

ՀՀ ԳԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ  
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՀՈՒՓԱԽԱԵ ՊԻԿԻՉՅԱՆ  
HRIPSIME PIKICHIAN

# ԵՐԱԺԾՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

ՀԱՅՈՑ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ԱՌՏՆԻՆ ԵՎ  
ՏՈՆԱԾԻՍԱԿԱՆ ԿՅԱՆՔՈՒՄ

## MUSIC

IN THE ARMENIAN  
DAILY AND RITUAL LIFE



ՀՏԴ 398.8  
ԳԱԴ 85.31+82.3Հ  
Պ 582

ՀՐԱՏԱՐԱԿՎԱԾ Է ՊԵՏԱԿԱՆ ՊԱՏՎԵՐՈՎ  
STATE ORDER PUBLICATION

Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի  
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Խմբագիր՝ արվեստագիտության թեկնածու՝ **Զավեն Թագակչյան**

**Պիկիչյան Հռիփսիմեն**

Պ 582 Երաժշտությունը հայոց ավանդական առանձին և տոնածիսական կյանքում/  
Հ. Պիկիչյան.-Եր.: Ամրոց գրուպ, 2012.-240էջ, նոտաներ:

ISBN 978-99941-31-76-1

ՀՏԴ 398.8  
ԳԱԴ 85.31+82.3Հ

© Հռիփսիմեն Պիկիչյան, 2012  
© Ամրոց Գրուպ, 2012

Տատիկիս՝ Արմենուի Մանուկի Թումանյանի,  
Հայրիկիս՝ Վահրամ Հովհաննեսի Պիկիչյանի  
**լուսավոր հիշատակին**

# ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ներածություն.....	5
<b>Գլուխ I</b>	
ԿԵՆՑԱՂՆ ԻՔՐԵՎ ՀՆՁՅՈՒՆԱՅԻՆ ԿԱԶՄԱԿԵՐՊՎԱԾ ՄԻՋԱՎԱՅՐ	
«Ձենով ասելը»՝ չգիտակցված երգաստեղծություն.....	14
Ա. Մանուկների խնամք և դաստիարակություն .....	19
Բ. Ընտանի կենդանիների և բռչունների խնամքի ընթացքում հնչող երաժշտականության տեքստեր .....	57
Գ. Հաղորդակցական, գովազդային կանչեր .....	71
<b>Գլուխ II</b>	
ԵՐԱԺԾՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՐԿՐԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԾԽՍԱԿԱՐԳՈՒՄ	
Գութաներգ. երգային հանպատրաստից կառույցը վարի արարողությունում .....	87
Նվագարանային հանպատրաստից կառույցը պտղաբերություն ակնկալող ծիսակարգում .....	102
<b>Գլուխ III</b>	
ԱՇԽԱՐՀԻԿ ԵՎ ՍՐԲԱՋԱՆ ԿՅԱՆՔԸ ՎԱՎԵՐԱՑՆՈՂ ԾԵՍԵՐԸ	
ԵՐԱԺԾՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՍՏԵՔՍՈՒՄ	
Սրբավայրի տարածքի երաժշտական և վարքագծային ծածկագրերը .....	121
Ավանդական հարսանեկան ծեսը երաժշտության համատեքստում .....	126
Թաղման ծեսը երաժշտության համատեքստում .....	166
<b>Գլուխ IV</b>	
ԵՐԱԺԻՇՏԸ ԵՎ ՆՎԱԳԱՐԱՆԸ ՀՈԳԵՎՈՐ ԵՎ ԱՇԽԱՐՀԻԿ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՈՒՄ	
Նվագարանագործ վարպետը՝ արարիչ .....	188
Նվագարանները հոգևոր և աշխարհիկ ավանդություն .....	196
Աշուղը՝ պրետ, երաժիշտ և ծիսատառասպելական հերոս .....	203
Եզրակացություններ .....	211
Ծանոթագրություններ .....	214
Ամփոփում (անգլ.) .....	227
Օգտագործված գրականության ցանկ .....	229
Անվանացանկ .....	237

## ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Երաժշտության մասին եղած տարբեր տեսությունները միավորվում են երաժշտությունն իբրև տիեզերի անրաժանելի մաս ընկալելու առանցքային գաղափարի շուրջը [Մշ. կոլլեցիա...1937]: Այսպես, ըստ Պյութագորասի հայտնի դրույթի՝ երաժշտության հարմոնիան՝ միկրոլիումը, տիեզերական կարգի բաղկացուցիչն է, երաժշտության, ճայնակարգերի (լադ) հիմքը՝ կոնտոնանս թվերի աստվածային հարմոնիան, իսկ երաժշտության հզորությունը՝ մարդու հոգու վրա մեղեդու էրսու ազդեցությունը [ԱՀՏԻԿ. մշ. էշտետիկա 1960]: Զարգացնելով այութագորականների դպրոցի սկզբունքները՝ Պլատոնը համոզված էր, որ երաժշտության հարմոնիան և կշռույթն (ռիթմ) աստվածային նախակերպար՝ սկիզբ ունեն և հույժ կարևորում էր նրանց դերը հանրույթի կյանքում ու դաստիարակության ասպարեզում<sup>1</sup>: Իր «իդեալական պետության մեջ» երաժշտություն-հասարակություն փոխհարաբերություններին առնչվող դիտարկումներում թույլատրելի էր համարում միայն բարոյականությունն ամրապնդող ձայնակարգերն ու կշռույթները [Լօսեւ 1969]:

Ժառանգելով երաժշտության ծիրում իր անվանի նախորդների գիտելիքներն ու փորձը՝ Արիստոտելը [1955, 44] և շեշտադրում էր երաժշտության բարոյական նշանակությունը, սակայն, ի տարբերություն ուսուցիչ՝ Պլատոնի, համոզմունք էր հայտնում, որ երաժշտությունը նպաստում է ճշնարտության ճանաչմանը, արտացոլում մարդու հոգևոր կյանքը: Ըստ նրա՝ մեղեղիներև արդարերում են իդեալականության մեջ գոյություն ունեցող և իդեալական (ըղձական) բնավորությունները: Երաժշտությունն իրականության վերաբերությունն է, որ կատարվում է կշռույթով, խորով և հնչյունների ներդաշնակությամբ՝ հարմոնիայով, ընդ որում՝ զատ-զատ կամ միասնաբար:

Հասարակության և երաժշտության կայը՝ սեմիոտիկ կտրվածքով, ներկայացնում է նաև ինն հնդկական ուսմունքն, ըստ որի երաժշտությունը ոչ միայն արվեստի տեսակ է, այլև տիեզերական կառույցի բաղկացուցիչ՝ աստվածային արարչագործություն: Հայրմ՝ երաժշտության առանցքային տոնայնությունները ստեղծել են աստվածները, իմաստունները, նախնիները: Երաժշտության յուրաքանչյուր տարր (տոնայնություն, գամմա, ճայնակարգ...) կարող է ընկալվել տարբեր ծածկագրերով: Երաժշտահնչյունային ցանկացած տարր իր համարժեքն ունի դիցարանում, վեղայական չափակարգում, լուսնային համակարգում, աստղացույցում, հանրույթի ընկերային (սոցիալական) կառույցում, մարդու գգացմունքների և կազմախոսության (անատոմիա) սանդղակում, գույների, կենդանական աշխարհի հնչյունային կարգերում և այլն [Յովկովա 274-275]:

Հայաստանի վաղ շրջանի մշակույթում, ինչպես հավաստում է Ն. Թահմիզյանն իր հայտնի ուսումնասիրություններում [1961, 1970, 1977, 1982], թեև երաժշտության ծագման խնդրին առնչվող որևէ ամբողջական տեսություն դեռևս հայտնի չէ, սակայն հնագույն ձեռագրերում ամփոփված բազմաբնույթ հիշատակումների, իմաստափրական, տիեզերագիտական, բնագիտական, քերականական դիտարկումների, տեսությունների և ուսմունքների մեջ պահպանված առանձին դրույթների հիման

Վրա կարելի է վերականգնել մեր նախնյաց աշխարհընկալումը տիեզերք-երաժշտություն-հանրույթ փոխառնչությունների վերաբերյալ: Օրինակ՝ Անանիա Շիրակացու տիեզերագիտական աշխատանքներում դիտարկվում է երաժշտության (նաև գիտավոր ձայնաստիճանների) և երկնային լուսատունների փոխհարաբերության խնդիրը: Խոկ V – VII դր. ստեղծված երկու բնագրերում (առաջինը վերագրվում է Սահակ Պարբեկին՝ կապված հայոց ութ ձայն և երկու ստեղի համակարգի Վ դարասկզբին տեղի ունեցած կարգավորությանը, մյուսը՝ կենդանական աշխարհի ձայների տարանջատման ու ձայնեղանակների «գյուտի» մասին և վերագրվում է Բարսեղ Կեսարացուն) երաժշտությունը մեկնարանվում է իրեն տիեզերքի չորս հիմնական տարրերի հնչյունային կերպ, բնության տարրերի, երևույթների բնածայնական նմանակում, որ հետագայում վերածվում է ձայնարտարերման առարկայական միջոցների ու նվազարանների: Միջնադարյան հեղինակները կապեր են տեսանում նաև բնության ձայների, բնանյութերի, երաժշտական հնչյունների և արհեստների միջև [Թահիմիզյան 1970, 24-29, Arevshatyan 1996-1997, 346, Արևշատյան 2003]:

Հիշյալ խնդիրների նպատակը, բուն թեմայի մեկնարկից առաջ, մեր հետազոտության խնդրո առարկայի՝ երաժշտություն-ավանդական կենսարժաց իրողության նախաշեմն ուրվագծելն է: Արդի էքսուերաժշտագիտության ոլորտում հաստատված հիմնարար դրույթներից մեկը երաժշտությունը բննության է առնում իրեն ընկերային (սոցիալական) տեքստ [Shepherd 1991]: Հասարակություն և երաժշտություն ամբողջականության մասին է փաստում նաև ամերիկյան հայտնի էքսուերաժշտագետ Ա. Սիգերը [Seeger 1987, 140]՝ խոսելով երաժշտության և մարդու կենսակերպի փոխկապակցվածության մասին: Հայդմ՝ հասարակությունը մի իրողություն է, որ ծավագում է երաժշտության ծիրում: Նրա հավաստմամբ, ընկերային (սոցիալական) ժամանակի մեջ ընդհանրապես, և ըստ ծեսի, շարակարգված է հանրութիւնագործական տիեզերական կառույցը: Սոյացիների շրջանում կատարած ուսումնասիրությունից եզրահանգում է, որ «...սյա ժողովրդի համակեցությունը կարելի է ըմբռնել ըստ նրանց երաժշտության եզրարանության: Սյա հասարակությունն իրենից մերկայացնում է մի նվազախումբ, նրա բնակատեղին՝ համերգասրահ, իսկ տարին՝ մի երգ» [Martin Stokes 1997, 1-3]: Ըստ այդմ՝ Ա. Սիգերի հետազոտությունը մի ներգործուն փաստարկ է ընդդեմ այն տեսակետների, որոնք անջրապետ են դնում երաժշտության և հասարակության միջև: Այս ինքնատիպ բննությունը (1987) տոհմական կենցաղով ապրող ժողովուրդների բնական և ծագութային (ծիսական, տեխնիկական) կենսակերպերի, ինչպես նաև երաժշտության, խոսքի, պարի ու հաղորդակցության այլնայլ ծների միջև եղած անջրապետը լուսաբանելուն միտված աշխատանքներից է: Թեև Ա. Սիգերի մոտեցումն առաջին հայացքից համեմատելի է պյութագորականների հետ, սակայն էապես տարբերվում է, քանզի նա երաժշտությունն է դարձնում հասարակական-ընկերային կյանքը դիտարկելու բանալի: Այդ մոտեցումն առավել հարազատ է Լևի Ստրոսի կարծիքին, ըստ որի առասպելները բննության են առնվում երաժշտական ստեղծագործության (սիմֆոնիա, նախերգանք) օրենքներով, իսկ նրա զարգացրած կառուցվածքաբանական մեթոդի սկզբանքունքում ընկած է ողջ ուսումնասիրվող համակարգն իրեն դիրիժորական տեքստ՝ պարտիտուր, որ կարելի է կարդալ միաժամանակ ուղղահայց և հորիզոնական ուղղություններով («Առասպելների կառուցվածքը»): Հայսմ՝ Լ. Ստրոսը փորձում է առասպելներն ուսումնասիրել երաժշտությանը բնորոշ կառուցվածքային հատկա-

նիշներով: Նույն սկզբունքով քննարկվում է առասպելաբանությունը և ավելի լայն առումով՝ ազգագրությունը [«Նախերգանք»]: Ըստ Լևի Ստրոսի, առասպելները հնարավոր է ուսումնասիրել, եթե դիտարկվում են իբրև դիրիժորական պարտիտոր, այսինքն, նա նոր՝ ծցզրիտ մերոդ է առաջարկում, որով հասարակական երևույթները (առասպել) և երաժշտությունը ոչ թե զգայական, հուզական ըմբռնումների համակարգում է տեղադրում, այլ ընդհանուր մերոդաբանական՝ ազգագրությունը մեկնաբանում է երաժշտագիտական վերլուծության մերոդի միջոցով [Լևի-Стրօս 1972, 25-49]:

Մեր ուսումնասիրության նպատակն ավելի համեստ է՝ խնդիր ունենք դիտարկել երաժշտությունը հասարակության կյանքում՝ հասարակության մեջ, այլ ոչ Ա. Սիգերի նման՝ հասարակությունը երաժշտության մեջ: Սակայն, այդ սահմաններն այնքան էլ քարացած չեն և երբեմն հնարավոր չեն խիստ տարանջատել, որևէ արդարացիորեն նկատում է նաև Ա.Սիգերը, երբ կենցաղը դիտարկում է իբրև երաժշտական տեքստ, կամ երբ զուտ երաժշտական երևույթը փոխանցվում է հասարակական ոլորտ՝ փոխակերպվում, համաձուլվում ընկերային՝ ինչպես ռաբիսը հայ իրականությունում [Աճրամյան, Պիկիչյան 1987, 136-146]:

Դեռևս Լևի Ստրոսից սկսած կարծիք կա, ըստ որի՝ ընկերային իրականությունը գոյություն ունի առանձին, իսկ երաժշտությունն այդ իրողությունների դրսևորման ձևերից է [«Հումք և եփածը»]: Համամասնության համաշափություն (սիմետրիա), շրջելիության (ինվերսիա), հավասարության և համանմանության (հոմոլոգիայի) կառուցվածքներում ներառվում է նաև երաժշտությունը և հենց երաժշտությունն է դառնում այդ ընկերային իրողությունների ցուցիչը:

Սույն մենագրության շրջանակներում փորձ է արվում համադրաբար ի մի ներկայացնել ազգաբանության և երաժշտագիտության ձեռքբերումները բանավոր երաժշտական ավանդույթի ձայնագրման, գրառման ու հետազոտման ասպարեզում: Շարահյուսելով գիտության այդ երկու ճյուղերի «սահմանային տարածքները»՝ դիտարկել հայ հանրույթի ինքնարարման գործընթացում երաժշտախոսքային կազմակերպման հարացույցները (մողել): Հետազոտության առարկան երաժշտության կառուցակազմիկ ընթացքն է հայոց ավանդական կյանքի հիմնական իրողություններում՝ առանձին կյանքում, կենսապահովման, տոնական, ծխական ոլորտներում: Երաժշտական ազգագրության այսօրինակ հայեցալարգը հեռանկարային է նաև հայագիտական խնդիրների համալիր լրասարանման՝ հատկապես երաժշտական ինքնության բացահայտման առումով: Համեմատական էրնուերաժշտագիտության ծիրում այն կնապաստի հայոց մշակույթի ճանաչմանն ու արժևորմանը՝ համաշխարհային բանավոր երաժշտական ավանդույթի ժառանգականության գործընթացում:

Մեր հետազոտությունը միտքած է էրնուերաժշտագիտական դիտանկյունով քննության առնելի ժողովրդական երաժշտական մշակույթը՝ իբրև հայոց ավանդական կյանքի բաղկացուցիչ: *Ավանդական կյանք* արտահայտությունն օգտագործում ենք ոչ որպես ժամանակային չափում, այլ՝ կենսակերպ ու աշխարհնկալում: Մեր խնդրո առարկան երաժշտությունն է՝ դիտարկված իբրև հայոց ավանդական մշակույթի բազմաշերտ դրսևորմների հնչյունային տեքստ, որի միջոցով կարելի է «կարդալ» և բնականոն կյանքում ճանաչել նրան ծնունդ տվող ժողովրդին:

Ի տարբերություն մինչև օրս հրատարակված երաժշտագիտական ուսումնասիրությունների՝ երաժշտությունը քննության է առնվում ոչ իբրև ավանդական կյանքի

ուղեկից, այլ հայ հանրույթի կենսընթաց և երաժշտական աշխարհայացք, իր անընդհատության հոլովույթում, մարդու ծնունդից մինչև մահ: Աշխատանքում փորձել ենք երաժշտությունն իրեն «գլխավոր հերոս» դիտարկել հայոց ավանդական կյանքի հիմնական իրողություններում՝ առտնին ու ծիսական կյանքում (Երկրագործական արարողակարգ, հարսանեկան ու բաղման ծեսեր): Առաջին հայացքից, գուցե ոչ այնքան համարքելի այս հատվածները միավորում են մարդու/համայնքի կենսագործունեության գլխավոր ոլորտները. առօրյան, հոլի և համայնքի վերաբարդությանը և անհատի և համայնքի կյանքի սահմանային անցումներին ուղղված ծիսակարգերը:

Ամենօրյա կենցաղում հանպատրաստից հնչող երաժշտությունն իր իմքնատիպ արտահայտչածներով ևս որոշակի արտացոլում է գտել մենագրության շրջանակներում, քանի առանձին կյանքի ծիսականացված երաժշտախոսքային անդրադարձն է, որ հաճախ փոխակերպվում է՝ վերածվելով երաժշտական կանոնակարգված ժանրերի:

Մեր նպատակներից դուրս է, ընդունված կարգի համաձայն, քննարկել հայոց օրացուցային տարեշրջանի բոլոր տոները, ծեսերը կամ մանրակրկիտ վերլուծել ավանդական կենցաղի յուրաքանչյուր ոլորտում հնչող երաժշտությունն՝ առանձինառանձին: Առավել ևս, այդ հսկայածավալ նյութն անհնար կլիներ ներառել մեկ գրի շրջանակում:

Աշխատանքում ընդգրկված տարաշերտ նյութի քննությունն ինքնին թելալրում է դասական և արդի ազգաբանության ու եթուերաժշտագիտության մեջ ընդունված դաշտային նյութի գրանցման, նկարագրման և պատմահամենատական մեթոդների համադրում [Kottak 1991, 19-35], որ զուգորդվել է տեքստաբանական, կառուցվածքային և իմաստաբանական վերլուծման մեթոդներին: Դաշտային նյութը հավաքվել է անհատական և խմբային որակական հարցագրույցների (ձայնագրման և տեքստի գրառման եղանակներ) համադրումով: Կիրառվել է նաև մի սկզբունք, որի շնորհիվ բանասացը հիշողությամբ ու վերապրումի միջոցով վերականգնված նյութը ներկայացնողից (ավանդույթի կրավորական՝ պասմիկ կրող) ենթագիտակցորեն փոխակերպվել է համահեղինակի, ստեղծողի (հանպատրաստից հորինում): Այս հնարավորություն է ընձեռում բանասաց-գրանցող երկխոսությունը դարձնել առավել միասնական՝ համահեղինակային աշխատանք (հմմտ. պոստմոդեռնիստական մտածողության հետ) և նյութի ներկայացման գործընթացում նորովի դիտարկել ավանդույթի կրող-խմբագրող-հեղինակ շարքը (մեթոդաբանության մանրամասն նկարագրությունը կներկայացնենք համապատասխան նյութի քննության ժամանակ. տե՛ս Գլուխ I):

*Տոնական-ծիսական կյանք հասկացության ելակետ ընդունել ենք ավանդական կենսակերպի բաղկացուցիչ դարձած տոներն ու ծեսերը միավորող այն առանձնահատուկ մքնուրութը, որ քննորչվում է առտնին կյանքից տարբերվող, հաճախ՝ բոլորովին հակառակ օրենքներով կարգավորվող աշխարհընկալմամբ [Բախտին 1965] ու դրանից արտածվող մշակութային տեքստով [Աբրամյան 1983]: Հայսմ, քննության ենք առել հայոց ավանդույթում արմատավորված և ցայսօր կենցաղակարող ուստագնացությունն իրեն «մշակութային իրողություն», որի շրջանակներում խտացվում է տոն երևույթն իր քննորշ կենսուրուսով՝ պաշտամունքային, վարքագծային ու երաժշտական ենթաերստերով (զի այն նույն ժողովրդական տոնակատարու-*

բյունն է, որ իրականացվում է բացօթյա՝ առանց տարածքային սահմանափակման):

*Հարսանելան ծեսին տրվող գերակա վերաբերնունքը բխում է ժողովրդի կյանքում նրա առաքելությունից՝ նոր բջիջ-ընտանիքի ճանաչումն ու վավերացումն Արարշի ու համայնքի կողմից, որի գերխնիքը կյանքի շարունակականությունն է: Մեր դիտարկմամբ, հարսանելան ծեսն իր ներքին արարողակարգերով հավաքումամբողջացնում է հայոց տոնական-ծիսական կյանքի կառուցվածքային բաղադրյալները՝ ի մի ներկայացնում, իրքն կյանքի/տիեզերքի հավերժությանը միտված հարացուցային տեքստ, որի առանձնահատկությունները կփորձենք բացահայտել երաժշտական տեքստի հոլովույրում: Վերոհիշյալ մշակութաբանական տեքստն ավանդական կենսարներացի համատեքստում է դիտարկում ինտոնացիան, հնչերանքը, ոիթմը, մեղեղին՝ իրենց երգային, նվազարամային և եղանակավորված խոսքային տարաբնույթ դրսեորումներով:*

Եթե երաժշտագիտական հետազոտությունն ընդունված է զարգացնել երեք առանձին ուղղություններով՝ *երաժշպուրյուն-սպեհծողող (կոմպոզիտոր)-կատարող (մեկնարանող)* և դրանցից յուրաքանչյուրն ընկալվում է որպես կայուն ու ինքնուրույն գոյություն, ապա եթև երաժշտագիտության գերակա խնդիրն է առանց մեկը մյուսից տրոհելու՝ իրքն մեկ ամբողջություն դիտարկել *երաժշպուրյուն-մարդ-միջավայր* հարաբերությունը, քանի դրանցից յուրաքանչյուրի փոփոխությունը նոր արդյունք է ենթադրում: Օրինակ, եթե երաժշտագիտի համար միևնույնն է, թե քմրուկ նվազարանը տարվա որ եղանակին կամ ով է պատրաստել՝ հումքի համար ինչ ծառ է հասուել, ինչ կենդանու կաշվից է պատրաստվել թաղանքը և կարևորվում է միայն նվազարանի հնչողությունը, տեմբրը, լարվածքը, տեխնիկական հնարավորություններն ու նվազագույնը, ապա ավանդական կենսափիլխոփայության մեջ բացառվում է սատկած կենդանու կաշվից պատրաստված թաղանքը քմրուկը հնչեցնել ծնունդ և պտղաբերություն, կյանքի նոր փուլ ակնկալող ծիսակարգերում: Նույն մտածողությամբ, թաղման արարողակարգում կիրավող նվազարաններն<sup>2</sup> արգելվում էին կենսական նշանակության ծեսերում հնչեցնել, դեռ ավելին՝ նվազարանի զարդանախշը և գույնը ևս ուղղակիորեն կապվում էին այն ծիսակարգին, որի խորհրդանշներն էին դրանք: Նվազարանին ներդաշնակ՝ կանոնակարգված էր նաև երաժշտի մասնակցությունն ու դերը: Այսպես, հարսանիքի դասրայի<sup>3</sup> երաժշտն իրավունք չուներ նվազել թաղման ծիսակարգին, իսկ վերջինս՝ հարսանիքին:

Միջավայրը ներառում է թե՛ ասացող-կատարողին, թե՛ ունկնդիրին, թե՛ ավելի լայն առումով, այն կենսակերպը, որի առկայությունն է խթանում երաժշտական տեքստի ծնունդին ու կայացմանը: Երաժշտական ստեղծագործության ծնունդը և կենցաղավարումն իմաստավորված է, քանի գոյություն չի կարող ունենալ երաժշտությունն ինքնին՝ ժամանակից, տարածությունից, բնությունից, արարողից, կատարողից և ունկնդիր-մասնակցից անկախ: Սա է պատճառը, որ ավանդական կյանքում հնչող երաժշտական ժանրերից շատերն ունեն կատարման որոշարկված տեղ, ժամանակ, կերպ, կանոնակարգված են կատարողի սեղը, տարիքը, սոցիալական կամ ֆիզիկական (առողջական) վիճակը, տեսքը, հարակից օգտագործվող առարկաները և այլն: Այսու, ըստ մեր գրանցած դաշտային-ազգագրական նյութերի՝ Հոռովել<sup>4</sup> կարող է կանչել միայն մաճկալը՝ դաշտում վար անելիս, լծկանների ու գութանի առկայությամբ, աղոթարանին (արև) ուղղված օրհնանքից հետո, հոտաղների ձայնակցու-

թյամբ: Նույն տրամաբանությամբ՝ կրի երգը, օրորոցայինը, ողբը կամ քագվորագովքը կատարվում են միայն համապատասխան կենսոլորտի պայմաններում<sup>5</sup>:

Ասվածը նպատակ չունի դրական կամ բացասական երանգ հաղորդելու երաժշտագիտության երկու հիմնարար ոլորտներին, այլ պարզապես փորձ է մեկ անգամ ևս շեշտադրել դրանց աշխարհայացքային դրսերումները՝ ներկայացնելով հայեցակարգային մոտեցումները նույն խնդրո առարկայի վերաբերյալ: Մեր համոզմամբ, երաժշտական մշակույթն անդրադարձնող այս երկու հիմնարար ճյուղերի ուսումնասիրության արդյունքների միահյուսմամբ միայն հնարավոր կլինի վեր հասել երաժշտությունն իրքն հարատև ստեղծագործական գործընթաց և հասարակության կենսալիրացի բաղկացուցիչ:

Հետազոտվող նյութի շրջանակներում են նաև երաժշտություն արտաքերող գործիքի՝ նվազարանի, այն արարող նվազարանագործ վարպետի և կատարողի կերպարներն ու գործունեության դաշտը: Ժողովրդական երգարվեստի մարզում՝ մեր ուշադրության կենտրոնում են «երգ կապող» անձիք ու երգ-երաժշտության հետ կապված բոլոր անհատները, որոնց ներդրման շնորհիվ ականդական երաժշտական մշակույթն այսօր էլ ներկայանում է իրքն մի ինքնատիպ, բարախուն կառույց, որ զգայունորեն արձագանքում է հանրույթի կյանքի բոլոր կարևոր իրադարձություններին: Այս համատեքստում, փորձել ենք քննության առնել մեր ժողովրդի առտնին կենցաղում և տոնական, ծիսական կյանքում ուղղակի կամ անուղղակիորեն ստեղծվող, հնչող, հաճախ՝ իրենց ծնունդ տվող իրադրության ավարտի կամ իմաստագրկման հետևանքով վերացող երգերն ու նվազները թե՛ երաժշտագիտության մեջ ընդունված կանոնիկ, թե՛ հանայատրաստից հորինվող ժանրերում: Դրանք հիմնականում կարենի է բաժանել երկու խմբի՝ դիպվածային և կայուն: Առաջին խմբում, ինչպես ենթադրվում է անվանումից, դասդասել ենք տարարնույթ իրավիճակներում ինքնարերաբար ծնունդ առնող հանայատրաստից հորինվող երաժշտաբանահյուսական նմուշները կամ երաժշտական ստորոգումները, որ մեծավ մասսամբ կառուցվում են կայուն ժանրերին խարսխվող հարացուցային (նոդել) հիմքի վրա՝ փոխակերպվելով ու զարգանալով, ըստ հանկարծաբանական նտածողության:

Երկրորդ խմբում՝ երաժշտագիտության մեջ հայտնի ժողովրդական կամ ժողովրդաարհեստավարժ ծագում ունեցող տարբեր ժանրերին պատկանող ստեղծագործությունները:

Հումանիտար ոլորտների մասնագետների հետաքրքրությունը հայկական ժողովրդական երաժշտության հանդեպ երքնէ չի նվազել: Նրանք բարեխսդորեն հավաքել, պահպանել, ժառանգաբար փոխանցել և ուսումնասիրել են այն՝ իրքն մարդու աշխարհներական և գեղարվեստական մտածողության հնչյունային արտահայտություն: Այսուհետերձ, սակավաթիվ են ավանդական երաժշտական մշակույթի ազգաբանական հայեցակարգին նվիրված հետազոտությունները, որոնց շնորհիվ հնարավոր կլիներ քննության առնել երաժշտություն-հասարակություն կառույցի ամրողականությունը:

Ավելի ամփոփ պատկերացում ունենալու նպատակով, փորձենք ի մի ներկայացնել ժողովրդական երաժշտական մշակույթի մարզում հրապարակված հիմնարար աշխատանքները<sup>6</sup>:

Դեռևս XIX դ. կեսերից հայ երաժշտագետների ուշադրության ծիրում է եղել ավանդական երաժշտական մշակույթն իրքն ինքնուրույն ճյուղ: Հրապարակված

հետազոտություններն ու ժողովածուները կարելի է կարգաբերել չորս հիմնական խմբում.

