կոչումն ունենին:

Հորովելների ռեչիտատիվը **երգային է**: Դա բնական է և արդյունք հողագործական աշխատանքների կատարման ազատ բնույթի, գեղջուկի հոգեկան հուզառատ վիճակի. տրամադրությունների փոփոխումները, մեծ ու խոր զգացմունքները, որ բնորոշ են հորովելներին, ստեղծում են նրանց ռեչիտատիվ-իմպրովիզացիոն ռիթմը, ռեչիտատիվի երգային բնույթը:

Ռեչիտատիվ-իմպրովիզացիոն ռիթմի դերը հորովելներում նշանակալից է բանաստեղծական և երաժշտական տեքստերի հարաբերության հարցում: Ռեչիտատիվային հատվածներում այդ հարաբերությունը պարզ է (ամեն մի վանկ դրսևորվում է մեղեդիական 1-2 հնչյուններով), որի հետևանքով նրանց տեքստում բառերի խտությունը մեծ է:

Բառերի առատությամբ պայմանավորված հաճախակի հանդես եկող ցեզուրաները տեքստային կառուցվածքները դարձնում են փոքր, հեշտ ընկալվող: Տեքստային ոչ ծավալուն կառուցվածքները ստեղծում են երաժշտական ոչ ծավալուն կառուցվածքներ, սրում զարգացման դինամիկան:

Իմպրովիզացիոն բնույթի հատվածներում տեքստի և երաժշտության հարաբերությունը բարդ է՝ տեքստային ամեն մի վանկ կամ որևէ բացականչություն (ասենք՝ «հո»-ն) հաճախ երգվում է մեղեդիի մի մեծ հատվածով:

(Հատված ԱՌՌՌԻ ԳՌԹԱՆԵՐԳԻՑ, օրինակ № 232)



Հորովելներում ռեչիտատիվ և իմպրովիզացիոն ռիթմերի համատեղ գոյությունը, ինչպես նաև նրանց հակադրումը խթանում են երգի զարգացման ներքին դինամիկան:

Ազատ է զարգանում հորովելների ստրուկտուրան (ձևը): Հորովելների բարդ և զարգացած ձևերում իրար են հաջորդում զանազան տրամադրություններ ու բացականչություններ դրսևորող տարբեր ծավալի երաժշտական հատվածներ. դրանք իրար հետ կապված են ուժեղ տրամաբանությամբ, ներքին ամուր հանգույցներով: Հատվածներն անհավասար են, անհամաչափ, իմպրովիզացիոն, քանի որ յուրաքանչյուր հատվածի ծավալը որոշվում է դրսևորվող տրամադրությունների ու զգացմունքների խորությամբ, նրանց արտահայտման տևականությամբ: Չարգացման ազատ սկզբունքով իրար հաջորդող կառուցվածքներից ստեղծված հորովելի այս կամ այն ձևը միայն ընդհանուր գծերով է հիշեցնում եվրոպական երաժշտության մեջ ընդունված երկմասանի, եռամաս և այլ երգային ձևերը. օրինակ, «Չիզ տո՛ւ, բաշի» երգը (№ 227) ունի երկու հատված (A, B)՝ եզրափակիչ մատով (C), Սպ. Մելիքյանի գրի առած «Գութաներգ»-ը (№ 229)՝ երեք (A, B, C), «Աբարանի հորովել»-ը (№ 216)՝ երկու (A, B) և այլն, բայց նրանցում պահպանված չեն եվրոպական երաժշտության երգային ձևերի կառուցվածքային նորմաները հատվածների համամասնության, տոնայնական հարաբերությունների և այլ տեսակետից:

**Կառուցվածքային մասնատվածություն և այն ամբողջականացնող բարձր կազմակերպվածություն**՝ ահա հորովելների ձևի բնորոշ գծերից մեկը. դա նրանց կառուցվածքային կատարելության վկայությունն է:

Հորովելների կառուցվածքային ազատությունից տրամաբանորեն բխում է նրանց կատարման անկաշկանդ ու ազատ եղանակը և ձևը՝ ոչ թե կոլեկտիվ այլ մենակատարումը:

Կատարման անկաշկանդության հետևանք է հորովելներին բնորոշ մելիզմատիկայի առատությունը՝ ֆորշլագներ ու յուրիլացիաներ, ձայնական զանազան խաղեր և այլն. դրանք իմպրովիզացիոն տարրերի արտահայտություն հանդիսացող ֆերմատաների ու պաուզաների, տևողության կենտ բաժանումների հետ մեկտեղ կատարողական ազատ մեկնաբանության մեծ հնարավորություններ են ստեղծում:

Հորովելները երկար են ապրում: Հիմա էլ մեր հեռավոր գյուղերում կարելի է ձայնագրել այսպես կոչված ավանդական ֆոլկլորին պատկանող հորովելների մուշկներ: Դրանցից մեկը բերվում է ստորև (այս երգը գրառվել է 1967 թ. Ախալքալակի շրջանի Կիրովական գյուղում, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի ձայնադարան, վերծանությունը՝ Ա Փախլևանյանի):

247

Ա-րի, գու-թան, ա - րի, դէ՛, գո-մե - շըն,  
 դու ա - կո - սըն շա - րի, գը-նանք հան-դը  
 ցան ու վար ա - նենք, ա - րի, գու-թան  
 ջան, ա - րի, ա - րի, հո - րո - վել, հո՛,  
 ար-տըն էլ վա-րե - ցիւք,  
 սեր-մը շաղ տը-վիւք ու շեկ գո - մեշ - նե - րը գու-  
 թա-նը վա - րե - ցիւ, ա-րի, հո-րո-վել, հո՛:

Օրինակը վկայությունն է հորովելների երկարակեցության, այն բանի, որ ժամանակի ընթացքում և աշխատանքի պրոցեսի զարգացմանը զուգընթաց, հորովելների խորացող ու բարդացող երաժշտական լեզուն իր կապը մախնական օրինակների հետ պահպանել է: Այդ պրոցեսն է մեզ հասցրել հնագույն ծագում ունեցող և իր լեզվական բարությունը ու հարստությանը ժողովրդական ստեղծագործությունը կատարելության մեջ ներկայացնող «Լոռու գութաներգ»-ը<sup>1</sup>:

1 Հորովելներ չեն, բայց գյուղացիներն անմիջականորեն կապել են երկրագործական աշխատանքների հաջողության հետ իրենց այն աղերսանքները, որոնցով դիմել են Աստծուն՝ խնդրելով արևկամ անձրև: Այդ յուրատեսակ հնայում-մոլշների մեջ հանդիպում են օրինակներ, որոնց երաժշտական լեզուն, կառուցվածքային առանձնահատկությունները մաս բանաստեղծական տեսքում իր բովանդակությանը մոտ են հորովելներին:

Բերվող օրինակը հայտնի է «Նուրի-նուրի» անունով.

Ա - րի, գու-թան ջան, ա - րի,  
 չոռն է - կել ա, հաս-կե - րը տա - րել.



Հորովելների կոմպոզիցիոն բարդության և բարձր գեղարվեստականության համար երաժշտագետ Ալեքսանդր Շահվերդյանը դրանց բնորոշում է իբրև «ժողովրդական արվեստի իսկական կլասիկա»<sup>1</sup>:

### Կանանց աշխատանքային երգեր

Կանանց աշխատանքային երգերը դրսևորում են գեղջկուհու բազմապիսի աշխատանքները՝ կով կթել, խնոցի հարել, բուրդ գգել, թել մանել (ճախարակի երգեր), սանդ ծեծել, քաղհան ու չանաք, կար ու կարկատան, լվացք անել, հաց թխել, հնձվորին հաց տանել և այլն:

Այս երգերը հորինվում են դարձյալ աշխատանքային պրոցեսում. «Յուրաքանչյուր երգ կապված է գյուղական կյանքի մեկ բուսեի հետ և տալիս է միայն այդ բուսեի հաշիվը: Ժողովուրդը ժամանակից և տեղից բաժան երգ չի հասկանում, չի ստեղծում և չի էլ գործածում»<sup>2</sup>:

Այսպես, աշխատանքի ամեն մի տեսակը ծնում է այդ պրոցեսին օգնող բազմապիսի երգեր, որոնցից յուրաքանչյուրը պատկերում է աշխատանքի կոնկրետ պահ, սյուժետային մեկ դրություն:

Ի տարբերություն հորովելների, կանանց աշխատանքային երգերը հիմնականում գուրկ են իմպրովիզացիոն բնույթից, բացականչական, նկարագրական և ընդօրինակման տարրերից: Ընդհակառակն, նրանցում զգացվում է ռիթմի ուժեղ շեշտվածություն, շարժման կանոնավորություն (թույլ և ուժեղ վանկերի համաչափ հաջորդումներ), որովհետև կանանց աշխատանքների հիմքում ընկած են ձեռքի կազմակերպված շարժումները: Իբրև օրինակ վերցնենք քաղհանը: Եթե գութանավորը լայնարձակ դաշտում, աշխատանքի ընթացքում կարող է ամեն ինչ տեսնել, ամեն ինչի արձագանքել, խոսել հարևան գութանավորների հետ, դիմել լծկաններին, ապա քաղհանողը իր փոքր հողամասի վրա զլուխը կախ աշխատելիս կատարում է միօրինակ շարժումներ՝ թերևս ականց դնելով իր հոգեկան աշխարհի ձայնին: Այդ է պատճառը, որ քաղհանի երգերում զգացվում է լիրիկական տրամադրության թեթևակի շեշտ, ներքին հուզական աշխարհից բխող որոշակի բնքշանք ու մեղմություն:

ա - ռի, ջե դուր - բան, ա - ռի, գու - թան ջան, ա - ռի,  
 ա - ռի, գու - թան ջան, վա - ռի,  
 առ - տե - բո ջո - ռա - ցել են, ա - ռի ջո - ռի,  
 հո-րո-վել, գու-թան ջան, հո-րո - վել ա, սել ջան, ա - ռի, ջե դուր-բան, ա - ռի:

Երգն ավարտվում է տեղացող անձրև պատկերող շարժումներով ու երեսներին խաչ անելով և, ինչպես իրենք՝ գյուղացիներն են ասում՝ «մեկ էլ տեսար ամբը գոռաց, անձրևը վրա կալավ»: (Օրինակը տրամադրել է ֆուլկլորիստ Հ. Մխիթարյանը: Չայնագրությունը կատարված է 1961 թ. Նոյեմբերյանի շրջանում: Կոմսերվատորիայի ժող. ստեղծ. կաբինետի ֆոնդ):

<sup>1</sup> Ա. Շահվերդյան, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, Հայպետհրատ, Երևան, 1959, էջ 429:

<sup>2</sup> Կամիտաս, Հողվածներ և ուսումնասիրություններ, Հայպետհրատ, Երևան, 1941, էջ 31:

Քաղիան եմ անում, թոզ ա,  
Նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ,  
Յարտ պենջակը բոզ ա,  
Սոնա յար, նայ, նայ, նայ:  
(Կոմիտաս, Երկ. ժող. 12, № 326, «Քաղիան եմ անում»)

Միրո մոտիվներն ընդհանրապես կանանց աշխատանքային երգերում նկատելի տեղ են գրավում.

Մոկաց սարեր, պետ-պետ քարեր,  
Կեսօր էկավ յարօջ բարև:

(Վ. Սամվելյան, Աշխատանքային երգեր, «Սանդի երգ»)

Հայ ժողովրդական երգաստեղծության մեջ քիչ չեն այն լիրիկական երգերն ու պարերգերը, որոնք բովանդակում են թեմաներ կանանց աշխատանքների մասին: Վերջիններիս թեմատիկան բացահայտելու գործում այդ օրինակները որոշակի արժեք են ներկայացնում<sup>1</sup>:

Կանանց աշխատանքներին բնորոշ ձեռքի համաչափ և կանոնավոր շարժումները ծնուն են այդ երգերի բանաստեղծական խոսքի հավասարաչափ ուղիղ՝ հանգերի ներդաշնակությամբ, վանկերի հավասարակշռությամբ:

Խանե՛, խանե՛, խանե՛, խանե՛,  
Խիյո՛, խիյո՛, խանե՛, խանե՛,

<sup>1</sup> Բերված ցնուղներում կանանց աշխատանքներից հիշատակված են գութանավորներին դաշտ հաց տանելը, կար ու կարկատանը և տնային այլ գործեր.

Գութանը հաց եմ տանում,  
Բերանը բաց եմ տանում,  
Մաճկալին շատ եմ ուզում,  
Չուկը տապկած եմ տանում:

(Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 140, «Գութանը հաց եմ տանում»)

Աման յա՛ր, յար ու յար, յա՛ր,  
Սոնա յար, յար ու յար, յա՛ր:

Սոնան մտն ակուշկեն,  
Կտրե-կարե կոտտուշկեն:

(Կոմիտաս, Երկ. ժող. 12, № 294, «Աման յա՛ր»)

Քյուրդն զըզի կայնի խաղա, լե, լե, լե, աշե:

»	չախրակ մանի,	»
»	մստի խաղա,	»
»	ատչկան մանի,	»
»	թոմիր վաղի,	»
»	խացը թխի,	»
»	այլուր մաղի,	»
»	խմոր արա,	»
»	լըվաց արա,	»
»	կըլոխ լըվա,	»
»	մազեր սանդղի,	»
»	աչքեր տեղի,	»
»	այնա բախար:	»

(Սպ. Մելիքյան և Գ. Գարդաշյան, Վանա երգեր 1, № 8, «Քյուրդն զըզի»)

Սանդիկ դյուզ էր, ծեծող պյուզ էր,  
խանե՛, խանե՛, խանե՛, խանե՛:

(Վ. Սամվելյան, Աշխատանքային երգեր, «Մանդի երգ»)

Մանի, մանի, իմ ջահրա,  
Դու անգին բար, իմ ջահրա:

(Վ. Սամվելյան, Աշխատանքային երգեր, «Ճախարակի երգ»)

Հինգ էժ ունեն ուլերով,  
Իլիլի՛, դիլիլի՛:

(Վ. Սամվելյան, Աշխատանքային երգեր, «Կթի երգ»)

Առեց քեշին քսեց փեշին Նարգիզը.  
Քըստը ֆը՛ռռ, քըստը ֆը՛ռռ,  
Քըստը ֆը՛ռռ, քըստը ֆը՛ռռ,

(Վ. Սամվելյան, Աշխատանքային երգեր, «Թեշի մանող Նարգիզը»)

Հարի, հարի, խնոցի,  
Ունկդ բարակ, խնոցի,  
Մեջդ կարագ, խնոցի:

(Նոյեմբերյանի շրջանում գրի առած երգերից, 1961, ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության  
և ազգագրության ինստիտուտի բանահյուսության արխիվ)

Գեղջկուհին իր արտադրության գործիքներին (ճախարակ, խնոցի և այլն), կաթնա-  
տու անասուններին, հավ ու ճիվին և այլն, այսինքն ապրուստի միջոց ստեղծող հույս ու  
ապավեններին վերաբերվում է նույնքան ջերմագին, որքան գեղջուկն իր գործիքներին ու  
լծկաններին.

Արի, քե դուրբան,  
Արի կաթը տուր,  
Արի, կխտար ջան,  
Ես քու չարը տանեմ,  
Կխտար ջան,  
Վեղրոն լցրու,  
Կաթը տուր:

Այսպիսին է կթի նախապատրաստվող գեղջկուհու խոսքը՝ ուղղված կովին: Կովը  
կթելիս, երգի երկրորդ մասում, նա շարունակում է երգել այսպես.

Նանա ջան, նանա ջան,  
Նանա ջան, քե դուրբան.  
Սարեսար ման եկել,  
Լավ կաթըն ես քերել.  
Քե դուրբան, նանա ջան,  
Կխտար ջան, սուրմա ջան, բալա ջան...

(Ավավերդու շրջանում գրի առած երգերից, 1963, ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության  
և ազգագրության ինստիտուտի բանահյուսության արխիվ)

Երկրագործ ամուսնու նման, կինն էլ սրտի ցավերը պատմում է իր աշխատանքային

գործիքներին. նա խնդրում է նրանց առատ արտադրանք տալ, որպեսզի տանուտերի ու հարկահանների ընչաքաղցությունը բավարարելու հնարավորություն ունենան.

Խնոցի ջան, խնոցի,  
Կարաք հանի, խնոցի,  
Որ կարաք տանք էն գործին,

Թանը մնա մեր քյորփին.  
Չոռքեն չգա մեզ նեղի,  
Մարալ կովը չտանի:

(Ալավերդու շրջանում գրի առած երգերից, 1963, ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության  
և ազգագրության ինստիտուտի բանախյուսության արխիվ)

Ինչպես հորովվեցրում, այնպես էլ կանանց աշխատանքային երգերում դրսևորված է աշխատանքի պրոցեսը: Դրա հետ մեկտեղ նրանցում կերտված է գեղջկուհու կերպարը դեպի աշխատանքն ունեցած նրա սիրո, հույսերի ու հոգեկան ապրումների անասհման երանգներով:

### Կանանց աշխատանքային երգերի երաժշտական լեզուն

Կանանց աշխատանքային երգերի երաժշտական լեզվի բնորոշ գիծը շարժման պարբերականությունն է, մոտորայնությունը, որը պայմանավորված է նրանց աշխատանքների բնույթով, դրա հիմքը կազմող շարժումների համաչափությամբ.

ՄԱՆԳԻ ԵՐԳ (գրառումը Հ. Մխիթարյանի, կոմսերվատորիայի ժող. ստեղծ. կաբինետի ֆոնդ)

248

ու խա-նե, ու խա-նե, ու խա-նե, ու խա-նե,  
ու խի - յո, ու խի-յո, ու խի - յո, խի - յո:  
Սանդ կը - ծե - ծեմ քե - դար, քե - դար, խա - նե, խա - նե,  
Ի-րիկվ ու - նիմ՝ գեշ ա քե - թար, խա - նե, խա - նե,  
խի - յո, խի - յո, խա - նե, խա - նե, խի - յո, խի-յո,  
խի - յո, խի - յո, խա - նե, խա - նե, խի - յո, խի-յո:

ԽՆՈՑՈՒ ԵՐԳ (գրառումը Մ. Բրուտյանի, կոմսերվատորիայի ժող. ստեղծ. կաբինետի ֆոնդ)

249

Հա ձը - ձում, հա կա - րագ, հա ձը - ձում, հա կա - րագ,  
հա գար - կիմ՝ դու չե - դար, հա ձը - ձում, հա կա - րագ,

տաք ջուր թա - լիմ՝ դու չե - դար, պաղ ջուր թա - լիմ՝ դու չե - դար,  
 հա ձը - ձում, հա կա - թագ, ինչ ե - դավ՝ դու չե - դար:

**ԻԼԻԼԻ, ԴԻԼԻԼԻ** (Կթի երգ, Վ. Սամվելյան, Աշխատանքային երգեր)

250 
 ջինգ է՞ ու - նեմ ու - լե - թով, ի - լի - լի, դի - լի - լի:

**ԹԵՇԻԿ ՍՆՆՈՂ ՆԱԳԻՋ** (Թեշիկ մաներու երգ, Վ. Սամվելյան, Աշխատանքային երգեր)

251 
 Ա - ռեց թե - շին, քը - սեց փե - շին Նար - գի - գը,  
 քըս - տը ֆը՛ռո, քըս - տը ֆը՛ռո, քըս - տը ֆը՛ռո, քըս - տը ֆը՛ռո:

**ՔԱՂՀԱՆԻ ԵՐԳ** (Հ. Հարությունյան, Մանյակ, № 63)

252 
 գար - նան կա - նաչ տե - թե - վով, նայ, նայ,  
 նայ, նայ, նայ, նայ, նայ՛, տող - մա կե - փեմ  
 թի - բա - թով, Սո - նա յար ջան, նայ՛, նայ՛:

**ՉԱՆՔԻ ԵՐԳ** (Հ. Հարությունյան, Մանյակ, № 60)

253 
 Մեր բամ-բա-կը, ձեր բամ-բա-կը, գյու - լում բա-րին, յա՛ր, յա՛ր,  
 յա՛ր, յա՛ր, սի - թել եմ թա - գա նու - պա-րին, ջան, ջան:

Կանանց աշխատանքները ներկայացնող երգերը դիմամիկ են, գործուն և ունեն լի-  
րիկական ջերմ երանգ, որը բխում է դեպի աշխատանքի գործիքներն ունեցած հոգա-  
տար վերաբերմունքից: Այդ երգերի լադերը հիմնականում **եղևական մինորներն են**,  
որոնք ապահովում են երգերին բնորոշ ջերմ երանգը: Հեշտ հիշվող են, կենսունակ, շա-  
տերն ապրում են մինչև այսօր:

Կանանց աշխատանքային երգերի հիմքը կազմում են **շարժման պարբերականու-  
թյունը, զարգացման պարային և մոտորային սկզբունքները**: «Աշխատանքային պրո-  
ցեսի մոտորիկայում ծնունդ են առնում պարի տարրերը», – գրում է պրոֆ. Քուշնարյա-  
նը<sup>1</sup>: Այդ մոտորիկայի շնորհիվ պարերգերն ու կանանց աշխատանքային երգերը մոտ ու  
հարազատ են իրար, բայց ոչ նույնը, թեկուզև այն բանի համար, որ պարերգը կարող է  
սկսվել դանդաղ ու ընթացքում արագանալ, իսկ աշխատանքային երգը սկզբից մինչև  
վերջ ընթանում է միևնույն, միալար տեմպով:

## ԾԻՍԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐ

Ծես նշանակում է կարգ: Մարդիկ առօրյա շփման ընթացքում ամենուր գտնվում են  
փոխհարաբերությունների մեջ, սկսած ընտանիքի անդամներից մինչև հասարակական  
տարբեր խավերը: Կարգը կամ ծեսը սահմանվում է հասարակության կողմից՝ համակե-  
ցության օրենքները կանոնավորելու համար:

Ժամանակին սոցիալ-տնտեսական ու պատմական-քաղաքական կյանքի պայման-  
ներից համապատասխան դրանք փոխվել են. որոշ ծեսեր զրկվելով հիմքից անհետացել  
են, շատերը՝ վերախմաստավորվել, որոշ ծեսեր էլ՝ հասարակական կյանքում ենթարկվել  
քաղաքական ու կրոնական օրենսդրության (V դարից մինչև XII դարը ներառյալ, օրի-  
նակ, եկեղեցին հարսանեկան ծեսն իր երգերով հալածանքի է ենթարկել՝ համարելով  
դրանք սատանայական): Այսպես բազմաթիվ ծեսեր ու դրանց հետ կապված երգեր մոռաց-  
վել են, բայց շատերն էլ հնագույն ժամանակներից հասել են մեզ: Գոյատևել են այն կեն-  
ցաղային ծեսերը, որոնց հիմքերն ամուր են եղել և հարատևող (ամուսնություն, մահ...):

Ծիսական երգերը դասակարգվում են երեք խմբում.

- ա) Հարսանեկան երգեր
- բ) Ողբեր կամ մահերգեր
- գ) Տարբեր ծեսերի ու տոնակատարությունների երգեր

## Հարսանեկան երգեր

Հարսանեկան են կոչվում այն բոլոր երգերը, որոնք կապված են այդ հանդեսի հետ և  
կատարվում են հարսանիքի ժամանակ: Հանդեսը հաճախ ներկայացրել է մի քատե-  
րականացված արարողություն, որտեղ տեղ են գտել զանազան տիպի խաղեր, հեքիաթ-  
ներ, կատակներ, լաց ու գովք, պարերգ ու պար, երբեմն՝ մի ամբողջ սյուժետացված հե-  
քիաթ-պատմություն, այլևայլ ծեսեր:

Ահա թե ինչու էպոսի ու քնարերգության, ողբերգության ու կատակերգության սաղ-  
մերը խորանում են հարսանեկան հանդես-ծիսակատարության մեջ:

Նահապետական ընտանիքի գոյության պայմաններում ամուսնությունը գյուղի հա-  
սարակական կյանքի ավելի քան կարևորագույն իրադարձություններից մեկն էր: Գրա-  
համար այդ նշանակալից ակտը գյուղի ողջ հասարակությունը ընդունել և հաստատել է

<sup>1</sup> X. С. Кушварев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Музгиз, Ленинград, 1958, стр. 52:

իր մասնակցությամբ, և հարսանյաց հանդեսի հետ կապված ամեն մի ծես, ամեն մի արարողություն (նշանդրեք, հարսի հրաժեշտ, հարս ու փեսին հագցնել և այլն) նշվել է մեծ շուքով ու կարևորությամբ: Չէ՞ որ ամուսնությունը կյանքի արարումն է, սեփական մեծ շուքով ու կարևորությամբ: Չէ՞ որ ամուսնությունը կյանքի արարումն է, սեփական ընտանիքի պահպանման միջոցով՝ մաս տոհմի, ազգի գոյատևման հիմքը: Այն, իբրև հասարակական կյանքի մեծ իրադարձություն, հանդիսավորությամբ նշվել է պատմական Հայաստանի բոլոր զավառներում: Հարսանիքները տեղի են ունեցել մեծ մասամբ աշնանը, երբ ավարտված էր բերքահավաքը:

Գյուղական ողջ համայնքին հուզող այդ իրադարձությունը հնում տևել է մի քանի օր, ունեցել իր կատարման կարգ ու կանոնը. դրանցից մի քանիսը մինչև օրս ուժի մեջ են, օրինակ, նշան դնելը, եկեղեցի գնալը, օժիտ ուղարկելը, օժիտի ցուցադրումը, հարսին հագցնելը, հարսանիքին երաժիշտներ հրավիրելը, աղջկա տանը հարսանիքը սկսելը, ապա թափորով, երգով ու նվագով տղայի տուն հարսանիքի գնալը և այլն:

Ի դեպ, ստորև բերված երգը, որ ներկայացնում է հանդեսի այն պահը, երբ հարսին հագցնում են հարսանեկան զգեստը, գրի է առնված վերջերս (1969-ին) Աշնակ գյուղում, հարսանիքի արարողության ժամանակ.

Հա՛յ, հա՛յ, նագըմ, նագըմ, նագըմ,  
 Հարս ու փեսան լավ են սագըմ.  
 Հա՛յ, հա՛յ, նագըմ, նագըմ, նագըմ,  
 Հարսի պսակ լավ է սագըմ.  
 Հա՛յ, հա՛յ, նագըմ, նագըմ, նագըմ,  
 Հարսի դայրան լավ է սագըմ.  
 Հա՛յ, հա՛յ, նագըմ, նագըմ, նագըմ,  
 Հարսի տուֆին լավ է սագըմ.  
 և այլն:

(Թալինի շրջանում գրի առած երգերից, 1969, կոնսերվատորիայի ժող. ստեղծ. կաթինեսի ֆոնդ)

Սովորաբար, տղաների համար ամուսնության միջին տարիք համարվել է 18-25-ը, իսկ աղջիկների համար՝ 12-18-ը: Ամուսնության հաջողության համար նշանակություն է ունեցել կրոնական նույն դավանանքին, միևնույն ազգին պատկանելու պայմանը: Աղջկա ընտրությունը կատարել են տղայի ծնողները (զնացել են խնամախոսության, կամ տղայի մայրը եկեղեցում իր ընտրած աղջկան մոմ է տվել, թաշկինակ-քող զգել գլխին և այլն):

Հարսանիքի ծեսերից էին «աղջիկտեսը» (որոշ զավառներում այն տեղի է ունեցել բաղնիքում<sup>1</sup>). «նշանը» կամ «նշանօրհնեքը», տոն օրերին փեսացուի տանից աղջկա տուն նվեր (խոնջա-բոխչա) ուղարկելը, ազապ-պաշու ընտրությունը (ազապանարամ), դիոլ-գուռնայով ազգականներին ու բարեկամներին հարսանիքի հրավիրելը ազապ-պաշու կողմից, հինա դնելու արարողությունը (հարսանիքի նախորդ օրը հինայում էին փեսայի ու հարսի ձեռքերը, մատները), հարսանիքի հագուստեղենի ու զարդերի (երկու մատանիների) օրհնանքը քահանայի կողմից: Ի դեպ, երջանկության ու մայրության, առնական ուժի զորության խորհրդանիշ էր կարմիր գույնը և դրա համար էլ ձգտում էին փեսային հագցնել երկարաճիտ կարմիր կոշիկներ: Ընդունված էր նաև (ոչ բոլոր զավառներում) լավաշ կտրելու ծեսը. բռնում էին լավաշի ծայրերից ու կտրում երկու կողմի խնամիների օգնությամբ: Սի կեսը տղայի հայրն էր տանում տուն, իսկ մյուս կես-

<sup>1</sup> Շալին-Գարահիսարում, օրինակ, բաղնիք են գնացել ամբողջ օրով, երգ ու նվագով, ուտելիքով... Այստեղ են ծանոթացել հարսի հագուստ-կապուստին, կերակուր ու խմորեղեն պատրաստելու, երգելու ու պարելու նրա շնորհքին և այլն: Ըստ զարահիսարցիների արտահայտության՝ «հարսին բաղնիք տանելը կես հարսնիք էր»:

սով աղջկա հայրը հյուրասիրում էր ներկաներին, համոզված, որ հացը բարօրություն ու կենսական ապահովվածություն, լիություն կրերի նորաստեղծ ընտանիքին: Սովորաբար, հարս ու փեսայի ուսերին հաց են գցել (հիմա էլ են գցում), որպեսզի նրանց կյանքը «խեղ ու բարու» մեջ լինի:

Ստորև բերված հարսանեկան երգը հավաստում է հարսանիքին նախորդող նշան դնելու ծեսի գոյությունը, որ պահպանվել է մինչև մեր օրերը.

Տեր Հուսիկան դողու վանք,  
Վա՛յ անուշ լե, ջան անուշ,  
Աղջիկ, դու արի երթանք,  
Երթանք, գլուխ դնենք գանք:

Ա՛յ անուշ լե, ջան անուշ,  
Աղջիկ, քու անուն Շուշան,  
Արի երթանք սրբ Նշան,  
Մատնիք դնենք քե նշան:

(Կոմիտաս, Երկ. ժող. 9, № 37, «Ա՛յ, անուշ ջան»)

Հարուստ հարսանիքը ընդմիջումներով տևել է մոտ 40 օր: Հանդեսին հրավիրված յուրաքանչյուր ոք ունեցել է իր դերը՝ հարսի ու փեսայի ընկեր-ընկերուհիներ, քավոր ու քավորկին, քահանա, հարսնեքոր ու խաչեղբայր և այլն: Նրանք բոլորն էլ իրենց «պարտականությունները» կատարելիս երգել են (հարսանյաց հանդեսից դուրս այդ երգերի կատարումը նվազ հետաքրքրություն է ներկայացնում):

Հարսանեկան այն երգերը, որոնք երգել են հարսի ընկերուհիները պսակի նախորդ գիշերը մինչև լույս, կոչվել են «ծաղկոց»: Այս երգերում աղջիկները գովերգում են իրենց հարս-ընկերուհուն, նրա կյանքը նմանեցնում ծառի, ծաղկի, լուսնի և բնության այլ հրաշալիքների:

Հարսին ու փեսային, նրանց զեղեկությունը, երիտասարդությունը և մյուս արժանիքները գովերգել են նաև հարսանյաց հանդեսի ժամանակ: Գովքերը բնութսով պայծառ են: Նրանց մեջ փեսային կոչում են թագվոր, համեմատում են արևի հետ և ներկայացնում զուգված, զարդարված, երբեմն նույնիսկ թագավորին վայել հանդերձանքով: Հարսին համեմատում են լուսնի հետ և ներկայացնում նրան իբրև տնարար ու շնորհալի, ժրաջան ու գործունյա տնտեսուհու, իբրև ամուսնու և սկեսրոջ անփոխարինելի օգնականի:

Գովքերը երգվում են քառյակների ձևով, որոնց նվագազույն թիվը 3-4 է, իսկ առավելագույնը՝ 10-12: Հաճախ քառատողի երեք տողերը յուրաքանչյուր տան մեջ կրկնվում են նույնությամբ, իսկ մեկ տողը ենթարկվում է փոփոխության.

Թագվորի մեր, դուս արի,  
Տես քե ինչեր ենք բերե,  
Թագվորի մեր, դուս արի,  
Քե ջուր բերող ենք բերե:

(Կոմիտաս, Տեսր «է», «Շուրջպար»)

Երկրորդ քառյակում առաջին երեք տողերը կրկնվելուց հետո չորրորդ տողը փոխվում է այսպես.

Քե թախտ ավլող ենք բերե:

Երրորդ քառյակի չորրորդ տողն է՝

«Քե կով կթող ենք բերե»  
և այլն:

Մեկ ուրիշ օրինակ.

Մեր թագվորն էր խաչ,  
Խաչվառ խաչ ու մաչ,  
Պսակն էր կարմիր,  
Արևն էր կանաչ:

Հաջորդ տներում փոփոխության է ենթարկվում միայն 3-րդ տողը՝

2-րդ քառյակում՝	Շապիկն էր կարմիր,
3-րդ »	Չուխան էր կարմիր,
4-րդ »	Շավարն էր կապույտ,
5-րդ »	Գոտին էր կարմիր,
6-րդ »	Գուլպան էր նախշուն,
7-րդ »	Մաշիկն էր կարմիր,
8-րդ »	Գդակն էր փուխար,
9-րդ »	Կոզբանդն էր կարմիր,
10-րդ »	Չիուկն էր հրեղեն:

(Կոմիտաս, Տետր «է», «Փեսին գովքը»)

Հաճախ գովքերը հորինվում են հարց ու պատասխանի սկզբունքով.

Մեր թագվորին ի՞նչ պիտի,  
Մի քաթան շապիկ պիտի.  
Մեր թագվորին ի՞նչ պիտի,  
Մի մահուղ չուխա պիտի.  
Մեր թագվորին ի՞նչ պիտի,  
Մի քիրման գոտիկ պիտի.

և այլն:

(Կոմիտաս, Տետր «է», «Փեսին արդուգարդը»)

Սպ. Մելիքյանի «Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր» ժողովածուի 1-ին հատորում, 104 համարի տակ, հետևյալ գովքն է բերված.

Մեր թագվորին ի՞նչ կու պիտեր  
Ծաղկունանց.  
Քաղենք բերենք մեր թագվորին  
Ծաղկունանց.  
Ծաղիկն էլ բալասան պիտեր  
Ծաղկունանց...

(և այլն):

Այս երգի կապակցությամբ ժողովածուի 270-րդ էջում բերված բացատրականում Սպ. Մելիքյանը գրում է. «Հին ծիսական-հարսանեկան երգերից է. երգում են ու պարում և զանազան ծաղիկներ տալիս նորափեսին, որ նա նրանցով փաթաթի ճյուղն ու տերևը, ծառն ու ծաղիկն իրար հետ: Դա ամուսնության սիմվոլիկ նկարագիրն է»:

Հարսանիքի ժամանակ գովքեր երգելիս հարսին ու փեսային ոչ միայն ծառ ու ծաղիկ են տվել, այլև՝ նմանեցրել նրանց տարբեր ծաղիկների (ոսկեծաղիկ, դեղին կակաչ, սարի սուսուն և այլն), ծառերի (ծիրանի ծառ, դամոնի ծառ, խաղողի ուռ և այլն): Դրանով նորապսակներին ցանկացել են, ինչպես ժողովուրդն է ասում՝ «ծլել ու ծաղկել», բեղմնավորվել ու պտղավորվել, այլ կերպ ասած՝ կյանքի ու գեղեցկության գովքն են արել:

Հարսանեկան ծեսի ողջ ընթացքում մեծ տեղ է տրվել քաղցրավենիքին: Հարսանիքի ժամանակ հարսի ու փեսայի գլխին չիր ու չամիչ շաղ տալու համար, հարսանիք գնա-

ցող կանայք իրենց հետ չոր միրգ են տարել, նաև վերցրել մի ափսե խմորեղեն. մաղթանքի այս ձևով նորասպակներին ցանկացել են «քաղցր», հաշտ ու համերաշխ կյանք՝ «մի բարձի ծերանալ»:

Հարսանեկան երգերի թվին են դասվում նաև հարսանեկան աղոթքները, մաղթանքներն ու օրհնությունները.

Օրհնյա՛լ, բարերար Աստված,  
Կամքն օրհնյալ մեր Արարողին,  
Չուզեցինք, հա՛յ, թամամեցինք,  
Չխաչն ի վրեն բազմեցուցինք:

(Կոմիտաս, Տեսք «է», «Աղոթք»)

Գացեք բերեք թագվորամեր,  
Որ գա նստի դարբաս անե,  
Ծնրիկ զարկե սուրբ սեղանին,  
Հրամե բարին մեր թագվորին:  
Աստված շնորհավո՛ր անե:

(Կոմիտաս, Տեսք «է», «Մաղթանք»)

Հարսանեկան ավանդական հանդեսն ունի ժողովրդական ծագում. դրա ապացույցներից է թե՛ այն, որ դեռ մինչև այսօր էլ ժողովուրդն է իր ներկայությամբ հաստատում և «օրհնականացնում» երկու երիտասարդների ամուսնական կապը և թե՛ այն, որ ժամանակի ընթացքում, երբ կապված եկեղեցու ներգործության թուլացման հետ նրա սպասավորները դադարեցին հարսանիքին մասնակցելուց, հարսանյաց հանդեսի բուն էության ու նրա կատարման արարողության մեջ ոչինչ չփոխվեց. հարսանիքի արարողությունից դուրս ընկան աղոթքներն ու մաղթանքները:

Մեծ բաժին են կազմում հարսանեկան ծեսում պարերն ու պարերգերը: Նրանց կատարման մեջ ևս եղել է կարգ, սահմանված հերթականություն: Այսպես, որոշ գավառներում նախ երաժիշտների օգնությամբ, նրանց նվագով հարսանիքի են հրավիրվել գյուղի բոլոր բնակիչները (Համշենում, օրհնակ, «ղավալները» այդ բանի համար նվագել են «Բյորօղի»), կամ գուռնաչիների նվագի տակ ձիավոր կտրիճները մտել են հարսնետուն՝ փեսայի հագուստները հագցնելու, որի ժամանակ հաճախ երգել են «Լուսն էլ լուսացավ» երգը և պարել «հարսնառի պար»: Հարսանեկան պարերի ու պարերգերի շարքն են կազմել հարսին հոր տնից դուրս բերելը, ճանապարհի, տղայի տունը հարսի «ուտք դնելու» եղանակները, հարսի ու փեսայի պարերը, սկեսրոջ պարը նորասպակների առջև, հարսանիքի ընթացքում կատարվող ռազմական բնույթի պարերը, որոնք ցուցադրել են փեսայի և նրա ընկերների հասունությունն ու առնական խիզախությունը (այդ պարերից մինչև այսօր ամուր պահպանվել է «Յարխուշտան», «Ծափ պարը»), հարսանիքն ավարտող գիշերային «Մոներով պարը» (պարերգը), որ պարում ու երգում էին հարսանիքի բոլոր մասնակիցները:

Հարսանեկան երգերից կատակները կամ, ինչպես Կոմիտասն է անվանում, «զվարճական» երգերը վերաբերում են հարսանիքավորներին: Ստորև բերված կատակերգը համեմատությունների ձևով ներկայացնում է հարսանիքի մասնակիցներին՝ ըստ գյուղական համայնքում նրանց գրաված դիրքի ու աստիճանի: Չվարճական այս երգը որևէ մեկին վիրավորելու երանգ չունի, բացի ռամիկ ժողովրդին ճնշող դասակարգի ներկայացուցիչ՝ գյուղի գզրից (համեմատվում է շան հետ): Դա հարստահարիչների նկատմամբ տաժաժ ատելության արտահայտությունն է: Ի միջի այլոց, ատելությամբ լցված մասնատման ատելության արտահայտությունն է բացասական գծերով՝ որևէ ֆիզի-ժողովուրդն իր երգերում գզրին միշտ էլ բնորոշում է բացասական գծերով՝ որևէ ֆիզի-կական արատ վերագրելով նրան (կաղ, մեկ աչքը կույր, ճաղատ, ցախավել մորուսով և այլն).

Էն դիզան, բետ-բետ դիզան, տեսեք էն ո՞րն է.  
 Էն դիզան, բետ-բետ դիզան՝ գեղի ռեսներն է:  
 Առյուծներ մոմռալեն, տեսեք էն ո՞րն է.  
 Առյուծներ մոմռալեն՝ վարդապետներն է:  
 Կաքավներ կոկղալեն, տեսեք էն ո՞րն է.  
 Կաքավներ կոկղալեն՝ էն երիցներն է:  
 Ճնճղներ ճվլալեն, տեսեք էն ո՞րն է.  
 Ճնճղներ ճվլալեն՝ մեր տիրացուքն է:  
 Էն արև, երկնուց արև, տեսեք էն ո՞րն է.  
 Էն արև, երկնուց արև՝ մեր քազավորն է:  
 Էն լուսին ամպերի մեջ, տեսեք էն ո՞րն է.  
 Էն լուսին ամպերի մեջ՝ մեր քազուտին է:  
 Էն միջի հաստագերանն, տեսեք էն ո՞րն է.  
 Էն միջի հաստագերանն՝ քազվորի հերն է:  
 Էն քուլա բամբակն է ծակ, տեսեք էն ո՞րն է,  
 Էն քուլա բամբակն է ծակ՝ քազվորի մերն է:  
 Ցախավել ետև դրան, տեսեք էն ո՞րն է.  
 Ցախավել ետև դրան՝ էն մշակներն են:  
 Շունն եկավ պարկն ի բերան, տեսեք էն ո՞րն է.  
 Շունն եկավ պարկն ի բերան՝ էն գեղի գզիրն է:  
 Մուկն եկավ ալրաթաթախ, տեսեք էն ո՞րն է.  
 Մուկն եկավ ալրաթաթախ՝ էն ջրադացալանն է:

(Կոմիտաս, Տեսք «Է», «Կատակ»)

Հարսանեկան երգերի թվին են դասվում նաև հարսանեկան լացերը.

Հարսնետունը գեճին դազը,  
 Կը հիսեն, ա՛խ, հարսին մազը.  
 Հարսը տի լա բազի-բազի,  
 Փեսան ալ տի քաշի նազը:

(Մ. Աբեղյան, Ժողովրդական խաղիկներ, էջ 240, № 859)

Լալիս են հարսը, նրա մայրը, քույրը և կին ազգականները: Լացի պատճառները շատ են՝ ապագա հարսին նահապետական ընտանիքում սպասող տոնային տոնտեսուհու անհրապույր, ծանր կյանքը, սկեսուրի, սկեսրայրի, տալի, տեզրակնոց հետ «լեզու չզըտ-մելու» վախն ու կասկածը, բռնի ամուսնությունից բխող հոգեկան ալեկոծ տրամադրու-թյունները և այլն. բայց հարսի լացի առաջին պատճառը հոր տնից հեռանալն է, հարս-գատներից բաժանվելը: Աղջկա լացը միևնույն ժամանակ ընկալվել է իբրև սիրելի ծնող-ներին ուղղված շնորհակալության ու երախտագիտության արտահայտություն.

Բեր ձեռքդ համբուրեմ, մայրի՛կ,  
 Կաթըդ եմ կերե անուշիկ,  
 Երանի չըմեի աղջիկ,  
 Մնաս բարով, ես գնում եմ:  
 Բունըդ կտրեցիր ինձ համար,  
 Օրոր ասելով անդադար,  
 Ո՛վ, իմ ճմարիտ բարերար,  
 Մնաս բարով, ես գնում եմ:

(Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 152, «Հրաժեշտի երգ»)

Ի դեպ, «Բեր ձեռքդ համբուրեմ, մայրի՛կ» արտահայտությունը հարսանեկան լացե-

րում հաճախ հանդիպող արտահայտություններից է: Այդ ծեսով համարյա անվարան կարելի է որոշել երգի պատկանելությունը հարսանեկան լացերի ժանրին:

Հարսանեկան երգերին և հատկապես հարսանեկան լալիքին բնորոշ է բացականչությունների օգտագործումը: Բայց այստեղ նրանց կազմը, որ պայմանավորված է երգերի բովանդակությամբ, հորովելների համեմատությամբ այլ է, նոր՝ «օյ», «ախ», «էյ», «վայ», «վոյ» և այլն:

Հարսանեկան երգերն իրենց բազմազանությամբ ու յուրօրինակությամբ դրսևորում են ժողովրդի հասարակական և ընտանեկան կենցաղը, տալիս հարուստ նյութ ցանկապետական ընտանիքի բարբերն ու սովորույթներն ուսումնասիրելու համար: Նրանք միաժամանակ ստեղծում են հետաքրքիր կենցաղային տեսարաններ, ինչպես Կոմիտասն է արտահայտվում, շքեղ գեղարվեստական, բանաստեղծական ներկայացումներ:

### Հարսանեկան երգերի երաժշտական լեզուն

Հարսանեկան երգերի՝ իբրև ամբողջական ժանրի, երաժշտական լեզվի մասին խոսելը դժվար է, որովհետև հարսանեկան հանդեսը զանազան ծեսերի ու զվարճանքների մի շարան է, երբ իրար են ուղեկցում տարբեր բնույթի երգեր: Լացը, պարերգը կամ կատակերգը, որոնք իրենց որոշակի տեղն ունեն հարսանյաց հանդեսում, բնականաբար ժանրային միևնույն առանձնահատկություններով չեն բնորոշվում<sup>1</sup>:

Երաժշտական լեզվի ընդհանուր գծեր ունեն հարսանեկան ծես պատկերող երգերը: Այդպիսիք են Կոմիտասի «Հարսանեկան այուխտ»-ի<sup>2</sup> առաջին չորս երգերը.

ՄԵՐ ԹԱԳՎՈՐԻՆ ԻՆՉ ՊԻՏԻ [ՓԵՏԻՆ ԱՐԴՈՒԶԱՐԸ] (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 3, № 20)

254   
 Մեր թագ-վո-րին իՆչ պի-տի, մի քա-թան շա - պիկ պի-տի:

ԳԱՅԵՔ ԲԵՐԵՔ ԹԱԳՎՈՐԱՄԵՐ [ՄԱՂԹԱՆԸ] (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 3, № 21)

255   
 Գա-ցեք բե-րեք թագ-վո-րա-մեր, որ գա նըս-տե դար - բաս ա-նե,   
 Զըն-րիկ գար-կե սուրբ սե-ղա-նին, հրա-մե բա-րին   
 Մեր թագ-վո - րին, Աստ - ված շնոր-հա-վոր ա - նե:

<sup>1</sup> Դրանց երաժշտական լեզվի բնութագրումը տե՛ս 145 («Լալիք»), 172 («Պարերգեր») և 188 («Կատակերգեր») էջերում:   
<sup>2</sup> Մյուստը կազմված է տիպիկ 6 ժողովրդական հարսանեկան երգերից՝ մշակված երգչախմբի համար (տե՛ս Կոմիտաս. Հայ ժողովրդական երաժշտություն, Նոր շար, Տառք «Է», Փարիզ, 1937):



մինորի լադային առաջնային կառուցվածքում և ավարտվում է օժանդակ հենակետով, իսկ «պատասխան» կառուցվածքը ծավալվում է օժանդակ հնչյունից կառուցված պայծառ մածորում և ավարտվում է T-ով:



Այս ամենով ձեռք է բերվում «հարց» կառուցվածքի հարցական երանգը՝ «Մեր թագվորին ի՞նչ պիտի» և «պատասխան» կառուցվածքի հաստատական բնույթը՝ «Մի քաբան շապիկ պիտի»:

Հարց ու պատասխանի կառուցվածքը համարյա կոմպոզիցիոն նույն հնարներով պահպանված է նաև «Սյուիտ»-ի «Կատակ» երգում:

ԷՆ ԴԻՉԱՆ [ԿԱՏԱԿ] (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 3, № 24)



«Մաղբանք»-ը (օրինակ 255) բնորոշվում է ձևի կատարելությամբ, զարգացման բարձր աստիճանով: Այս երգում պարզ բաժանելիության կողքին (A, B, C) առկա է նաև կառուցվածքների միասնությունը՝ հիմնված զարգացման ուժեղ տրամաբանության վրա: Երգի առաջին մասը (A) ավարտուն պարբերություն է երկու կրկնվող մախադասություններով (1-6 տակտեր): Այն ընթանում է կվարտային հիմք ունեցող իոնական մածորում, ուր ընդլայնված է II աստիճանի լադային ոլորտը: Այդ ընդլայնումը ստեղծել է մի կողմից T-ի և II աստիճանի, նրանց ոլորտների հարաբերակցություն, որը պարբերության զարգացման խթաններից մեկն է, մյուս կողմից՝ մածոր ու մինոր գույների համատեղություն, որը համապատասխանում է մաղբանքի հանդիսավորությանը (մածոր երանգ) և նրա էությունը կազմող՝ ջերմորեն արտահայտված բարի ցանկություններին (մինոր երանգ):



Երգի երկրորդ կամ միջին մասը (B) զարգացման մասն է (7 և 8 տակտեր):



Այստեղ կրկնվում է առաջին մասի թեմատիկ նյութը (ոչ ամբողջությամբ) կվարտա ինտերվալով վերև: Երկու մասերի միջև ստեղծված թեմատիկ ընդհանրությունը նրանց սերտորեն կապում է իրար:

Երգի երրորդ մասը (C) եզրափակման մասն է (8 - 10 տակտեր): Այստեղ իշխող են ջերմ տրամադրությունները՝ «հաղթանակում» է մինոր երանգը՝ իոնական մածորը տեղի է տալիս եղական մինորին:



Վերջին երկու տակտը հոգևոր դասի ներկայացուցչի շնորհավորանքն է. դա ըստ էության խոսք է, այդ իսկ պատճառով բնույթը ասերգային է.



«Մաղթանք»-ի վերլուծությունը երևան բերեց երգում առկա զարգացման տարրերը փուլերը (ծավալուն սկիզբ, միջին՝ զարգացման մաս, եզրափակում և ավարտ), ինչպես նաև բազմազան տրամադրությունների ու երանգների, լադերի ու կերտվածքների գոյությունը: Բայց այդ ամենի առկայությամբ հանդերձ երգը ամբողջական է, միասնական, իր ամեն մի քայլում տրամաբանված:

Մաժորի ու մինորի համատեղություն կա մաս «Աղոթք»-ում (օրինակ 256): Այստեղ ևս հանդիսավորությունը գուճողված է ջերմ տրամադրության հետ: Երգի լադը կվինտային հիմք ունեցող եղևական մինորն է, որը զարգանում է լադային առաջնային կառուցվածքի աստիճանները ընդգրկելու, ցույց տալու սկզբունքով. լադի ծավալման սխեման հետևյալն է.

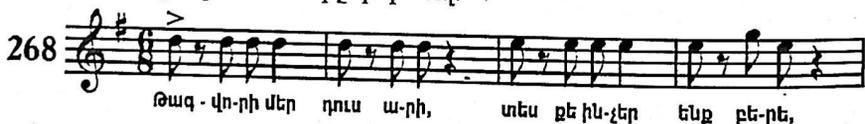


«Աղոթք»-ը իր երգային-արտասանական կերտվածքով, ոճով հիշեցնում է հայ սաղմոսերգությունը, բայց առավել մեղեդայնությամբ:

«Հարսանեկան սյուիտ»-ի հիշատակված չորս երգերից շատ ավելի ջերմ է «Փեսին գովեր»՝ շնորհիվ հարմոնիկ լադի օգտագործման և վանկերի եղանակավորման.



«Սյուիտ»-ն ավարտվում է «Շուրջպար»-ով.



«Շուրջպար»-ում, ինչպես և բոլոր պարերում, ռիթմը, նրա զարգացման պարբերականությունը, ռիթմական պատկերների կրկնությունը. կառուցվածքների համաչափությունը, հայկական պարերին բնորոշ 6/8 չափը և նույնքան բնորոշ իոնական մաժորը

(տվյալ դեպքում՝ տերցիային հիմքով) հանդես են գալիս իբրև ձևակառուցման գործոններ:

Իր հարստությամբ թագվորագովքի ուշագրավ օրինակ է Կոմիտասի անվան կոմսեր-վատորիայի ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության կաբինետում ձայնագրված հետևյալ նմուշը: Երևանի թատերական ինստիտուտի ուսանող Ասատուր Քոչարյանը այդ երգը սովորել էր իր սասունցի պապից.

**Թագ-Վոր ԳՈՎՔ** (գրառումը Մ. Բրուսյանի, կոմսերվատորիայի ժող. ստեղծ. կաբինետի ֆոնդ)

269

Թագ - վոր բա - րով, հա - զար բա-րով,  
 հա - զար բա - րով, կար - միր ծա - դիկ  
 տե - ռեվ - նե-րով, տե - ռեվ - նե - րով,  
 Աստ-վա-ծա-ծին, ա-րևդ օրշ - նի, դու վարդ իր բաց -  
 ված թը - փե-րով, // ված թը-փե-րով, մեր թագ-վորն էր  
 աջ, ա-ջոց խաչ ու մաչ, խաչ-կապն էր կար - միր,  
 ա - րևն էր կա - նաչ, խաչ-կապն էր կար - // նաչ:

Ըստ պրոֆ. Քուչնարյանի հարսանեկան-ծիսային ցիկլի երգերը մինչքրիստոնեական շրջանի ծնունդ են<sup>1</sup>:

### Ողբեր կամ մահերգեր

Ողբերը կամ մահերգերը ծիսական երգերի տարատեսակն են: Իրենց ժանրային ցայտուն առանձնահատկություններով մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում: Կոչվում են մահ ձայնարկուք:

<sup>1</sup> X. С. Кушнareв, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Музгиз, Ленинград, 1958, стр. 61:

Ողբերը հորինվել են կոնկրետ դեպքի ազդեցության տակ և ասվել թե՛ ողբացող հարազատների և թե՛ ողբասաց կանանց կողմից՝ մեռելը սգալիս ու հուղարկավորության լացն ու կոծն անելիս: Ողբացողները կամ սգացողները մեռնողի հարազատներն են՝ մայրը, կինը, քույրը և մոտիկ ազգականները, որոնք ողբը հորինել են տեղն ու տեղը՝ իբրև իրենց վշտի ու կսկիծի արտահայտություն:

Ողբասաց կանանց համար հանգուցյալի վրա սգալը պրոֆեսիա է եղել: Այդ սևագգեստ կանայք երգերը հորինել են նախապես, հատուկ հրավեր ստացել մասնակցելու թաղման ծեսին և իրենց երգերով վշտահար հարազատներին սփոփելու համար վարձատրվել: Նրանց կատարումների անբաժան մասն են կազմել երգն ու պարը (երբեմն նույնիսկ զանազան նվագարանները)՝ իբրև կսկիծը խորացնելու միջոց:

Ողբասաց կանանց մասին առաջին տեղեկությունները տվել են V դարի պատմիչներ Մովսես Խորենացին և Փավստոս Բուզանդը մեծանուն գորավարների ու թագավորների թաղման արարողությունների նկարագրություններում: Եթե մեռնողը եղել է դյուցազն, ժողովրդական հերոս կամ կյանքի օրինակելի ու ուսանելի ճանապարհ անցած մի մարդ, ապա ողբասացի հորինած ողբի բովանդակությունն էլ ավելի հարուստ է եղել: Այդ արհեստով զբաղվող կանայք իրենց գործի մեծ վարպետներ էին, և դա է պատճառը, որ ողբացողների ու ողբասացների հորինած ողբերի միջև տարբերություն դնելը շատ դժվար է: Մինչև վերջին ժամանակներս էլ մեռելների վրա լալու, բայաթիներ ասելու համար ողբասացներ են հրավիրվել: Ողբերը հաճախ անվանվում են բայաթիներ՝ բեյթայիմ (երկտող) կառուցվածք ունենալու համար:

Ակադեմիկոս Մ. Աբեղյանը ողբերն անվանում է «լայլաց բանաստեղծություն»: Սգո հանդեսի մասին նա հետևյալն է գրում. «Ողբասաց կանայք կոչվում էին **ձայնարկու**, անշուշտ մեռելների վրա ճշալու համար: Հնում նշանավոր մարդկանց, թագավորների ու գորավարների թաղումը կատարվում էր մեծ բազմությամբ և մեծ հանդեսով: Այդ ժամանակ առանձնապես սաստիկ էին ողբում մեռելին: Կանայք և տղամարդիկ հուղարկավորությանը մասնակցում էին լալով, երգելով ու նվագելով և ծափ տալով, դեմ ու դեմ պարելով ու կաքավելով: Նրանք երեսներն ու բազուկները ցտում, պատռում էին, ինչպես մի 20 – 25 տարի առաջ մեզ գնում մահմեդականներն էին անում իրենց հայտնի տոմիմ՝ սգի հանդեսը կատարելիս»<sup>1</sup>.