ա) *Հայ երաժշգույքյան պատմությանը նվիրված ուսումնասիրություններ*, որոնց հեղինակներն, անդրադառնում են նաև ավանդական երաժշտական մշակույթին կամ նրա առանձին դրսևորումներին: Սրանց շարքում են Ալ. Հովհաննիսյանի [1939], Ալ. Շահվերդյանի [1959], Մ. Հարությունյանի և Ա. Բարսամյանի [1996] աշխատությունները, կողեկտիվ մենագրություններ [Ակնարկ հայ երաժշտության..., 1963] և այլ գիտական հրատարակություններ:

բ) *Ավանդական երաժշգույքյան դարբեր ոլորտներև իրքն ամբողջությունը քննութեանը աշխարհանքներ*, որոնց հեղինակները փորձել են դիտարկել երևույթի գարգացման ողջ ընթացքը՝ ծագումից մինչև XXI դար: Նման հետազոտություններում ավանդական երաժշտական արվեստի ճյուղերը տիպարանվել ու վերլուծվել են ըստ ժամանակագրական կարգի: Այս շարքում հիշատակելի են Սպ. Մելիքյանի [1935], Կոմիտասի [1941], Քր. Քուշնարյանի [1958], Ա. Քոչարյանի [1939, 2008], Մ. Բրուտյանի [1983] և այլոց աշխատանքները:

գ) *Ավանդական երաժշգույքյան ոլորտներից կամ ժամրեից մեկի կամ մի քանի քննությանը կամ հրապարակմանը նվիրված աշխարհանքներ*: Ի տարբերություն նախորդների, խնդրո առարկան մի դեպքում կարող է դառնալ ժողովրդական երաժշտարվեստի որևէ առանձին ճյուղը, օրինակ՝ գուսանա-աշուղական մշակույթը՝ Մ. Աղայանի [1959], Գ. Լևոնյանի [1903, 1904, 1905], Ն. Թահմիզյանի [1995], Ժողովրդական ավետիսները՝ Մ. Մանուկյանի [1995], հայկական էպոսի երաժշտագիտական-բանագիտական քննությունը՝ Ա. Փակեանյանի և Ա. Սահակյանի [1996], քաղաքային կատարողական արվեստը՝ Մ. Բրուտյանի [2001] և երգարվեստը՝ Ա. Սարյանի [1973, 2010], հետազոտություններում կամ՝ առանձին ժանրերը, ինչպես աշուղական փրավեպը՝ Լ. Երնջակյանի [2009], երկրագործական երգը՝ Զ. Թագակչյանի [Հայ ավանդական...2009] աշխատանքներում և այլն: Այս շարքը համարում են նաև որևէ կոնկրետ երգատեսակի կամ նաուշի՝ օրինակ, Լոռվա գուրաններգի կոմիտասյան [1941, 68-105] ուսումնասիրությունը կամ վիվերգի բացառիկ նմուշներից «Կարոս Խաչին» [2000] նվիրված հետազոտություն-հրապարակումները<sup>7</sup>:

դ) *Ավանդական երաժշգույքական մշակույթի հավաքմանը, գրաւումանը, կանոնակարգմանը, ձայնագրյալ ժողովածուների հրապարակմանը նվիրված աշխարհանքներ*՝ Սպ. Մելիքյան [1949, 1952], Հ. Հարությունյան [1958], Կոմիտաս [1999, 2000, 2003, 2004], Մ. Թումանան [1972, 1983, 1986, 2005], Ա. Բրուտյան [1985, 2002], Հայ ավանդական երաժշտություն, մատենաշար [2008, 2009, 2010, 2011] և այլն:

Մեր ուսումնասիրությունը գլխավորապես հիմնված է Հայաստանի գրեթե բոլոր մարզերում, Հյուսիսային Արցախում՝ Շահումյանի, Ջարհատի, Բանանցի շրջաններ, Զավախիրում՝ Ախալցխա, Ախալքալաք, Բողդանովկայի, Ասպինձայի, Ծալկայի հայաբնակ գյուղեր, Դոնի Ռոստով քաղաքում (Նոր Նախիջևան) և հայաբնակ գյուղերում, կազմակերպված ազգարանական գիտարշավների ընթացքում մեր կողմից հավաքված դաշտային էքսուրաժշտագիտական նյութերի վրա՝ գրանցված 1980-2009թթ. ընթացքում<sup>8</sup>: Գիտարշավային նյութը գուգակցվել է ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի արխիվային վավերագրերին, Արվեստի ինստիտուտի ձայնադարանում պահպող համապատասխան նմուշներին և մասնագիտական հրատարակությունների տվյալներին:

## ԳԼՈՒԽ I

### ԿԵՆՑԱԴՆ ԻԲՐԵՎ ՀՆՁՅՈՒՆԱՅԻՆ ԿԱԶՄԱԿԵՐՊՎԱԾ ՄԻՋԱՎԱՅՐ

Երաժշտության ծագման ու էության մասին տարբեր ժամանակներում արտահայտված վարկածների համեմատական ուսումնասիրությունը մեզ հնարավորություն է տալիս պարզաբանելու ժողովրդական ավանդույթում կյանք-երաժշտություն հարաբերությունը, որի առաջին աստիճանն, անշուշտ մարդ-երաժշտությունն օդակն է: Տարբեր մշակույթներում քննարկված իմաստափական ու երաժշտագիտական աշխարհներում երաժշտությանը դիմուլուր-հասարակությունն հարաբերությունների կարգաբերման մեխանիզմի գործառույթ է վերապահված, որից սերված ներդաշնակությամբ է պայմանավորված կյանքն իր բազմակողմանի դրսություններով:

Սեր խնդիրն է, իիշյալ կապերն ու հարաբերությունները դիտարկել հայոց ավանդական երաժշտության համատեքստում: Լիարժեք պատկեր ստանալու համար հիշենք երաժշտության վաղ ձևերի ծագման վերաբերյալ հայտնի կարծիքները, որ հիմնականում խմբավորվում են հինգ գիտական վարկածում [Մշ. էնցիկլոպեդիա 1976, 730-740]. հայդմ՝ երաժշտությունը սկիզբ է առել.

- ♦ Խոսրի զգայական գրգիռների հնչերանգներից (Հ. Սալենսեր)
- ♦ քոչունների երգեցողությունից և կենդանիների սիրային կանչերից (Չ. Դարվին)
- ♦ Շախնաղարյան մարդկանց աշխատանքային ոիթմերից [Ելույթ 1923]
- ♦ Շրանց ձայնային ազդանշաններից (Կ. Շոտումաֆ)
- ♦ մոգական հնայանքներից (Ժ. Կոմքարյե):

Սեր դիտարկմամբ՝ նշված բոլոր տարբերակներն առանձնապես ցայտուն են դրսուրփում երաժշտարանահյուսական ստեղծագործություններում և դրանց միաձուլումից է ստեղծվում ֆոլկլորային երաժշտությունը: Կոնկրետ ժանրին անցնելիս՝ շեշտվում է առավել հատկանշական կողմը, որի նկատմամբ երկրորդվում են մնացածները: Նյութի քննությունից կարելի է եզրահանգել, որ ծիսական երգերում ուժգնանում է կապը հավատալիքային ընկալումների, մոգական հնայանքների հետ (հմնտ. Ժ. Կոմքարյեի կարծիքը), մինչդեռ աշխատանքային երգերի առանցքն ընթացիկ գործողության չափակշռությային (մետրափիթմիկ) պատկերն է, որի շորոշ էլ ձևավորվում է մեղեղին (հմնտ. Կ. Բյուխերի վարկածը): Ֆրանսիական ժողովրդական երգերին նվիրված իր աշխատության մեջ Ժ. Տյերսոն [1975] ոչ միայն հաստատում է Կ. Բյուխերի տեսակետն, այլև իր ուսումնասիրած նյութի շրջանակներում ցույց է տալիս, որ կշռույթն (ոիթմ) այս խմբի ժողովրդական մեղեղիների կառույցի առաջնային բաղադրատարրն է. «...արհեստավորական երգերում գերակշռում են այնպիսիք, որոնց մեղեղիների կշռույթը համապատասխանում է տվյալ երգի համար նախասահնանված աշխատանքի կշռույթին»:

Երաժշտության ծագման և զարգացման խնդրում աներկրայորեն կարևորվում է նաև խոսր-երաժշտություն կապը. հնչյունային խոսրից մեղեղու անցման ու ձևակազմավորման կամ ընդհակառակը՝ ձայնաելեկարգային (ինտոնացիոն) հաղորդակցումից խոսրին անցնելու առումով: Խոսրի առոգանության նշանների ու

երաժշտական խազերի փոխկապակցվածության և հարազատության խնդրին անդրադառնալիս անհնար է չհիշել Կոմիտասի ավանդը [1941, 153-164]: Ավելի ուշ, այս հարցն ամբողջականացրել ու մանրակրկիտ գիտական վերլուծության է ենթարկել Ռ. Աքայանն [1959, 12] իր հայտնի աշխատությունում: Կոմիտասի և Ռ. Աքայանի հետազոտություններն այս խնդրում համընկնում են՝ հավաստելով մեղեդու և կենդանի խոսքի ծագումնաբանական արմատը, քանզի մեղեդին երաժշտական մտքի արտահայտչամիջոց է և ուղղակիորեն սնվում է խոսքից: Միևնույն ժամանակ, «...մելոդիկ ռեխտատիվը հաճախ մոտեցել է բուն երաժշտությանը՝ մելոդիային», — գրում է Ռ. Աքայանը և նշում, որ հասարակական գիտակցության զարգացման տարրեր մակարդակներում տարրեր է եղել վերաբերմունքը դեպի երաժշտությունն ու դեկլամացիոն խոսքը: Միևնույն երգվող կամ արտասանվող տեքստը տարրեր շրջաններում տարրեր մոտեցումների է արժանացել՝ ստանալով մի դեպքում ընդհանուր, մյուսում՝ հոգեբանորեն ավելի տարրերակված իմաստավորում ու վերահմաստավորում, որն էլ անդրադարձվել է երաժշտության ու խոսքի գրանցման ասպարեզում և պայմանավորել երաժշտական և առողանության համակարգերի երևան գալլ<sup>9</sup>:

Մինչ երաժշտագետները խորհրդածում ու ճշգրտում են երաժշտության ծագման հիմնախնդիրները, հիշյալ բոլոր տեսակետներն այսօր էլ շարունակում են արտացոլվել կենցաղից արտածված և անհամեմատ անաղարտ պահպանված երաժշտախոսքային մանր ժանրերի մեջ, դրանով իսկ հնարավորություն ընձեռելով մեր օրերում ևս դիտարկել բանահյուսության գոյացման հնամենի ակունքները: Դրանք ոչ թե բնական զարգացման արդյունք են կամ անցյալի վերապրուկ, այլ իբրև կյանքի բաղկացուցիչ տարր՝ գոյատևում են բոլորովին աշքի շրնկնելով: Խոսքը երաժշտաբանահյուսական մանր ժանրերի մասին է, որոնք ուղղակիորեն խարսխվում են երաժշտության ծագման առիթով արտահայտված կարծիքներին: Անդրադառնանք դրանց՝ կենցաղը դիտարկելով իբրև հնչյունային կազմակերպման միջավայր. մշտագոր, սակայն ոչ միշտ նկատվող իրողություն: Հավարված նյութն այս դիտանկյունով քննարկելիս, ամբողջական տեքստի բաղադրիչներ են ներկայանում՝

*Սեղկային-բանասպիկնական դիքսարը*, որն ի դեմս հայտնի երաժշտական ժանրերի (օրորոցային, հոռովել, մանկան գովք, ողբ և այլն), բազմից երաժշտագիտական քննության առարկա է դարձել:

*Թվացյալ կամ թերի հևշունային դիքսարը*, որը պարառում է երաժշտաբանահյուսական մանր ժանրերը և ավարտուն, ամբողջական, ժանրի չվերաճելու պատճառով՝ կարծես, սպրել է երաժշտագետների տեսադաշտից:

*Խոսքային, վարքագծային դիքսարերը*, *կենսուրորը՝ կենցաղավարման միջավայրն իբրև տեքստ*: Այս բաղադրիչներից առաջինը երաժշտագիտական տեսանկյունով ուսումնասիրել է Մ. Բրուտյանը [1983, 122-286]<sup>10</sup>: Փորձենք էքնուր երաժշտագիտական մոտեցմամբ հետազոտել հաջորդ բաղադրիչները:

## «ԶԵՆՈՎ ԱՍԵԼԸ»՝ ՉԳԻՏԱԿՑՎԱԾ ԵՐԳԱՍԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆ

Եթե կյանքը նկատենք իբրև մի ամբողջական հնչյունային համատեքստ, ապա (բոլորին քաջ հայտնի երաժշտական ժանրերից բացի) դժվար չի լինի տարանցատել կենցաղում անընդհատ լսվող ձայնարկությունները, կանչերը, ինտոնացիոն դարձվածքները: Դրանք մասնագիտական շրջանակներին հայտնի են Էկմելիկա, գլոսսոլալիա (glossema-հուն.` խոսք)<sup>11</sup> կամ ըստ Կ. Խուդաբաշյանի՝ ֆոնգոլալիա անվանումներով:

Հստ մեր զիտարշավային ձայնագորությունների՝ ներկայացնենք ժողովրդի կենցաղում տարածված ձայնով ուղեկցվող այդ երաժշտախոսքային ժանրերը որոնք սերտաճելով առանձին բոհուրուին, առանձնահատուկ ուշադրության չեն արժանանում: Խնդրո առարկան մեղեդայնացված խոսքն (երգվող խոսք), որը կենցաղային գործողությունների ամենօրյա ուղեկիցն է և առավելապես ծառայում է իբրև հաղորդակցության ձև՝ ժամանակային ու տարածական բոլոր մակարդակներում: Խոսքից երաժշտության անցման, ինչպես և մտածողության ու ինքնարտահայտման համակցման արդյունքից մեր ժողովրդի կյանքում ծնունդ է առել ու արմատավորվել երաժշտարանահյուսական ժանրերի մի յուրահատուկ խումբ:

Հայ ավանդական երգարվեստի հավաքչությամբ զբաղվող մասնագետներն, անշուշտ, նկատել են կենցաղում որոշակի տարածում ստացած մի իրողություն, եթե ձայնի եկանքումների, բարձրության, չափակշռությի փոփոխումների ու դրանց հետ խոսքի տարարնույթ համադրումների միջոցով նմանակվում, վերարտադրվում, փոխակերպվում կամ արտահայտվում են աշխատանքային գործներացը, կյանքի տարրեր իրավիճակները, մարդկանց մտքերը, տրամադրություններն ու հոգեվիճակները: Այս երևույթը ժողովրդախոսակցական լեզվում բնութագրվում է «չենով ասել» բառակապակցությամբ: Հարդյունս դրա՝ հանպատրաստից ծնված ստեղծագործությունները չեն կարգաբերվում երաժշտագիտության ավանդական որևէ հայտնի ժանրի օրենքներով: Թերևս, ավելի հարմար է դրանք որակել իբրև ժամանի լծորդված տարրերակ: Արդեն իսկ «չենով ասել» բանաձևային բառակապակցության մեջ պարառված է երևույթի իմաստը, ձայնով (մեղեդի) ասել (խոսք), այսինքն մեղեդուն (ավելի ստույգ՝ նախամեղեդուն) հավելակցված է խոսքը<sup>12</sup>: Գիտարշավների ժամանակ գրուցել ենք ավելի քան չորս տասնյակ բանասացի հետ, որոնց տարիքը վարտունն անց էր: Թե՛ կանայք, թե՛ տղամարդիկ, որոնք զյուղում «քաղցր ձայն ունեցողի» համբավ էին վայելում, սկզբից պնդում էին, որ երգել ու երգեր չգիտեն: Նրանք, որպես կանոն, իրենց կատարումները չեն ընկալում որպես երգ: Սակայն, անկախ ձայնային-կատարողական տվյալներից, եթե որոշակի իրավիճակներ ու համապատասխան պայմաններ են ստեղծվում, սկսում են հնչյուններով՝ ձայնով, վերարտադրել սեփական ապրումներն ու մտքերը, ինչպես և իրենց վերաբերմունքն արտահայտել ընթացիկ երևույթի կամ կատարված փաստի հանդեպ: Հնչյունային մտածողությանը ենթագիտակցորեն գումարվում է և խոսքը, որ հաճախ չի շարակցվում բանաստեղծական համապատասխան կերպին: Դրանք աչքի են ընկնում ձայնարկությունների ու եղանակավորող բառերի առատությամբ, քույլ սյուժետային կառույցով ու չհստակեցված բանաստեղծական տեքստով: Այս բանասացներին պայմանականորեն դասում ենք մի խմբում: Ավելի օժտվածները, որ և՛ ձայնային որոշակի տվյալներ ունեն, և՛ բնատուր երաժշտական զգացողու-

բյուն, համանման վիճակներում սկսում են հանպատրաստից ստեղծագործել: Նրանք, մեր բնութագրմամբ, կազմում են երկրորդ խումբը և արդեն փորձում են պահպանել ստեղծագործության մեղեդային և խոսքային ներդաշնակությունը: Երբեմն հանգավորում են տեքստը, թեև առանձնակի կարևորություն չեն տալիս ստեղծագործական ու կատարողական գործընթացին և ինչպես իրենք են մատնանշում՝ «քի տակ դնդնում են», քանի որ «ներսից է գալիս»:

Հաջորդ՝ երրորդ խճի բանասացները գիտակցում են և՝ կատարվածը, և՝ իրենց արժեքը՝ չքարցնելով, որ կարողանում են «երգ կապել», կամ ինքնուս ստեղծագործողներ են: Այսուամենայնիվ, գրեթե միշտ, իրենց օժտվածությունն ու կատարողական ունակությունները գնահատում են ներքնանելան, ազգակցական, ավելի սակավ, նաև համագյուղացիների շրջանակներում: Հայտնագործություն արած չենք լինի, եթե ասենք, որ այսօր Հայաստանի գյուղական շրջաններում «երգ» և «երգել» ասելով հասկանում են արևելյան հարուստ գեղգեղանքով ու զարդողորումներով համեմված աշուղական կամ ուարիս ոճին դասվող երգերը: Հաճախ, իբրև չափորոշիչ է ընկալվում ուաղին և հեռուստակայաններով հաղորդվող երաժշտությունը՝ անկախ ժանրային պատկանելությունից (ժողովրդական, էստրադային, ջազային և այլն): Նրանց համեմատությամբ, մեծ արժեք չի տրվում նաև ավանդական կենցաղում տարածված և նրա անբաժան մասը կազմող ծիսական, աշխատանքային, կատակային, մանկական երգերին, խաղիկներին ու պարերգերին՝ եթե կատարողը հատուկ ձայնային-երաժշտական տվյալներ չունի<sup>13</sup>: Վերջիններիս հիմնականում վերաբերվում են իբրև անցյալի մասունք կամ ժամանցի տարր, որը թեև մեծահասակների հարգանքին է արժանանում, այնուամենայնիվ, համատարած գնահատանքի առարկա չէ: Այսուհանդերձ, ծայրահետ իրավիճակներում կամ համապատասխան կենցաղային պայմանների թելադրանքով՝ ավանդական ժանրերը կամ դրանց նմանողությամբ ստեղծված տարբերակները կրկին կատարվում ու վերաբերավորվում են:

Ուշագրավ է, որ երր բանասացին խնդրում ես «երգ երգել»՝ հրամցնում է հայտնի ժանրի որևէ ստեղծագործություն, մինչդեռ «ձենով ասելիս», հնչում է դրան զուգահեռ գործող, տակալին անաղարտ նախօրինակը, որ երբեք «երգ» անվանը չի «մեծարվում»: Գիտարշավների ժամանակ նկատելի է մի հետաքրքիր երևույթ ևս. բանասացը հաճախ չի հիշում որևէ ավանդական երգ (խոսքն աշխատանքային, ծիսական կամ վերը նշված ժանրերի մասին է): Երբ նրան հորդորվում է այս կամ այն իրադրությունը, վիճակը «ձայնով» ներկայացնել՝ «ձենով ասել», մտքոս վերապետով իր կյանքի նմանօրինակ դրվագները (Երբեմն նաև վերարտադրելով ուրիշներից տեսած-լսածները), նա մտովի տեղափոխվում է նախկին միջավայր, աստիճանաբար կերպարանափոխվում ու սկսում է հանպատրաստից ստեղծագործելով երգել: Զատորոշիչ ազդակներ են թե՝ մշակութային միջավայրը, թե՝ բանասացի երաժշտապետիկ հակումները, օժտվածությունը, ստեղծագործելու ձիրքն ու ձայնային տվյալները: Սակայ կարևոր չէ և երաժշտական-կատարողական որևէ ոճի նկատմամբ ունեցած նախասիրությունը: Այսու, թիշ դեր չի խաղում նրա թե՝ ծագումը, թե՝ ընկերային պատկանելությունը, թե՝ տարբեր մշակութային շերտերից ստացած տեղեկատվությունը, փոխազդեցություններն ու ժամանակի դրոշմը<sup>14</sup>:

Տարեց բանասացը գիտակցաբար կամ ենթագիտակցաբար վերածվում է տարբեր ժամանակների տեղեկատվության կուտակիչի [Լորդ 1994]: Նրա մեջ

սինթեզված անցյալի աշխարհընկալումը կրավորական է (պասսիվ), քանի դեռ չի բախվել գրանցողի հարցին: Բանասաց-ազգագրագետ գրույցն ըստ Էռիքյան երկխոսություն է ժամանակների միջն, որի ընթացքում փորձ է արվում վերականգնել անցյալը՝ վերհուշի, վերապրումի, խոսքի ու պատկերի մակարդակներում: Գրանցողի մասնագիտական հմտությունից է կախված անհրաժեշտ ու ճշգրիտ տեղեկատվության վերհանումը, քանզի հիշողության բազմաշերտ պահոցում ամբարված փաստերն ու իրողություններն ի մի բերելլ դյուրին չեն. առավել ևս, ճշմարտացի վերարտադրել՝ զերծ մնալով զգայական, հոգեբանական, տրամաբանական կամ ժամանակի խմբագրումներից<sup>15</sup>: Գրանցված տեղեկություններն ու հանպատրաստից հորինումները, ինչպես առասպելամտածողության յուրաքանչյուր արտադրանք՝ իրադրութենական (դիպվածային) բնույթ ունեն<sup>16</sup>:

Մի քանի խոսքով ներկայացնենք մեր պատկերացումները գրառողի և նյութի փոխկապակցվածության մասին: Դաշտում (գիտարշավ) աշխատելիս մասնագետն ամբողջությունից առանձնացնում և գրանցում է որևէ հատված, ինչպես տեսագրելիս օպերատորը կենտրոնանում է միայն մի կաղը վրա, կամ նկարիչը բնանկար պատկերելիս բնության մի կտորն է նկարում: Ասվածը համեմատելի է Ռաֆայել Խարայելյանի կառուցած «Չարենցի կամարի» հետ, որն ինքնին դառնում է ճարտարապետական շրջանակ՝ որի մեջ «դրվում է բնությունը»: Այս մտահղացումը համահունչ է կոնցեպտուալ արվեստի մոտեցմանը: Ի տարբերություն ավածի, երբեմն երգողն ինքն է կտրում հատվածը, իր պատկերացրած ամենահարմար տեղում, երբ համարում է, որ իհմնական խոսքն ասված է և մնացյալը սոսկ շարունակական կրկնություն է (այս մտածողությամբ են հաճախ առաջնորդվել և երգ գրանցողներից շատերը՝ ինչպես խմբավար Կարո Չալիկյանն է ավարտում ավանդական երգերի կատարումները):

Այս կոնկրինիումից (continuum-լատ. անընդհատության համաձայնում) ստեղծվում է երգը՝ բանաձևը: Մասնագետն ըստ ճաշակի, պատահականության, կարողության ու հնարավորության, անվերջից հանում է հատվածը և ներկայացնում իբրև ավարտուն ստեղծագործություն: Հաճախ այդ երգ-բանաձևը վերադարձնում է զյուղ՝ ժողովրդին արդեն որպես ամբողջական ստեղծագործություն: Այսպես, Ղ. Աղայանի հանրահայտ «Մանիք, մանիք, իմ ճախարակ» բանաստեղծության իհման վրա գրված երգից կարելի է ներադրել, որ գրանցողն արձանագրել է տեքստի միայն որոշակի հատվածը, որտեղ մայրը պատմում է զավակների հետ կապված խնդիրների մասին: «Տիգրանիկս չուխա չունի..., Գարբիելը գուլպա չունի...», իսկ Հակոբիկի, մի երրորդ երեխայի, կամ ընտանիքի այլ անդամների հոգսերը ներկայացնող մասերն ինչ-ինչ պատճառներով չի լսել կամ հարկ չի հանարել գրանցել: Օրորներից մեկի ժամանակ գրանցվել է «Չարբնիք, լառ, մըռնիմ քըզի...», որն անշուշտ, օրորոցային ժանրին ոչ բնորոշ դիպվածային երևույթ է: Այս տարբերակը վերադարձել է իբրև երգ և իրադրության բերումով՝ համազգային հնչեղություն ստացել: Հիշենք նաև հետեղենյան շրջանում Արևմտյան Հայաստանից գաղթածներից գրանցված օրորները, երբ մայրն ասում է, որ իր երեխայի հետ միասին ստիպված է օրորել նաև որբույնի կամ, որ ձագուկի հագուստները լվանում է Եփրատի ջրերում, որը հոր արյունով է ողողված....:

Հարկավ, այս տարբերակները երգի վերածված դիպվածային իրավիճակներ են: Արևելյան Հայաստանի տարածքում այս թեմատիկ խմբին բնորոշ օրինակներից է

Վայոց ձորի Աղավնաձոր գյուղում Օսան Հակոբյանից մեր գրառած նմուշը: Տատը երգում էր մահացած հարսի զավակին քնացնելիս և մեղեդին աստիճանաբար վերաճում էր լալիքի:

Ձենով լա՞յ-լա՞յ եմ ասում, բալա՞՝,  
լա՞յ, լա՞յ, լայ՝, լա՞յ,  
Անուշ քունը եմ խանգարում,  
լա՞յ, լա՞յ, բալա, լա՞յ, լա՞յ...  
Զանի՛, բալա, մեռնեմ ջանի...  
լա՞յ, լա՞յ, լա՞յ, լա՞յ, լա՞յ, օ՞ֆ, բալա լա՞յ, լա՞յ,  
Պապադ գնացել ա բանակ, բալա,  
Չենք կարում ապրենք, բալա, լա՞յ, լա՞յ,  
Մընացել ենք որք, բալա, լա՞յ, լա՞յ...

Մարդու կյանքի ընթացքը խնդրո երևոյթին զուգահեռ դիտարկելիս՝ մի ինքնատիպ պատկերի ականատեսն ենք դառնում. առաջին քրովվանքից մինչև մահվան մահիճ՝ մարդը դառնում է մեղեդայնացված խոսքի ստեղծողն ու կրողը միաժամանակ, իսկ լույս աշխարհ գալուց մինչև հնչյունային հաղորդակցություն (այսինքն՝ ձայնային խոսքի ձեռք բերելը) և այս աշխարհից հեռանալուց հետո ուրիշներն են երգիող խոսք ուղղում կամ ձոնում այդ անձին: Հայսմ, մարդու կյանքն սկսվում և ավարտվում է երգիող խոսքով: Կենցաղի հնչյունների այս հավերժական շրջանն էլ կյանքի շարունակականությունն է և «լրություն» ու «վերջ» բառերը նույն իմաստն են ստանում:

Կենցաղի կազմակերպման կարևոր գործոններից են ոիքմն ու հնչյունը, որ ծնվում են որոշակի շարժումներ կամ գործողություններ կատարելիս՝ ուղեկցվելով համապատասխան ելեկցային ու խոսքային արտահայտչածներով (հմնտ. Կ. Բյուխերի վարկածը): Հաճախ դրանք ամբողջանում են համահունչ մեղեդիական դարձվածքներով, ձայնարկություններով ու բառակապակցություններով, որ տվյալ իրավիճակում մորք ու հույզի հնչյունախոսքային փոխակերպումն էն: Այս ճանապարհով ծնվող երաժշտաբանաստեղծական մանր ժանրերն (օրինակ՝ կանչերը, կամ «Լա՞յ-լայները», «Նաննիները»՝ օրորելիս, «Թրոի՛-թրիները», «Դընգոները» կամ «Պապարիները» երեխային պարեցնել-խաղացնելիս, «Քըժոները»՝ կովերին կրելիս, «Ծիկո՛-ծիկոները», «Չու՛-ջուները»՝ հավերին կուտ տալիս) ակնհայտորեն տարբերվում են նույն իրադրությունում հնչող կանոնավորված ու ավարտուն կերպ ստացած ֆոլկլորային հայտնի ժանրերից: Դրանք մեծավ մասամբ մնում են բամաձևային մակարդակում: Մի քանիսը՝ զարգանալով համապատասխան ձևակառուցվածքային, մեղեդային ու պուտիկայի կազմակերպման օրինաշափություններով, վերաճում են ինքնուրույն տեքստի, ինչպես կենդանուն ուղղված «Յո՛լ-յոլները»՝ «Հոռովելի», կամ մանուկների «Լա՞յ-լայները»՝ օրորոցայինի<sup>17</sup>: Այդ քանաձևային նմուշներից են ամենուր հնչող շրջկի մանրավաճառների կամ արհեստավորների տարարքնույթ՝ մանր, ծառայությունները գովազդող կանչերն ու հնչյունային դարձվածքները (մածուն, լավաշ, կանաչի, ժավել, ավել և այլն վաճառելու, դանակ-մկրատ սրելու, հին շոր, հին կոշիկ փոխանակել-գնելու առաջարկները)<sup>18</sup>:

Ցավոք, այս մանր ժանրերն, ինչպես ընտանի բոշուններին կանչելու և կուտ տալու ամբողջական հնչյունապոետիկ տեքստը՝ գրեթե չեն ձայնագրվում ու

վերլուծվում, սակայն մանրազնին ուսումնասիրվում է նույն թեմայով ստեղծված երգը: Կամ՝ մասնագիտական գրանցման չի արժանանում ընտանի կենդանուն կրելիս ասվող խոսքը, մինչդեռ ձայնագրվում է կրի երգը, որ դրա տրամարանական շարունակությունն է՝ առանց կենդանու հետ մարդու հաղորդակցման առողանացված խոսքի և տրամադրությունն արտացոլող ոիթմահնչյունային պատկերի: Ի տարբերություն երաժշտագետների՝ ազգաբանության ոլորտում հիշյալ մանր ժանրերը ոչ միայն հնարավորինս գրանցվում են, այլև դրանց խնդիրներին նվիրված թեմատիկ գիտաժողովներ են կազմակերպվում, իրատարակվում ծավալուն աշխատություններ [Եղունգագիտական տեքստ 1988. Մալյե ֆօրմա ֆօլքլօրա 1995]: Վատահորեն կարելի է ասել, որ մանր ժանրերը խտացված նյութ են, որ արտացոլում են կյանքը՝ ժամանակին բնորոշ տնտեսական, ընկերային, հոգեբանական խնդիրների ու մարդկային հարաբերությունների առումով: Հայս՝ երաժշտագիտական հետազոտությունից զատ, դրանք որոշակի արժեք են ներկայացնում նաև տեղեկատվության վավերագրման, փոխանցման, ինչպես և կենցաղային մշակույթի նկարագրման տեսանկյունից:

Սեր դաշտային գրառումները (ձայնագրությունները) կյանքն՝ իրըն բնական միջավայրից չկտրված հնչյունային տեքստ փաստագրելու փորձեր են, որոնք երներաժշտագետներին բույլ կտան վերլուծություններ կատարել ավելի ընդգրկուն նյութի վրա՝ համեմատելով հայտնի երաժշտապետիկ ժանրերի հետ<sup>19</sup>: Հատուկ ուշադրության են արժանի դրանց գոյացման ու զարգացման մեխանիզմն ու կատարման կերպը, քանզի ըստ իրադրության, հանպատրաստից և ինքնարերաբար ծնվում ու նույն անսպասելիությամբ էլ ընդհատվում, ավարտվում կամ մոռացվում են՝ գործողության ավարտի հետ: Զննությունը ցույց է տալիս, որ հենց այս (Երկրորդ) տեքստի հետազոտման շնորհիվ, կարելի է բացահայտել կանոնիկ երաժշտական տեքստի ծագման ու կազմավորման ընթացքը՝ մանր ժանրերն ընդունելով իրըն նախնական տեքստ: Վերջիններիս փոփոխությունների միջոցով հնարավոր է դիտարկել այն օրինաչափությունները, որոնց շնորհիվ դրանք փոխակերպվում և կանոնավորվում են (*Ասիմական լրերսոր-վերականգված լրերսոր*): Թեև դրանք լսելի են և՛ գյուղում, և՛ քաղաքում, սակայն առավել գունեղ ու հարուստ կերպավորումներ են ստանում գյուղերում կենցաղավարող ձայնարկությունները, կանչերն ու հնչյունային դարձվածքները: Այստեղ առավել անարար են պահպանվում՝ բարբառներին ներհատուկ հնչերանցների բազմազանության, ավանդույթի շարունականության, ինչպես նաև բնական միջավայրի գերակայության և բանահյուսական մտածողության շնորհիվ [Կոմիտաս 1941, 26-27]: Ուստի, պատահական չե, որ քաղաքում ևս աչքի են զարնում գեղջկական կենցաղից ներմուծված, կամ դրան բնորոշ հնչյունապետիկ դարձվածքները՝ ավանդական ու ժամանակակից մշակութային շերտերի համադրությամբ:

Թեմատիկ բաժանմամբ՝ (ըստ գիտարշավային նյութի) դրանք կարելի է դասդասել հետևյալ կերպ: Մանուկների խնամքը, դաստիարակությունը, մարմնակրումը և հանգիստը կազմակերպող երգ-ասերգեր (որ հնչում են լողացնելու, մերսելու, խաղացնելու, պարեցնելու, քոցնելու, քայլեցնելու, քնացնելու, լաց լինելիս հանգըստացնելու ընթացքում): Զննությունը կենդանիներին ու թռչուններին ուղղված դիմելածներ, գովքեր, հորդրներ, սաստելածներ, որ արտածվում են կենդանիներին առնչվող առտնին ու աշխատանքային հարաբերություններից, խնամքի և կե-

բակրման ընթացքում: Առտնին, տնտեսական կենցաղի, արհեստների, մասնագիտացված աշխատանքների ընթացքում ծնունդ առնող երգ-ասերգեր, առևտրին առնչվող հանպատրաստից հորինումներ՝ ապրանքի գովազդ, հաճախորդի ուշադրությունը գրավելու կանչ և այլն: Տառապանք, ցավ, վիշտ, բաժանում արտահայտող երաժշտարանահյուսական հորինվածքներ՝ *լալիր*<sup>20</sup>, *ողբ-գովը* և այլն: Հավակնություն չունենք բվարկված ժանրային-թեմատիկ բաժանումներով սահմանափակելու մեղեդայնացված խոսքի գործառնության դաշտը, քանզի իբրև կյանքի բաղադրատար այն ինքնարավ է՝ օժտված անընդհատ կերպափոխվելու և վերածնվելու հատկությամբ: Ուշագրավ է 1970-80-ական թթ. գրեթե մոռացված անասնապահական գործընթացից արտածվող երաժշտական բանահյուսության ժանրերի (օրինակ՝ կրի երգերի) զարքոնքը հետխորհրդային տարիներին, որ պայմանավորված էր գյուղական ընտանիքի կենսապահովման միջոցներից անասնապահական մշակույթին տրվող առաջնային դերով<sup>21</sup>:

Անդրադառնանք վերոհիշյալ լծորդված տարբերակներին՝ ըստ առանձին բեմատիկ բաժանումների:

## Ա. ՄԱՆՈՒԿՆԵՐԻ ԽՆԱՅՔ ԵՎ ԴԱՍՏԻԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Երաժշտությամբ, պար ու խաղով երեխային կրթելու և հոգևոր արմատներին մերձեցնելու նպատակով՝ առավելագույնս կարևորվում են ավանդական տոների ու ծեսերի ժամանակ մանուկներին վերապահված դերակատարումներն ու արարողությունները: Դրանց մեջ նկատելիորեն շեշտադրվում են բարեբերություն ակնկալող հմայական երաժշտարանահյուսական բանաձևները<sup>22</sup>:

Ի լրումն «կյանքն իբրև հնչյունային տեքստ» տեսանկյունից՝ անդրադառնանք հանպատրաստից հորինվող ու կատարվող երաժշտական ժանրերին: Դրանք հաճախ հանդես են գալիս մեկը մյուսին ներդաշնակելով ու լրացնելով, երեսն նաև մի տեսակից մյուսին անցումով, ուստի դյուրին չէ սահմանազատել՝ հատկապես եթք չեն ծայնագրվում ու նկարագրվում տոնի կամ ծեսի բնական ընթացքում, այլ կատարվում են իբրև առանձին ստեղծագործություններ: Յավոր, մեզանում դեռ ամբողջովին ուսումնապիրված չէ մանկական երաժշտական բանահյուսությունն իր տարատեսակ ժանրային դրսերումներով, սակայն, երաժշտագետներից շատերը, տարբեր առիթներով, անդրադարձել են առանձին խնդիրներին: Հայսմ՝ հույժ արժեքավոր են այն երաժշտագետ-բանահավաքների դաշտային գրանցումները, իրապարակումներն ու հետազոտությունները, որոնց շնորհիվ այսօր հնարավորություն ունենք ծանոքանալու ժողովրդական երաժշտական մշակույթի մանկական ճյուղին<sup>23</sup>: Շշմարտության դեմ չմեղանչելու համար նկատենք, որ մեր մտավորականներն ավելի հետևողականորեն գրանցել են մանկական երգվող, ասերգվող, արտասանվող, խաղային ու խաղարկային բանահյուսության ուշագրավ օրինակները, որ հրապարակվել են տարաբնույթ գրքերում ու հանդեսներում, ամենայն հավանականությամբ, առաջնությունը տալով նյութի վավերագրմանը, որից հետո հնարավոր կլիներ գիտականորեն ուսումնասիրել այն<sup>24</sup>:

Հայտնի է, որ հիշյալ մանկական ժանրերը երեք հիմնական խմբի են բաժանվում՝ ա) մանուկների համար մեծահասակների կողմից ստեղծված և կատարվող, բ)

մանուկների կատարման համար մեծերի կողմից ստեղծված, զ) իրենց՝ մանուկների ստեղծագործությունները<sup>25</sup>:

Ժողովրդական երգերի գոյացման, նախնական մեղեդային շարադրանքին, ելսէջակարգերին առնչվելու, երաժշտալեզվական (խոսքային) շեշտադրության և տարրական երաժշտական գիտելիքներ ձեռք բերելու, հայեցի դաստիարակման առումով, դժվար է գերազնահատել մանուկների խնամքի, հանգստի, խաղ ու ժամանցի անբաժան մաս դարձած մանր ժանրերի նշանակությունը<sup>26</sup>:

## ՕՐՈՐՈՅԱՅԻՆ

Մարդու առաջին ծանոթությունը մշակութային ավանդույթի հետ անմիջապես սկսվում է ծննդյան օրից՝ օրորոցային ու մանկախաղաց երգերով: Դրանք նպատակամղված են ոչ միայն ապահովելու երեխայի խաղաղ նինջը, կամ նպաստում են նրա առաջին շարժումների ռիթմիկ ու սահուն անցումներին՝ այլև առաջին գիտելիք-տեղեկություններն են հաղորդում շրջապատող աշխարհի, իր փոքրիկ աշխարհ-ընտանիքի և սեփական անձի վերաբերյալ հարգանք ու վերաբերմունք ձևավորելով դրանց նկատմամբ:

Բուն գործառույթից բխող թեմատիկ առանցքի և օրորելու գործընթացին բնորոշ չափակարգի ու կշռույթի շուրջ միավորվելով հանդերձ՝ օրորները խիստ բազմակերպ են: Դա պայմանավորված է երգողի (մայր, տատ, քույր, պապ...) ապրած ժամանակի ու կյանքի պայմանների, հուգական դաշտի ազդեցությամբ՝ խոսքային տեքստում ուղղակի կամ այլաբանորեն ներկայացվող մտորումներով, սյուժեներով ու դիպվածային արտահայտություններով: Բնականաբար, հիշյալները զգալի ներգործություն են ունենում մեղեդու կառույցի, շարադրանքի ու երաժշտական լեզվի վրա: Օրորներին անդրադառնալիս, Մ. Բրուտյանը [1983, 241-245] գրում է, որ դրանք «...երգաստեղծության բարդ ժանրերից են, հատկապես հարուստ են իմայրովիզացիոն տարրերով... լայնաշունչ են, մեծ հնչյունածավալով, մեծ հատվածներ ընդգրկող աստիճանական կամ աստիճանականը հիշեցնեղ շարժումով...»:

Սեր ժողովրդի կյանքում կենցաղավարող մանկական բանահյուսական ժանրերի և հատկապես՝ օրորոցայինների մասին ամբողջական կարծիք կազմելու հարցում կարևոր նշանակություն ունի Ռ. Գրիգորյանի [1970], համահավաք մենագրությունը, որտեղ հեղինակն ի մի է բերել XIX-XX դդ. մանուլում և գրականության մեջ հրատարակված բոլոր ստեղծագործությունները՝ համալրելով դրանք գիտարշավների ընթացքում կատարած սեփական գրառումներով<sup>27</sup>: Ռ. Գրիգորյանի աշխատությունում տեղ գտած օրինակներն ուղղակիորեն համեմատելի են հայտնի երաժշտաբանահյուսական ժանրերի ստեղծագործություններին, քանզի գրանցվել են իրեն ավարտուն-ամբողջական ժանրեր՝ զերծ մնալով մեր նկարագրած իրադրութենական, հանպատրաստից հորինվող նմուշներին բնորոշ հատկություններից: Այսուհետեւ, դրանց մեծ մասը հենց խնդրու առարկա ձենով ասվող ասերգերն են՝ լծորդված մանր ժանրերը, որ բանագետների գրանցմամբ վերաճել են կայուն ժանրերի<sup>28</sup>:

Հայաստանում տարածված օրորոցայինները տարաբնույթ են, և կարգաբերվում են կայուն ու հանպատրաստից շարադրաներում: Օրորների բուն նպատակն

արտացոլվում է թե՝ բանաստեղծական տեքստում, թե՝ եղանակավորման մեջ: Օրորի բնույթը կախված է տվյալ պահին երգողի նպատակից, կենսակերպից և հոգեվիճակից: Ի լրումն վերը նշվածների՝ օրորոցային ու մանկախաղաց երգերում արդեն մանուկին, իրքի հասարակության անդամի, ներկայացվում է ազգային ավանդույթով իր համար նախասահմանված ցանկալի ապագան: տղաներին՝ ընտանիքի սյուն, ազգի պաշտպան և «մարդամիջի մարդ», աղջկներին՝ օջախի տիրուի ու մայր<sup>29</sup>: Հաճախ հանդիպում են հեքիաթային, քափառող սյուժեներին բնորոշ պատկերներ ու կերպարներ ևս, որոնք ներդաշնակորեն միահյուսվում են ընդհանուր բանաստեղծական կառույցին:

Արևմտյան Հայաստանից գրառված նմուշներում, ի շարս այլոց՝ պատմական ճակատագրի բերումով, որոշակի խումբ են կազմում ողբի եղանակավորմամբ, ինչպես նաև հայրենասիրական երգերին բնորոշ մեղեղային դարձվածքներով՝ քայլերգային ոփթմերով տոգորվածները, որոնց շարքում կան ընդհակառակը՝ քնած մանկան արքնացնող ու ի գեն կոչող երգեր<sup>30</sup>:

Դաշտային գրառումներում և հրատարակություններում ամփոփված օրորները դիտարկելիս, կարելի է նկատել երեք առանցքային կառույց՝

ա) հաստատուն, կանոնավոր մեղեղային կերտվածքով, որ հաճախ ընդմիջվում է կրկներգերով, կրկնակային տողերով,

բ) հանպատրաստից հորինվող մեղեղու ազատ շարադրանք, որը կարող է համեմվել կրկներգերով, կրկնակային տողերով, հընթաց հնչող դիպվածային արտահայտություններով,

գ) նշված երկու տիպերի համադրությամբ:

Սեր խնդրո առարկան երկրորդ խումբն է՝ հանպատրաստից հորինվողը: Որպես մանկանը քնացնելու գործնիքացի երաժշտախոսքային բաղադրիչ՝ այսօրինակ օրորների մեղեղիական շարադրանքը, ստվորաբար, միալար ու ծորուն է, կրկնվող դարձվածներով, առանց ընդգծված շեշտադրության ու խոշոր թոփքների: Նման հանպատրաստից երգվող օրորներ գրառել ենք Լոռու և Վայոց ձորի գիտարշավների ընթացքում: ‘Դրանք իմնականում կառուցվում են օրոր, նայ-նայ, լայ-լայ, նանիկ, քնիր բառերի հնչյունափոխված տարրերակներից, մանկան ուղղված փաղաքշական բառերից, ընտանիքի անդամների մասին որոշ տեղեկություններից ու երգողի տրանադրության ու խոհերի, պատմական անցքերի մասին ակնարկներից կամ հակիրճ նկարագրություններից: Մեղեղին իմնականում քնարական, երգային բնույթ ունի, կատարվում է մեղմ ու երեխայի քուն մտնելու պարագային՝ վերջավորության մեջ ձայնի հնչողության աստիճանաբար նվազմամբ (տե՛ս նոտագրյալ օրինակները):

Ցավոք, Արևմտյան Հայաստանի տարածքից գրանցված նույնատիպ նյութի բացակայությունը հնարավորություն չի տալիս լիարժեք համեմատություն անելու, քանի ձայնագրյալ օրորները իմնականում գրառվել են իրքի օրորոցային երգ՝ կայուն ժանր: Ասկածից չի բխում, թե այստեղի քնակիչների կենսընթացում բացակայում են հընթաց հորինվողներն, ընդհակառակը՝ նպատակ ունի կյանքի պայմանների փոփոխականության կնիքը տեսնել նույնիսկ այնպիսի որոշարկված ժանրում, որպիսին է օրորոցայինը:

Դաշտային գրանցումների ընթացքում կարևոր է նաև բանասացի վերաբերմունքը. օրինակ, երբ խնդրում ենք որևէ օրոր երգել, նա կամ կատարում է այդ ժանրի

հայտնի երգերից մեկը, կամ փորձում իր հորինածը վերածնել օրորոցային երգի: Սկզբունքորեն այլ պատկեր կրացվի, եթե փորձենք նույն բանասացին ձայնագրել երեխային քնացնելու ընթացքում «ձենով օրոր ասելիս»: Գիտարշավների ժամանակ աշխատել ենք նյութը գրանցել հենց այդ ճանապարհով՝ երեխային քնացնելու ժամանակ: Համապատասխան իրավիճակի բացակայության պարագային, բանասացին վերհուշի կամ կերպափոխման պայմանական միջավայր տեղափոխելու շնորհիվ, փորձել ենք բնական վիճակը հնարավորինս նմանակելու կամ կրկնօրինակելու պատրանք ստեղծել: Դրան նպաստել է նաև այն, որ հաճախ բանասացը տեղյակ չի եղել ձայնագրման ընթացքին (տեխնիկական հնարավորությունները թույլ են տվել գաղտնի ձայնագրումներ անել): Ուշագրավ է, որ տեղեկանալուն պես, բանասացն իր ընկալումների համաձայն փորձում է «կանոնավորել» ասելիքը (ասերգը) և ներկայացնել հայտնի ժանրերին ընդորինակելով, կամ անարժեք բան համարելով՝ իրաժարվել կրկնելուց: Եղել են նաև դեպքեր, երբ գիտակցաբար նույն ժանրի որևէ հայտնի երգի տարբերակ է ներկայացրել՝ աշխատելով ընդորինակել հանրածանոր երգչի կատարումը: Նույն բանասացից կարծ ժամանակ անց նույն օրորը գրանցելու փորձերն «անհաջողությամբ» են պսակվել՝ կրկին հաստատելով հանպատրաստից ստեղծագործության բնույթն ու էությունը: Լավագույն դեպքում գրանցվել է օրորի նոր տարբերակ:

Բանասացի հետ աշխատել ենք հետևյալ մեթոդով. նախ խնդրել ենք կատարել կոնկրետ ժանրի որևէ երգ, օրինակ՝ օրորոցային: Ապա այն ձայնագրել ենք՝ նրա գիտությամբ ու թույլտվությամբ: Հետագա զրույցի ընթացքում աշխատել ենք համապատասխան իրավիճակ ստեղծել, որտեղ բնականորեն կատարվել է նույն ժանրի լծորդված տարբերակը՝ այսինքն, բանասացը սկսել է «ձենով լայ-լայ ասելով» քնացնել տան ամենափորձիկին: Այս ամբողջը՝ տատի (կամ մոր) հնչյունախոսքային տեքստը և երգը ձայնագրել ենք առանց զգուշացնելու: Քիչ անց, խնդրել ենք նույնը կատարել ձայնագրման համար: Հետաքրքիր է, որ երկրորդ անգամ գրանցվածների գերակշիռ մասն առաջինից տարբերվում էր երաժշտաբանահյուսական տեքստով, որը բանասացը «մաքրել» էր՝ փորձելով նմանեցնել հայտնի ժանրի երգերին: Այնուհետ, միացրել ենք ձայնագրիչն ու բանասացին ներկայացրել իր կատարած բոլոր երեք տարբերակները՝ նախապես ներռողություն խնդրելով գաղտնի ձայնագրման համար ու հավաստելով, որ դգրիսության պարագային «կցնցենք» անցանկալի ձայնագրությունը<sup>31</sup>:

Ասվածն ավելի ակներև դարձնելու նպատակով՝ ժանոթանանք մեր ձայնագրած նմուշներից մի բանիսին<sup>32</sup>.

*Դե, քընի, քընի, սը՝սսս,  
Ըընի՝..., սը՝սսս... նանա՝....ջա՝ն...*

*Նանա՝, նանա՝, բալա ջան,  
նանա՝, նանա՝, նանա՝,  
Նանիկ ժեմ ասում, բալա ջան, նանի՝կ,  
նանա՝, նանա՝, նանա՝,  
Նանա՝, իմ բալեն կընանա՝, նանի՝կ ու նանա՝,  
ա՝նա՝, նանա՝,  
Նանա՝, իմ բալիկ ջան, նանա՝,*

նա՞-նա՞, նանա, նա՞, նա՞, նանա՞,  
 Նանիկ յեմ ասում, բալս, նանա՞,  
 նանա՞, նա՞-նա՞, նանա՞,  
 Զան՞, իմ բալիկ ջան, նա՞-նա՞, նա՞, նանիկ,  
 նանա՞, նա՞-նա՞, նանա՞,  
 Սարից է զալիս մի առվի ջուրը,  
 նա՞-նա՞-նանա՞, նանա՞,  
 Բերում է իմ սրտի համբույրը,  
 նանա՞, բալս ջան, նանա՞,  
 նանա՞, նա, նանա՞, նանա՞  
 Պախրեն կգա, ծիծ կըտա,  
 նանա՞, բալս ջան, նանա՞, նա՞,  
 նանա՞, նա՞, ջան, նանա՞, նանիկ, արա,  
 Զիգյար չունի, նա քիչ կըտա,  
 նանա, բալս-ջա՞ն, նա, նա, նա-  
 նանա՞, նանա՞, նա՞, նանա՞, բոռնիկս, նանա՞  
 Չու մաման կգա շատ ծիծ կըտա,  
 նանա՞, բալս ջան, նանա՞, նանա՞,  
 նա՞, նանա՞, նա՞, նանա՞, նանա՞ նա-... 33

Բերված օրինակի բանաստեղծական առանցքը սկսվում է թափառող սյուժեով՝ անտառում հայտնված ու կենդանու խնամքին մնացած որրուկի կամ ընկեցիկի կերպարից, որի գուգահետները հայտնի են ժողովրդական հեքիաթներից:

Այն կազմվում է.