Հուղարկավորության թափոռի առջևից գնացել է ժողովրդի մեջ մեծ հարգանք վայելող սևագգեստ կինը, հաճախ շրջապատված 40 ողբասացներով, որոնք և արել են իրենց լացն ու կոծը՝ պատառոտելով հագուստները, երեսները արյունլիկ անելով:

Թաղման արարողությունն իբրև ծես ազգագրական տարբեր գոտիներում արտահայտվել է այլևայլ ձևերով՝ որոշակի տարրերի կայունությամբ: Այսպես, ամենուր հավատացել են այն բանին, որ յուրաքանչյուր մարդ ունի իր ճակատի «գիրը» (ճակատագիրը), կամ որ բարի մարդու հոգին բարի հրեշտակն է առնում հեշտ ու հանգիստ ձևով, ծիծաղով, իսկ չար մարդու հոգին՝ չար հրեշտակը՝ տանջելով ու հոգեհան անելով: Դրանով նպատակ են ունեցել մղելու ժողովրդին ազնիվ արարքների: Կան տեղեկություններ, որ հեթանոսական ժամանակներում շքեղ սգո հանդեսներ են կատարվել ի պատիվ Մպանդարատ (ամղումդների ու խորխորատների) աստվածուհու՝ իրենց ննջեցյալին «լավ աչքով» նայելու ակնկալությամբ:

Մեռնողի աչքերը փակել են, ձեռքերը խաչաձև ծալել կրծքին, պառկեցրել դեմքով դեպի Արևելք և ծածկել կտորով (դիագարդ)՝ հանգուցյալի տարիքին համապատասխան գույնով (երիտասարդին՝ կարմրով, միջին տարիք ունեցողներին՝ սպիտակով, տարեցներին՝ սևով): Հանգուցյալին տարել են եկեղեցի, ուր նա մնացել է մինչև թաղման օրը:

<sup>1</sup> Մ. Աբեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, հատ. I, ՀՄՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1944, էջ 185:

Հայրագատներն ու բարեկամներն այցելել են նրան՝ եկեղեցի գնալով (եկեղեցին իր քարե հատակով ու հաստ պատերով, փոքր պատուհաններով յուրօրինակ դիարան է եղել): Եկեղեցուց դուրս բերելուց հետո, մինչ թափորի դեպի գերեզմանատուն շարժվելը, դիակը երեք անգամ պտտեցրել են (անում են և այսօր): Դա յուրատեսակ խորհուրդ է ունեցել՝ «գնացողը հավաքել է» ներկաների ցավերն ու տառապանքներն իր հետ տանելու համար՝ մաղթելով մնացողներին առողջություն:

Հարուստ է եղել ողբերի բովանդակությունը: Նրա «ընտրությունը» կատարվել է հանգուցյալի տարիքին ու դիրքին համապատասխան: Օրինակ, երիտասարդներին սգացող ողբերի հիմնական բովանդակությունը եղել է մահվան վաղաժամությունը, տարեցներից՝ կյանքի խոր իմացությունն ու իմաստությունը, գերդաստանի պատիվն ու անունը, բարեկամական կապերի ամրությունը. ջահել հարսներին ու փեսաներին սգացող ողբերի բովանդակությունը եղել է նրանց գեղեցկությունն ու ժրաջանությունը, շնորհալիությունը, ֆիզիկական ուժն ու պարկեշտությունը, իսկ պանդուխտի մահը ողբալիս կենտրոնական թեմա է դարձել նրա տուն չվերադառնալու, «մի բուռ հողի շարժանանալու», անթաղ մնալու մոտիվը: Ողբերի համար բովանդակություն են դարձել մեռնողի վերջին ցանկությունները, կյանքում ունեցած իղձերը, նրա «մուրազները», ինչպես նաև մահվան պատճառը հանդիսացող որևէ դեպք կամ պատահար, եթե այդպիսին եղել է.

Ելեք տեսեք՝ այսօր նորը նորել է,  
Մեր թաժա թագավոր տանից կորել է.  
Ադե, վառվա ես,  
Սիրի, չառա ես:

Մարալ եզս բերեք, մսացու արեք,  
Դեղ-գուռնեն կտրեք, պատարագ արեք:

Դեղ-գուռնեն մխշեք, պատից կախեցեք,  
Դուկասիս մկարը վրեն քաշեցեք:

Ելա սարը, քաղի դաշտի մանդակը,  
Ես որ եկա, տեսա Դուկասի ջանդակը:

Չմրութ մայրս տեսա, ըսավ՝ քնած էր,  
Յափունջին որ քաշի, շաշկով փրթած էր:

Իրիկվա զանգի զախ հինեն շաղղեցին,  
Առավոտուն էլան, թագվոր թաղեցին:

(Մպ. Մեղիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 98, «Ադե, վառվա ես»)

Ստորև բերված օրինակում սգավոր մայրը ողբալով պատմում է մեռնելուց առաջ իր աղջկա հայտնած վերջին ցանկությունները, ընդ որում դա անում է մի հմարի օգնությամբ, որ հատկանշական է ողբերի համար, այն է՝ խոսում է հանգուցյալի հետ, դիմում նրան այնպես, ասես կենդանի մարդու, նրա կողմից բոլորին հրաժեշտ տալիս, այլևայլ պատմություններ անում.

Աղջիկը. — Մայրիկ, Աստված սիրես, փուշիս լավ պահես,  
Լևոնը տուն գալուս սիրտը լավ շահես:

Մայրը. — Արփենիս չիքիլեն ծալ ծալած մնաց,  
Արփենը Լևոնից կարոտով գնաց:  
Օ՛յ, օ՛յ, օ՛յ, օ՛յ, Արփեն ջան, օ՛յ, օ՛յ:

Աղջիկը. — Մայրիկ, Աստված սիրես, քյունբեք կը կապես,  
Քյունբեքիս բոլորը վարդեր կը շարես:

Մայրը. — Չըզըխարու սարը կարմիր սալած է,  
Արփենիս մատները մատնիք շարած է:  
Օ՛յ, օ՛յ, օ՛յ, օ՛յ, Արփեն ջան, օ՛յ, օ՛յ:

(Սպ. Մելիքյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Շիրակի երգեր, № 94, «Արփեն ջան»)

Ողբերն իրենց թեմատիկայով կարող են աղերսվել ժողովրդական երգաստեղծության տարբեր ժանրերի հետ: Օրինակ, ողբ-երգերը մոտ են դյուցազներգերին, երբ մեռնողը ժողովրդական հերոս է և արժանի գովքի, իսկ օրորներին՝ այն դեպքում, երբ մեռնողը երեխա է և արվում է երեխային համապատասխանող ողբ-գովեստ: Ողբերն իրենց բանաստեղծական որոշ պատկերներով կարող են աղերսվել նաև պանդխտության ու պատմական երգերին, նույնիսկ հարսանեկան երգի ժանրին, լալիքին:

Ողբերը չունեն կոնկրետ կառուցվածք և չեն ենթարկվում որևէ կոմպոզիցիոն օրենքի: Կառուցվածքային ազատությունը բխում է ողբերին բնորոշ անկանոն պատմողականությունից, քանի որ ողբացողը վշտից խելակորույս, արտահայտում է երբեմն մեկը մյուսի հետ կապ չունեցող մտքեր. դրանք բորբոքվում են հատկապես ցավակցելու համար եկողների երևալով, որոնցից յուրաքանչյուրը ողբացողի մեջ արթնացնում է մի նոր հիշողություն, որը և նա սկսում է ամմիջապես պատմել:

Սովորաբար ողբացողն իր լացն ու կոծը «համեմում» է ավստասանքներով, բնության տխուր տեսարանների պատկերներով, վիշտ արտահայտող բացականչություններով (վա՛յ, վո՛ւյ, օ՛յ, ամմա՛ն և այլն), ինչպես նաև դիմում համեմատությունների՝ «կարմիր տերևից, կանաչ տերևից ընկած բալա» և այլն: Այս ձևով արտահայտված ողբն ավելի ազդեցիկ է դառնում:

Ողբերը կարող են լինել ինչպես ծավալուն, մանրամասն՝ նկարագրություններում ու գովեստներում, այնպես էլ՝ հակիրճ:

Վարդեվանն ելավ դաշը,  
Հարութին դրին նաշը.  
Խաբար արեք բաբաշին,  
Թափել են դուռը բաշը.

Ա՛յ սարեր...  
Սարեր, սարեր, ա՛յ սարեր,  
Խեղճ բաբաշը լալիս է:

Թ՛ն առնեի թոնեի,  
Երնեկ տունս մեռնեի.  
Հենց որ նաչաղանայի,  
Նանիս կուռը բռնեի:

Էդ Արագի այլքը  
Նոր ա բացվել լալեքը.  
Հարութին դուրբան կանեն  
Վարդեվանի բալեքը:

(Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու 1, «Ողբերգ»)

Ախգատեղ աղտոտեր,  
Խրկե լվանամ,  
Դնիմ ծով աչերուս  
Պառկիմ քնանամ:

(Կոմիտաս, Շար Ակնա ժողովրդական երգերի, № 25, «Ողբ»)

Ողբերն իրենց բնությամբ իմպրովիզացիոն-պատմողական են, ինքնամիտի ու ինքնապարփակ: Նրանց պատմողականությունը նկատի ունենալով Մ. Աբեղյանը գտնում է, որ ողբասացների զրույցները վեպի սկզբնական աղբյուրներն են եղել<sup>1</sup>:

Ինքնին հասկանալի է ողբերի ինքնամիտի ու ինքնապարփակ լինելը. ողբացողը, ի

<sup>1</sup> Մ. Աբեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, հատ. I, ՀՍՄՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1944, էջ 185:

իսկադրություն ցավակցողների ու լաց լինողների, «կտրված» է շրջապատից, «ինքն իր հետ» է, իր անասելի վշտի հետ:

Ողբերի կառուցվածքային ազատությունը և ինքնապարփակ բնույթը ներդաշնակության մեծ ուժով դրսևորված են նրանց երաժշտական լեզվի մեջ:

### Ողբերի երաժշտական լեզուն

ՈՂԲ (Կոմիտաս, Երկերի ժող. 9, № 77)

270    
 Ախ-գա-տեղ աղ - տո - տեր, խըր - կե լը - վա -

   
 նամ, դը-նիմ ծով ա - չե - րուս, պառ - կիմ քը - նա - նամ:

ԱՐՓԵՆ ՋԱՆ (Սպ. Մելիքյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Շիրակի երգեր, № 94)

271    
 Մայ-րիկ, Աստ - ված սի - րես,

   
 փու-շիս լավ պա 3 - հես, մայ-րիկ, Աստ - ված 3 սի -

   
 րես, փու-շիս լավ պա 3 - հես, Լե-վո - նը

   
 տուն 3 գա - լուս սիր-տը լավ շա - հես,

   
 օ՛յ, 3 օ՛յ, օ՛յ, օ՛յ, Ար-փեն ջան, օ՛յ, 3 օ՛յ:

ՈՂԲ (գրառումը Հ. Պ. Եղիազարյանի<sup>1</sup>)

272    
 օ՛յ, 3 օ՛յ, օ՛յ, օ՛յ, Ար-փեն ջան, օ՛յ, 3 օ՛յ:

   
 օ՛յ, 3 օ՛յ, օ՛յ, օ՛յ, Ար-փեն ջան, օ՛յ, 3 օ՛յ:

<sup>1</sup> Տե՛ս X. С. Кушварев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Музгиз, Ленинград, 1958, էջ 61, նոտային օրինակ № 15:

Ողբերի երաժշտական լեզվի ամենատեղական առանձնահատկությունը նրանց կառուցման ու զարգացման ազատ սկզբունքն է, իմպրովիզացիան: Ազատ է նրանց կառուցվածքը, որովհետև ողբը կազմվում է ամեն մի առանձին կոժին համապատասխանող հատվածներից. դրանց ծավալը որոշվում է հենց կոժի «շնչով», նրա խորությամբ. ողբը կազմող կառուցվածքներն անհավասար են: Ողբերի իմպրովիզացիոն բնույթը ընդգծում են անկանոն ձևով կրկնվող թեմատիկ դարձվածքները: Չարգացման այսպիսի սկզբունքն, անշուշտ, բնական է, քանի որ ողբացողը վշտի խորությամբ համապատասխան երկարացնում և կարճացնում է իր «երգի» հատվածների շունչը, փոխում նրանց չափը, «կիսատ» թողնում ու ընդհատում երաժշտական ֆրազները: Վերլուծենք Շիրակի ողբը «Արփեն ջան» (օրինակ 271), համեմատելով նրա առանձին 7 հատվածները.

Հատվածներն իրենց ծավալով անհավասար են՝ 4 տակտ, 2 տակտ, 3 տակտ, 2 տակտ, 3 տակտ, 3 տակտ, 2 տակտ:

Դարձվածքներն անընդհատ տարբերակվում են (օրինակում ցույց է տրվել տառերով). տարբերակման միջոցներն են՝ ռիթմական կոտորակումները, օժանդակ հնչյունների օգտագործումը, միևնույն հնչյունի կրկնությունը, հատվածներում ոչ բոլոր մոտիվների կրկնությունը (մեկում բացակայում է սկիզբը, մյուսում՝ վերջը) և այլն:

Կառուցվածքների անհավասարության հետ մեկտեղ ողբերի կատարման ազատ եղանակը, ֆրազներն անավարտ թողնելը, դրանք երկարաշունչ հնչյուններով ավարտելը, ֆերմատաների օգտագործումը ստեղծում են մետրական ազատություն, որը

նույնպես ողբերի էական հատկանիշն է, նրանց բնորոշ իմպրովիզացիոն կողմի մեկ ուրիշ արտահայտությունը: Գրա համար է, որ ժողովրդական երգերի ժողովածուներում ողբերը մեծ մասամբ տակտային բաժանումներ չունեն:

Ողբերը սկսվում են ասերգային ինտոնացիաներով, դառնում երգ և ընդհատվում «լացով» ու «հեկեկոցներով», որ դրսևորվում են ողբի հատվածներն ավարտող կամ ընդհատող երկարածիզ հնչյուններով, ձայնի արտահայտիչ սահեցումով (զլիսանդր):

Հատված № 270 երգից



Հատված № 271 երգից



Հատված № 272 երգից



Ողբերը հարուստ են խոսակցական-արտասանական տարրերով: Պայմանավորված այդ տարրերի առկայությամբ, ողբերը ժողովրդական երգի այլ ժանրերի համեմատությամբ առատ են երաժշտական «զարդարանքներով» (ֆորշլագներ, մեխիզմատիկ բնույթի ռիթմական պատկերներ և այլն): Պրանք նպաստում են արտասանական ինտոնացիաների այլևայլ ելևէջների հաղորդմանը: Արտասանական-խոսակցական տարրերի առկայությունը հավաստում է այն, որ ողբերը ծնունդ են առել խոսակցական լեզվի ինտոնացիաներից:

Ողբերի լադը հիմնականում տերցիային հիմք ունեցող փոյուզիական մինորն է: Ողբի իբրև ժանրի և տերցիային հիմք ունեցող փոյուզիական մինորի կապը ոչ միայն պատահական չէ, այլ փոխադարձ է: Այս լադը մի կողմից իր «ինքնամփոփ» բնույթով, տրի-խորդային առաջնային կառուցվածքով, փոյուզիական մինոր գունավորումով հնչում է «մռայլ», համապատասխան ողբերում արտահայտված վշտալի տրամադրություններին, մյուս կողմից՝ ողբի բնույթն է հենց պայմանավորում առաջնային այդպիսի սեղմ կառուցվածք ունեցող լադի «ընտրությունը»: Տերցիային հիմք ունեցող փոյուզիական մինորը իր առաջնային կառուցվածքով համապատասխանում է ողբերում առկա խոսակցական տարրերի բնույթին մաս իր փոքր ու սեղմ ինտոնացիաներով: Մեծ մասամբ ողբերում իբրև երգի հիմնական հնչյունաշար օգտագործվում է միայն լադի առաջնային կառուցվածք փոյուզիական տրիխորդը: Այսպես, ողբերի փոքր հնչյունածավալը, մեծ արտահայտչականություն ու ներգործության ուժ ունեցող տոնիկական սեկունդային ու տերցիային քայլերից բաղկացած ինտոնացիոն դարձվածքները «միացյալ» ուժերով դրսևորում են վշտալի տրամադրություններ:

Ողբերում ադեկտոր լացի ճշմարտացի պատկեր են ստեղծում մաս միևնույն դարձվածքների կրկնությունը և դրանց կատարման միօրինակությունը:

Բոլոր ողբերի բովանդակությունը նույնն է՝ կորցրած հարազատին սգալը: Բովանդակության ընդհանրությունը պայմանավորում է նրանց մեջ տիպականության աստիճանի հասցված միևնույն թեմատիկ դարձվածքների առկայությունը<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> Հեղինակը Արցախի Երբքիշեն գյուղում լսել է ողբի հազվագյուտ օրինակ՝ երկձայն ողբ: Ողբերին բնորոշ տերցիային հիմքով փոյուզիական մինորը, թեմատիկ դարձվածքները, 5/8 մետրը պահպանված էին օրինակում և զուգորդված իմիտացիոն երկձայնին: Գրառելն անհմար էր ձայնագրման պարագաների իսպառ բացակայությամբ:

Համեմատենք 270, 271 և 272 օրինակներից վերցված հետևյալ երեք հատվածները (ակներևության համար դրանք բերվում են միևնույն տոնայնության մեջ)։

Հատված № 271 երգից, 15 – 17 տակտեր



Հատված № 270 երգից, 5 – 7 տակտեր



Հատված № 271 երգից, 1 – 2 տակտեր



Ողբերն ունեն հնագույն ծագում, արմատներով խորանում են մինչև հեթանոսական ժամանակները, և իբրև ժանր կայուն են: Պրոֆ. Բ. Քուշնարյանը հայտնելով այն միտքը, թե ողբերը իսթանել են էպիկական և քնարական-լալազին բնույթի երգերի զարգացումը, միաժամանակ նշում է, որ նրանք ոչ միայն չեն կորցրել իրենց բնորոշ գծերը, այլ ընդհակառակն, աչքի են ընկնում իրենց պահպանողականությամբ<sup>1</sup>:

## Տարբեր ծեսերի ու տոնակատարությունների երգեր<sup>2</sup>

Տարբեր ծեսերի ու տոնակատարությունների երգերը պատկերում են կենցաղի մեջ արմատավորված զանազան արարողություններ, սովորույթներ, նկարագրում ամբողջ տոնակատարություններ և այլն:

Այսպես, օրինակ, արարողություն-ծես է առավոտյան աղոթքը, սովորույթ է ուխտ գնալը, մատաղը կամ «թուղթ ու գիր անելը».

Լե, լե, լե, Աղլլե,  
Աղլլե վեր կաց, առավոտ է,  
Աղոթքիդ ժամանակն է...

(Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 166, «Աղլլե»)

Բերված այս երգը, ինչպես երևաց տեքստից, վկայում է կենցաղում առավոտյան աղոթք-ծեսի գոյության փաստը:

Ուխտ երթալու սովորույթն է ներկայացնում ստորև բերված երգը.

<sup>1</sup> X. C. Кушварев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Музгиз, Ленинград, 1958, էջ 34:

<sup>2</sup> Հարկ է նկատել, որ այստեղ և ամբողջ դասագրքում միայն բանաստեղծական տեքստերով բերված օրինակները, հատկապես վերցված Կոմիտասի ու Մանուկ Աբեղյանի կազմած «Հազար ու մի խաղ» երգարանից, բոլորն էլ երգվել են, ունեցել իրենց մեղեդիները, որոնք կամ չեն պահպանվել, կամ գրի չեն առնվել ժամանակին:



գիշերը հսկել են նաև ծաղկեփնջերը (այստեղից էլ «ծաղիկ պահել» արտահայտությունը, նրա փոխաբերական՝ անքնության իմաստով օգտագործումը):

Համբարձման օրը հավաքվում են, վերցնում սափորը, նաև ուտելիքը և գնում դաշտ, այգի կամ որևէ հեռու տեղ, խմում, ուրախանում, «ջանգլույումներ» երգում.

Մեր դռանը խնկի ծառ,  
Գլույում ջան,  
Չեր դռանը խնկի ծառ,  
Գլույում ջան.

(Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 130, «Մեր դռանը խնկի ծառ»)

Ջանգլույումներից Հայաստանի բոլոր գավառներում չափազանց մեծ տարածում է ունեցել, և մինչև այսօր էլ ունի, բուն ժողովրդական գեղջկական «Ճառիս տակը մանիշակ» երգը<sup>1</sup>: Երգում հիշատակվում են ամենատարբեր տեսակի ծաղիկների անուններ ու գույներ՝ մանուշակն ու տորոնը, լալան (կակաչը), դեղինն ու նարինջը և այլն: Չէ՞ որ երգը Համբարձման տոնի երգ է, ուր կենտրոնական դերը պատկանում է ծաղիկին.

Ճառիս տակը մանիշակ,  
Չան գլույում, ջան, ջան,  
Իմ յարը քանց քեզ շիշակ,  
Չան ծաղիկ, ջան, ջան,  
Ուք թումանից անց կենամ,  
Չան գլույում, ջան, ջան,  
Քեզ կանեն յարիս մշակ,  
Չան ծաղիկ, ջան, ջան:

Ծաղիկ ունեն նարնջի, Այ տղա, արի փնջի, Մերս քեզ աղջիկ չի տալ, Քանի՞ ման գաս յավնջի:	Ծաղիկ քաղի՝ դեղին ա, Իմ յարը ձեր գեղին ա, Հիլ ու մեխակ շատ ունեն, Հըրե, յարիս ձեղին ա:
Ծաղիկ ունեն ալա, յա, Մեջը լիքը լալա յա, Յար բռնելը լավ բան ա, Բաց թողալը բալա յա:	Այ օրոն, օրոն ծաղիկ Կարմիր ու տորոն <sup>2</sup> ծաղիկ, Ավալա խալխ եմ կիտել, Էն էլ քեզ, օրոն ծաղիկ:
Գլույում կասեն՝ կը շարեն, Տոպրակ կածեն՝ կը կարեն, Կտրե-կտուր ման կգամ, Քանց քեզ լավը կը ճարեն:	

(Ա. Բրուսյան, Ռ-ամկական մրմունջներ, ձայնագրյալ ժողովածու, I, № 89)

Ջանգլույումները հայտնի են նաև խաղիկ անունով:  
Համբարձման տոնին մասնակցում են միայն գլուղի ջահել հարսներն ու աղջիկները:

<sup>1</sup> Երգն այնքան տարածված է եղել և այնպիսի վաղեմություն ունի, որ համարյա չկա հայկական ժողովրդական երգերի որևէ ժողովածու, որում այն տեղ գտած չլինի: Ավելին, հնագույն ժողովածուներում այն հաճախ կարող է գեղջկական երգը ներկայացնող միակ նմուշը լինել. տես Ե. Երզնկյանի «Չայնագրյալ ազգային երգարան», 1882, Վաղարշապատ, № 45, Կարապետ Սահակյան-Գրիգորյանցի անտիպ ժողովածուն, էջ 62 (պահվում է Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանի երաժշտական բաժնում):

<sup>2</sup> Տորոնը ծաղիկ է, որի արմատներից ստացել են տարբեր գույնի ներկեր. գարնանը դեղին գույնը, ամռանը նարնջագույնը, իսկ աշնանը մուգ կարմիրը:



Մո՛նա յա՛ր, Մո՛նա յա՛ր,  
 Մո՛նա սիրուն, Մո՛նա յա՛ր,  
 Վարդավառը գալիս ա,  
 Մո՛նա յա՛ր, Մո՛նա յա՛ր,  
 Ճաղիկը ցնծալիս ա,  
 Մո՛նա սիրուն, Մո՛նա յա՛ր,  
 Այ գոյում կանչող աղջիկ,  
 Մո՛նա յա՛ր, Մո՛նա յա՛ր,  
 Չենդ ծվլլալիս ա,  
 Մո՛նա սիրուն, Մո՛նա յա՛ր.

և այլն:

(Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու II, էջ 62, «Մոնա յար»)

Վարդավառի տոնը մինչև օրս էլ շատ տեղերում նշվում է: Հեթանոս հայերն ունեցել են էլի տոնակատարություններ, որ նշվել են փառահեղ ու շքեղ: Քրիստոնեության մուտքով դրանք հետապնդվել են ու, բնականաբար, վերաիմաստավորվել: Մակայն շուտով եկեղեցին համոզվում է, որ հետապնդումով կարող է միայն խարխլել իր հիմքերը («հալածել՝ տարածել» – ասում է ժողովուրդը), թուլացնել կապը ժողովրդի հետ, քանի որ այդ տոնակատարությունները նրա կենցաղում խոր արմատներ էին ձգել: Այսպես եկեղեցին նորից դրանք ընդունեց՝ հարմարեցնելով իր բարոյախոսությանը:

Այլևայլ տոնակատարությունների թվում են Բարեկենդանը, Չատիկը, Տրնդեզը, Մեծ պասը, Ծնունդը, Ջրօրհները: Այս տոներից մի քանիսը մինչև այսօր պահպանում են իրենց գոյությունը:

**Բարեկենդանը** հայ ժողովրդի գարնանային առաջին տոնն է, որը ազդարարել է բնության զարթոնքը, տնտեսական տարվա սկիզբը և, փաստորեն, կապված է եղել մարդու աշխատանքային գործունեության հետ՝ «բերքը բարի լինի», «բարի կենանք»: Որոշ գավառներում (օրինակ՝ Մխիթանում) այն նշվել է օգոստոս ամսին:

Չվարճացել են մի ամբողջ շաբաթ. երգել են ու պարել, գոտեմարտել, խաղեր խաղացել, դիմակավորվել (Նոր Նախիջևանում դիմակավորներին կոչել են «ջամալներ», որոնք չեն խոսել՝ ձայնից չճանաչվելու համար), ներկայացրել են քատերականացված արարողություններ: Տներում երեկոները խնջույքին ճրագը վառել են միայն այն ժամանակ, երբ տան բոլոր անդամները հավաքվել են:

Բարեկենդանը ժամանակի ընթացքում վերածվել է **Ամանորի** (նոր տարվա, կաղանդի) և **Նավասարդի**:

Հնագույն ավանդական հավատալիքներից մինչև մեր օրերն է հասել արարողական ծիսակատարություն՝ **Տրնդեզ** (Տիրանտաս, Տերընդաս) կոչված տոնը: Ըստ Ագաթանգեղոսի. Տիր աստծո մեխյանում մշտապես կրակ է վառվել և գոյություն է ունեցել «հրով շրջելու», կամ կրակով ման գալու ծիսակատարությունը: Այսպես են մեծարել հեթանոս հայերը աստղերի ու երկնքի, երազների մեկնիչ Տիրին, որը միաժամանակ գիտությյան, դպրության ու ճարտասանության հովանավորն էր<sup>1</sup>:

Այդ տոնի մասին կան և այլ տեղեկություններ: 1981թ. ամռանը Նոր Բղիի ֆերմայի վարիչ Մարգար Մարգսի Աբգարյանը հայտնեց մեզ հետևյալը<sup>2</sup>. Տրնդեսը նշել են փետրվարին, կրակի վրայից թռչելը տոնի բուն էությունն է կազմել իսկ բառն առաջացել է Տերն ընդ տես արտահայտությունից՝ ընդ առաջ, ի տեսություն Տերն: Ժողովուրդը գնացել է դեպի Տերը, Քրիստոսը՝ կրակով ու ճրագով:

<sup>1</sup> Թ. Իսայան, Գիտական արեթիզմի հիմունքներ, Երևանի համալսարանի հրատ., 1972, էջ 194:  
<sup>2</sup> Տես նաև Էդ. Աղայան, Արդի հայերենի բացատրական բառարան, II, «Հայաստան» հրատ., Երևան, 1976, էջ 1449, Տյառն ընդառաջ:

Կրակի պաշտամունքի տարրեր պահպանվել են մաս **Մեծ պատի** ծեսում: Գյուղի տա-  
րեց կանայք աշխատել են ծեսի բոլոր օրերին (շուրջ 40 օր) վառ պահել օջախը՝ մեծ մեղք  
գործած չլինելու համար: Կերել են բուսական յուղով պատրաստված կերակուրներ:

**Ջրօրհներթի** տոնակատարությամբ նշվում է Քրիստոսի մկրտության օրը: Գնացել են  
գետը կամ եկեղեցի ու խաչը ջուրը գցել: Այնուհետև օրհնված ջուրը (արծաթաջուրը կամ  
ոսկեջուրը, քանի որ խաչը արծաթից էր կամ ոսկուց) բաժանել են ներկաներին,  
առողջական նպատակով քսել երեսներին ու մարմնին, տարել տուն՝ պղծված (շուն կամ  
մուկ կպած) ամանիքը լվանալու համար:

**Ձատիկը** Քրիստոսի հարության հիշատակին նվիրված տոն է: Նշվում է գարնան  
գիշերահավասարին հաջորդող լուսնի լրման առաջին կիրակի օրը, ամենավաղը՝ մար-  
տի 21-ին, ամենատուր՝ ապրիլի 26-ին<sup>1</sup>: Ձատիկն ձու են ներկում:

**Ծնունդը** Քրիստոսի ծննդյան օրվա տոնն է: Հայերը այն նշում են հունվարի 6-ին<sup>2</sup>:  
Ծննդյան երեկոյի ընթրիքը կոչվում է «թաթախումն» (այստեղից էլ՝ թաթախման գիշե-  
րը): Ամեն մարդ եկեղեցում առնելով մի փոքր նշխար (տափակ ու բոլորակ փոքրիկ հաց,  
որը օրհնվում է պատարագի ժամանակ ու բաժանվում հավատացյալներին), շտապում  
է տուն՝ ուտելիքի որևէ տեսակ առաջին անգամ համտես (մուբար) անելու համար:

Այդ օրը պատրաստում են ձուկ ու փլավ: Այցելում են հարազատների գերեզմանը  
(մեռելոց):

Ձանագան տոնակատարություններին նվիրված երգերը արժեքավոր են նահապե-  
տական ընտանիքի բարքերի ու սովորույթների դրսևորմամբ, ժողովրդական կենցաղա-  
յին տեսարանների ստեղծմամբ:

Տոնակատարությունների երգերի մեծ մասաը պարերգեր են (տե՛ս պարերգերի բնու-  
թագիրը):

## ԼԱԼԻՔ (ԼԱՅԵՐ)

Լացերն առաջացել են ողբերի ու կոծերի հիման վրա: Գեղջկական երգաստեղծու-  
թյան այս ժանրում խմբավորվում են հարս տանելու, զինվոր գնալու, սիրո, հանգուցյալի  
հիշատակին արվող, պատմական իրադարձություններ ու կենցաղային հարցեր շոշա-  
փող, ինչպես և այլ թեմաներ ունեցող լացերը:

Հատկապես շատ են լաց լինում զինվոր տանելիս, որովհետև զինվորը կարող է էլ ետ  
ջգալ:

Մայրիկ, ես գնում եմ, դուն կեցիր բարով,  
Դու իմ յարը պահե ալ քողով, գարով,  
Ավա՛դ, դե՛հ, գարով,  
Վախենում եմ գնամ մեկ գյուլի յարով,  
Մայրիկ, օտար երկիր գնալու ես եմ:

Քհանեքը հանին մետրիկականս,  
Գիշեր, ցերեկ կրակն ընկավ իմ ջանըս,  
Մնաց մորմոքելեմ իմ խղճուկ յարըս,  
Մայրիկ, օտար երկիր գնալու ես եմ:

(Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 2, № 37, «Մայրիկ, ես գնում եմ»)

<sup>1</sup> Մ. Մալխասեանց, Հայերեն բացատրական բառարան, II հատոր, Պետհրատ, 1944, էջ 10:

<sup>2</sup> Նույն տեղում, էջ 347:

Չինվորության թեմայով ստեղծված քնարական այս երգերը ուշ շրջանի ծնունդ են. նրանք հրապարակ են եկել XIX դարում, երբ Հայաստանը մտավ Ռուսաստանի կազմի մեջ: Սակայն այդ երգերը նոր են թեմատիկայի, բանաստեղծական տեքստի բնագավառում, իսկ երաժշտական-ոճական առանձնահատկություններով նույն լավիքն են, որ, ինչպես նշվեց, երգվել են զանազան առիթներով.

Նոր ա բացվել սարի լալեն,  
Թող մեռնի սապրալի բալեն.  
Նանի, նանի, նանի, նանի,  
Նանի, նանի ջան,  
Թող մեռնի սապրալի բալեն.  
Ողբում են, լալիս են,  
Չեն զնա, նանի ջան:

Երևանա ճամբեն դուզ ա,  
Թագավորը սալդաք կուզա.  
Թղթերն էկան այլուն-փայլուն,  
Որն ազալ էր, որ նշանլուն:

Արև դիպավ Կողբա սարին,  
Երբ կիսանեն ես իմ յարին,  
Սալդաք տանելը մըռմուռ ա,  
Տեր իմ, Աստված, ազատ արա:

(Կոմիտաս, Երկ. ժող. 9, № 6, «Նոր ա բացվել սարի լալեն»)

Լալիքում անձնական ապրումների հետ մեկտեղ երբեմն արտահայտված են և սոցիալական անհավասարության ու իրավազրկության մոտիվներ. օրինակ, «Չոբանս սալդաք» երգում ներկայացված է ժողովրդի անօգնական վիճակը.

Չոբանս սալդաք,  
Ո՞ր զնամ զանգատ.  
Դիվանն ինքն ա,  
Որ ինձ տանում ա:

Ոչխարս վերև,  
Ծառներս տերև,  
Ոչխարս արոտ,  
Չոբանիս կարոտ:

(Ալավերդու շրջանում գրի առած երգերից, 1963, ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի բանահյուսության արխիվ)

Լալիքում մեծ բաժին են կազմում հարսի լացերը: Դրանք հաճախ հանդիպում են «Հրաժեշտի երգ» անունով, որ բխում է նրանց բովանդակությունից.

Մի լար, մայրիկ, մի լար,  
Եկե կտանեն,  
Օ՛յ, օ՛յ, հորբուր ջան.  
Ջուխտ ախպոր քուրիկներ  
Ջոկել կտանեն,  
Օ՛յ, օ՛յ, հորբուր ջան (ջա՛ն, ջա՛ն ախպեր ջան):  
Շեն մայրիկ, շեն հայրիկ,

Տներդ շեն լինի,  
Վա՛յ, վա՛յ, հորքուր ջան,  
Դուռ ու դռկիցներ  
Հետդ կլացուցնեն.  
Օ՛յ, օ՛յ, հորքուր ջան (ջա՛ն, ջա՛ն ախպեր ջան):

(Սպ. Մելիքյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Շիրակի երգեր № 113, «Նորահարսի հրաժեշտի երգը»)

Այս երգը, ինչպես և համարյա բոլոր հարսանեկան լացերը, համեմված է խտացված վիշտ ու հոգեկան ցավ արտահայտող բացականչություններով՝ «օ՛յ, օ՛յ», «վա՛յ, վա՛յ»; Լալիքում քիչ չեն նաև դժբախտ սիրո, կենցաղային կամ պատմական իրադարձությունների հետ կապված մոտիվները և այլն:  
Ստորև բերված երգը լաց է սիրո թեմատիկայով.

Բերդիցը աշեցի՝  
Չերևաց յարս.  
Օ՛յ, օ՛յ, օ՛յ, օ՛յ, օ՛յ, օ՛յ,  
Անբաղդ յար, օ՛յ, օ՛յ, օ՛յ:

Քո հոր տունը, դուռը  
Սև քարով շարվի,  
Պսակվելու օրը  
Քողդ սև կարվի:

Ծիրանի ծառ ըլնեի  
Ճամփիդ բուսնեի.  
Էնքան չմեռնեի  
Յարիս տեսնեի:

(Կոմիտաս, Երկ. ժող. 12 № 311, «Բերդիցը աշեցի»)

Կենցաղային մոտիվով հորինված լացի օրինակ է հետևյալ երգը, որը դրսևորում է մարդկային հոգեբանության այլանդակ կողմերից մեկը՝ ազահությունը.

Մուտ ազգականներս հարցրին հալս,  
Կուզեին մեռնեի, ուտեին մալս:

(Կոմիտաս, Երկ. ժող. 12 № 317, «Մուտ ազգականներս հարցրին»)

Ստորև բերված օրինակը իր թեմատիկայով ողբ է.

Ազիզ բալիս ըսպանեցին,  
Ումուղս, ճարս կտրեցին.  
Վո՛ւյ, վո՛ւյ, վո՛ւյ, վո՛ւյ, վո՛ւյ, վո՛ւյ,  
Վո՛ւյ, վո՛ւյ, վո՛ւյ, վո՛ւյ, վո՛ւյ, վո՛ւյ,  
Վիրավոր ջանս:

(Կոմիտաս, Երկ. ժող. 12 № 312, «Ազիզ բալիս ըսպանեցին»)

Ըստ երևույթին երգը կատարվել է ոչ անմիջապես դիակի վրա, մեռելի սուգը անելիս, այլ հետո. դա է հաստատում այս երգի երաժշտական լեզուն, որն իր առանձնահատկություններով ամենևին չի տարբերվում ընդհանրապես բոլոր լացերի երաժշտական լեզվից: Ողբերի և մահվան լացերի միջև եղած տարբերությունը ոչ թե նրանց բանաստեղծական տեքստի մեջ է, այլ երաժշտական լեզվի:

## Լալիքի երաժշտական լեզուն

Զինվորի լաց ՆՈՐ Ա ԲԱՅՎԵԼ ՍԱՐԻ ԼԱԼԵՆ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 9, № 6)

276

Նոր ա բաց - վել սա - րի լա - լեն,  
 թող մեռ-նի սա - պը-պի բա-լեն, նա - նի, նա - նի, նա - նի, նա - նի,  
 նա - նի, նա - նի ջան, թող մեռ - նի սա - պը - պի բա-լեն,  
 ող - բում եմ, լա - լիս եմ, չեմ գը-նա, նա - նի ջան:

Հարսի լաց ՄԱՅՐԻԿ, ԳՈՒ ՄԻ ԼԱ (Հ. Հարությունյան, Մանյակ, № 37)

277

Մայ - րիկ, դու մի լա, <sup>5</sup> ա՛խ, լա -  
 լու ես եմ: Մայ - րիկ, դու մի լա,  
 ա՛խ, լա - լու ես եմ, եր - թա - լու ես եմ:

Սիրո լաց ԲԵՐԳԻՅԸ ԱՇԵՏԻ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 12, № 311)

278

Բեր - դի չե - րե - ցը ա շե - րու,  
 ցի՛ ցի՛ ցի՛ ցի՛ ցի՛ ցի՛ ցի՛  
 ցի՛ ցի՛ ցի՛ ցի՛ ցի՛ ցի՛ ցի՛  
 ան - բաղդ յար, ցի՛ ցի՛ ցի՛:

Լաց կենցաղային բեմայով ՍՈՒՏ ԱՉԳԱԿԱՆՆԵՐՍ ՀԱՐՅՐԻՆ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 12, № 317)

279

Սուտ ազ - գա - կան - նե - ղըս  
 հար - ցը - ըին հա - լըս, կու - գե - ին մեռ - նե -  
 ի՛ ու - տե - ին մա - լըս, կայ - նի,  
 կայ - նի, կայ - նի, գա - լիս եմ, կայ - նի:

Լաց պատմական բեմատիկայով ԽՂՃՈՒԿԻ ԼԱՅՆ (Ա. Բրուտյան, Ռանկական մրմունջներ, II, № 92)

280

Ի - մա՛լ պը - տի է - նինք, ես լե չմ գի - նա,  
 որ չը - թոր - կինք թո - չինք մըր տուն ու վա - թան, չու - նինք խաց ու  
 խա - լավ. խեղճ ինք չոր մը - կա, հիմ - կուց է - տև տըս - նանք,  
 փո - խինք ըզ մեր բան, փո - խինք ըզ մեր բան:

Մահվան լաց ԱՉԻՉ ԲԱԼԻՄ ԸՍՊԱՆԵՅԻՆ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 12, № 312)

281

Ա - գիզ բա - լիս ըս - պա - նե - ցին.  
 ու - մու - դըս, ճա - ղըս կըտ - ըե -  
 ցին, վույ,  
 վույ, վույ, վույ, վույ, վի - ըա - վոր ջա - նըս:

Լալիքը կամ լացերը իրենց կառուցվածքային ազատությամբ (իմպրովիզացիա) մնան են ողբերին<sup>1</sup>: Լացերն էլ կազմված են առանձին անհավասար ու անհամաչափ հատվածներից, որոնք հաջորդում են իրար «անկազմակերպ» և ավարտվում են նրանցում առկա բացականությունների հետ համընկնող երկարաշունչ հնչյուններով: Լացերում անկանոնություն կա թեմատիկ դարձվածքների (հաճախ տարբերակված) կրկնության մեջ:

Թեպետև լալիքն ու ողբերն իրենց ծագումով միևնույն արմատներն ունեն, բայց լացը ողբ չէ, և ողբն էլ լաց չէ: Դրանք երկու տարբեր ժանրեր են իրենց կերպարային բովանդակությամբ. ողբերում դրսևորված վիշտն ու ապրումները խորն են, ցավագին, կսկիծն առավել դառնագին, քան լալիքում: Եվ դրա համար էլ, ի հակադրություն ողբերի արտասանական-ասերգային բնույթի, նրանց հնչյունաշարի փոքր ծավալի, լացերը երգային են, մեղեդու զարգացման առավել հանդարտ ընթացքով և ունեն հնչյունաշարի համեմատաբար մեծ ծավալ:

Բացի այդ, եթե ողբերին բնորոշ է տերցիային հիմք ունեցող փոյուզիական միևնույն, ապա լացերը հիմնականում ծավալվում են կվինտային հիմք ունեցող եռլական միևնույն, որը նպաստում է խոր ու անմիջական տրամադրությունները քնարական (բայց ոչ ողբերգական, ինչպես մահերգերում) երանգով արտահայտելուն:

Թե՛ ողբերը և թե՛ լացերը երգեր են, որոնց արժեքը ժողովրդի հասարակական ու ընտանեկան կենցաղը ռեալիստական մեծ ուժով դրսևորելու մեջ է:

## ՎԻՊԵՐԳԵՐ

ա) Էպիկական երգեր

բ) Դյուցազներգեր

Դառն է եղել անցյալում հայ ժողովրդի պատմական ճակատագիրը: Օտար զավթիչները շարունակ ավերել են մեր երկիրը, սպառնացել նրա ազատությանն ու անկախությանը: Ֆիզիկական ոչնչացման վտանգը ժողովրդին մղել է օրհասական պայքարի, ստիպել ինքնապաշտպանության սուր բարձրացնել հանուն հայրենիքի: Ահա այս պատմական ու քաղաքական միջադեպերն են, որ բանավոր, արձակ ձևով, մաս երգախառն հատվածներով արձանագրված են հայ վիպերգերում:

Վիպերգերի հնագույն շերտերը կապված են հեթանոսական Հայաստանի դիցաբանության հետ: Առաջին տեղեկությունները վիպերգերի մասին գտնում ենք Մովսես Խորենացու, Փավստոս Բուզանդի «Հայոց պատմություն»-ներում և այլ աղբյուրներում (Հայկ ու Բելի, Արամի, Տորք Անգեղի, Արայի ու Շամիրամի մասին առասպելները և այլն):

Գոյություն ունեն վիպերգերի բազմազան տեսակներ՝ դյուցազնական, հեքիաթային-ֆանտաստիկ, կենցաղային-արկածային և այլն: Բոլորն էլ ըստ էության առասպելներ են, ծնված տարբեր ժամանակներում, թեմատիկ տարբեր սյուժեներով (միջնադարին և նոր ժամանակներին են վերագրվում, օրինակ, կենցաղային և սիրո թեմաներով վիպերգերը): Մակայն անկախ վիպերգի տեսակից, նրա բովանդակությունը հայրենիքի անկախության ու ազատության գաղափարն է: Վիպերգերում ժողովուրդը հանդես է գալիս պատմական անցյալի խոր իմացությամբ:

Վիպերգերին պատկանող էպիկական երգերի ու դյուցազներգերի օրինակներ ժողո-

<sup>1</sup> Երևանի Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության կաբինետի կողմից կազմակերպած երգերի հավաքման գիտարշավների մասնակիցներս ներկա ենք եղել լացը կամ նույնիսկ օրորո ողբի վերածելու փաստերի: Նանիկ երգելիս երգասացն ընկել է հիշողության գիրկը, անդրադարձել կորցրած հարազատներին ու, իր համար աննկատ, օրորո վերածել լացի, ապա մաս ողբի:

վերջական երգաստեղծության մեջ քիչ են պահպանվել: «Իմացողներին մատով են ցույց տալիս», – գրում է Կոմիտասը<sup>1</sup>:

Դրա գլխավոր պատճառն այդ երգերի կառուցվածքային բարդությունն է. արձակ շարադրությամբ երկար պատմերգություններ են՝ զարգացած սյուժետային հենքով: Լեզվական բարդության շնորհիվ դրանք մեծ մասամբ երգել են ժողովրդական երաժշտության պրոֆեսիոնալ կատարողները՝ գուսանները: «Բացի ուրախության, որ է՝ զինու ու սիրու երգերից, գուսանները խնջույքների ժամանակ երգել են նաև վիպական երգեր, հին «Երգք առասպելաց», – գրում է Մ. Աբեղյանը<sup>2</sup>:

Ուրեմն, վիպերգեր կատարել են թե՛ գեղջուկները և թե՛ առավելապես գուսանները: Մակայն անկախ դրանից, այդ ժանրի մեզ հասած նմուշները թվում է թե ունեն գեղջկական ծագում: Այդ բանն ասելու համար կան բոլոր հիմքերը՝ վիպերգերի բովանդակությունը ժողովրդի քաղաքական կյանքի ու պատմության արտացոլումն է՝ դեպի սեփական ճակատագիրն ունեցած ակտիվ վերաբերմունքով, հորինված են տարերայնորեն ու անմիջականությամբ, ինչպես գեղջուկ երգի գեղարվեստական բարձրարժեք նմուշներն ընդհանրապես, ապրում են դարերով, նրանց երաժշտական լեզուն սերունդներն են հղկել ու կատարելության հասցրել, և վերջապես, ինչպես Մ. Աբեղյանն է նշել, վիպական նախասկիզբը ձևավորվել է թաղման ծեսի, ողբերի ընդերքում:

Վիպերգերից մեզ հասել են «Կարոս խաչ»-ը, «Մոկաց Միրզա»-ն և «Սասունցի Դավիթ» էպոսից երաժշտականացված հատվածներ<sup>3</sup>:

«Սասունցի Դավիթ» էպոսի ձայնագրյալ դրվագները և «Կարոս խաչ»-ը էպիկական երգեր են, իսկ «Մոկաց Միրզա»-ն՝ դյուցազներգ: Դրանք մեկը մյուսից տարբերվում են իրենց թեմատիկայով:

Էպոսի և ընդհանրապես վիպերգերի գոյությունը ժողովրդի երգաստեղծության մեջ նրա մշակույթի հնագույն լինելու, անվիճելի բարձր մակարդակ ունենալու վկայությունն է<sup>4</sup>:

## Էպիկական երգեր

Էպիկական երգերը պատմերգություններ են, ժողովրդական-պատմական ավանդություններ: Այսպես, «Սասունցի Դավիթ» էպոսում<sup>5</sup> տրված է VII – IX դարերի ընթացքում հայ ժողովրդի մղած պայքարը արաբ հարստահարիչների դեմ, հայրենիքի ազատության ու անկախության համար նրա մղած պատերազմներն ու հերոսամարտերը: Էպոսում արտացոլված է նաև երկրի սոցիալական ներքին կյանքը, խորացող անհավասարության հետևանք հանդիսացող ժողովրդական լայն խավերի նյութական ծանր վիճակն ու զրկանքները:

<sup>1</sup> Կոմիտաս, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, Հայպետհրատ, Երևան, 1941, էջ 27:

<sup>2</sup> Մ. Աբեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, I հատոր, ՀՄՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1944, էջ 189:

<sup>3</sup> Հայ ժողովրդական հերոսական էպոս «Սասնա ծռեր»-ի մեջ մտնում են «Մանասար ու Բաղդասարը», «Մեծ կամ Առյուծածև Սհերը», «Սասունցի Դավիթ»-ը և «Փոքր Սհերը», որոնք արտահայտել են տարբեր ժամանակաշրջանների պատմական իրադարձություններ: Դրանք եղել են առանձին գործեր և միայն դարերի ընթացքում միավորվելով կազմել են «Սասնա ծռեր» շարքը: Միավորման համար հիմք է հանդիսացել նրանց մեջ բացահայտված բովանդակության ընդհանրությունը, այն է՝ իր ազատության ու անկախության համար հայ ժողովրդի մղած շուրջ երկհազարամյա (880 մ.թ.ա. և 869 մ.թ.) պայքարը, սկսած ուրարտական ժամանակաշրջանից մինչև արաբական խալիֆայի անկումը:

<sup>4</sup> Համաշխարհային գրականության ոսկյա զանձարանն են մտել և այլ ժողովուրդների վիպերգեր՝ Հոմերոսի «Իլիականն» ու «Ոդիսականը», գերմանական «Նիբելունգների երգը», ֆրանսիական «Ռո-լանդի երգը», կարելական «Կալեվալան», ռուսական «Իլյա Մուրոմեցը», էստոնական «Կալեվիպոեգը», կիրգիզական «Մանասը» և ուրիշները:

<sup>5</sup> Էպոսն առաջինը գրառել է Գարեգին վարդապետ Սրվանձոտյանը, ապա՝ Մ. Աբեղյանը, Կ. Մելիք-Օհանջանյանը և ուրիշներ:

Երկու զորեղ ու հակադիր ուժերի՝ բարու և չարի բախումը կազմում է Էպոսի զարգացման հիմքը, ընդ որում չար ուժերը արտաքին թշնամիներն ու ներքին հարստահարիչներն են, իսկ բարին՝ հայ ժողովուրդն իր արդար ձգտումներով ու երազանքներով, իր հոգևոր հարստությամբ: Էպոսում հայ ժողովուրդը քաջ է, խաղաղասեր, դպրության կողմնակից: Այդ ճարտարապետ-շինարար ժողովուրդը զորեղ է աշխատասիրությամբ ու հայրենասիրությամբ, իր հավատարմությամբ ավանդականին (զոհաբեր նվիրվածություն ծնողներին, երկրի սուրբ հողին):

Էպոսի հերոսները առանձին-առանձին վերցրած ներկայացրել են ժողովրդի բնավորության որևէ գիծ, իսկ բոլորը միասին՝ ամբողջ ժողովրդին, սովել նրա խառնվածքի ամբողջական բնութագիրը, նրա ձգտումներն ու իղձերը:

«Մասունցի Դավիթ» էպոսից մեզ հասել են հետևյալ ձայնագրյալ դրվագները.

«Տո խրոխպեր» (գրառումը Սպ. Մելիքյանի). այս երգով Դավիթը խնդրում է իր հորեղբայր Օհանին՝ հոր պատվին կանգնեցված վանքի վերակառուցումը շուտ ավարտել շաբաթվա ծեսը (անբիծք) այդ եկեղեցում կատարելու համար.

Տո խրոխպեր, մեռնիմ քի, խրոխպեր,  
Ես խեր չունիմ, տու ձի արա խերութեն.  
Տո խրոխպեր,  
Չի քենե պետն ի շաբաթ օր անբիծք,  
Կիրակի պատարաթ,  
Չի քենե պետն ի շաբաթ, չոր շաբաթ կայնի  
Ձիմ խոր վանք:

(Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 209, «Տո խրոխպեր»)

«Մսրա Մելիքի երգը» ներկայացնում է Դավթի չարանենգ թշնամուն, որը պատրաստվում է կովի՝ փայփայելով հազարներով մարդ սպանելու, մանուկներ ոչնչացնելու դաժան միտք.

Տընցուցիմ<sup>1</sup> խազար հինգ,  
Խազար խամար նորալուկ մանուկ:

(Գրառումը Կոմիտասի)

Մյուս հատվածները «Ջողորմին»-եր են և «Ափսոսանք»-ներ, որոնց մեջ երախտագիտությամբ հիշատակվում են Դավթի նախնիները<sup>2</sup>.

Դառնամ զողորմին տըտամ  
Բար-Մելիքին,  
Դառնամ զողորմին տըտամ  
Մանասարին

(Գրառումը Ա. Քոչարյանի)

Տառնամ զողորմին տըտամ,  
Ջողորմին Ծենով Օհանին,  
Ծենով Օհանին:

(Գրառումը Սպ. Մելիքյանի)

<sup>1</sup> Տընցուցիմ – կհանգցնեն, փխր. կսպանեն, կմեռցնեն, կոչնչացնեն:

<sup>2</sup> Օրինակները վերցված են «Մասնա ծոեր»-ի Բ հատորից, մասն II, ժողովրդական վեպ, խմբագրեց ակադեմիկոս Մ. Աբեղյանը, աշխատակցությամբ Կ. Մելիք-Օհանջանյանի, Պետհրատ, Երևան, 1951, էջ 208-209:

Դ-ա(ա)ռնա(յա)մ գողորմին տը(յը)տամ  
Մելիքսեթ քահանին

Դ-ա(ա)ռնա(յա)մ գողորմին տը(յը)տամ  
Տայ Սանասարին:

(Գրառումը Կոմիտասի)

«Ափսոսանք»-ները երևան են բերում այն մեծ սերը, որ ժողովուրդը տածել է Մասնա ծոերի լավագույն ներկայացուցիչների՝ Մանասարի և նրա որդի Մեծ Մեերի (կամ Առյուծածև Մեերի<sup>1</sup>) ժառանգ Դավթի նկատմամբ: Դավիթը կոչվ է գնում Մարա գորքի դեմ: Նրա բշնամի Մարա Մելիքը Դավթի պես հսկա է, բայց նենգ է ու խարդախ: Այս «Ափսոսանք»-ներում արտահայտված է մի կողմից վախ ճակատամարտի հաջող ելքի նկատմամբ, մյուս կողմից՝ մաղթանք Դավթի հաղթանակին:

Ափսո՛ս, հագա՛ր ափսոս,  
Գնաց էն տղեն...

(Գրառումը Վ. Մամվելյանի)

Ափսո՛ս, հագա՛ր ափսոս,  
Գնաց Մասնա տընեն, հեյ-վա՛խ,  
Կոտինը Մեերին:

(Գրառումը Ա. Քոչարյանի)

Վիպերգերում մեծ է անհատ հերոսի դերը: Նա քաջ է և միշտ հաղթող նույնիսկ անհավասար կռվում: Բշնամու դեմ հաճախ կռվում է մեն-մենակ՝ նեցուկ ունենալով հարազատ ժողովրդի քաջալերանքն ու խրախուսանքը, նրա բարոյական ուժը:

Մենակ է կռվում այլազգի բռնակալների դեմ իր ժողովուրդը մարմնավորող Կարոս խաչը՝ նույն խորագիրը կրող վիպերգի հերոսը:

Երգի բովանդակությունը, որ տրված է այլաբանորեն, հետևյալն է.

Քառասուն հոտաղ հավաքվում են խորհրդի, թե ինպե՞ս ազատվեն բռնակալների հալածանքներից: Որոշում են մի խաչ սարքել, չորս գլուխները խնձորել (խնձորի ձև տալ, գնդել), «թզե թավով» փաթաթել: Խաչը դնում են հովտում ու խնդրում Աստծուն շնորհ պարգևել նրան: Աստծու գորոթյամբ խաչը դառնում է արծաթ, իսկ խնձորները՝ ոսկի: Խաչը թռչում գնում է կարոսի (նեխուրի, քարավուզի) ածուխ մեջ, որից և իր անունն է ստանում: Նա գիշերները լուսավորում է շուրջը, իսկ ցերեկները հով անում գյուղի վրա: Քահանայի առաջարկությամբ խաչը տանում են տաճար:

Օր շաբաթ օր, լուս կիրակին,  
Խոտըրքեր մեջ դաշտին հավաքվեցին,  
Կալկալե խաչըն շինեցին,  
Չորս բուրտիք խընձորեցին,  
Թըզե թավով փաթըթեցին,  
Ծունկ չըբեցին հիռջև, մեկ-մեկ բերան աղոթեցին,  
Տըվին ըզմեկմեկել համբուրեցին,  
Տարան դրին մեջ կարոս հավդին,  
Գիշեր՝ լուս կըտեր հավդին,

<sup>1</sup> Մեերին «առյուծածև» անվանելու հետ կապված է հետևյալ պատումը. Մասունը հարևան երկրների հետ կապող ճանապարհին մի առյուծ է լույս ընկնում, որը արգելում է մարդկանց երթևեկությունը: Այդ պատճառով թանկություն է ընկնում Մասունում: Տասնհինգ տարեկան Մեերը հակառակ հոր կամքին պատճառով թանկություն է ընկնում Մասունում: Տասնհինգ տարեկան Մեերը հակառակ հոր կամքին մեն-մենակ գնում է առյուծին սպանելու: Առյուծն ու Մեերը գտնեմարտի են բռնվում... Մեերը առյուծին երկու կտոր է անում, մի կտորը դնում է ճանապարհի մի կողմը, մյուս կտորը՝ մյուս: Այդ օրվանից նրան անվանում են Առյուծածև Մեեր (առյուծին կիտող, ձևող) (տե՛ս Ա. Դանալանյան, Ավանդապատում, ՀՄՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1969, էջ 364):

Յերեկ խով կաներ վոր գեղին:  
Գիշեր էկավ երազ գեղի քյախանին,  
Ըսաց՝ զի տարեք դրեք տաճարին,  
Գիշեր լուս կանեն տաճարին,  
Յերեկ խով կանեն գեղին:

(Մպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 208, «Կարոս խաչ»։ լրիվ տեքստը տես Կոմիտաս, Մ. Արեղյան, Հազար ու մի խառ, Բ հիսնյակ, № 50)

Այնուհետև վիպերգում պատմվում է, թե ինչպես գյուղի զգիրը խաչի գորության մասին հայտնում է Քուրդ Պարոնին, ասելով թե՛ խաչը վայել է Պարոնի դիվանին, բայց ոչ հայոց ազգին: Պարոնը պահանջում է խաչը: Հայերը առաջարկում են խաչի փոխարեն տալ մեծ քանակությամբ ոսկի և արծաթ, սակայն Պարոնը մերժում է այդ առաջարկը: Բռնի ուժով խաչը գրավելու համար Պարոնի ուղարկած զորքերը հենց խաչի գորությամբ անխնա կոտորվում են: Ի վերջո, պատժվում են բռնակալ Պարոնն իր ընտանիքով և բոլոր շար ուժերը:

– Ասաց, Ելեք, գորք ժողվեցեք,  
Գնացեք դեմ հայոց ազգին:  
Բերդ երեբաց վեր յուր հիմին,  
Կատղավ Պարոն մեջ իր բերդին,  
Ձին էլ կատղավ մեջ ախոռին,  
Կատղավ մանուկ օրորոցին,  
Կատղավ խանում մեջ իր օղին,  
Կաթն էլ կատղավ մեջ պղղնձին,  
Կատղավ զրզիր մեջ իր գոմին,  
Դարձավ կերավ միսն իր անձին:

«Կարոս խաչ» երգն ըստ ակադեմիկոս Մ. Արեղյանի շատ հին է և ունի կրոնական ծագում: Նա գրում է. «Թե որքան հին է այդ երգը՝ կարելի չէ որոշել: Բայց դրա բովանդակության առաջին մասն իբրև **անկախ կրոնական գրույց** գտնում ենք արդեն Ստեփանոս Օրբելյանի պատմության մեջ (XIII դարում)<sup>1</sup>»:

Հնարավոր է, որ երգը հորինել է ժողովուրդը ավելի վաղ, իսկ հետո այն օգտագործել է եկեղեցին: Պնդել այս մասին դժվար է պատմական տվյալներ չլինելու պատճառով: Կասկածից դուրս է, որ երգը հետագայում տարածվել է ժողովրդի մեջ, ստացել գյուղական-ժողովրդական երանգ ու մեկնաբանություն. այսպես, հոգևորականությունը խաչի մեջ մարմնավորել է իր հզորությունը և քարոզել այն միտքը, թե «եկեղեցուն դիպչողը ինքը կվնասվի» (Մ. Արեղյան), իսկ ժողովուրդը խաչի մեջ տեսել է իր ուժը, իր անպարտելիությունը և դրա համար էլ ընդունել է երգը, դարձրել իր սեփականությունն ու երկար տարիներ պահել հիշողության մեջ: «Կարոս խաչ»-ի տեքստով ժողովրդի կողմից հորինված մեղեդիներից երկուսն այսօր հայտնի են մեկը Կոմիտասի և մյուսը՝ նրա աշակերտ Սպիրիդոն Մելիքյանի գրառմամբ:

«Կարոս խաչ» երգը դասվում է վիպերգերի շարքը ոչ միայն իր բովանդակությամբ, այն է՝ ազգային անկախության գաղափարներով ու ձգտումներով, ժողովրդի անպարտելիության նկատմամբ արտահայտված հավատով, նրա ըմբոստ ոգին ներկայացնելով. երգը վիպերգ է նաև իր լեզվական առանձնահատկություններով, որի մասին դարձյալ նշում է Մ. Արեղյանը. «Հատվածներն այստեղ ավելի մեծ են (քան «Մոկաց Միրզա» երգում – Մ. Բ.), կազմված են 4-20 տողերից, որոնք սակավ բացառությամբ վերջանում

<sup>1</sup> Մ. Արեղյան, Երկեր, Ա, ՀՄՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, Երևան, 1966, էջ 502:

են «ին» հանգով, ինչպես միջնադարյան քերթվածների մեջ: Կազմված է սկզբնապես իրարուց անկախ մասերից, ինչպես «Մասնա Ծեր»-ի շատ հատվածներ»<sup>1</sup>:  
Սպ. Մեխիջյանի վկայությամբ «Կարոս խաչ»-ը կատարել են «տուն ման եկող աշուղները սազով և թամբուրով»<sup>2</sup>:

## Դյուցազներգեր

Դյուցազներգերի բովանդակությունը պատմական դեպքերին մասնակից հերոսների կյանքի ու սխրանքների նկարագրությունն է, նրանց գովքն ու փառաբանումը: Ի դեպ, գովերգվող հերոսի սոցիալական ծագումն այստեղ ոչ մի դեր չի խաղում: Ժողովուրդը ամենայն ակնածանքով մեծարում է թե՛ ազնվական և թե՛ ոչ ազնվական ծագում ունեցող քաջ ռազմիկներին ու սպարապետներին, որոնք հայրենիքը օտարերկրյա լծից ազատագրելու պայքարում հերոսացել ու անմահացել են (Վարդան Մամիկոնյան, Տեր-Ղուկասով և ուրիշներ):

Դյուցազներգերը հորինվել են ո՛չ հանպատրաստից և ո՛չ էլ անմիջական պատմական իրադարձությունների ժամանակ: Նրանք ստեղծվել են ժողովրդական երգիչների կողմից՝ իբրև այդ իրադարձությունների արձագանք, թերևս որևէ պալատականի կամ իշխանի պատվերով՝ արքունական խնջույքներին ու գինարբուքներին իրենց հերոս նախնիներին փառաբանելու համար:

Հայկական ժողովրդական բանահյուսության մեջ դյուցազներգի վառ օրինակ է վիպաբանարական տարրերով ներծծված «Մոկաց Միրզա»-ն: Պատմական ավանդությունների վրա հիմնված այս գովքում պատմվում է, թե ինչպես պարսիկ Կոլոտ փաշեն նենգ մտադրությամբ իր մոտ հրավիրելով գեղեցիկ, քաջ ու ազնիվ Մոկաց Միրզային, սպանում է նրան թունավոր դանակով (տեքստը բերվում է ոչ լրիվ): Երգի կրկնակը՝ «Հազար ափսոս...», ներկայացնում է ժողովրդի սրտացավ վերաբերմունքը եղելության նկատմամբ.

Օրն էր ուրբաթ,  
Լուս ի շաբաթ,  
Գեաշտ էրիր ենք Մալաքյավեն<sup>3</sup>,  
Թղթիկ մ'էկավ Ջրգիրու<sup>4</sup> քաղքեն.  
Առին, բերին Մալաքյավեն,  
Տվին ի ձեռ Մոկաց Միրզեն.

**Հազար ափսոս Մոկաց Միրզեն:**

Մտեց, կարդաց քաղցրիկ լեզվեն,  
Էրավ մաղդեն,  
Շլեց աչքեր, կախեց չանեն,  
Քաղվավ կարմիր գույն երեսեն:

**Հազար ափսոս Մոկաց Միրզեն:**

Կանչեց, ասավ իր մշակին, –  
Դո՛ւս քաշի Բոզ-Բեղավին,  
Վըրա դըրեք թամբը սաղափին,  
Մաֆար կերթամ չուր Ջրգիրեն:  
**Հազար ափսոս Մոկաց Միրզեն:**

<sup>1</sup> Մ. Աբեղյան, Երկեր, Ա, ՀՄՄՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1966, էջ 502:

<sup>2</sup> Սպ. Մեխիջյան, Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, հատոր I, Հայպետհրատ, Երևան, 1949, էջ 214:

<sup>3</sup> Մալաքյավա – քաղաք:

<sup>4</sup> Ջրգիրեն – քաղաք:

Խեր չտեսներ Կոլոտ Փաշեն.  
Բաժն էր կոլոտ, բըրչամ երկեն.  
Կանչեց Մոկաց Սիրզեն,  
Տարավ յուր օղեն:

**Քեմուրադ կեներ Կոլոտ Փաշեն:**

Աոեց փարեն, իջավ շուկեն.  
Ետու, աոեց մեկ բաշըլեն,  
Աոեց, բերավ, դանակ դեղեց մեկ երեսեն,  
Կաժեց՝ կաժ մ'իճք կերավ,  
Մեկ ետու՝ Մոկաց Սիրզեն:

**Քեմուրադ կեներ Կոլոտ Փաշեն:**

Հեծավ գձին Մոկաց Սիրզեն,  
Քամեց մաղդեն,  
Շրջավ բալակ աչքեր, կախավ լամեն.  
Թափավ մըրուսեն,  
Թափավ մազեր կարմիր երեսեն,  
Թափավ բեղեր նազիկ պոկեն,  
Թափավ դեղին ջուր սիպտակ լեշեն:

**Քեմուրադ կեներ Կոլոտ Փաշեն:**

Եկան, ժողվան Մոկացիք,  
Եկան մոտ Մոկաց Սիրզեն.  
Տարան դըրին մեջ պողերուն<sup>1</sup>,  
Դոտն էլ բացին հարավ քամուն:

Կացեք բարով,  
Հազար տարով,  
Թանգ Նազուխան,  
Թող տան էրկան:

(Կոմիտաս, Մ. Աբեղյան, Հազար ու մի խաղ, Ա հիսնյակ, 50)

Այստեղ ևս, ինչպես «Մասունցի Դավիթ» էպոսում, երկու անհատների բախումով ժողովուրդը ներկայացնում է երկու հակադիր ուժեր, որոնցից մեկին վերագրում է հոգեկան ու ֆիզիկական գեղեցկություն, մարդկային բարձր արժանիքներ, իսկ մյուսին՝ նենգություն ու ստորություն: Ժողովրդի համակրանքը միշտ գեղեցիկի ու բարու կողմն է, որին նա մաղթում կամ վերագրում է հաղթանակ: Այսպես է ներկայացնում ժողովուրդն իր լավագույն ձգտումները, իր հավատը արդար գործի նկատմամբ:

«Մոկաց Սիրզա» և «Կարոս խաչ» երգերը ըստ Սպ. Մելիքյանի հորինվել են պատմական նույն ժամանակաշրջանում: Նա այդ մասին հետևյալն է գրում. «Միջնադարյան հայկական բուսաֆորական իշխանությունների անկումից հետո Հայաստանը գտնվում է պարսկական և օսմանյան տիրապետությունների ներքո: Ահա այդ շրջանում առաջ է գալիս կես-վիպական, կես-պատմական պոեմը, որը իր մեջ արտացոլում է ստեղծված այդ նոր հարաբերությունները. այդ պայմաններում մի կողմից հրապարակ են գալիս Սիրզան, քոլխվան, Մելիքը, գզիրը, հայ գյուղն իր քահանայով և սրբատեղիներով, մյուս կողմից՝ Կոլոտ Փաշեն, Զյուրդ Պարոնը, նրանց հրոսակները: Այդ շրջանին են պատկանում «Մոկաց Սիրզա»-ն և «Կարոս խաչ»-ը և ուրիշները, որոնք պահված են ժողովրդական բանահյուսության մեջ: Դրանց բառային տեքստը ամբողջովին չափածո է և երգ-

<sup>1</sup> մեջ պողերուն – ժայռերի մեջ (գերեզմանի նախնական ձև):

վում է սկզբից մինչև վերջ՝ իհարկե չնչին փոփոխություններով կրկնելով առաջին տան եղանակը»<sup>1</sup>:

«Մոկաց Միրզա» երգի հորինման ժամանակի, ինչպես նաև երգը վիպերգին պատկանելու մասին գրում է և Մ. Աբեղյանը. «...ույնպես միջնադարյան մի երգ է: Դրա հնությունը երևում է տողերի վերջում «են» (մի քանի տողի վերջում «ին») հանգերի միակերպությունից, որ սիրված էր միջնադարում: Դա դեռ **քնարական-վիպական** երգ է. ունի կրկնակի «Հազար ափսոս Մոկաց Միրզեն», ինչպես և «Բեմուրադ կեներ Կոլոտ փաշեն», որոնց մեջ երևում է երգչի վերաբերմունքը դեպի գործող անձերը: ...Դա չի հորինված ոչ հայրենի<sup>2</sup> չափի երկատող տներով (բեյթերով) և ոչ ժողովրդական խաղի քառյակներով, որոնք երկուսն էլ, երկատող տունը և քառյակը, հատուկ են առանձնապես քնարական երգերին: Դրա մեջ գտնում ենք արդեն այն **վիպական** չափը, ազատ ոտանավորները, իշխող ութվանկանի տողերով, որ ունենք և մեր հին առասպելների, հին ու նոր վեպերի մեջ: Երգը բաժանվում է 3 – 9 տողերից կազմված **փոքր հատվածների**, որոնցից հետո ասվում է կրկնակը»<sup>3</sup>:

«Այս երգը շատ հին է, հեթանոսական դարերից, թերևս: Տե՛ս, ի՛նչ հզոր ձայներ կան, ի՛նչ խրոխտ շեշտեր: Մեր բարձր լեռներից, շառաչուն ջրերից, խոժոռ ժայռերից է ծագում առել: Մեր քաջ նահապետների հոգուց է բխել այս առնական երգը: Այնքա՛ն հին է նա, որ անշուշտ Չենով Օհանը երգել է, Սասունցի Դավիթը լսել» – այսպես է նկարագրել Կոմիտասը «Մոկաց Միրզա» երգը Ավետիք Իսահակյանին, երբ վերջինս հյուրընկալել է նրան Էջմիածնում<sup>4</sup>:

Ժողովրդական դյուցազներգերին հատուկ են փառաբանվող հերոսի գովերգունը համեմատությունների, այլաբանությունների լայն օգտագործմամբ, նաև չափազանցությունների՝ հատկապես քաջության, ուժի, զեղեցկության. հերոսը տարբերվում է բոլորից<sup>5</sup>.

Գնաց, հասավ չոր Չամբարեն,  
Խաթուններ քափան փանջարեն.  
Թափան Մոկաց Միրզի թամաշեն,  
Չկեր ուր նման բոլոր դունինեն:

կամ՝

Գնաց, հասավ չոր Չրզիբեն,  
Էկան, ժողվան քաղաք զմեն.  
Մոկաց Միրզեն  
Կարժեր քաղաք զմեն:

**Հազար ափսոս Մոկաց Միրզեն:**

(Գ. Գրիգորյան, Հատընտիր, էջ 167)

Էպոսի և էպիկական երգերի դրական հերոսը դյուցազնի կերպարով ներկայացնում է ժողովրդին, տալիս նրան բնորոշ լավագույն հատկանիշների ընդհանրացումը:

Թե՛ էպիկական երգերը և թե՛ դյուցազներգերը գեղարվեստական ընդհանրացմամբ քաղաքական-պատմական դեպքեր ու անցքեր արտացոլող երգեր են, թեպետև զուրկ պատմական կոնկրետությունից (ի տարբերություն պատմական երգերի):

<sup>1</sup> Մայ. Մելիքյան, Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության, Մելքոնյան ֆոնդի հրատ., Երևան, 1935, էջ 9:

<sup>2</sup> Հայրեն բանաստեղծական չափի մասին տե՛ս դասագրքի 225 էջում:

<sup>3</sup> Մ. Աբեղյան, Երկեր, Ա, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, Երևան, 1966, էջ 499-500:

<sup>4</sup> Ավ. Իսահակյան, Երկեր, չորրորդ հատոր, Հայաստհրատ, Երևան, 1959, էջ 89:

<sup>5</sup> Վիպերգերին բնորոշ չափազանցությունների (հիպերբոլա), նրանց հերոսների հավաքական կերպարների համար Մ. Խորենացին դրանք անվանում է «առասպելական», «ինացած գրույցներ», «անճիշտ պատմություններ»:

«Այս երգի մեջ, – գրում է Մ. Աբեղյանը, – պատմված դիպվածը չենք կարող համենա-տել ոչ մի իրապես պատահած եղելության հետ միայն այն պատճառով, որ պատմական հիշատակություններ չունենք: Մոկացիների մեջ պահված է ավանդություն, որ այդ Միր-զան եղել է Մոկաց իշխաններից, գուցե և վերջինը: Նա նստել է Մալաբավայում, որի ավերակներն էին ցույց տալիս XIX դարում, և տեր էր եղել բերդին: Երգի մեջ էլ հիշվում է նույնը.

Խաբար տարեք Մալաբյավեն,  
 Խաբար տարեք բերդի խաթունին<sup>1</sup>,  
 Թող զա վար իր թախտեն.  
 Հանե թագեն,  
 Հագնի զհին,  
 Ինչի՞ բերդի խաթուն է էն»<sup>2</sup>:

Այսպես, ուրեմն, ժողովրդական առասպելների ու էպոսի հիմքով ստեղծված էպիկա-կան երգերի բովանդակությունը ազգային ազատագրական պայքարն է, իսկ դյուցազն-երգերինը՝ այդ պայքարին զինվորագրված հերոսների գովերգումն ու փառաբանումը:

Դյուցազներգերի բովանդակության արմատները խորանում են ողբերի, նրանց փա-ռաբանական տարրերի մեջ: Սակայն եթե ողբերում գովերգվում է աշխարհից հեռացող ամեն ոք, ապա վիպերգերում փառաբանվում է ժողովրդական հերոսի անուն վաստա-կած ռազմիկը, արժանին է տրվում այն դյուցազնին, որն ի կատար է ածում մի ամբողջ ժողովրդի ձգտումներն ու իղձերը:

Էպիկական երգերն ու դյուցազներգերը՝ վիպերգերը, կազմում են ժողովրդական եր-գաստեղծության պատմա-դիցաբանական ճյուղը:

## Վիպերգերի երաժշտական լեզուն

Վիպերգերի երաժշտական լեզուն բնութագրելու համար վերը շարադրվածից առա-վել կարևոր նշանակություն ունի ժողովրդական երգաստեղծության այդ ժանրին բնո-րոշ պատմողականությունը:

Պատմողականությունն է ապահովում վիպերգերի **ասերգային-իմպրովիզացիոն** զարգացումը, **մետրական ազատ** հենքը, **ձևի ծավալունությունն** ու զարգացման **միջան-ցիկ** սկզբունքը, ինչպես նաև **լադային հիմքի հարստությունը**:

Վիպերգերն իրենց բնույթով խրոխտ են ու առնական:

Վիպերգերից հանրահայտ է «Մոկաց-Միրզա»-ն (տե՛ս օրինակ 109): Այս ժանրին են պատկանում նաև հետևյալ երգերը.

ԿԱՐՈՍ ԽԱՉ (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, հավելված, № 208)

282 *recit.*

Օր շա-բաթ, օր լուս կի - ռա - կին, խո - տող-քեր մաջ դաշ-

տին հա - վաք-վե - ցին, կալ - կա - լե խա - չնմ շի - նե - ցին,

<sup>1</sup> Միրզայի կինը:

<sup>2</sup> Մ. Աբեղյան, Երկեր, Ա, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1960, էջ 501:

չորս բո-լոր-տից խըն - ձո - րե - ցին, բը - գե թա - վով  
*recit.*  
 փա - թը - թե - ցին, ծունկ չո - քին հիռ - ջև, մեկ - մեկ բե -  
*recit.*  
 րան ա - դո - թե - ցին, տը-վին ըգ-մեկ մե - կել համ-բու - րե - ցին,  
 տա - րան դը - րին մաջ կա - րոս հավ - դին, գի - շեր լուս կը-տեր  
 կա - րոս հավ-դին, ցե - րեկ հով կա - ներ վըր գե - դին...

ՏՈ, ԽՐՈՒՊԵՐ (Մպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, հավելված, № 209)

283

Տո, խրոյս-պեր, մեռ-նիմ քի, խրոյս - պեր, ես խեր չու - նիմ,  
 տու ձի ա - րա խե - րու - թեն: Տո, խը-րոյս պեր,  
 ձի բե-նե պետն ի շա - բաթ օր ան - բիծք, կի - րա - կի պա - տա - րագ,  
 ձի բե-նե պետն ի շա - բաթ, չուր շա - բաթ կայ - նի գիմ խոր վանք:

ԽԱՋԱՐ ՀԵՅ ԱՓՈՍԱ (գրառումը Հ. Մխիթարյանի, կոմսերվատորիայի ժող. ստեղծ. կաթիմեստի ֆոնդ)

284

Խա - զար հեֆ ափ - սո՛ւ  
 կա - պեն խամ-բու - կին, Խա-զար հեֆ ափ-  
 սո՛ւ

ըա - մարև ի մեջ - կին, խա-զար հեֆ ափ-  
 սո՛ւ ջուզ - մեն ի ոտ - քին,  
 խա-զար հեֆ ափ - սո՛ւ  
 կյու - տին ի գըլ - խին, խա-զար հեֆ ափ-  
 սո՛ւ սո՛ւ կա - նաջ թու-րեն կե-ծա-կին,  
 քու - ոկն ը- Ջա - լա-լին:

Վիպերգեր են «Մասնա ծեղեր» շարքից բերված երգվող հետևյալ հատվածները (հատոր Բ, II մաս)։

**ՋՈՂՈՐՄԻՆ** (գրառումը Կոմիտասի)

285

Դա-(ա)ռ- նա - (յա)մ գո-ղոր-մին տը - յը - տամ Մեջ-սեթ ըա-հա - նին,  
 դա-(ա)ռ- նա - (յա)մ գո-ղոր-մին տը - յը - տամ տայ Սա-նա-սա - րին:

**ՋՈՂՈՐՄԻՆ** (գրառումը Սայ. Մելիքյանի)

286

Դառ-նամ գո-ղոր - մին տը-տամ Ա - բա Մե - լի - քին,  
 դառ-նամ գո-ղոր - մին տը-տամ Սա - նա - սա - րին:

**ՋՈՂՈՐՄԻՆ** (գրառումը Ա. Քոչարյանի)

287

Տառ-նամ գո - ղոր մին,  
 տը-տամ գո-ղոր - մին Մե - նով Օ - հա - նին, գոռ Օ - հա-նին:

ԱՓՈՍԱՆՔ (գրառումը Վ. Սամվելյանի)

288

Ափ - սոս, հա-գար ափ-սոս,  
 գը - ևաց են տը-դեն, հա - գար ափ - սոս,  
 գը-ևաց են տը - դեն:

ՄՐԱ ՄԵԼԻՔԻ ԵՐԳԸ (գրառումը Կոմիտասի)

289

Տըն-ցու - ցի իմ խա-գար հիկզ, խա-գար խա-մար, նո-րա - լուկմա-նուկ:

Վիպերգում ասերգերի (ռեչիտատիվների) առկայությունն՝ իբրև ժանրային առանձնահատկություն, կոմպոզիցիոն հատկանիշ, պայմանավորված է տեքստի ցայտուն արտահայտման, խոսքը «տեղ հասցնելու» կարևորությամբ: Դրանց սպառիչ բնութագրումը տվել է ակադեմիկոս Մ. Աբեղյանը.

«Հին ժամանակ բանաստեղծությունը կատարում էին երեք կերպ. երգում էին, «ի թի էին ասում» և «ի ձայն» կամ «ձայնի» էին ասում: «Ի թի ասելը» դա «ի թի» ուսած, այսինքն՝ բերան արած՝ արտասանելն է, առանց որևէ եղանակի, սովորական կարդալու կամ պատմելու ձևով, որքան կարելի է, պարզ և մեկին: Այսպես «ի թի է ասվել», մասամբ և երգվել մեր հին վիպասանությունը կամ վիպասանքը, որ և այդ պատճառով կոչվել է նաև «Թուելիք», «թուել» բառից, որ նշանակում է նաև պատմել: «Թիվ են ասվել» և դեռ այդպես ասվում են, և քիչ մասով միայն երգվում մեր «Մասնա Ծոերը», ինչպես նմանապես նաև ուրիշ ազգերի ժողովրդական վեպերը:

«Չայնով ասելը», դա մի առանձին տեսակի եղանակավոր ասելն է, որ երգելու և թիվ ասելու միջին տեղն է բռնում... Մինչև այժմ էլ մեր «Մասնա Ծոեր» պատմողները եթե չեն երգում այն հատվածները, որ ուրիշները երգում են, հաճախ «ձայնով են ասում», և հայտնում են, թե այս ինչ կտորը պետք է ձայնով ասել: Նույնիսկ վեպի պատմվածքի ընթացքում, վեպի բնագրի մեջ այդպիսի հատվածների համար գործածվում է կամ «երգել», «խաղով (= երգով) ասել», կամ թե չէ՝ «ձենով ասել» արտահայտությունը»<sup>1</sup>:

Վիպերգերի ասերգը «ձայնով ասվող», լայն շունչ ունեցող, մեղեդիացված ասերգն է:

Վիպերգերում երգայնության հետ զուգորդված ասերգը նպաստում է լադերի ամբողջ հնչյունաշարերի դրսևորմանը (օրինակ № 290):

Օրինակներից ակներև է ոչ միայն վիպերգերի հնչյունաշարերի մեծ ծավալը, այլև նրանց մեջ լադային շեղումների ու սնորվացիաների, ինչպես նաև լադային փոփոխականության լայն օգտագործումը: «Մոկաց Միրգա» երգի լադի զարգացումը այս տեսանկյունով վերլուծված է դասագրքի 47 էջում:

<sup>1</sup> Մ. Աբեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, գիրք II, ՀՄՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1946, էջ 552:

290

սուպս սիրշս      ԿԱՐՈՍ ԽԱՅ

T      T=VII      T

ՏՈ ԽՐՈՒՆԳԵՐ      ՉՈՂՈՐՄԻՆ (ԿՈՄԻՏԱՍԻ)      ՄԱՐԱ ՄԵԼԻԷԻ ԵՐՁՁ

T      T=IV      T      T=IV      T      T=IV

ՉՈՂՈՐՄԻՆ (ՍՎ. ՄԵԼԻՅԱՆԻ)      ՉՈՂՈՐՄԻՆ (Ա. ԶՈՂԱՐՅԱՆԻ)      VI-VI

T      T=VII      T

ԱՓՈՍՍԱԼԶ (Վ. ՍԱՄՎԵՅԱՆԻ)      ԱՓՈՍՍԱԼԶ (Ա. ԶՈՂԱՐՅԱՆԻ)

T      T=IV      IV      T      T=IV      IV

Վերլուծենք Ա. Զոչարյանի գրառած «Ափսոսանք»-ը, որտեղ մեծ է լադային փոփոխակիության դերը.

291

Ափ-սոս,      հա-զար      ափ-սոս,      կը - նաց

սաս-նա      տը-նեն      հեյ վա՛խ, կո-տի      նը Սը-հե-րին:

IV V VII VI

T      T      IV

Երգի լադը կվինտ-սեպտիմային հիմք ունեցող դորիական մինորն է (սուլ T-ով). նրա զարգացման ընթացքում, պարբերաբար, իբրև ժամանակավոր լադային կենտրոններ իրենց դրսևորում են VII և IV աստիճանները.

292

VIII VII V IV

T      T      IV

VII և IV աստիճաններն իրենց տոնիկականությունը ձեռք են բերում տարբեր ձևերով. օրինակ, երգի (№ 291) 1-ին և 3-րդ տակտերում VII աստիճանը (Ֆա-ն) տոնիկականություն է ձեռք բերում իր ներքևի ձգտող հնչյունի օգնությամբ (Ֆա-մի-Ֆա), իսկ IV աստիճանը՝ թե՛ ներքևի ձգտող հնչյունի (դո-սի-դո) և թե՛ VI տարբերակված (բնական և բարձր) աստիճանի օգնությամբ (№ 292 օրինակում նշանակված են x-ով). V աստիճա-

ըն՝ ուն-ն, իբրև օժանդակ հենակետ և VIII-ը՝ երկրորդ օկտավի սոլ-ը, «աշխատում» են այդ պայքարում»՝ չկորցնել իրենց կշիռը ռիթմական մեծ տևողության օգնությամբ:

Լադային փոփոխակիությունն իշխող է վիպերգերի բերված օրինակների մեծ մասում (տե՛ս 290 օրինակը), որը նրանց լադային հարստության ու բարդության վկայությունն է: Կարելի է նշել վիպերգերին բնորոշ ևս երկու լադային առանձնահատկություն՝ մեկը մաժորի գերակշռությունը, մյուսը՝ որոշ երգերում լադերի անգեմիտոն (առանց կիսատոնի) կառուցվածքը (տե՛ս օրինակներ 285, 289): Այս առանձնահատկությունները պայմանավորված են վիպերգերի խրոխտ, խստաշունչ-հերոսական բնույթով:

Ուշադրության է արժանի վիպերգերի մետրը: Նա ամբողջությամբ կախված է բանաստեղծական տեքստի (որի ամեն մի տողն ունի վանկերի իր քանակը, իր հանգավորումը, իր շեշտադրությունը) արտահայտչական տրամաբանությունից, զարգանում է նրա կառուցվածքին համապատասխան: Այլ կերպ ասած, վիպերգերի մետրը ազատ է, իմպրովիզացիոն: Դրանում կարելի է համոզվել թեկուզ «Մոկաց Սիրգա» երգի մետրին թեթևակի հայացք գցելով, որն ունի հետևյալ պատկերը՝ 8/8, 4/8, 6/8, 10/16, 8/16, 5/16, 2/4, 10/16, 6/4, 10/16, 5/4. պատկերից պարզ երևում է մետրի մշամակման պայմանականությունը:

Վիպերգերի իմպրովիզացիոն բնույթին օժանդակում են տների կամ երաժշտական քառյակների կառուցվածքային տարբերակումները՝ դրանք թե՛ անհավասար են և թե՛ մանրամասներով տարբեր:

Վիպերգերին բնորոշ է ինտոնացիոն հստակ, պարզ ու մեկին արտաբերումը: Հանդիսավոր ու ազդու կատարումը, նույնիսկ հարուստ մելիզմատիկայի, ձայնի խաղերի, յուբիլյացիաների ու զլիսանդոնների առատ օգտագործման պայմաններում, «հետապնդում» է խոսքի իմաստի դրսևորման նպատակը:

Երաժշտական զարդարանքներով «պնմված» վիպերգերը, ըստ պրոֆ. Բ. Քուշնարյանի, տարածված են եղել պալատական շրջաններում և կատարվել գողթան երգիչների՝ կողմից (հաճախ փանդիոնի նվագակցությամբ), իսկ «պնմանքից» զուրկ վիպերգերը, որոնք կառուցվածքով ու զարգացման սկզբունքով հիշեցնում են գեղջկական պարերգերը՝ ժողովրդական լայն խավերի մեջ:

ԾԱՄԹԵԼԻԿ (Սպ. Մեկիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 72)

293

Ծամ - թե-լիկ, ծամ, ծամ - թե - լիկ, բա - րակ թե-լիկ:

Ծա - մե-րի ծանդ - թու-թե-նեն ծամ - թել կըտ-րավ ծո - վերն ըն-կավ:

ՊԵՐԻԿՈ ՀՈՅՆԱՐ (Սպ. Մեկիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 26)

294

Դե - թի-կո հոյ - նար, հոյ - նար, հոյ-նար, Դե - թի - կո ջան,

Դե - թի-կո հոյ - նար, հոյ - նար, հոյ - նար, իս - նը - մե ջան:

1 Գողթանը Մյունխեն երկրի գավառներից մեկն էր, որտեղից, ըստ Մովսես Խորենացու վկայության, ծնունդ են առել լավագույն երգերն ու երգիչները. այստեղից էլ՝ գողթան երգիչ և գողթան երգ արտահայտությունները:

295

Զառ - սուն հո - տաղ մեջ մեկ դաշ - տին, չո - քան լա - ցին,  
 Աստ-ված կան - չին, պո - ղե ուր - ձին խաչ շի - նե - ցին,  
 չորս գը - լովս - ներ խըն-ձոր գար - կին, թը-գե - նի թը - փով  
 փա-թու - թե - ցին, տա - րան դը - թին մեջ կան փո - ղին,  
 ա - նուն դը - թին Կա - ռոս խա - չին, ծա-ռա կեղ - նիմ Կա-  
 րոս խա - չին ծա - ռա կեղ - նիմ Կա-րոս խա - չին:

Իրենց պարզությամբ գեղջկական երգաստեղծության մնուչներ են վերը բերված «Ծամբելիկ», «Դերիկո հոյնար» երգերը<sup>1</sup> և Կոմիտասի գրառած «Կարոս խաչ»-ը (օրինակ 295, «Քառսուն հոտաղ»):

Վիպերգերի ծնունդը վերագրվում է IV դարին (մ.թ.ա.), իսկ նրա զարգացումը՝ II դարին (մ.թ.ա.)<sup>2</sup>:

<sup>1</sup> «Ձինչ ու զինչ», «Ծամբելիկ» և «Դերիկո հոյնար» երգերի բովանդակությունը կապված է ասորական առասպելներում հիշատակվող սիրո աստվածուհի Ծամիրամի ու նրա մոր՝ ջրի աստվածուհի Դերկետոյի հետ:

Ըստ դիցաբանության, Դերկետոն հանցավոր սիրո համար Ծամիրամի ծնունդից հետո ձուկ է դառնում, իսկ Ծամիրամը, ըստ բարեկացիների, շարունակում է մոր անառակ ու անբարոյական կյանքը:

Ծամիրամը Վանա ծովափին (որ մա ըմտրել էր իր համար իբրև ամառանոց) տեսնում է մանչուկների ձեռքին այն ուլունքը, որի գոյության մասին գիտեր: Նա խլում է ուլունքը և դրանով սկսում կախարդել հայ երիտասարդներին: Հայոց նահապետներից մեկը հարմար միջոց գտնելով ուլունքը փախցնում է. դիցուհին վազում է նրա ետևից, բայց իզուր: Կատաղած Ծամիրամն արձակում է իր երկար մազերը, մի մեծ ապառաժ դնում մեջը և պարսատիկի նման արձակում է ծերունու ետևից. ապառաժի ծանրությունից նրա մազերը պոկվում են գլխից: Ծերունին ուլունքը զցում է ծովը և հայ երիտասարդներին փրկում Ծամիրամի կախարդանքից (տե՛ս Վ. Փափագեան, Պատմություն հայոց գրականության, (բանահիստորեան պատմություն), ձեռնարկ ուսուցիչների և դասագիրք դպրոցների համար, տպարան «Լոյս» Արշակ Յակովբեանցի եւ Ընկ., Երևան, 1907, էջ 35-36):

<sup>2</sup> X. С. Кувшарев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Музгиз, Ленинград, 1958, էջ 68:

## ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐ

Այս ժանրում խմբավորված են ժողովրդական երգաստեղծության այն բոլոր նմուշները, որոնք արտացոլում են պատմական դեպքեր ու իրադարձություններ: Դրանք մեզ ծանոթացնում են ամենատարբեր ժամանակների որոշակի սոցիալ-պատմական երևույթների հետ, գաղափար տալիս ժողովրդի՝ դեպի այդ երևույթներն ունեցած վերաբերմունքի մասին: Այս իմաստով պատմական երգերի ճանաչողական արժեքը չափազանց մեծ է:

Պատմական երգերի հիմնական թեման բողոքն է օտար զավթիչների դեմ, հայրենիքը ազատագրելու իղձը: Ի տարբերություն էպիկական երգերի ու դյուցազներգերի, որոնց բովանդակությունն ըստ Մ. Խորենացու «ամճիշտ» գրույցներ էին, պատմական երգերում նկարագրվում են իրական դեպքեր՝ պատերազմների արհավիրքներն ու դրանց հետևանքները, ժողովրդի հույզերն ու ապրումները.

Սասուն ցատեր անտեր կուլար,  
Հավքերն ալ մեջ կը սզան,  
Դուման փաթեց մեր աշխարհը,  
Երբ իմացանք սև խաբար:

Շուն օսմանցին Սասուն աշեց,  
Թոփեր տարավ վրան քաշեց.  
Հայ-վա՛խ, հայ-վա՛խ, գերի Սասուն,  
Ոչ մարդ մնաց, ոչ անասուն:

Սասնա սարեր են խորթուրորթ,  
Սասնա լեռներ միշտ արուն-հոտ,  
Հայ-վա՛խ, հայ-վա՛խ, գերի Սասուն,  
Ոչ մարդ մնաց, ոչ անասուն:

(Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 38, «Սասուն ցատեր անտեր կուլար»)

Ալաշկերտցիք բարձան գացին,  
Մուշ, Բըլանուխ ցատան լացին,  
Իրանց մանուկներ մոռացին,  
Չուլտ՛ւմ, գուլտ՛ւմ դատաստան էր,  
Գերի մնաց գերդաստանս:

Վերև նայեմ՝ աստղ փելա,  
Ներքև նայեմ՝ արուն-տիլ ա,  
Մեր՝ որդու տեր, ցատի կիլա,  
Չուլտ՛ւմ, գուլտ՛ւմ դատաստան էր,  
Գերի մնաց գերդաստանս:

(Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 96, «Ալաշկերտցիք բարձան գացին»)

Պատմական երգերը (տների քանակով) ի հակադրություն էպիկական երգերի ու դյուցազներգերի՝ ծավալուն չեն: Դա բխում է նրանց քանաստեղծական բովանդակությունը մեծ լարվածությամբ, բայց և հակիրճ ձևով բացահայտելու առանձնահատուկ ոճից:

Հասան Ղալեն բարձր սար է,  
Չորսի կողմը լեռներ, քարեր.  
Անտեր մնա Հասան Ղալեն,  
Եթիմ բողեց շատի բալեն:

Վերան դառնաս, Հասան Ղալա,  
Խեղճ հայերի դարդ ու բալա,  
Վերան դառնաս, Հասան Ղալա:

(Նոյեմբերյանի շրջանում գրի առած երգերից, 1961, ՀՄՄՀ ԳԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի քանահյուսության արխիվ)

Հասան Ղալան Էրզրումի մոտ կառուցված այն բերդն է, որտեղ ահավոր տանջանքների են ենթարկվել հազարավոր հայեր: Ահա թե ինչու այդ բերդը ահ ու սարսափ է տարածել իր շուրջը, ահա թե ինչու հայ ժողովուրդն ատելությամբ ու անեծքով է հիշում Հասանի՝ այդ բռնակալի կառուցած շինությունը:

Ստորև բերված պատմական երգերի մոտիվները տարբեր են:

Օտար լծի տակ հեծող ժողովրդի նյութական ու հոգեկան ծանր վիճակ է ներկայացնում «Խղճուկի լացը», որտեղ միաժամանակ շոշափվում են սոցիալական մոտիվներ.

Իմա՞լ պրտի էնինք, ես լե չըմ գինա,  
Որ չը թորկինք զներ տուն ու վաթան.  
Չունինք խաց ու խալավ, խեղճ ինք չուր մրկա,  
Հիմկուց ետև տըսմանք, փոխինք զներ բան:

Իտա խպարտութեն ավիրեց մըր տուն,  
Կը թորկինք հեռենանք ճըժերսի սիրուն,  
Լալով մընք խաց կուտինք չուրի իրիկուն,  
Էլ ե՞ր միտք կու բերինք մըր խեղճ Խայաստան:

Սեֆիլցեր՝ կը դողանք քըրտերու առաջ,  
Տաճկին գանգատ կենինք, չի էնե անկաջ,  
Ծանտըցուցեր է մեր վրեն խարճ-խարաջ,  
Խեղդեր ին պարտընտեր, քյաֆիր խարկախան:

Թորկած խորոտ հանդերս, թորկած սիրելիս,  
Թորկած Ջամալ եզս, թորկած մարալիս,  
Յա Ըստամբոլ կերթանք, յա չէ Թիֆլիս,  
Էնտեխ աչքերս առած ինք սև գերեզման:

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ II, № 92, «Իմա՞լ պրտի էնինք» )

Այս երգում «խեղդեր ին պարտընտեր» արտահայտությամբ դրսևորվել է մակերկրի ներսում գոյություն ունեցող հակամարտ դասակարգերի հարաբերությունները, ներքին ճնշողների դեմ ուղղված պայքարը: Ընդհանրապես սոցիալական անհավասարության թեման ժամանակի ընթացքում խորանալով դառնում է բնորոշ գիծ ժողովրդական երգաստեղծության համարյա բոլոր ժանրերի համար:

Հոգեկան ալեկոծ վիճակ է ապրել ժողովուրդը ջահել հարսներին ու աղջիկներին առևանգելու, պարսկական ու թուրքական հարեմները տանելու կապակցությամբ.

Խնուս գեղի մեջտեղը,  
Խրամայեց մեծ շեխլը.  
Գցեց ինձ լաց ու շիվան,  
Յարս ի տարավ մեծ բեխը:

Տարան, տարան իմ յարը,  
Տարան իմ մեկ ու ճարը,  
Խաբար արե Արոյին,  
Տարան խորոտ Մարոյին:

(Կոմիտաս, Երկ. ժող. 10, № 120)

Պատմական թեմատիկա ունեցող երգ-գովերը ծնունդ են պատմական իրադարձությունների հաջող ելքի.

Էկավ հասավ Վանա ծովուն,  
Ուրախություն բերեց հայուն.  
Ուրախություն Տեր-Ղուկասով,  
Դրախտական Տեր-Ղուկասով:

Հաղթությունով առաջ անցավ,  
Քանի շահարներ անց կացավ.  
Կայսեր պալատն ուրախացավ,  
Դրախտական Տեր-Ղուկասով:

Օրդուն քաշեց սարի հովին,  
Դուշմանի հետ քցեց դավին.  
Դեպ օսմանցուն էկավ պատեց,  
Ջաբախանի ճամբեն փակեց:

Հայն էրեսին հանեց խաչը,  
Կանչեց Լուսավորչա աջը.  
Աստված խրկեց առյուծ քաջը,  
Դրախտական Տեր-Ղուկասով:

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ II, № 90, «Էկավ հասավ Վանա ծովուն»)



Մեծ վրեժ, արյան վրեժ է նա պահանջում:  
Եվ թշնամին պարտված,  
Թողնում փախչում սարե-սար,  
Ետ է ձգում մեծ ավար:

Արյուն քափեցին, փոխանակ արյան՝  
Արյուն քամեց ծարավի սուսեր,  
Սուրը հագեցավ, ետ դրին պատյան,  
Ելնում են հիմա սեզ Սիփանն ի վեր:  
Սեզ Սիփանա կանաչ գլխին  
Հայ քաջերն անում են մեծ խնդում,  
Եվ ամպերի թանձրության միջին  
Հսկա Սիփանն ամբողջ թնդում.  
«Էլ մոտ չեն գա մեզ թշնամիք,  
Սուր տեսան մեր պողվատիկ»:

(Կոմիտաս, Երկ. ժող. 2, էջ 132, «Սիփանա քաջեր»)

Կոմիտասն իր խմբերգային համերգները միշտ ավարտել է «Սիփանա քաջեր»-ով: «Այդ կանոնից, – գրում է Ռ. Աթայանը, – բացառություն են կազմել Փարիզի մեծ համերգը, որն սկսվել է «Սիփանա քաջեր»-ով, և մի քանի այլ, երբեմնի խիստ պատճառաբանված, մասնավոր դեպքեր»<sup>1</sup>:

Պատմական երգերը ժողովրդական բանահյուսության այլ ժանրերի նման հարուստ են լեզվա-արտահայտչական զանազան միջոցներով՝ մակդիրներով («լաց ու շիվան», «մեկ ու ճար», «ալ խնձոր»), բացականչություններով («հայ-վախ»), բառակապակցություններով («խորթ ու բորդ», «տուն ու վաթան», «խաց ու խալավ», «խարճ ու խարաջ», «զենք ու զրահ»), գույները խտացնող կամ միտքը սրող բառակրկնություններով («սարե-սար», «տարան, տարան իմ յարը», «թունդ-թունդ», «զուլում, զուլում դատաստան էր») և այլն:

Պատմական երգի ժանրին ավելի քան ժողովրդական երգաստեղծության որևէ այլ ժանրի բնորոշ է պատմականությունը: Պատմական երգերն են արագորեն արձագանքում ժամանակի հրատապ խնդիրներին, արտացոլում կյանքն իր բազմազանությամբ, փոխում իրենց թեմատիկան հասարակական հարաբերություններին ու պատմական իրադարձություններին համապատասխան:

Պատմական երգերի մեծ մասի կյանքը կարճ է. այն պայմանավորված է երգում արտացոլված իրադարձությունների տևականությամբ, այն ժամանակահատվածով, որի ընթացքում տեղի է ունեցել պատմական դեպքը, զարգացել իրադարձությունները, հասել ավարտի: Սերնդե-սերունդ, դարեդար են անցել գեղարվեստական մեծ արժանիքներ ունեցող պատմական երգերը և հատկապես այն նմուշները, որոնք երաժշտականացվել են խորապես հուզիչ մեղեդիներով:

Երգային այս ժանրի միջոցով սերունդներն արտահայտել են ժամանակի պատմական դեպքերն ու անցքերը, դրսևորել իրենց վերաբերմունքը դրանց նկատմամբ: Պատմական երգերից ամեն մեկն արտացոլում է քաղաքական կյանքի մի իրադարձություն, իսկ ժանրն ամբողջությամբ՝ ողջ պատմությունը ընթացքի մեջ, «յուրովի հասկանալի ժողովրդին: Հենց սրանում է ժանրի ու պատմության փոխհարաբերության սպեցիֆիկումը», – գրում է Բ. Ն. Պուտիլովը<sup>2</sup>:

<sup>1</sup> Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, Երկրորդ հատոր, Խմբերգեր, «Հայաստան», Երևան, 1965, էջ 278:

<sup>2</sup> Б. Н. Путилов, Русский историко-песенный фольклор XIII - XVI вв., М., 1960, էջ 6: Մեջբերումն արված է Գ. Գրիգորյանի «Սովետահայ վիպերգերն ու պատմական երգային բանահյուսությունը» աշխատության մեջ, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1965, էջ 5:

## Պատմական երգերի երաժշտական լեզուն

Պատմական երգերի երաժշտական լեզուն միատարր չէ. որոշ նմուշներում երգայնության լայնաշունչ զարգացումը համակցված է շարժման պարբերականության, մյուսներում ասերգության տարրերի հետ:

ՍԱՍՈՒՆ ԼՍՏԵՐ ԱՆՏԵՐ ԿՈՒԼԱՐ (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 382)

296

Սա-սուն Լոս-տեր  
ան-տեր կու-լար,  
հավ-քերն ալ մեջ կը - սը - գան,  
դու-ման փա-թեց մեր աշխարհը,  
երբ ի - մա-ցանք սև խա - բար:

ԽՆՈՒՄ ԳԵՂԻ ՄԵՋՏԵՂԸ [ՇԵՅՆ ՍԱՖՈ] (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 10, № 120)

297

Խը-նում գե - դի մեջ - տե - դը, խրա - մա - յեց  
մեծ շեյ - խը, գը - ցեց ինձ լաց ու շի - վան,  
յարս ի տա - ռավ մեծ բե - խը, տա - ռան, տա - ռան  
իմ յա - ռը, տա - ռան իմ մեկ ու ճա - ռը,  
խա-բար ա - բե և - թո - յին, տա - ռան խո - թոտ  
Մա - թո - յին, տա - ռան խո - թոտ Մա - թո - յին:

ՀԱՅԵՐ, ՀԱՅԵՐ (գրառումը Մ. Բրուսյանի, կոմսերվատորիայի ժող. ստեղծ. կաբիմենտի ֆոնդ)

298

1. Ար - դա - հա - նից մին - չև թավ - թիզ  
 2. Հա - յեր, հա - յեր, հա - յեր, հա - յեր,  
 3

տար - վե - ցանք, Ար - դա - հա - նից  
 հա - յեր ջան, հա - յեր, հա - յեր,

մին-չև թավ - թիզ տար-վե - ցանք, գո-ռում գո-չում,  
 հա-յեր, հա - յեր, հա - յեր ջան, ա-դա-ջում եմ,

թա-փա - ռում ենք հա - յե - թըս, հա - յե - թըս:  
 ինձ էլ տա - թեք Հա-յաս - տան, Հա-յաս-տան:

ԱԼԱՇԿԵՐՏՅԻՔ ԲԱՐՉԱՆ ԳԱՏԻՆ (Մպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 96)

299

Ա - լաշ - կերտ-ցիք բար - ձան գա - ցին, Մուշ Բը - լա - նուխ  
 ի-րանց մա - նուկ - ներ մո - ռա - ցին, գու - լում, գու-լում

նըս - տան լա - ցին, գե - թի մը - նաց գեր - դաս - տա - նըս:  
 դա - տաս-տան էր,

ԷԿԱՎ ՀԱՍԱՎ (Ա. Բրուսյան, Ռամկական մրմունջներ, II, № 90)

300

Է - կավ հա - սավ Վա - նա ծո - վուն, ու - թա-խու - թյուն

բե - թեց հա - յուն, ու - թա-խու - թյուն Տեր - Դու-կա - սով,

դը - թախ-տա - կան Տեր - Դու-կա - սով: Օր-դուն քա - շեց

սա - թի հո - վին, դուշ - մա-նի հետ քը - ցեց դա - վին, ու-թա-խու-թյուն



Տեր - Ղուկա - սով, դը - րախ-տա - կան Տեր - Ղուկա - սով:

Պատմական երգերում զարգացման երգայնության (распевность) և շարժման պարբերականության միաժամանակյա գոյությունն ունի իր հիմքերը: Այսպես, երգայնության առկայությունը պայմանավորված է պատմական երգերի բովանդակությամբ: Այս ժանրում մեծ մասամբ արտացոլված են կյանքի տխուր էջեր, որոնց մասին հուզմունքով պատմում են անհատները: Հոգեկան այս վիճակն արտահայտելու համար օգտագործված ինտոնացիաների ջերմ բնույթը հենց ստեղծում է պատմական երգերի երգայնությունը:

Պատմական երգերում առկա շարժման պարբերականությունն իր արմատներով խորանում է հնագույն երգերին բնորոշ պարային տարրերի մեջ. հնում ժողովուրդն իր վիշտը արտահայտելիս (նույնիսկ թաղման արարողության ժամանակ) մաս երգել է ու պարել<sup>1</sup>:

Հնուց մնացած պարային տարրերը ստեղծում են պատմական երգերում շարժման պարբերականություն: Սակայն, ծնված լինելով պարից, պարբերականությունն այստեղ պարայնություն չի ստեղծում պատմական երգերի կոմպոզիցիոն ընդհանուր բարդության, ինտոնացիայի երգայնության, լադային և մետրական շեղումների օգտագործման և այլ կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունների շնորհիվ:

Վառ արտահայտված պարբերականություն կա «Ալաշկերտցիք բարձան գացին» երգում (օրինակ 299): Երգն իր կոմպոզիցիայով պարզ է. ներկայացնում է թուրքական իշխանության դաժան հետապնդումներից հալածված հայ ժողովրդի կյանքի ծանր օրերից մի դրվագ: Երգում պարբերականություն են ստեղծում միևնույն ռիթմա-ինտոնացիոն դարձվածքի կրկնությունները. սակայն, պայմանավորված երգի բովանդակությամբ, դրանք այստեղ սերտորեն առնչվում են լացերի, բայց ոչ պարի հետ: Լաց-ինտոնացիաները ի չիք են դարձնում ստեղծված առերևույթ, «տեսողական» պարայնությունը:

Լայնաշունչ երգայնության և ասերգության գույությունը պատմական երգերում հիմնրված է դրանց պատմողականության վրա: Այստեղ ամեն մի դեպք կամ իրադարձություն պատմվում է, նկարագրվում: Այսպես, «Սասունն աստեր անտեր կուլար» երգում նկարագրվում է սուգ ու շիվան, դարդ ու լացի մի տեսարան հայրենի երկիրն ավեր տեսնելու համար. «Եկավ հասավ» երգում պատմվում է գեներալ Տեր-Ղուկասովի տարած հաղթանակի, ժողովրդի ուրախության մասին և այլն: Պատմական երգերին բնորոշ պատմողականությունն ու նկարագրողականությունը ծնում են թե՛ երգայնություն և թե՛ ասերգ:

Պատմողականությունը այս ժանրի երգերին հաղորդում է մաս էպիկական շունչ, որը նրանց ամենաբնորոշ հատկանիշն է: Պատմական երգերում քաղաքական դեպքերի ու անցքերի նկատմամբ պատմողը ակտիվ վերաբերմունք է հանդես բերում. ահա թե ինչու այդ երգերում կերպարային լայն ընդհանրացումների հետ մեկտեղ կա մեծ հույզ (բողոք, ուրախություն, լաց և այլն): Խոր հուզականությունը պատմական երգերի ժանրին բնորոշ մյուս առանձնահատկությունն է: Պատմողականության շնորհիվ պատմական երգերը մաս ծավալուն են (հիմնականում եռամաս ձևեր):

Պատմական երգերի լադը եղական մինորներն են իրենց տարբեր երանգներով. պրոֆ. Քուչնարյանի բնորոշմամբ ողբերգական է տեքցիային հիմք ունեցող եղական մինորը, խստաշունչ կվարտային հիմք ունեցող եղական մինորը, անկեղծ ու անմիջական կվինտային հիմք ունեցող եղական մինորը: Եղական մինորի տարատեսակները լադային շեղումների օգնությամբ կարող են հանդես գալ մաս մեկ երգի սահմաններում:

<sup>1</sup> Մ. Աբեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, գիրք 2, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1944, էջ 185:

Թե՛ լադային որոշակիությունը (տվյալ դեպքում կայուն կապը եղևական մինորենրի հետ), թե՛ լադային շեղումների լայն օգտագործումը և թե՛ ծավալուն ձևը, ընդհանրապես կոմպոզիցիայի բարդությունը վկայում են պատմական երգերի զարգացման բարձր աստիճանի մասին:

## ՊԱՐԵՐԳԵՐ

Պարերգերը (խաղը երգոց) փոքրիկ երգեր են (կրկնակներով և առանց կրկնակների), որոնք, ինչպես հուշում է բառը, երգվում են պարելիս:

Կոմիտասը գրում է. «Հայ գեղջուկ պարը կիրք զարթնեցնող շարժումներ չունի և զգացմունքներն արտահայտում է ոչ թե մեղկ, մոլի, կատաղի, հրապուրիչ և այլ դրսևորումներով, այլ պարերգի միջոցով»<sup>1</sup>:

Գեղջկական երաժշտության մեջ պարերգերը հայտնի են տարբեր անուններով՝ խաղ, յայլի, գյոնդ, թաղալու, մանի...<sup>2</sup>:

Պարերգերի արմատները խորանում են հեթանոսական պատմաշրջանների մեջ: Նրանցից շատերն իրենց ծագումով կապված են եղել այս կամ այն ծիսակատարության հետ. օրինակ, Համբարձման տոնի օրը կատարված ջանգլույումները, Վարդավառի խաղերը և այլն: Ժամանակի ընթացքում այդ պարերգերը սկսեցին կատարվել ամենատարբեր առիթներով:

Ըստ Կոմիտասի «պարերգերը ծագում են առում պարի ժամանակ տղայի ու աղջկա միջև առաջացած զգացմունքներից», նրանց սովորական բովանդակությունը «կարոտն ու գովքն է, ծաղրն ու զավեշտը՝ սիրո շուրջը բնական գողտրիկ համեմատություններով համեմված»<sup>3</sup>:

Ժողովրդի կերպարային մտածողությունն ու բանաստեղծական ոգին իրենց վառ արտահայտությունն են գտնում նաև պարերգերում, որոնք հարուստ են այլևայլ համեմատություններով ու այլաբանություններով: Օրինակ, ժողովրդական խաղիկներում մեծ տարածում է ստացել խնձորի օգնությամբ սիրո խոստովանության ձևը՝ պայմանավորված, թերևս, գյուղական ամոթխածությամբ: Սիրահար պատանիները սեր են խոստովանել՝ սիրած աղջկա ոտքերի տակ կամ դռան առաջ խնձոր գցելով, հանդիպման լուր տվել՝ խնձոր ուղարկելով, սեր ակնարկել՝ յարին խնձորի մմանեցնելով, սերը մերժել՝ տված խնձորը չընդունելով և այլն:

Սերը պարերգերի հիմնական թեմատիկան է. հանդիպում են և այլ մոտիվներ՝ աշխատանքային, զինվորի, հովիվների, մանուկ հոտաղների, ընտանեկան-կենցաղային, գանազան տոնակատարությունների, զվարճական և այլն:

Հարանեկան պարերգ ԹՎԳՎՈՐԻ ՄԵՐ, ԳՈՒՄ ԱՐԻ (Մպ. Մելիքյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Շիրակի երգեր, № 46)

301

Թագ-Վո-րի մեր դո՛ւս ա-րի, գը-լուխ դըմ-բող են բե-րի,

թագ-վո-րի մեր դո՛ւս ա-րի, տը-ներդ ավ-լող են բե-րի:

<sup>1</sup> Կոմիտաս, «Հայ գեղջուկ պարը», Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Հայպետհրատ, Երևան, 1941, էջ 52:

<sup>2</sup> Ժամանակի ընթացքում խաղ բառը դուրս գալով պարերգ հասկացողության սահմաններից դարձել է նաև աշտոկական երգը բնորոշող տերմին:

<sup>3</sup> Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Հայպետհրատ, Երևան, 1941, էջ 13:

Թագվորի մեր, դո՛ւս արի,  
 Գըլուխ դմբող են բերի.  
 Թագվորի մեր, դո՛ւս արի,  
 Գըլուխ լվող են բերի.  
 Թագվորի մեր, դո՛ւս արի,  
 Տներդ ավլող են բերի.  
 Թագվորի մեր, դո՛ւս արի,  
 Հորդ քֆրող են բերի:

Պարերգ պատմական բեմատիկայով ԹԱԼԱՆՆ ԷԿԱՎ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 75)

302

Թա - լանն է - կավ թալ - նեց տա - րավ իմ մա - լը,  
 քա - ֆուրն է - կավ գար - կեց տա - րավ իմ մա - լը:  
 Թալանն էկավ թալնեց տարավ իմ մալը,  
 Զյաֆուրն էկավ գարկեց տարավ իմ մալը:

ԳՈՐԱՆԻ (գրառումը Մ. Բրուտյանի, կոմսերվատորիայի ժող. ստեղծ. կաբինետի ֆոնդ)

303

էն բամ-բախ սը - շու դաշտ  
 դու - րա - նու խո - տով,  
 այ, լե, լե, լե, լե, լե,  
 պղգ-տիկ իմ սի - ռի, լո,  
 լե, լե, լե, լե, լե,  
 հա - մով ու հո - տով:

Կատակ պարերգ ԷԴ ԿԱՐՈՅԻ ՉՈՒԽԻ ԾԱԼԸ [ՅԱՐ, ՎԱՅ ԼԵ] (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 9, № 26)

304

էր Կա - րո - յի չու - խի ծա - լը,  
 յար, վայ լե, լե, լե, լե, լե, լե:

Էդ Կարոյի չուխի ծալը,  
 Յա՛ր, վայ լե, լե, լե, լե, լե, լե,  
 Էդ Կանդոյի վըզի խալը,  
 Չարդար, արի տար Կարոյին

և այլն:

Պարերգ տոնակատարության ՊԱՐԵՐԳ ԲԱՐԵԿԵՆՎԱՆԻ ԵՎ ՋԱՏԿԻ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 9, № 53)

305

Յա - լա - լի, յա - լա - լի,

Ե - կանք ի Բար - կեն - դան, եր - թանք ի Չա - տիկ:  
 ա - ճապ մեկ ըզ - մե - կե ին - տոր տի զա - տինք:

ԵՐԵՔ ՊԱՐԵՐԳ ՍԻՐՈ ԹԵՄԱՅՈՎ

Գլոնդ ԲՅՈ ՊԱՔ ԶԻ ԽԱԼԱԼ ԷՐԱ (Մս. Մելիքյան, Գ. Գարդաշյան, Վանա երգեր 1, № 2)

306

Ծալ է - րա, հա՛յ, ծալ է - րա, ծալ է - րա հայ, ծալ է - րա:

Ծալ էրա, հայ, ծալ էրա,  
 Ծալ էրա, հա՛յ, ծալ էրա,  
 Խնճոր թալիմ՝ խամ էրա,  
 Խնճոր թալիմ՝ խամ էրա:  
 Բյո պաք ձի խալլալ էրա,  
 Բյո պաք ձի խալլալ էրա:

ԾԻՐԱՆԻ ԾԱՌ, ԶԻՆԱՐԻ ՅԱՐՈ ՋԱՆ (գրառումը Մ. Բրուսյանի, կոմսերվատորիայի ժող. ստեղծ. կարիքների ֆոնդ)

307

Ղու ման ա - րի, ա - րի, յա - րող գը - տի՛ յան ա - րի,

ծի - րա - նի ծառ, չի - նա - րի յա - րո ջան: Աջ - քըս ճա - նա -

պար - հիդ ա, ուր որ կեր - թաս՝ շուտ ա - րի, յա - րո ջան:

308

Կան - ջում եմ, ա - ռի դե - սը, Օ - սան,  
 Օ - սան, յար Օ - սան, տա - ռար իմ կյան - քի կե -  
 սը, գե - ղը վը - ռեդ կը խո - սա:

Պարերգերում արտահայտված տարբեր մոտիվները ստեղծում են նրանց տրամադրությունների ու բնույթի բազմազանությունը՝ դանդաղ-հանդիսավոր, կրակոտ, հեզանկուն, առնական, հերոսական ու ըմբոստ, չարածճի-պատանեկան, զվարթ և այլն:

Սակայն, անկախ այս կամ այն երանգից ու էմոցիոնալ հարստությունից, պարերգերի բնույթը հիմնականում **կենսուրախ է**: Նրանցում բացահայտվող բոլոր թեմաները գտնում են իրենց լավատեսական մեկնաբանությունը՝ կամ առանց հոգեբանական խոր ապրումների ու առանց շեշտված զգացմունքայնության, կամ փաստը նկարագրելու, արձանագրելու ու հավաստելու սահմաններում: Բովանդակության մասն բացահայտումն ունի իր հիմքը. **պարերգն ընդհանրացած և օբյեկտիվ տրամադրության, կոլեկտիվի** (բայց ոչ անհատի) **տարերքի արտահայտությունն է**, որի հոգեբանության ու մտածողության ամենատական հատկանիշը լավատեսությունն է: Պարերգերում կոլեկտիվի տրամադրությունները սուբյեկտիվ մեկնաբանմամբ չեն արտահայտվում: Դրա համար էլ պարերգերի կատարման ձևը շուրջպարն է, խմբական երգ-պարը:

Պարերգերի մեղեդիները, կապված լինելով պարի հետ, թե ամբողջությամբ և թե առանձին հատվածներով հիմնականում **ծավալուն չեն**, նրանք համապատասխանում են պարի փոքր քայլերին: Պարերգերը մեծ մասամբ սկսվում են հանդիսավոր, դանդաղ, երբեմն նույնիսկ «ալարկոտ» քայլերով, իսկ հետո արագանում են, աշխուժանում, դառնում առույգ ու վստահ և վերջում վերածվում կրակոտ ցատկունների:

Պարերգերին բնորոշ է պարի թռիչքներին ու ցատկուններին համապատասխանող բացականչությունների («հո՛յ մար», «հե՛յ», «ջան, ջանե ջան», «հո՛ւի շուրմա, թո՛ւի շուրմա», «ամա՛ն յար», «օ՛ յար», «ա՛ խ», «վա՛ լե, լե», «վա՛ լո, լո, լո» և այլն) օգտագործումը, որոնք նպաստում են պարի թեթև ընթացքին և հաճախ կազմում պարերգի կրկնակը:

Լոկ ձայնարկություն-կրկնակները երգի հիմնական բովանդակության մեջ ոչինչ նոր բան չեն մտցնում: Այն կրկնակները, որոնք լոկ ձայնարկություններ չեն, իրենց բովանդակությամբ (որ հաճախ սեղմ ու հակիրճ են, գուսպ արտահայտությամբ) պարզապես լրացնում են, խորացնում բանաստեղծական միտքը, հաղորդում նրան զգացմունքային շեշտ: Ըստ Կոմիտասի ժողովրդական եղանակներին գույն տվող կրկնակներն են:

Ուրեմն, անկախ այն բանից, թե կրկնակն ունի իմաստավոր թե անիմաստ բառեր, նրա մեջ խտացված է երգի զգացմունքային, հուզական բովանդակությունը: Դրանով էլ պայմանավորված կրկնակների առատ, ընդ որում՝ նաև ազատ օգտագործումը խաղիկներում: Հանդիպում են կրկնակներ տան ամեն մի տողից կամ երկատողից, եռատողից կամ քառատողից առաջ ու հետո, նաև խառը ձևով.