Պախրեն կըգա, ծիծ կըտա,  
 Զիգյար չունի, քիչ կըտա,  
 Վերնաքամին ժաժ կըտա,  
 Ներքնաքամին մունջ կանի,  
 Մընդրատերև փափկոց ա,  
 Լենատերև ծածկոց ա...

Իիմնատողերից, հավելվում ժանրին բնորոշ «օրո՞ր ասեմ», «նանա՞-նանա՞», «բալս՝ ջան, քնի՞»՝, կամ նմանատիպ արտահայտություններով, կոնկրետ դեպքին առնչվող փաստերով ու նկարագրություններով, որոնց շնորհիվ բանասացը կառուցում է սեփական տարբերակը: Ուշագրավ է, որ այս պատկերը, տարբեր բարբառային փոփոխություններով, կենցաղավարում է Հայաստանի տարբեր բնակավայրերում: Ահա Լոռու Ակներ զյուղում Հայկուշ Շահինյանից (ծնվ. 1910թ.), 1991թ. ձայնագրված օրինակը՝

Օրորա՞՝, բալսա, օրորա՞՝,  
 Նանիկ արա, բալսա, նանա բալսա, նանա՞,  
 Պախրեն կըգա ծիծ կըտա,  
 Զիգյար չունի, քիչ կըտա, բալս-  
 Ոտով կըտա, ժաժ կըտա, բալս-  
 Նանա-, բալս, նանա՞ բալսա, նանա-  
 Նանա-, բալսա, նանա՞ բալս-...  
 Գընս... Պախրեն կըգա, ծիծ կըտա,  
 Զիգյար չունի, քիչ կըտա, նանա-,

Լենա տերևն ծածկոց կանի,  
Նեղա տերևն փափկոց կանի,  
Նանա՝, բալա, նանա՝,  
Չիգյար չունի, քիչ կըտա,  
Ոտով կըտա, ժաժ կըտա,  
Նանա՝, բալա, նանա՝, նանա՝, բալա, նանա,  
Նանա՝, նանա՝, նանա՝, նանա...

Կամ՝ նոյն գիտարշավի ժամանակ Ալավերդի քաղաքում Զալը Դանիելյանից (ծնվ. 1906թ.) ձայնագրված այս օրորը՝

Բալայիս գրադիկը նանա ասի, նա-նա-նա,  
Նանացընի, որ բալեն շուրպ մեծանա, առողջ ըլնի,  
Բալը ջան, նանա, նանա, ասիմ, քընի...  
Ափ, քոռանար լրակը, բալա ջան, չփենանիր քեզ լունց,  
Էս ինչ էկավ մեր գլխին, բալա ջան, նանա, նանա, բալա ջան,  
Բա ես կարս՞մ քու մորք լրեղը նանացընիմ...  
Ափ, Տեր Ասկված, էս ի՞նչ արիր մեզը...  
Ուժ լրուր, որ բալիս հասցընիմ մուրազիմ... քյումազ էղիր,  
ախ... բալա ջան, նանա, նանա արս, քընի...

Նանա՝, նանա՝, բալա ջան,  
Պախրեն կըզա, ծիծ կըտա,  
Չիգյար չունի, քիչ կըտա,  
Վերնաքամին ժաժ կըտա,  
Ներքնաքամին մունջ կանի,  
Մինդրատերև փափկոց ա,  
Լենատերև ծածկոց ա,  
բալա ջան, քընի...

Սլիեն նանիկ եմ տրվե՛,  
Ճամփա եմ պրիե՛ մարդ չի էկե,  
Արի՛, արի՛, Չինա ջան,  
Ըրեխսեղ լաց ա ըլում, արի՛,  
Դուռը բաց եմ անում՝ տուն չես գալի.  
Ըրեխսեղ մամա՝ ա կանչում՝ տուն չի գալի...  
Արի՛, բալա ջան, ա՝...

Մի՛... լաց լինեմ, կըզա՞... հա՛, ազիզ ջան...  
նանա՝, նանա՝, բալա ջան,  
նանա՝, նանա՝, բալա ջան,  
բալա ջա՞ն, բալա ջա՞ն, բալա՞...

Քնի, նանա ջան, նանա, նանա՝, նանա, նանա՝...

Օրորը քառամաս է, սկսվում է թոռնիկին քնացնելու պատրաստող տատի առողանացված խոսքով, որը իրադրութենական պատում է:

Համանման օրորների տեքստերի տարբերակներ կարելի է հանդիպել դեռևս 20-րդ դարասկզբին հրատարակված ժողովածուներում [Ծիրակի երգեր 1917, N120: Սպ. Մելիքյան 1952, N10]: Դրանք վկայում են ավանդույթի շարունակականության և նրանց հիմքում գործող երաժշտախոսքային հարացույցների կենսունակության մասին, որոնց հիման վրա էլ ստեղծվում են հանպատրաստից երգերը:

Օրորներում հաճախ են հանդիպում նաև ընտանի կենդանիների կերպարներ,

որոնց երգ ասացողը պատկերում է կամ շրջապատի բոլոր շնչավորների ու առարկաների նման քննելու պատրաստվող՝ համադրելով մանկան հետ կամ ընդհակառակը՝ հակադրվող, խանգարող, որին սաստելով հեռացնում են, համարելով, որ նա է երեխայի լացի ու անքնության պատճառը: Օրինակ՝

Լա՞յ, լա՞յ, լա՞յ, բալա ջան,  
Կատուն կյամ ա, քնի,  
Փշին, շոնը կյամ ա, քնի, բալա ջան,  
Լա՞յ, լա՞յ, լա՞յ, բալա ջան,  
Սև ինի մեր օրը, խափան ինի մեր օրը,  
Մերկու լիզլի ա, համա լիզու չկա, բա ասին,  
Բալա, լա՞յ, լա՞յ,  
Յարալու սերտս քեզ մատաղ  
Բալա, լա՞յ, լա՞յ ...  
[Բաքվի հայոց բանահյուսությունը, 2004, 293]

Թեև այն վերմագրված է, «Օրորոցային երգ», սակայն, ակնհայտ է ձենով ասվող ասերգին բնորոշ հարացուցային կառույցը, որ համեմատելի է մեր գրանցած տարաբնույթ օրորներին: Ամենայն հավանականությամբ, եթե բանագետներն այն գրանցեին գործընթացի ժամանակ, ապա տերսող կարող էր շարունակվել, քանզի իբրև հիմնական տող ընկալվող երկրող տան «Սև ինի մեր օրը...» երկտողը մեր ներկայացրած դիպվածային իրավիճակի արտացոլումն է հանպատրաստից տերսոտում, իսկ օրորելով քննեցնելու գործողությանը բնորոշ տողերը դառնում են կրկնակային տողեր, որոնց պարբերական ընթացքը կարող է շարունակվել մինչև մանկան քնելը (տողատումը մերն է՝ Հ.Պ.):

Ավելացնենք, որ ներկայացված օրինակների բանաստեղծական տերսոտերի այուժետային գիծը մեծավ մասամբ հրապարակվածների [Գրիգորյան 1970] տարբերակային կրկնությունն է՝ համալրված որոշակի դեպքերի մանրամասներով, ժամանակին բնորոշ հոգսերի ու խնդիրների մասնակի կամ ուղղակի պատկերներով՝ պարուրված բանասացի կերպարին ու դիպվածին ներհատուկ ձայնարկություններով, բացականչություններով, եղանակավորող բառերով և տրամադրությունն արտահայտող խոսքային այլևայլ դրսևորումներով: Հենց այս նշված հավելույթներն են, որ ազդելով բուն մեղեդային կառույցի վրա, փոխում են նրա հնչյունաելեցային պատկերն ու (նաև կրկնությունների շնորհիվ) հնարավորություն ստեղծում երկարածգել երաժշտապետիկ ստեղծագործություն՝ հավասարեցնելով ընթացիկ գործողության ժամանակին: Գործընթացը կատարվում է միաժամանակ երկու մակարդակում՝ գործողության և խոսքամեղային: Այս իրավիճակում երաժշտությունն իրոք, դառնում է ոչ քե կյանքն ուղեկցող միջոց, այլ կենսակերպ (հմտ. Սիգերի կարծիքի հետ): Վերը ներկայացված նմուշների կշռությային (ոիքմ) բնութագիրը համահունչ է երեխային օրորելու ձեռքի բնական շարժմանը:

Ենթադրվում է, որ օրոր ասողը, բացի մանկիկից, այլ «ունկնդիր» չունի և կարող է ազատություն տալ զգացմունքներին, մտորումներին ու անհանգստություններին, երազել կամ սգալ: Հայս՝ օրորների տերսոտերը և դրանցից արտածվող եղանակավորումը միատարր չեն: Հաճախ հանդիպում են միջանկյալ կամ անցումնային ձևեր (օրորի մեջ կարող են մուտք գործել նաև ժողովրդական երգի տողեր, պատկերներ): Չեն բացառվում նաև մի երգից կամ ժանրից մյուսը կատարվող սահուն

անցումները (դեպի սկզբնական օրորը հնարավոր վերադարձով): Այսպես, մեր գրանցած օրորներից մեկը ձեռք է բերում լալիքի երանգներ՝ աստիճանաբար շեղվելով և՝ մեղեդու նախնական կառույցից և՝ բանաստեղծական տեքստից, քանի բանասաց տատը, նանիկ է ասում իր մահացած հարսի երեխային: Ժանրային առումով այն կարելի է համարել անցումնային կամ «լողացող», քանի կիսաձայն ասերգվող լալիքից անցում է կատարվում դեպի օրոր՝ հայտնի բանաստեղծական տեքստ, ապա վերատիմ ավարտվում հանկարծաբանական մտածողությանը բնորոշ լծորդված ժանրի բանաստեղծական կերպով:

Պատահում են նաև դեպքեր, երբ բանասացը որևէ ավանդական մեղեդու հենքը հարմարեցնում է օրորելու կշռույթին (ոիքմ) ու հանպատրաստից տեքստը կառուցում է միայն քննելու գործողություն արտահայտող ու փաղաքշական բառերով ու ձայնարկություններով՝ շեշտելով քննի դերը մանկան հասունացման գործընթացում: Հանպատրաստից օրօր ասող, օժտված բանասացների իմացական դաշտը հաճախ ստեղծագործական նորանոր դրսնորումներ է ստանում՝ երբեմն միմյանցից խիստ տարրերվող երաժշտախոսքային շարադրածներ ու ամբողջական կառույցներ առաջացնելով, որ անգամ նկատելի է նույն օրվա տարրեր ժամերին, նույն մանկիկի համար երգվող օրորներում:

Գրքում ներկայացրել ենք Վայոց ձորի գիտարշավների ընթացքում (1997-1998թ.) ձայնագրված օրինակներից մի քանիսը, որ հիմնականում գրանցվել են բնական պայմաններում՝ մանկանը քնացնելու ընթացքում: Օրոր ասողների թվում թե՛ կին, թե՛ տղամարդ բանասացներ կամ<sup>34</sup>: Մեր դիտարկմամբ՝ որոշակի տարրերություն կա կին և տղամարդ բանասացների կատարած օրորներում: Կանանց երգասացություններին առավել հատուկ է եղանակավորման համեմատաբար պարզ, քնարական և զգայական շարադրակերպը, որ երբեմն ուղեկցվում է ավելի կանոնավոր ներքին պարբերականություն ունեցող փոփոխակի շափակարգով: Գրքի նոտագրյալ օրինակներում տղամարդ բանասացների<sup>35</sup> հանպատրաստից հորինումներին առավել բնորոշ է ազատ շարադրանքով շափակարգը՝ համեմատաբար բարդ մեղեդային կառուցվածքով: Նման կատարումներում մեծավ մասսամբ նկատելի է փիպական, պատմողական շունչը կամ աշուղական երգանտածողության, ազատ եկանքումների ու ողբի տարրերի համեմումը<sup>36</sup>: Օրորների հնչյունածավալը ևս միատարր չէ. ամենափոքր՝ սեկունդային կառուցվածքներից մինչև սեպտիմայի, հազվադեպ՝ օկտավայի սահմաններում: Բանասացների հանպատրաստից հորինած օրորներում գրեթե օրինաչափ է մեղեդու և բանաստեղծական խոսքի սկզբնամասում և վերջնամասում երեխային առօրյայից դեպի նիմից, ապա նաև խորը քուն տանող երաժշտախոսքային անցումները, որ արտահայտվում են համեմատաբար պարզ, միատարր, կրկնվող ձայնարկություններով կամ օրորելու գործողությունը բնորոշող բառերին ներդաշնակ մեղեդիական հենքով: Դրանց միջնամասում թե՛ խոսքի, թե՛ մեղեդու շարադրանքը հաճախ փոխվում է, զարտուղվում հընթացս ստեղծվող բանաստեղծական տեքստին համահունչ, որը երբեմն-երբեմն ներառում է նաև դիպվածային մտքեր, ժողովրդական բանահյուսության կամ երգի տարրեր ու ամբողջական հատկանիւթեր: Օրինակ, Քարագլուխ գյուղի բանասաց Արմիկ Ասատրյանի կատարման սկզբնամասում կրկնվում է «Լայ-լայ ասեմ, բալա քնի....» տողը՝ տարրերակվելով, իսկ միջին մասում փոխվում են և՛ խոսքի, և՛ մեղեդու տրամաբանական կառույցները՝ (տե՛ս նոտային օրինակը):

Ասի, զնամ Հրազդան գետ՝  
Սի քիչ խաղամ ձկերու հետ,  
Զեռս քըցի, որ ձուկ բռնեմ,  
Ձկան տեղը Գևորգս էլավ...

Կանանց օրորմերում գերիշխում են օրորելու գործողության ու մանկիկի նկատմամբ հոգածություն արտահայտող բառակապակցությունները, քնի անիրաժեշտությունը մեկնարանող դարձվածքները, ընտանիքի անդամների մասին տեղեկատվությունը և դիպվածային արտահայտությունների հավելումները: Հիմնականում կանանց կատարումներում են հնչում բափառող տողերով կամ սյուժեներով բանաստեղծական կայուն պատկերները:

Տղամարդկանց կատարումներում տեքստն ավելի զուսպ է, հակիրճ, խոհական՝ մանկան հետ կապված երազանքի կամ ակնկալիքի խտացված ասելիքով՝ «Մամայիդ սրտով՝ առողջ լինես, Պապայիդ սրտով՝ կտրիճ լինես, Ժողովրդին պիտանի զավակ լինես...» կամ «Երանեկ մեծանաս... բոռներիս փակեմ, ուրախանամ...» կամ «Պապիկին զուր բերող բալեն...»: Հիմնական շեշտը դրվում է ազատ հանկարծարանական ոճին բնորոշ եղանակավորման վրա: Ցավոք, տղամարդկանց կատարումների ծայնագրություններն անհամեմատ սակավարիկ են, քանզի գործընթացը և դրանից արտածվող ժանրը հանարվում է կնոջ հիմնական գործառույթներից մեկը: Կարծում ենք, հարցը երաժշտագիտական մանրակրկիտ վերլուծության կարիք ունի, որի շնորհիվ կարելի է հստակ բնորոշել կին և տղամարդ բանասացների օրոր ասելու հանպատրաստից կատարումների առանձնահատկությունները: Մեր դիտարկումն առայժմ խնդրի ձևակերպման միտում ունի միայն:

Մի ուշագրավ դիտարկում ևս՝ օրորը մեր ժամանակներում ևս կենսունակ ժանր է, ինչպես մանկախաղաց երգը, հասլկապես միջին և ավագ սերնդի ավանդական մշակույթի կրողների կենցաղում: Երիտասարդ մայրերի շրջանում ավելի տարածված է մուլտֆիլմերի հայտնի երգերի կամ կայուն ժանրի օրորոցային երգերի ուղեկցությամբ մանկանը քնացնելը: Կիրառվում են նաև օրորոցայինների բեմատիկ ծայնասկավառակներ կամ մեղմ երաժշտությամբ տարաբնույթ ծայնագրություններ: Կարծում ենք, երևույթը կապվում է ժամանակակից կենցաղային մշակույթում ընթացող փոփոխությունների, միջմշակութային ազդեցությունների, նոր տեխնոլոգիաների ներթափանցման և ավանդութային գիտելիքի կամ հմտության պակասի հետ:

## ԲԱԼԻՍ ԼԱՅ, ԼԱՅ ԱՍԵՄ

Չայնագրությունն ու վերծանությունն՝  
Զ. Թագակյանի

Ամօ, Վայոց ձոր, 1998, գ. Հերհեր  
բանասաց՝ Արմաղան Հախվերդյան

$\text{♩} = 208$

Musical notation for the song 'Лягушка' (Frog) in G major. The lyrics are: 'Ляг, ля - ю, ля - ю, ля - ю,' (repeated three times); 'Ляг, ляг, юм ря - лену, ляг, ляг:'; and 'Ляг, ляг а - ун - ю, рюи - ю, тау - ю, юм ря-юс:'. The notation consists of three staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp.

## ԼԱՅ, ԼԱՅ ԱՆԵՐ

Զայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Զ. Թագավակչյանի

ԱԻՀ, Վայոց ձոր, 1998, գ. Զարագլուխ  
բանասաց՝ Նվարդ Բարսեղյան

A musical score for four voices in G major, 3/4 time. The vocal parts are: Tenor (top), Bass (second from top), Alto (third from top), and Soprano (bottom). The lyrics are in Georgian and English. The score includes dynamic markings like  $p$ ,  $p\#$ ,  $f$ , and  $f\#$ . Measure numbers 1-10 are indicated above the staff.

1. Liaj, liaj  
2. ia - nis, pia - lia  
3. გან, pia - lia  
4. გან...  
5. ni - pp  
6. b - re - - jua b  
7. ni - un - - gbi.  
8. ni - ppun  
9. t  
10. a2 - jua - - tian - ph  
11. pp - un - -  
12. qia - psia - - mpsia  
13. ni - un - - gbi:  
14. Liaj, liaj,  
15. liaj, liaj,  
16. pia - lia  
17. liaj, liaj,  
18. pia - lia  
19. liaj, liaj:

ԼԱՅ, ԼԱՅ

Զայնազրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Զ. Թագակչյանի

ԱԻԶ, Վայոց ձոր, 1998, գ. Եղեգիս  
բանասաց՝ Սամսոն Սայադյան

## ԼԱՅ, ԼԱՅ ԱՆԵՐՄ

Զայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Զ. Թագակյանի

ԱԻՋ, Վայոց ձոր, 1998, գ. Քարագլուխ  
բանասաց՝ Արմիկ Ասատրյան

**♩ = 112**

**♩ = 176**

Ա - սի, զը - նամ զը - հազ - դան գետ,  
Սի - քի խա - դամ ձը - կե - րու հետ,  
Զե - ռըս քը - գի, որ ծուկ քըռ - ներմ,  
Զը - կան տե - ռը գե - փուր - գրս է - լավ:  
Զը - կան տե - ռը մե գե - փուրգ է - լավ:

## ԼԱՅ, ԼԱՅ

Զայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Դ. Դանիելյանի

ԱԻՋ, Վայոց ձոր, 1997, գ. Գլածոր  
բանասաց՝ Մուկուշ Խաչատրյան

**♩ = 116 T = b**

Զար տա - մա - րբդ  
 ջու - րը տա - նի, այ բա - լամ:  
 Լայ, լայ ա - սեմ  
 մա - մա - յիդ սրբ - տով ա - ռողջ լի - նես,  
 Պա - պա - յիդ սրբ - տով կրտ - րիճ լի - նես,  
 Ծո - ղո - վուր - ղին այ - տա - նի զա - վակ լի - նես:

## ԼԱՅ, ԼԱՅ ԷՐԱ, ԲԱԼԵՍ

Զայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Զ. Թագակյանի

ԱԻՉ, Վայոց ձոր, 1998, գ.Հերհեր  
բանասաց՝ Սիրվարդ Բաբայան

$\text{♩} = 120$

Լայ, լայ է - րա, բա - լես, մե - րբդ տու - նը չի,  
 Գը նա - ցել ա սա - րը, խո - տը կը - հըն - ձի,  
 Լայ, լայ ա - րա, բա լես, քը - նիր, ա - նուշ բուն.  
 Սա - րե - րը, ձն - րեր ըն - զած, սա - րե - րը... քը - մի - րը, բուն...  
 Քը նիր, քը - նի - րը բա լես, քը նիր, ա - նուշ բուն,  
 Քը - նիր, հն զիս, հնզ - մն եմ էս դաս նա - ցած աշ - խար - հում:  
 Քը - նիր, բա - լես, քը - նիր, մե - րբդ տու - նը չի,  
 Քը - նիր հան - զիսն, քը - նիր, ա - նուշ բուն սը տիր,  
 Լայ, լայ ա - րա բա - լես, լայ, լայ ա - րա,  
 Ա - նուշ բու - նը սը - տիր, բա - լես, բուն մը - տիր:

## ԱԽ, ԼԱՅԼԱՅ ԱՆԻԵՄ

Զայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Զ. Թագակչյանի

ԱԲՁ, Վայոց ձոր, 1998, գ. Քարագլուխ  
բանասաց՝ Արմիկ Ասատրյան

$\text{♩} = 208$

Ախ, լայ-լայ ա-նիեմ՝ իմ գե-վուր-գի քու-նը տա-նի, բա-լա ջան:  
 Լայ-լայ ա-նիեմ՝ իմ բա-լա - յի քու-նը տա - նի, Ար-միյ ջան:  
 Լայ - լայ ա - նիեմ քըն - քու - շըս,  
 Լայ - լայ ա - նիեմ Վա-լե - րի - կըս,  
 Լայ - լայ ա - նիեմ Աշ - խե - նըս,  
 Ո՞ր մե - կին լայ - լայ ա - նիեմ...  
 Լայ - լայ, լայ - լայ, բա - լա, լայ - լայ...  
 Թոռ - նե - րըս՝ բա - նակ են,  
 Թոռ - նե - րըս՝ Ո-ու-սաս տան են,  
 Մը-նա - ցել են, ես ծեր - մե - րը, մո - տըս:  
 Այ, բա - լա - նիեր, այ, բա - լա - նիեր,  
 Ջան, բա - լա - նիեր, բա - լա - նիեր:

## ԼԱՅ, ԼԱՅ, ԲԱԼԱ ԶԱՆ

Զայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Դ. Դանիելյանի

ԱԲՁ, Վայոց ձոր, 1997, գ. Մալիշկա  
բանասաց՝ Սահակ Գրիգորյան

$\text{♩} = 104$

8 Լայ, լայ, լայ, բա - լա - յիս քու - նը տա - նի,



## ԼԱՅ, ԼԱՅ, ՍԵԽԻՆԱԶ ԶԱՆ

Զայնագրությունը՝ Հ.Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Դ.Դանիելյանի

Ահօ, Վայոց ձոր, 1997, գ. Աղավնաձոր  
բանասաց՝ Հայրիկ Շահրազյան

$\text{♩} = 100$

Lay, Lay, Lay,  
3 3 3  
Սե - խի - նազ ջան, լա, լայ,  
Ձեր խըր - փի - շին է դուր - բան եմ, քուն, լայ, լայ,  
Լա, լայ, իմ բա - լան, լայ,  
Ե - բա - նեկ մե - ե - ծա - նաս, քու - ներ փսա - կեմ' ո - բա - լա - նամ,  
Լայ, լայ, ա - զիզ ջան, լայ, լայ,  
Լայ, լայ, ջա - նի կըս, լայ, լայ, լայ, լայ:  
Դա դոր տա - նեմ, 5 իս - ջան, իս - ջա  
Էյ, մէյ, յու - էյ, էյ:  
Հա - ջան, դուր - բան եմ իմ բա - լա - յին, էյ,  
Էյ, լայ, լայ ա - նեմ, քը - նի, դար - դոր տա - նեմ, ին, էյ:  
Հա - ջան, է - յը, էյ, 3 էյ, էյ:  
Դոր - բան եմ գե - վոր - զին, է, է - 3 յն,  
Հա - ջան, լայ, լայ ա - նեմ իմ բա - լան, էյ, է - յը:  
Հա - ջան, իս - յա,

## ՄԱՆԿԱԽԱՎԱՅՐԻ ԵՐԳԵՐ

Ամենօրյա կենցաղում ընդունված սովորույթներից է տակավին չքայլող, մինչև մեկ տարեկան երեխային բոցնել-խաղացնելով գովելը: Ըստ այդմ՝ մեծահասակը գրկում է փոքրիկին՝ մի ձեռով թիկունքի կողմից մանկան գլուխը բռնելով, իսկ մյուսին նստելու դիրքին համապատասխան հենելով փոքրիկի հետույքը: Հայսմ՝ մանկախաղաց երգերից ամենատարածվածը փոքրիկին բոցնելու կամ պարացնել-խաղացնելու ընթացքում հընթացս հորինվող երաժշտարանահյուսական կերտվածքներն են, որոնց ամենատահայտնի տեսակներից է *բռնցիկի*: Այս ասերգային կառույցի չափակշռույթը (մետրառիթը) ներդաշնակ է մանկանը վեր-վեր բարձրացնելու գործողության ընթացքում մեծահասակի ձեռքի պարբերական շարժմանը, (հմտ. գործողությունից, շարժումից ծնվող երաժշտության մասին վարկածի հետ): Դեպի վեր շարժումն ազգարանները կապում են նաև մանկան աճի գաղափարին՝ համեմատելով բույսի ծլարձակման հետ: Այս ընթացքում ասերգվող բանաստեղծական տեքստն ուղեկցվում է «քրոի, քրոի», «դան, դան», «դրնգոնը, դրնգոնը», «պապարի, պարի» գործողություն բնորոշող բառերով, որոնց միջոցով հիմնականում ձևավորվում են կրկնակային տողերն ու կրկներգը: Հենց այդ բառերով էլ դրանք տարբերակվում կամ ընդունվում են ժողովրդական կենցաղում: Մանկախաղաց երգերի հիմքում ավանդաբար փոխանցված երաժշտախոսքային կառույցներն են՝ բանաձևային կաղապարները, որոնք ամեն անգամ դիսկորսելիս՝ տարբերակվում և նոր գույն կամ երանգ են ստանում՝ կապված կոնկրետ դեպքի, տրամադրության և ասացողի վարպետության հետ: Ասերգի կառույցը խարսխվում է գործողության շարժական չափակշռույթի պարբերականության վրա: Ի տարբերություն օրորների՝ մանկախաղաց երգերը համեմատարար կայուն կառուցվածք ունեն, հարացուցային տեքստ, որի հենքը հաճախ 6/8 կամ 2/4-ում շարադրված մեղեղին է: Վերջինս չափակշռույթային շարադրանքով և շարունակականությամբ նմանվում է պարերգերին, սակայն տարբերվում է մեղեղու և պարային տեքստերի համադրման բացակայությամբ: Թոնցին ավելի ազատ շարադրանք ունի ընդհանուր կառուցվածքի համատեքստում, քանի որ կապված չէ պարային ոտքի հետ: Հայսմ՝ մեղեղու պարբերություններում ընդգրկված տակտերի քանակը և ծավալը սահմանափակ չեն և փոփոխելի են: Առավել տարածված են յոթ կամ հինգ վանկանի տողերով կառույցները կամ դրանց համադրությամբ ստեղծված տեսակները, որ կարող են հընթացս հավելվել կամ պակասեցվել:

Տարածված յոթավանկ օրինակներից է՝

Հա... Թը՛նի, քը՛նի, քը՛նցընեմ,

Սև հավի միս կե՛րցընեմ,  
Կարմիր գինի խը՛նցընեմ,  
Հով ծառի տակ քը՛նցընեմ,  
Կարմիր սոլեր հա՛զընեմ,  
Վանաշ գուսի կա՛պընեմ,

Հա... Թը՛նի, քը՛նի, քը՛նցընեմ...