Աղջի, անունդ ասա,  
 Յար ջան, ուզուվի՞շ արա,

Յասիդ փուսքյուլը խաս ա,  
 Յար ջան, ուզուվի՞շ արա:

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ I, № 8, «Աղջի, անունդ ասա»)

**Սար, սար, սարովն արի,  
Քիբիր ջան, բաղովն արի.**  
Ջրհորից ջուր կքաշես,  
Տակնրհան ինձի կաշես,

**Սար, սար, սարովն արի,  
Քիբիր ջան, բաղովն արի.**  
Հեովըներից ուրիշին՝  
Մոտիկից ինձ կխաշես:

(Ա. Բրուտյան, Ռ-ամկական մրմունջներ I, № 56, «Էս սարը բանձր սար ա»)

**Աղջի Մարան, բու հոր յայլեն ո՞րտեղն ա,  
Քանձր սարի, կլոր դարի ետևն ա.**

Չինարի ծառ բանձր ա,  
**Աղջի Մարան, բու հոր յայլեն ո՞րտեղն ա,  
Սիրած յարը քաղցր ա,  
Քանձր սարի, կլոր դարի ետևն ա.**

(Հ. Հարությունյան, Մանյակ, № 1, «Աղջի Մարան»)

Քիչ չեն այն երգերը, որոնք ուղղակի սկսվում են կրկնակներով. երգողներն ու պարողները նախ «վարակվում» են երգի ընդհանուր տրամադրությամբ, ապա անցնում դրան համապատասխանող տողերի կամ տների կատարմանը.

**Ա՛յ պուճուր աղջիկ, տալդովն արի:**

Պուճուր, աղջիկ, գալում ես,  
**Ա՛յ պուճուր աղջիկ, տալդովն արի,**  
Մագերդ սղալում ես.  
**Չա՛ն, պուճուր աղջիկ, տալդովն արի:**

Խունջիկ-մունջիկ մի եղնի,  
**Ա՛յ պուճուր աղջիկ, տալդովն արի,**  
Ինձ առնելու կամ ունիս,  
**Չա՛ն, պուճուր աղջիկ, տալդովն արի:**

(Ա. Բրուտյան, Ռ-ամկական մրմունջներ I, № 128, «Պուճուր աղջիկ, գալում ես»)

Բազում երգեր կրում են կրկնակի անունը: Հաճախ նրանք ճանաչվում են կրկնակներով՝ «Սոնա յար», «Կարճըլիկ-կուրճուլիկ» և այլն: Դա ապացույց է այն բանի, որ երգում կրկնակն ունի մեծ դեր և վկայում է կրկնակի երաժշտական ու բանաստեղծական տեքստերի անբակտելի կապը:

Այդ ամուր կապի շնորհիվ կրկնակներն ապրում են նաև ինքնուրույն կյանքով՝ անցնում են երգից երգ, հանդես գալիս տարբեր խաղիկներում, որոնք կարող են չունենալ նույնիսկ կերպարային բովանդակության ընդհանրություն:

Պարերգերի մեծ մասը կրկնակ ունի, որի դերը խիստ մեծ է հատկապես երաժշտականի իմաստով: Նա, ավելանալով կարճ ոտանավորին, նպաստում է պարերգի ձևի կազմավորմանը:

Եթե պարերգերի մեծ մասն ունի կրկնակ (рефрен), ապա հազվադեպ են նրանցում հանդիպող կրկներգերը (припев): Թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը պարերգերին հաղորդում են կառուցվածքային և ռիթմական հստակություն: Կրկներգերն ավելի ծավալուն են և ունեն համեմատաբար ինքնուրույն բովանդակություն, որով խորացնում, հարստացնում կամ բացատրում են ամենից առաջ խաղիկում արտահայտված միտքը, նրա բո՛-

վանդակությունը (ի տարբերություն կրկնակի, կրկներգը կարող է շեշտել կամ չշեշտել խաղիկի հուզական կողմը):

Ստորև բերում ենք կրկներգով պարերգի երկու օրինակ.

Էս յանը ֆայթոն,

Էն յանը ֆայթոն,

Իմ յարս էկավ,

Նստել է ֆայթոն:

**Ունջուլարի յար ջան,**

**Փունջուլարի յար ջան,**

**Որ բերես մարջան,**

**Քե կասեմ յար ջան:**

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ I, № 54, «Էս յանը ֆայթոն»)

Կանանչ արտը հաց տարա,

Յարիս տեսա՝ յար դառա:

**Բաց խուրջինը, տուր դանակդ,**

**Խնձոր կիսեմ, տամ յարիս,**

**Գիլիմ, դիլիմ, դիլիմ, դիլիմ:**

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ I, № 98, «Կանանչ արտը հաց տարա»)

Բանաստեղծական չափի առումով ամենատարածվածը յոթվանկանի (յոթոտնանի) քառատող տներից բաղկացած պարերգերն են (մանրները).

Երգ ասեմ յոթ ոտնանի,

Մենակ քունս ո՞նց տանի,

Էգուց արի մեր տունը,

Մատդ շարեմ մատանի:

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ I, № 51, «Էն բանձր բառի տակին»)

Թե՛ կրկնակով և թե՛ կրկներգով պարերգը կրկնվում է մինչև պարի ավարտը, ընդ որում պարերգի բոլոր տները սկսում է պարագլուխը, իսկ խումբը երգում է կրկնակը, կամ տների առաջին երկու տողը կատարում է մեներգիչը (հաճախ՝ պարագլուխը), իսկ վերջին երկու տողը (կամ վերջին տողի երկու բառը) իբրև հանգերգ, իբրև կրկնակ՝ խումբը<sup>1</sup>:

Պարերգերը հիմնականում ծավալում չեն: Կրկնակները, ինչպես նշվեց, ամբողջացնում և ավելի կոտ են դարձնում նրանց կառուցվածքը, ձևը:

Կան պարերգերի պարզ և բարդ ձևեր<sup>2</sup>:

**Պարզ ձևերը** ծավալվում են մեկ ամբողջական կառուցվածքի (ֆրազի, նախադասություն) սահմաններում:

Բերված բոլոր օրինակներում բացակայում են միջնավարտները, որի հետևանքով նրանք մնում են մեկ միասնական կառուցվածքի սահմաններում.

<sup>1</sup> Շուրջպարերը երբեմն կատարվում են իբրև աղջկա և տղայի, հարս ու սկեսրոջ, մոր և աղջկա, մեծնակատարի և խմբի միջև տեղի ունեցող երկխոսություն:

<sup>2</sup> Պարզ և բարդ ձևեր ասելիս նկատի ունենք երգի կառուցվածքը (структура), իսկ պարզ և բարդ պարերգ ասելիս երգի զարգացման ամբողջական սկզբունքը, ձևը (форма): Պարզ է պարերգը, երբ այն կազմող բոլոր տարրերի ու գործոնների (ներառյալ կառուցվածքը՝ ստրուկտուրան) հարաբերակցությունները երգի մեջ պարզ են. բարդ է պարերգը, երբ այդ հարաբերակցությունները բարդ են:

ԷՔՈՒՄ ԵՄ ԲԱՐԸ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 212)

309    
 Է - թում եմ բա - դը, ձե - ուի - նըս լու - լա,  
 Ա - լեք - սան ա - դի լե - գուն բիլ - բուլ ա:

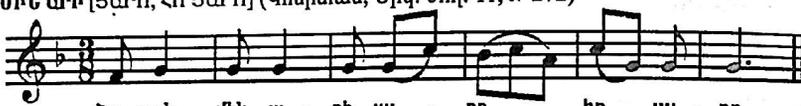
ԳՐՏՈՎ, ԹՈՓԵՐՈՎ ԱՂՋԻԿ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 216)

310    
 Գըն - սով, թո - փե - թով աղ - ջիկ:

ԷՍ ԳԻՇԵՐ ԼՈՒՍԸ ՏԵՍԱ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 135)

311    
 Էս գի-շեր լու-սը տե-սա, Ե - թի, Ե - թի, Ե - թի ջան:  
 Իմ յա-րը դու-սը տե-սա, Ե - թի, մա-րա - լո, ջեյ - բան:

ՇՈՒՇԱՆ, ՄԻՆ ԱՐԻ [ՅԱՐՈ, ՀՈ ՅԱՐՈ] (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 272)

312    
 Շու-շան, մին ա - թի, յա - թո, հո յա - թո,  
 բար-ձըր չի - նա - թի յա - թո, հո յա - թո:

Պարզ ձև ունեցող պարերգերում կարող են չլինել ոչ միայն միջնավարտներ, այլև վերջնավարտներ, այսինքն պարերգը կարող է «ավարտվել» լադի որևէ աստիճանով, բայց ոչ T-ով.

ՔՅԱՐՎԱՆ ԿՈՒԳԵՐ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 248)

313    
 Քյար-վան կու-գեր զընգ-զըն-գա-լեն, Մաք - բու-հի ջան, Մաք - բու-հի:

Վերջնավարտի բացակայությունը ստեղծում է պարերգի սկզբին հեշտությամբ վերադառնալու, պարերգն «անվերջ» կրկնելու հնարավորություն: Չէ՞ որ անհրաժեշտ է երգել, պարերգը կրկնել այնքան ժամանակ, մինչև որ պարն ավարտվի:

Պարերգը, անկախ ծավալից, նաև հեշտությամբ է կրկնվում, երբ նույնն են այն սկսող և ավարտող հնչյունները (օրինակ 314), երբ պարերգն ավարտվում է մետրական թույլ մասով (օրինակ 315), կամ երբ այդ երկու հնարները համատեղված են մինևույն երգի մեջ (օրինակ 316).

ԲՈՒԲԻԿ ՄԻ ՔԵԼԵ [ԼԱՆՈՒՅԱՆ] (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 247)

314    
 Բո - բիկ մի քե - լե, Լա - լու - խան:

315

Մի ջա-դաց էր-կու դըռ-նի, հո՛ւփ շուր-մա, թո՛ւփ շուր-մա,  
բարձ դը - րեք՝ յա - ղըս կըռ - նի, հո՛ւփ շուր-մա, թո՛ւփ շուր-մա,  
ես դու մի բա-ղում պի - տեսք, հո՛ւփ շուր-մա, թո՛ւփ շուր-մա,  
ես չի - նա - թի, դու՛ նըռ - նի, հո՛ւփ շուր - մա, թո՛ւփ շուր-մա:

ԱՂՁԻ, ԱՆՈՒՆԴ ՇՈՒՇԱՆ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 157)

316

Աղ - ջի, ա - նու - նըդ Շու - շան, նայ, նայ, հե՛:

Կրկնության անհրաժեշտություն, երգի սկզբին սահուն ձևով վերադառնալու հնարավորություն է ստեղծվում, երբ պարերգն ավարտվում է թույլ տակտով:

ՋՈՒՆՏ ՍԱՐԻ ՀՈՎԻՆ ՄԵՌՆԵՄ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 12, № 335)

317

Ջուխտ սա-րի հո - վին մեռ-նեմ, յա - թո ջան, Մա - թո ջան,  
շեկ աղ-բոր բո - յին մեռ-նեմ, Մա - թո ջան, Վար - սո ջան:

Կրկնությունը պարերգը կազմակերպող ու ձևավորող գործոնն է, նրա ոգին ու էական հատկանիշը<sup>1</sup>:

Կրկնությունը (անփոփոխ ու տարբերակված) պարերգում իբրև ձևակառուցման գործոն առկա է երկու կերպ՝ կրկնվում է ամբողջ պարերգը մինչև ավարտվելը, և կրկնվում են պարերգի ներսում նրա առանձին կառուցվածքները: Վերլուծենք մի օրինակ:

ԻՄԲԵԼ, ԻՄԲԵԼ Է ՅԱՐՄ (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 110)

318

գը - նա - ցիր է - կար բա - թով, իմ - բիւ, իմ - բիւ  
իմ - բիւ, իմ-բիւ է յա - ղըս, ըն - ծի գա - նիր լեռ քա - թով,

<sup>1</sup> Կրկնության սկզբունքին են ենթարկված նաև մանկական զվարճական այն երգերը, որոնք կատարում են մեծերը փոքրերի համար: Դրանք մոտ են պարերգերին իրենց ռիթմի հատակությամբ, փոքր հնչյունաձավալով, պարզությամբ: Տարբերվում են ասերգային որոշ տարրերի առկայությամբ, որոնք հիշեցնում են կան երեխայի բարբառելը, կան շուտասերուկները:



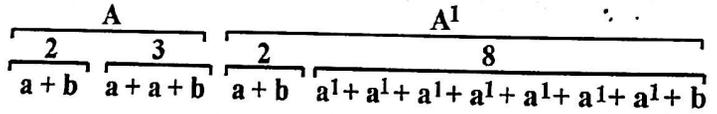
Գընացիր, էկար բարով,  
 Իմբի, իմբի, իմբի, իմբի է յարս.

Ընճի զանիր լեռ բարով,  
 Հըրեխկոմի Սաթեն դուշկի,  
 Չինովնիկի պալտոն թևի,  
 Կոմսոմոլ է, գըրագետ է,  
 Կուսակցական է յարս:

Աղջիկ նստել ա Գյուրջին,  
 Իմբի, իմբի, իմբի, իմբի է յարս.

Կգործա խալի խուրջին,  
 Հըրեխկոմի Սաթեն դուշկի,  
 Չինովնիկի պալտոն թևի,  
 Կոմսոմոլ է, գըրագետ է,  
 Կուսակցական է յարս:

Նախ, ամբողջ պարերգը կրկնվում է երկու տների ընթացքում, ապա կրկնվում են պարերգը կազմող կառուցվածքները: Դա ակնբերվորեն երևում է սխեմայի տառային նշանակման մեջ, որտեղ A-ի երկու ֆրագմերը՝  $\overbrace{a + b}^A$   $\overbrace{a + a + b}^{A^1}$  մեկը մյուսի տարբերակային կրկնությունն են, իսկ  $A^1$ -ը՝ A-ի.



Օրինակում կառուցվածքների կրկնությունը պայմանավորված է տեքստով. աղջիկը գովերգում է սիրած տղային՝ քվարկելով նրա արժանիքները: Այդ քվարկումը երաժշտականապես դրսևորվել է միևնույն դարձվածքի կրկնությամբ. արժանիքները շատ լինելու դեպքում կրկնությունները կարող էին ավելի լինել, հետևաբար երգն էլ՝ ավելի ծավալուն: Այսպես, կրկնությունը «Իմբի, իմբի է յարս» պարերգում դառնում է ձևակառուցման և զարգացման կարևորագույն գործոն:

Կրկնություններով և դրանց շնորհիվ ծավալուն դարձած այս օրինակը իր ամբողջական զարգացման սկզբունքով (ֆորմա) պարզ պարերգի մնուլ է, որովհետև ձևակառուցման գործոնների հարաբերակցություններն այստեղ խիստ պարզ են: Որո՞նք են դրանք և ինչպե՞ս է կազմակերպվում պարերգն ամբողջությամբ. վերլուծենք նրա հենքը կազմող  $\overbrace{a + b}^A$  կառուցվածքը, քանի որ մյուս կառուցվածքները դրա կրկնությունն են:

Պարզ է բերված կառուցվածքը լադային ուղրտում: Ծավալվում է նա տերցիային հիմք ունեցող փռյուզիական մինորի տոնիկական կամ առաջնային կառուցվածքում, այսինքն այդ հարուստ և մեծ արտահայտչականություն ունեցող լադը դրսևորված է միայն իր հիմնական կորիզով: Լադի T-ն անրապնդվում է b կառուցվածքում ներքևի ձգտող հնչյունի օգնությամբ (լա - սոլ - լա), սա թարմություն առաջ բերող հիմնական

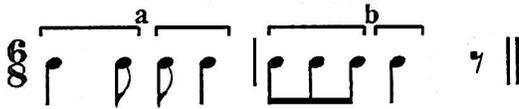
դրվազն է՝ ձգտող հնչյունի երևան գալով b կառուցվածքում ստեղծվել է g - a - b ելական տրիխորդը, որը հակադրվում է a կառուցվածքի փոյուզիական տրիխորդին՝ a - b - c<sup>1</sup>: Այս հակադրությամբ խարսխվել է  $\overline{a + b}$  կառուցվածքի լադային հենքը. խարսխմանը նպաստել է a ու b կառուցվածքների տակտի ուժեղ մասերում հանդես եկած T-ի և II աստիճանի հակադրությունը՝



Պարզ է  $\overline{a + b}$  կառուցվածքը ինտոնացիայի ոլորտում, որի զարգացումն ամբողջությամբ բնորոշվում է իբրև սահուն-աստիճանական: Հակադրության տարրը, որը և ինտոնացիայի կազմակերպման հիմքն է դառնում, a և b կառուցվածքների մեղեդիական շարժման ուղղությունների տարբերությունն է. a կառուցվածքում շարժումը «թռիչքով» (լս - դո) ընթանում է նախ վեր, ապա աստիճանական շարժումով դեպի վար, իսկ b-ում՝ բացառապես աստիճանական շարժումով նախ վար, ապա վեր.



Մետրա-ռիթմի պարզ արտահայտության պայմաններում (6/8 չափ, ռիթմական պարզ պատկերներ) պարբերգում կան հակադրության, այսինքն պարբերը մետրա-ռիթմի ոլորտում ևս կազմակերպող հետևյալ տարրերը՝ ռիթմական պատկերների տարբերությունը՝



a և b կառուցվածքներում ռիթմական շեշտերի, նաև ռիթմական ու մետրական շեշտերի տարբերությունը.



$\overline{a + b}$  «հատիկի» ձևավորման պրոցեսում դեր ունի նաև տակտերն ավարտող T-ի մետրական դիրքավորումը. a կառուցվածքում նա հանդես է եկել տակտի թույլ (հինգերորդ) մասում և զրկել կառուցվածքը հաստատուն բնույթից, իսկ b կառուցվածքում՝ տակտի ուժեղ (չորրորդ) մասում, և հաղորդել ամբողջ  $\overline{a + b}$  կառուցվածքին ավարտուն բնույթ:

Միանգամայն պարզ է պարբերգում տեքստի և մեղեդու հարաբերությունը (ամեն մի վանկ արտաբերվում է 1 - 2 հնչյունով), տեքստի շեշտերը համընկնում են մեղեդու մետրական շեշտերի հետ: Մեծ է տեքստի դերը  $\overline{a + b}$  կառուցվածքի երաժշտական ձևը կազմավորելու հարցում՝ իրենց ծավալով (մեկական տակտ) հավասար a ու b կառուցվածքները կապվում են տեքստի օգնությամբ.



Ի վերջո պարզ է ամբողջ պարերգի ձևը՝ կրկնված նախադասություն է, հանգավորված ֆրազներով (A-ի և A<sup>1</sup>-ի ավարտները նույնն են):

Հայտնի է, որ կառուցվածքների լրիվ նույնությունը երաժշտական ձևը չի ամբողջացնում: Չնի ավարտվածությունը ձեռք է բերվում, երբ ամբողջը կազմող բաղկացուցիչները հակադրվում են կամ իրարից տարբերվում ձևակառուցման գոնե մեկ, եթե ոչ ավելի գործոնով: Այսպես, վերլուծված պարերգում ձևակառուցման գործոնների հարաբերակցությունները շատ պարզ են. նրանց հակադրումները կամ համեմատաբար բարդ հարաբերակցությունները պարերգում առկա են այնքանով, որքանով դա անհրաժեշտ է նրա կազմավորմանը: Ձևակառուցման գործոնների պարզ հարաբերակցությունների շնորհիվ պարերգը մնում է իբրև պարզ պարերգի նմուշ:

Որքան պարզ է պարերգը, այնքան ավելի մակերեսային է նրա կապը բանաստեղծական տեքստի հետ: Դա վկայում է, որ պարերգերն ընդհանրապես ժողովրդական երգաստեղծության համեմատաբար ոչ կենսունակ, ոչ երկարատև կյանք ունեցող երգերն են. նրանք արագորեն ու հեշտությամբ ծնվում են և նույնքան արագ էլ անհետանում:

Պարերգերի բարդ ձևեր են երկու (և ավելի) նախադասությունից բաղկացած պարբերությունը, երկմասանիության և եռմասանիության սկզբունքով զարգացող երգային այլ ձևերը: Պարերգը կազմակերպող հիմնական սկզբունքը դարձյալ կրկնությունն է.

ՆՐԱԿՈՒՄԸ ՄԵՆՑ ՅԱՐՄ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 12, № 313)



ՆԱՁ ՄԻ ԱՆԻ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 236)



վար - դե-րըս, մին - թա-նո-վըղ թոզ մի ա - նի, ջան աղ-ջիկ:

ԹԱՆՁԱՐԱՄ (Հ. Հարությունյան, Մանյակ, № 126)

321

Հայ-դե, հայ-դե, թան-ձա - րամ. եր-կու խու-րուշ, մեկ փա-րա,  
 հայ-դե, դե-դե, թան - ձա - րամ, հայ - դե, հայ - դե, թան - ձա - րամ:  
 Հայ-դե, հայ-դե, թան - ձա - րամ, դե - դե, դե - դե, թան - ձա - րամ:

Պարբերությունը կազմող նախադասությունները բարդ պարերգերում լադի, ինտոնացիայի, ռիթմի, մետրի և այլնի տեսակետից գտնվում են փոխապայմանավորվածության մեջ, որը և կազմակերպում է պարերգի ձևը:

Օժանդակ հենակետերի փոխապայմանավորվածություն կա ստորև բերված օրինակում.

ՏԻՆՈՅ ԱՂՋԻԿ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 107)

322

Տի-լոյ աղ-ջիկ, իմ շո - րե-րըս լավ ծա - լա,  
 Աստ-ված սի - րես, Հայ-կա - նու - շիս լավ պա - հա:

Պարերգի թեմատիկայի մեջ այս օրինակն իր բովանդակությամբ ոչինչ նոր չի մտցնում: Օրինակը սովորական է կառուցվածքների համաչափությամբ, ռիթմական պատկերների նույնությամբ, ավարտների ռիթմա-ինտոնացիոն հանգավորումով, հավասարաչափ ընթացող մետրով, տեքստի և մեղեդու պարզ հարաբերությամբ: Դրանք այն առանձնահատկություններն են, որոնք բնորոշ են ամեն մի պարերգի համար: Նորն այստեղ երգի համեմատաբար բարդ ձևն է՝ երկու համաչափ նախադասություններից բաղկացած պարբերությունը: Նոր է լադային զարգացման համեմատական բարդությունը՝ A և B նախադասություններում տարբեր են օժանդակ հենակետերը: Դրանց տարբերության շնորհիվ նախադասությունները հակադրվել են և միևնույն ժամանակ կապվել մեկը մյուսի հետ: Պարերգի լադը կվինտային հիմք ունեցող եղական մինորն է, որի ծավալման սխեմատիկ պատկերը հետևյալն է.

323

Փոխայանաավորվածության մեջ կարող են գտնվել ոչ միայն օժանդակ հենակետերը, այլև նրանց ոլորտները. այդպես է ստորև բերված երգում.

ԱՆ, ՄԱՅՐԻԿ ՋԱՆ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 274)

324

Այս, մայ - րիկ ջան, չար - լին ծա - խում ա քա-թան,  
 այս, մայ - րիկ ջան, աղ - ջը կան ջը - կա վա-թան:

Այս պարերգի լաղը տերցիային հիմք ունեցող էլական մինորն է, որի ծավալման ընթացքում փոխադարձ կապի մեջ են մտել լաղի օժանդակ հենակետը (պարբերության A նախադասության մեջ) և նրա ընդլայնված լաղային ոլորտը (B նախադասության մեջ): Մխեմատիկ պատկերը հետևյալն է.

325

Օժ. հենակետ օժ. հենակետի ոլորտ

Փոխադարձ պայանաավորվածության մեջ կարող են գտնվել միջնավարտը և վերջնավարտը (մնան օրինակների թիվը մեծ է).

ԹԵԼԼՈՒ ՋԱՆ (Սպ. Սեյիբյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Շիրակի երգեր, № 26)

326

Կող-բա սա-րը դո - շա է,  
 ամ-ման Թել - լու, ջան Թել - լու:

Այս օրինակում պարբերությունը կազմող A նախադասությունն ավարտվում է տերցիային հիմք ունեցող փոյուզիական մինորի օժանդակ հենակետով՝ լա (միջնավարտ), իսկ B նախադասությունը T-ով՝ ֆա (վերջնավարտ):

Բացի լաղից՝ իբրև պարերգը ձևավորող գործոն կարող է հանդես գալ նաև ինտոնացիան: Այսպես, ստորև բերված պարերգի ամբողջականացման կամ զարգացման ու ձևավորման հիմքում ընկած են պարբերությունը կազմող երկու նախադասությունների մեղեդիական շարժման տարբեր ուղղությունները՝ համակցված ռեգիստրային համադրության հետ.

ԱՅ ԻՆՎԻՆ, ԻՆՎԻՆ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 193)

327

Այ ին - դի - լու, ին - դի - լու, շա-քա - րով շի - րին դի - լու:

Պարերգերի բարդ ձևը հաճախ կարող է կազմակերպվել ձևակառուցման ոչ թե մեկ, այլ մի քանի գործոնների օգնությամբ: Այսպես, ստորև բերված պարերգի ձևակա-

ուցման գործոններն են միջնավարտի (II աստիճան) ու վերջնավարտի (T) լադային փոխապայմանավորվածությունը և, միաժամանակ, թեմատիկ դարձվածքների տարբերակումը.

**ՈՒՆ ԿԵՐԵՎԱ, ՉՈՒՆ ԿԵՐԵՎԱ** (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 56)

328

Ուն կե - րե - վա, ձուն կե - րե - վա, Շո - դեր ջան,  
բեր - դի տա-կին ձուն կե - րե - վա, Շո - դեր ջան:

Պարերգերի բարդ ձևերում զարգացման տարրերի բարդացումը հաճախ խախտում է պարբերությունը կազմող կառուցվածքների համաչափությունը: Չարգացման տարրերի բարդացումից երբեմն կարող է երաժշտական նոր նյութ հանդես գալ երգում, որն էլ հիմք է դառնում կառուցվածքների անհամաչափության.

**ՇԻԼԵՆ ԾԱԼ** (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 121)

329

Շի - լեն ծալ, շի - լեն ծալ, շի - լեն ծալ ու  
մալ ա - րեք, իմ դար - դին դար - ման ա - րեք:

Բերված օրինակում պարբերությունը կազմող երկու նախադասություններից B-ում երաժշտական նոր նյութ է շարադրված, ընդ որում նրա ծավալը A-ի համեմատությամբ փոքր է: Նախադասությունների անհամաչափությունը, B-ի անավարտ լինելը առաջ են բերում ամբողջ պարբերությունը կրկնելու կամ զարգացնելու անհրաժեշտություն:

Կառուցվածքների անհամաչափությունը կարող է ներքին կրկնությունների հետևանք լինել (330 օրինակի B կառուցվածքը).

**ԱՆՉՐԵՎՆ ԵԿԱՎ** (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 132)

330

Անճ - րեն է - կավ շա - դա - լեն,  
ու - ռու տե - րև դո - դա - լեն,  
վալ լե, լե:

Անհամաչափ նախադասություններ ունեցող պարբերությունների աստիճանական բարդացումից առաջանում են երկմասանիության և եռմասանիության սկզբունքով զարգացող ծավալուն ձևեր, որոնք պարերգերի բարդ ձևերի առավելագույն սահմաններն են:

331

Թագ - վոր, բա - րով, հա - զար բա - րով,  
 դուն վարդ ես կա - նաչ տե - ռե - վով,  
 Ե-րու - սա - դեմ գա - ընդ օրհ-նե,  
 մեկ Աս - տը - ծո գո - րու - թե - նով:

Այս օրինակը, որ տղամարդկանց (հարսանեկան) դանդաղ, ծանր պարերգ է, ունի երկու մաս: Բովանդակությունը փեսայի փառաբանումն է՝ զուգորդված օրհնության հետ: Ձևակառուցման գործոնների ո՞ր հարաբերակցություններն են «Թագվոր բարով»-ը բարդ պարերգերի թվին դասելու իրավունք տալիս: Վերլուծենք այդ օրինակը և համեմատենք «Իմբիլ, իմբիլ է յարս» պարզ պարերգի հետ (օրինակ 318):

«Իմբիլ, իմբիլ է յարս» պարզ պարերգի համեմատությամբ հարսանեկան այս պարերգի ձևը՝ բարդ է.

$$\frac{\frac{A}{a+a} \quad \frac{B}{b+c}}{b^1+a^1}$$

Երգի բովանդակության մեջ օրհնության մոտիվների մուտքը պայմանավորել է B նախադասության երաժշտական նոր նյութի (b) հանդես գալը, որը պարերգի երկմասահիությունը բարդացնում է եռմասահիության տարբերով:

Այս պարերգերը տարբերվում են իրենց ավարտներով. «Իմբիլ, իմբիլ է յարս» պարերգի բոլոր կառուցվածքներն ավարտվում են մինույն (b) մոտիվով, իսկ «Թագվոր բարով» պարերգը եզրափակող c-ն իրենից ներկայացնում է a և b կառուցվածքների միասնությունը, որը նրան հաղորդում է ոչ միայն եզրափակող, այլև ընդհանրացնող բնույթ:

Բարդ է հարսանեկան պարերգի լադը: Այստեղ հակադրվում են ոչ թե լադային երկու աստիճաններ, ինչպես 318 օրինակում (նրա հիմքում ընկած  $\frac{a+b}{a+b}$  կառուցվածքում), այլ լադային երկու հենակետեր, A կառուցվածքը ծավալվում է ելուական միևնույն տեղիային հենակետի ոլորտում, իսկ B-ն՝ կվարտային (ի դեպ, կվարտային օժանդակ հենակետի՝ դո-ի դերը մեծ է երգի միջին մասի կուլմինացիայի ձևավորման գործում):

«Իմբիլ, իմբիլ է յարս» պարզ պարերգի 6/8 մետրին և երգի պարզ ու կրկնվող շիբմահնոտնացիոն դարձվածքներին հակադրվում են «Թագվոր բարով» պարերգի 7/4 խառը մետրը և նրանում հանդես եկող բարդ շիբմահնոտնացիոն դարձվածքները. այսպես, առաջինը կենսուրախ բնույթի պարերգ է, իսկ երկրորդը՝ ծանր ու հանդիսավոր<sup>1</sup>:

Հակադրություններ կան նաև մանրամասներում. դրանք բոլորն էլ հիմնավորում են

<sup>1</sup> Հարսանեկան-փառաբանական պարերգերի ծանր ու հանդարտ ընթացքը, գովքի հանդիսավոր, փոքր ինչ խիստ ոճը բնորոշ է նաև տղամարդկանց հնագույն առնական պարերին (քոչարի, ռազմաշունչ պար, պարերգ և այլն):

այն թեզը, որ **ձևակառուցման գործոնների բարդ հարաբերակցությունները պայմանավորում են երգի ամբողջական զարգացման բարդությունը**:

Ամեն մի պարերգ ունի իր մանրամասները, որոնցով նա տարբերվում է մյուսներից, դառնում անհատական, բայց և անպայմանորեն ունի բոլոր պարերգերի համար ընդհանուր, նրանց կազմավորման ու զարգացման համար անհրաժեշտ օրինաչափություններ: Թվենք դրանք՝ տալով նաև պարերգի ընդհանրացած բնութագիրը.

1. Պարերգերը փոքրիկ երգեր են (կրկնակներով և առանց կրկնակների), որ կատարվում են պարելիս:

2. Պարերգը բարդ հավաքական բնույթի երգային ժանր է. նրա անբաժան ուղեկիցներն են պարը, խաղը, խոսքը, դիմախաղը:

3. Պարերգն արտահայտում է կոլեկտիվի տրամադրությունը, ընդհանուրի զգացմունքները. կատարման եղանակը շուրջպարն է:

4. Պարերգերի թեմատիկան բազմազան է՝ պատմական, աշխատանքային, հարսանեկան, կատակի, զինվորության, օտարության և այլն, բայց հիմնականը սիրայինն է: Բնույթով բազմերանգ են, մեկնաբանությամբ՝ կենսուրախ. որպես կանոն թախիծը մեղմորեն է արտահայտվում, իսկ պայծառ տրամադրությունները՝ գեղջկական ողջամտության շեշտով:

5. Ձևակառուցման առաջին և եական հատկանիշը կրկնությունն է (անփոփոխ և տարբերակված):

6. Չևը պարզ է, ծավալը՝ փոքր. նվազագույնը՝ մեկ կառուցվածք (ֆրագ, նախադասություն), որը տիպական է պարզ պարերգերին, իսկ առավելագույնը՝ երկմասանի և եռմասանի ձևեր, որոնք տիպական են բարդ պարերգերին:

7. Պարերգերին բնորոշ են հայ գեղջուկ երաժշտության բոլոր լադերը՝ էոլական միևնորներ, հարմոնիկ լադ, միքսոլիդիական մաժորներ (հատկապես տերցիային հիմքով), անգեմիտոն լադեր, որոնք առանձնապես են նպաստում պարերգերի լավատեսական ու պայծառ բնույթի ստեղծմանը և այլն:

8. Պարերգերին բնորոշ է ռիթմի կազմակերպման ու զարգացման պարային սկզբունքը:

Ի հակադրություն գեղջկական երգի այն ժանրերի, որոնք պատկերում են ժողովրդի կյանքի ու պատմության տխուր, մռայլ էջերը (պատմական երգեր, անտունիներ և այլն), այս փոքրիկ պարերգերն իրենց գոյությամբ, իրենց ուրախ և լավատեսական բնույթով ապացուցում են, որ աշխատավոր ժողովուրդը կենսասեր է, լի կամքով, երբեք չի կորցնում հավատը վաղվա նկատմամբ, և որ իր կյանքի ամենածանր օրերին անզամ մա երգում է ու պարում, հորինում ու ստեղծագործում...

Ժողովրդի այս հրաշալի հատկանիշի մասին այսպես է արտահայտվել ռուս մեծ գրող Մաքսիմ Գորկին. «Ֆոլկլորին բոլորովին խորթ է պեսիմիզմը... կոլեկտիվին բնորոշ է նրա անմահության և բոլոր թշնամական ուժերի նկատմամբ իր հաղթանակի հավատի գիտակցումը»<sup>1</sup>:

Պարերգերն իրենց կենսուրախ բնույթով և անմիջականությամբ մեծ մասսայականություն են վայելում և իբրև ատաղձ լայնորեն օգտագործվում ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ<sup>2</sup>:

<sup>1</sup> А. М. Горький, О литературе, Литературно-критические статьи, М., 1953, էջ 698:

<sup>2</sup> Այսօր ամենուր, հատկապես քաղաքներում և քաղաքամերձ գյուղերում պարում են հիմնականում երաժշտական գործիքների նվազակցությամբ: Սա XX դարասկզբի ծնունդ է և ունեցավ բացասական ազդեցություն գյուղական երգաստեղծության հետաքրքրական ժանրերից մեկի՝ պարերգի պահպանման վրա: Խախտվեց նրա սինկրետիկ պարային շարժումների ու երգի, խոսքի ու դիմախաղի միասնաբար հանդես գալու հիմքը, այսինքն՝ ժանրը կորցրեց իր գումարելիների կեսից ավելին ու աղքատացավ: Հեռավոր գյուղերում, բուրեքախտաբար, մինչև այսօր էլ պարում են հիմնականում երգելով՝ պարերգով:

## ԿԱՏԱԿԵՐԳԵՐ ԵՎ ԵՐԳԻԾԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐ

Կատակն ու երգիծանքը, կատակերգն ու երգիծական երգը յուրօրինակ միջոցներ են, որոնց օգնությամբ ժողովուրդը քննադատում է հասարակական կյանքում տեղ գտած արատները, խարազանում մարդկային թերությունները և դրանով իսկ առաջադրում իր բարոյական չափանիշները:

Երգիծական երգերի ու կատակերգերի բովանդակությունը կենցաղում տեղ գտած ամոթալի երևույթների, ինչպես և մարդկային բնավորության բացասական գծերի ծաղրն է՝ ծուլություն, թափփվածություն, մեծամտություն, շատախոսություն, հարբեցողություն, կաշառակերություն և այլն.

**Բաղչա գյուլու դըրմըզի,  
Պատռիա՝ չեմ առնի քեզի:**

— Այ տղա, դու աղա ես,  
Աղա չես, բա զաղա՞ ես,  
Խպարտություն մի արա,  
Դու մի թուլի գյաղա ես:

— Ես մի ազնիվ տղա եմ,  
Միամոր սաղաղա եմ,  
Խպարտություն չեմ առնի,  
Աղջիկներին աղա եմ:

— Դու գիտես բացված վա՞րդ ես,  
Ուսում չունես, անկարդ ես,  
Մի ջուլ քցիր լընջակդ,  
Դու էլ ասիր՝ մի մարդ ես:

(Կոմիտաս, Երկ. ժող. 9, № 31, «Բաղչա գյուլու»)

Պարի սիրահար և շատախոս կինը հնձվորին ճաշ տանելիս ճանապարհին լսում է բոլոճիկի բզզոցը. անմիջապես ճաշը դնում է գետնին ու միջատի բզզոց-երաժշտության տակ սկսում է երգել ու պարել.

Դու զար, բոլոճիկ, զար,  
Տղեն տուն կուլա,  
Կիլա թըխ լա,  
Դու զար ու ես խաղամ.  
Իմ գուլու, քեզ սիրեմ,  
Ջար, բոլոճիկ, զար,  
Դոր մի խաղամ ես.  
Ճաշիկ դու պաղի,

Մինաս դու քաղի,  
Մարան դու լացի,  
Խմոր դու քացխի,  
Բոլոճիկ, դու զար,  
Մահակ դու սոված կաց,  
Արե մտավ՝  
Մինչ իրիկուն դինիմի՞:

(Ս. Դեմուրյան, «Հայ ժողովրդական երգը» անտիպ հոդվածից<sup>1</sup>)

Ճաղրելով բացասականը, ժողովուրդը հաճախ հակադրում է նրան դրականը: Ստորև բերվող երգում ամուսնության տարիքի հասած աղջիկը հոր ու մոր առաջարկները մերժում է՝ զանազան պատճառաբանություններ անելով կամ փեսացուների մեջ բացասական գծեր տեսնելով, բայց շուրիակի հետ ամուսնանալ համաձայնում է, քանի որ սիրում է նրան.

<sup>1</sup> Պահվում է Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանի երաժշտական բաժնում, Ս. Դեմուրյանի ֆոնդում:

— Արե քե տամ նախորդին:  
 — Ես չեմ առնի նախորդին,  
 Չէ՛, դադո, չէ՛, բաբո, չեմ առնի:  
 — Բե կուտամ հորթարածին:  
 — Չեմ առնի հորթարածին,  
 Կերթա հորթեր, մոռնա զիս,  
 Չէ՛, հայրիկ, չէ՛, մայրիկ, չեմ առնի:  
 — Բե կուտամ թուջարբաշուն:  
 — Չեմ առնի թուջարբաշուն,  
 Էնի չունի համզիստ քուն,  
 Գիշեր-ցերեկ չի գա տուն,  
 Չէ՛, հայրիկ, չէ՛, մայրիկ, չեմ առնի:  
 — Բե կուտամ ժուլիկ մարդո:  
 — Չեմ առնի ժուլիկ մարդո,  
 Խարամ փող ի, չըլնի տուն,  
 Չը չի կըպնե աչքիս քուն,  
 Չէ՛, հայրիկ, չէ՛, մայրիկ, չեմ առնի:

— Բե կուտամ քյավանցուն:  
 — Չեմ առնի ես քյավանցուն,  
 Շատ սեր ունի խըտ իշուն,  
 Երկու կողով իր իշուն,  
 Մախթով կըբըզե իշուն:  
 — Բե կուտամ ջուլիակբաշուն:  
 — Խա՛, հայրիկ, խա՛, մայրիկ, սրտովս ի,  
 Ես կառնեմ ջուլիակբաշուն՝  
 Մանա ճախրակ, կանչա զիս,  
 Մքուք թալա, պագա զիս,  
 Չեո թալած էր վըր վզիս,  
 Գիշեր-ցերեկ խըտ կողբիս,  
 Հա՛, դադո, հա՛, բաբո, սրտովս ի:  
 Ես սիրել եմ, ես կառնեմ,  
 Որ ջուլիակին ես չառնեմ,  
 Բեմուրագ ես կմեռնեմ,  
 Խա՛, հայրիկ, խա՛, մայրիկ, սրտովս ի:

**(Ս. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 143, «Չէ՛, դադո, չէ՛, բաբո»)**

«Թաք տանեին» երգը կատակ-երգիծանքով դրսևորում է չամուսնացած, տարիքով աղջկա զգացմունքային ներքին աշխարհն ու մտածողությունը.

Թաք տանեին, տանեին,  
 Յախավելը թագվոր էնեին,  
 Գոմեշը կեսրար էնեին,  
 Մատակը կեսուր էնեին,  
 Օսկու տեղ փուշ դնեին,  
 Իշու պոչը փուսկյուլ էնեին,  
 Թնորին չուր քող էնեին,  
 Նալերը պողմախ էնեին,  
 Դազլե շապիկ հագցնեին,  
 Իշու կաշին գուլպա էնեին,  
 Ջեջիմը խրխա էնեին,  
 Ելփը գոգնոց էնեին,  
 Փատե պաշմաղ հագցնեին,  
 Թնորին խուփը բարձ էնեին,  
 Իշուն չուր դոշակ էնեին,

Խսիրը յորդան էնեին,  
 Գոմշին կոտոշը գունա էնեին,  
 Ալըմաղը դմախկ էնեին,  
 Էշը դավուճի էնեին,  
 Նախիրը հարսնառ էնեին,  
 Կատուն սարկավազ էնեին,  
 Խորոզը ժամկոչ էնեին,  
 Զուղան կոլոտ էնեին,  
 Խաչերկաթը խաչ էնեին,  
 Խոտի խալի փոեին՝  
 Խըսըրի տեղը դնեին,  
 Մեյմունի պես խաղցնեին,  
 Վեց, օխտ օր ծում պահեին,  
 Օրը տաս ծում ծեծեին,  
 Թաք տանեին, տանեին:

**(Գ. Գրիգորյան, Հատընտիր, էջ 303, «Թաք տանեին»)**

Հայհոյանքները, գրեկարանությունները, ազատ համեմատությունները երգիծական երգերի անհրաժեշտ բաղկացուցիչներն են և ստեղծում են նրանց բնորոշ կոլորիտը: Կատակային բնույթ են ստեղծում բառախաղերը:

Երգիծանքի ձև է «ամուն դները». մականունը բացասական զիծը ներկայացնում է ընդհանրացված ու խտացված: Ստորև բերված երգում, որ վերցված է Սպ. Մելիքյանի «Հայ ժողովրդական երգեր և պարերգեր» ազգագրական ժողովածուից (հատ. I, № 19) նկարագրված են երեսուն գյուղի բնակիչներն իրենց բնավորության հատկանշական գծերով: Երգի կատակային բնույթը սրված է կրկնակ-երկտողի ծաղրական բառակազմով «ըմըլըմը գոգո...», որը զիարեթցուն ներկայացնում է իբրև երկայնահասակ ու երկարավիզ.

**Ըմբլումը գոգո, ըմբլումը գոգո,  
Ըմբլումը գոգո, զիարեթցի:**

Իջի Խասգեղ, տես բարդի ծառ,  
Գարձի Արախ, տես դոստ ու յար:

Պարկով աղուն էդ պըրտակցիք,  
Գրիբի ուտող էդ նորչենցիք:

Քոմրի վառող էդ սարնիկցիք,  
Սոխ ծախող էդ հավատորցիք:

Գելու բոնող էդ եղգրցիք,  
Թումբնի գողցող էդ գյալեցիք:

Շատ քրդախոս էդ պահլասցիք,  
Իշու բշող էդ պըսանցիք:

և այլն:

Հայ գեղջուկ երգերում ծաղրն ու երգիծանքը ունեն մեղմ, զուսպ երանգ, բարեհոգի արտահայտություն. դրանք թեպետև անցնում են կատակի սահմանները, բայց սոցիալական սրության չեն հասնում: Այդ սահմանները խախտվում են այն դեպքերում, երբ արատը վնասում է ողջ հասարակայնությանը: Այսպես ժողովուրդը սուր ծաղրի առարկա է դարձնում այն վանականներին, տերտերներին ու կեղծավոր արեղաներին, որոնք քարոզել են բարեպաշտության ու հնազանդության գաղափարները, սերը համարել են մեղք, բայց և իրենք էլ մեղանչել են.

Արևն առե լուսե լուս,  
Կանչեք Մայրամ, թող կյա տյուս,  
Էս ի՞նչ խոսքեր իխան տյուս,  
Աստված առնեք ազիզ լուս:

Մայրամ առուն թոիր ի,  
Տերտեր յախեն պոնիր ի,  
Էրկու չամիչ տվիր ի,  
Տըսվերկու պաքյ առիր ի:

(Սպ. Մելիքյան, Գ. Գարդաշյան, Վանա երգեր 2, № 95, «Արևն առե լուսե լուս»)

Ժողովուրդը ծաղրի է ենթարկում նրանց փողասիրությունը, շատերի անգրագիտությունը.

Աման, տերտեր, ամոթ ա,  
Տերտեր փարին կարոտ ա.  
Տերտեր մատներ խաղցըրեց,  
Շահին կապեկ փախցըրեց:

Աման, տերտեր, ամոթ ա,  
Տերտեր փարին կարոտ ա.  
Ուտեն տերտերի քրճիկ,  
Առնեն տերտերի աղջիկ:

(Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 145, «Աման, տերտեր, ամոթ ա»)

Ջուրն էկավ արփին, արփին,  
Հայկո ջան,  
Համ տիրացու, համ դարբին<sup>1</sup>,  
Հայկո ջան:  
Ջուր չէր ջրե ծառները,  
Գիր չէր գրե մատները:

(Սպ. Մելիքյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Շիրակի երգեր, № 60, «Հայկո ջան». տեքստը լրացված է Մ. Աբեղյանի «Ժողովրդական խաղիկներ»-ից № 2499, էջ 454)

<sup>1</sup> Օրինակներից մի երկուսում հիշատակված են որոշ արհեստներ: Ընդհանրապես ժողովրդական խաղիկներում արհեստների մասին հիշատակությունները հազվադեպ են, որովհետև գյուղերում զբաղվել են հիմնականում հողագործությամբ, այգեգործությամբ, անասնապահությամբ և այլն:

Այսպես, ժողովրդի սուր աչքից ոչինչ չի վրիպում. նա ամենայն նրբանկատությամբ ու ճշմարտացիությամբ «արձանագրում» է կենցաղի բացասական-տիպականը՝ երբեմն բարեսիրտ ծիծաղով, երբեմն չարաճճի հումորով, երբեմն զվարթ հեզմանքով, երբեմն քնարական և կամ որևէ այլ երանգով: Երգիծական երգերի ու կատակերգերի արժեքը նրանց դաստիարակչական մեծ նշանակություն ունենալու մեջ է:

## Կատակերգերի և երգիծական երգերի երաժշտական լեզուն

Կատակերգերն ու երգիծական երգերը երաժշտական իմաստով համարյա նույն պարերգերն են, այսինքն, սրանց համար բնորոշ են շարժման պարբերականությունը, փոքր ծավալը, կրկնությունը, հիմնականում հատվածների համաչափությունն ու ձևի քառակուսի կառուցվածքը, կատարման կենսուրախ բնույթը:

ԲԱՂՉԱ ՔՅՈՒԼՅՈՒ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 9, № 31)

332    
 Բաղ-չա գյու-լու ողոր-մը - զի, պատ-ռիս չեմ առ - նի քե - զի:

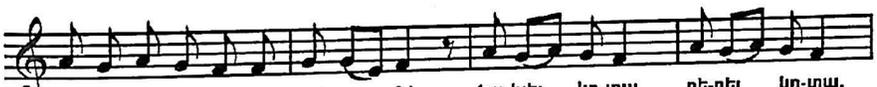
ԱՐԵՎ ԸՆԴ ԼՈՒՍԵ ԼՈՒՍ (Սպ. Մելիքյան, Գ. Գարդաշյան, Վանա երգեր 2, № 95)

333    
 Ա - րևն ա-ռե լու - սե լուս, կան - չեք Մայ-րամ թող կյա տյուս,   
    
 ես ի՛նչ խոս-քեր ի-խան տյուս, Աստ - ված առ-ներ ա-զիզ լուս:

ԱՄԱՆ, ՏԵՐՏԵՐ, ԱՄՈԹ Ա (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 145)

334    
 Ա-ման, տեր - տեր, ա-մոթ ա, տեր-տեր փա - ին կա-րոտ ա,   
 տեր-տեր մատ - ներ խաղ-ցը - ռեց, շա - հին կա - պեկ փախ-ցը-րեց:

ՉԵՄ ԱՌԻԻ, ՆԱՆԱ ՋԱՆ (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 142)

335    
 Աղ - ջի, ա - ռե քեզ տամ դու-քըն - չի մար - դի:   
    
 Չեմ առ-նի, նա-նա ջան, չեմ առ - նի, ծա-խել կը-տա, բե-րել կը-տա,   
    
 ու - տել կը - տա, չեմ առ - նի, նա - նա ջան, չեմ առ - նի:

Կատակերգերում ու երգիծական երգերում մեծ է ռիթմի դերը. նա այդ երգերի երա-ժշտական բովանդակությանը սրություն հաղորդողն է: Երբեմն դա ձեռք է բերվում ռիթ-

մական տարբեր պատկերներ իրար հակադրելու միջոցով. այսպես է ստորև բերված երգում, ուր կրկնակը (A) բնորոշվում է աշխույժ ռիթմով, իսկ բուն երգը՝ (B) հանդարտ, բայց և ընդգծված ու հատու ռիթմով.