Թը՛նի, քը՛նի, քը՛նցընեմ, քը՛նցընեմ ու քը՛նցընեմ  
Եղ ու մեղը կե՛րցընեմ,  
Պաղ-պաղ ջրեր խը՛նցընեմ, խըմցընեմ,

Ուսկե բարձին քընցընեմ,  
Նախշուն սոլեր հազգընեմ ու քելցընեմ  
Հորդ գլխին (կամ՝ բեղին) շընցնեմ...

**տարբերակ՝** Սո՞րդ գոզին քաքցընեմ:  
Հս՝... Թըռի, թըռի, հա՛, թոռի՝...

[Լոռի, ԴԱՆ, 1992]

Բերված հարացույց-տեքստն<sup>37</sup> անընդհատ կրկնվում է՝ ընդմիջվելով «Հա, թոի,  
թոի, թոցընեմ» կամ («Հա... Թըռի, թըռի, հա, թըռի...») կրկնակով, որի շնորհիվ  
ընդգծվում է ասերգի ոփրմիկ պատկերը: Բանասացմերի վկայությամբ՝ գլխավորը  
տեքստի այս հատվածն է, որը կարելի է շարունակել ըստ անհրաժեշտության ու  
հնարավորության. մինչև հոգնելը կամ ձանձրանալը: Հիշյալ տեքստը կարելի է  
հավելել ընտանիքի անդամներից յուրաքանչյուրի հետ մանկան փոխառնչությանը  
կապված որևէ դրվագով, խորհրդով, պատգամով, ապագայի տեսլականով կամ  
ակնկալիքով և ջերմ վերաբերմունքի տարաբնույթ արտահայտություններով:

Որոշակիորեն փոխվում են տղա և աղջիկ երեխաներին նվիրված երգերի տեքստերը: Ինչպես օրորներում, այնպես էլ մանուկներին նվիրված բանահյուսության այլ  
ժանրերում ավելի ընդգծված գորովանքով ու մեծարանքով առանձնանում են  
արական սերի ժառանգմերը՝ իբրև գերդաստանի շարունակականությունն ապա-  
հովողներ, իսկ աղջիկների հանդեպ վերաբերմունքը բացահայտ հանդուրժողական է: Շեշտվում է նաև յուրաքանչյուր սերի զավակի ճակատագրական առաքելու-  
թյունը՝ տղաներին. հայրենիքի պաշտպան ու փրկիչ, «մարդամիջի մարդ», տան  
սյուն, տան ճրագ, հոր թիկունք ու ապավեն, իսկ աղջիկներին՝ խոնարի հարս, շեն  
օշախի տիրուհի ու մայր՝ քնքշորեն համեմատելով ծաղիկների, երկնային լուսա-  
տունների հետ: Հաս Էության, դեռևս օրորոցից մանուկները երգերի միջոցով ասես  
հաղորդակցվում են իրենց գերդաստանի պատմությանը, ծանրանում ընտանիքի  
անդամներին, իրենցից ակնկալվող վարքին ու վիճակված ճակատագրին: Ասվածը  
հատկապես բնորոշ է օրորներին և մանկախաղաց երգերին:

Ժոնցիների տարբերակներից են նաև «Դան-դան»-ները, «Դընգո»-ները,  
որոնց կարելի է հանդիպել գրեթե ամենուր, այն ընտանիքներում, որտեղ մինչև 1-2  
տարեկան մանկիկ և նրան խնամող կին կա: Իբրև 5 և 7 վանկանի քայլակային  
պարբերականությամբ հարացուցային տեսակ՝ դիտարկենք Լոռիում մեր գրանցած  
օրինակներից մեկը.

Օրինակից հստակ երևում է ասերգի կայուն, պարբերական կշռույթը, որ արտած-

Դան, դան, դան բալա,  
Ուզողներդ գան, բալա,  
Երբ բարձեն, գան, բալա,  
Դան, դան, դընգուց ա,  
Սեղրով լիքը քթոց ա,  
Սառն ախապրի շրվաքը  
Թուխու ոչխարի դըմակը,  
Դան, դան, դան, դան, բալա,  
Ուզողները գան, բալա,  
Ծանմին իրար տան, բալա,

Երբ բարջեն, գան, բալա,  
Ի՞ն բալա, ջան, ի՞ն բալա ջան,  
Ի՞ն բալա ջան, ջան, բալա...  
Երբ բարջեն, գան, բալա,  
Ծամփին իրար տան, բալա,  
*Մընդրապերև փափկոց է,*  
*Լենապերև ծածկոց է,*  
Դան, դան, դան, դան բալա,  
Սեղրով լիքը քթոց ա,  
Դան, դան, դան, դան, բալա,

Ուզողներդ գա՞ն, բալա,  
ճամփին իրար տա՞ն, բալա,  
Երբ բարբշեն, գա՞ն, բալա,

Ի՞ն բալա, ջան, ի՞ն բալա ջան,  
Ի՞ն բալա ջան, ջան, բալա...

վում է գործողության առանցքային շարժումից: Տեքստում նկատելի է օրորներին բնորոշ իդեալական տարածքի ու հերիարային պյութեի անդրադարձը, որ հաճախ է հանդիպում մանկական բանահյուսության մեջ: Պարբերական կրկնություններն այս տարրերակում ևս շարունակականության հնարավորություն են տալիս՝ երևակելով անվերջության պատրանքը:

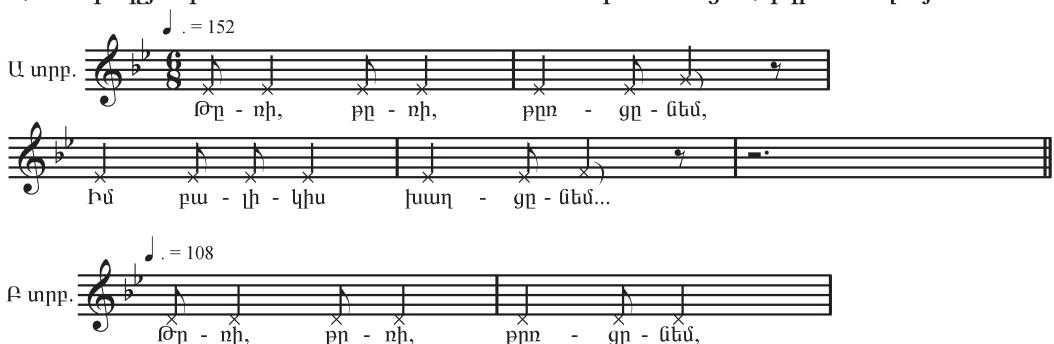
Համեմատելու համար դիտարկենք Արևմտյան Հայաստանից վերաբնակվածների շրջանում տարածված մանկախաղաց երգերից «Դընգոնը» (տե՛ս նոտային օրինակը): Մանկանք բոցնելի-խաղացնելու (պարացնել) ընթացքում երգվող այս տեքստը կառուցված է մանկախաղաց երգերին բնորոշ հարացույցով. ունի հստակ քառյակային բնույթ, յորնավանկ կառուց և սկսվում է կրկներգից: Ի տարրերություն հանպատրաստից ստեղծվող ավելի բարդ կառուցների, ինչպիսին հոռովելն է (դրանց մասին կխոսենք ստորև), այստեղ հարացույցի հենքը ավելի կայուն է և փոքր ծավալ ունի, որն անընդունելու կրկնվելու պարագային ձեռք է բերում անընդհատ շարժման նմանակում՝ մողորոյանություն: Այս շարքի երգերը, սովորաբար շարադրվում են ոչ մեծ ձայնածավալում (մինչև կվինգս): Բերված օրինակը տեղի դրայի սահմաններում է: Կրկներգի ու կրկնակային ստողերի չափակշռությաին հենքը խարսխված է երեխային բոցնել-պարացնելու՝ վեր ու վար անելու որոշակի գործողության՝ շարժման վրա: Հենց այդ տողերի պարբերական կրկնությունն էլ, նախորդ օրինակների նման, անվերջության պատրանք է ստեղծում միաժամանակ հնարավորություն ընձեռելով հանպատրաստից ստեղծագործության տրամաբանության շրջանակներում թվարկել և ներկայացնել գերդաստանի բոլոր անդամներին:

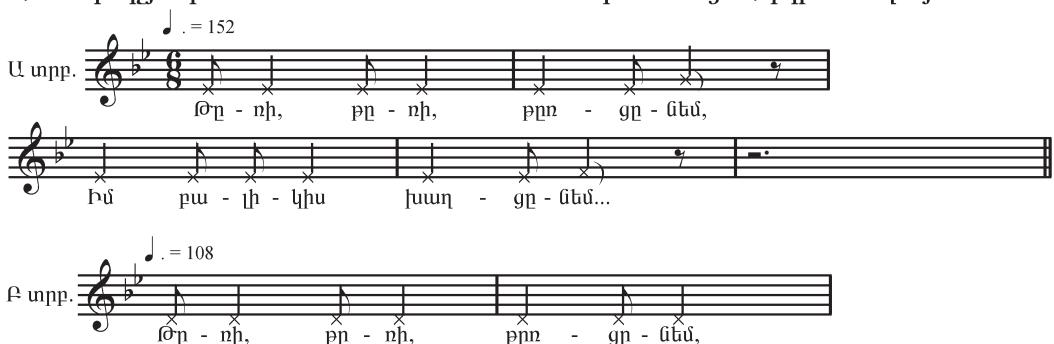
## ԹՈՒ, ԹՈՒ, ԹՈՒՑՆԵՍ

Մանկախաղաց երգ

Զայնագրությունն ու վերծանությունը՝  
Զ. Թագակչյանի

ԱԻՉ, Վայոց ձոր, 1998, գ. Հորբատեղ  
բանասաց՝ Վերգինե Պողոսյան

Ա տրք. 

Բ տրք. 

ՆԱՅՆԱ, ՆԱԽԱՅ

Մանկախաղաց երգ

## Զայնազրությունը և վերծանությունը՝ Զ. Թագակչյանի

ԱԻՀ, Վայոց ձոր, 1998, գ. Հերիէր  
բանասաց՝ Բազրատ Հախվերդյան

A musical score for a vocal piece titled 'Niaj'. The score consists of five staves of music for soprano (Soprano), alto (Alto), tenor (Tenor), bass (Bass), and piano (Piano). The tempo is marked as 112 BPM. The lyrics are written in both Georgian and English. The vocal parts are primarily in soprano and alto, with tenor and bass providing harmonic support. The piano part provides harmonic accompaniment. The lyrics describe a scene of a woman's arrival and a man's greeting.

112

Soprano: 8 նայ - նա, նա - նայ, նա - նայ, նայ,  
8 նա - նայ, նա - նայ, նա - նայ, նայ:  
8 ինչ քաղ - ցըր քոռ ու - - սեմ,  
8 նա, նա - նայ, նա - նայ, նայ,  
8 Տպ - - դա, ա - նուշ քոռ ու - սեմ,  
8 նա, նա - նայ, նա - նայ, նայ:

A musical score for four voices (SATB) in common time (indicated by '8'). The music consists of five staves of music, each with a treble clef. The lyrics are written below the notes in both Georgian and English. The lyrics are as follows:

ზა - ნაj, ნაj - ნა, ნაj - ნა, ნაj,  
ზა, ნა - ნაj, ნა - ნაj, ნაj,  
ზა - ნაj, ნა - ნაj, ნა - ნაj, ნაj,  
ძელ - ღე, ღე - ღე უჩ - რთუნ ღამ,  
ზა, ნა - ნაj, ნა - ნაj, ნაj:

## ԹՈՒ, ԹՈՒ ԵՎ ԲԱԼԵՍ ԹՈՒ

## Մանկախաղ երգ

## Զայնագրությունը և վերծանությունը՝ Զ. Թագակչյանի

ԱԻՀ, Վայոց ձոր, 1998, գ.Հերհեր  
բանասաց՝ Արմաղան Հախվերդյան

♩ = 120

8 სოლ - ნებ, პლ - ნებ, რა - ლა, პლ - ნებ...

8 მი - ნებ, პლ - ნებ, პლ - გლ - მანა,

8 ცონ რა - რა - რე კერ - გლ - მანა,

8 ვა - ჯე ქიოთი - ღე სულმ - გლ - მანა)

8 უხ - რიონ ან - ღებ - მა - რე ძო - გლ პლი - გლ - მანა:

8 მი - ნებ, პლ - ნებ, პლ - გლ - მანა რა - ლა,

8 ცონ რა - რა - რე კერ - გლ - მანა,

8 სა - ნაა, სა - ნაა, ჩა რა - ლა:

## ԹՌԻ, ԹՌԻ, ԹՌՅՑԻԵՍ

Մանկախաղաց երգ

Զայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Զ. Թագակչյանի

ԱԻՉ, Վայոց ձոր, 1998, գ. Քազլուխ  
բանասաց՝ Արմիկ Ասատրյան

$\text{♩} = 100$

Թր - իի, թր - իի, թրն - ցր - ցիւն - մը,  
Խով ծա - նի տակ թրն - ցր - ցիւն - մը,  
Խա - վի նի - սը կեր - ցր - ցիւն - մը,  
Կար - միր գի - նի խըմ - ցր - ցիւն,  
Զան, բա - լա զան, զան, բա - լա զան, բա - լա զան:  
Բա - լա, բա - լա, բա - լա զան,  
Այ գե - փուրք զան, այ գե - փուրք զան,  
Զան, բա - լա զան, բա - լա զան:  
Ծա - նի տա - կին հով թր - մի,  
Քեզ տամ թր - մին կը - տա - նի,  
Բա - լաս, բա - լա - սը, բա - լաս, բա - լաս, բա - լա զան:

ՆԱՐԵԼԱ ՆԱՐԱ

Մանկախաղ Երգ

Զայնագրութությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Զ. Թագակյանի

Ահօ, Վալոց ձոր, 1998, գ. Եղեգիս  
բանասաց՝ Սամտն Սայադյան

= 80

სა - რა ლა ნა - რა  
ნა - რა - ჟა, ნა - ჟე - რა,  
ნა - რა, ნა - რა, ნა - რა - ჟა,  
ნა - რა, ნა - რა, ნა - რა - ჟა,  
ნა - რა, ნა - რა, ნა - რა - ჟა,  
ნა - რა, ნა - რა, ნა - რა - ჟა, ნა  
მო - ნებ, პლ - გე - ნებ, ჩიქ ძა - ნებ თა კ პლ - გე - ნებ,  
სა რა, ნა - რა, ნა - რა - ჟა, ნა, ნა, ნა - რა, ნა:  
ნა - რა, ნა რა, ნა, ნა - რა, ნა - რა - ნა, ნა ნა, ნა - რა - ნა ნა,  
ნა - რა, ნა - რა, ნა - რა - ჟა, ნა ნა - რა, ნა - რა - რა, რა, რა:  
ნა - რა, ნა - რა, ნა - რა - რა რა, თა რ ნა რა რა, რა - რა - რა,  
ლა - რა, ლა - რა, ლა - რა - რა, ლა, ლა, ლა, ლა:

## ቃሬቅበር. ቃሬቅተሬቅበር

Մանկախաղաց երգ

Զայնազրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Զ. Թագակյանի

Երևան 1980  
Բանասագ՝ Նելլի Սելյան

A musical score for two voices. The top voice (Treble clef) has lyrics: 'Гори - гори - гори,'. The bottom voice (Bass clef) has lyrics: 'Гори - гори - гори,'. The music is in 6/8 time, with a tempo of 92 BPM. The key signature is one sharp.

Տընկ - ու - դընկ  
 Արծը - պէ - տը - կէ - վան - քը  
 Տըն - զո - նը, դընկ - դըգ - զո - նը,  
 Օսկու - փը - շըր - վան - պը - նը,  
 Տըն - զո - նը, դընկ - դըգ - զո - նը,  
 Տան ձը - րազ զոշ նան - չու - կը,  
 Տըն - զո - նը, դընկ - դըգ - զո - նը:  
 Տըն - զո - նը, դընկ - դըգ - զո - նը,  
 Տընկ - դըն - զո - նը, դըն - զո - նը,  
 Տընկ - ու - դընկ ու դըն - զո - նը:

Անուշիկ աշոնիկը,  
 Դընգոնը, դընգ-դընգոնը,  
 Քյարվանքաշին պարանը,  
 Դընգոնը, դընգ-դընգոնը,  
 Մեծ տանտրղին տաղինը,  
 Դընգոնը, դընգ-դընգոնը,  
 Տան բութիկ լը՝ նամանը, \*)  
 Դընգոնը, դընգ-դընգոնը:

Դընգոնը, դընգ-դընգոնը,  
 Դընգորնգոնը, դընգոնը,  
 Դընգուղնգոնը ու դընգոնը:

\*) Այս հիմնատողն ու նրան հաջորդող կրկնակային տողը երգել երրորդ հիմնատղի և նրան հաջորդող կրկնակային տողի եղանակով:

## ԵՐԿՆԱՎՈՉԻԿ

Օրորներին ու մանկախաղաց երգերին բնորոշ տրամաբանությամբ՝ հանպատրաստից հորինվում են նաև նորածնի մարմնի խնամքի, մարմնակրթման ընթացքում կիրավող երաժշտախոսքային տեքստերը, որոնք, ըստ Էռիքյան, մարմնի մաքրագործման հմայական աղոքքներ են: Ընդունված է դրանք բաժանել երկու խմբի [Հարությունյան, 2006, 27-30, 142]: առաջնում տեղ են գտնում Սկրտության ծեսին հաջորդող՝ մանկանը մեռնից հանելու ծիսականացված լոգանքի ընթացքում ասվող հմայական աղոքք-բանաձևերը: Օրինակ՝

Ա՞ս ջուրով, ա՞ն ջուրով,  
Գետ Հորդանանի՛ ջուրով,  
Անիրավի՛ խելքը պակսի՛ ի՞մ տղաս՝ ավելնա՛,  
Շատի մջաքե՞ն պակսի՛ ի՞մ տղաս ավելնա՛:

[ՀԺՀ VIII, 96, Դրիմ]

(Մեր պատկերացման՝ ներկայացվող օրինակի շեշտադրումը այսպիսի կերպ կունենար): Ս. Հարությունյանը նշում է, որ ետմկրտության ծիսական լոգանքն այս աղոքքում նմանեցվում է Հորդանան գետում Քրիստոսի մկրտությանը, որից ակնկալվում է մանկան խելքի և մտքի ավելացում՝ համեմատությամբ չօծված, չմկրտված անիրավների [Հարությունյան, 2006, 336]:

Երկրորդ խումքը կազմում են մինչև 40-օրական մանկիկին ամենօրյա լոգանքի ու մերսման ծիսականացված գործողության ժամանակ ձենով ասվող հմայական ասերգերը: Ըստ ավանդույթի, նորածնին լողացնելուց և մերսելուց առաջ տատը կամ մայրը, սովորաբար, քննուշ խոսք-գովքով դիմում են նրան նախապատրաստելով սպասվելիք գործընթացին: Հընթաց «ջուրը տաք ու հով են անում», թասն ու տաշտակը հարմար տեղափորում, պատրաստում մաքուր սպիտակեղենն ու ցամքոցը: Զուգահեռաբար, սկսում ասերգի ձեռով ներկայացնել այդ ամենը ձենով ասելով՝ շարունակում մանկիկին տրամադրել փաղաքշական արտահայտություններով, գովքով ու հիացական ձայնարկություններով: Ապա ասերգային տեքստն աստիճանաբար ավելի մեղեդային երանգներ է ստանում՝ «Երգ ասելու» ձիրքով օժտված բանասացների կատարմամբ: Հակառակ պարագային, ամբողջ ընթացքը ծավալվում է առողանացված խոսքի մտածողության ձիրում՝ համեմատաբար երկարաձգված վանկերի, գորովանք, հիացմունք արտահայտող ձայնարկությունների հավելումով: Այս առողանացված խոսքը ևս, բռնոցիների նման բնորոշվում է շարադրանքում շեշտված և ոչ շեշտված մասերի պարբերական չափակարգով: Օրինակ՝

ԵՌԿՆԱՎՈՉԻԿ, (Երկ՝ 2, նա՝ 1, վլ՝ 1, զիկ՝ 2 հաշվին համապատասխան)

Ա՛նուշ հոտիկ, (2,1,1,2)

Պըստիկ տոտիկ, (2,1,1,2)

Նախշու՛ն բուշիկ, (նախ՝ 1, շում՝ 2, թու՝ 1, շիկ՝ 2)

Թա՛փի տու ջրիկ, (2,1,1,2)

Շալկե՛ միսիկ, (1,2,1,2)

Նետե՛ ցավիկ, (1,2,1,2)

Ի՞ն խորոտիկ... (2,1,1,2)

[ԴԱՆ, Երևան, 2000]

Երկնավզիկ,  
Թեթվաջրիկ,  
Զամաղաթի քունը քրգիկ:  
[ԷԱԺԶ, 31, Ալաշկերտ]

Էրկան վզիկ,  
Թափ տու ցավիկ,  
Շալկե մսիկ:  
[ԶԲ, 10, Զավախը]

Թորփե ջրիկ,  
Ժողվե մսիկ,  
Կամար ընքվի լրնիս,  
Երկար թարթիչ լրնիս,  
Շահեն աչքվի լրնիս,  
Պատիկ քինք լրնիս,  
Պատիկ բերան լրնիս:  
[Գրիգորյան, 1970, 180, Ակն]

Ուշագրավ է, որ ետմկրտության ծիսական արարողության ընթացքում ասվող վերջ նշված աղբյուրում գրանցված մեկ այլ օրինակի կառույցն ու մտածողությունն ուղղակիորեն աղերսվում են երկրորդ խմբին՝ մանկան լոգանքի ու մերսման ընթացքում ձենով ասվող հանպատրաստից տեքստերին: Այսպես՝

Ծով-ծով աչք,  
Կամար ունք,  
Սեյտան ճակատ.  
Պևակլա քինք,  
Օյմաղ բերան,  
Մարգրիտ ալուա,  
Ասմա կերդան,  
Սրմա մազ,  
Էրկան վզիկ,  
Կեռ խոռոզիկ:

Ս. Հարությունյանի դիտարկմամբ՝ մաղթանքի այս բանաձևն ամբողջությամբ հորինված է մանկան զիսի մասերի մակդիրավոր թվարկման վրա: Աղոթքի ողջ բարերանական իմաստը ներդրված է մարմնի մասերին տրված ավանդական մակդիրների գովարանական նշանակությունների մեջ [2006, 336]: Կարելի է եզրակացնել, որ այս երկու խմբերը նույն արմատի երկու ճյուղավորումներ են, որոնք, ըստ Էնթրյան, միտված են նորածնի (կենսաբանական և հոգևոր ծնունդ) առողջության ու ամի ապահովմանը:

Սովորաբար գործնթացն ավարտվում է՝ շարխափան խոսքերով: Հաճախ են հնչում «Զուրդ անուշ, չար աչքը՝ փուշ», «Զար աչք՝ չար փուշ», «Թու՛, քու՛ ... դե՛ս տուր...», «Բալեն մաքրվի, զուրը չարը տանի» արտահայտությունները:

Մեղեդու կառույցի և խոսքին տրվող առաջնություն առումնվ՝ սրանք ևս, մանկան գովքերին բնորոշ երաժշտախոսքային բարձրակետային հնչյունից վարդնթաց դարձվածքներով, կրկնությունների պարերականությամբ, նույնարմատ չափա-

Կշոռութային հենք ունեցող ասերգեր են՝ համահունչ գործողության ընթացքին: Տեքստում պատմվում-ներկայացվում է լողանալ-մաքրվելու և մերսելու արարողությունը՝ հիմնավորվում մարմնի յուրաքանչյուր մասի նկատմամբ առանձնահատուկ խնամքն ու վերաբերմունքը: Յուրահատուկ է հատկապես արու զավակների կազմախոսությունն (անատոմիա) իրեն օջախի ու տոհմի շարունակությունն ապահովող պայման ներկայացնելու հանգամանքը, որ առանձնակի սիրով գովարանում են տատիկները: Խորիրդային տարիներին մանկական այս ժանրի տեքստերում ավելանում է նաև տղամարդ-զինվորի համազգեստին բնորոշ տարրերի ներմուծումը՝ հատկապես ճնշավոր կոչիկ կրելու հետ կապված՝ երկար և ուղիղ ոտքեր ունենալու անհրաժեշտության հիմնավորումը: Օրորների ու բռնոցիների նման՝ այստեղ ևս տարրերակվում են աղջիկ և տղա երեխաներին ուղղված ասերգերը թե բանաստեղծական տեքստով, թե դրանից բխող եղանակավորմամբ (տե՛ս ձայնագրյալ օրինակը):

Կառույցը հիմնականում եռամաս է, ինչպես գործողութենական արմատ ունեցող բոլոր հանպատրաստից ժանրերը՝ սկիզբ-նախապատրաստում, բուն ընթացք և եզրափակում-ամփոփում, որը միշտ չէ, որ հավասարաշափ է արտահայտվում: Ինչպես նախորդ հանպատրաստից ժանրերում՝ տեքստը միջամտվում է դիպվածային արտահայտություններով, խոհափիլխոսփայական մտքերով և ձայնարկություններով, որոնք երևույթի զգայական շերտն են:

## ՀԵՐԿՆԱՎԶԻԿ

Երեխան լողացնելու ասերգ

Ձայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Զ. Թագակյանի

ԱԻՉ, Վայոց ձոր, 1998, գ. Քարագլուխ  
բանսաց՝ Արմիկ Ասատրյան

Բանսացի նախընթաց բացտրական խոսքը.  
- Մաժել ենք, վրզեն պըռնել էյ, անել էյ՝

Այ Գե-վուորք ջան, թե զիկ ի՞շ - թար պա - խիեմ, որ շոտ ծո - չա նաս՝

տա - տի - կին պա - խիես, քն թե - վե - րով տա - տի - կը խո - ղը մըտ - նի:

Հերկ - նա - վը - զիկ ա - նիեմ՝ վի - զըդ հեր - կիեմ ըլ - նի, բա - լա ջան...

Թափ տամ ճը - րին, որ շոտ ծո - չա նաս, այ բա - լա ջան, այ Գե-վուորք ջան:

## ԳԼՈՒԽԴ ՄԱԺԻԵՄ

Երեխաս լողացնելու երգ

Զայնազրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Զ. Թագակյանի

Ահօ, Վայոց ձոր, 1998, գ. Քարագլուխ  
բանասաց՝ Արմիկ Ասատրյան

$\text{♩} = 176 \text{ TF} = \text{es}$

Գը-լու խոդ մա - ժիեմ, որ հեր - կը - նա - կը - լոխ ըլ - նիես,

Քի - րըդ մա - ժիեմ, որ փո - րըր ըլ - նի,

Թե - վին րըդ մա - ժիեմ, որ բա - դաթ ըլ - նի, բա - լաս,

Աչ - քե-րըդ մա - ժիեմ, ո - րը սի - րուն ըլ - նի,

հ - րէս - նե - րըդ՝ կը - լո - րակ ըլ - նի...

Բայց... Լե - նի - նի չա - նան վր - րադ է - լակ,

Չի - մա - ցա՝ նա - ժիեմ, բա - լա ջան,

Խե - լոր Գե-վուորք - զըս, օյ, օյ, օյ, օյ:

Էս ի՞նչ նի - րուն Գե - վուորք տը - սամ,

**ԾԻԱՍԿԱՆ ՄՐԱՐՈՂ ԱՎԿԱՐԳԵՐՈՒՄ ՄԱՆՈՒԿՆԵՐԻ ԿԱՏԱՐՄԱԿՐ  
ՀԱՅՈՂ ԵՐԱԺԸՏԱԽՈՂԱՔԱՅԻՆ ՏԵՐՈՒՄԵՐ**

Առանձնահատուկ ուշադրության են արժանի մանկական ծիսական երաժշտական բանահյուսության նշխարները, որոնցից շատերը ժամանակի ընթացքում մոռացության են արվել, իմաստազլկվել կամ վերահմաստավորվել՝ ավանդական կենսընթացի վերափոխման պատճառով։ Դրանց մի մասը գոյատևում է վերապրուկային ձևով, կամ նորովի մեկնարանությամբ, մյուսը՝ նոր ձևավորվող կենսողորսի քերումով, փոխակերպվել է մանկական խաղերի կամ խաղի ընթացքում հնչող երաժշտախոսքային տեքստերի։ Ժամանակի հոլովույթում, նախաքրիստոնեական մշակույթից քրիստոնեականին անցնելիս, երգվող տեքստերի ուղղակի կամ այլարանորեն արտահայտվող բուն իմաստը՝ կյանքի շարունակականության ու հավերժության գաղափարն, անփոփոխ է մնացել։ Ավանդական մտածողության ծիրում՝ այդ երգերն ու ասերգերը անմեղություն խորհրդանշող մանկան (իմա՝ հրեշտակ) միջոցով նպատակը տիեզերքի գերազույն ուժերին, բնության ոգիներին, ու Բարձյալին լսելի ու ընդունելի դարձնելու, հովանակորություն ակնկալելու և ոգեկոչելու միտում ունեին։ Հայսմ՝ կարելի է եզրահանգել, որ ժողովրդական տոների և ծեսերի ընթացքում որոշարկված էր մանուկների մասնակցային գործառույթը, որը սահմանային-անցումային իրավիճակներում (տիեզերքի, կյանքի) դրսերգում էր երաժշտախոսքային, խաղարկային հմայանքներով, մոգական ձայնանանակ-

մամբ, աղոքով ու բարեբանությամբ: Բազմաթիվ օրինակներից կարելի է հիշել Նոր տարվա և Քրիստոսի ծննդյան տոներին<sup>38</sup> (մոմերով, դրմի ճրագներով, ջահերով, զանգակների ու ծնծղաների հնչյուններով) համայնքի բոլոր ընտանիքներին այցելող, բարի լուր ավետող ու բարեկեցություն մաղթող, ավետիս երգող երեխաների ծիսական երթերը<sup>39</sup>: Այս շարքում են դիտվում նաև Անձրևաբերության ծեսերի, Համբարձման, Վարդապահ տոների ժամանակ տնետուն այցելող և խաչփնջեր նվիրող երեխաների խմբերի բնության հովանավոր ուժերին նվիրաբերություն պահանջող (հատիկ՝ բրինձ, ցորեն, ալյուր, յուղ, հավկիր ու քաղցրավենիք) և դրա դիմաց բարեմաղթող ասերգերն ու խաղիկները («Նորի-Նորին Էկել ա», «Բուկերարան, անձրև պի», «Վիճակն էկէ, ինչ կուզե», «Գովեմ-գովեմ, ու՞ն գովեմ», «Ծաղիկ ունեմ՝ նարնջի», «Զան, գյուլում» և այլն):

Տիեզերաստեղծ այլաբանությամբ կյանքի հավերժությանն են միտված նաև Շաղկագարդին՝ աղմկային նվազարանների միատարր ծայնի ուղեկցությամբ տնետուն շրջող մանուկների տեքստ-ասերգերը՝ («Անակ, անակ ճոճանակ», «Ճեռ, ճեռ, ճոճանակ», «Կարկաչա կարին կաչա»), կավե սուլիչներով թռչունների ճռվողյունների ու մեղուների պարսերի բզզոցների նմանակումները: Նոյն տրամաբանությամբ՝ երկնային լուսատուններին ուղղված «Նոր, նոր, նորավոր», «Արև, արև, դրս էլի», «Արև, արև, եկ, եկ» և նման այլ մանկական ասերգերը («Անձրև, անձրև, մի՛ արի»), որ մեր ժամանակներում խաղի կամ սովորական ոտանավորի են վերածվել, տիեզերական կարգի վերահաստատմանը նպաստող հնամենի հմայական տեքստեր են: Մինչև XX դարի սկիզբը դրանց գուգահեռները, չարխափան նշանակությամբ, կիրառվում էին նաև համայնքի չափահաս անդամների համապատասխան գործողությունների ընթացքում: Օրինակ, Վասպուրականի այս խաղաքը [Թումանան 2005, 357]:

Արև, արև, դռու էլի,  
Զո խերը մեր իկեր ի,  
Ուսկե դանակ բիրեր ի,  
Կոռ ծառի տակ խորեր ի,  
Գոմեշն իկի, կոխեր ի,  
Տերտերն իկի, օխներ ի,  
Ժամիսարն իկի, տարիր ի,  
Տարի դրի խաչկանց տուն,  
Խաչ, զավազան մեր գլխուն:

Կամ՝ Մուշ-Բուլանըխի նորալուսնի ծիսական աղոքը [Հարությունյան 2006, 208]

Նո՛ր, նո՛ր նորավոր,  
Կանաչ-կարմիր բագավոր,  
Ծեր գա՛ցիր, տղա եկար,  
Յեզր աշխարհեն ի՞նչ խարիիկ բերիր:  
— Աշխարքին՝ խեր ու խաղաղութեն,  
Թագավորներուն բարիշութեն,  
Մահին՝ թանկութեն,  
Հացին՝ յեժնութեն,  
Իմ աղեկներուն՝ արևշատութեն,  
Իմ հոգուն արքայութեն:

Այս աղոթքի երկրորդ՝ բանաձևային հատվածն, իբրև Ամանորի տոնական բարեմաղթանք, կենաց կամ քննելուց առաջ ասվող անհատական աղոթքի ընդհանրացնող ավարտ կիրառելու բազմաթիվ գրառումներ ենք կատարել նաև մեր դաշտային աշխատանքների ընթացքում՝ Արևմտյան Հայաստանի ավանդական մշակույթի կրող տարրեր բանասացներից<sup>40</sup>:

Մանկական ծիսական երաժշտական բանահյուսության նմուշների տեքստերն ունեն կայուն՝ բանաձևային և փոփոխվող՝ հանպատրաստից հորինվող մասեր: Կառույցի բանաձևային հենքը կազմված է տվյալ տոնի, ծեսի բուն նպատակի հակիրճ ներկայացումից՝ հովանավոր գերբնական ուժերին միտված զոհաբերության ակնկալիք-պահանջով, տվյալ ընտանիքին համայնքի ընդիանուր ծիսական մքնուրուր ներգրավելու հնարավորությամբ և տոնի հրաշքին հաղորդակցվելու առաջարկով: Սովորաբար, ավարտվում են գրհարերություն-նվիրատվություն անորմերին ուղղված բարեմաղթանքով և հրաժարվողներին հասցեազրված պատժի ակնարկներով: Հաճախ կառուցվում են հարց ու պատասխանային (հանելուկի) եղանակով, որը բնորոշ է հմայական տիեզերաստեղծ արարողությունների երաժշտաբանահյուսական բաղադրիչը դարձած բանաձևային տեքստերին<sup>41</sup>: Կարելի է նկատել, որ ի շարս այլոց, մանուկների և մեծահասակների խմբերը, նաև այսպիսի խորհրդանշական հաղորդակցության եղանակով էին անմիջական մասնակցություն ունենում ավանդական ծիսական գործընթացներին (օրինակ՝ «Գովեմ-գովեմ, ո՞ւմ գովեմ», «Նուրի-Նուրի» և այլն): Ասերգի փոփոխվող հատվածը հիմնականում կիրառվում է ընտանիքի անդամներին թվելու, նկարագրելու կամ կուտակողական մասերում հիմնական սյուժեին հավելումներ կատարելու նպատակով: Աչքի է ընկնում մտքի շարունակականության սկզբունքով կազմված թվացյալ անավարտ հենքով, որը երեխային յուրաքանչյուր առանձին դեպքի համար հանպատրաստից հորինելու հնարավորություն է տալիս: Երգվող տեքստերի շարունակող կրկնություններն անվերջության, հավերժության պատրանքի յուրօրինակ նմանակումներ են: Կատարվում են մենակատար և խումբ կամ փոխեփոխ ասվող հարցպատասխանային եղանակներով<sup>42</sup>: Նույն սկզբունքով են կառուցվում նաև «Պուրմա տիկինն էկել Է» և վերը հիշված երաժշտաբանահյուսական մյուս նմուշները: Երգամտածողության առումով՝ վերջիններս բնորոշվում են մեղեդու և տեքստի պարզ կառուցվածքով, հարուստ կրկնություններով, հստակ ու պարբերական չափակշռույթով և մեծավ մասսամբ հնչում են ավանդական երաժշտական մշակույթի ոիքմանելեցային ոլորտում<sup>43</sup>:

Ի տարբերություն վերը նշվածների՝ թեև առավելապես տղամարդկանց էին վերապահվում Բարեկենդանի տոնին ծիսական թատերախաղով ուղեկցվող հարցպատասխանային<sup>44</sup> երգաշարերը («Աս տարի, տարի», «Գացեր, տեսեր», «Եկեք, տեսեր», «Ելեյք, տեսեյք»), այսուհանդերձ, երգի կուտակողական կառուցվածքների և բարեմաղթանքների հատվածներում, ըստ մեր գրառած դաշտային նյութերի, նրանց ձայնակցում էին նաև երեխաները օրինակ՝

Հող, որ ըզորդ,  
Որդ, որ ըզմարդ,  
Մարդ, որ ըզեղ,  
Եղ, որ ըզժանգ,

Ժանզ, որ ըզուր,  
 Սուր, որ ըզարջ,  
 Արջ, որ ըզգել,  
 Գել, որ ըզէծ,  
 Էծ, որ ըզբուփ՝  
 Հալալ է, Քըրմն, հալալ է,  
 Հալալ է, Զամրո, հալալ է,  
 Ես ինչ քյաֆոր դարու հասանք, հալալ է,  
 Ես ինչ քյաֆոր դարու հասանք, հալալ է,  
 Զեզ՝ Բարիկենդան,  
 Մեզ՝ բարի Զատիկ,  
 Մեզ՝ Բարիկենդան,  
 Զեզ՝ բարի Զատիկ:

[ԴԱՆ, Սպիտակ, 1985]

Բարեկենդանի ծխական երգերի մեջ հաճախ հանդիպում են նաև բազմանաս կառույցներ: Օրինակ, Մ. Թումանանի [2005, 161] ձայնագրած «Ելեյք, տեսեյք...»-ը (Տ.Գագանցյան) քննարկելի է իրքի այս շարքի առավել ամբողջական տարրերակ: Եղանակավորումը բաղկացած է երեք ավարտուն, միմյանց հաջորդող մասերից՝ հիմնատող և երկու կրկներով («Ելեյք, տեսեյք, վիրճի կերէ մեր թուփ»-1, «Ուն էր թիուն, թուփն էր իգուն» մինչև ....խալալ էր»-2 և 3-րդ մասը՝ «Խալալ էր, ջալալ էր»-ից մինչև վերջ: Ի տարրերություն մեղեդային կառույցի՝ ըստ բովանդակության քննության պարագային, երկրորդ կրկներովը կարելի է տրոհել երեք հատվածի՝ «Խալալ էր, ջալալ էր...», «Ինչ բարի տարեկ մ’եր էկավ վեր մե» և որպես ասվածի հաստատում հնչող՝ «Կյո վեր մե, կյո վեր մե»: Այս երգի խոսքային տեքստի բոլոր մասերը գրեթե համընկնում են մեր գրառած օրինակին՝ փոքր-ինչ տարրերակվելով: Հատկապես տարրերվում են բարեքանության հատվածները, որոնք մեր գրառած օրինակում առավել երկարաշունչ են՝ «Հալալ է, Քըրմն, հալալ է, Հալալ է, Զամրո, հալալ է», իսկ Մ. Թումանանի նոտագրած երգի վերջին տողի «Կյո վեր մե»-ն քիչստոնեական շրջանում փոխարինվել է «Զեզ՝ Բարիկենդան, Մեզ՝ բարի Զատիկ» տողերով:

Բերած օրինակները ևս հավաստում են, որ ծեսի ժողովրդական արարողակարգի համատեքստում՝ ավանդական հանայնքի բոլոր անդամները նախապես պատրաստվում էին և մասնակցում մանուկների իրավասությանը հանձնված արարողություններին թե՛ համապատասխան վարվելակարգով, թե՛ հնչյունախոսքային տեքստով, որի շնորհիվ վերանում էր կատարող-հանդիսատես սահմանը՝ ապահովելով հասարակության բոլոր ընկերային, սեռահասակային շերտերի մասնակցությունը, որ տոնածիսական մթնոլորտի հենքն էր: Հիշյալ բոլոր երաժշտախոսքային տեքստերը, վարվելակարգային և վարքագծային պահվածքը երեխաները սովորում էին տատից, մորից (երբեմն՝ տարիքով մեծ երեխաներից), որը փոխանցվում էր ժառանգաբար: Եթե վերը նշված տարրերակներում մանուկ-մշակույթ կապը հիմնականում իրականացվում էր կանանց միջոցով (տատ, մայր), ապա մշակույթ-քաղաքակրթություն կապը՝ ազգի ծագման ու վիպական անցյալի հետ առաջին ծանոթությունը սերտորեն առնչվում էր պապի կամ տղանարդկանց միությունների [Լիսիւան Ծբ. 1958, Վարդանյան 1981, 94, 97] հետ: Հիմնականում, պապը կամ

հայրն է նաև օգնում թոռներին պատրաստելու առաջին պարզունակ նվազարաններն ու հնչյուններ արտաքերող հարմարանքները՝ գիտելիք-հմտություններ փոխանցում թե՛ ավանդական որոշ արհեստների, թե՛ նվազարանների ստեղծման, ծագման, պատմության և կատարման գաղտնիքների մասին:

Ինչպես կարելի է հետևել վերը շարադրվածից, մանկան ծննդից մինչև հասունություն, մշակութային ժառանգության փոխանցումն ընթանում է ավանդական երաժշտաբանահյուսության ժիրում, որի նպատակն է ձևավորել երեխայի ազգային նկարագիրը, դաստիարակել ու ներգրավել նրան իրեն համայնքի՝ հասարակության լիարժեք անդամ՝ ապահովելով նախնիների հետ կապի շարունակականությունը: Ամփոփելով այս իրողությունն իրեն հարացույց՝ կարելի է եզրահանգել, որ մանուկների կատարմամբ ներկայացվող ժիական երաժշտախոսքային տեքստերում ներհյուսպում են ժամանակի բոլոր երեք շափումներն՝ իրեն հավելության բանաձևային կառույցներ:

## ՊՈՒՍՏԱՏԻԿԻՆՆ ԷԿԵՐ Է

Անձրևաբերության ծես

Զայնագրությունը և նոտագրումը՝  
Մ. Թումաճանի

«Հայրենի երգ ու քան», հ.3, էջ 14,  
Պ. Հ., Բալու

J. = 88

Պուս - տի - կին է - կեր է,  
ույ, ույ, ույ ա - ղամ,  
շա - րե շա - պիկ հա - գեր էր,  
ույ ա - ղամ:  
Կար - միր գը - ղակ դը - րեր է,  
ույ, ույ, ույ ա - ղամ,  
քը - թան լա - չակ կա - պեր է,  
ույ ա - ղամ:

## ԲՈՒԿԱՆԵԲԱՐԱՆ, ԱՆՁՐԻՎ ՊԻ

## Անձրևաբերության ծես

## Զայնագրությունն ու վերծանությունը՝ Զ. Թագակչյանի

ԱԻՀ, Արտաշատ, 1987, գ. Ներքին Դվին  
բանասագ՝ Սերոբ Վարդանյան

♩. = 78

Բուկ - լե - բա - բան, անձ - բիվ այի,  
 բա - բան - կե խարս, անձ - բիվ այի,  
 Ար - տիր ծը - լին, կա - նաշ ծը - լի - բը քո պա - ժին:  
 Ար - տիր ծը - լին, կա - նաշ ծը - լի - բը քո պա - ժին:

Բոլովեաբան, անձրիվ պի,  
Բարանիկն խարս, անձրիվ պի,  
Արտեր ծղլին, կանաչ ծղլիրը քն պաժին,  
Արտեր ծղլին, կանաչ ծղլիրը քն պաժին:

Բուկերարան, անձրիվ պի,  
Բարանկի խարս, անձրիվ պի,  
Արտեր խասնին, տռուզ խատիրը քո պաժին,  
Արդեր խասնին, արուզ խափիրը քո պաժին:

ԲԱՅԲՈՒԿԵ\*

## Պարեղանակի վոկալ կատարում

## Զայնագրությունն ու վերծանությունը՝ Զ. Թագակչյանի

ԱԻՀ, Արտաշատ, 1998, գ. Ներքին Դվին  
բանասաց՝ Սերոբ Վարդանյան

♩ = 100

8

8

8



\*Բայրուկե - անձրևի հարս՝ Վասպորականում կիրառվող «Անձրևի ոգու» անվանման տարբերակներից:

## ԷԼԵՔ, ՏԵՍԵՔ

Բարեկենդանի նրգ

Զայնազրությունն ու վերծանությունը՝  
Զ. Թագակշյանի

ԱԻՉ, Արտաշատ, 1987, գ. Ներքին Դվին  
բանասաց՝ Սերոբ Վարդանյան

♩ = 65

Է - լեք, սե - սեք ի՞նչն ի կի - րիք թուփ: - - -

Է - լանք, սե - սանք էծն ի կի - րիք թուփ:

Էծն էք թուփուն, թուփն իք ի - թուն,

Էք Վա - րա - կա, տակ - նա կու - կամ,

Ինչ ոք ու - զիմ վե - րես կու - կա...

Խա - լալ էք, ջա - լալ էք...

- Էլեք, սեսեք ի՞նչն ի կիրիք թուփ:

- Էլանք, սեսանք էծն ի կիրիք թուփ:

Էծն էք թուփուն, թուփն իք իթուն,

Էք՝ Վարակա, տակնա կուկամ,

Ինչ ոք ուզիմ վերես կուկա...

Խալալ էք, ջալալ էք...

## ԻԿԻՆՔ, ԽԱՍԱՆՔ ՀԸՏԸՆ ԿԻՐԱԿԻՆ

Բարեկենդանի երգ

Զայնազբուքյունն ու վերծանուքյունը՝  
Զ. Թագակչյանի

ԱԻՉ, Արտաշատ, 1987, գ.Ներքին Դվին  
բանասաց՝ Սերոբ Վարդանյան

Ի - կինք խա - սանք հը - տըն - կի - րա - կին, հա - լը - լա,  
Ի - կինք խա - սանք հը - տըն կի - րա - կին, հա - լը - լա:  
Ծեռ կու - տուր - պու - տուր կե - մե - րան, շա - պիկ կա րո - դին, հա - լը - լա,  
Շա - պիկ ըլ - կա - - - րից, հա - լը - լա:  
Մի պըստիկ խարսին, հալըլա:

Իկինք խասանք հըտըն կիրակին, հալըլա,  
Իկինք խասանք հըտըն կիրակին, հալըլա,  
Ծեռ կուտուր-պուտուր կեներան շայիկ կարողին, հալըլա,  
Շապիկ չըկարից, հալըլա,  
Մի պըստիկ խարսին, հալըլա:

Իկինք խասանք հըտըն կիրակին, հալըլա,  
Իկինք խասանք հըտըն կիրակին, հալըլա,  
Ծեռ կուտուր-պուտուր կեներան լաշիկ կարողին, հալըլա,  
Լաշիկ չըկարից, հալըլա,  
Մի պըստիկ խարսին, հալըլա:

Իկինք խասանք հըտըն կիրակին, հալըլա,  
Իկինք խասանք հըտըն կիրակին, հալըլա,  
Ծեռ կուտուր-պուտուր կեներան մեզար կարողին, հալըլա,  
Մեզար չըկարից, հալըլա,  
Մի պըստիկ խարսին, հալըլա:

## ԵԼԵՅՔ, ՏԵՍԵՅՔ

Բարեկենդանի երգ

Զայնազրությունը և նոտազրումը՝

Մ. Թումաճանի

բանասաց՝ Տ. Գաղանճյան

♩ = 50

Ե - լեյք, տե - սեյք վի՞րն է կիրե մեր թռի,  
Ե - լեյք, տե - սեյք վի՞րն է կիրե մեր թռի:  
Ուն էր թռ փուն, թռի էր ի - գուն,  
Էզ Վա - րա - զա, տակն ա- կու- կյա,  
Ինչ որ ա- սես վե- րես կու- կյա:  
Խա- լալ էր, ջա - լալ էր:  
Ինչ բա- րի տա- րեկ մ'էր է- կավ վեր մե,  
Կյո, վեր մե, կյո, վեր մե: կյո, վեր մե:

Ելեյք, տեսեյք վի՞րն է կիրե մեր թռի,  
Ելեյք, տեսեյք վի՞րն է կիրե մեր թռի:

Ուն էր թռփուն, թռփն էր իգուն,  
Էզ Վարազա, տակն ակուկյա,  
Ինչ որ ասես վերես կուկյա:

Խալալ էր, ջալալ էր:  
Ինչ բարի տարեկ մ'էր էկավ վեր մե, /2 անգ.  
Կյո վեր մե, կյո վեր մե: /2 անգ.

# ՎԻճԱԿ ՆՍՏԵ ՎԵՐ ԻՇՈՒՆ

Համբարձման երգ

Զայնազբությունը՝ Սրբ. Լիսիցյանի  
Վերծանությունը՝ Զ. Թագակյանի

ԱԻԶ, Ս. Լիսիցյանի ֆոնդ  
Պ. Հ., Վասպորական, գ. Հայոց Զոր  
բանսաց՝ Արշակ Բաբայան

$\text{♩} = 140$

Զան զյուլունը, զան, զան,  
Զան, ծաղիկը զան, զան:

Վիճակ նըստե վեր իշուն,  
Զան զյուլունը, զան, զան,  
Վիճկի փեղըն ար բը շուն,  
Զան, ծաղիկը զան, զան: / անգ.

Երգընքեն հընցըն կուզեր,  
Զան զյուլունը, զան, զան,  
Աշը լարի քու սազեր,  
Զան, ծաղիկը զան, զան: / անգ.