ԵՆԵԼԵՆԵ ՉՈՉՈ (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 19)

336 **A** (կրկնակ)

Ը - մը - Լը - մը գո - գո, Ը - մը - Լը - մը գո - գո,  
 Ը - մը - Լը - մը գո - գո, զի - ա - ռեթ - ցի, ի - ջի՛ Խաս-գեղ  
 պար-կով ա - դուն  
 տես բար - դի ծառ, դար - ձի Ա - ռախ, տես դոստ ու յար,  
 եղ պըր - տակ - ցիք, գրի - թի ու - տող եղ նոր - շեն - ցիք:

Մեղեդու «հեղինակավոր», «ժանր» բնույթի (հատկապես երգի երկրորդ մասի) և տեքստի բովանդակության մեջ կա մեծ հակադրություն: Այդ հնարով երգում ստեղծված է «երաժշտական հեզմանք»:

Բոլորովին այլ սկզբունքով է կառուցված ստորև բերված երգը.

ՉԷ՛, ԳՆԳՈ. ՉԷ՛, ԲԱԲՈ (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 143)

337

Ա - ռե քե տամ Լախ - ռոր - դին: Ես չեմ առ - Լի  
 Լախ-րոր-դին, չե՛, դա - դո, չե՛, բա - բո, չե՛մ առ - Լի:

Այստեղ հավասար տևողությունների արագ հաջորդումով, որոնցից ամեն մեկը երաժշտականացնում է տեքստի մեկ վանկ, ստեղծված է շուտասելուկները հիշեցնող ռիթմ՝ աղջիկն ու ծնողները վիճում են «կարկտի պես վրա տալով»: Երգի կատակային բնույթի ստեղծմանն են նպաստում ռիթմական պատկերների միօրինակությունը խախտող սինկոպաները:

Չվարթ հումոր կա «Թաք տանեին» երգում: Այն ձեռք է բերված տեքստի ու երաժշտության համապատասխանությամբ: Տանը մնացած աղջիկը ազատ արտահայտությունների ու ծիծաղելի համեմատությունների միջոցով ծաղրում է իր վիճակը, ինչպես ժողովուրդն է ասում՝ «ձեռ է առնում» ինքն իրեն:

ԹԱՔ ՏԱՆԵԻՆ (Ս. Դեմուրյան, Հայ ժող. երգեր և նվագներ 9, № 68)

338

Թաք տա-նե - ին, տա - նե - ին:  
 Թաք տա-նե - ին, տա - նե - ին:

Երաժշտական իմաստով սա փոքր պարերգ է, առանց ավարտի: Երգը պարզ է (նույն-իսկ պարզունակ) իր բոլոր բաղկացուցիչներում. միայն «խորամանկ», անկանոն ձևով հանդես եկող ռիթմական շեշտադրությունն է, որ մեղեդուն հարորդում է կատակային հնչողություն:

Լուրջ թեմա, արտահայտության զավեշտական ձև և երաժշտական տեքստի պարզումակութուն՝ այս ձևով է ստեղծված երգի ծաղրը:

Կատակերգերն ու երգիծական երգերը բազմազան են իրենց երանգներով, երաժշտական մանրամասներով: Դա ակնհայտ է նաև ստորև բերված «Ա՛խ, սևավոր, սևիկ աղջիկ» երգում, որն ունի երգային կերտվածք: Ծաղրը ձեռք է բերվել ոչ միայն 7/8 խառը չափի օգնությամբ, որն ստեղծում է ռիթմական հետաքրքիր շեշտադրություն՝ այլ նաև երգային կերտվածքը կատակային տեքստի հետ զուգորդելու միջոցով.

Ա՛խ, ՍԵՎԱՎՈՐ, ՍԵՎԻԿ ԱՂՋԻԿ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 234)

339

Ա՛խ, սե - վա - վոր, սե - վիկ աղ - ջիկ,  
 քե - գի կու - տամ վա - նա փա - շին, կար - միր ֆե - սին, չալ - չալ դա - շին,  
 վո՛ւյ: Ա՛խ, մե - ռիկ, ես ի՛նչ կա - նեմ վա - նա փա - շին,  
 կար - միր ֆե - սին, չալ - չալ դա - շին, դուր - բան կեղ - նեմ իմ Սա - քո - յին,  
 թեք քո - լո - գին, ձեռ - քի կե - լին, չար - խի թե - լին, վո՛ւյ:

Նույն հնարն է օգտագործված և «Հայկո ջան» երգում, ուր ծաղրվում է առանձին հոգևորականների անգրագիտությունը: Երգը սահուն է, ջերմ շունչ ունի, որ ստեղծում է «կարեկցանքի» շեշտ (կարծես մեղմում է տեքստում բացահայտ ձևով արտահայտված ծաղրը): Մեղեդու զարգացման լայն շունչը ապահովում է նրա երգայնությունը, իսկ կառուցման կենտ սկզբումը՝ երգի նրբությունը, մեղմությունը: Ի դեպ, կառուցման կենտ սկզբումը ընդհանրապես բնորոշ է հայ գեղջուկ երգին (ստորև բերված երգն ունի երեք հատված, իսկ ամեն մի հատված՝ երեք տակտ):

ՀԱՅԿՈ ՋԱՆ (Սպ. Մելիքյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Շիրակի երգեր, № 60)

340

Զուրն է - կավ ար - փին, ար - փին, Գայ - կո ջան, համ տի - րա - ցու,  
 համ դար - բին, Գայ - կո ջան, համ տի - րա - ցու, համ դար - բին, Գայ - կո ջան:

Երաժշտական կատակի հնար է նաև երգի բարձր հնչյունների օգնությամբ կատակ բառերն ընդգծելը: Այդ հնարն է օգտագործված, օրինակ, Միհրան Թումաճանի «Հայրենի երգ ու բան» ժողովածուի «Աղջիկան՝ փոթին կալոջ» պարերգում, որի զվարճական

բովանդակությունը ներկայացնում է ժողովրդական երգարվեստում տարածված մի քեմա. աղջկան ու մորը մվեր են բերում հագուստ-կապուստի ընտիր տեսակը, իսկ հորը, կարծեք ծաղրելու համար՝ ամենավատն ու «պակասավորը»: Վերջինիս մասին ասված խոսքերն են, որ ուղեկցվում են երգի բարձր հնչյուններով.

ԱՂՋԻԿԱՆ՝ ՓՈԹԻՆ ԿԱԼՈՇ (Մ. Թումանյան, Հայրենի երգ ու բան 1, № 61)

341

Աղ - ջի-կան՝ փո-թին կա-լոշ, աղ - ջի-կան՝ փո-թին կա-լոշ,  
 մայ - ռի - կան՝ ըս - կար - բին, մայ - ռի - կան՝ ըս - կար - բին,  
 հայ - ռի - կան՝ ալ՝ չա - բուխ մը, սըռ-ըմ չու - նե - նա:

Երգի ծանոթագրության մեջ Մ. Թումանյանը գրում է. «...երգը լադային վերին ձայները գործածելով, ավելի աշխուժություն է տալիս պարեղանակին, այսպիսով երգի ծաղրականությունն ու ծիծաղելիությունը ընդգծելով»<sup>1</sup>:

Ծանոթագրությունը միաժամանակ մշում է կատակերգերի ու պարերգերի ժանրային աղերսման մասին, մի բան, որ հնարավոր է այդ երկու ժանրերի երաժշտական լեզվի առանձնահատկություններում նկատելի ընդհանրությունների շնորհիվ:

Երգիծական երգերն ու կատակերգերն ուշագրավ են ոչ միայն իրենց դաստիարակչական նշանակությամբ, այլև երաժշտական լեզվի հնարանքների օգտագործման բազմազանությամբ ու հնարանտությամբ:

## ՕՐՈՐՆԵՐ

Օրորը<sup>2</sup> ժողովրդական երգաստեղծության հնագույն և կենսունակ ժանրերից է: Հայտնի է նաև նանա, լուրիկ, բուրիկ, այեր, հայրուր (հայ բուր՝ այ օրոր) և այլ անուններով: Օրորների հիմնական քենատիկան մայրական սերն է դեպի սիրասուն զավակը.

Նանա, նանա, նանա, օրսանգյու,  
 Պախրեն կուգա ծիծ կուտա,  
 Օրոր-օրոր, ա՛յ էրա,  
 Ջիգյար չունի, քիչ կուտա,  
 Ա՛յ էրա, ա՛յ էրա,  
 Մանորատերև քեզ փաթթոց,

<sup>1</sup> Մ. Թումանյան, Հայրենի երգ ու բան 1, ՀՄՄՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1972, էջ 224:

<sup>2</sup> Որոշ մասնագետներ գտնում են, որ օրորները պետք է ընդգրկվեն կամանց աշխատանքային երգի ժանրում, քանի որ կինը քնեցնում է երեխային նույն անհրաժեշտությամբ, ինչպես կատարում է իր տնային մյուս աշխատանքները և որ օրորի հիմքում ընկած է ձեռքի միակար շարժումներն այնպես, ինչպես կամանց այլ աշխատանքների հիմքում:

Դասագրքում օրորները ներկայացված են իբրև ինքնուրույն ժանր. նա առանձնանում է բնորոշ քենատիկայով, երաժշտական լեզվի առանձնահատկություններով և ֆունկցիայով:

Լենատերի քեզ ծածկոց,  
Ծառներ քեզի օրորոց:

(Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 10, «Օրոր»)

Երբ կը թըմնի քառսուն օրըդ,  
Որ ճանաչես հորդ ու մորդ,  
Յորնով լցվի հորդ ու ձորըդ,  
**Նանիկ, Ավիկ, սիրուն բալիկ,  
Նանիկ, նանիկ, նանիկ:**

Թե երեսդ բանամ, աշես,  
Դու դեռ քյոռփա և մատղաշ ես,  
Կուլաս, իմ սիրտը կըմաշես,  
**Նանիկ, Ավիկ, սիրուն բալիկ,  
Նանիկ, նանիկ, նանիկ:**

(Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 12, «Նանիկ»)

Միրող մայրը օրորներում գեղեցիկ համեմատություններ է անում՝ ընտրելով քնքուշ, փաղաքշական արտահայտություններ, բառեր՝ գառնուկ, փիսիկ, ծաղիկ, «ծառի թփերը ծածկոց» և այլն, որոնք նպաստում են օրորների պատկերավորությանը.

Նանիկ, գառնուկ ջան, նանիկ,  
Գ-ոզնոց թոկերս օրորոց,  
Ծառի թփերը ծածկոց,  
Մանդր թփերը փաթթոց:

**Լուրիկ, գառնուկ ջան, լուրիկ,  
Լուսնակը քե խաղցնի,  
Արևը քե տաքցնի,  
Վերինը գա քե ծիծ տա:**

Ծառի տակը քուն դնեմ,  
Ծառը վրեդ հով էնե,  
Ծառի ճղքեն կապ դնեմ,  
Նանիկ, գառնուկ ջան, նանիկ:

(Սպ. Մելիքյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Շիրակի երգեր, № 120, «Նանիկ»)

Համեմատությունները, նաև զանազան հիշատակություններն ընդհանրապես, հարթստացնում են օրորների բովանդակությունը: Համեմատություններում հիշատակվում են ոչ միայն ծաղիկների ու կենդանիների անուններ, այլ նաև քաղաքների ու գյուղերի, օգտագործվում են առածներ (աղջիկը՝ դրսի պատն է, տղան՝ ներսի), ասույթներ (օջախի ծուխը փառ պահողը տղան է), արվում են անեծքներ ու օրհնանքներ, մաղթանքներ ու գովքեր՝ կապված մանկիկի ապագա կյանքի հետ.

Ծալիք դումաշ իմ բալա,  
Տոնի կյումաշ իմ բալա.

(«Սովետական արվեստ» № 6, էջ 2, 1980)

Օրինակում աղջիկը մոր համար տան մեջ պահված քանկարժեք և անգնահատելի մետաքս է, իսկ տղան՝ դռանը կանգնած լուծ քաշող գոմեշ, այսինքն՝ աշխատասեր և ուժեղ:

Ստորև բերված քառյակն իր մեջ պարունակում է հավատալիքի տարրեր, չարքերի գոյությանը հավատացող մայրը պատրաստ է դրանց «դեմն առնել»՝ ապավինելով Աստվածամոր օգնությանը.

Օրոր, օրոր օրերուդ,  
Թեև դեմ բերեմ չարերուդ,  
Չարխափան չարերդ խափանի,  
Աստվածամարն արևդ պահի:

(Ռ. Գրիգորյան, Հայ ժողովրդական օրորոցային երգեր, էջ 55)

Համեմատություններ անելիս, բնականաբար, իր զավակին անհունորեն սիրող մայրը չի կարողանում խուսափել չափազանցություններից.

Ոչ մարն է բերեր մման,  
Ոչ արևն ու ոչ լուսընկան,  
Քեզ եղնիկ սարին բերեր,  
Ու շահան բալան սնուցեր:

(Հ. ճանիկեան, Հնուփոք Ակնայ, էջ 412)

Օրորների մեջ կան մասն ալմախիսի երգեր, որոնց բովանդակությունը անմիջական կապ չունի երեխային քնեցնելու հետ: Դրանց մեծ մասի թեմատիկան պատմական է.

Նանա, բալիկս, մանա,  
Չուր չքնես, չեմ խանա,  
    **Լուրիկ, լուրիկ, լուրիկ:**  
Փախեր եկեր ենք Վանա,  
Տաճկու ձեռքեն դիվանա,  
    **Լուրիկ, լուրիկ, լուրիկ:**  
    **Քալաս, լուրիկ, լուրիկ, լուրիկ:**

Թուրք թորգեց մեզ յան բուրիկ,  
Կտրեց հայուն բյուր-բյուրիկ,  
Թոփ տարավ քո քաջ խերիկ,  
Հեսիր գնաց քո բուրիկ:

Ա՛խ, լուսավոր Եվրոպա,  
Քյո խոսք ո՞ր մնաց ապա,  
Մեր շեն երկիր Արմենիա,  
Հորի՞ թորգիր խարաբա;

(Սպ. Մելիքյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Շիրակի երգեր, № 97, «Նանա, բալիկ»)

Հասկանալի է, որ մեծան երգերը երգվել են տղա երեխաներին քնեցնելիս, որոնց հետ են կապել թե՛ ընտանիքի և թե՛ երկրի ու ժողովրդի ծանր ու լուրջ հոգսերի լուծումը:

Ստորև բերված երգն էլ կնոջ ողբերգական ճակատագրի տխուր նկարագրություն է. երգողը իր կյանքի պատմությունն անում է բանաստեղծական ներշնչանքով.

Դա շապիկն է այն մարդու քաջ,  
    **Քալա ջան,**  
Որ քեզի հայր մա կոչվում էր,  
    **Օրո՛ր, օրո՛ր, բալա ջան:**  
Արյունոտ էր, կարմիր ներկված,  
    **Քալա ջան,**

Արտասուքով ես լվացի,  
**Օրո՛ր, օրո՛ր, բալա ջան:**  
 Դեհ, մեծացիր, շուտ բոյ քաշիր,  
**Բալա ջան:**  
 Չարի արյուն խմել սովորիր,  
**Օրո՛ր, օրո՛ր, բալա ջան:**

(Ս. Դեմուրյան, Քնար, № 18, «Քրդուհու երգը»)

Պատմական քեմատիկա շոշափող օրորներն աղերսվում են պատմական երգերին, ողբերին ու անտունիներին:

Օրորներում այլ քեմաների հանդես գալը բացատրվում է երկու կերպ. երեխային օրորելիս տնային բազմազան հոգսերից ազատ կինը ընկնում է հիշողությունների գիրկն ու երգով արտահայտում իրեն հուզող զգացմունքները. կամ՝ օրորի միջոցով նա կրած տառապանքների ու տանջանքների, կորցրած հարազատների համար ատելության ու վրեժխնդրության հրդեհ է բորբոքում, փոխանցում սերունդներին ողբերգական անցյալը, արքնացնում փոքրիկի սրտում հերոսական ոգի, ազգային արժանապատվության զգացում: Չէ՞ որ օրորները մանկան երաժշտական առաջին տպավորություններն են: Այդ ամենով հանդերձ, օրորների քեմատիկայում գերիշխողը երեխայի նկատմամբ տածած սիրո արտահայտումն է:

Օրորներն իբրև ժանր կենսունակ են այնպես, ինչպես սիրո երգերն ու ողբերը, հարսանեկան երգերը, քանի որ բոլորն էլ գեղարվեստորեն արտացոլում են կյանքի կայուն երևույթներ՝ ծնունդ, ամուսնություն, մահ:

### Օրորների երաժշտական լեզուն

Օրորները երաժշտական լեզվի առանձնահատկությունների, կոմպոզիցիոն հարուստության և երաժշտական բառապաշարի տեսակետից ժողովրդական երգաստեղծության բարդ ժանրերից են. հատկապես հարուստ են իմպրովիզացիոն տարրերով:

ՆԱՆԿ (Սպ. Մելիքյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Շիրակի երգեր, № 120)

342

Նա - նիկ, գառ - նուկ ջան, նա - նիկ,  
 գոգ - նոց թո - կերս օ - թո - թոց, ծա - ռի  
 թո - փե - թո ծած - կոց, ման-դոթ թո - փե - թո՛ փաթ - թոց:

ՆԱՆԱ, ԲԱՆԿԿՍ (Սպ. Մելիքյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Շիրակի երգեր, № 97)

343

Նա - նա, բա - նի - կոս, նա - նա, չուր չու -

բը - նես, չեմ խա - նա, լու - թիկ, լու - թիկ, լու - թիկ, լու -  
 թիկ, փա - խեր է - կեր ենք վա -  
 նա, տաճ - կու ձեռ - քեն դի - վա - նա, լու - թիկ, լու -  
 թիկ, լու - թիկ, լու - թիկ, բա - լաա լու - թիկ, լու - թիկ, լու - թիկ:

ՔՈՒՆ ԵՂԵՐ, ԲԱԼԱՍ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 2, № 108)

344  
 Քուն Ե - դիր բա - լաս, աչ - քող խուփ ա - րա,  
 Քուն Ե - դիր բա - լաս, աչ - քող խուփ ա - րա,  
 նախ - շուն ա - չե - րուդ 10  
 թուն թող գա վը - րա, օր, օր, օր, բա - լաս:

ՔՈՒՐԻՒ<sup>1</sup> (Կոմսերվատորիայի ժող. ստեղծ. կաթինետի ֆոնդ)

345  
 Քու - թիկ ա - սեմ, թու - թի, թու - թի, թու - թի, թու - թի,  
 թու - թի, թու - թի, թու - թի, թու - թի, թու - թի, լա - ո,

<sup>1</sup> Երգը ձայնագրվել է Երևանի պոլիտեխնիկական ինստիտուտի կազմակերպած հայ ազգագրական երգի ու պարի՝ ԵՐՊԻ-81 փառատոնի ժամանակ, Սարդարապատի Ազգագրական թանգարանում: Մասնակցում էին անհատ կատարողներ և երգչախմբեր:

Օրինակը երգել է Հայկանուշ (Հարգո) Գրիգորյանը, Թալինի շրջանի Ն. Բազմաբերդ գյուղից: Նուստագրությունը Ա. Փախկանյանի: Տե՛ս նաև «Թալին» (Հայկական ժողովրդական երգեր և նվագներ: «Սովետական գրող», Երևան, 1984, էջ 78):

րու-րի, լա - ո, հա - րա - ֆը քա - մին գըի օ - րո - րը,

րու-րի, լա - ո, րու-րի, լա - ո, չո - լի օգ-խար գըի ձիօ ի - դա,

րու-րի, լա - ո, րու - րի, րու - րի, րու - րի, րու - րի, րու - րի,

րու-րի, րու - րի, րու-րի, բըր - խո, րու - րի, րու-րի, րու - րի,

րու - րի, րու - րի, րու-րիկ կէ - նիմ կըր-գա - նո - ցին,

րու-րի, լա - ո, րու-րի, րու - րի, րու-րի, րու-րի, րու-րիկ է - նիմ

ըմ բա - լի - կին, րու - րի, լա - ո, րու-րիկ է - նիմ

դու րու-րե - նաս, դու բըզ - դիզ իս, պա-րով մեծ-նաս:

Մի, րու-րի, րու-րի, րու - րի, րու - րի, րու - րի, րու - րի, րու - րի,

րու-րի, լա - ո, րու - րի, լա - ո, կէ - րին Աստ-ված  
րու - րի, լա - ո, գար-մոր ա - րև

գըի հով է - նը, րու - րի, լա - ո, րու - րի, րու-րի, րու - րի,  
գըի տաք ցը - նը, րու - րի, լա - ո,

րու - րի, րու - րի, րու-րի, րու - րի, րու - րի, լա - ո,

րու-րի, լա - ո, րու - րի, րու - րի, րու - րի, րու-րի:

ՕՐՈՐՈՑԻ ԵՐԳ (Հ. Հարությունյան, Մանյակ, № 51)

346

Լա-նի, բա-լամ, Լա-նի, Լա-նի, Լա - նի, Լա-նի, Լա-նի,  
 թե դը-նեմ օս-կե օր-րոց, վը-րեդ քա - շեմ մար-գըր-տե ծած - կոց:  
 Լա - նի ա - սեմ թե իմ  
 տը - դին, թե իմ աղ - բոր տը-դին,  
 Սա-հակ սա-րի տակն եմ դը-րե, մա-նուկ քա - թի տակ,  
 ա'ի, մա-նուկ քա - թի տակ, Լա - նի, բա-լամ, Լա -  
 նի, քար ու սա - թի տակ, Լա-նի, Լա - նի:

Օրորները հիմնականում լայնաշունչ են, մեծ հնչյունաձայնավոր, նրա մեծ հատվածներ ընդգրկող աստիճանական կամ աստիճանականը հիշեցնող շարժումով. այս ամենն էլ հենց ստեղծում են մեղեդու լայն շունչը.

ԲՈՒՆ ԵՐԻՐ, ԲԱԼԱՍ (օրինակ 344)

347

ՕՐՈՐՈՑԻ ԵՐԳ (օրինակ 346)

ԼԱՆԻԿ (օրինակ 342)

Երգ-օրորների մեղեդիները գեղեցիկ են շնորհիվ նրանց զարդարուն դիֆմի, ոլորուն ինտոնացիոն պատկերների, օգտագործված երաժշտական զարդարանքների: Այդ ամենի զուգորդումը օրորներում ստեղծում է «հնչյունային աստղնագործության» պատրանք, հարուստ ու պատկերավոր լեզու:

Օրորները ժողովրդական երգաստեղծության զարգացած ժանրերի նմուշներից են. դրա ապացույցը այդ երգերում բարդ տարբերակման վրա հիմնված մտախվային զար-

գացման սկզբունքի առկայությունն է. օրորներում երաժշտական մտքերը ծավալվում են մեկը մյուսից բխելով, միմյանց հետ կապակցված, մեկը կազմում է մյուսի տրամաբանական զարգացումը, խորացված, **զգալիորեն** փոփոխված տարբերակը:

Թեմատիկ զարգացմանը մոտեցող այս սկզբունքն ընդհանրապես բնորոշ է հայ գեղջուկ երգի այն բոլոր ժանրերին, որոնք ունեն երաժշտական տրամաբանության ու զարգացման բարձր աստիճան (հորովելներ, անտունիներ, վիպերգեր և այլն):

Վերլուծենք Կոմիտասի գրի առած «Քուն եղիբ, բալաս» օրորը: Նա ծավալվում է զարգացման միջանցիկ սկզբունքով. այրուհանդերձ, նրա ձևը կարելի է սխեմավորել այսպես.

$$\begin{array}{c} \text{A} \\ \hline a + a^1 + a^2 + a^3 \\ \hline 3 \quad 3 \quad 3 \quad 3 \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{B} \\ \hline b + b^1 + b^2 \\ \hline 3 \quad 2 \quad 2 \end{array}$$

348

Օրինակը ուշադիր դիտելիս կարելի է նկատել, որ թեմատիկ ընդհանրություն կա ոչ միայն a-ի ու նրա տարբերակների և b-ի ու նրա տարբերակների միջև (նշված աստղիկներով), այլ հենց իրենց՝ a-ի ու b-ի միջև. ամեն մի տարբերակվող կառուցվածք ոչ միայն իր նախորդից տարբերվում է որևէ մանրամասնության փոփոխությամբ, այլև հանդիսանում է նրա ինտոնացիոն զարգացումը, իսկ a-ից սկիզբ առած b-ն a-ի տրամաբանական զարգացումն է:

Օրորների տրամաբանական բարձր կազմակերպվածությունն ապացուցում է նաև նրանց լադային զարգացած հենքը: Նրանք ծավալվում են տարբեր լադերում՝ տեղիային հիմք ունեցող եղևկան մինորում (օրինակ 344), կվարտային հիմք ունեցող եղևկան մինորում (օրինակ 343) և այլն:

Օրորներին բնորոշ լադերը մեծ մասամբ հարստացված են մոդուլացիաներով ու զգալի շեղումներով. օրինակ, «Օրորոցի երգ»-ի (օրինակ 346) հնչյունաշարը կազմված է երկու լադերի՝ հարմոնիկ լադի ու կվարտային հիմք ունեցող եղևկան մինորի զուգորդումից և իր ծավալման ընթացքում կատարում է հետևյալ շեղումները .

349

հարմոնիկ լադ

շեղում դեպի VII աստիճանի լադային ոլորտը

մոդուլացիա դեպի կվարտային հիմք ունեցող եռական միևնույնը

«Նանիկ» երգում (օրինակ 342) նույնպես զուգորդվել են երկու լադ՝ տերցիային հիմք ունեցող եռական միևնույն ու կվարտային հիմք ունեցող փոյուզիական միևնույնը.

350

տերցիային հիմքով եռական միևնույնը

կվարտային հիմքով փոյուզիական միևնույնը

Ուշագրավ է այս օրորի լադը թե՛ իր կվարտային հիմքով և թե՛ զուտ փոյուզիական (բայց նաև լոկրիական) երանգով, որը գեղջկական երգաստեղծությանը բնորոշ չէ: Մակայն անկախ այս նոր հիմքից, կվարտային հենակետով փոյուզիական միևնույնը, որպես փոյուզիական միևնույնների «ընտանիքին» պատկանող լադ, միանգամայն նպաստավոր է օրորների երաժշտությանը բնորոշ ջերմ տրամադրություններն արտահայտելու համար: Անշուշտ, դրան նպաստում են նաև ռիթմա-ինտոնացիոն դարձվածքներն իրենց տերցիային ու կվարտային բայլերի «փափուկ», մեղմ ու հանգիստ բնույթով:

Այն օրորները, որոնց թեմատիկան պատմական է և ունեն պատմողական տարրեր, միաժամանակ բնորոշվում են արտահայտության զուսպ ձևով, էպիկական հանգիստ շնչով (տե՛ս օրինակ 343):

Օրորները հորինում և կատարում են կանայք: Կոմիտասը կանանց կատարումներին չափազանց մեծ նշանակություն է տալիս. նա գտնում է, որ ընտանիքի բարքերն ու սովորույթները պահպանողները կանայք են, որ նրանց միջոցով են երգերը, երաժշտության ազգային ոգին անցնում սերնդեսերունդ: Կոմիտասյան տեսանկյունից օրորները գնահատելիս նրանց արժեքն, անշուշտ, կրկնապատկում է:

## ՔՆԱՐԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐ

Քնարական երգերը հայկական ժողովրդական երգաստեղծության ամենամեծ բաժինն են կազմում: Մեծ է նրանց թեմատիկ բազմազանությունը, լայն՝ ընդգրկված թեմատիկաների շրջանակը: Գեղջկական երգարվեստի այս ժանրում խմբավորվում են սիրո, սոցիալական անհավասարության, որբության, օտարության թեմաներով ստեղծված երգերը, ինչպես և մարդկային հոգեկան խոր ապրումներ պատկերող այլ երգեր:

### Սիրո քնարական երգեր

Սիրո քնարական երգերը երանգների մեծ բազմազանությամբ արտացոլում են խոր գգացմունքներ, հոգեկան հուզումնալից ապրումներ:

Ակադեմիկոս Մ. Աբեղյանը սիրո քնարական երգն անվանում է «գյուղական սիրո երգ» և տալիս նրան կյանքի կոչող տարբեր մոտիվները. «սիրուց հիվանդանալն ու յարին հիվանդության բժիշկ համարելը, պատանուի «թելիկ-մելիկ» գալը՝ տղային գրավելու համար, լվացք անելը, ջուր բերելը, ծնողների արգելք լինելը տղայի ու աղջկա սիրուն, թաքուն սիրելը, բամբասանքը, աղջկա համարձակությունն ու բամբասանքից չվախենալը, նշանածի գիշերային այցելությունը, նույնպես և վարձանքը (գլխագին), բռնի ամուսնացումը, աղջիկների չեթարկվելը ծնողների կամքին, աղջիկ փախսցնելը, այլև հարևաններին սիրելը, աչքերին դեղ դնելը, սիրեկանի հետ այգում գրոսնելը, յարին սպասելը, սուտ բանի գնալը՝ յարին տեսնելու համար և բազմաթիվ մանր բաներ, որոնք սիրահար պատանուության համար արժեքավոր են հանդիսանում»<sup>1</sup>:

Ստորև բերվող օրինակները հաստատում են այդ թեմաների գոյությունն ընդհանրապես հայկական ժողովրդական երգաստեղծության մեջ.

Չորովս ջուր է գնում,  
Հարցրեք՝ ո՞ր է գնում,  
Քենին մհանա արել,  
Սիրածին տես է գնում:

(Խ. Տեր-Հովհաննիսյանց, Ծաղկեփունջ, էջ 215)

Ելա արտը, հաց տարա,  
Յարիս տեսա, ետ դառա.  
Խնձոր տվեց՝ ես չառա,  
Էս ի՞նչ բերախտ յար դառա:

(Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 102, «Բուվարի տակի ցելերը»)

Սարից գալիս ա բամի,  
Դու չես մնում մի համի,  
Ամեն աժող չաժողի՝  
Սի թողնի միաըս ծամի:

(Ա. Բրուսյան, Ռամկական մրմունջներ I, № 131, «Չաղացս մանի, մանի»)

Մեր տուն, ձեր տուն խանա-խանա,  
Մորըդ ըսե, գա դուռ բանա.  
Մեկ պագըն տամ, մարդ չիմանա,  
Աղջիկ մարալ, ո՞ւմ տնեն էս.

<sup>1</sup> Մ. Աբեղյան, Ժողովրդական խաղիկներ, Հայպետհրատ, Երևան, 1940, էջ 15:

Աղջիկ մարալ, ո՞ւմ տոնեն էս.  
Խելքս տարար, ո՞ւմ տոնեն էս:

(Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 14, «Մեր տուն, ձեր տուն խանա-խանա»)

Հատկապես տարածված մոտիվ է «սիրուց հիվանդանալը»

Մեխակի ծառ են տնկել,  
Քեզ համար հիվանդ ընկել:

Օխտը տարի տեղում  
Ես մի կշտի են պատկել:

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ I, № 111, «Ալաչի, մազերդ թուխ է»)

Սազ ու քյամանին կը ճընկա,  
Ես բու սիրուդ հիվանդ ընկա:

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ I, № 50, «Է՛յ, նազանի, նազլի դիլբար»)

Սիրո քնարական երգերում իբրև ենթատեքստ հանդիպում է աշխատանքի թեման: Աշխատանքը ոչ միայն դիտվում է իբրև ապագա համատեղ բարեկեցիկ կյանքի պայման, այլև երիտասարդների սերը գորացնող գործոն.

Իմ սրտով սիրած յարս,  
Չանից բեգարած յարս,  
Ինձ համար հաց ես բերել,  
Թագա մածուն ես մերել:

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ I, № 68, «Իմ սրտով սիրած յարս»)

Գուքան վարենք պտերով,  
Քեզ թոցնեմ ճտերով,  
Ինձ քեզանից ջոկողին  
Խանչալն ընկնի կողերով:

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ I, № 52, «Էս գիշեր, լուսնյակ գիշեր»)

Կովի հորթը կապեցիր,  
Նատար տակը կթեցիր,  
Կաթն ու կարագը մեղրած՝  
Յարիս փեշքեշ դրկեցիր:

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ I, № 138, «Արագի խոր ատեբը»)

Քնարական սիրո երգերը գեղջուկի զգացմունքների, նրա բանաստեղծական ոգեշնչվածության արտացոլումն են: Ի տարբերություն հայրենների, որոնց մեջ սիրո տրամադրություններն ունեն դրսևորման առավել ազատ ու համարձակ երանգներ, քնարական երգերում պատանին կամ աղջիկը իր զգացմունքներն արտահայտելու համար միշտ ընտրում է արտահայտության զուսպ ձևեր՝ երբեմն օգտագործելով տարբեր համեմատություններ ու այլաբանություններ: Չզացմունքի գեղեցկությունն ու նրա արտահայտման զուսպ ձևը ստեղծում են սիրային երգերի բանաստեղծական տեքստին բնորոշ պատկերավորությունն ու ողջամտությունը.

Աղջի, դու հուր ես, մուր ես,  
Ես ծարավ եմ, դու ջուր ես,  
Էս Համբարձման գիշերը  
Քեզ ման կգամ, դու ո՞ր ես:

(Կոմիտաս, Մ. Աբեղյան, Հազար ու մի խաղ, Բ հիսնյակ № 23)

Պատկերավոր համեմատությունները, Մ. Աբեղյանի խոսքով ասած՝ «բնությունից առնված նմանությունները» սիրո երգերում շատ շատ են.

Տանս տակին կա նրոնի,  
Ես բարձ բերեմ, դու կոնի,  
Ես դու մի բաղում պիտենք,  
Դու չինարի, ես նոնի:

(Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու I, էջ 83, «Էս առուն», 3-րդ տուն)

Որոշ համեմատություններ հաճախակի օգտագործվելու հետևանքով վերածվել են ժողովրդական բանահյուսության հաստատուն մակդիրների՝ «սոխակի պես տաղ ասել», «կամար ունքեր», «ղալամով քաշած ունքեր», «կաքավի պես ման գալ», «չինարի բոյ», «անվաթան դուշ», «սևավոր սրտիկով հավք» և այլն.

Ղարագյոգ աչքերդ,  
Կամար ունքերդ,  
Ուզում եմ հեռանամ,  
Չի թողնում սերդ:

(Մսկ. Մելիքյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Շիրակի երգեր, № 91, «Քեզի ի՞նչ կըվելե՛»)

Պարտեզումը խաղ ես ասում,  
Սոխակի պես տաղ ես ասում.  
Քեզ սիրելով ինձ մաշեցի,  
Դեռ իմ սիրուն պա՞ղ ես ասում:

(Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 2, № 30, «Պարտեզումը խաղ ես ասում»)

Բնության դերը սիրո երգերում նշանակալից է՝ չկա մի երգ, ուր նրա մասին այս կամ այն կերպ չհիշատակվի: Հաճախ նա մարդկային ապրումների բացահայտման լրացուցիչ գործոն է.

Սիսթ դոշին կըճընկճընկա,  
Ես քո դարդեն սարերն ընկա:

(Կոմիտաս, Երկ. ժող. 12, № 288, «ճոճան»)

Բնության երևույթների հետ համեմատություններն արվում են համապատասխանության և հակադրության սկզբունքով: Ստորև բերված առաջին օրինակում համեմատությունն օգտագործվում է համապատասխանության սկզբունքով, իսկ երկրորդում՝ հակադրության.

Կոկոնս բռնած մնաց,  
Սիրտս կրակած մնաց.  
Ի՞նչ անեմ իմ ապրելը,  
Իմ աչքերը թաց մնաց:

(Մ. Աբեղյան, Ժողովրդական խաղիկներ, № 3290, էջ 563)

Ա՛խ կանեմ, արուն կուգա,  
Մն սրտիս գարուն կուգա,  
Կորուցել եմ իմ յարը,  
Ո՞վ գիտե՛ ե՞րբ տուն կուգա:

(Մ. Աբեղյան, Ժողովրդական խաղիկներ, № 20, էջ 125)

Բնության նկարագիրը, անկախ համեմատությունների օգտագործման ձևից, քնարական երգերում դառնում է նրանց հուզական բովանդակությունը պատկերավոր արտացոլելու միջոց կամ հիմնական բովանդակության ենթատեքստ.

Ջրի էն կուռը, էս կուռը,  
Քաղել են դաստա նուռը.  
Միրել են, տանել պըտենմ,  
Թող տանեն շահի դուռը:

(Խ. Տեր-Հովհաննիսյան, Ծաղկեփունջ, էջ 217)

Ամպել ա բութա-բութա,  
Աշխարքի վերջը փուտ ա.  
Թող իմ սիրածն ինձի տան,  
Բիրադի ասեն՝ սուտ ա:

(Մ. Աբեղյան, Ժողովրդական խաղիկներ, № 90, էջ 132)

Առաջին քառյակում «Քաղել են դաստա նուռը» պատկերի օգնությամբ արտահայտված է փոխադարձ սիրո երջանիկ տրամադրություն, իսկ երկրորդում՝ բնության մոայլ պատկերներից մեկի միջոցով՝ «Ամպել ա բութա-բութա»<sup>1</sup>, երգի հիմնական, այսինքն սիրո թեման զուգորդվել է կենսափիլիսոփայական խոհեր արտահայտող ենթատեքստի հետ «Աշխարհի վերջը փուտ ա»<sup>2</sup>:

Ակադեմիկոս Մ. Աբեղյանը բնության երգերը դիտում է իբրև երգային արվեստի առանձին տեսակ և դուրս գալիս այն կարծիքի դեմ, թե մեր գյուղացին, ապրելով բնության մեջ, չի տեսնում և չի սիրում այն: «Դրա հակառակն են ապացուցում մեր այս փոքրիկ ու բնությունից առնված երգերը, որոնցում ընդարձակ տեղ ունեն բնության նկարագիրը ու բնությունից առնված նմանությունները» — գրում է նա<sup>3</sup>:

Բնությանը նվիրված երգեր գեղջկական երգաստեղծության մեջ համարյա թե չկան: Բացառիկ օրինակներից է «Լուսնակն անուշ»-ը, որտեղ բարձր գեղարվեստականությամբ ստեղծված են բնության ջրնաղ պատկերներ.

Լուսնակն անուշ, հովն անուշ,  
Վա՛լ լե, լե, լե, լե,  
Վա՛յ լո, լո, լո, լո,  
Շինականի քունն անուշ,  
Երենկ էն օրեր,  
Որ կելնենք սարեր:

Ծագեց լուսնակ երկընուց,  
Հովըվի փողն էր անուշ:  
Հուտաղ եգներ կարածա,  
Մաճկալ պատկեր՝ քունն անուշ:

<sup>1</sup> բութա-բութա - քուլա-քուլա:

<sup>2</sup> փուտ - փտած, փուշ, դատարկ:

<sup>3</sup> Մ. Աբեղյան, Ժողովրդական խաղիկներ, Հայպետհրատ, Երևան, 1940, էջ 46:

Ջրղզդուն քամին կը փչե,  
Ծովային հովն էր անուշ:  
Դաշտեր ձորեր մընջեր են,  
Ջրեր գլգլան՝ ձենն անուշ:

Հավքեր թառան իրենց բուն,  
Բլբուլի տաղն էր անուշ:  
Անմահական հոտ բուրեր,  
Քաֆուր վարդի հոտն անուշ:

(Կոմիտաս, Մ. Արեղյան, Հագար ու մի խաղ, Ա հիսնյակ, № 4)

Գեղջկական սիրո երգերի լեզուն բացի պատկերավոր լինելուց նաև սեղմ է ու հակիրճ: Ըստ ակադեմիկոս Մ. Արեղյանի բնորոշը սիրո երգերի համար երկյակ ու եռյակ խաղիկներն են, նաև՝ գերիշխող քառատողը, որի երկտողերը կարող են լինել ինչպես միաձույլ, այնպես էլ մասնատվող (օրինակ, ստորև բերված քառատող խաղիկներից վերջինը՝ «Փող ես ուզում...»), իր բովանդակությամբ երկտողերի չի բաժանվում):

Ի տարբերություն պարերգային խաղիկների, որոնց մեջ կրկնակը ծնում է պարերգի ժանրով պահանջվող ձևի հստակ մասնատվածություն, կառուցվածքային քառակուսիություն, սիրո խաղիկները զուրկ են կրկնակներից: Դա հատկապես պետք է նշել, քանի որ երաժշտականացված սիրո խաղիկների համար բնորոշը ձևի անընդմեջ, միջանցիկ զարգացումն է՝ կապված նրանց քնարական տրամադրությունների արտահայտման հետ.

Չինար ես, կեռանալ մի,  
Մեր դռներն հեռանալ մի:

(Կոմիտաս, Երկ. ժող. 1, № 20)

Ձյունն էկավ ցատավ կալին,  
Թըմահ չունիմ ձըր մալին,  
Կարոտ եմ թըշիղ խալին:

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ I, № 17, «Առավոտուն թունդիբ մուխ»)

Բարև տվի, ընչի՞ չառար,  
Ինձի տեսար՝ շուտ ետ դառար.  
Ինձնից հեռու դու մի ման գա,  
Հայլթաթ խոսքիս մեջ մի բան կա:

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ I, № 57, «Էսօր-էգուց է կիրակի»)

Փող ես ուզում՝ քեզ փող տամ,  
Ոսկի տամ, ոչ թե հող տամ,  
Թե դրան էլ հավան չես,  
Հոգիս հանեն քեզ փոխ տամ::

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ I, № 19, «Արազը հեշտացել ա»)

Բանաստեղծության հանգավորումը, խաղիկի երաժշտականությունը պահպանելու համար ժողովուրդը հաճախ սիրո քնարական (և այլ ժանրի) երգերում օգտագործում է նաև անիմաստ բառեր.

Արևը արատակին,  
Լույս կտա քարատակին.  
Յար, քեզ ո՞րտեղ սիրեցի,  
Ծիրանի ծառի տակին:

Սիրո երգերն իրենց էնոցիտնալ երանգով բաժանվում են երկու խմբի՝ հուսախար, դժբախտ սիրո և երջանիկ սիրո երգեր:  
Երջանիկ սիրո երգերի մեջ շատ է արվում սիրած աղջկա և նրա գեղեցկության գովքը.

Ձէն քու ճակատ, օր կըսեն,  
Ջրընդի մայրան մման է.  
    Ձէն քու աչքեր, օր կըսեն,  
    Պիլորի շուշի մման է.  
Ձէն քու քթիկ, օր կըսեն,  
Սուլբան սիսեռի մման է.  
    Ձէն քու պերան, օր կըսեն,  
    Ժամտան խորանին մման է.  
Ձէն քու լեզուն, օր կըսեն,  
Բիլբուլի խոսալ մման է.  
    Ձէն քու էրես, օր կըսեն,  
    Խլաթա խնձորի մման է.  
Ձէն քու քներ, օր կըսեն,  
Բամբրկի քուլի մման է.  
    Ձէն քու մատներ, օր կըսեն,  
    Կարտուլի մոմի մման է.  
Ձէն քու ծծեր, օր կըսեն,  
Բոստնի շամամի մման է.  
    Ձէն քու մտեղ, օր կըսեն,  
    Սարերի սայրան մման է.  
Ձէն քու քելե, օր կըսեն,  
Չոլերու ջեյրան մման է.  
    Ձէն քու ընքներ, օր կըսեն,  
    Դալմի քաշածի մման է.  
Ձէն քու ծամեր, օր կըսեն,  
Սուրմայի թելի մման է:

(Մպ. Մեկիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 18, «Ձէն քու ճակատ, օր կըսեն»)

Հաճախ գովքերն ունենում են հարց ու պատասխանի կառուցվածք կամ կատարվում են իբրև երկխոսություն տղայի ու աղջկա միջև.

Պեկատու աղջիկ, դըռնեն դուս արի,  
    Քո բոյը տեսնեմ:  
— Կորիք գընա, հարամգադա,  
    Քյուրտի գյադա,  
Անտառ չե՞ս մըտել, չինար չե՞ս տեսել:

Պեկատու աղջիկ, դըռնեն դուս արի,  
    Քո երես տեսնեմ:  
— Կորիք գընա, հարամգադա,  
    Քյուրտի գյադա,  
Պարտեզ չե՞ս մըտել, խընձոր չե՞ս քաղել:

Պեկատու աղջիկ, դըռներն դուս արի,

Քո աչքեր տեսնեն:

— Կորիք զընա, հարամզադա,

Քյուրտի գյադա,

Երկինք չե՞ս նայել, աստղեր չե՞ս տեսել:

Պեկատու աղջիկ, դըռներն դուս արի,

Քո կուրծքը տեսնեն:

— Կորիք զընա, հարամզադա,

Քյուրտի գյադա,

Մարեր չե՞ս պըտտել, մարմար չե՞ս տեսել:

(Ա. Պատմագրյան, Գանձարան, էջ 86, «Պեկատու աղջիկ»)

Քազմազան են նաև դժբախտ սիրո մոտիվները: Այդ թեմայով ստեղծված երգերը կարելի է խմբավորել այսպես. ա) անպատասխան սիրո երգեր, բ) ամուսնության հետ կապված մահապետական ընտանիքի դաժան բարքերն արտացոլող երգեր:

Անպատասխան սիրո երգերը կան թախծոտ են (եղերերգական), կան ողբերգական.

Գարուն ա, ձուն ա արել,

Վա՛յ, լե, լե, վա՛յ, լե, լե,

Վա՛յ, լե, լե, լե, լե,

Իմ յարն ինձնից ա սառել,

Ա՛խ, չորնա՛, վա՛խ, ա՛յ յար,

Չար մարդու լեզուն:

Քամին փչում ա պաղ-պաղ,

Լերդ ու թոքս անում ա դաղ:

Յա՛ր, ինձ քենուրատ արիր,

Սերդ ինձնե գատ արիր:

(Կոմիտաս, Մ. Աբեղյան, Հազար ու մի խաղ, Ա հիսնյակ, № 32)

Այս երգը, ինչպես և դժբախտ սիրո այլ երգեր, լի են կսկիծ ու վիշտ արտահայտող բացականչություններով՝ «ա՛խ», վա՛յ լե, լե, լե», «վո՛ւյ» և այլն: Սրանք յուրատեսակ նրբերանգներ են, որոնք խորացնում են երգի բովանդակությունը, նրանում ստեղծված կերպարը ցայտուն ու տպավորիչ դարձնում, երգի տրամադրությանը հաղորդում մեծ արտահայտչականություն ու հուզականություն: Նման բացականչություններ կան նաև այն երգերում, որոնք արտահայտում են հուսահատություն ու վիշտ, ողբերգություն ապրող հոգու ճիչ (պատմական երգեր, անտունիներ, սոցիալական անհավասարության թեմատիկա շոշափող երգեր և այլն):

Միայնիք քնարերգության մեջ շատ են այն երգերը, որոնք պատկերում են **մահապետական ընտանիքի բարքերը**՝ կապված ամուսնության հետ: Հիմքը մեկն էր՝ ծնողները կառչել են «աղաթներին», իսկ երիտասարդներն՝ ականջ դրել «սրտի ձայնին»: Այդ երգերում արտահայտված են բողոքի մոտիվներ՝ ուղղված մահապետական ընտանիքի բարքերի դեմ: Թախծոտ քնարերգության մի գեղեցիկ նմուշ է «Ես սիրեցի, ուրիշն առավ» երգը.

Ես սիրեցի, ուրիշն առավ,

Սիրուն ջան,

Ինչ որ արավ, մերս արավ,

Սիրուն ջան,

Թե որ չառնեմ, ես կմեռնեմ,

Սիրուն ջան,

Ջիվան ջանս կըրակ կենեմ,  
Սիրուն ջան:

(Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 241, «Ես սիրեցի»)

Հաճախ ծնողները հաշվի էին առնում փեսացուի միայն հասարակական դիրքն ու նյութական բարեկեցիկ պայմանները և հարկադրաբար ամուսնացնում էին իրենց աղջկան չաիրած տղայի հետ: Երբեմն փողին «թամահ» անելով ծնողներն ամուսնացնում էին նույնիսկ իրենց անչափահաս զավակներին.

Մի յար ունեմ հավի ճուտ ա,  
Կուտ կթարլեմ, կուգա կուտա.  
Ա՛խ, ի՞նչ էնեմ, իմա՞լ էնեմ,  
Յար պգտիկ ա, շվարել եմ:

Քեզի մեռնեմ խաթուն կետուր,  
Ծծկեր բալիդ խըրատըմ տուր.  
Թե պիտ պառկեր գոմշի մսուր,  
Ինչո՞ւ ձեր տուն բերեց իզուր:

Իմ հեր թամահ արավ փողին,  
Իզուր տվեց գրկանոցին.  
Էս տան օսկին ու մարքարիտ,  
Հարամ կենա իրենց գլխին:

(Հայկական ժողովրդական երգեր և պարեր, մշակումը Թ. Ալբունյանի, հատոր III, «Իմա՞լ էնեմ»)

Սիրահարների ամուսնությանը խանգարող պատճառներից մեկն էլ ազգականների ամուսնությունն արգելող օրենքն էր եկեղեցու կողմից, ժողովրդական արտահայտությանը՝ «յոթը պորտով» հեռու պետք է լինեին, որ «իրար հասնեին»:

Էսօր ուրբաթ ա, պաս ա,  
Հագածդ աթլաս ու խաս ա.  
Վարդապետ, բալեդ մեռնի,  
Ինչո՞ւ ասիր՝ չհաս ա:

(Մպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 128, «Վա՛յ, Նըզե ջան»)

Այս անեծք-երգով ժողովուրդը ըմբոստանում է ոչ միայն նահապետական ընտանիքի բարքերի, այլ նաև եկեղեցու դեմ:

Ամենամեծ պարսավանքին էին արժանանում այն երիտասարդները, որոնք խախտելով «կարգն ու կանոնը» հանդիպում էին մինչ ամուսնությունը, և ծնողները որպես պատիժ արգելում էին սիրահարներին ամուսնանալ.

Հարբել եմ ու չեմ գինով,  
Ես կայրիմ ու չեմ կրակով:  
Հագել եմ սիրու շապիկ,  
Աղվորի դուռը կայնելու:  
Աղվորն ալ ներսեն ի դուրս,  
Ծոցը լի կարմիր խնձորով:  
Ասի՛ թե հատ մի առնեմ,  
Թունդ ելավ թուխ աչքը լալով:

Լացավ ու լալով ասավ.  
«Յար, ինձ խաղք արիք ցերեկով,

Բռնեցիր, գոռով, ճոռով,  
Պագ արիւր հազար նագերով,  
Այն մեկ ցերեկվան պագը,  
Որ կարծես հազար զիշերվան»:

(Կոմիտաս, Մ. Աբեղյան, Հազար ու մի խաղ, Բ հիսնյակ, № 14)

Նահապետական գյուղի բարքերին տիպական էր ամուսնացող աղջկա համար գլխագին պահանջելը. տղան կարող էր մերժում ստանալ, եթէ առաջարկվող «կարծանքը» բավարար չէր.

Մարգարի դուռը դուզ ա,  
Աշխեն կայներ՝ Անտոն կուգա.  
Երկու հարյուրն ի՞նչ անես,  
Իմ հերը շատ բաշլըղ կուգա:

(Կոմիտաս, Մ. Աբեղյան, Հազար ու մի խաղ, Բ հիսնյակ, № 26)

Անողորք ու անարդար բարքերի դեմ երիտասարդները բողոքել են տարբեր ձևերով՝ աղջիկ էին փախցնում կամ հաշտվում էին իրենց դժբախտ ճակատագրի հետ, հնազանդվում ծնողների կամքին, կամ էլ՝ սիրահար գույզը դիմում էր փախուստի՝ ապավինելով Աստծուն ու սրբերին.

Գագերի սուր փշերը,  
Հերիք պատռեն իմ փեշերը.  
Քանի մնամ ես գերի,  
Արի՛, ինձի տար գիշերը:

(Կոմիտաս, Մ. Աբեղյան, Հազար ու մի խաղ, Բ հիսնյակ, № 26)

Մուրազատուր սուրբ Մարգիս,  
Դու հասնիս մեր երկուսիս:

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ I, № 53, «Էս ձորն ի վեր ծնեիակ»)

Բաղի բոլորը պատ ա,  
Հերն ու մերը ի՞նչ գատ ա,  
Ես սիրել եմ, ես կառնեմ,  
Վերն Աստված շրհատ ա:

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ I, № 92, «Կայնել ես ախա-բախա»)

Մտիկ արա էն դշին,  
Ոտը դրել ա փշին.  
Սիրած սիրածին չեն տա,  
Մեղքը հորն ու մոր վզին:

(Կոմիտաս, Երկ. ժող. 12, № 299, «Մտիկ արա էն դշին»)

Տարածված է այն կարծիքը, թե հայ գեղջուկ երգերը տխուր ու քախծոտ են, որ դրանք «հայի լալկան հոգու» արտացոլումն են: Սիրո և ամուսնության հետ կապված նահապետական ընտանիքի դաժան բարքերը պատկերող երգերը ժողովրդական ստեղծագործության այն նմուշներն են, որոնք անտունիների, պատմական, սոցիալական անհավասարության թեմատիկա ունեցող երգերի հետ միասին բացահայտում են գեղջկական երգերի մեծ մասի տխուր լինելու պատճառները: Դա հետևանք է ոչ թե հայի հոգու

լականության, այլ նահապետական գյուղի կենցաղի, նրա դաժան բարքերի: Պատահական չէ, որ քնարական և ոչ մի երգում չի արտահայտված անհույս տրտմություն, կյանքից հեռանալու տրամադրություն, հոռետեսություն: Ընդհակառակն, հիմնականում գեղջկական երգերը լավատեսական են, արտահայտում են քաջալերանք ազատ ու համարձակ սիրո նկատմամբ: Համարձակ սիրահարները փախչելով այդ իրականությունից նահապետական ընտանիքի բարքերին մարտահրավեր են նետել հանուն մարդկային մեծ, նվիրական զգացմունքների: Ըստ պրոֆ. Քուչմարյանի գեղջկական սիրո երգերը «օբյեկտիվ երգեր են առանց ծայրահեղությունների»:

Սիրո քնարական երգերը արժեքավոր են մարդկային զգացմունքների ու հույզերի արտահայտման անմիջականությամբ ու անկեղծությամբ, ինչպես նաև բնության հրաշալի պատկերների ստեղծմամբ ու նահապետական ընտանիքի բարքերի արտացոլմամբ<sup>1</sup>:

## Սոցիալական անհավասարության քենատիկայով ստեղծված երգեր

Սոցիալական անհավասարության քենատիկայով ստեղծված երգերը վկայությունն են գյուղում տիրող սոցիալական անհավասարության, գյուղական բնակչության մեջ տարբեր խավերի գոյության: Երգային այս ժանրին բնորոշ է բողոքն ու ատելությունը ուղղված գյուղի հարուստների ու վաշխառուների դեմ:

«Տեսակ-տեսակ չար մեղքերով» է հարստացել մահիճ ընկած վաշխառուն, որը մոտալուտ մահվան առիթով է հասկացել «աշխարհի անցավոր լինելը», դարձի է եկել ու աշխատում է խոստովանելով քավել իր մեղքերը.

Այս անցավոր սուտ աշխարհին  
Ես խափվեցա, ես խափվեցա.  
Տեսակ-տեսակ չար մեղքերով  
Հարստացա, հարստացա:  
Կտրճություն քովես անցավ, ա՛խ, ծերացա,  
Այսօր ծեռքե, ոտքե ընկա, մահիճ մտա.  
Ա՛խ, իմ Տիրոջ սուրբ պատվերներ կատարած չեմ,  
Իմ հոգեառս կայնե դիմացս, ես ի՞նչ անեմ:

(Մպ. Մելիքյան, Գ. Գարդաշյան, Վանա երգեր 2, № 85, «Վաշխառուի խոստովանանքը»)

Այս երգն էլ մուրացկան Նազեի թշվառ վիճակի մասին է.

Մարան, շեն տան տղա Մարան, տու ամչըցի,  
Նազեն պառվըցերի, Նազեն մի խաղցուցի.  
Մարան, մե կտոր ալյուր, Մարան, մե կտորըմ խաց,  
Մարան, դե շուտ արա, Նազեն գնալուի:

(Մպ. Մելիքյան, Գ. Գարդաշյան, Վանա երգեր 1, № 27, «Մուրացկան Նազեի երգը»)

Նյութական ծանր պայմանները ընկճել են աշխատավոր ժողովրդին հոգեպես ու բարոյապես.

<sup>1</sup> Սիրային լիրիկայի այն երգերը, որոնք լավատեսական և ուրախ բնույթի են, երաժշտականապես մարմնավորվում են պարերգերում (տե՛ս «Պարերգեր»):

Պարտքով կովը ծախեցին,  
յար, յար,  
Չմեռ տվին բուռնուզին.  
Ընկել են սար-սար,  
Ինչպես խելագար:  
Բուռնուզ պատին կախեցին,  
Մորիակն ընկավ մեր վզին.  
Չյունն էկավ, գետինն առավ,

Կեսրարս պարտքով մեռավ:  
Ես պզտիկ, յարս պզտիկ,  
Հոգսը, միտքը մեզ տարավ:  
Միրտս լցվել ա կրակ,  
Ինձ ազատեք, թե կարք:  
Թե չէ էգուց էս ցավից,  
Ես կմեռնեմ անդամակ:

(Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 2, № 104, «Պարտքով կովը ծախեցին»)

Կյանքի տխուր պատկեր է ստեղծված հանրահայտ «Ծիրանի ծառ» երգում՝ անճար, հուսահատ գեղջուկը զուրք է արերսում բնությունից.