## ՀԱՄԲԱՐՁՄԱՆ ՀԱՆԴԻ ԼԱԼԱ ԵՄ ՔԱՂԵԼ

Չայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Զ. Թագակչյանի

Տավուշի մարզ, գ. Այգեհովիտ, 1980  
Բանասացների տվյալները չեն գրանցվել

**1-ին մեներգող**

**2-րդ մեներգող**

**Խումբ**

1-ին մեներգող- Համբարձըման հանդի լալա եմ քաղել,  
Վիճակ եմ հանել, ջանգյուլում ասել:  
2-րդ մեներգող- Համբարձըման հանդի լալա ես քաղել,  
Վիճակ ես հանել, ջանգյուլում ասել:  
Խումբ                  Վիճակ եք հանել, ջանգյուլում ասել:

1-ին մեն. - Համբարձըման իմ ծաղիկն ալա է,  
Իմ ծաղիկըն ալ ու, ալվալա է:  
2-րդ մեն. - Համբարձըման քու ծաղիկն ալա է,  
Ջու ծաղիկըն ալ ու, ալվալա է:  
Խումբ                  Սեր ծաղիկըն ալ ու, ալվալա է:

## **Բ. ԸՆՏԱՆԻ ԿԵՆԳԱՆԻՆԵՐԻ ԵՎ ԹՌՉՈՒՆՆԵՐԻ ԽՆԱՄՔԻ ԸՆԹԱՅՔՈՒՄ ՀՆՉՈՂ ԵՐԱԺԾՏԱԽՈՍՔԱՅԻՆ ՏԵՔՍԵՐ**

### **ԿԵՐԱԿՐՈՒՄ ԵՎ ԽՆԱՄՔ**

Կենարնթացն իբրև հնչյունային տեքստ դիտարկման նպատակով Վայոց ձորում գիտարշավային նյութեր գրանցելիս՝ փորձել ենք նաև ձայնագրել ու նկարագրել ընտանի կենդանիների ու թռչունների կերակրման և խնամքի ընթացքում կենցաղավարող երաժշտաբանահյուսական հանպատրաստից ժանրերը: Վերջիններիս ստեղծող-կատարողների գերակշիռ մասը միշտ և հասուն տարիքի կանայք էին: Հավաքված նյութը վկայում է, որ նման ասերգ-դարձվածները խորք չեն նաև երիտասարդ աղջկներին՝ հատկապես, ունկնդիրի (ականատես) բացակայության պարագային: Ի տարրերություն տարեցների, որոնց տեքստերում ձայնարկությունները բուն նպատակից (ընտանի կենդանիներին ու թռչուններին կերակրելու կանչ կամ քշել-հեռացնելու սաստելածն) բացի արտահայտում էին նաև ասացողի տրամադրությունը, իսկ բառային մակարդակում որոշ տեղեկություններ էին պարունակում ընթացիկ հոգսերի, ընտանիքի ու հոլյոքերի մասին՝ երիտասարդների ստեղծած հանպատրաստից տեքստերը մեծավ մասամբ ձայնարկություններից են կազմված:

Քանի որ կերակրելու գործընթացին խարսխսվող ասերգային կառույցները միտված են կենդանիներին ու թռչուններին շուրջը հավաքելուն կամ քշել-հեռացնելուն՝ հիմնական շեշտը ձայնարտաքերման կերպի և սաստող հնչյունների բարձր-ցածր անցումների ու խաղերի ոլորտում էր կատարվում (տե՛ս Է.Հովսեփյանից գրանցած կանչը):

Ի տարրերություն կրի երգերի, որ սովորաբար փակ տարածքում՝ գործում են հնչում, որտեղ ձենով ասողը հնարավորություն ունի տեսնելու յուրաքանչյուր ներս եկողին (անցանկալի վկա, ունկնդիր)՝ բակում (բաց տարածք) հավերին կերակրելիս ենթադրյալ ականատեսի կամ ուկնդիրի առկայությունը դժվար է նկատել: Հայսմ, անգամ միայնակ լինելիս, ասացողը խուսափում է անձնական կյանքի դրվագ կամ տրամադրություն ներմուծել երգվող տեքստ, և ընդհակառակը՝ բխում է, թե փոքր-ինչ կերպափոխվելով «ցուցադրում» է իր ձայնային-կատարողական հնարավորությունները՝ (տե՛ս Ա. Ասատրյանի կանչը): Նոտագրյալ օրինակից երևում է, որ բանասացը գործն սկսում է մի երկրորդ անձի՝ հարսին դիմելով, որից պատասխան չի ակնկալում, քանի դիմումն ավելի հուետրական բնույթի է (նույնը տեսնում ենք և քիչ ավելի ուշ՝ բռուանը դիմելիս): Գրանցված նմուշն, ըստ էության, կենցաղային գործընթացն ուղեկցող մենախոսություն է, որը թե՛ գործողությունը կատարողի վերաբերմունքի ու մտորումների արտահայտությունն է, թե՛ հավերին կերակրելու մեղեդայնացված պատկերը: Մեր գրանցած այս ամենաարտահայտիչ ասերգի սկիզբը՝ «Այ Հասմիկ ջան...», հնչում է բնական ձայնով, ապա, գերիշխում են հավերին կանչող ձայնարկություններն ու ալիգերացիաները, որի ժամանակ կատարումը փոքր-ինչ ֆալցետային<sup>45</sup> երանգ է ստանում: Երկու բանասացների կատարումներում էլ նկատելի է թռչունների ձայնների ելակցումների, կերը կոցահարելու ոիքմի նմանակման միտումը, որ բնությանը կրկնօրինակելու միջոցով երաժշտության ծագման ձևերից է (հմնտ. Չ. Դարվինի տեսության հետ):

Հաջորդ օրինակը գրանցվել է հավանոցում: Թխսկանին և ճտերին կերակրելիս ձենով ասվող այս հատվածը նկատելի աղերսներ ունի հանրածանոք ժողովրդական երգի մեղեղային շարադրանքի հետ՝ «Ալա-յ-բալա-յ զուցաները» և կարող է ընկալվել իրքն դրա տարբերակներից մեկը: Կուտ տալու ընթացքում հնչող այս ինքնատիպ մենախոսության մեջ, ասացողը ցավով պատմում է ճտերին բաժին հասած կտանգի մասին: Ցավոք, այս շարքի ծայնազրյալ օրինակները սակավաթիվ են և հնարավորություն չեն տալիս լայն համեմատություններ ու ընդհանրացումներ անել:

Ուշագրավ է, որ ի տարբերություն հավերին կուտ տպիս հընթաց երգվող օրինակի, հորթերին կերակրելիս ձենով ասվող հորինվածքում ավելի է ընդգծվում նույն բանասացի «երգ կապելու» օժտվածությունը և ավանդական երգամտածողության հետ ժառանգական կապը:

ճՈՒ, ճՈՒ, ճՈՒ, ճՈՒ

## Հավերին կուտ տայու կանց

Զայնազրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Զ. Թագակչյանի

ԱԻՀ, Վայոց ձոր, 1998, գ. Եղեգիս  
Բանասագ՝ Էլիզ Հովսեփյան

• = 84

*Առանց շափակարգի խոր.*

Տես ի՞նչ անել է...Աշ, դար թալ էդեղ:



### *Urusia subhylina* sp. n.

Այս միտաքաղաք  
Այ, միդաք մնաս,



## ԱԼԱՅ - ԲԱԼԱՅ ԶՈՒԶԱՆԵՐՄ

## Ծուտիկների խնամքի մասին ասերգ

Զայնազրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Զ. Թագավակչյանի

Ահօ, Վայոց ձոր 1998, գ. Եղեգիս  
Քանասաց՝ Էլիզ Հովսեփյան

1. = 132

ხა... ლ - სხა, ი - სხა, ჩა - აბ კპ - კპ - ნა - სხა.  
 სახ ელ სა-ხან, ძონ წა-ტე-ი...  
 ა - ლა ქ - ქა - ლა გო - გა - - - ნე - რე,  
 ქა, ჩა<sup>8</sup> ზო - რო გო - გა - - - ნე - რე:  
 გო - გა - ნე - რე, მნ - ლენ ე - ლა უნ - ნე - ა,  
 უ - რე ე - ხა, რა - მოდ ე კპ - უნ - რე:

Ա'Յ ՀԱՍՏԻԿ ԶԱՆ, Ա'Յ ԲԱԼԱ ԶԱՆ

## Հավերին կերակրելու կանչ

Զայնազրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Զ. Թագակչյանի

Վայոց ձոր, 1998, գ. Զարագլուխ  
Քանիսաց՝ Արմիկ Ասատրյան

**Tbilisi**

♩ = 168

8 უ' ჯას-მჩე გან, ა' ქა-ლა გან, მხრ խა - ყე - რე կո - տორ-ქან გან-გად, ან...

8 სი თონ, სი, կო - თ, ძორ თანებ. ძო, ძო, ძო, ძო, ძო, ძო...

8 ხა აკ - ლი - რე გათ ჯარ ჩ, ახან - ზე, ხა აკ - ლი - რე կო - სინ თო, ეთ խა - ზე,

8 Եղ խա - վե - րին կե - րավ ախ... ճու, ճու, ճու, ճու, ճու, ճու, ճու...

8 Ախ - - չի', ճոր պե խա - վե - րին:

8 Այ գե-վուորք ջան, քել էն բա-վան ճոր լից, պեր, տիր եղ խա-վե-րին տե-մը:

8 Խա - վե - րը ճու ա - - ճեն, բա - լա ջան,

8 որ տա - նենք օ - բան, ու - - - տենք,

8 Բա այ բա - լա ջան:

8 Տա - նիենք օ - բան, մոր - բիենք խա-վե-րըն,

8 Այ - լոր - նե - րը մոր - բիենք, ու - տիենք...

8 Ել բան չը - մը - նաց մե - զի...

*Այ հասմիկ ջան, այ բալա ջան,*

*մեր խավերը կոտորվան քաղցած, ախ...*

*Ել տոմ, ել, կոտը, ծուր տանը.*

*ճու, ճու, ճու, ճու, ճու, ճու...*

*Են այլորք շատ չար ի, ախչի',*

*են այլորի կրյսին տու, բալ խասի,*

*Եղ խավերին կերավ ախ...*

*ճու, ճու, ճու, ճու, ճու, ճու...*

*Ախչի', ծուր պե խավերին:*

*Այ գե-վուորք ջան, քել են բավան ճուր լից, պեր,*

*տիր եղ խավերին տեմը:*

Խավերը ծու ածեն, բալա ջան,

Որ տանենք օրան, ուտենք,

Բա, այ բալա ջան:

Տանիենք օրան մորքիենք խավերն,

Այլորները մորքիենք, ուտիենք...

Ել բան չըմընաց մեզի...

## ՀՈՐԹԵՐ ԶԱՆ

Հորթերին կեր տալու երգ-ասերգ

Զայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Զ. Թագակչյանի

ԱԻԶ, Վայոց ձոր, 1998, գ. Քարազլուխ  
Բանասաց՝ Արմիկ Ասատրյան

$\text{♩} = 126$

Հորթեր Զան՝ Հա սան ջան, Հու սեն ջան... Ըլ-նիեմ ի - րենց որ-թի-քը վեր ցիեմ, է - թամ,  
քը - ժի ա-նիեմ, քը - ժի ա-նիեմ, Որ խոտ ու-տն - իեմ՝ կա-թե կը ռեմ քը-ժո-նե-րիս:  
Հա սան, Հու սեն ջան, շոտ ճո-չա-գեք, որ ծա խիեմ՝ բա լա-նե-րիս շոր առ նիեմ,  
Դը-րոց է-թան... Հա-սան, Հու-սե-նըս, հե՞յ...

Քը-ժի, քը-ժի, քը-ժի, քը-ժի, Հա սան, Հու-սեն, Հո - դո ջան:  
Խո՞չ ա - նիեմ, քո-ռա նըս վեր ցիեմ, տա նիեմ, որ Հա սան, Հու-սե-նին պա խի:  
Տա տի-կը մեռ - նի քոռ - նե - րին, տա տի-կը մեռ - նի բա-լա - նե րին:  
Տա-տի - կը մեռ - նի... Տաս - նը - օխ - տը քոռ ու - նիեմ, վեց է - րե - խա ու - նիեմ:  
Վուր մե - կի դար - դը բյա - շեմ եղ նեղ պայ - ման - նե րում:  
Վուր մե - կի ցա - վը բյա շեմ, վուր - ին խաս - ցիեմ, վուր - ին չո - խաս ցիեմ:  
Սաղ բա - փա - ռա կան է - լիր են ոռ - սաս տան - նե - րը, բա - լա, բա - լա, բա լա, բա - լա:  
Քը ժու, քը - ժու, քը - ժու, քը - ժու, քը - ժու:  
Այ բը - ժո - ներ ջան, ի՞շ - թար պա - խիեմ ծե - զի,  
Որ տուր էլ իմ օխտ նա - ֆա - րը պա - խիեք...

### ԿԹԻ ԳՈՐԾԸՆԹԱՅՑ

*Զինովի* ասվող երաժշտախոսքային կերտվածքների շարքում առանձին խումբ են կազմում կարճատու կենդանիներին կրելու և կերակրել-խնամելու ընթացքում ստեղծվող հաղորդակցական, ասերգային դիմելաները: Խնչակս արդեն նշել ենք օրորների քննության պարագային, հայ գեղջկուհու առօրյա կենցաղի բաղադրիչ դարձած այս հանպատրաստից ստեղծագործությունները ևս մասնագիտական հրատարակություններում ընդհանրական անվամբ կոչվում են *կրի երգեր*: Գյուղական միջավայրում դրամբ տարբերակվում են կենդանուն դիմելու ձայնանմանակումներով՝ «Բժ՛...», «Բժի՛...» կամ կոնկրետ կենդանու անվանը հավելվող կանչի, դիմելածնի հաղորդակցական ձայնարկություններով:

Մանուկների խնամքին առնչվող հանպատրաստից տեքստերի նման, սրանց բովանդակային կառույցը ևս հիմնականում եռամաս է՝ նախապատրաստում՝ կանչ, խնամք (լվանալու, մաքրելու գործընթաց), կրելու բուն ընթացք և պարտ՝ հանգատացնել, գրինակություն հայտնել ստացված արդյունքի համար: Այս շարքի ենթախումք կարելի է համարել ձագերին (հորթ, գառ, ուլ) կերակրելու կամ կրելիս մորից հեռացնելու ընթացում ասվող հնչյունավորված խոսքերն ու ասերգերը, որոնք ևս եռամաս են՝ կանչ, բուն գործընթաց (կերակրել, խնամել, հեռացնել), ավարտ: Նշենք, որ երկու տարբերակում էլ տեքստի մասերը հավասարաշափ չեն և ըստ տեղի և անհրաժեշտության կարող են երկարաձգվել կամ հակիրճվել: Նյութի մանրագնին քննությունը ցույց տվեց, որ այս տեքստերը մենախոսության քնույթ

ունեն: Կրի երգերի թեմատիկ առանցքը կարնատու անասուններին ուղղված փառաջանքն ու հորդորն է: Դրանք դրսուրվում են շուրջ երկու տասնյակ բառերի ու բառակապակցությունների միջոցով՝ *բալա-բալա, բրժո-բրժո, լալաս, բրժու, բաղցրու, ուրլդ քե պահի, խելոյ յել* և այլն: Սրանք համեմվում և կամ ընդմիջվում են աշխատանքային գործընթացը ներկայացնող, կամ ասացողի միտքը տվյալ պահին զբաղեցնող տարաբնույթ կենցաղային արտահայտություններով: Խնամնողը դիմում է կենդանուն, հաճախ գորովանքով համեմատում երեխաների, բոռների հետ, դիմում փաղաքշական անուններով՝ *բալա, մախչուն, մախչե, սիրուն, անվանակոչում* Սոնա, Ծաղկ, Լուսնյակ Մարալ, Փոռե, Մարջիկ: Նրա ձայնի գորովախց ելսէջումներին և փաղշանքներին ի պատասխան՝ հաճախ լսելի է կենդանու բառաշը կամ մրկլոցը, որ կարծեք, ներդաշնակվելով մենախոսությունը՝ վերածում է մի յուրօրինակ երկխոսական հաղորդակցության: Իսկ այս իմքնատիպ «գրույցի» ձայնառությունը՝ դամը, դույլի մեջ լցվող կարի շիբերից արձակվող հետնախորքային հնչյուններն են, որ բազմաձայնության պատրաճը են ստեղծում: Այդ ընթացքում երբեմն ասացողը խոսում է նաև իր նվիրական երազանքների, հոգսերի, հուզող հարցերի կամ առտնին գործերի մասին: Այս ամենը դրսուրվում է իրար կապակցված ինչպես եղանակավոր, այնպես էլ զուտ խոսքային կառույցներում: Այսօրինակ կրի երգերի բնորոշ նմուշ է Վայոց Ձորի Քարագլուխ գյուղից Արմիկ Ասատրյանի երգած օրինակը, որն իր կառուցվածքով ու բովանդակությամբ կարող է հանդիսանալ մեր մյուս ձայնագրությունների խտացումը:

**Մեղեդու շարադրանքի առումով, ըստ Զ. Թագակչյանի, Վայոց ձորի կրի երգերում (տե՛ս նոտային օրինակները) առկա են՝**

ա) միայն հիմնատողերից,

բ) միայն կրկնակային տողերից,

գ) հիմնատողերից ու կրկնակային տողերից բաղկացած հանգավոր ու չհանգավորված 2-10 տողանոց ավարտուն կառույցներ:

Յուրաքանչյուր տողի վաճների քանակը փոփոխական է և տատանվում է 2-12-ի միջև՝ կախված տվյալ պահին երգողի տրամադրությունից: Հանդիպում են 6-8 վաճկանի հանգավոր և անհանգ երկտողեր, եռատողեր, քառյակներ: Այսինքն, հանգապատրաստից կրի «երգ կապելիս» ստեղծագործողն ազատ է շարադրանքի մեջ և սույն տրամադրության դարձումներին է ենթարկվում:

Երաժշտառնական հատկանիշներով, կրի երգերը բաժանվում են երկու խմբի. ա) խմբում գերիշխում է 6/8 պարբերական չափակարգը, իսկ բ) խմբի եղանակավորումն ընթանում է չափական ազատ շարադրակարգում՝ առանց չափակարգային ուժեղ ու թույլ մասերի հարաբերության, ուր հատածներն առաջանում են ամրողականություն կազմող երաժշտախոսքային կառույցների ավարտների շնորհիվ: Հանդիպում են նաև այս երկու խմբերի հատկանիշների զուգորդմամբ օրինակներ: Ա խմբի երգերում առաջանում է 6/8 չափում շարադրված երկմեծավերց՝ թիյամբ, ոտքը, առանցքային նշանակություն է ստանում իր պարբերական կրկնություններով: Ծնունդ առնելով կրելու ընթացքում առաջացող ձայնային ատաղձից՝ այն կարող է անգամ չհամընկնել երգի կշռույթի հետ և առաջ բերել յուրատեսակ բազմակշռութային՝ պոլիմետրիա, շարադրանք: Զայնակարգերի առումով, առանձնանում է երեք հիմնական կառույց՝ գերակայող փոյուզիական եռալար՝ տրիխորդ, իննական եռալար և դորիական եռալար ու բառալար՝ տետրախորդ, կառուցվածքները, որոնք կա-

րող են զուգորդվել այլ ձայնակարգային կառույցների հետ՝ ստեղծելով յուրահատուկ մեղեղիական զարտուղումներ՝ մոդուլյացիա: Ելեջակարգման հարցում կրի երգերում գերիշխում է ձայնակարգի դիմող ձայնից սկսվող վարընթաց-աստիճանական շարժումը, որը ծավալվելով խոսքային մեկ, երեսն 2-4 տողերի սահմաններում, վերջավորվում է հիմնաձայնով՝ տոնիկա: Հենք հանդիսացող այս շարժումը հաճախ հնչյունազարդվում է՝ ամեն անգամ մի նոր երանգ ստանալով: Սա առաջ է բերում մեղեղու ծավալման ձայնակարգերի ընդլայնում, ընդգրկելով դիմող ձայնից վերև և հիմնաձայնից վար գտնվող օժանդակ հնչյուններ: Կրի երգերի հնչյունաձավալը մեծ չէ՝ մեծավ մասամբ սահմանափակվում է քայլակի սահմաններում, առանձին օրինակներում՝ մինչև հնայակ, վեցյակ [Թագակչյան 1999, 17-23]:

## ԱԽՉԻ, ՀԱՍՍԻԿ

Ոչխարմերի կիրք նախապատրաստող ասերգ

Ձայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Զ. Թագակչյանի

ԱԽՉԻ, Վայոց ձոր 1998, գ. Քարավլուխ  
Բանասաց՝ Արմիկ Ասատրյան

$\text{♩} = 100$

64

♩ = 180

Բա - լա, բա - լա...  
 Դա - վի ջան, խո - րոտ կայ - նի, Դա - վի ջան, ո - տրդ մի վերց, կիս - տը քը - ցիւն կա - թի մն - ջը:  
 Բա - լա, բա - լա, բա - լա, բա - լա, բա - լա... Հե - յ, հա ~...  
 Տո չար ես, հա', հե - յ, հա ~, ա'յ չա - փըզ, ի՞նչ օ - յին ես խա - նել ի՞ն կը - լո - լու:  
 Ախ - չի', Կու - ռեմ պէ, կը - րիւմ. Կու - ռե ջան, Կու - ռե ջան, Կու - ռե ջան, բա - լա ջան, բա - լա ջան:  
 Կայ - նի, մի - րի կը - րիւմ. ո - տը նեյ քը - ցեց, ախ - չի. ո - տը պլո - նի, ախ - չի, ո - տը պլո - նի:  
 Հա, տե, շար են, հա ~, ան - տեր - նե - րիո:  
 Ա - նան, թի՞շ - բար ա - նիւմ, ժն - դիւմ, տա - նիւմ օ - րան:  
 Մի - նակ ի՞շ - բար պա - խիւմ, ա'յ բա - լի, եղ - րա - նի:  
 Թոռ - նե - րիս տր - բեր խե - տրու, ժն - դիւմ, վեր - ցիւմ ե - րամ օ - րան:  
 Չորս ա - նիս տր - նից - տե - նից զըր - կը - վիւմ ե - րամ օ - րան, բա - լա, բա - լա, բա - լա:  
 Եղ կա - թը, մա - ծու - նը լավ կա - պիւր, եղ խո - րոտ ի - րիւ - սով պա - նիր - նիւրն ել կը - տա - ներ բա - նա - ըն:  
 Կր - ծա - խեր, որ ժն - դր - վուր - դրն առ - նի, զոր ու - նի:  
 Չե - շի չը - տա - նիւր, հա ~, բա - լա ջան. ա - նա - նար թե - զի, չե - շի չա - նիւմ:  
 Ի - րե - սով պա - նիր կա - նիւմ, կը - տա - նիւմ, թող մեր բա - լա - թի ժն - դր - վուր - դր առ - նի,  
 ու - տի, զոր ու - նի, բա - լա ջան...  
 Բա - լա, բա - լա, բա - լա, բա - լա, մա - րա - լրա, լա - լան:

Սա - րալ ջան, մե կովն է է - լի ի - բեյն որ - դի - քը ար - վիել, որ նս պա - թիւն: 3  
 Որդ - կը - նիւ - րին պա - խիւ՞ն, թե քո - նն - րիս պա - խիւն. որ ես ի՞շ - քար ա - նիւն, հա~...  
 Այ, ջա - նըմ, ես էլ չնմ մեռ - նե - լի՝ պըրծ - նիւն:  
 Այ քա - լա, քալա...  
 Ել - նիւն սա - րըն, է - քամ ճյո - նա - վո - րին, նըս - տիւն, կե - դին քա - մաշ ա - նիւն:  
 Եր - գիւն, տառ - նամ ի - տե - վեն լամ, տառ - նամ եր - գիւն...  
 Գր - նա - լով զր - նա - ցի, երկ - րից հե - ռա - ցա: 3  
 Տաս - նը - ուր տա - րե - կան, մա - մա ջան, դա - դի տի - քա...  
 Դը - լո', դը - լո, դը - լո, դը - լո, յա - ման...

## ԲԺԻ, ԲԺԻ

Կովկիրի երգ-սասերգ

Զայնազրուրյունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանուրյունը՝ Զ. Խազակյանի

ԱԻԶ, Վայոց ձոր, 1998, գ. Քարավլուս  
Բանասաց՝ Արմիկ Ասատրյան

Բը - ժի, բը - ժի, բա - լս, բա - լս, բա - լս, բա - լս... 2  
 Մա - րս - լս, լս - լսս, բը - ժու, բը - ժու, բը - ժու: 2  
 Բը ժի, բը - ժի ա նեմ, կաք տր - տս նեմ, տառ քոռ նե - րիս, քոռ - նե - րը ճո - շու - նան:  
 Բա - լս, բա - լս... 2  
 Բը - ժու ջան, բը - ժու ջա - նը, մա - րս - լս, լս - լս:

Կը թերմ,  
 է - քամ օ - քամ՝ սա - լն - սար ման ի կյամ,  
 Կո - վե - րիս յու - ոը պի - թերմ, պա - նի - ոը պի - թեր - մը,  
 Տաներմքաղա - ըը ծա - խերմ, բա - լա, բա - լա, բա - լա:  
 Այխարսբա լա, պա - նի - ոը յու - դով ա - ոը, որ քաղ քը - ցի - նե - ոը խա - վը - ներն:  
 Բա - լա ջան, մե կովն էլ ծը - նավ, այ բա - լե, էր - կու հոր - թիկ պե րեց:  
 Բը մենք ի՞շ - քար կա ներմք էս տա - րի մա - ծու - նը, պա - նի - ոը պա կաս կըլ նի:  
 Բա - լա, բա - լա, բա - լա, բա - լա, բա - լա:  
 Ըլ - ներմ սա - ըը, բա - լա, բա - լա ա - ներմքա լա, բա - լա, բա - լա:  
 Եր - գնմ:  
 Նըս տեմ քա - րին, եր - գեմ՝ կան - չն - մը կա - քա - վը - նե րին...  
 Եր գեմ՝ կան չեմ կա քա վը - նե - րին, կան - չեմ իմ վեց բա լա - նե - րին,  
 Ի կյան տա տի - կի մո - տը, որ տա - տի - կի սիր - տը ու - րախ ըլ - նի,  
 Բա լա, բա - լա, բա լա, բա լա:  
 Ախ - չի, խարս քա - լա, առու լավ կըլ ներս,  
 Որ ես մենելոս, վրասս լամ լաս. բա լա, բա լա, բա լա, բա լա...  
 Այ, բա - լա ջան...  
 Տառ - նամ երգ եր - գեմ, բող բոռ - նե - րըս ու - րաս - խա - նան:  
 Ես մի ծառ ե - մը ծի - քա - նի, իին ար - մատ եմ պի - տն - նի,

Պը-տող - նե-րըս քաղ ցրա-համ, բա ի՞սմ, բո-լոր մարդ կանց նի-տա - նի:  
 Սա բալ ջա-նը, բա լա ջան, բը - ժո ջան, ո - տրդ մի բալ, հն...  
 Կայ նի կը թեմ, ի՞նչ ես կա-դր-դն, բա-լս ջան, բա լա ջան, մա-րս լս, լս լս:  
 Բը - ժո - նե - րըս, կայ - ներ լ, կայ - ներ կը - թեմ, բա - լս, բա - լս:  
 Բա - լս, բա - լս, բա - լս, բա - լս, պո-ջալ ի - րար մի տո,  
 Ո - տրդեպախի, մա-րս ջան, ոյն ջան մի, բա լս ջան, բա-լս քա լսս, քալս,  
 Սա բա լին, լս լս, լս - վը, տո չար ես, ես', ո - տրդ շատ ես վեր ցնի, մի-մն:  
 Բը - ժո ջան, բը - ժիս, բը - ժիս, բը - ժիս:  
 Կոր բան լլ - նեմ բո - նը Լը - կու որ - դիր ես պի րյն, մե վեդ - րո կար ես տա - լի:  
 Ապ - րես, բը - ժո ջան, ապ - րես, մա - րս լին...  
 Լա - վը, տո շատ չա - րու թիւն ես ա - նել, ես', լսե - լոյ ել:  
 Կա - բոլ թիշ ես տա - լի, մի խը - պար տա - գի:  
 Սա - բա - լս, մա - բա - լս, բը - ժոս, բը - ժոս, բը - ժոս:  
 Բա լս, բա - լս, բա - լս, բա - լս, բա - լս:

Վերջավորության մեջ սասցովի ծայնն սատիճամարար  
 մարտմ է, և ի վերջո անհետանում:

## ԲԱԼԱ, ԲԱԼԱ

Կովկասի երգ

Զայնազրությունը՝ Հ. Պիկչյանի  
Վերծնությունը՝ Զ. Թագակյանի

Ամպ, Վայոց ձոր, 1998, գ. Եղեգիս  
Բանասաց՝ Էլիզ Հովսեփյան

$\text{♩} = 110$

The musical score for 'Bala, Bala' features ten staves of music in common time, mostly in G major. The vocal range is primarily soprano. The lyrics are in Armenian, with some words written in Romanized Armenian above the notes. The score includes various musical markings such as fermatas, grace notes, and dynamic changes. The lyrics describe a scene of a woman looking at a man's face and asking him to stop. The score concludes with a final section where the woman asks the man to leave.