Ծիրանի ծառ, բար մի՛ տա, վա՛յ,  
Ճղներդ իրար մի՛ տա, վա՛յ,  
Ամեն մեջդ ման գալիս,  
Ցավերս իրար մի՛ տա,

Հա՛, տվե՛ք, հե՛տ տվե՛ք, սարեր, հովն ընկավ.  
Սրտիս խնդում ծովն ընկավ:  
Գնա, էլ հետ չգա էս տարվա տարին,  
Սև դարդն իմ վզովն ընկավ:  
Հո՛ւյ, հո՛ւյ, հո՛ւյն ընկավ,  
Սրտիս խնդում ծովն ընկավ:

Մեռա բաղում բանելեն,  
Մի կողմեն ջուր անելեն.  
Ծառերին թուփ չմնաց,  
Դարդիս դարման տանելեն:

Սև ամպը գցել ա հով.  
Մութը տվել ա իմ քով.  
Տեսնում եք՝ ինձ պատել ա  
Էս անիրավ արին ծով:

Նստած տեղիս քար չունիմ,  
Էրված սրտիս ճար չունիմ.  
Ա՛յ անօրեն, փուչ աշխարհ,  
Բաղ ունիմ ու քար չունիմ:

(Կոմիտաս, Մ. Աբեղյան, Հազար ու մի խաղ, Բ հիսնյակ, № 1)

Սակայն գյուղացու թշվառ վիճակը պատկերող բոլոր երգերը միայն բողոք են, բայց ոչ թե պայքարի կոչ.

Սարեն կուգա ջուխտըմ դոչ,  
Յար նայ, նայ, յար նայ, նայ,  
Մինը փնջած, մինը ոչ,  
Յար նայ, նայ, յար նայ, նայ,  
Աստված, քու դատիդ մեռնեմ,  
Մինին կուտաս, մինին՝ ոչ:

(Կոմիտաս, Երկ. ժող. 10, № 206, «Սարեն կուգա ջուխտըմ դոչ»)

Սոցիալական անհավասարությունն ընդգծող երգերը կարող են կոչվել նաև բողոքի երգեր, քանի որ գրեթե նրանց բոլորի մեջ իշխող է բողոքի մոտիվը: Անշուշտ, այս երգերը նպաստել են ժողովրդի՝ դեպի շահագործողները տաժաժ աստելության խորացմանը: Այս տեսակետից բողոքի երգերը չափազանց արժեքավոր են:

## Որբության թեման քնարական երգերում

Բողոք և տրտունջ կա նաև որբության թեմա շոշափող քնարական երգերում.

Ես աղջիկ եմ, հեր չունիմ,  
Վա՛յ լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե,  
Մի սրտացավ տեր չունիմ,  
Հորից, մորից զրկված,  
Աշխատող աղբեր չունիմ:  
Ղարիբ հավքը բուն չունի,  
Որբ աղջիկը տուն չունի,  
Ինձ նման սևաբախտը  
Աշխարհքումս ի՞նչ ունի:

(Կոմիտաս, Մ. Աբեղյան, Հազար ու մի խաղ, Բ հիսնյակ, № 12)

Որբացած աղջկա հույսն ու ապավենը ամուսինն է՝ յարը.

Եթում եմ, հեր-մեր չունեմ,  
Ուրիշի հետ սեր չունեմ,  
Քեզնից գյուման յար չունեմ,  
Գլխիս ուրիշ տեր չունեմ:

(Ա. Բրուտյան, Ռ-ամկական մրմունջներ I, № 19 «Արագը հեշտացել ա»)

Հաճախ գեղջկական երգերում որբի հոգեկան ապրումները նմանեցվում են պանդուխտի հոգեկան ապրումներին: Երգային այդ երկու՝ որբության ու պանդխտության ժանրերի միջև որոշակի կերպարային ընդհանրություն գտնելով ժողովուրդը երբեմն որևէ պատկերավոր արտահայտություն մի երգից տանում է մյուսը, օրինակ. «ղարիբներուն սիրտը գունդ-գունդ արուն է» արտահայտությունը, որ հայտնի է «Կանչե, կռունկ» երգից (տե՛ս էջ 223), հանդիպում է ստորև բերված «Որբի երգում»՝ «մեր որբերի սիրտը գունդ-գունդ արուն է» փոփոխակով.

Գնալով գնացի, գյուղից հեռացա,  
Ա՛խ, մայրիկ ջան, գյուղից հեռացա,  
Տասերկու տարեկան դարդի տիրացա,  
Ա՛խ, մայրիկ ջան, դարդի տիրացա.  
Վագոն մի ծածա, ա՛խ, մայրիկ ջան,  
Յարեքս եր թածա:

Երանի մեռնեի ծնվածս օրը,  
Չգնայի հագնեի այս որբի շորը.  
Կանչի, կռունկ, կանչի, քանի գարուն է,  
Մեր որբերի սիրտը գունդ-գունդ արուն է:

(Մս. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 169, «Որբի երգը»)

## Քնարական երգերի երաժշտական լեզուն

Հնգեկան խոր ապրումներն արտացոլված են քնարական լայնաշունչ երգերում.

ՌՐԲ ԵՐԳԸ (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 169)

351

Գը - նա - լով գը - նա - ցի, գյու-դից հե - նա - ցա, ա'խ, մայ -  
 ռիկ ջան, գյու-դից հե - նա - ցա, վա-գոն, մի ժա -  
 ժա, ա'խ, մայ - ռիկ ջան, յա - ռեքս եր թա - ժա:

Քնարական երգ սոցիալական անհավասարության քննադով  
 ՊԱՐՏՔՈՎ ԿՈՎԸ ՃԱՆԵՑԻՆ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 190)

352

Պարտ-քով կո - վը ծա - խե - ցին, յա'ր,  
 յա'ր, ղն - կել եմ սար,  
 սար, ինչ - պես խե - լա - գար:

Քնարական երգ պանդխտության քննադով ՕՏԱՐ ԵՐԿԻՐ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 263)

353

Ես գը - նում եմ, լաց ջու - նիս,  
 օ - տար, օ - տար, օ - տար եր - կիր:

Քնարական երգ բնության պատկերմամբ ԼՈՒՄՆԱԿՆ ԱՆՈՒՇ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 279)

354

Լուս - նակն ա - նուշ, հովն ա - նուշ,  
 վա'յ, լե', լե', լե', լե', վա'յ, լո', լո', լո', լո':

Քնարական երգ կենցաղային բննայով ԱՐՇԱԿՆ ԵՆԱՎ (գրառումը Մ. Բրուսյանի, կոմպոզիտորիայի ժող. ստեղծ. կարիների ֆոնդ)

355

Ար - շակն է - լավ ծո - վը գը - ևաց,

խեղճ Բու - լու-րը ան-տեր մը - ևաց, շո - րո - րա, Սա -

լաք, շո - րո - րա, նա-վա-կըն Ար - շա - կին կօ - րո - րա:

Քնարական երեք երգ սիրո բննայով  
ԳԱՐՈՒՆ Ա (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 17)

356

գա - րուն ա, ծուն ա ա - րե,

վա՛, լե՛, լե՛, վա՛, լե՛, լե՛, վա՛, լե՛, լե՛, լե՛:

ԶԻՆԱՐ ԵՄ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 14)

357

Չի - նար ես, կե - ռա - նալ մի,  
մեր դըռ - նեն հե - ռա - նալ մի,

յար, յար, յար: Ցար, նայ, նայ, նայ, նայ,

յար, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ:

ԵՄ ՄԻ ԱՂՋԻ ԷՒ (Մայ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 85)

358

ես մի աղ - ջիկ է - ի, բա-ղիցն է - ի գա - լիս,

տե - սա մի շեկ տը - դա, սե՛ն էր խուրճ տա - լիս:

Զնարական երգերում մեծ համապատասխանություն կա երգի տեքստի և երաժշտության միջև. նրանք կերպարը ամբողջացնելու, բովանդակությունը լիակատար ձևով դրսևորելու գործում չափազանց միասնական են, սերտորեն առնչված:

Տեքստի և երաժշտության կապը ամենից առաջ ակնառու է լադի «ընտրության» մեջ. այսպես, այն երգերը, որոնք ունեն բողոքի մոտիվներ (Պարտքով կովը ծախեցին) կան արտահայտում են հոգեկան ամբողջական, անփոփոխ տրամադրություն, ողբերգական ինքնամփոփ, ինչպես ասում են՝ «քար կտրած» հոգեվիճակ («Չինար ես», «Գարուն ա»<sup>1</sup>) ծավալվում են տերցիային հիմք ունեցող եղական մինորում: Այդ կապը պատահական չէ, քանի որ տերցիային հիմք ունեցող եղական մինորը բնությամբ խիստ թախծոտ է և նրանում առկա, պրոֆ. Զ. Քուշնարյանի արտահայտությամբ «վշտի հնչյունը»<sup>2</sup> (լադի օժանդակ հենակետը) առանձնակի բնականությամբ է հաղորդում վշտալի տրամադրությունների խորությունը:

Բոլորովին այլ տրամադրություններ են արտահայտված «Ողբի երգ» և «Ես մի աղջիկ էի» երգերում, որոնք և ծավալվում են արդեն այլ լադերում. այսպես, առաջինում կան լացի տարրեր և դրանք պայմանավորել են տերցիային հիմք ունեցող փոյուզիական մինորի «ընտրությունը» (հիշենք, որ ողբերը հիմնականում ծավալվում են այս լադում): Երկրորդ երգում արտահայտված են թախծոտ ու մռայլ տրամադրություններ.

Ես մի աղջիկ էի, բաղիցն էի գալիս,  
Տեսա մի շեկ տղա, սելն էր խորձ տալիս.  
Ես կանգնած մնացի նրա շարժումքին,  
Շեկ քյանքյուլը շուտ էր տվել քիկունքին:

Մայրիկ, ես մեռնում եմ, իմ ցավին աշեք,  
Շեկ յարի յայլուղը երեսիս քաշեք.  
– Գնա՛, որդիս, գնա՛, աշխարհ ման արի,  
Միրահարությունը շատ դժվար բան ի:

(Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 85, «Ես մի աղջիկ էի»)

Երգում արտահայտված տրամադրությունները ողբերգականության չեն հասնում. «ընտրված» է բնությամբ «խստաշունչ և ավելի օբյեկտիվ»<sup>3</sup> (Զ. Քուշնարյան) կվարտային հիմք ունեցող եղական մինորը:

Տեքստի և եղանակի համապատասխանության կատարյալ օրինակ է նաև «Լուսնակն անուշ» երգը, որ բնության մի պատկեր է՝ ստեղծված ներկայանակի հանգիստ ու ջերմ գույներով: Բանաստեղծականությամբ շնչող այդ պատկերի ստեղծմանը նպաստել է «ընտրված» տերցիային հիմք ունեցող միքսոլիդիական մածորն իր լուսավոր, բայց և «փափուկ» ու «տաք» հնչողությամբ:

Այսպես, քնարական երգերից յուրաքանչյուրի կապը լադի հետ շատ ամուր է և լադի «ընտրությունն» էլ խիստ հիմնավորված է երգի բովանդակության անհատականությամբ: Մա քնարական երգերի բնութագրի ամենաեական հատկանիշն է:

Զնարական երգերի կերպարային բազմազանությամբ է պայմանավորված այդ ժանրին բնորոշ լադային հիմքի բազմազանությունը. օրինակ, եթե ողբն իբրև ժանր

<sup>1</sup> «Չինար ես» երգի բովանդակությունը կարոտն է, սպասումը, հույսը, իսկ «Գարուն ա» երգում աղջիկը խոր վիշտ է ապրում յարի անսպասելի հեռանալու համար:

<sup>2</sup> X. C. Кушнарєв, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Музгиз, Ленинград, 1958, էջ 438:

<sup>3</sup> Նույն տեղում, էջ 71:

համարյա բացառապես կապված է տերցիային հիմք ունեցող փոյուզիական միճորի հետ, կամ հորովելի ժանրը՝ հարմոնիկ լադի ու տերցիային հիմք ունեցող փոյուզիական միճորի հետ, ապա քնարական երգերի համար բնորոշ են գեղջկական երգի բոլոր լադերը՝ ելական միճորների գերակշռությամբ, որոնք նույնպես բազմազան են (եռ13, եռ14, եռ15):

**Հավասարաչափ ընթացող մետրական հիմք, այդ հիմքից բխող շարժման պարբերականություն և պարբերականության խախտում**՝ սա է քնարական երգերի երկրորդ հատկանիշը:

Քնարական երգերում հավասարաչափ շարժումը խախտելու միջոցները բազմազան են: Դրանցից է մետրի ենթարկվածությունը ռիթմին. քնարական երգի ռիթմի զարգացումը հիմնականում հակադրության մեջ է մետրական բաժանելիության հետ, որով և շարժման պարբերականությունը բողբարկվում է, կորցնում իր ցայտուն դրսևորումը:

Շարժման պարբերականության խախտման միջոցներից է ռիթմա-ինտոնացիոն դարձվածքների անկրկնելիությունը: Քնարական երգի համարյա ամեն մի տակտ ունի իր ռիթմական ու ինտոնացիոն պատկերը. կրկնություններ հանդիպում են մեծ հեռավորության վրա կամ տարբեր կառուցվածքներում, որի շնորհիվ կրկնության տպավորությունը կորչում է, շարժման պարբերականություն ու մտորայնություն չի ստեղծվում.

ԷՄ ԻՆՉ ՉՈՒՆՈՒՄ ԷՐ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 136)

359

Սա - ռի տա - կին սառն աղ - բյուր, յա՛ր,  
 ես ինչ գու-լո՛ւմ եր, դաս- տա գյու - լո՛ւմ եր:

Քնարական երգերի հավասարաչափ շարժումը խախտում են նաև ինտոնացիաների հուզական, ջերմ ու մտերմիկ բնույթը, ինչպես նաև երգի կատարման դանդաղ տեմպը, հանգիստ ձևը:

Շարժման պարբերականության խախտման միջոց է երգը կազմող կառուցվածքների անհամաչափությունը: Քնարական երգերը մեծ մասամբ ծավալուն են, երբեմն բաղկացած մի քանի ավարտուն հատվածներից (երգը կարող է ունենալ մի քանի միջնավարտ), որոնք տակտերի քանակով անհավասար են.

ԷՍՕՐ ՈՒՐԲԱԾ ՊԻՏԵՐ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 30)

360

Ես - օր ուր - բարձ պի-տեր, եգ - վան  
 կի - ռա - կի, օ, օ, օ, օ՛յ, յա - թըս դըռ - նով  
 ան - ցավ, գը - նաց կը - ռա - կի:

Այս օրինակը կազմված է երեք հատվածից. առաջինն ունի 4 տակտ, երկրորդը՝ 5, իսկ երրորդը՝ 8: Կառուցվածքների նման անհամաչափությունն էլ հենց ստեղծում է երգի ազատ ու հանգիստ, ծորուն, երգային բնույթը, խախտում է շարժման պարբերականությունը:

Շարժման հստակ, խիստ պահպանված համաչափ զարկերի խախտման միջոցներից է **խառը մետրերի և մետրական «շեղումների»** կիրառումը: Բնարական երգերին բնորոշ չէ մետրի ազատ զարգացման սկզբունքը, այսինքն ամեն տակտ կամ մեղեդիական առանձին կառուցվածք, հատված իր նոր չափը չունի: Ընդհակառակն, քնարական երգի մետրը կայուն է: Այդուհանդերձ, երբ երգի մետրը խառն է կամ իր զարգացման ու ծավալման ընթացքում կատարում է մետրական «շեղումներ»՝ խախտվում է շարժման պարբերականությունը. օրինակ, ստորև բերված երկու նմուշներից առաջինում մետրը խառն է՝ 7/4, իսկ երկրորդում՝ հիմնական 8/4 մետրը կատարել է «շեղում»՝ 12/4:

**ԵՍ ՍԱՐԵՆ ԿՈՒԳԱՅԻ** (Հ. Հարությունյան, Մանյակ, № 25)

361

Ես սա - րեն կու - գա - յի, դուս դու - ող բա - ցիր,  
 ձե - ողո ծո - ցող տա - րար, ա՛խ ա - րիր, լա - ցիր,  
 որ ըն - ձի չառ - նե - իր, ին - չո՛ւ խա - բե - ցիր,  
 մի բուռ կը - րակ է - լար, սիր - տըս է - րե - ցիր,  
 մի բուռ կը - րակ է - լար, վա՛յ, յա - ման, վա՛յ,  
 մի բուռ կը - րակ է - լար, սիր - տըս է - րե - ցիր:

**ԵՍ ՍԱՐԱՆ ԵՄ, ԳՈՒ՝ ՋԵՅՐԱՆ** (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. I, № 139)

362

Սև ձիև նա - լըն ի՛նչ ա - նե,  
 սի - րու - նը խալն ի՛նչ ա - նե, ե - լա սա - րե -  
 ող սեյ - րան, ես մա - րակ եմ, դու՛ ջեյ - րան:

Խառը չափերը և մետրական «շեղումները» միաժամանակ նպաստում են մեղեդիական ճկունությանը:

Քնարական այն երգերը, որոնց մեջ մետրական «շեղումները» շատ են, մոտենում են մետրի ազատ զարգացման սկզբունքին.

ԲԵՐԿԻՅԸ ԳՈՒՐՄ ԷՎԱ (Սպ. Մեխրյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Շիրակի երգեր, № 105)

363

Բեր-դի - ցը դուս է - կա, Ա - լա - գյազ տե-սա,  
 խա-նըմ Ե - վա ջան,  
 Ա-բա-բանն աչ - քե - րիս դու - ման է դա-ռել,  
 դուն կե - ցիր բա - րով, ես կեր - թամ լա - լով:

Շարժման պարբերականությունը խախտող հիմնական միջոցներից է նաև **ռիթմի կազմակերպման երգային սկզբունքը** (распев): Համաձայն այս սկզբունքի հիմնական հատկանիշի, միևնույն ռիթմա-ինտոնացիոն դարձվածքները, նույնիսկ առանձին վերցրած հնչյուններ, հանդես են գալիս տակտի տարբեր մասերում: Այս իմաստով հետաքրքրական է հետևել «Գարուն ա» երգում սոլ հնչյունի մետրական տարբեր դիրքավորումներին: Երգում պարբերականության խախտմանը նպաստում է նաև ինտոնացիաների ողբերգական բնույթը.

ԳԱՐՈՒՆ Ա (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 17)

364

1 4 5 3 5 3 5 1

Երգայնությունն ընդհանրապես ինտոնացիան ջերմացնելու միջոցներից է:

Հավասարաչափ շարժման խախտման գործում մեծ է ոչ պարբերաբար հանդես եկող սինկոպաների դերը.

ԿԱՅՆԵՄ ԵՄ ԲԱՆԱ, ԲԱՆԱ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 202)\*

365

Կայ - նել ես բա - խա, բա - խա, յա՛ր, յա՛ր,  
 յա՛ր, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ:

Հավասարաչափ շարժման խախտման միջոցներից մեկն էլ տեքստի ու եղանակի հարաբերությունն է: Այստեղ ամեն մի վանկ երգվում է, ընդ որում՝ հնչյունների բավական մեծ քանակով, իսկ երբեմն էլ՝ ուղղակի երաժշտական մեկ ամբողջ հատվածով.



## ՊԱՆԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԵՐԳԵՐ ԿԱՄ ԱՆՏՈՒՆԻՆԵՐ

Հայկական ժողովրդական երգարվեստում պանդխտության երգերը կոչվում են նաև անտունիներ: Դրանք հայրենի երկրից հեռացած պանդուխտի, երջանկություն ու բախտ որոնողների երգեր են՝ նրանց կարոտից այրվող սրտի, վշտի ու հոգեկան ծանր ապրումների մասին:

Իրիշկե դեմ աղոթքան,  
Դաշտ կու բանի ձեր գութան,  
Քանց գնեմ քաղցր է վաթան:

Լավվարա ջուրը սառն ա,  
Օտարությունը դառն ա,  
Տունըդ դարձիր, իմ աղբեր,  
Բոլորքսս պըստիկ գառն ա:

(Մ. Աբեղյան, Ժողովրդական խաղիկներ,  
№ 2181, էջ 408)

(Նույն տեղում, № 445, էջ 184)

Պանդխտության երգերը հրապարակ են եկել երկրի քաղաքական ու սոցիալ-տնտեսական կյանքի ազդեցության տակ (պատերազմներ, բռնակալների լուծ, հարկահանություն և այլն), հաճախ ստիպել հայերին հեռանալ հայրենի երկրից, բռնելու գաղթի ու օտարության ճանապարհը:

Գաղթն ու պանդխտությունը իբրև երևույթներ տարբերվում են իրարից: Գաղթել են որևէ երկիր ընտանիքով՝ հիմնական բնակության, իսկ պանդխտության մեկնել է տան տղամարդը՝ ապրուստի միջոցներ հայթայթելու և տուն վերադառնալու համար: Պանդուխտը թափառել է օտար երկրներում, ինչպես ժողովուրդն է ասում՝ «մի փոր հացի», «ջուխտըն սոլ առնելու» համար, իսկ գաղթել են, թողել հայրենի երկիրը, տուն ու տեղ՝ ֆիզիկական ոչնչացումից փրկվելու, անվերջանալի հալածանքներից ազատվելու համար, որոնց «դափնեպսակը» կազմեց 1915 թ. Մեծ եղեռնը: Հայերի համար չարիքներից փոքրագույնը, իհարկե, գաղթն էր (ընտանիքով են եղել, միասին), իսկ կրած անլուր տառապանքները նույնն էին:

Ըստ ակադեմիկոս Մ. Աբեղյանի, պանդխտության երգերի մեծ մասը ծնունդ են նահապետական գյուղի բնական տնտեսության քայքայման, երբ աշխատավոր ժողովուրդն ապավեն գտնելու հույսով սկսեց գյուղից քաղաք գնալ<sup>1</sup>:

Անտունիներն իրենց բովանդակությամբ, համազգային ողբերգական տրամադրությունների արտահայտմամբ մոտ են պատմական երգերին: Երաժշտագետ Ալեքսանդր Շահվերդյանն այդ երգերն անվանում է «համաժողովրդական վշտի երգեր»<sup>2</sup>:

Պանդխտության մեկնելու որոշումն արդեն իսկ ծնել է «ցավի մեջ ընկած» մարդկանց հուզախոռով հոգեկան ապրումներ, իսկ ճանապարհ ընկնելու պատրաստությունը վերածվել է յուրատեսակ ծեսի (հատկապես Ակնում և Վանում, որոնք եղել են համատարած պանդխտության վայրեր): Հատկապես մեծ եռուզեռի մեջ են եղել մեկնման վերջին օրերին. այստեղ և՛ մոր մաղթանքն է, և՛ մեկնողի երդումը՝ տունդարձի մասին, և հրաժեշտի սեղան բաց անելն ու հյուրասիրությունը և այլն: Պանդուխտի մայրը որդուն այլևս չտեսնելու վախից ու վշտից խելակորույս, ալեկոծ հոգով լացել ու երգել է, նրա հետ դրել մի բուռ հող, համոզված որ այնտեղ, «դրախտավայրում» բարոյական ու ֆիզիկական տառապանքներ կրելուց ու հայրենիք վերադառնալու հույսը կտրելուց հետո, որդին արցունք է թափելու: Թող որ այդ արցունքները թափվեն հայրենի հողի վրա:

Հրաժեշտի պահը վերածվել է սգի ու ողբի: Նրան մասնակցել են հարևանները, բարեկամներն ու ազգականները, որոնք մխիթարանքի խոսքեր են ասել պանդուխտի

<sup>1</sup> Մ. Աբեղյան, Ժողովրդական խաղիկներ, Հայպետհրատ, Երևան, 1940, էջ 45:

<sup>2</sup> Ա. Շահվերդյան, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, Հայպետհրատ, Երևան, 1959, էջ 429:

ընտանիքի անդամներին՝ ներքուստ չհավատալով նրա տունդարձին: Տազնապալի է եղել իր՝ պանդխտության մեկնողի հոգեկանը թե՛ հարազատներից բաժանվելու և թե՛ նրան սպասող ապագայի անհայտությունից... Իսկ օտարության սառնությունն ու անտարբերությունը ճաշակելուց հետո, իրոք որ պանդուխտին մնում էր միայն հյուսել հոգեցունց երգեր:

«Առաջին մեծ ցավը, — գրում է Մ. Արեղյանը, — սրտնեղությունն է, որ ունի իր սիրեցյալներից զրկված պանդուխտը, այն, որ նրան ճանաչող ու հասկացող չկա, չունի կարեկից ասպնջական, մարդ մեճակ է մարդկանց մեջ, ինչպես մի բանտում, նա խորտակվում, նվաստանում է հոգեպես»<sup>1</sup>:

Ահա թե ինչու խորն է պանդուխտի սերն ու կարոտը դեպի իր հարազատներն ու հայրենի երկիրը, որը նա արտահայտում է երգ-մեճախոսությամբ՝ հաճախ դիմելով բարի լրաբեր կոունկին.

Կանչե, կոունկ, կանչե, քանի գարուն է,  
 Դարիբներու սիրտը գունդ-գունդ արուն է.  
**Կոունկ ջան, կոունկ ջան, գարուն է,  
 Ա՛խ, սիրտս արուն է:**

Կանչե, կոունկ, կանչե, քանի արոտ է,  
 Աշխարհն է արեգակ, սիրտս կարոտ է.  
**Կոունկ ջան, կոունկ ջան, արոտ է,  
 Ա՛խ, սիրտս կարոտ է:**

Կանչե՛, կոունկ, կանչե՛, քանի արև է,  
 Աշնան կերթաս երկիր, յարիս բարևե.  
**Կոունկ ջան, կոունկ ջան, արև է,  
 Ա՛խ, յարիս բարևե՛:**

(Կոմիտաս, Երկերի ժող. 1, էջ 50, «Կանչե, կոունկ»)

Իրենց պանդուխտի կարոտը հոգեպես ծանր են ապրում տանը մնացած մայրը, կինը, հարսնացուն: Հատկապես ողբերգական վախճան է ունենում երկարատև պանդխտությունը:

Անտունիների բովանդակության բազմաթիվ մոտիվներից՝ հրաժեշտ, բաժանում, կարոտ, սեր, սպասում, սուգ և այլն, հիմնականը սերն ու կարոտն են:

Յոթն օր, յոթ գիշեր,  
 Ծախկամն ի գոտիս թռռչմեր,  
 Յար մըզիկ դռնեն դուրս չելնա,  
 Փշուր մի սիրտ մըզիկ խովնա.  
**Վա՛յ լե, վա՛յ լե, վա՛յ լե, վա՛յ լե...**

Առնիմ գտամբուրեն,  
 Էլնամ քու մամու էրթիս,  
 Ձիմ կաքվու անուշ ձեննի լսիս,  
 Յար, անուշ քնեղի գարթնիս.  
**Վա՛յ լե, վա՛յ լե...**

Երթամ ըՍտամբոլ,  
 Դատիմ փարա բոլ,  
 Իմ յարի խամար  
 Առնիմ ջուխտ մի սոլ.  
**Արի՛, յար, արի՛,  
 Խռով մի՛ կենա,  
 Աստըվորիս բան՝  
 Յա՛ր, մըզիկ չի՛ մնա:**

Կայներ ես հիզին՝  
 Խաղող կու քաղես,  
 Ծամամ ծըծերով  
 Ծաքար կու մաղես.  
 Ալմաստ բիչաղով՝  
 Ձիմ սիրտ կու դաղես:  
**Արի՛, յար, արի՛...**

<sup>1</sup> Մ. Արեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, II հ., ԳԱ հրատ., Երևան, 1946, էջ 396:

Վա՛յ, սանխեր Կիվկիվ,  
Դու գացիր ի Մուշ բարով,  
Էլ չըս իգա խազար տարով,  
Խարս պարկե տղա բերե,  
Առջընեկ լե գութան կու վարե.  
Վա՛յ լե, վա՛յ լե...

Քամբախ Բուլանըխ  
Ի՛նչ անուշ գեղ է,  
Էրկուսս մե շապիկ  
Փոխապատնի մեղ է,  
Յարիս մե պագնի  
Սրտիս ի դեղ է:

Արի՛, յար, արի՛...

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ II, № 109, «Յոթն օր, յոթ գիշեր»)

Հանրահայտ է դեռևս միջնադարից մեզ հասած և արտակարգ ժողովրդականությունը վայելող «Կռունկ» երգը<sup>1</sup>.

Կռունկ, ուստի՞ կուգաս, ծառա եմ ձայնիդ,  
Կռունկ, մեր աշխարհեն խապրիկ մը չունի՞ս,  
Մի վագեր, երամիդ շուտով կհասնիս,  
Կռունկ, մեր աշխարհեն խապրիկ մը չունի՞ս:

Թողեր եմ ու եկեր մըլքերս ու այգիս,  
Քանի որ ա՛խ կանիմ՝ կքաղվի հոգիս.  
Կռունկ, պահ մի՛ կեցիր, ձայնիկդ ի հոգիս,  
Կռունկ, մեր աշխարհեն խապրիկ մը չունի՞ս:

Աշուն է մոտեցել, գնալու ես թեպտիր,  
Երամ ես ժողվել հազարներ ու բյուր,  
Ինձ պատասխան չտվիր, ելար գնացիր,  
Կռունկ, մեր աշխարհեն գնա՛, հեռացիր:

(Կոմիտաս, Երկերի ժող. I, էջ 104)

«Կռունկը» անտունիներից առաջին տպագրված երգն է. լույս է տեսել 1847թ. Վենետիկում հրատարակվող «Բազմավեսպում»:

Համեմատությունների օգնությամբ ժողովուրդն իր պատկերավոր մտածողությունը երևան է բերում նաև անտունիների ժանրում.

Սիրոս նման է էն փլած տներ,  
Կոտրեր գերաններ, խախտեր է սներ,  
Բուն պիտի դնեն մեջ վայրի հավքեր.  
Երբամ՝ ձի թալեմ էն ելման գետեր,  
Ըլնիմ ձկներու ծագերացն կեր:  
Ա՛յ, տո լաճ, տնավեր:

Սև ծով մ'եմ տեսե, սիպտակն էր բուր,  
Ալին կզարներ, չէր խառնի հիրոբ.  
Էն ո՞րն է տեսե մեկ ծովն երկթավոր,  
Անտունի սիրտն է պղտոր ու մուր:  
Ա՛խ, իսկի մի՛ լնիք սրտիկ սևավոր:  
Ա՛յ, տո լաճ, տնավեր:

(Կոմիտաս, Երկ. ժող. I, էջ 27, «Անտունի»)

<sup>1</sup> Երաժշտագետ Մ. Թումանյանը գտնում է, որ «Կռունկը» մի սուրբ մասունք է, «հայ ժողովրդի ասպած տառապակոծ կյանքի ու հավատքի ամենահատկանշական սիմվոլը», իսկ երաժշտագետների համար՝ «դարերի մեջ խորամարտ և հայ ժողովրդի երաժշտական արտահայտությանը, նրբությանը և բազմազանությանը տեղեկանալու անսպառ աղբյուր» (Մ. Թումանյան, Հայրենի երգ ու բան, I, էջ 214, 215):

Հանրահայտ «Անտունի»-ն, որ երգ է «տնավեր», անտուն պանդուխտի մասին, իր բանաստեղծական չափով անտունի չէ: Բացատրենք ասվածը. **հայրենը** (հայերենը, ըստ Մ. Թումանյանի՝ հայրենի կարգով) հայկական ժողովրդական խաղերին բնորոշ բանաստեղծական չափ է: Սա երկտող է (բեյթ), որտեղ տողերից առաջինն ունի 7 վանկ, իսկ երկրորդը՝ 8: Լինում են երկու բեյթից (քառյակ) և չորս բեյթից (ութնյակ) բաղկացած տներ: Հայրենները **Ակն** քաղաքում կոչվել են անտունի. նշանակում է, անտունին նաև բանաստեղծական չափ է:

Վերը բերված «Անտունի»-ն այդ չափին չի ենթարկված և անտունի է ոչ թե բանաստեղծական չափով, այլ թեմատիկայով<sup>1</sup>: Բանաստեղծական չափով անտունի է Ակնա հայրեններից ստորև բերվող օրինակը (պանդխտության երգ՝ սիրո թեմատիկայով «Անտուն դարիսի վրա»), այն Հ. Ծանիկյանի «Հնութիւնք Ակնայ» ժողովածուում (էջ 429) ներկայացված է հետևյալ բացատրությամբ.

«Այրն պանդխտությունեն կվերադառնա իր սիրելւոյն քով, կինն չի ճանչնար զայրն և կխոսին հետևյալ անտունին».

Հա յար, հա յար,  
Աղվոր մի ծարվութենն,  
Հա յար,  
Նստեր է ջրին վրա,  
Հա յար,  
Կտրիճ մի անոր սիրուն,  
Գնաց ի դեմ խոսելու:  
Նստավ ու սեվտան ինկավ<sup>2</sup>,  
Մոռցավ ինչ բան խոսելու:  
— Ըսավ խահրըման<sup>3</sup> կըլիճ<sup>4</sup>,  
Դու ի՞նչ ժուռ կուզաս աս տեղը:

— Ըսավ՝ քի տերտիս համար  
Ժուռ կիզամ հեքիմ բռնելու<sup>5</sup>.  
Ի՞նչ արի, չեղավ տերման,  
Հոս եկա հեքիմ բռնելու:  
— Ըսավ՝ քե տերտոլ ի՞նչ է,  
Մի՛ վախմար բռնացնելու:  
— Խնծորդ է կապեր չալղա<sup>6</sup>,  
Ես մատա<sup>7</sup> ունիմ ուտելու.  
Չուտիմ նը՝ մատաս կուզե,  
Կու վախսիմ քի դողցնելու:

Անտունիները պանդուխտ հայերի հեղինակություն են: Անտունիներ հորինել են նաև պոռֆեսիտնալ երգիչներն ու միջնադարյան գուսանները. լավագույնները ժողովըրդականացել են:

Ուշագրավ է տարբեր առիթներով հարազատ հողից կտրված մարդկանց հոգեկան

1 Երգի «Անտունի» խորագրի մասին Մ. Աբեղյանը գրում է. «Կոմիտասը «Սիրոս նման էր» հայտնի ժողովրդական երգի ձայնագրված հրատարակության վերնագիրը դրել է «Անտունի»: Դա թյուրիմացության տեղիք է տալիս: Այս երգը հայրենի չափով չէ և բնավ Ակնի անտունիներից չէ: Դա մոկաց ժողովրդական երգ է, սովորական տասնվանկանի տողերով, որի ոտանավորը տողերիս գրողն է վերականգնել վարիանտների բաղադրությամբ: Դա մի երգ է «տնավեր» պանդուխտի մասին: «Հագար ու մի խաղ» Ա հիսնյակի առաջին տպագրության մեջ կա «Դարիքի սիրուն է պղտոր ու մոլոր». այս տողը երկրորդ տպագրության մեջ ժողովրդական վարիանտից առնելով, փոխել են՝ «Անտունի սիրուն է պղտոր ու մոլոր»: Կոմիտասն այս տողի ազդեցությամբ վերնագիրը դրել է «Անտունի», չմտածելով, որ դա թյուրիմացության առիթ կտա» (Մ. Աբեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, հատոր II, Պետհրատ, Երևան, 1946, էջ 566):

2. Ծանիկյանն իր «Հնութիւնք Ակնայ» գրքում (էջ 427-428) անում է «անտուն» (անտունի) բառի ծագման երեք ենթադրություն. մեկը՝ Ակնում և նրա շրջակա գյուղերում հին ավանդական երգեր են եղել Անտուբ (անտուն) անունով, մյուսը՝ եղել է Անտոն անունով բանաստեղծ, երրորդը՝ բանաստեղծական անտուն, տների չբաժանվող չափը:

2 սեվտան ինկավ – սիրահարվեցավ:

3 խահրըման – դյուցազն:

4 կըլիճ – կտրիճ:

5 հեքիմ բռնելու – հեքիմ փնտրելու:

6 չալղա – նորաբույս:

7 մատա – ախորժակ, սիրո:

ապրումների, դրանցից ծնված պատկերների նույնությունը տարբեր երգերում: Այդ թեմաներն ու պատկերները, փաստորեն, դառնում են տարբեր ժանրերն իրար կապող օղակներ: Այս հիմքով պատմական երգերին, որի երգերին ու անտունիներին են մոտենում առաջին հայացքից կարծեք ոչինչ ընդհանրություն չունեցող հարսանեկան այն երգերը, որոնք ներկայացնում են հատկապես օտար տեղ հարս գնացած, հոգեպես ընկճված ու իրեն մենակ զգացող աղջկա ապրումները.

Ղարիբ եմ, Կարս գնացի,  
 Ղարիբ տեղ հարս գնացի,  
 Մայրիկ ջան,  
 Փոքրուց ես օր չտեսա,  
 Անկեսուր հարս մնացի,  
 Մայրիկ ջան:

Ես դարիբ եմ՝ ջուր չկա,  
 Մարերին աղբյուր չկա,  
 Վախենամ դարիբ մեռնեմ,  
 Վրդես մեր ու քուր չըգա:

Ղարիբ եմ, տեղս քար ա,  
 Ղարիբություն դժվար ա,  
 Աստված սիրեք, բան չասեք,  
 Ղարիբն ես ի՛նչ անճար ա:

Սև եմ, սևավոր հավք եմ.  
 Դեղին քեավոր հավք եմ,  
 Ինձ մի բաց թողեք, թոչեմ,  
 Երամի տավոր հավք եմ:

(Կոմիտաս, Մ. Աբեղյան, Հազար ու մի խաղ, Բ հիսնյակ, № 11)

Ինձ զատեցին մեր տանից,  
 Ազգական բարեկամից,  
 Նոր աշխարհք են ինձ տանում,  
 Հեռու եմ էլ ու գյունից:

Մրտիս դարդերը խոր ա,  
 Տունը մերը չի, նոր ա,  
 Բեֆասըզ մարդի ձեռից  
 Հուրն հավիտյան ես կորա:

(Ա. Բրուսյան, Ռամկական մրմունջներ I, № 153, «Տանըմ եմ, աղե ջան»)

### Անտունիների երաժշտական լեզուն

Մեզ հասած պանդխտության երգերի թիվը մեծ չէ:

Անտունիների կամ պանդխտության երգերի երաժշտական լեզուն ցայտուն է, դրամատուրգիան՝ բարդ: Այդ երգերը ծավալուն են, ունեն հնչյունաշարի մեծ ձայնածավալ, լադային հարուստ հիմք, մետրական ազատ հենք, ռիթմի կազմակերպման ռեչիտատիվ-իմպրովիզացիոն սկզբունք, երգի ամբողջականության մեջ առկա կառուցվածքային մասնատվածություն: Այս ամենը անտունիների զարգացման բարձր աստիճան ունենալու վկայությունն է:

ԿՈՌԻԿ (Գրառումը Զ. Բուշնարյանի)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> X. С. Кушварев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Музгиз, Ленинград, 1958, էջ 238:

մեր աշ - խար - հեն խապ-րիկ մը չու - նի՛ս, կը-ռունկ,  
 մեր աշ - խար - հեն խապ - րիկ մը չու - նի՛ս:

ԿԱՆՉԵ, ԿՈՌՈՆԿ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 1, էջ 50)

368

Կան-չե, կը - ռունկ, կան - չե, քա-նի գա - րուն է,  
 դա-րիք - նե - րու սիր - տը գունդ-գունդ ա-րուն է,  
 կը-ռունկ ջան, կը-ռունկ ջան, գա - րուն է,  
 կը-ռունկ ջան, կը - ռունկ ջան, գա - րուն է,  
 ա՛խ, սիր - տըս ա - րուն է, // է:

ԱՆՏՈՒՆԻ (Գրառումը Մ. Բրուտյանի, կոմսերվատորիայի ժող. ստեղ. կաթինետի ֆոնո)

369

Սիր - տըս նը-ման էր  
 Էն փը-լած տը - ներ, տո լած, տը-նա - վեր,  
 մեջ բուն են դը - րե Էն վե - րու հապ-քեր,  
 տո լած, տը - նա - վեր:

ԱՆՏՈՒՆԻ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 1, էջ 27)

370

Սիր - տղս նը-ման է Էն փը- լած տը-ներ,

կոտ-րեք զե-րան-ներ, խախ-տեք է սը-

ներ, 6 բուն պի-տի դը - նեն մեջ վայ - թի հավ -

քեր, 8 եր - թամ ձի

թա - լեմ էն ել - ման զե - տեր, ըլ - նիմ ճըկ-

նե-րու ձա-զե - թա - ցըն կեր, ա՛յ,

տո լած, տը-նա - վեր:

ԱՆՏՈՒՆԻ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 9, № 55)

371

Հա յա՛ր, հա յա՛ր, աղ-վոր մի ծար-վու-թե -

նեն, հա յա՛ր, նըս -

տեր 14 է, ջը -

րին վը - թա: 12

Պանդխտության երգերում առանձնակի ուշադրության արժանի է իմպրովիզացիոն տարրերի **գործիքային** բնույթը: Գործիքայնությունը դրսևորվում է հարուստ ֆակտուրայով, որ կատարման մեծ վարպետություն է պահանջում.

372

Հա յա՛ր, հա յա՛ր, աղ-վոր մի ծար-վու-թե -

14

սեն.

բուև պի-տի դը - սեն մեջ վայ-րի հավ - քեր.

ըւ - կիմ ձըկ - սե - բու ձա - գե - բա - ցըն կեր,

ա՛յ.

Գործիքայնությունն է ստեղծում կառուցվածքային մասնատվածությունը, ընդ որում այնպիսի, երբ իրար են հաջորդում ծավալուն (երբեմն նույնիսկ չափազանց ծավալուն) և ոչ ծավալուն կառուցվածքներ: Դա անտունիներին բնորոշ իմպրովիզացիոն զարգացման սկզբունքի արտահայտությունն է: Հասկանալի է, որ առանձին կառուցվածքները չեն խախտում երգի ամբողջությունը, քանի որ դրանք, հակադրվելով հանդերձ, կառուցողական ներքին օրինաչափություններով մաս կապվում են իրար հետ՝ ստեղծելով երգի դրամատուրգիական զարգացման հիմքը:

Իմպրովիզացիոն տարրերի թվին են դասվում մասն անտունիներին բնորոշ մետրական չափերի հաճախակի փոփոխումները՝ **մետրի զարգացման ազատ սկզբունքը**. ամեն մի կառուցվածքային հատված ունի իր ընդգծված էնոցիոնալ բովանդակության «ինքնուրույնությունը», որը և որոշում է թե՛ հատվածի ծավալը, թե՛ կերտվածքի բնույթը, թե՛ մետրը և թե՛ կոմպոզիցիոն այս կամ այն առանձնահատկությունը:

Գեղջկական երգի կոմպոզիցիայի բնագավառում իբրև նոր երևույթ ուշագրավ է պանդխտության երգերում **ձայնային հենքի թուլացումը**: Գեղջկական երգի ժանրերի բնութագրումից պարզվեց, որ գրեթե ամեն մի ժանր հիմնականում ունի իր ձայն-լադը: Այսպես, ողբերը ծավալվում են տերցիային հիմք ունեցող փոյուզիական մինորում, վիպերգերը՝ միքսոլիդիական մաժորում կամ էոլական մինորների զուգորդումներից առաջացած լադերում. հորովելները՝ հարմոնիկ լադում կամ տերցիային հիմք ունեցող պական քեմատիկ դարձվածքները, որոնք կառուցված են լադի որոշակի աստիճանական և հանդես են գալիս տվյալ ժանրին պատկանող երգերից մեծ մասի մեջ (տես էջ 69): Լադի զարգացման այս օրինաչափությունն ահա խախտվում է պանդխտության երգերում: Անտունիներում, պայմանավորված արտահայտվող տրամադրությունների խորությամբ ու ծայրագույն հուզականությամբ, մոդուլացիաների ու շեղումների միջոցով զուգորդվում ու գունարվում են տարբեր լադերի մեծ հնչյունաշարեր, որոնք միացյալ

լադը կազմող առանձին լադերին բնորոշ չեն: Այս երևույթը թույլ է տալիս ասելու, որ անտունիները ծավալվում են ոչ թե ձայն-լադում, այլ՝ լադում: Հնչյունաշարի նոր աստիճաններով հարստացված լադում հանդես են գալիս ինտոնացիոն դարձվածքներ, որոնք կամ չկան միացյալ լադը կազմող առանձին լադերի կազմում, կամ եթե կան՝ լադի կոնկրետ աստիճանների հետ կայուն կապ չունեն: «Անտունի»-ի լադը ելական մինորն է կվարտա-սեպտիմային հենքով, որը կազմված է իրար գունարած երկու ելական մինորներից (սոլ և դո տոնիկաներով):



Այս երկու լադերի գունարումից «Անտունի»-ում ստացվել է ելական մինորի հետևյալ հնչյունաշարը.



Նոր հենակետերով ու հնչյունաշարի նոր աստիճաններով հարստացված լադը «Անտունի»-ում ստեղծել է գեղջկական երգում հանդիպող ելական մինորներին ոչ բնորոշ հետևյալ ինտոնացիոն դարձվածքները.

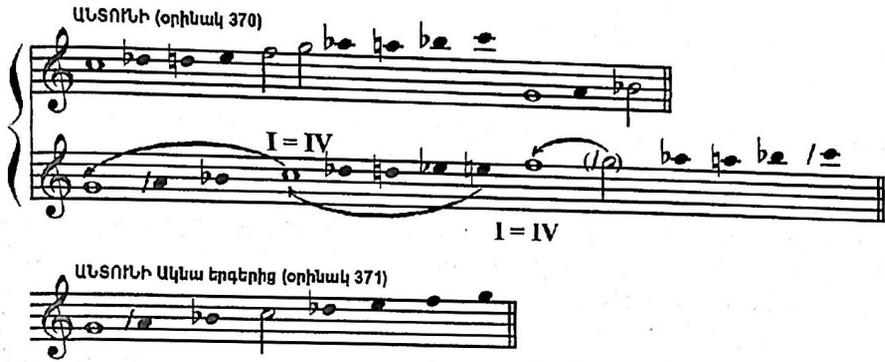


Այս դարձվածքները երգի զարգացումը դուրս են բերում ձայնային երաժշտության զարգացման նորմաներից, քանի որ դրանք կապված չեն լադի այս կամ այն աստիճանի հետ: Ձայն-լադային հենքը խախտված է: Ձայնային արվեստի «կապանքներից ազատագրված» երգերում ստեղծվում են տարբեր լադեր իրար գուգորդելու, շեղումներ ու մոդուլացիաներ կատարելու մեծ հնարավորություններ:

Ձայնային հենքի փոխարինումը լադային հիմքով՝ սա է անտունիներին բնորոշ մյուս հատկանիշը: Տարբեր լադերի գուգորդումներից, ինչպես ասվել է, առաջանում են անտունիների առավելապես ծավալուն հնչյունաշարերը.



I = IV



Հնչյունաշարերի ծավալունությունը անտունիների լադային կոտ կառուցվածքը չի խարխուլում, քանի որ լադի զարգացման ընթացքում անհրաժեշտաբար հանդես են գալիս մի քանի օժանդակ հենակետեր (սովորականի պես օրինակներում նշանակված են կես տևողությամբ): Այդ նոր և ժամանակավոր հենակետերից կամ կենտրոններից յուրաքանչյուրի շուրջը համախմբված ինտոնացիոն դարձվածքները է՛լ ավելի են հարստացնում անտունիների հուզական, սրտառուչ տրամադրություններն արտահայտող ինտոնացիոն բառարանը:

Պանդիստության երգերի հնչողությանը քարմնություն ու գունդություն են հաղորդում **լադային հարուստ ակտերացիաները**: Պատահում են տարբեր ակտերացիաներ, բոլորն էլ հիմնականում եղական մինորներում: Այսպես, իջեցվում է V աստիճանը (տե՛ս Ակնա «Անտունի»-ն, օրինակ 371) կամ միաժամանակ բարձրացվում VI և իջեցվում V աստիճանները (տե՛ս «Անտունի»-ն, օրինակ 370) և այլն:

Պանդիստության երգերի տխուր տրամադրությունների ստեղծմանը նպաստում են **մենակատարումը**, ինչպես նաև **կատարման հանգիստ ու դանդաղ տեմպը**: Հիրավի, չի կարելի **խմբով** միակերպ արտահայտել տառապող սրտի խոր ապրումներն այնպես, ինչպես որ չի կարելի կոլեկտիվով միակերպ լաց լինել (ողբեր ու լալիք), նկարագրել պատերազմի արհավիրքներ (պատմական երգեր) կամ պատկերել հուսախաբ սիրո տանջալից վիշտը (դժբախտ սիրո քնարական երգեր և այլն):

Պանդիստության երգերը լեզվական ու կառուցվածքային բարդության պատճառով (վիպերգերի նման) կատարվել են նաև գուսանների կողմից: Բերված օրինակներից իրենց երաժշտական լեզվով գեղջկական երգերին հատկապես մոտ են «Կռունկ»-ը և «Կանչե, կռունկ»-ը:

Անտունիների կառուցվածքային բարդությունը՝ գործիքայնությունը, ձայնային հենքի թուլացումը և այլն, նրանց մասշտաբայնության հետ մեկտեղ կոմպոզիցիոն այն հատկանիշներն են, որոնք ամենից առաջ բնորոշ են տաղերին ու գուսանական զարգացած երգերին:

Պանդիստության երգերի ժանրը հատկապես սերտ կապ է ստեղծում ժողովրդական երաժշտության հիմնական ճյուղի՝ գեղջկական երգի և պրոֆեսիոնալ ճյուղերի՝ գուսանական ու տաղային արվեստների միջև:



# ԳՎՎԱՌԱԿԱՆ ԵՎ ՕՏԱՐ ԲԱՌԵՐԻ ՈՒ ԱՐՏԱՀԱՅՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԲԱՅԱՏՐԱԿԱՆ ԲԱՌԱՐԱՆՆԵՐԻ

Ա

ԱՂԵ – մայր, մայրիկ  
 ԱՂԵՔ, ԽՈՐԱՂԵՔ, ԽՈՐԱՏԱԿ – տեղեր, խոր տեղեր  
 ԱԶԱՊ, ԱԶԱԲ – չամուսնացած տղա կամ աղջիկ  
 ԱԶԻԶ (ԱԶԻԶ ՊԱՅԵԼ) – թանկագին, սիրելի. քնքուշ. (փայլախայանքով պահել)  
 ԱԺՈՂ-ՉԱԺՈՂ – արժանի ու ոչ արժանի  
 ԱԼ – կարմիր, պայծառ  
 ԱԼԱԳՅՈՋ, ԱԼԱԳՅՈՋԼԻ – խաժ աչքեր, խաժակն  
 ԱԼԵՔ, ԱԼՔ – խորքեր, անմատչելի խոր տեղեր  
 ԱԼԻ (ԱԼԻՆ ԿԶԱՐՆԵՐ) – ալիք, հորձանք (ալիքն էր խփում)  
 ԱԼՎԱԼԱ – կարմիր, երփներանգ, բազմերանգ. խառը (ալվալա խալխ)  
 ԱԽԱ-ԲԱԽԱ – մայելով, ակնկալությամբ  
 ԱԽԶԱՏԱ – սպիտակ ներքնագգեստ, շապիկ  
 ԱՂՈԹՐԱՆ, ԱՂՈԹԱՐԱՆ – արևելք. արևածագ, արշալույս  
 ԱՂՎՈՐ – գեղեցիկ, սիրուն  
 ԱՂՏՈՏ – կեղտոտ  
 ԱՂՈՒՆ – աղալու համար պատրաստած ցորեն, աղոն  
 ԱՄԻ – հորեղբայր  
 ԱՄՈԼ (ԱՄՈԼՎՈՐ) – գութանին լծված առաջին գույգ եզները կամ գոմեշները, որոնք ամենաուժեղներն են (ամուլ քշողը)  
 ԱՅՆԱ ԲԱԽԱՐ – մի դրան տես  
 ԱՅՎԱՆ – սրահ, գավիթ  
 ԱՆՈԹԻ – քաղցած  
 ԱՆՎԵՐԻ – անքնակ, ամայի, անշեն  
 ԱՇԵԼ – մայել, սպասել  
 ԱՇԻՐԱ, ԱՇԻՐԱԹ, ԱՇԻՐԵԹ (ՇԱՏ ԱՇԻՐԱ) – քրդական ցեղ. (մեծ ցեղ)  
 ԱԶ – աջող. հաջող, *փխբ.* արժանավոր  
 ԱՌ – հողի այն շերտը, որը շուռ է տրվում  
 ԱՌՆԳՈՒ – սկյուռագգի կենդանի  
 ԱՌԶՎԱՆ ՄԱՆԵԼ – իլիկով թել մանել  
 ԱՍՏՎՈՐ – աշխարհ  
 ԱՎՈՒՐ – օր, ամենօրյա  
 ԱՐՓԻՆ-ԱՐՓԻՆ – լույսով ողողված, լուսեղեն.  
*փխբ.* ուրախ, պայծառ

Բ

ԲԱԲՈ – հայրիկ  
 ԲԱՂԱՆ – մարմին, բուն (ծառի). պարիսպ  
 ԲԱԶԻ-ԲԱԶԻ – երբեմն-երբեմն  
 ԲԱԶՐԳՅԱՆ, ԲԵԶՐԳՅԱՆ – վաճառական, առևտրական  
 ԲԱԺ – հասակ  
 ԲԱԼԱ (ԴԱՐԴ ՈՒ ԲԱԼԱ) – որդի, զավակ, մանկիկ. դժբախտություն, պատահար (ցավ ու պատուհաս). ցավ, հոգս  
 ԲԱԼԱ ԳՅԱԼԻՆ – մանկահասակ հարս  
 ԲԱԼԱԿ, ԲԱԼԱՔ – խատուտիկ, խայտաբղետ  
 ԲԱԼԱՍԱՆ – անուշահոտ բույս, *փխբ.* սպեղանի  
 ԲԱԼՔԻ – որ, գուցե  
 ԲԱԽԱ-ԲԱԽԱ. (ԲԱԽԸՐԱՍ) – մայելով, ակնկալությամբ. (մայում են)  
 ԲԱԽՐԱՍ ԼՈՒՐԻԿ – քնի՞ր գառնուկ  
 ԲԱՂ, ԲԱՂԶԱ, ԲԱԽԶԱ. ԲԱՂՄԱՆԶԻ – այգի, պարտեզ. պարտիզպան  
 ԲԱՂՂԱՂԻ – գլխին գցելու կամ վիզը փաթաթելու թաշկինակ (սովորաբար մետաքսից)  
 ԲԱՆ. ԲԱՆԵԼ – գործ. գործ անել, աշխատել, տես ԴԱՏԵԼ  
 ԲԱՇ – գլուխ. գլխավոր. գագաթ, կատար, ծայր  
 ԲԱՇԼԸՂ (կամ ԽԱԼԱՆ, ԴԱԼԱՆ) – գլխագին, վարձանք, որ տալիս է փեսացուն աղջկա ծնողներին  
 ԲԱՇՄԱՂ – կոշիկ  
 ԲԱՎՈ – հայրիկ  
 ԲԱՐ – պտուղ, միրգ, բարիք  
 ԲԱՐԻԵՄ – տես ԲԱԽՐԱՍ  
 ԲԵԲԱԽՏ – անբախտ  
 ԲԵՂԱՐ – ժիր, աշխույժ  
 ԲԵԶԱՐԵԼ – հոգնել  
 ԲԵՍՈՒՐԱԳ ԿԵՆԵՐ, ԲԵՍՈՒՐԱԳ ԿԵՆԱՐ – մուրազից, փափագից զրկվել  
 ԲԵՍՈՒՐԱՋ – փափագին չհասած  
 ԲԵՏ, ՊԵՏ – մեծ, խոշոր  
 ԲԵՐ – ոչխարը կթելու տեղ  
 ԲԵՐԴ – ամրոց. բանտ  
 ԲԵՖԱՍԸԶ – անսիրտ, անխիղճ  
 ԲԸԶՂԻԳ – փոքրիկ

1 Բառարանը կազմելիս հեղինակը հիմք է ընդունել Մտ. Մալխասյանցի, Հ. Աճառյանի բացատրական բառարանները, ինչպես նաև Ա. Բրուտյանի, Մպ. Մելիքյանի և այլոց ժողովրդական երգերի ժողովածուներում գետեղված բառարանները: Միայն որոշ բառեր բացատրված են ազատ (առանց բառարանային հիմնավորման), ելնելով տվյալ երգի սահմաններում նրանց ունեցած բովանդակությունից ու իմաստից: Նույն բառի տարբեր բացատրությունները իրարից անջատված են միջակետով:

ԲԻԼԵՈՒԼ, ԲՅՈՒԼԲՅՈՒԼ – սոխակ. *փխք.* քաղ-  
ցրախոս

ԲԻՆԻՇ – թիկնոց  
ԲԻՉԱՂ – դանակ  
ԲԻՐԱԴԻ – բոլորը  
ԲՅՈՒՐ-ԲՅՈՒՐԻԿ. (ՅԱՆ ԲՅՈՒՐԻԿ) – անթիվ,  
անհամար. (աշխարհով մեկ)  
ԲՈՁ – գորշ, գորշագույն  
ԲՈԼ – շատ, առատ  
ԲՈԼՈՐ – բոլորած, կլոր  
ԲՐՉԱՍ, ԲՈՉԱՍ – մագերի խոպոպիկ, մագերի  
հյուսք  
ԲՈՒԹԱ, ԲՈՒԹԱՍ – կուռք, պաշտամունք,  
սիրած  
ԲՈՒՌՆՈՒՄ, ԲՈՒՌՆՈՒՄ – անթև վերարկու,  
բոլոյա թիկնոց

Ք

ԳԱՁ – լեռնային փշոտ թուփ (օգտագործում  
են իբրև վառելիք կամ անասնակեր)  
ԳԵԱՇՏ ԷՐԻՐ ԵՆՔ ՄԱԼԱՔՅԱՎԵՆ – զբոսանքի,  
ուրախության, տոնակատարության էինք  
զմացել Մալաքյավա  
ԳԵՂԱԴԻՂԱՐ – զեղեցկադեմ, սիրունատես  
ԳԵՇ – տօգեղ. վատ. պիղծ  
ԳԵՐԴԱՍՏԱՆ – ընտանիք  
ԳԻԼ, ԳԵԼՈՒ, ԳԻԼՈՒ – գայլ, գայլի. ծուռ  
ԳԻՆԱ – գիտե թե  
ԳՅԱՐԴԱՆ – թիկունք, ծոծրակ, վիզ  
ԳՅԱՍԱ, ԳՅԱՂԱ – լակոտ, փոքր տղա. հասա-  
րակ ծառա (մանավանդ փոքրահասակ).  
արհամարհական անուն. սինլքոր  
ԳՅՈԼ, ԳՈԼ – լիճ, լճակ  
ԳՅՈՒԼՈՒ, ԳՅՈՒԼ, ԳՅՈՒԼԵՐ – վարդ, ծաղիկ,  
վարդեր, ծաղիկներ  
ԳՅՈՒԼԼԱ – գնդակ, փամփուշտ  
ԳՅՈՒՄԱՆ – հույս. հուսավի  
ԳՐԻՐԻ, ԳՐԻՐԱ – կրիա  
ԳՐԿԱՆՈՑ – գրկի, գրկելու փոքր երեխա,  
ծծկեր  
ԳՈՌ – խրոխտ, ահեղ, ահավոր, կովարար.  
աղմուկ, խառնակություն. *փխք.* գոռոզ

Ք

ԴԱԴՈ – մայրիկ  
ԴԱԴՐՑՈՒՆԵԼ – հանգստացնել  
ԴԱՄՈՆ – սալորի տեսակ դամասկյան ցեղից  
ԴԱ(Ա)ՈՆԱ(ՅԱ)Մ – դառնամ, շրջվեմ, ետ մայեմ  
ԴԱՍՏԱ – փունջ  
ԴԱԿԻ. (ԴԱԿԻ ԳՑԵԼ) – կռիվ, վիճաբանություն.  
դատ. (կռվել)  
ԴԱՏԵԼ – աշխատել, վաստակել, տես ԲԱՆԵԼ  
ԴԱՐ – գառիվայր բարձրություն  
ԴԱՐԲԱՁ կամ ԴԱՐԲԱՍ ԷՆԵԼ – նվեր տալ.

մախատեսել, համաձայնության գալ  
ԴԱՐԴ. ԴԱՐԴ ՈՒ ԲԱԼԱ – ցավ ու պատուհաս.

ՎԵՐՔ, *փխք.* ապրում  
ԴԱՐՄԱՆ – դեղ, ճար  
ԴԱՐՊԱՍԽԱՆԱՆ – մեծ տուն  
ԴԱՎՈՒԼՃԻ – դիով խփող, դափ նվագող  
ԴԱՖ, ԴԱՓ – դահիրա, դայրա, դայիրա  
ԴԵՍ. ԴԵՍ ՈՒ ԴԵՆ – այս կողմը. այս ու այն  
կողմը  
ԴԻԱՐ-ԴԻԱՐ – աշխարհե-աշխարհ. *փխք.*  
անհետ  
ԴԻՋԱՆ – դիզված. *փխք.* խունք, կույտ  
ԴԻԼԱՔ – խնդիր  
ԴԻԼԲԱՐ – զեղեցկուհի. սիրուհի. կանացի  
անուն  
ԴՄՓԵԼ, ԴՄԲԵԼ – ծեծել, բռունցքով խփել  
ԴԻՆԻՆԻ – երգ ու պար, երգել ու պարել  
ԴԻՎԱՆ. (ՓԱՆՆԵԼ ՏԱՃԿՈՒ ՉԵՆՔԵՆ ԴԻՎԱՆԱ) –  
դատարան, (փախչել դատաստան  
տեսնող, խենթ ու խելագար տաճկի ծեռ-  
քից)  
ԴՄՊԻԿ – դափ  
ԴՈՂԻ, ԴՈՂ – կորեկից պատրաստած բարակ  
հաց  
ԴՈՇ – կուրծք  
ԴՈՍՏ ՈՒ ՅԱՐ – բարեկամ ու սիրեկան  
ԴՈՒՁ, ԴՅՈՒՁ – ուղիղ, հարթ  
ԴՈՒՄԱՆ – մեզ, մառախուղ. փոշի. ծուխ  
ԴՈՒՆԻԵ, ԴՈՒՆՅԱ – աշխարհ  
ԴՈՒՐԱՆ – հարթավայր  
ԴՐԿԻՑ – դրացի, հարևան  
ԴՈՒՔԱՆՉԻ – խանութպան

Ե

ԵԲ – երբ  
ԵԹԻՄ, ԵԹՈՒՄ – որք  
ԵԼՄԱՆ ԳԵՏ – վարարած գետ  
ԵՏՈՒ. (ԵՏՈՒ ԱՌԵՑ) – տալ. (տվեց առավ)  
ԵՐԳԵՆ ԲՈՅ – երկար հասակ, բարձրահասակ  
ԵՐԹԻՄ – երդիկ, հողե կտուր, տամիք  
ԵՐԿԹԱՎՈՐ, ԵՐԿԹԱՎՈՐԻ – երկու տեսակ

Զ

ԶԱՂԱ – փորձանք  
ԶԱՂ, ԶԱՏ. (ԶԱՂԵԴ ԱՐՏՈՑ ԷՐ) – իր. բան.  
*փխք.* հագուստ, շոր (շորերդ կեղտոտ էր)  
ԶԱԼՈՒՄ, ԶԱԼԸՄ – անգութ, անողոք, անխիղճ.  
*փխք.* չարածճի  
ԶԱՆԵԼ – խփել, զարկել  
ԶԱՏ. ԶԱՏ ԱՆԵԼ – անջատ, ջոկ, առանձին,  
բաժան. անջատել, զատզատել  
ԶԱՐ – ոսկի. ոսկեթել գործվածք  
ԶԱՐ – զարկիր, նվագիր  
ԶԵՆ – գայն, այն

ԶԵՐԹ, ԶԵՐԴ – ինչպես, ինչպես որ, պես,  
նման, իբրև  
ԶԻԱՆ – վնաս, չարիք  
ԶԻԼՖԵՐ – խոպոպներ, կանանց քունքերի  
վրա ոլորած մազեր  
ԶԻՆԵԼ ՂԱԶԸ – մորթել սազը  
ԶԻՍ – ինձ  
ԶՄԵՆ – բուրբոն, ամենը  
ԶՄՐՈՒԹ, ԶՄՐՈՒԽՏ – կանաչ գույնի թանկ-  
արժեք քար. աղջկա անուն. *փխբ.* սիրելի,  
անգին  
ԶՈՂԵԼ – սրել  
ԶՈՋՈ – տգեղորեն երկարահասակ մարդ  
ԶՈԼ, ՂԵՅՐԻ ԶՈԼԵՆ – շրջագզեստի վրա  
ծգված գունավոր գիծը, ժապավեն  
ԶՈՌ, ԶՈՌ ԱՆԵԼ. ԶՈՌԲԱ – բռնություն, ուժ  
գործադրել, ստիպել, բռնանալ, բռնարար  
ԶՈՎ. ԶՈՎԵԼ – հով, թեթևակի սառն. հովանալ  
ԶՈՒԼՈՒՄ – աղետ, չարիք, փորձանք  
ԶՔԻ – քեզ

Է

ԷԳՈՒՑ, ԷԳՎԱՆ – վաղը, վաղվան օրը  
ԷԼ ՈՒ ԳՅՈՒՆ – օր ու արև, կյանք  
ԷՐԱՎ ՍԱՂԴԵՆ – նոթեր արեց, նոթերը կիտեց  
ԷՐԻԿ – տղամարդ ամուսին  
ԷՐԿԵՆ, ԵՐԳԵՆ – երկայն, երկար  
ԷՐՈՎՆ ԱՐԻ – այրով, քարայրով, նեղ տեղերով  
արի

Ը

ԸՁՄԵԿՄԵԿԵԼ – մեկմեկու, միմյանց  
ԸՁՔԵ – քեզ  
ԸՄ – իմ  
ԸՄԸԼԸՍԸ – վա՛յ (ծայնարկություն)  
ԸՆՔԵՐ – հոնքեր, ունքեր  
ԸՌԵՄ, ՌԵՄ – գյուղապետ, ընդհանրապես  
գյուղի մեծերը  
ԸՌՇՊԱՐ, ՌԱՆՉՊԱՐ – երկրագործ, հողագործ  
ԸՌՈՒՆԴ – գեղեցիկ, սիրուն  
ԸՄԿԱՐԲԻՆ – եվրոպականի նման կիսակոշիկ

Թ

ԹԱԳՎՈՐ – նորափեսա  
ԹԱԳՈՒՅԻ – նորահարս  
ԹԱԺԱ, ԹԱԶԱ – նոր, թարմ  
ԹԱԼՈՒԿ, ԹԱԼԵԼ, ԹԱԲԼԵԼ – մետել, շպրտել.  
լցնել (ջուր)  
ԹԱՆԸՄ, ԹԱՆՈՒՄ – սարք, սպասք. ցեղ, սե-  
րունդ  
ԹԱՄԱՐ (ԹԱՄԱՐ ԱՆԵԼ), ԹԱՄՐ – մի բան ունե-  
նալու ախորժակ. (մի բանի վրա աչք գցել,  
ազահել)

ԹԱՄԱՇԱ – նայելու արժանի ուշագրավ տեսա-  
րան  
ԹԱՌ, ԹԱՌՈՒԹԱՍ, ԹԱՌԼԱՆ – երիտասարդ,  
ջահել  
ԹԱՎ, (ԹՁԵ ԹԱՎՈՎ ՓԱԹԸԹԵԼ) – խիտ.  
(թզեմու խիտ տերևներով փաթաթել)  
ԹԱՐԳԸ ՏԱԼ – վերջ տալ, թողնել  
ԹԱՔ – միայն թե. մենակ մնացած  
ԹԵՇԻ, ԹԵՇԻԿ – իլիկ, առչկան  
ԹԵՊՏԻՐ – մայնապատրաստություն  
ԹԵՐ – ծաղկի թերթ, ընդհանրապես տերև  
ԹԸՄ – թող  
ԹՄՄԵԼ. ԹՄՄԱՍ – լրանալ, վերջանալ, ամբող-  
ջանալ. լրիվ, ողջ, ամբողջ  
ԹՆԴԻՐ, ԹՈՒՆԴԻՐ – հողի մեջ թաղված կավե  
վառարան՝ հաց թխելու, կերակուր եփելու  
համար  
ԹՈԶ – փոշի  
ԹՈԼ ԱՆԵԼ, ԹՈԼ ՏԱԼ – գլորվել, քայլել  
ԹՈՒՆԼԻ, ԹՈՒՆԼՈՒ – մի տարեկան ոչխար,  
գառնուկ  
ԹՈՍԲՈՒԼԻ, ԹՈՒՍԲՈՒԼԻ – թմբիկ, փափլիկ  
ԹՈՎՁԻ ԱՆԵԼ – տուրքի բաժանում կատարել  
ԹՈՐԿԵԼ, ԹՈՐԳԵԼ – թողնել, բաց թողնել  
ԹՈՓ – թնդանոթ, թնդանոթի զնդակ  
ԹՈՓՈՒՆ-ԹՈՓՈՒՆ – խումբ-խումբ  
ԹՈՒՋԱՐԲԱՇԻ – վաճառականների գլխավորը  
ԹՈՒԼԻ ԳՅԱԴԱ, ԹՈՒԼԱ – ավազակ, սրիկա, լա-  
կոտ, անպետքի մեկը  
ԹՈՒՆԴ ԵԼԱՎ – ահաբեկվեց, վախեցավ, հուզ-  
վեց  
ԹՈՒՄԱՆ – պարսկական դրամ

Թ

ԺԱԺԱ, ԺԱԺ ԳԱԼ – շարժվել  
ԺՈՒՄ – անգամ  
ԺՈՒՌ ԳԱԼ – քայլել, շրջվել, պտույտ գալ,  
զբոսնել

Ի

ԻԴԱ – տալ (ծիծ իդա՛ կուրծք տալ)  
ԻԶ ՈՒ ԹՈԶ, (ԻԶՈՎ-ԹՈԶՈՎ ԿՈՐՉԵԼ) – հեռք.  
(անհետ կորչել)  
ԻԽԱՆ – համել  
ԻՄԱԼ – ինչպես  
ԻՄԲԻԼ – գեղեցիկ, սիրուն

Լ

ԼԱՍ – ծնոտ  
ԼԱՆԳՅԱՌԻ – բոլորակ երեսով, գեղեցկադեմ  
ԼԱՆԱ, ԼԱԼԵՔ – կակաչ, կակաչներ  
ԼԱԼԻԿ – համր  
ԼԱՆ – տղա, մանչ

ԼԱՈՒ, ԼԱՎՈՒ – մանչ, մանչուկ, այ տղա  
 ԼԵ – էլ, ևս  
 ԼԵՇ – մեռած մարմին, դիակ  
 ԼԵՐՂ – լյարդ  
 ԼՆՋԱԿ. (ԼՆՋԱԿԸ ՋՈՒԼ ՊՅԵԼ) – կուրծք.  
 (հագման, գուգման)  
 ԼՈՒԹԻ. ԼՈՒԹԻՔԱՆՈՒՄ – խնջույք սիրող, ուտող-  
 խմող մարդ. կերուխուս սիրողների գլխա-  
 վորը  
 ԼՈՒԻՐԻԿ – օրոր, մանիկ  
 ԼՈՒԼԱ – խողովակ

**Ն**

ԽԱԲԱՐ, ԽԱԲԱՐ ԱՆԵԼ – լուր, տեղեկություն,  
 լուր տալ  
 ԽԱԹՈՒՆ – պատվավոր, պարկեշտ,  
 ծանրաբարո տիկին, ազնվական տիկին  
 ԽԱԼԱԼ, ՅԱԼԱԼ – արդար, անխարդախ. ար-  
 ժանի  
 ԽԱԼԽ – ժողովուրդ  
 ԽԱՂՔ ԱՆԵԼ – խայտառակել, ծաղրել  
 ԽԱՄ ԱՆԵԼ – համտես անել  
 ԽԱՅ – հայ  
 ԽԱՆԵ, ԽԱՆԵԼ. ԽԱՆԵ-ԽԱՆԵ – համիր, հանել.  
 հարել  
 ԽԱՆԱ-ԽԱՆԱ – քարվանսարա, իջևան, տուն,  
 մոտիկ-մոտիկ (մեղր ու շաքարի խամեն են՝  
*փխք*. լավն են, քաղցր, համով)  
 ԽԱՆՈՒՄ, ԽԱՆՆՍԵ – տիկին. հարգալից մակ-  
 դիր, շնորհալի  
 ԽԱՆՉԱԼ – դաշույն  
 ԽԱՊԱՐ, ԽԱՊՐԻԿ – լուր  
 ԽԱՍ – ընտիր, մաքուր, առաջնակարգ. մե-  
 տաքս  
 ԽԱՍԵՔ – հասեք  
 ԽԱՐԱԲԱ, ԽԱՐԱՐ – ավեր, վնասված, ապա-  
 կանված  
 ԽԱՐԱՍ, ՅԱՐԱՍ – պիղծ, անազնիվ ճանա-  
 պարհով ձեռք բերած (հալալի հակոտնյան)  
 ԽԱՐՋ-ԽԱՐԱՋ, ԽԱՐՃ ՈՒ ԽԱՐԱՃ – ծախք,  
 հարկ, տուրք  
 ԽԱՐՋԱՆՏՈՒՆ, ԽԱՐՋՆՏՈՒՆ (ԿԱՍ ՈՒԺՏՈՒՆ) –  
 գույքանի երրորդ կամ չորրորդ լուծը  
 ԽԱՐԿԱՅԱՆ – – հարկահան, հարկատեր  
 ԽԱՐԿԻՆ – հագուստի կամ կտորի տեսակ  
 ԽԱՐՍ – հարս  
 ԽԱՏ ՈՒ ԽԱԼԱԿ – հաց ու շոր. *փխք*. ուտելիք  
 ու հագմելիք  
 ԽԱՉԵՐԿԱԾ – կերակուրը եփելու համար՝ թոն-  
 րի վրա դրվող խաչածն երկաթ  
 ԽԱՉԿԱՌ ԹԱԳՎՈՐ – գլխին խաչ բռնած փեսա  
 ԽԱՉՈՒՄԱՉ – խաչածն (նկատի ունի խաչածն  
 կապված ԿՈՋԲԱՆԴՁ)  
 ԽԵՐ, ՅԵՐ. ԽԵՐՈՒԹԵՆ – հայր. օգուտ, շահ,  
 արդյունք. բարի, բարենպաստ. հայրություն

ԽԼԱԹԱ, ՂԼԱԹԱ ԽՆՉՈՐ – արտակարգ տեսա-  
 կի խնձոր /խլաթ տեղանունից/  
 ԽՐԻՄԱ, ԽՐԼԽԱ, ԽՐԼՂԱ – կանանց երկայն  
 գգեստ՝ արևելյան ոճով  
 ԽՐՏ, ԽԵՏ – հետ  
 ԽԻՅՈՒ – բացականություն է  
 ԽԻՆԱ – հինա  
 ԽՆԴՈՒՄ – խնդություն, ուրախություն, ծիծաղ  
 ԽՆՉՈՐԵԼ – խնձորի ձև տալ, փնջել, գնդել  
 ԽՆՉՈՐՏՈՒՆ – գութանի լուծքի եզների չոր-  
 րորդ զույգը  
 ԽՈՆՉԱ – ծաղիկներով, մրգերով, քաղցրա-  
 վենիքով և այլ նվերներով զարդարված  
 մեծ ափսե  
 ԽՈՋԱ, ՂՈՋԱ – թուրք կամ պարսիկ ուսուցիչ.  
 մեծ. հայ վաճառական  
 ԽՈՎ – հով  
 ԽՈՏՂՔԵՐ – հոտաղմեր  
 ԽՈՐԻՄ ՔՈ ՊԼՈՒՄ – թաղեմ գլուխդ (անեծք)  
 ԽՈՐՈՋ – աքաղաղ  
 ԽՈՐՈՏ – գեղեցիկ, սիրուն, դուրեկան  
 ԽՈՓ – գութանի երկաթյա մասը, որով հեր-  
 կում են հողը  
 ԽՍԻՐ – փսիաթ՝ հատակին զցելու կարպետ  
 բուսական թելից  
 ԽՐԱՏ ՏԱԼ – խրատել, խորհուրդ տալ  
 ԽՐՈՒՄՊԵՐ – հորեղբայր  
 ԽՈՒՄԱՐ – փոքր-ինչ շիլ հայացքով, անուշ  
 հայացքով  
 ԽՈՒՆՋԻԿ-ՄՈՒՆՋԻԿ ՊԱԼ – նազ անել, նազ-  
 կտել  
 ԽՈՒՐՉ ՏԱԼ ՍԵԼԸ – խրճերը (խոտի կամ  
 ցորենի) սայլի վրա բարձել  
 ԽՈՒՐՋԻՆ – երկու աչքանի փոքր պայուսակ՝  
 ուսից կախելու կամ ծիու մեջքի վրա դնե-  
 լու համար  
 ԽՈՒՐՈՒՇ, ՂՈՒՐՈՒՇ – դրամի տեսակ

**Շ**

ՇԱՄԵՐ. (ՇԱՄԵՐ ԱՌՆԵԼ) – մազերի հյուսք.  
 (մազերը հյուսել)  
 ՇԵՏ, ԾԵՌ, ԾԵՏ-ՊԵՏ – մանր, փոքր, փոքր ու  
 մեծ  
 ՇԸՇՑՈՒՄ – կուրծք տալ, կրծքով կերակրել  
 ՇԻՐ ՏԱԼ, ԾԻՐ – ակոսել, ակոս՝ արտը վարե-  
 լուց բացված նեղ ու երկար գիծը, շավիղը,  
 հետքը  
 ՇՐԻԿ, ԾՆԴՐԻԿ ՋԱՐԿԵԼ – ծունկի գալով  
 խոնարհվել, ծնրադրել, ծունկ չոքել  
 ՇՈՒՄ, ԾՈՒՄ ՊԱՅԵԼ – պաս, պաս (պահք)  
 պահել

**Վ**

ԿԱԾ. ԿԱԾԵԼ – թելի կապուկ, մի մաս. բաժա-

նել. *փխբ.* կտոր, պատառ. (կաժ մ'իմք կե-  
րավ)

ԿԱԼ – անդաջրած հարթ ու բոլորակ մաքուր  
գետին, որի վրա փռում են խուրձերը և կա-  
մի օգնությամբ հատիկն անջատում հար-  
դից

ԿԱԼԿԱԼԵ – ընկուզենուց, պոպոքի փայտից  
ԿԱՍ. ԿԱՍ ՈՒՆԻՍ – երկրագործական գործիք  
(տես ԿԱԼ). ցանկություն. կամենում ես,  
ուզում ես

ԿԱՊԱ – վերնագգեստ  
ԿԱՐԱՔ, ԿԱՐԱՍ – կարող եք, կարող ես

ԿԱՔՎՈՒ – կաքավի  
ԿԵՌԱՆ – կռացան

ԿԸՐԳԱՆՈՑԻՆ – գրկի (գրկանոց) երեխա .  
ԿԻԳԵՐ – կուզար, կզար

ԿԻԼԱ – լաց է լինում  
ԿՅՈՒՏԻՆ – սաղավարտ (կյուտին ի գլխին  
գլխի սաղավարտը)

ԿՅՈՒՐԱԿԻ – կիրակի  
ԿՈՁԲԱՆԴ, ԿՈՍԲԱՆԴ – հարսանիքի ժամանակ  
փեսայի կրծքին խաչածև կապած թաշկի-  
մակը կամ ժապավենը

ԿՈԼՈՏ – կարճահասակ  
ԿՈՒՏԱ – սիրուն, շնորհքով, ճաշակավոր

ԿՈՒ ՈՒ ԲԵԳԱՌ, ԲԵԳՅԱՌ – բռնաշխատություն  
և ծրի աշխատանք՝ կալվածատիրոջ հա-  
մար

ԿՈՏԻՆ – որդի  
ԿՈՒՆԱԼ – կարողանալ

ԿՈՆԵԼ – թիկն տալ, կռնով՝ բազկով կամ թևով  
հենվել

ԿՏԵՐ, ԿՈՒ ՏԵՐ – կտար  
ԿՈՒՌ – կողմ, թև, բազուկ

ԿՈՒՑ-ԿՈՒՑ – մեծ բուռ. *փխբ.* առատ, հորդ,  
բուռ-բուռ

### Տ

ՅԱՆՔԱՏԵՐ – պարտքատեր  
ՅԱԼ – վիճակ

ՅԱԼԱՎ – զգեստ, շոր, հագուստ  
ՅԱԼԲԱԹ – գուցե

ՅԱՄԴԱԹ – օգնական լինել  
ՅԱՇԱՆ – կալսելու, ծեծելու հունձը (որան)

ՅԱՋԻ – հարգալից մակդիր (տրվում է այն  
քրիստոնյային, որը գնացել է երուսաղեմ՝  
Քրիստոսի գերեզմանին)

ՅԱՎԱ – եղանակ, օդ. մկազի եղանակ, մեղեդի  
ՅԱՎԱՐ – օգնության ազդանշան, լուր

ՅԱՎԴԱ – ածու, տնկարան  
ՅԱՎՔ – թռչուն

ՅԱՐԱՍ ԿԵՆԱ ԻՐԵՆՑ ԳԼԽԻՆ – չմարսեն, չվա-  
յելեն

ՅԱՐԱՄՁԱՍԱ, ՅԱՐԱՄՁԱՂԱ – ապօրինի գա-  
լակ կամ ոչ իշխանական ծագում ունեցող.

ՅԵՆԳ, խարդախ, սրիկա  
ՅԱՐՍՆԱՌ – հարսանեկան ծես (փեսայի տնից  
ընտրված մարդիկ, որ գնում են հարսին  
բերելու)

ՅԱՓՍԻՆԱՆԱ – բանտ  
ՅԵՉ – բուրդովին

ՅԵՖ – ափսոս  
ՅԵՍԻՐ, ԵՍԻՐ. ՅԵՍՐՈՒԹԵՆ – գերի. գերու-  
թյուն

ՅԻԳԱ, ՉԵՍ ՅԻԳԱ – զալ, չես զալիս  
ՅԻԳԻՆ, ՅԻԳԻՆ – այգի

ՅԻԼ (ՅԵԼ) – բույս, որ պարսիկներն օգտագոր-  
ծում են թեյի մեջ

ՅԻԼԱԼ – մաշված, կմախք դարձած  
ՅԻՄ – հիմք

ՅԻՈՋԵՎ – առջև  
ՅԻՐՈՐ – իրար

ՅՈԼ ԱՐԱ – քայլի, պտտվի, շարժվի, գլոր-  
վի

ՅՈՈՌԲԵԼ – հորովել  
ՅՈՍ – այստեղ

ՅՈՐ – փոս՝ զանազան նպատակների (նաև  
ուտելիք պահելու) համար

ՅՈՐԵՎՈՐ – հորիկը քշող, հոտաղ տանող,  
խուրիկավար

ՅՈՐԻ – ինչու  
ՅՈՐԻՔ, ՅՈՐԻԿ – խուրիկ, առջևից գնացող  
լուծը (զութանին լծված յոթերորդ, ութե-  
րորդ զույգը, իսկ սայլին, արորին լծված  
երկրորդ զույգը)

ՅՐԵՆԿՈՍ – հեղկոմ (հեղափոխական կո-  
միտե)

ՅՐԻՐՆ ՅՎԻՏՅԱՆ – ընդմիշտ, վերջնակա-  
նապես

### Չ

ՉԸՁՈՒՄ (ՉԸԾՈՒՄ) – խնցիկ  
ՉԻ, ՉԻԿ – ինձ

ՉԻ ՔԵՆԵ ՊԵՏՆ Ի – ինձ պետք է, որ դու...  
ՉԸՐ – ձեր

### Պ

ՊԱՋԼԵ – կոշտ մազե գործվածք  
ՊԱԼԱ – բերրի

ՊԱԼԱՄ. ՂԱԼԱՄՈՎ ՔԱՇԱԾ – գրիչ. *փխբ.* մկար-  
ված, գեղեցիկ

ՊԱՅՂԱ – երգի, պարի եղանակ. կարգ ու կա-  
նոն

ՊԱՅԻԼ – հոժար, համաձայն լինել  
ՊԱՅՐԱԹ – ջանք

ՊՇԱՍ. ՂԱՇԱՆԳԻ – հոնք. աչքով-ուռքով՝ գե-  
ղեցիկ մարդ. բարձունք

ՊԱՎՈՒՐՄԱ – տապակած միս յուղով

ծածկված ու սառեցված՝ ձմռանը գործածելու համար  
ՂԱՐԱԳՅՈՋ – սևաչյա  
ՂԱՐԻԲ – օտարական, պանդուխտ  
ՂՆՄՐՇԵԼ – խնայել. համարձակվել  
ՂՈՇԱ – գույգ  
ՂՈՉ – արու ոչխար, խոյ. քաջ, ուժեղ  
ՂՐԿԵԼ – ուղարկել  
ՂՐՄՐԶԻ – կարմիր  
ՂՈՒՇ – թռչուն  
ՂՈՒՐԲԱՆ, ՂՈՒՐԲԱՆ ԼԻՆԵԼ – մատաղ, գոհ

Ճ

ՃԱՐ. ՃԱՐ ԱՆԵԼ – ապավեն, միջոց, հնարք.  
դեղ. միջոց գտնել  
ՃԻՊՏԻՆ ԱՐԱ – ճիպոտը շարժելով եզները  
քշել  
ՃԾԵՐ – մանր երեխաներ, փոքրիկներ  
ՃԼՈՓ, ՃԻԼՈՊ – ճլից (խոտի տեսակ) գործած  
խսիր

Մ

ՄԱԳՅԱՐ – իբրև թե  
ՄԱՂԱԹ – օգնություն, օգնության կանչ, կոչ  
ՄԱԼ – հարստություն, ունեցվածք  
ՄԱԽԱԹ. (ՄԱԽԹՈՎ) – մեծ ասեղ. (փխբ.  
փայտի սուր ծայրով)  
ՄԱՂԴԵՆ ԷՐԱՎ, ՄԱՂԴԵՆ ԿԱԽԵՑ – նոթերը  
կամ հոնքերը կիտեց, կնճռոտվեց  
ՄԱՃ – գութանի կամ արորի վրա ամրացված  
կոթը, որից բռնելով մաճկալը (մաճ  
բռնողը) վար է անում  
ՄԱՄ – տատ  
ՄԱՅՂԱՆ, ՄԵՅՂԱՆ – հրապարակ  
ՄԱՆՂԱԿ – բույս (ուտում են թանով, իսկ  
գոխերը թթու դնում)  
ՄԱՆԴԻ – մանր, փոքր  
ՄԱՆԸՄ – իմ  
ՄԱՆԻ, ՄԱՆ ԱՐԻ – ման եկ, քաշիր, պտույտ  
արա  
ՄԱՏԱԿ – խոշոր կենդանիների (ծի, առյուծ և  
այլն) և հատկապես գոմեշի էզը  
ՄԱՏԱՂ – գոհ. փխբ. խնդրելու, աղաչելու ձև  
(մեկին մատաղ լինել)  
ՄԱՏՂԱՇ – նորաստի, դալար. փխբ. փոքր  
ՄԱՐԱԼ – եղջերու. փխբ. գեղեցկուհի,  
վայելչագեղ  
ՄԱՑԻՆՔ – մնացինք  
ՄԵՅՄՈՒՆ – կապիկ, փխբ. խեղկատակ  
ՄԵՏՐԿԱԿԱՆ – ծննդյան վկայական  
ՄՁԻԿ – մեզ  
ՄՐՆՔ – մենք  
ՄԻԼՆԻՔ – մի եղբ  
ՄԻՆ, ՄԻՆԻՆ – մեկ, մեկին

ՄԻՆԹԱՆԱ – կանանց երկայն զգեստ վրայից  
հագնելու համար  
ՄԻՋԱԿ – երկու արտերն իրարից բաժանող  
սահման  
ՄԿԼՕՐՄ – երեկ չէ առաջին օրը, երեկ չէ  
անցյալ օրը  
ՄՅԱՆԱ, ՄԱՅԱՆԱ – պատրվակ, սուտ պատճառ  
ՄՇԱԿ – հողագործ, ընդհանրապես աշխատա-  
վոր, գործ անող  
ՄՏԻԿ ԱՆԵԼ – դիտել, աչքը վրան պահել,  
նայել  
ՄՐՄՈՒՐ – կակիծ, վիշտ, հոգեկան ցավ, սրտի  
մորմոք  
ՄՐՈՒՄ – մորուս  
ՄՈՒԼՔ, ՄՐԼՔ – ունեցվածք  
ՄՈՒՐԱՋ – իղծ, փափագ  
ՄՈՒՆՋ, ՄՆՋԵԼ. ԼՈՒՐ ՈՒ ՄՈՒՆՋ – լռել,  
լալկվել, պապանձվել. անծայն, սուս ու  
փուս  
ՄՈՒՐՏԱՐՏՈՒՆ – գութանին լծված անա-  
սունների երկրորդ զույգը  
ՄՔՈՒՔ, ՄԱԳՈԳ, ՄԱՔՈՔ, ՄԱԳՈՒԳ – կկոց, կկո-  
ցա, բարաք (ոստանիկ, որի մեջ զետեղում  
են թելով մատուրան. վերջինս աչ ու ծախ  
շարժվելով գործում է կտավը)

Յ

ՅԱՋՄԱ – գլխի նախշված ծածկոց  
ՅԱԼ, ՅԱԼԵՐ – երկանք քաշելու երգ, երգեր  
ՅԱԼԼԱ – վեր կենալ (յալլա բավո՛ վեր կաց  
հայրիկ)  
ՅԱԽԱ – օձիք  
ՅԱԿԱ (քրդերեն բառ է) – մեկ  
ՅԱՅԼՈՒԽ – թաշկինակ. փխբ. հարսի քող  
ՅԱՆ. ՅԱՆ ԱՐԻ. (ՅԱՆ ԲՈՒՐԻԿ) – կողմ. կողքի  
դարձիր, հեմվիր. (բուրդ կողմերում)  
ՅԱՎՐՆՋԻ – աննպատակ  
ՅԱՐԱ, ՅԱՐԵՔ – վերք, վերքեր. փխբ. դարդ,  
ցավ  
ՅԱՐԱՐ – արդյոք  
ՅԱՓՈՒՆՋԻ – դեպի վար հետզհետե լայնացող  
անթև հաստ վերարկու (նման փիլոնի)  
ՅՈՐՂԱՆ – վերմակ

Ն

ՆԱՆ, ՆԱՆԻ – մայրիկ. քնիր, օրոր, նամիկ  
ՆԱԼ – պայտ  
ՆԱԽՐՈՐԴ, ՆԱԽՐՉԻ – նախրապան, նախիրը  
արածացնող, հովիվ  
ՆԱՇ – դագաղ  
ՆԱՉԱՐ, ՆԱՉԱՐԱՆԱԼ – անճար, խեղճ, խեղճա-  
նալ, փխբ. հիվանդանալ, աղքատանալ,  
մեղվել, մեղության մեջ լինել

ՆՇԱՆԼՈՒ – նշանված. անուսնացած  
ՆՈԹԱԾ – կնճռոտված, կոշտուկավորված,  
սպիացած. նավթած՝ լծկանի ուսի կոշ-  
տուկները փափկացնելու համար  
ՆՈՐԸ ՆՈՐԵԼ Է – նորալուսին է  
ՆՈՆԻ – նռենի  
ՆՈՒԲԱՐ ԱՆԵԼ – որևէ ուտելիք առաջին ան-  
գամ համտես անելը

## Շ

ՇԱԼԱԿ – մեջք, կռնակ. բռռ, որ շալակով է  
տարվում  
ՇԱՀԱՐ – քաղաք  
ՇԱՀԻ – պարսկական փոքր դրամ, Հարա-  
վային Կովկասում՝ 5 կոպեկ  
ՇԱՂ – ցող  
ՇԱՍԱՍ – սեխի տեսակ՝ փոքր ու անուշա-  
հոտ, բայց ոչ այնքան անուշահամ. *փխք.*  
փոքր և կլոր  
ՇԱՍԳԸՄ – շաղգամ  
ՇԱՇԿԱ – թուր  
ՇԱՌԱՅՈՒՆ, ՇԱՌԱՓՈՒՄ – փայլող, ցոլացող  
ՇԵՆ – լի, առատ. գյուղ, ավան  
ՇԸՀԱՍ – վկա  
ՇԼԵԼ – ծռել  
ՇԻԼԱ. (ՇԻԼԵՆ ԾԱԼ) – կարմիր կտավ, այդ  
կտավից կարված շապիկ, որ կանայք  
հագնում են զգեստի վրա. (շապիկը ծա-  
լած)  
ՇԻՇԱԿ – մի տարեկան գառնուկ, *փխք.* դե-  
ռահաս  
ՇԻՎԱՐ, ՇՎԱՐԵԼ – մուր, մուրովել, շփոթվել  
ՇԻՐԻՆ – քաղցր. *փխք.* գրավիչ, դուրեկան,  
սիրուն  
ՇԻՔԵԼ – շինել, կառուցել

## Ձ

ՈՐԵԱՐ, ՈՐՅԱՐ – ավագանի

## Ջ

ՉԱԼ – խատուտիկ, պուտպուտիկ. սիրուն  
(աչքերի մասին)  
ՉԱԼԱԲԻ, ՉԱԼԱՊԻ – պատվավոր տիտղոս,  
տեր, իշխան  
ՉԱԽ, ՉԱՂ – ժամանակ, տարիք, հասակ.  
գեր, լիքը, պարարտ  
ՉԱԽՐԱԿ – ճախարակ  
ՉԱՅԻՐ – մարգագետին, խոտ քաղելու տեղ,  
խոտոց  
ՉԱՆԱ – ծնոտ, կզակ  
ՉԱՆՔ ԷՆ ԱՆՈՒՇ – ավելի անուշ, դրանից էլ  
քաղցր  
ՉԱՐԻՆ – ճախարակ, անիվ, *փխք.* բախտի անիվ

ՉԱՐԿԱՍ – չար կամեցող, չարակամ  
ՉԱՐՈՒՄ – կաշվից կարված սովորական մու-  
ճակ  
ՉԻՔԻԼԱ – մետաքսյա մուրք քող, որ ջահել կա-  
նայք զցում են գլուխներից մինչև մեջք.  
հարսի երեսի ծածկոց  
ՉՈԼ, ՉՈԼ ԴՈՒՇ, ՉՈԼ ԴՈՇ – դաշտ. անապատ.  
*փխք.* չոր կտրծք, անհոգի  
ՉՈՒՆԱ – տղամարդու հնածև հագուստ բրդե  
կտորից. մահուղ  
ՉՈՒՐ. ՉՈՒՐ ՍԿԱ – մինչև, մինչև հիմա

## Պ

ՊԱԳ, ՊԱՔ, ՊԱԶ – համբույր  
ՊԱՏՏՈ – վերարկու  
ՊԱՂ – սառը, ցուրտ. *փխք.* ոչ սիրալիր, չոր,  
անհամակրելի  
ՊԱՇՄԱՂ, ԲԱՇՄԱՂ – կոշիկ, մաշիկ  
ՊԱՍ, ՊԱՍ ՊԱՅԵԼ – հրաժարում, ժամանակա-  
վորապես հրաժարվել որոշ տեսակի ուտե-  
լիքներից ու կերակուրներից ըստ եկեղեցու  
սահմանված կարգի  
ՊԱՐԻՆ ՊԱՏԵԼ Ա – բարին շատացել է  
ՊԵԿԶԱՏՈՒ, ԲԵԳԶԱՏՈՒ – իշխանական ծա-  
գում ունեցող, բեգի տղա կամ աղջիկ  
ՊԵՏ-ՊԵՏ, ԲԵՏ-ԲԵՏ – մեծ-մեծ, խոշոր  
ՊԶՏԻԿ – փոքր  
ՊԻԼՈՐԻ ՇՈՒՇԱ – բյուրեղապակի  
ՊՂՆՋԻ – հավկտենի (թփի տեսակ՝ մանր, կլոր,  
կարմիր պտուղներով՝ հավկտուկով)  
ՊՅՈՒՋ – ուժեղ  
ՊՐԴԵ – կրակ կտրած, վառվող. *փխք.* արևից  
վառված  
ՊՐՂՄԱՆ ԱՆԵԼ – մխել, բովել (շիկացած պայ-  
տը ամրացնելու համար ջրի մեջ զցել)  
ՊՐՂՎԱՏԻԿ – պողպատ. *փխք.* զենք, ուժ  
ՊՐՈՒՆԳ, ՊՐՈՒՆԿ, ՊՐՈՇ – շրթունք, շուրթ.  
ափ, եզր  
ՊՐՈՋ – սառույց  
ՊՐՈՒՏ, ՊՏԵՐ – կետ, կետեր, *փխք.* մաս  
(պտերով հող վարել)  
ՊՐՈՒՏՈՒԿ, ՊՐՈՒՏԿԻ – կավե աման, կճուճ

## Ջ

ՋԱԲԱԽԱՆԱՆԱ – վառողի արկղ. *փխք.* կրակ, կռիվ  
ՋԱՀՐԱ – ճախարակ, ջարհակ, մանոց  
ՋԱՆ, ՋԱՆԸՄ – մարմին. կյանք. տոկունություն,  
ջանք. հոգիս, սիրելիս  
ՋԱՆ ԻՄԱՆ – հոգի, հավատ (ժողովրդական  
խաղիկներում կրկնվող բառեր, խաղիկնե-  
րի տեսակ)  
ՋԱՆՂԱԿ – լեշ. դիակ  
ՋԵՅՐԱՆ – այծյամ, *փխք.* գեղեցիկ, վայելչա-  
հասակ (աղջիկների վերաբերյալ)

**ՋեՋԻՄ** – բրդից կամ մետաքսից խիտ գործված գույնզգույն զուլերով կարպետ  
**ՋԻԳՅԱՐ** – լյարդ, *փխբ.* ազգական, արյունակից. սրտակից, սիրելի, մտերիմ. սրտոտ, անվախ  
**ՋԻՎԱՆ**, **ՋԻՎԱՆ ՋԱՆ** – երիտասարդ կյանք, ջահել, երիտասարդ  
**ՋՈԿԵԼ** – բաժանել  
**ՋՐԸՆԴԻ ՄԱՅՂԱՆ** – մականախաղի (երիտասարդ հեծյալների խաղ գավազաններով) հրապարակ  
**ՋՈՒՋՄԵ** – երկարաճիտ կոշիկ  
**ՋՈՒԽՏ**, **ՋՈՒԽՏԱԿ** – գույգ  
**ՋՈՒԼ**, **ՉՈՒԼ** – մաշված, հնացած պատառուտված զգեստ  
**ՋՈՒԼՅԱԿԲԱՇԻ** – ջուլհակների գլխավորը

**Ձ**

**ՁԵՍ** – գյուղապետ, ընդհանրապես գյուղի մեծը

**Մ**

**ՍԱԴԱՂԱ** (ՄԻԱՍՈՐ ՍԱԴԱՂԱ) – շնորհ. ողորմություն (մոր միակ գավակը)  
**ՍԱԴԱՖ**, **ՍԱԴԱՓ** (ՍԱԴԱՓԻ ԹԱՍՔ) – գաղտակուր. *փխբ.* զոհարագարդ, թանկարժեք, տոնական (սաղափով դրվազված թամբ)  
**ՍԱԴ** – ողջ, կենդանի, առողջ. ամբողջը, բուրրը  
**ՍԱՄԻ** – լծի փայտե ձողիկները, որոնցով լծում են անասուններին  
**ՍԱՆԽԵՐ**, **ՍԱՆԱՅԵՐ** – սանիկի՝ կնքվող երեսխայի հայրը (կնքողը՝ կնքահայր)  
**ՍԱՊԱՊ**, **ՍԱԲԱԲ**, **ՍԱԲԻԲ**. (ՍԱՊԸՊԻ ԲԱԼԵՆ) – պատճառ. (պատճառ եղողի որդին)  
**ՍԱՎԴԱ** – սեր  
**ՍԱՐՎԱՋ** – գութանը տեղափոխող սարք  
**ՍԱՖԱՐ**, **ՍԱՖԱՐԻ** – նպատակ  
**ՍԵԼ** – սայլ  
**ՍԵՅՐԱՆ** – զբոսանք, զվարճանք  
**ՍԵՅՐԱՆ ԱՆԵԼ**, **ՍԵՅՐ ԱՆԵԼ** – դիտել, նայել, հաճույքով նայել  
**ՍԵՖԻԼ**, **ՍԵՖԻԼՆԱԼ** – խեղճ, խեղճանալ  
**ՍԸԲ** – սուրբ  
**ՍԸՌ** – կաշվե կապ  
**ՍՈՒՆ**, **ՍԸՆԵՐ** – սյուն, սյուներ  
**ՍԻՆԻ** – սկուտեղ  
**ՍԻՆՉ** – արտերում բուսնող բույս, որը հումհում են ուտում  
**ՍՅԱԹ**, **ՍԱՅԱԹ** – ժամացույց. ժամ  
**ՍՂԱԼԵԼ** – հարդարել, կոկել, հարթել (մագերը)  
**ՍՈԼ** – կոշիկ

**ՍՈՒՐՄԱՅԻ ԹԵԼ**, **ՍՐՄԱ ԾԱՄԵՐ** – սև թել, սևահեր

**Վ**

**ՎԱՐՈՄ** – ունեն  
**ՎԱԹԱՆ** – ծննդավայր, հայրենիք  
**ՎԱԽՏ** – ժամանակ  
**ՎԸՐ**, **ՎԵՐ** – վրա  
**ՎԵՐԱՆ**, **ՎԵՐԱՆ ԴԱՌՆԱԼ** – ավերակ, ավերվել  
**ՎԵՐԻՆ**, **ՎԵՐԻՆԸ** – Աստված  
**ՎԵՐՈՒ** – վայրի (վերու հավք՝ վայրի թռչուն)  
**ՎՈՒՐԸՄ ԲԱՇԸՆ ՔԻՐՄԱՆ ՇԱԼԸՆ** – զցեմ գլխիդ կարմիր շալ

**Տ**

**ՏԱԼԴԱ** – ծածուկ տեղ, հովանի, պատսպարան  
**ՏԱԿԱԸՅԱՆ** – աչքի տակով, *փխբ.* թաքուն  
**ՏԱՄԲՈՒՐԱ** – լարավոր նվագարան  
**ՏԱՅ** – տար  
**ՏԱՌՆԱ(ՅԱ)Մ** – շրջվեմ, ետ նայեմ, հիշեմ  
**ՏԱՓ** – գետին  
**ՏԵՐՄԱՆ (ԴԱՐՄԱՆ)** – բուժում  
**ՏԸՓԵԼ** – բախել, թակել, ծեծել  
**ՏԻ** – պիտի, պետք է  
**ՏԸՅԸՏԱՍ**, **ՏԸՏԱՍ** – պետք է տամ  
**ՏՈԼԱՋ**, **ՏՈԼ** – զբոսասեր, դատարկաշողիկ պատանի  
**ՏՈՒ**, **ՏՈՒՆ** – դու, դուն

**Ք**

**ՔԻԿԱԳՈՎ** – երեկոյան հով, իրիկվա հով  
**ՔՈՒՐԵՆԱԼ** – քնանալ, քնել  
**ՔՈՒՐԻ** – օրոր

**Յ**

**ՅԵԼ** – ակոսներ զցել, հողը վարել

**ՁԻ**

**ՈՒՋՈՒԼՄԻՇ ԱՆԵԼ** – համամիտ լինել  
**ՈՒԽՏ** – խոստում որևէ բարեպաշտական գործ կատարելու մասին, եթե Աստված կամ սրբերը կատարեն մարդու խնդրանքը  
**ՈՒՄՈՒԴ** – հույս  
**ՈՒՆԳ**, **ՈՒՆԿ** – ակամջ. աղբյուրի ծորակը. ամանի բռնակ  
**ՈՒՐ** – խաղողի որթի ողկույզաբեր ճյուղ. բարակ ճյուղ

ՈՒՍՏԻ – որտեղից  
ՈՒՐ – յուր, իր  
ՈՒՐՅ, ՈՒՐՁԻ, ՂԱՇՏԻ ՈՒՐՅ – համեմային  
բույս (ծոթրիմի, ծիթրոնի հատուկ տեսակ)

Փ

ՓԱՆՋԱՐԱ – պատուհան, լուսամուտ  
ՓԱՏԵ – փայտե, փայտից  
ՓԱՐԱ – փող, դրամ  
ՓԱՐՎԱԶ. ՓԱՐՎԱԶ ԱՆԵԼ – շրջանակ, եգր.  
թռչք, ճախրել, սիգաբար գրոսնել  
ՓԵԼԱ – փայլփլել  
ՓԵՇԱԿ – արհեստ  
ՓԵՇՔԵՇ – նվեր  
ՓՆՋԱԾ – փնջով զարդարված  
ՓՇՈՒՐ ՄԻ – մի փոքր  
ՓՈԹԻՆ ԿԱԼՈՇ – եվրոպական կրկնակոշիկ  
ՓՈՂԱՆ, ՄԵՋ ՓՈՂԱՆ – փողոց, փողոցի մեջ  
ՓՈՂՊԱՏՆԻ – վզի թաշկինակ. փողկապ  
ՓՈՍՏ – չմշակված մորթի  
ՓՈՒԹ – ծամրության ռուսական հին չափ (16  
կգ և 380 գ)  
ՓՈՒՆՐ – փափուկ  
ՓՈՒՇԻ – քող, գլխի քող, մետաքսե փայլող  
գլխաշոր  
ՓՈՒՄ – մառախուղ, մշուշ  
ՓՈՒՏ – փտած, դատարկ, փուչ

Ք

ՔԱՍԱԿ – կռնակ, ետև, թիկունք  
ՔԱՍԲԱԽ – ավեր. դժբախտ  
ՔԱՖՈՒՐ, ՔԱՓՈՒՐ – անուշահոտ մուգ կարմիր  
վարդ  
ՔԵ, ՔԸ – քեզ, քո  
ՔԵԼԵ, ՔԵԼԵԼ – քայլիր, քայլել  
ՔԵՆԻ – կնոջ քույրը  
ՔԵՉԱ – թաղիք  
ՔԸՆԱՑՈՂ ՅԱՐԱԸ ՄԵՐԸ ԲԸՂԵՐ – գնացող  
հարսը մերը պիտի լիներ  
ՔՅՈՒՄԲԵԹ – գմբեթ. փխբ. մահարձան,  
մատուռ

ՔԻՐՄԱՆ, ՔԻՐՄԵՆ – կարմիր շալ, (քիրման գո-  
տիկ՝ կարմիր շալե գոտի)  
ՔՅԱՆԱՆԱ, ՔԸՅԱՆԵՔ – քահանա, քահանաներ  
ՔՅԱՄԱՐ – գոտի  
ՔՅԱՆՔՅՈՒԼ – մագերի խոպոպ, գանգուրներ  
ՔՅԱՖՈՒՐ, ՔՅԱՖԻՐ – անհավատ, անօրեն  
ՔՅՈՐՓԱ, ՔՅՈՒՓԱ – մատղաշ, փոքր երեխա  
ՔՅՈ – քո  
ՔՅՈՓՕՂԻ – շան որդի  
ՔՅՈՒՐՂ, ՔՅՈՒՐՂՆ ԳԸՁԻ – քուրդ, քրդի աղջիկ  
(փաղաքշական)  
ՔՅՈՒՖՈՒՐ, ՔԸՖՐՈՂ, ՔՐՖԵԼ – հայիոյանք,  
հայիոյող, հայիոյել  
ՔՆԵՂԻ – քնից  
ՔՈԼՈՋ – գլխարկ (քրդական)  
ՔՈՍԱԳ. ՔՅՈՍԱԳ ԱՆԵԼ – օգնություն. օգնել  
ՔՈՍՐԻ, ՔՈՍՈՒՐ – ածուխ (սև ինչպես ածուխ)  
ՔՈՂԿ – հարսանեկան քող՝ տղայի տնից  
բերված  
ՔՈՒՂԱ – փայտե աման  
ՔՈՒՉԱ – փողոց

Օ

ՕՂԱ – սենյակ, հնում՝ ճաշասենյակ, հյուրա-  
սենյակ  
ՕՂԱԾ Ա – սարքի է գցված, կարգին է  
ՕԹԱԽ – սենյակ  
ՕԽՏ, ՕԽՏԸ – յոթ, յոթը  
ՕՂՋԻ – օջախի, տան  
ՕՐՂԱ, ՅՈՐՂԱ – ոհմակ, փխբ. հրոսակախումբ  
ՕՐՇՆԵԼ – օրհնել  
ՕՐՍԱՆԳՅՈՒԼ – ծաղկի, աղջկա անուն

Ֆ

ՖԱՆՂ – հնարք  
ՖԱՅՏՈՆՁԻ, ՖԱՅՏՈՆ – կառապան. կառք  
ՖԵՍ, ՖԱՍ – տղամարդկանց և կանանց  
գլխարկ (կարմիր չուխայից), առանց կո-  
ղերի և ճակատնոցի  
ՖԻՂԱՆ, ՖԻՂԱՆ ՅԱՐ – ճկուն, գեղուղեշ ոստ.  
փխբ. դեռատի, գեղեցիկ յար

**ՆՈՏԱՅԻՆ ՕՐԻՆԱԿՆԵՐԻ ՈՒ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ՏԵՔՍՏԵՐԻ  
ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐԸ ԵՎ ՆՐԱՆՑ ՊԱՅՍԱՆԱԿԱՆ ՆՇԱՆԱԿՈՒՄՆԵՐԸ**

<p><b>Թ. Ալթունյան</b>, «Հայկական ժողովրդական երգեր և պարեր», մշակմամբ Թաթուլ Ալթունյանի III, Հայպետհրատ, Երևան, 1964</p>	<p>Թ. Ալթունյան, ժող. երգեր և պարեր</p>
<p><b>Ա. Բրուտյան</b>, «Ռամկական մրմունջներ» I, «Սովետական գրող», Երևան, 1985</p>	<p>Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ I</p>
<p><b>Ա. Բրուտյան</b>, «Ռամկական մրմունջներ» II, «Ամրոց գրուպ» Երևան, 2002</p>	<p>Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ II</p>
<p><b>Ստեփան Դեմուրյան</b>, «Քնար» ծայնագրյալ երգարան (եվրոպական նոտաներով), «Պուշկինյան տպարան», Ս. Պետերբուրգ, 1907</p>	<p>Ս. Դեմուրյան, Քնար</p>
<p><b>Ստեփան Դեմուրյան</b>, «Հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ»: Նույնանուն մատենաշարի 9 պրակ: «Ամրոց գրուպ», Երևան, 2013</p>	<p>Ս. Դեմուրյան, Հայ ժող. երգեր և նվագներ</p>
<p><b>Ե. Երզնկյան</b>, «Չայնագրյալ ազգային երգարան», Վաղարշապատ, 1882</p>	<p>Ե. Երզնկյան, Չայնագրյալ երգարան</p>
<p>«Թալին», հայկական ժողովրդական երգեր և նվագներ: «Սովետական գրող», Երևան, 1984</p>	<p>«Թալին»</p>
<p><b>Մ. Թումաճան</b>, «Հայրենի երգ ու բան» 1, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1972</p>	<p>Մ. Թումաճան, Հայրենի երգ ու բան 1</p>
<p><b>Կոմիտաս</b>, «Ժողովրդական երգեր, Ազգագրական ժողովածու», հայերեն նոտագրությունից փոխադրեց եվրոպականի՝ առաջաբանով և դիտողություններով Սափրիդոն Մելիքյանը, ՀՍՍՀ գիտության և արվեստի ինստիտուտ, Պետհրատի երաժշտական սեկտոր, 1931</p>	<p>Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1</p>
<p><b>Կոմիտաս</b>, «Ազգագրական ժողովածու, Հայ ժողովրդական երգեր և պարերգեր», հատոր II, կազմող՝ Մ. Ղ. Աղայան, խմբագիր՝ Ք. Ս. Քուշնարյան, ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստների պատմության և տեսության սեկտոր, Հայպետհրատ, Երևան, 1950</p>	<p>Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 2</p>
<p><b>Կոմիտաս</b>, «Երկերի ժողովածու», առաջին հատոր, Սենեբրգեր, խմբագրություն՝ Ռ. Աթայանի, ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտ, Հայպետհրատ, Երևան, 1960</p>	<p>Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու 1</p>
<p><b>Կոմիտաս</b>, «Երկերի ժողովածու», երկրորդ հատոր, խմբագրեր, խմբագրություն՝ Ռ. Աթայանի, ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտ, «Հայաստան» հրատ., Երևան, 1965</p>	<p>Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու 2</p>
<p><b>Կոմիտաս</b>, «Երկերի ժողովածու», երրորդ հատոր, խմբագրեր, խմբագրություն՝ Ռ. Աթայանի, ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտ, «Հայաստան» հրատ., Երևան, 1969</p>	<p>Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու 3</p>
<p><b>Կոմիտաս</b>, «Երկերի ժողովածու», իններորդ հատոր, Հայ ժողովրդական երգեր, խմբագրություն՝ Ռ. Աթայանի, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, «Գիտություն» հրատ., Երևան, 1999</p>	<p>Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու 9</p>
<p><b>Կոմիտաս</b>, «Երկերի ժողովածու», տասներորդ հատոր, Հայ ժողովրդական երգեր, խմբագրություն՝ Ռ. Աթայանի, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, «Գիտություն» հրատ., Երևան, 2000</p>	<p>Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու 10</p>

- Կոմիտաս, «Երկերի ժողովածու»,** տասնմեկերորդ հատոր, Հայ ժողովրդական երգեր, խմբագրություն Ռ. Աթայանի, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, «Գիտություն» հրատ., Երևան, 2000
- Կոմիտաս, «Երկերի ժողովածու»,** տասներկուերորդ հատոր, Հայ ժողովրդական երգեր, խմբագրություն Ռ. Աթայանի և Գ. Գյողակյանի, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, «Գիտություն» հրատ., Երևան, 2003
- Կոմիտասի անվան Երևանի պետական կոնսերվատորիայի ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության կաբինետի կազմակերպած գիտարշավախմբերի կողմից գրառված ժողովրդական երգեր:
- Հակոբ Հարությունյան, Մանյակ, ժողովածու** հայ ժողովրդական երգերի, խմբագիր՝ Ռ. Աթայան, ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտ, Հայպետհրատ, Երևան, 1958:
- ժողովրդական երգեր, ազգագրական ժողովածու, հատ. 1, Շիրակի երգեր, հաւաքեցին՝ ֆոնոգրաֆով Սպ. Մելիքեան եւ Ան. Տեր-Ղետնդեան, ձայնագրեց՝ Սպիրիդոն Մելիքեան, N 2 հրատարակութիւն Թ հ. երաժշտական ընկերութեան, տպարան «Քարթլի»: Թիֆլիս, 1917:
- Վանա ժողովրդական երգեր, ազգագրական ժողովածու, հավելված ՀՍԽՅ գիտության և արվեստի ինստիտուտի N 1 տեղեկագրի, ձայնագրեցին՝ Սպիրիդոն Մելիքյան և Գարեգին Գարդաշյան, ՀՍԽՅ գիտության և արվեստի ինստիտուտ, Երևան, 1927:
- Վանա ժողովրդական երգեր, ազգագրական ժողովածու, պրակ երկրորդ, ձայնագրեցին՝ Սպիրիդոն Մելիքյան և Գարեգին Գարդաշյան, ՀՍԽՅ լուսժողկոմատ, ՀՍԽՅ Պետհրատի երաժշտական կոլեկտիվ, Մոսկվա, 1928:
- Սպիրիդոն Մելիքյան, Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր,** խմբագրություն Մ. Աղայանի, ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստների պատմության և տեսության սեկտոր, Հայպետհրատ, Երևան, 1949:
- Սպիրիդոն Մելիքյան, Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, II,** խմբագրություն Մ. Աղայանի, ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստների պատմության և տեսության սեկտոր, Հայպետհրատ, Երևան, 1952:
- Աշոտ Պատմագրյան, Գանձարան** հայկական երգերու, I - VI գրքեր, Կահիրե, 30-50-ական թվականներ:
- Վարդան Սամվելյան, Հայ աշխատանքային ժողովրդական երգը,** անտիպ (Գրականության և արվեստի թանգարան, երաժշտական բաժին, Վ. Սամվելյանի անձնական ֆոնդ):
- Սասնա ծռեր, Բ հատոր, մասն երկրորդ, ժողովրդական վեպ, Մանուկ Աբեղյանի խմբագրությամբ, Կարապետ Մելիք-Օհանջանյանի աշխատակցությամբ, Պետական հրատարակչություն, Երևան, 1951:
- ժողովրդական խաղիկներ, գյուղական փոքր երգեր իրենց փոփոխակներով. խմբագրեց՝ պրոֆ. Դ-ր Մանուկ Աբեղյան, մասնակի աշխատակցությամբ Կոմիտասի, Հայպետհրատ, Երևան, 1940:
- Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու 11
- Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու 12
- Կոնսերվատորիայի ժող. ստեղծ. կաբինետ
- Հ. Հարությունյան, Մանյակ
- Սպ. Մելիքյան, Ա. Տեր-Ղետնդյան, Շիրակի երգեր
- Սպ. Մելիքյան, Գ. Գարդաշյան, Վանա երգեր, 1
- Սպ. Մելիքյան, Գ. Գարդաշյան, Վանա երգեր, 2
- Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1
- Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2
- Ա. Պատմագրյան, Գանձարան
- Վ. Սամվելյան, Աշխատանքային երգեր
- «Սասնա ծռեր»
- Մ. Աբեղյան, ժողովրդական խաղիկներ

Հազար ու մի խաղ, ժողովրդական երգարան, խմբագրեցին՝ Կոմիտաս և Մ. Աբեղյան, Երևան, 1969 (Ա. հիսնյակի առաջին և երկրորդ հրատարակությունները՝ 1903, 1904, Բ հիսնյակինը՝ 1905, Վաղարշապատ):

Կոմիտաս և Մ. Աբեղյան, Հազար ու մի խաղ

Հատընտիր հայ ժողովրդական բանահյուսության, կազմեց՝ Գր. Գրիգորյան, Հայպետհրատ, Երևան, 1956:

Գ. Գրիգորյան, Հատընտիր

Ծաղկեփունջ, ամենատարածված ընտիր երգերի ժողովածու, ծոցի համար, կազմեց՝ Խ. Տեր-Յովհաննիսեանց, հրատարակութիւն Խ. Տեր-Յովհաննիսեանցի, էլեկտրաշարժ տպարան «Յերմես» ընկերութեան, Թիֆլիս, 1907:

Խ. Տեր-Յովհաննիսյանց, Ծաղկեփունջ

Հ. Ճանիկեան. Հնութիւնք Ակնայ, Թիֆլիսի հայոց հրատարակչական ընկերութիւն, Թիֆլիս, 1895:

Հ. Ճանիկյան, Հնութիւնք Ակնայ

Համով հոտով, երկասիրեց՝ Գ. Վ. Սրվանձտյանց, Կ. Պոլիս, 1884

Գ. Սրվանձտյանց, Համով հոտով

### Գասազորում տեղ են գտել նաև երգեր, որոնք զրի են առնվել հետևյալ գիտարշավախմբերի կողմից.

1. ՀՄՍՀ ԳԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի գիտարշավախումբ՝ Ա. Նազինյան, Հ. Գրքաշարյան, Կոմիտասի անվան կոմսերվատորիայի ուսանողուհի Հ. Մխիթարյան (Նոյեմբերյանի շրջանում, 1961 թ.):

2. ՀՄՍՀ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի գիտարշավախումբ՝ Ա. Կարապետյան, Հ. Գրքաշարյան, Կոմիտասի անվան կոմսերվատորիայի ուսանողուհի Հ. Մխիթարյան (Ալավերդու շրջանում, 1963 թ.):

3. ՀՄՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի գիտարշավախումբ՝ Ռ. Աթայան, Մ. Մուրադյան, Մ. Բրուտյան, Կոմիտասի անվան կոմսերվատորիայի ուսանողներ՝ Զ. Թազակչյան, Ա. Զոհրաբյան, Ա. Խաչատրյան (Ախալքալաքի և Բոզդանովկայի շրջաններում, 1967 թ.):

4. Կոմիտասի անվան պետկոմսերվատորիայի գիտարշավախումբ՝ Մ. Բրուտյան, Հ. Գրքաշարյան, ուսանողներ՝ Հ. Էլոյան, Հ. Սելիքյան, Հ. Մանվելյան, Զ. Տեր-Ղազարյան (Թալինի շրջանում, 1969 թ.):

5. Կոմիտասի անվան պետկոմսերվատորիայի գիտարշավախումբ՝ Մ. Բրուտյան, Մ. Մանուկյան, ուսանողներ՝ Ռ. Աղայան, Կ. Բաղայան, Ռ. Բեժանյան, Մ. Խարազյան, Գ. Մելիքսեթյան (Մայիտակի շրջանում, 1975 թ.):

6. Կոմիտասի անվան պետկոմսերվատորիայի գիտարշավախումբ՝ Մ. Բրուտյան, Մ. Մանուկյան, Հ. Էլոյան, ուսանողներ՝ Ի. Ամիրխանյան, Ա. Անտոնյան, Ա. Հովհաննիսյան (Արտաշատի շրջանում, 1976 թ.):

## ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԵՎ ԱՌԱՋԱՐԿՎՈՂ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

- Մ. Աբեղյան                      Հայոց հին գրականության պատմություն, հատ. I և II, ԳԱ հրատ., Երևան, 1944, 1946
- Մ. Աբեղյան                      Տաղաչափություն, Մելքոնյան ֆոնդի հրատ., Երևան, 1933
- Մ. Աբեղյան                      Երկեր, Ա. ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1966
- Ռ. Աթայան                        Ձեռնարկ հայկական ձայնագրության, Հայպետհրատ, Երևան, 1950
- Р. Амаян                          Армянская народная песня, изд. "Музыка", Москва, 1965
- Հ. Աճառեան                      Հայերեն գաւառական բառարան, Էմինեան ազգագրական ժողովածու, հատոր Թ, հրատարակութեամբ Լազարեան ճեմարանի Արեւելեան լեզուաց, Թիֆլիս, 1913
- Ս. Վ. Անատունի                Հայոց բառ ու բան, Վաղարշապատ, 1912
- Վ. Բղոյան                         Հայ ժողովրդական խաղեր, հատ. I և II, ԳԱ հրատ., Երևան, 1963, 1980
- Ա. Բրտեանց                      Դասագիրք հայկական եկեղեցական ձայնագրութեան, Վաղարշապատ, 1890
- Մ. Բրուտյան                      Հայկական ժողովրդական (զեղչուկ) երգի կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունները, 1955 (անտիպ, պահվում է ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտում)
- Գ. Գասպարյան                 Ժամանակակիցները կոմիտասի մասին, Հայպետհրատ, Երևան, 1966
- Գր. Գրիգորյան                 Սովետահայ վիպերգերն ու պատմական երգային բանահյուսությունը, ԳԱ հրատ., Երևան, 1965
- Գր. Գրիգորյան                 Հայ ժողովրդական բանահյուսություն, «Լույս» հրատ., Երևան, 1967
- Գր. Գրիգորյան                 Հայ բանահյուսության քրեստոմատիա, Երևանի համալսարանի հրատ., 1974
- Գր. Գրիգորյան                 Հայ ժողովրդական վիպերգերը և պատմական երգային բանահյուսությունը II, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1981
- Ռ. Գրիգորյան                      Հայ ժողովրդական օրորոցային և մանկական երգերը, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1970
- Ա. Թադևոսյան                    Սպ. Մելիքյանը և հայ ժողովրդական երգը, «Հայաստան» հրատ., Երևան, 1964
- Ն. Թաշճեան                        Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան հայոց, Վաղարշապատ, 1874

- Թ. Իսայան                    Գիտական աթեիզմի հիմունքներ, Երևանի համալսարանի հրատ., 1972
- Ե. Լալայան                    Ազգագրական հանդես, I - XXVI, Թիֆլիս, 1895 - 1917
- Կոմիտաս                    Հայ գեղջուկ երաժշտություն, «Գեղարվեստ» N 4, Թիֆլիս, 1911
- Կոմիտաս                    Հողվածներ և ուսումնասիրություններ, Պետհրատ, Երևան, 1941
- Կոմիտաս                    Արխիվային նյութեր (պահվում են Գրականության և արվեստի բանգարանի երաժշտական բաժնում, Կոմիտասի անձնական ֆոնդում)
- A. Кочарян                    Армянская народная музыка, Музгиз, М-А, 1939
- X. С. Кушнарев                Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Музгиз, А., 1958
- Ա. Ղանալանյան              Հայ շինականի աշխատանքային երգերը, կազմեց և խմբագրեց Ա. Ղանալանյանը, Պետհրատ, Երևան, 1937:
- Ա. Ղանալանյան              Հայ ժողովրդական բանահյուսություն, պրակ 8, ժողովրդական երգեր: Հեռակա մանկավարժական ինստիտուտի հրատարակչություն, Երևան, 1946:
- Ա. Ղանալանյան              Ժողովրդական բանահյուսության մի քանի հարցեր, ԳԱ հրատ. Երևան, 1954:
- Ա. Ղանալանյան              Առածանի, ԳԱ հրատ. Երևան, 1960:
- Ա. Ղանալանյան              Ավանդապատում, ԳԱ հրատ, Երևան, 1969:
- Ս. Մալխասեանց              Հայերեն բացատրական բառարան, I, II, III (1944 թ.), IV (1945 թ.), Հայպետհրատ, Երևան:
- Կ. Մելիք-Փաշայան            Անահիտ դիցուհու պաշտամունքը, ԳԱ հրատ, Երևան, 1963:
- Սպ. Մելիքյան                Հայ ժողովրդական երգի գամմաները, ՀՍԽՉ Գիտության և արվեստի ինստիտուտի «Տեղեկագիր» N 4, Երևան, 1930:
- Սպ. Մելիքյան                Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության, Մելքոնյան ֆոնդի հրատ., Երևան, 1935:
- Ա. Շահվերդյան                Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, Հայպետհրատ, Երևան, 1959:
- A. Шавердян                    Комитас и армянская музыкальная культура, Ереван, Госиздат, 1956.
- Н. Тагмизян                    Теория музыки в древней Армении, изд-во АН Арм. ССР, Ереван, 1977.
- Խ. Սամուելյան                Հին Հայաստանի կուլտուրան, հատ. I, Պետհրատ, Երևան, 1931:

Վ. Փափազեան	Պատմութիւն հայոց գրականութեան (բանահիւսութեան պատմութիւն), ձեռնարկ ուսուցիչների եւ դասագիրք դպրոցների համար, տպարան «Լոյս» Արշակ Յակովբեանցի եւ Ընկ., Երևան, 1907:
Քաջբերունի (Գաբրիել Տեր-Հովհաննիսյան)	Հայկական սովորույթներ, «Ազգագրական հանդես» N 7-8, Թիֆլիս, 1901:
Ք. Քուշնարյան, Մ. Մուրադյան, Գ. Գյողակյան	Ալկնարկ հայ երաժշտության պատմության, ԳԱ հրատ., Երևան, 1963:
Б. Асафьев	Музыкальная форма как процесс, книга II "Интонация", Музгиз, М-Л, 1947.
М. Горький	О литературе. Литературно-критические статьи, М., 1953.
И. Земцовский	Русская протяжная песня, изд. "Музыка", Л., 1967.
А. Кастальский	Особенности народно-русской музыкальной системы, Музгиз, Москва, 1961.
Л. Кулаковский	Строение куплетной песни, Музгиз, М-Л, 1939.
Л. Кулаковский	Как собирать и записывать народные песни, изд. "Советский композитор", Москва, 1962.
Т. Попова	Русское народное музыкальное творчество, том I, Госиздат, Москва, 1962, том II, изд. "Музыка", Москва, 1964.
Б. Путилов	Русский народно-песенный фольклор XII-XVI веков, М., 1960.
Д. Рубцов	Основы ладового строения русских народных песен, "Музыка", Л., 1964.
А. В. Руднева	О взаимосвязи стиха и напева русской народной песни (из цикла лекции по русскому народному музыкальному творчеству), М., 1978
	(պահվում է Կոմիտասի անվան պետկոմսերվատորիայի ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության կաբինետում):
А. В. Руднева	Современные методы анализа старинных ладов русской музыки. Обиходный лад русской народной песни. Сборник научных трудов Московской консерватории "Вопросы методологии советского музыкознания, М., 1981.

**ԴԱՍԱԳՐՔՈՒՄ ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԵՐԳԵՐԻ  
ԱՅԲԲԵՆԱԿԱՆ ՑԱՆԿԸ ԵՎ ՀԵՐԹԱԿԱՆ ՀԱՄԱՐԸ**

ԱՔԱՐԱՆԻ ՀՈՐՈՎԵԼ [ԼՈՒՄԱՍՏՂ ՔԻԹ ԳՑԵՑ  
ԴՈՒՄ] — 216  
ԱԶԻՉ ԲԱԼԻՄ ԸՄՊԱՆԵՑԻՆ — 281  
ԱԼ ՈՒ ԱԼՎԱՆ ԵՍ ԱՈՒԵԼ — 163  
ԱԼԱԳՅԱԶ ՍԱՐՆ ԱՄՊԵԼ Ա — 69  
ԱԼԱԳՅՈՋԼԻ — 93  
ԱԼԱՇԿԵՐՏՑԻՔ ԲԱՐՉԱՆ ԳԱՑԻՆ — 299  
Ա՛Խ, ԼՈԹԻ ՍԱՐԱՆ — 124  
Ա՛Խ: ԱՄԱՆ, ՅԱՄԱՆ — 196  
Ա՛Խ, ՄԱՅՐԻԿ ԶԱՆ — 324  
Ա՛Խ, ՅԱՐ, ՅԱՄՄԱՆ, ՅԱՄՄԱՆ — 44  
Ա՛Խ, ՍԵՎԱՎՈՐ, ՍԵՎԻԿ ԱՂՋԻԿ — 339  
Ա՛Խ, ՎԱ՛Յ Է, ՎԱ՛Յ — 14  
ԱՂՋԻ, ԱՐԻ, ԻՆՉ ՄԻ ՎԱՌԻ [ՍԱՐԻ ԳԼԽԻՆ  
ՊԱՂ ԱՂԲՅՈՒՐ] — 197  
ԱՂՋԻ, ՀԱՐՍԵԱՌՈՂ ԷԿԱՎ — 100  
ԱՂՋԻ, ԱՆՈՒՆՂ ԸՈՒՇԱՆ — 316  
ԱՂՋԻԿ, ԱՆՈՒՆՂ ԻՆՉ ԷՐ — 87  
ԱՂՋԻԿԱՍ՝ ՓՈԹԻՆ ԿԱԼՈՇ — 341  
ԱՂՈԹՔ [ՕՐԴՆԵԱԼ, ԲԱՐԵՐԱՐ ԱՍՏՈՒԱԾ] —  
256  
ԱՄԱՆ ՏԵՐՏԵՐ, ԱՄՈԹ Ա — 334  
ԱՄՊԵՐՆ ԵԼԱՆ ԿԱՄԱՑ-ԿԱՄԱՑ — 95  
ԱՅ ԻՆԴԻԼՈ, ԻՆԴԻԼՈ — 327  
ԱՅԳՈՒՄ ԿԱՅՆԵՄ [ԱՌՆԵՄ ԿԱՅՆԵՄ] — 201  
ԱՆՉՐԵՎՆ ԵԿԱՎ — 330  
ԱՆՏՈՒՆԻ — 369, 370, 371  
ԱՐԱԳԻԼ, ԲԱՐՈՎ ԵԿԱՐ — 171  
ԱՐԱՋԸ ԴԵՇՏԱՑԵԼ Ա — 174  
ԱՐԵՎՆ ԱՌԵ ԼՈՒՄԵ ԼՈՒՄ — 333  
ԱՐԻ, ԱՐԻ, ՔԵ ՂՈՒՐԲԱՆ [ՐՈՐՈ, ԼՈ, ԼՈ, ԼՈ]  
— 215  
ԱՐՈՐՆ ԱՄԱՑ ՏԱՏՐԱՎ ԴԱՎՔՈՒՆ — 134  
ԱՐՇԱԿՆ ԵԼԱՎ — 355  
ԱՐՓԵՆ ԶԱՆ — 271  
ԱՓՈՍՍԱՆՔ — 288, 291  
ԲԱՂՉԱ ԳՅՈՒԼՅՈՒՒՒՄ — 332  
ԲԱՐԱՎ ՄԵՋՔԻՂ ԲԱՄԱՐ ՊԻՏԵՐ — 193  
ԲԵՐԴԻՑԸ ԱՇԵՑԻ — 278  
ԲԵՐԴԻՑԸ ՂՈՒՐՄ ԵԿԱ — 363  
ԲՅՈՒԼԲՅՈՒԼ ԵՄ — 222  
ԲՈՒԲԻԿ ՄԻ՝ ՔԵԼԵ, ՓՈՒՇ Է [ՉՈՒՆ ԴՆԵՄ  
ԽԱՇԵՄ] — 195  
ԳԱՑԻ ԱՐՏԵՐ՝ ԲՈՒՆԻ ԼՈՐ — 209  
ԳԱՑԻ ՏԵՍԱ — 172  
ԳԱՐՈՒՆ Ա — 356  
ԳԱՐՈՒՆԸ ԲԱՄԲԱՎ ՑԱՆԵՄ — 226  
ԳՆԱՑԻ ԶՈՒՐԸ ԶՐԻ — 185

ԳՆՏՈՎ, ԹՈՓԵՐՈՎ ԱՂՋԻԿ — 310  
ԳՐԿՈՎ, ԳՐԿՈՎԴ ԸԼՆԵՄ — 140  
ԳՐՐԱՆԻ — 303  
ԳՈՒԹԱՆԵՐԳ — 229  
ԴԵ ՔԵԼԵ, ԴԵ ՔԵԼԵ, ՅՈՒՂԱԲԵՐ — 166  
ԴԵՐԻԿՈ ՀՈՅՆԱՐ — 294  
ԴՈՒ ԱՆՍԻՐՏ ՅԱՐ [ՅԱՐ, ԱՐԻ, ՅԱՐ] — 225  
ԵԼ, ԵԼ, ԵԼԻ ՊԱՐԵՆՔ — 180  
ԵԼԱ ԳԱՑԻ — 102  
ԵԼԱ ԶՐԵՐԻ ՀԱՆԴԸ — 170  
ԵԼԵՔ, ԱՂԲԵՐ — 137  
ԵԿԱՐ ՄԵՐ ԴՈՆՈՎ ԸՆՑԱՐ — 24  
ԵՍ ԳՈՒԹԱՆՆ ԵՄ — 97  
ԵՍ ԵԼԱ ԳՆԱՑԻ — 108  
ԵՍ ՄԱՐԱԼ ԵՄ, ԴՈՒ՝ ԶԵՅՐԱՆ — 362  
ԵՍ ՄԻ ԱՂՋԻԿ ԷՒ — 358  
ԵՍ ԱՄՐԵՆ ԿՈՒԳԱՅԻ — 361, 366  
ԵՍ ՄԻՐԵՑԻ — 15  
ԵՍ ՔԵՉ ՏԵՍԱ — 129  
ԵՐԱՆԳԻ — 83  
ԵՐԹԱՍ ԱՂԲՅՈՒՐԸ ԶՐԻ — 198  
ԵՐԿԻՆՔՆ ԱՄՊԵԼ ԷՐ — 181  
ԶՈՂՈՐՄԻՆ — 285, 286, 287  
ԷԹՈՒՄ ԵՄ ԲԱՂԸ — 309  
ԷԿԱՎ ՀԱՄԱՎ — 300  
ԷՆԵԿՈ ՅԱՐԸՍ — 176  
ԷՍ ԱՈՈՒՆ ԶՈՒՐ Է ԳԱԼԻ — 157  
ԷՍ ԳԻՇԵՐ ԼՈՒՍԸ ՏԵՍԱ — 311  
ԷՍ ԻՆՉ ԶՈՒԼՈՒՄ ԷՐ — 359  
ԷՍ ՅԱՆԸ ՈՒԼՔԻ — 25  
ԷՍ ՏՆԵՐ — 128  
ԷՍ ՕՐ ԲԱՐԽԵ ԲԱԼԱՔԵ — 156  
ԷՍՕՐ ՈՒՐԲԱԹ ՊԻՏԵՐ — 360  
ԸՍԸԸԸՍԸ ԶՈՋՈ — 336  
ԹԱԳՎՈՐ, ԲԱՐՈՎ — 331  
ԹԱԳՎՈՐԻ ԳՈՎՔ — 269  
ԹԱԳՎՈՐԻ ՄԵՐ, ԴՈՒՄ ԱՐԻ — 301  
ԹԱԼԱՆՆ ԷԿԱՎ — 302  
ԹԱԼԻՇՈՒ ԳԱՄԲԵՆ ԴՈՒՋ Ա — 37  
ԹԱՆՉԱՐԱՄ — 321  
ԹԱՔ ՏԱՆԵՆ — 338  
ԹԵԼԼՈՒ ԶԱՆ — 326  
ԹԵՇԻԿ ՄԱՆՈՂ ՆԱՐԳԻՋԸ — 251  
ԻԼԻԼԻ, ԴԻԼԻԼԻ — 250  
ԻՄ ԱՂԲԵՐ ԾԱՌԱՆ ՏԱԿԻՆ — 158  
ԻՄԲԻԼ, ԻՄԲԻԼ Է ՅԱՐՍ — 318  
ԻՄ ԴԵՐԸ ՔԵՉ ԱՂՋԻԿ ԶԻ ՏԱ — 161  
ԻՄ ԶԻՆԱՐԻ ՅԱՐԸ [ԱՐԵՎ ԹԸՆՎՈՐՈՎ ԵԼԱՎ]

Ինքնուր Մի Ներդրում — 166  
 Իբի Կիբի, Իբ ԿԱԼԻ ԶԱՆ — 89  
 ԼԱԼՈՒԻՍԱՆ [ԲՈՒԲԻԿ ՄԻ ԲԵԼԵ] — 314  
 ԼՈՂՈՒ ԳՈՒԹԱՆԵՐԳ [ԲՈՒ՝ ՕՐԴՆՅԱԼ Է  
 ԱՍՏԿԱՐԾ] — 232  
 ԼՈՐԻԿ [ԱՌԿՈՏՈՒՆ ԲԱՐԻ ԼՈՒՄ] — 220  
 ԼՈՒՍՆԱԿՆ ԱՆՈՒՇ — 354  
 ԽԱԶԱՐ ԴԵՖ ԱՓՈՍՍ — 284  
 ԽԱՆ ԼԵՅԼԻԲ, ԼԵՅԼԻԲ — 71  
 ԽՂՈՒԿԻ ԼԱՅՈ — 280  
 ԽՆՈՑՈՒ ԵՐԳ — 249  
 ԽՈՐՈՏ, ԱՐԵ ՄԵՐ ՏՈՒՆ — 62  
 ԽՈՐՈՏ ԷՐ, ԿՈԼՈՏ ԷՐ — 57  
 ԾԱՂԻԿ, ԾԱՂԿԵՎԱՆԱ ԵՍ — 127  
 ԾԱՂԿԵՎԱՆՔԱ ԶՈՐԵՆ ԵՍ — 131  
 ԾԱՄԹԵԼԻԿ — 293  
 ԾԱՌԸ ԵՍ ԵՍ — 184  
 ԾԱՌԻ ՏԱԿԻՆ ԿԱՐ ԿԱՆԵՄ — 81  
 ԾԻՐԱՆԻ ԾԱՌ, ԲԱՐ ՄԻ ՏԱ — 55  
 ԾԻՐԱՆԻ ԾԱՌ, ԶԻՆԱՐԻ ՅԱՐՈ ԶԱՆ — 307  
 ԿԱԼԻ ԵՐԳ [ՈՏԻՏ ԱՐԱ, ԾԻՐԱՆ ԶԱՆ] — 7  
 ԿԱԼԻ ԵՐԳ (ՍԱՆԱԴԻՆԻ ՏԱՐԲԵՐԱԿ) — 231  
 ԿԱՅՆԵԼ ԵՄ, ԳԱԼ ԶԵՄ ԿԱՐԱ — 50  
 ԿԱՅՆԵԼ ԵՍ ԲԱԽՍԱ, ԲԱԽՍԱ — 365  
 ԿԱՅՆԵԼ ԵՍ, ԿԱԺ ԿՄԱՆԵՍ — 194  
 ԿԱՅՆԵԼ ԵՍ ԲԱՐԻ ԿՐԱ — 107  
 ԿԱՅՆԻ, ԿԱՅՆԻ, ԳԱԼԻՍ ԵՍ — 279  
 ԿԱՆԱԶԵԼ Ա ԱՐՏԵՐԸ — 202  
 ԿԱՆԶԵ, ԿՈՈՒՆԿ — 368  
 ԿԱՆԶԵՔ, ԲԵՐԵՔ ԶԵՄԳՎՈՐԱԴԵՐ — 133  
 ԿԱՊՈՒՏ ԶՈՒՆԱԿ ԴԵԾԵԼ ԵՍ — 104  
 ԿԱՏԱԿ [ԷՆ ԴԻԶԱՆ] — 261  
 ԿԱՐՄԻՐ ԿԱՐԴ — 151  
 ԿԱՐՄԻՐ ԲԱՐԸ ՏԱՇԱԾ Է — 67  
 ԿԱՐՄԻՐ ԲԱՐԸ ՏԱՇՈՒԿ Է — 94  
 ԿԱՐՈՍ ԽԱԶ — 282  
 ԿԱՐՈՍ ԽԱԶ [ԲԱՌՍՈՒՆ ԴՈՏԱՂ] — 295  
 ԿԱՔԱԿՆ Ա ԿԱՅՆԵԼ ԲԱՐԻՆ — 52  
 ԿԱՔԱԿՆ ԻՅԱԿ ՎԵՐ ՍԱՐԻՆ — 32  
 ԿՈՈՒՆԿ — 367  
 ԿՈՈՒՆԿՆԵՐ — 147  
 ԿՈՒԺՆ ԱՌԱ — 115  
 ԴԱՅԵՐ, ԴԱՅԵՐ — 298  
 ԴԱՅԿՈ ԶԱՆ — 340  
 ԴԱՆԴՈՒՄԸ ՄՆԱՑ ՅԱՐՍ — 319  
 ԴԱՌԻ ԼԱԼԱ — 90, 91  
 ԴԵ՛Յ, ՆԱԶԸՍ — 199  
 ԴԵ՛Յ, ՆԱՐԵ — 64  
 ԴՈ՛, ԴՈԼ ԵԼ, ԴՈԼ ԵԼ — 103, 235  
 ԴՈ՛, ՅԱՄԱՆ ՈՒ ՄԱՐԶԱՆ — 114  
 ԴՈԼ ԱՐԱ, ԵԶՈ — 228  
 ԴՈՅ ՆԱԶԱՆ ՈՒ ԴԻԼԲԱՐ — 65

ԴՈՅ ՆԱԶԱՆԸՍ — 59  
 ԴՈՅ ՆԱՐԵ, ԶԱՆ ՆԱՐԵ — 136  
 ԴՈԿ ԱՅՎԱՆԸ ՄԸՏԵԼ ԵՍ — 85  
 ԴՈԿ ԱՐԵՔ, ՍԱՐԵՐ ԶԱՆ — 188  
 ԴՈ՛Կ, ԴՈ՛Կ, ԴՈՎՆ ԸՆԿԱԿ — 123, 183  
 ԴՈՐՈՎԵԼ (ՇԱՄՇԱԴԻՆԻ ՓՈՓՈՆԱԿ) — 230  
 ԴՈՐՈՎԵԼ ԳՈՒԹԱՆԻ — 148  
 ԴՈՐՈՎԵԼ — 247  
 ԴՈՓ ՇՈՒՐՄԱ — 315  
 ԶԻԳ ՏՈՒ, ԲԱՇԻ՛ — 21, 227  
 ԴԱՇԱՆԳ ԷՐ — 132  
 ԴԱՐՍԱ ԲԵՐԴԸ ԲԼԻԼ Է — 78, 130  
 ԾՐԱԳԸ ԿԱՌ Ա — 165  
 ՄԱՂԹԱՆՔ [ԳԱՑԵՔ ԲԵՐԵՔ ԹԱԳՎՈՐԱՍԵՐ] — 255  
 ՄԱՅՈՒԿ, ԴՈՒ ՄԻ ԼԱ — 277  
 ՄԱՅՈՒԿ, ԵՍ ԳՆՈՒՄ ԵՍ — 66  
 ՄԱՆԱՆԸՍ ՆՍՏԵԼ Է — 98  
 ՄԱՐԱԼ ԳՈՄԵՇ — 117  
 ՄԵՐ ԲԱՂԻՆ ԿԱ ԲԱՂՄԱՆԶԻ — 47  
 ՄԸՏԻ, ՏԸՆԵՆ ՄԻՆԻՆ ԱՌ — 19  
 ՄՈԿԱՑ ՄԻՐԶԱ — 109  
 ՄՍՐԱ ՄԵԼԻՔԻ ԵՐԳԸ — 289  
 ՅԱԼԼԱ ԲԱԿՈ, ՅԱԼԼԱ — 86  
 ՅԱՄԱՆ ԱՍԻ — 48  
 ՅԱՅԼԻ ԾԱՂԻԿ, ԳՅՈՒԼԻ ԶԱՆ — 207  
 ՅԱՐ, ԼԵ, ԼԵ — 153  
 ՅԱՐ ԶԱՆ, ԱՐԻ — 177  
 ՅԱՐ, ԿԱՅ ԼԵ [ԷՂ ԿԱՐՈՅԻ ԶՈՒՄԻ ԾԱԼԸ] — 304  
 ՅԱՐԻՆ ՅԱՐ ԶՈՒՄԻ — 72  
 ՅԱՐՈ, ԴՈ ՅԱՐՈ [ՇՈՒՇԱՆ, ՄԻՆ ԱՐԻ] — 312  
 ՆԱԶ ՄԻ ԱՆԻ — 320  
 ՆԱՆԱ, ԲԱԼԻԿԱ — 343  
 ՆԱՆԻԿ — 342  
 ՆԵԿՏԱՐ ԶԱՆ — 56  
 ՆԵՏՏՈՐԸ ԳԸՆԱՑ — 49  
 ՆՈՐ Ա ԲԱՅԿԵԼ ՍԱՐԻ ԼԱԼԵՆ — 276  
 ՆՈՐԱԴԱՐՍԻ ԴՐԱԺԵՇՏԻ ԵՐԳԸ — 169  
 ՇԱՌԱՅՈՒՆ ԴՈՒՆ ՓՈՒՇՈՎ ԱՂՋԻԿ — 223  
 ՇԵՅՆ ՍԱՖՈ [ՆՆՈՒՄ ԳԵՂԻ ՄԵՋՏԵՂԸ] — 297  
 ՇԻԼԵՆ ԾԱԼ — 329  
 ՇՈՂԵՐ ԶԱՆ [ԱՄՊԵԼ Ա՛ ԶՈՒՆ ԶԻ ԳԱԼԻ] — 159  
 ՇՈՐՈՐԱ ԱՆՈՒՇ — 88  
 ՇՈՒՐԶՊԱՐ — 268  
 ՈՂԲ — 270, 272  
 ՈՍԿԵ ՄԱՏՆԻՔ — 126  
 ՈՏՆԵՐԸՍ ՑՐՈՏՈՒՄ ԳՆԱՑ [ԴՈՅ, ՅԱՐ] — 122  
 ՈՐԲԻ ԵՐԳԸ — 350  
 ՈՐԴԻՆ ԱՍԱՑ — 168  
 ՉԱՆԱՔԻ ԵՐԳ — 253  
 ՉԷ, ԱՍՄԱՆ, ԱՍՄԱՆ [ԱՄՊԵԼ Ա՛ ԱՄՊԻ ՎԵՐԱ]

— 10  
ՉԷ՛, ՂԱՂՈ, ՉԷ՛, ԲԱԲՈ — 337  
ՉԵ՛Մ, ՉԵ՛Մ, ՉԵՄ ԿՐԱՄ ԽԱՂԱ — 190  
ՉԵՄ ԱՌՆԻ, ՆԱՆԱ ՋԱՆ — 335  
ՉԻՆԱՐ, ՉԻՆԱՐ ԱՂԲԵՐԸՍ [ԵՐԵՎԱՆ ԲԱՂ ԵՄ  
ԱՐԵԼ] — 175  
ՉԻՆԱՐ ԵՄ — 357  
ՊԱՐԵՐԳ ԲԱՐԵԿԵՆՂԱՆԻ ԵՎ ՋԱՏԿԻ — 305  
ՊԱՐՏՔՈՎ ԿՈՎԸ ԾԱԽԵՑԻՆ — 352  
ՊՈՒԾՈՒՐ ԱՂՋԻԿ, ՄԻ ԹՈՆԻ — 206  
ՋԱՂԱՑՍ ՄԱՆԻ, ՄԱՆԻ — 125  
ՋԱՆ ԱՂԲԵՐ, ՋԱՆ — 99  
ՋԱՆ ԱՂՋԻԿ, ԻՆՉԻ ԳՈՎԱ — 208  
ՋՈՒԽՏ ՍԱՐԻ ՉՈՎԻՆ ՄԵՌՆԵՄ — 317  
ՋՈՒՐ ԿՈՒԳԱՐ ՎԵՐԻՆ ՍԱՐԵՆ — 173  
ՍԱՅԼԻ, ԿԱԼԻ, ԽՈՒՐՉ ԿՐԵԼՈՒ ՉՈՐՈՎԵԼ  
[ՅՈԼ ԱՐԱ ԳՆԱՆՔ] — 139  
ՍԱՆԴԻ ԵՐԳ — 248  
ՍԱՍՈՒՆ ՆՄՏԵՐ ԱՆՏԵՐ ԿՈՒԼԱՐ — 296  
ՍԱՐԵՆ ԿՈՒԳԱ ՋՈՒԽՏՏԸՍ ՂՈՉ — 162  
ՍԱՐԵՐԸ ԿՐԱԿ ԵՄ ԱՐԵԼ — 135  
ՍԱՐԵՐԻ ՎԸՐՈՎ ԳԸՆԱՑ — 82  
ՍԱՐԵՐԵՆ ԳԱՐՈՒՆ ԿՈՒԳԱ — 74  
ՍԱՐԵՐԻ ՄԻՆՉԸ ԻՆՉ Ա — 224  
ՍԻՐԵԼ ԵՄ ՍԻՐԵԿԱՆԸՍ — 164  
ՍԻՐԵԼ ԵՄ, ՄՈՌԱՆԱԼ ՄԻ — 43  
ՍԻՐՏՍ ՆՄԱՆ ԷՐ — 369  
ՍԻՐՈՒՆ ՋԱՆ — 186  
ՍՈՆԱ ՅԱՐ — 154  
ՍՈՒՏ ԱՉՊԱԿԱՆՆԵՐՍ ՉԱՐՑՐԻՆ — 279  
ՎԱ՛Յ ԳԻՂԻ ԲՅՈՒԼԲՈՒԼԸՍ — 54  
ՎԱՐԴ, ԸՋՔԵ ՉԸՄ ՍԻՐԻ — 217  
ՎԱՐԴ ԿՈՇԻԿԱ — 178

ՎԱՐՍՈ ՋԱՆ — 203  
ՏԱԼՈՅԻ ՂԵՅՐԻ ՋՈԼԸ — 182  
ՏԱՍՆ ԱՎՈՒՐ ՃԱՆԱՊԱՐՉ — 51  
ՏԻԼՈՅ ԱՂՋԻԿ — 322  
ՏՈ ԽՐՈՒՄՊԵՐ — 283  
ՏՈՒՆ ԵՄ ՇԻՆԵԼ — 200  
ՐՈՒՐԻ — 345  
ՈՒՆ ԿԵՐԵՎԱ, ՉՈՒՆ ԿԵՐԵՎԱ — 328  
ՈՒՈՒ ԵՄ, ԿՈՐԱՆԱԼ ՄԻ — 179  
ՓԵՄԻՆ ԱՐԴՈՒՋԱՐԴԸ [ՄԵՐ ԹԱԳՎՈՐԻՆ  
Ի՛ՆՉ ՊԻՏԻ] — 254  
ՓԵՄԻՆ ԳՈՎՔԸ — 257  
ՓՈՒԹ ՈՒ ԿԵՄԻՑ ԲԵՌ ԲՈՆԵՑԻ — 23  
ՔԱ, ՍԵՎ, ՍԵՎ, ՍԵՎԱՎՈՐ — 68  
ՔԱՂՉԱՆ ԵՄ ԱՆՈՒՄ — 34  
ՔԱՂՉԱՆԻ ԵՐԳ — 252  
ՔԵՁ ՈՐ ՏԵՍԱ — 210  
ՔԵԼԵ՛, ՔԵԼԵ՛, ՔԵԼՔՈՎ ԱՂՋԻԿ — 191  
ՔԻՐՄԱՆ ՇԱԼԸՆ Օ՛Յ, Օ՛Յ [ԱՅ ՏՂԱ, ՄԵՐ  
ԳԵՂԵՑԻ]  
— 221  
ՔՅԱՐՎԱՆ ԿՈՒԳԵՐ — 313  
ՔՅՈ ՊԱՔ ՉԻ ԽԱԼԱԼ ԷՐԱ — 306  
ՔՈՒՆ ԵՂԻՐ, ԲԱԼԱՍ — 344  
ՕԹԽԻ ՏԱԿԵՆ ՋՈՒՐ ԳՆԱՑ — 143  
ՕԹԽԻ ՏԱԿԻՆ — 45  
Օ՛Յ, ՅԱ՛Ր — 167  
ՕՍԱՆ — 308  
ՕՏԱՐ, ՕՏԱՐ — 150  
ՕՏԱՐ ԵՐԿԻՐ — 353  
ՕՐՈՐՈՑԻ ԵՐԳ — 346

ՈՒՄԱՆՈՂԻՑ ԱՆԳԻՐ ՊԱՀԱՆՁՎՈՂ ԵՐԳԵՐԻ ՑԱՆԿ

ԵՐԳԻ №-Ը  
ԴԱՍԱԳՐԵՈՒՄ

ԵՐԳԻ ԱՆՈՒՆԸ

№ 7	ԿԱԼԻ ԵՐԳ [ՈՏԻՏ ԱՐԱ, ԾԻՐԱՆ ՋԱՆ]
№ 15	ԵՍ ՍԻՐԵՑԻ
№ 34	ՔԱՂՅԱՆ ԵՍ ԱՆՈՒՄ
№ 36	ԻՄ ՉԻՆԱՐԻ ՅԱՐԸ [ԱՐԵՎ ԹԵՌՎՈՌՎ ԵԼԱՎ]
№ 37	ԹԱԼԻՇՈՒ ԾԱՄԲԵՆ ԴՈՒՋ Ա
№ 50	ԿԱՅՆԵԼ ԵՄ, ԳԱԼ ՉԵՄ ԿԱՐԱ
№ 54	ՎԱ՛Յ ԳԻՂԻ ԲՅՈՒԼԲՈՒԼԸՍ
№ 55	ԾԻՐԱՆԻ ԾԱՌ, ԲԱՐ ՄԻ՛ ՏԱ
№ 59	ՀՈ՛Յ ՆԱՋԱՆԸՍ
№ 69	ԱԼԱԳՅԱՋ ՍԱՐՆ ԱՄՊԵԼ Ա
№ 78	ՂԱՐՍԱ ԲԵՐԴԸ ԲԼԻԼ Է
№ 82	ՍԱՐԵՐԻ ՎԵՐՈՎ ԳԸՆԱՑ
№ 103	ՀՈ՛, ՀՈԼ ԵԼ, ՀՈԼ ԵԼ
№ 108	ԵՍ ԵԼԱ ԳՆԱՑԻ
№ 109	ՄՈԿԱՑ ՄԻՐՋԱ
№ 115	ԿՈՒԺՆ ԱՌԱ
№ 123	ՀՈ՛Վ, ՀՈ՛Վ, ՀՈՎՆ ԸՆԿԱՎ
№ 134	ԱՐՈՐՆ ԱՄԱՑ ՏԱՏՐԱԿ ՀԱՎՔՈՒՆ
№ 140	ԳՐԿՈՎ, ԳՐԿՈՎԴ ԸԼՆԵՄ
№ 157	ԵՍ ԱՌՈՒՆ ՋՈՒՐ Է ԳԱԼԻ
№ 159	ՇՈՂԵՐ ՋԱՆ [ԱՄՊԵԼ Ա՛ ՋՈՒՆ ՉԻ ԳԱԼԻ]
№ 181	ԵՐԿԻՆՔՆ ԱՄՊԵԼ ԷՐ
№ 188	ՀՈՎ ԱՐԵՔ, ՍԱՐԵՐ ՋԱՆ
№ 190	ՉԵ՛Մ, ՉԵ՛Մ, ՉԵՄ ԿՐՆԱ ԽԱՂԱ
№ 209	ԳԱՑԻ ԱՐՏԵՐ՝ ԲՈՆԻ ԼՈՐ
№ 210	ՔԵՋ ՈՐ ՏԵՍԱ՛
№ 215	ԱՐԻ, ԱՐԻ, ՔԵ ՂՈՒՐԲԱՆ [ՀՈՐՈ, ԼՈ, ԼՈ, ԼՈ]
№ 216	ԱԲԱՐԱՆԻ ՀՈՐՈՎԵԼ [ԼՈՒՄԱՍՏՂ ՔԻԹ ԳՑԵՑ ԴՈՒՄ]
№ 222	ԲՅՈՒԼԲՅՈՒԼ ԵՄ
№ 227	ՋԻԳ ՏՈՒ՛, ՔԱՇԻ՛
№ 228	ՀՈԼ ԱՐԱ, ԵՋՈ
№ 231	ԿԱԼԻ ԵՐԳ (ՍԱՆԱՀԻՆԻ ՏԱՐԲԵՐԱԿ)
№ 232	ԼՈՌՈՒ ԳՈՒԹԱՆԵՐԳ [ՀՈ՛: ՕՐՀՆՅԱԼ Է ԱՍՏՎԱ՛ՐԾ]
№ 254	ՓԵՍԻՆ ԱՐԴՈՒՋԱՐԴՆ [ՄԵՐ ԹԱԳՎՈՐԻՆ Ի՛ՆՉ ՊԻՏԻ]
№ 255	ՄԱՂԹԱՆՔ [ԳԱՑԵՔ ԲԵՐԵՔ ԹԱԳՎՈՐԱՄԵՐ]
№ 256	ԱՂՈԹՔ [ՕՐՀՆԵԱԼ, ԲԱՐԵՐԱՐ ԱՍՏՈՒՎՈ՛]
№ 257	ՓԵՍԻՆ ԳՈՎՔԸ
№ 261	ԿԱՏԱԿ [ԷՆ ԴԻՋԱՆ]
№ 268	ՇՈՒՐՋՊԱՐ
№ 269	ԹԱԳՎՈՐԻ ԳՈՎՔ
№ 277	ՄԱՅՐԻԿ, ԴՈՒ ՄԻ ԼԱ
№ 283	ՏՈ ԽՐՈՒՄՊԵՐ

№ 291	ԱՓՍՈՍԱՆՔ
№ 294	ԴԵՐԻԿՈ ՅՈՅՆԱՐ
№ 295	ԿԱՐՈՍ ԽԱԶ [ՔԱՌԱՍՈՒՆ ՅՈՏԱՂ]
№ 297	ՇԵՅԽ ՍԱՖՈ [ԽՆՆՈՒՄ ԳԵՂԻ ՄԵԶՏԵՂԸ]
№ 303	ԳՈՐԱՆԻ
№ 307	ԾԻՐԱՆԻ ԾԱՌ, ՉԻՆԱՐԻ ՅԱՐՈ ՋԱՆ
№ 308	ՕՍԱՆ
№ 311	ԷՍ ԳԻՇԵՐ ԼՈՒՄԸ ՏԵՍԱ
№ 315	ՅՈՓ ՇՈՒՐՄԱ
№ 320	ՆԱԶ ՄԻ ԱՆԻ
№ 330	ԱՆՁՐԵՎՆ ԵԿԱՎ
№ 339	ԱԴԽ, ՍԵՎԱՎՈՐ ՍԵՎԻԿ ԱՂՋԻԿ
№ 342	ՆԱՆԻԿ
№ 344	ՔՈՒՆ ԵՂԻՐ, ԲԱԼԱՍ
№ 346	ՕՐՈՐՈՑԻ ԵՐԳ
№ 352	ՊԱՐՏՔՈՎ ԿՈՎԸ ԾԱԽԵՑԻՆ
№ 354	ԼՈՒՄՆԱԿՆ ԱՆՈՒՇ
№ 355	ԱՐՇԱԿՆ ԷԼԱՎ
№ 356	ԳԱՐՈՒՆ Ա
№ 357	ՉԻՆԱՐ ԵՍ
№ 367	ԿՈՈՒՆԿ
№ 368	ԿԱՆՉԵ, ԿՈՈՒՆԿ
№ 370	ԱՆՏՈՒՆԻ

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ. ցանկում ընդգրկված են երգեր, որոնք մտել են հայ ժողովրդական երգարվեստի ոսկյա գանձարանը կամ օգտագործվել կոմպոզիտորների երկերում: Ցանկում տեղ են գտել նաև երգերի այնպիսի օրինակներ, որոնք օգտակար կլինեն ուսանողին որևէ տեսական թեզ հիմնավորելու համար:

## ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Հեղինակի կողմից	-	-	-	-	-	-	-	-	-	3
Ներածություն	-	-	-	-	-	-	-	-	-	5

### Ա Բ Ա Շ Ի Ն

#### Գեղջկական երգի երաժշտական լեզվի տարրերն ու կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունները

Գեղջկական երգերի լադերը	-	-	-	-	-	-	-	-	-	12
Ժողովրդական երաժշտության հնչյունաշարի կառուցման շրթայման սկզբունքը	-	-	-	-	-	-	-	-	-	13
Ժողովրդական երաժշտության հնչյունաշարի դիատոնիզմը	-	-	-	-	-	-	-	-	-	13
Ժողովրդական երաժշտության հնչյունաշարի ոչ հավասարաչափ տեսակերացված լարվածքը	-	-	-	-	-	-	-	-	-	13
Ժողովրդական երաժշտության լադային հնչյունաշարի կառուցման շրթայման սկզբունքը և նրանից բխող առանձնահատկությունները	-	-	-	-	-	-	-	-	-	15
Լադային հնչյունաշարերի դիատոնիզմը	-	-	-	-	-	-	-	-	-	15
Լադերի ոչ օկտավային կառուցվածքը	-	-	-	-	-	-	-	-	-	17
Օժանդակ հենակետ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	18
Փոքր և փոքրացրած ինտերվալների գերակշռությունը	-	-	-	-	-	-	-	-	-	20
Մեծացրած ինտերվալների լուծումը	-	-	-	-	-	-	-	-	-	20
Մեղիանտաների ձգտող բնույթը ավարտներում	-	-	-	-	-	-	-	-	-	21
Գեղջկական երաժշտության լադերի հնչյունաշարերը	-	-	-	-	-	-	-	-	-	22
Գեղջկական երաժշտության առանձին լադերի բնորոշումը	-	-	-	-	-	-	-	-	-	24
Փոյուզիական-լոկրիական միևնորներ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	24
Էոլական միևնորներ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	27
Դորիական միևնոր	-	-	-	-	-	-	-	-	-	32
Իոնական-միքսոլիդիական մածորներ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	32
Հարմոնիկ լադեր	-	-	-	-	-	-	-	-	-	36
Սակավ հանդիպող լիդիական, դիստրիային և անգլեմիտոն լադեր	-	-	-	-	-	-	-	-	-	38
Լադային ավտերացիա	-	-	-	-	-	-	-	-	-	42
Շեղում և մոդուլացիա	-	-	-	-	-	-	-	-	-	44
Լադի զարգացման տրամաբանությունը	-	-	-	-	-	-	-	-	-	49
<b>Գեղջկական երգի լադա-ինտոնացիայի առանձնահատկությունները</b>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	<b>51</b>
Մեղեդիական ծավալման տիպական ձևերը	-	-	-	-	-	-	-	-	-	54
Մեղեդիական շարժման ուղղությունների ու տեսակների օգտագործումը	-	-	-	-	-	-	-	-	-	55
Թոփչքների օգտագործման ձևերը	-	-	-	-	-	-	-	-	-	57
Ինտոնացիայի դիատոնիզմը	-	-	-	-	-	-	-	-	-	61
Ինտոնացիոն զարգացման տրամաբանությունը	-	-	-	-	-	-	-	-	-	62
Ինտոնացիայի արտահայտչականությանը նպաստող գործոնները (վանկի եղանակավորում, տարբերակում, տեսնա)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	62

Ժողովրդական երաժշտությունը ձայնային արվեստ է	-	-	-	-	69
<b>Գեղջկական երգի մետրա-ռիթմը -</b>	-	-	-	-	73
Մետր	-	-	-	-	74
Ռիթմ	-	-	-	-	77
Ռիթմական տարրական կառուցվածքները	-	-	-	-	78
Ռիթմական տարրական կառուցվածքների կապը մեղեդիական զարգացման տիպական ձևերի հետ	-	-	-	-	82
Ռիթմի զարգացման երեք սկզբունքները (պարային, երգային, ռեչիտատիվ-իմպրովիզացիոն)	-	-	-	-	86
Ռիթմի տարբերակումը	-	-	-	-	95

## Բ ԲԱԾԻՆ

### Գեղջկական երգի քենատիկան և ժանրերը

<b>Աշխատանքային երգեր</b>	-	-	-	-	<u>99</u>
Երկրագործական աշխատանքների երգեր կամ հորովելներ	-	-	-	-	99
Հորովելների երաժշտական լեզուն	-	-	-	-	107
Կանանց աշխատանքային երգեր	-	-	-	-	<u>118</u>
Կանանց աշխատանքային երգերի երաժշտական լեզուն	-	-	-	-	121
<b>Ծիսական երգեր</b>	-	-	-	-	<u>123</u>
Հարսանեկան երգեր	-	-	-	-	<u>123</u>
Հարսանեկան երգերի երաժշտական լեզուն	-	-	-	-	<u>129</u>
Ողբեր կամ մահերգեր	-	-	-	-	<u>133</u>
Ողբերի երաժշտական լեզուն	-	-	-	-	137
Տարբեր ծեսերի ու տոնակատարությունների երգեր	-	-	-	-	<u>140</u>
<b>Լալիք (լացեր)</b>	-	-	-	-	<u>145</u>
Լալիքի երաժշտական լեզուն	-	-	-	-	148
<b>Վիպերգեր</b>	-	-	-	-	<u>150</u>
Էպիկական երգեր	-	-	-	-	<u>151</u>
Դյուցազներգեր	-	-	-	-	<u>155</u>
Վիպերգերի երաժշտական լեզուն	-	-	-	-	158
<b>Պատմական երգեր</b>	-	-	-	-	<u>165</u>
Պատմական երգերի երաժշտական լեզուն	-	-	-	-	169
<b>Պարերգեր</b>	-	-	-	-	<u>172</u>

Կատակերգեր և երգիծական երգեր	-	-	-	-	-	-	-	<u>188</u>
Կատակերգերի և երգիծական երգերի երաժշտական լեզուն	-	-	-	-	-	-	-	191
Օրորներ	-	-	-	-	-	-	-	<u>194</u>
Օրորների երաժշտական լեզուն	-	-	-	-	-	-	-	197
Քնարական երգեր	-	-	-	-	-	-	-	<u>203</u>
Միտք քնարական երգեր	-	-	-	-	-	-	-	<u>203</u>
Մոցիլայական անհավասարության թեմատիկայով ստեղծված երգեր	-	-	-	-	-	-	-	<u>212</u>
Որբության թեման քնարական երգերում	-	-	-	-	-	-	-	<u>214</u>
Քնարական երգերի երաժշտական լեզուն-	-	-	-	-	-	-	-	215
Պանդիստության երգեր կամ անտունիներ	-	-	-	-	-	-	-	<u>222</u>
Անտունիների երաժշտական լեզուն	-	-	-	-	-	-	-	226
Գավառական և օտար բառերի ու արտահայտությունների բացատրական բառարան	-	-	-	-	-	-	-	233
Նոտային օրինակների ու բանաստեղծական տեքստերի աղբյուրները և նրանց պայմանական նշանակումները	-	-	-	-	-	-	-	242
Օգտագործված և առաջարկվող գրականության ցանկ	-	-	-	-	-	-	-	245
Գրասարքում օգտագործված երգերի այբբենական ցանկ	-	-	-	-	-	-	-	248
Ուսանողից անգիր պահանջվող երգերի ցանկ	-	-	-	-	-	-	-	251

ՄԱՐԳԱՐԻՏ ԲՐՈՒՏՅԱՆ

ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԱՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ  
(Չորրորդ վերափոխված հրատարակություն  
Ա. Փահլևանյանի ընդհանուր խմբագրությամբ)

357033, ԵՐԵՎԱՆ, ԿԱՍՅԱՆՅ/26  
Հեռ. 27-08-56, 52-74016  
E-mail: amrots@freenet.am

Շապիկ՝ Վ. Խաչատրյան  
Օգտագործված է Վ. Պողոսյանի «Արագած» լուսանկարը

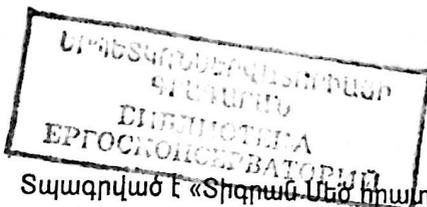
МАРГАРИТА АРАМОВНА БРУТЯН

АРМЯНСКОЕ НАРОДНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

УЧЕБНИК ДЛЯ КОНСЕРВАТОРИИ И МУЗЫКАЛЬНЫХ УЧИЛИЩ  
(ЧЕТВЕРТОЕ ИЗМЕНЕННОЕ ИЗДАНИЕ, ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ А. А. ПАХЛЕВАНЯН)

375033, ЕРЕВАН, АРМЕНИЯ, КАСЯНА 3/26  
ТЕЛ: (3741) 27-08-56  
E-mail: amrots@freenet.am, amrots\_group@yahoo.com

Պայմ. 22.4 մամ., չափսը՝ 70x100 1/16, թուղթ՝ օֆսեթ,  
տպագրություն՝ օֆսեթ, տպաքանակ՝ 300:



Տպագրված է «Տիգրան Մեծ» հրատարակչություն» ՓԲԸ-ում  
Երևան, Արշակունյաց 2:

42337