Դաստիարակությունը՝ Հ. Պիկչյանի  
Վերծնությունը՝ Զ. Թագակյանի

$\text{♩} = 110$

Ամպ, Վայոց ձոր, 1998, գ. Եղեգիս  
Բանասաց՝ Էլիզ Հովսեփյան

$\text{♩} = 110$

Սնե, Նախ - շն, հն... Հն, Բանդ, հն... Հն, Նախ - շն ջան, հն~, հն, յա~ր...

$\text{Snn-} \text{stnn, } \text{stnn-} \text{stnn, } \text{stnn-} \text{stnn, } \text{Բա-} \text{լա, } \text{բա-} \text{լա, } \text{stnn-} \text{stnn, } \text{stnn, } \text{Բա-} \text{նդ } \text{չեմ... } \text{Հն, } \text{Բանդ, } \text{հն~, } \text{հն...}$

Սն պան պե- բեյք, կա- պեյք, Ժն- ջիլ - նե - րը քը - ցեք վի - զո:

Կա - պե - րը տը - բեք ուն - նե - րին, այ Ա - նուշ ջան, Կա - պե - րը տը - բեք էք - տեք:

Վեռ- բո - նե - րը պեք, ա - բո - որ պեք... Հն, հնյ, Ար- բանդ, հն~, հն...

$\text{Snn-} \text{stnn, } \text{stnn-} \text{stnn, } \text{stnn-} \text{stnn, } \text{stnn-} \text{stnn, } \text{Բա-} \text{լա, } \text{բա-} \text{լա, } \text{բա-} \text{լա: }$

Սա- նի սն- դը, բա- լա, բա- լա,  $\text{Snn-} \text{stnn, } \text{stnn-} \text{stnn, } \text{Նախ - շն, } \text{stnn-} \text{stnn, } \text{stnn-} \text{stnn:}$

*Istupr.* Սեղր... Ի՞նչ ամենի յէ, չի բողնի կրբեմ:

Հն~, հն, յար տե - դը, հն~, հն,  $\text{Snn-} \text{stnn, } \text{stnn-} \text{stnn, } \text{stnn-} \text{stnn, } \text{stnn-} \text{stnn:}$

Սն - նաս, Սն - նաս, Սն - նաս, Սն - նաս, Բա - լա, բա - լա, բա - լա, բա - լա,

$\text{Snn-} \text{stnn, } \text{stnn-} \text{stnn, } \text{stnn-} \text{stnn, } \text{stnn-} \text{stnn, } \text{Snn-} \text{stnn, } \text{տո - hn, } \text{յէ...}$

Ին - չի չի բող - նել կը - բեմ, այս, Հն~, հն..., Տո - տո, տո - տո, տո - տո, տո - տո,

Նա - նան, նա - նա, նա - նան, նա - նա, - բա- լա, բա- լա... - -

*Istupr.* Օրդիքի քից տակն, Անուշ, բալաս էտի սրբըքի,  
մենք կըել տա: Ախր կաք շովեց, այ բալամ, էսօր,

Հն~, հն...

*Istupr.* Անուշ, բալամ, Սոնային պեք, Նախշեյին պեք կրեմ:

Հն- հն, յա- բըմ Նախ- շն:

Խոսք Աշ, վեղրոն պեր, էն մե կովը կըթերմ...  
 Զեյ- րան, հն- հն, յար տե- դրդ:  
 Հն~, հն, յար, հն- հն, հն~ հն', տոտ- տոտ, տոտ- տոտ, տոտ- տոտ, տոտ- տոտ:  
 Բա- լա, բա- լա, բա լա, բա- լա, հն~, հն~, հն, հն~, հն~, հն:  
 Բա- լայ, բա- լա, բա- լա, բա- լա, բա- լա, բա- լա, հն- հն, հն- հն:  
 Նա- նա, նա- նա, նա- նա, նա- նա, Զեյ- րան, Զեյ- րան, բա- լա, բա- լա:  
 Տա- նի- սա- հան, բա- լա, բա- լա, բե- զի կը- թերմ այ իս բա- լա:  
 Տո- տոտ, տոտ- տոտ, տոտ- տոտ, տոտ- տոտ, Զեյ- րան, Զեյ- րան:  
 Հն- հն~, հն- հն, հն~ հն, բա- լա ջան, հն~ - հն...  
 Սո- նա ջան, Սո- նա ջան, Սո- նա ջան,  
 Տո- տոտ, տոտ- տոտ, տոտ- տոտ, բա- լա, բա- լա, բա- լա, հն~, հն, յար, հն~ - հն:  
 Այ, այ, հն- հն- հն, հն- հն...  
 Տո- տոտ, տոտ- տոտ, տոտ- տոտ, կը- թերմ, կը- թերմ, վեդ- րոն լոց- վավ, Ա- նոշ ջան:  
 Վեդ- րոն տար, տար- տր- կի, փոք- փուրն ե- լավ, վեդ- րո- յեն թա- փավ:  
 Գը- նա- ցեք, կովն ե- սօր յա- ման կաթ տը- վեց, եղ- բան ա- վել կաթն ի՞շ- դար կա- մերնք:  
 Տա- նեմնք, լո- ցերնք կո- թե- րը՝ ձը- ցում- ներն է տեղ չի ա- նի, այ բա- լա:

\* Խաչագիր նոտանիշերով նշված են հնչյունների անորոշ բարձրությունը՝ մոտ արտասանությանը:

\*\* Ծեղագրերն արտասանել շրբունքների թրուացումով, թե՛ եղանակավոր և թե՛ չափակարգված արտասանության ժամանակ, որն ընդգծված է նաև նոտային տարագրությամբ:

## Գ. ՀԱՂՈՐԴԱԿՑԱԿԱՆ, ԳՈՎԱԶԴՎԱՅԻՆ ԿԱՆՉԵՐ

Ինչպես վերը նշեցինք, չենով ասլող կանչերը առանձին կենցաղում առավել տարածված երաժտախոսքային կառույցներն են՝ միտված տարածության վրա ասելիքը այլոց հաղորդելուն։ Դրանք հաճախ վերածվում են ինքնատիպ երկխոսության, որի ընթացքում երկրորդ կողմի պատասխանը կարող է նաև խոսքայինից փոխակերպվել վարքագծայինի կամ միավորել խոսքն ու գործողությունը։ Օրինակ, եթե մայրը կանչում է որոշ հեռավորության վրա խաղացող երեխային, մեկը ձայն է տալիս անցորդին, շրջիկ մանրավաճառը կամ արհեստավորը ենթադրյալ գնորդներին ու հաճախորդներին բարձրաձայն տեղեկացնում են առաջարկվող ապրանքի կամ ծառայությունների տեսականու, որակի, հատկությունների ու արժեքի նասին։

Այսօրինակ բանահյուսական կառույցների հիմքը խոսքն է, որի իմաստային առանցքը համընկնում է հնյունային բարձրակետի հետ։ Հայս՝

♦ ընդգծվում են ասելիքի բուն նպատակն արտահայտող բառը կամ բառակապակցությունը, և հայերենի քերականականության հայտնի օրենքի համաձայն՝ հնչումի կիզակետ դարձնում վերջին ձայնավորը՝ հատու շեշտի կամ երկարացման միջոցով։

♦ Հանդիպում են նաև բարբառի առանձնահատկությունից բխող բացառություններ, եթե շեշտվում են բառասկզբի և բառամիջի ձայնավորները։

♦ Նկատելի են նաև տեղական բարբառների և գրական լեզվի քերականական օրենքներից դուրս, անգամ՝ հակասող, զուտ կանչողի գովազդային տրամաբանությանը բնորոշ շեշտադրման տարրերակներ։

Ահա բակում ու փողոցում հնչող տարաբնույթ օրինակներից մի քանիսը. «Սուրբ կ, այ տրդա, Սուրբ կ, տոն, արի...», «Մա՛ծո՞ւն, լավ մա՛ծո՞ւն, ո՛չխարի մա՛ծո՞ւն, դանակով կը տրես, չանգա՛լով ո՛ւտես», «Պո՛պո՞յ, բարևակլուեալ պոպո՞յ...», «Ծա՛մո՞ն, ծա՛մո՞ն, սա՛րի ծա՞մո՞ն...», «Ավել-ավե՛լ»։

Մեր գրառած շուրջ երեք տասնյակ երաժտախոսքային կանչերը (առեւ նոտային օրինակները) բովանդակային առումով կարելի է կարգաբերել երեք խոշոր խմբերում՝ ա) վաճառվող ապրանքի, բ) ծառայությունների մատուցման առաջարկների գ) խնդրանք կամ օգնություն հայցող դիմելածների։ Նշված խմբերն իրենց հերթին կազմվում են ենթախմբերից, որոնք ևս կարող են ներդրին բաժանումներ ունենալ և փոփոխվել ժամանակի ու կենսընթացի պահանջներին համապատասխան։ Օրինակ՝

ա) զյուղմթերքի վաճառքի գովազդային կանչ, որն էլ բաժանվում է զյուղում աճեցված մրգերի, բանջարեղենի կամ զյուղական ավանդական ուտելիքների տեսականու վաճառքի կանչերի,

բ) արհեստավորական կամ տնայնագործ ապրանքների վաճառքի կանչեր,

գ) շրջիկ արհեստավորների ծառայությունների առաջարկի կանչեր,

դ) ապրանքափոխանակման կամ հավաքչական առաջարկների կանչեր,

ե) մուրացիկի կանչեր և այլն։

Շրջիկ կամ ամրագրված տարածքներում (փողոց, բակ, շուկա) վաճառողների ու արհեստավորների բազմաբնույթ ծառայությունների առաջարկների ժամանակ հնչող բանահյուսական այս մասն ժամբերի բննությունը ցույց է տալիս, որ կանչողը փորձում է ենթադրյալ գնորդի, հաճախորդի, անցորդի ուշադրությունը հրավիրել

ապրանքի/ծառայության առաջնային հատկանիշների՝ որպես օգտակարության կամ կարևորության, մատչելիության վրա: Օրինակ, կանաչի վաճառողի կանչերից մեկում էկոլոգիապես մաքուր, բնական լինելու հատկանիշին գումարվում են սրբավայրի տարածքից բերված լինելու, հավաքողի մաքրակենցաղության, մարդկային կերպարի հանգանակները, որոնց շնորհիվ, վաճառվողի պատկերացմանը, գնորդը կարող է առավելագույն արդյունք ակնկալել: Օրինակ՝

Կանաչի, լավ կանաչի, Իմ արդար ձեռքովն եմ հավաքել...  
 Հեռու սարե՛րիցն եմ պերե՛լ, Տարե՛ք, սիրուն ախչիկներ,  
 Մեր Սրբի կրշտիցն եմ քաղե՛լ, Տարեք, կե՛րեք, վիտամին ա...  
 Են պաղ-պաղ ջրերի ակունքից [ԴԱՆ, Լոռի]

Կամ՝

Այ, մերդը, մերդը,  
Անարատ մերդը,  
Ամեն ցավի դեղը,  
Տարեք, բուժվեցեք,  
Անտարբեր մի՛ անցեք, քաղքոցի՛ք...  
[ԴԱՆ, Լռոյ]

Հաճախ ապրանքն առավելագույնս արժևորելու կամ բացահիկությունն ընդգծելու նպատակով՝ շեշտվում է զյուղ/մաքուր-քաղաք/կեղտոտ հակադրությունը, որը նաև բնականի՝ տնական ու արհեստականի՝ ապականված, ենթատեքստն ունի: Այս ամենի շնորհիվ՝ առաջարկվող ապրանքն առավելություն է ձեռք բերում՝ համեմատվելով նույն տեսակի արհեստական պայմաններում կամ օտարի աճեցրած/ստեղծած այլազան տարրերակների հետ (խանութիւններում վաճառվող, ներմուծված):

Ասերգերի այս տիպին բնորոշ է պարզ, հակիրճ, հանգավորված, մեղեդայնացված խոսքը և հաստատուն ռիթմը: Ծրջիկ վաճառողների կանչերն ավելի հակիրճ են՝ քանզի բխում են տեղեկատվությունը իրներաց (քայլելիս մեքենայով անցնելիս) արագ և հստակ հաղորդելու նպատակին: Սրանք ավելի ընդհանրական քննոյթ ունեն, քանզի ուղղված են բոլոր գնորդներին: Հավանաբար դրանով կարելի է բացատրել տարբեր կանչողների մոտ նույն ապրանքը միևնույն բառերով (բանալի բառեր):

Ի տարբերություն դրանց՝ ամրագրված տարածներում վաճառողների կանչերն ավելի երկարաշունչ ու բազմարնույթ են, հաճախ կառուցվում են մոտակայքում հայտնված ենթադրյալ գնորդի կերպարին՝ նախասիրություններին համապատասխանացվելով կամ նրան ուղղված հաճոյախոսությամբ։ Օրինակ՝ Լոռիում գրանցված մեղք, կանաչի կամ Երևանի շուկայում արևածաղկի սերմեր վաճառողների կանչերը։ Բերված նոտագրյալ նմուշներում<sup>46</sup> արևածաղկի սերմեր վաճառողի կանչն առանձնանում է նաև տերստի վրա աշխատանքային գործողության բնական ոիքմի (ձեռքի շարժում) ունեցած ակնհայտ ազդեցությամբ, քանի հենց շուկայում բռվում էր արևածաղկի սերմերն ու գովում (հմնտ. Կ. Բյուլետերի վարկածին):

Գրանցված կանչերն ըստ երաժշտական բնութագրի կարելի է դասղասել հետևյալ կերպ՝

♦ ոչ հսկակ հնչյունային բարձրություն ունեցող՝ սրանք հիմնականում հնչյունավորված խոսքեր են, որ արտաքերվում են որոշարկված չափակարգով, կարելի է բնորոշել իբրև առօգանացված խոսք, ասերգային մտածողությամբ ստեղծված կանչեր: Այս խումբը գրատելիս նոտաների վիճակը կաշեր են դրվել՝ նշելու

հնչյունային մոտավոր բարձրությունը (N1-5, N7, N10, N29, N30 և այլն):

♦ մեղեդային կառուցներից կազմված՝ այս խմբում ներառված օրինակները նախորդներից առանձնանում են երաժշտամտածողությամբ ու շարադրանքով և գրի են առնվել ըստ ընդունված սկզբունքների (N11, N19, N 20, N 25, N27, N28, N32, N33 և այլն):

♦ մասնակի մեղեդային կառուց ունեցող՝ այս խումքը կարելի է համարել միջանկյալ կամ անցումային՝ երկու նախորդների միջև, քանզի հաջորդաբար կամ փոխեփոխ համադրվում են և՛ ոչ հստակ հնչյունային բարձրություն ունեցող, և՛ փոքր մեղեդային կառուցները՝ միասին ամբողջական տեքստ կազմելով: Գրառելիս ևս կիրառվել են նախորդ խմբի և դասական նոտագրության սկզբունքները (N 9, N12, N14, N17, N23, N29 և այլն):

Կանչերի մեղեդային շարադրանքը բնութագրելիս կարելի է նաև առանձնացնել

♦ ձգվող, ծորուն հնչյուններով (N21, N22, N32 և այլն),  
♦ միալար հնչյուններով (N24, N22, N26 N31և այլն),  
♦ քրիչքներով (N1, N2, N3, N5, N7, N10, N13, N15, N11, N16, N20, N29) կազմված և դրանց համադրմամբ տարբերակներ:

## ՄԱԾՈՒՆ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Զայնագրությունը և վերծանությունը՝  
Զ. Թագակչյանի

Կանչողը կին է, Երևան 1997  
Կանչողը տղամարդ է, Երևան 2007

## ՄԱԾՈՒՆ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Զայնագրություն՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանություն՝ Ս. Սարգսյանի

Երևան, 2010  
Կանչողը տղամարդ

## ԿԱՆԱԶԻ ՎԱճԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Զայնագրությունը և վերծանությունը՝  
Մ. Սարգսյանի

Երևան, 2006  
Կանչողը տղամարդէ

$\text{♩} = 80$

Կա - նա' - չի, կա - նա' - չի, խա - ռը կա - նա - չի,  
սա - սի՞ թ:— սո՞յսո՞ւ, պետ - րուշ - կա, — սա - մի՞ թ:—

## ԿԱՆԱԶԻ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Զայնագրությունն ու վերծանությունը՝  
Մ. Սարգսյանի

Երևան, 2006  
Կանչողը տղամարդէ

Կա նա - չի, կա - նա չի~, խա - ռը կա - նա - չի~,  
սա - րուշ, փի - փե ~ րը, բի - բար, սըլս - տո ~ ր...

## ԿԱՆԱԶԻ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Զայնագրությունն ու վերծանությունը՝  
Մ. Սարգսյանի

Երևան, 2006  
Կանչողը տղամարդէ

Կա - նա - չի, կա - նա - չի:, չա - մեմ,  
պետ - րուշ - կա~, սո՞յսո՞ւ, կո - տեմ, — բո՞ղի,  
մա - րուշ, բա - զու - կի ճա՞վ, բար - խուն:

## ԿԱՆԱԶԻ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Զայնագրությունն ու վերծանությունը՝  
Մ. Սարգսյանի

Երևան, 2006  
Կանչողը տղամարդէ

Կա - նա - չի, կա - նա - չի, խա - ռը կա - նա - չի,



## ԿԱՆԱԶԻ ՎԱճԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Ձայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Մ. Սարգսյանի

Լոդի 1998, թ. Ստեփանավան  
Բանասաց՝ Արմենուիի Թումանյան

(Կա) - նա - շի, լավ կա - նա - շի...  
Հե - ռու սա - րե - րիցն եմ պի - րել,  
Սեր սըր - րի կը տիցն եմ քա - դել,  
Են պաղ - պաղ ջո - րե - րի ա - կոմ - րի ց:  
Իմ ար - դար ձեռ - քովն եմ հա - վա - քել:  
Տա - րե՛պ, սի - րուն աղ - ջիկ - նե՛ր, տա - րե՛պ, կե - րե՛պ:—

## ԿԱՐՏՈՒՖԻԼ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Ձայնագրությունն ու վերծանությունը՝

Զ. Թագակչյանի

Երևան, 2011

Կանչողը տղամարդ է

$\text{♩} = 120$

Կար - տոշ - կա, լավ կար - տոշ - կա...  
Քյա - վա - ռա սըր - սուս կար - տոշ - կեմ էր - կու - հա - բուր դը - րամ...

## ԿԱՐՏՈՒՖԻԼ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Զայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Մ. Սարգսյանի

Երևան, 2006  
Կանչողը կին է

3

Կար - տոշ - կա, կար - տոշ - կա, բյա - վա - ռա կար - տոշ - կա,  
Կար - տոշ - կա, կար - տոշ - կա, բյա - վա - ռա կար - տոշ - կա...

## ԿԱՐՏՈՒՓԻԼ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Զայնագրությունն ու վերծանությունը՝  
Զ. Թագակչյանի

Երևան, 2012  
Կանչողը տղամարդ է

$J = 88$

Ղայ - դին կար - տոշ - կա', եր - կու հա - րուր դը - րամ,  
Սըր - սուր կար - տոշ - կա', եր - կու հա - րուր դը - րամ...

## ԹԹՎԻ ԲԱՆՁԱՐԵՂԵՆ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Զայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Զ. Թագակչյանի

Երևան, 2011  
Կանչողը տղամարդ է

Թթվ - վի ա - յին - օ - յին, կը - նա - նիք,  
Թթվ - վի լավ ա - յին - օ յին, այ, կը - նա - նիք.  
Խի - յար, պա - մի - դոր, ծաղ - կա - կա - դամբ, բյա բա վուզ, սա - միք, լավ բի - բար...

## ՔԱՂՑՐ ԲԱՄԲԱԿ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Զայնագրությունն ու վերծանությունը՝  
Մ. Սարգսյանի

Երևան 2006  
Կանչողը տղամարդ է

8 Բամ - բակ' հի - սուն դը - րամ, բաղ - ցըր բամ - բակ' հի սուն դը - րամ...

## ԾԼՈՐ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Զայնագրությունն ու վերծանությունը՝  
Մ. Սարգսյանի

Երևան, 2006  
Կանչողը ծերութիւնի է

2/4 time signature, treble clef. The lyrics are: Ծլ լոր, զը - լո՞ր, զը-լոր, զը - լո՞ր, զը-լոր, զը - լո՞ր...

## ՄԵՂՄ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Զայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Մ. Սարգսյանի

Լոռի, ք. Ստեփանավան, 1998  
Բանասաց՝ Արմենուհի Թումանյան

2/4 time signature, treble clef. The lyrics are: Մեղմը, մեղմը, ա - նա - րատ մեղմը, ա - մեն ցա - վի դեղմ: Տա - րեք, բուժ - վե - ցեք, ան - տար - բեք մի ան - ցեք, բաղ - բզ - ցիք...

## ԱՐԵՎԱԾԱՂԿԻ ՍԵՐՍԵՐ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Զայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Զ. Թագակյանի

Երևան, 1976, Կոլտնտեսային շուկա  
Բանասաց՝ Նեկտար

2/4 time signature, treble clef. Key changes: 72, 112, 60. The lyrics are: Ա - ղով լա՞վն ա, ինչ - քան լա՞վն ա... Աղ - րոք ա - րեք, նոր ա - ռեք, չեք հա - վա - նում մի ա - ռեք: Ու - տո - ղը զի - ղի, չու - տո - ղը ի՞նչ զի - ղի...

## ԱՐԵՎԱԾԱՂԿԻ ՍԵՐՄԵՐ ՎԱճԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Զայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Զ. Թագակչյանի

Երևան, Կոլտնտեսային շուկա, 1976  
բանասաց՝ Նեկտար

*L. = 60*

Ա-դով լա-վն ա, ինչքա՞ն լա-վն ա:  
Պըրոր արեք, նոր ա - ռեք, զեք հա - վանի, մի ա - ռեք:  
Ա-դով լա-վն ա, ինչքա՞ն լա-վն ա:  
Պըրոր արեք, նոր ա - ռեք, զեք հա - վանի, մի ա - ռեք:  
Ա-դով լա-վն ա, ինչքա՞ն լա-վն ա:  
Պը-րոր ա-րեք, նոր ա - ռեք, զեք հա - վանի, մի ա - ռեք:

## ՍԱՌԸ ԶՈՒՐ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Զայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Մ. Սարգսյանի

Երևան, 2006  
Բանասաց՝ Կառլեն Սեղրոսյան

Սա - ռը ջու - ռը, լավ, պաղ ջու - ռը, նոր - վա թե - րած՝ լավ պաղ ջու - ռը:  
Նոր եմ թե - րել, նոր - վա թե - րած, Սա - ռը ջու - ռը, լավ, պաղ ջու - ռը, Նոր եմ թե - րել, նոր - վա թե - րած...

## ՍԱՌԸ ԶՈՒՐ ՎԱճԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Զայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Մ. Սարգսյանի

Երևան, 2006  
Բանասաց՝ Կարինե Խուդաբաշյան

Musical notation for 'ՍաՌԸ ԶՈՒՐ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ'. The music is in G major, 8/8 time. The lyrics are: Սա - ող ջուր, սա - ող ջուր, սա - ող ջուր, սա - ող ջուր... The notes are eighth notes.

## ԶՈՒՐ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Զայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Մ. Սարգսյանի

Երևան, 2005  
Բանասաց՝ Աղավնի Թումանյան

Musical notation for 'ԶՈՒՐ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ'. The music is in G major, common time. The lyrics are: Թար - մը ձուկ, թար - մը ձուկ... The notes are eighth notes.

## ԺԱՎԵԼ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Զայնագրությունն ու վերծանությունը՝  
Մ. Սարգսյանի

Երևան, 2006  
Կանչողը կին է

Musical notation for 'ԺԱՎԵԼ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ'. The music is in G major, 8/8 time. The lyrics are: Ժա - վե - լի սպիրտ, ժա - վե - լի սպիրտ... The notes are eighth notes.

## ԺԱՎԵԼԻ ՍՊԻՐՏ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Զայնագրությունը և վերծանությունը՝  
Զ. Թագակչյանի

Երևան, 2002  
Կանչողը կին է

Musical notation for 'ԺԱՎԵԼԻ ՍՊԻՐՏ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ'. The music is in G major, 3/4 time. The lyrics are: Ժա-վե-լի՝ սպի-րտ, ժա-վե-լի՝ սպի-րտ... The notes are eighth notes. There are two endings: one starting with a forte dynamic and another with a piano dynamic. Both endings include glissando markings.

## ԺԱՎԵԼԻ ՍՊԻՐՏ ՎԱճԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Զայնագրությունն ու վերծանությունը՝  
Մ. Սարգսյանի

Երևան, 2006  
Կանչողը կին է



## ԺԱՎԵԼԻ ՍՊԻՐՏ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Զայնագրությունն ու վերծանությունը՝  
Մ. Սարգսյանի

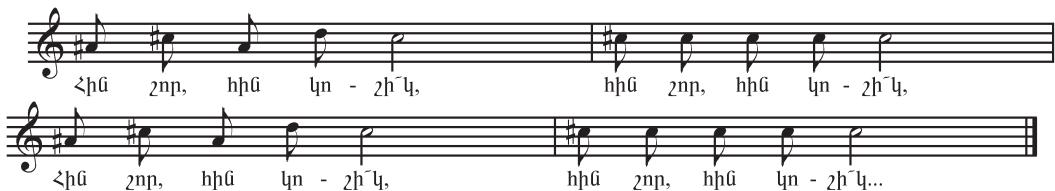
Երևան, 2006  
Կանչողը կին է



## ՀԻՆ ՇՈՐ, ՀԻՆ ԿՈՇԻԿ ՀԱՎԱՔԱՂԻ ԿԱՆՉ

Զայնագրությունը՝ Հ. Թիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Մ. Սարգսյանի

Երևան, 2006  
Բանասաց՝ Արմիկ Ստեփանյան



## ՀԻՆ ՇՈՐ, ՀԻՆ ԿՈՇԻԿ ՀԱՎԱՔԱՂԻ ԿԱՆՉ

Զայնագրությունը՝ Հ. Թիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Մ. Սարգսյանի

Երևան, 2006  
Բանասաց՝ Նազենիկ Սարգսյան



## ՀԻՆ ՇՈՐ, ՀԻՆ ԿՈՇԻԿ ՀԱՎԱՔԱՂԻ ԿԱՆՉ

Զայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Մ. Սարգսյանի

Երևան, 2006  
Բանասաց՝ Կարինե Խուլաբաշյան

Հին շոր, հին կո - շիկ, հին շոր, հին կո - շիկ, հին շոր, հին կո - շիկ...

## ԴԱՆԱԿ - ՄԿՐԱՏ ՄՐՈՂԻ ԿԱՆՉ

Զայնագրությունը և վերծանությունը՝  
Զ. Թագակյանի

Երևան, 1995  
Կանչողը տղամարդէ

Տարբերակ Ա

Դա - նակ, մըկ - բատ սը - բեմ, դա - նակ, մըկ - բատ...

Տարբերակ Բ

Դա - նակ, մըկ - բատ սը - բեմ, դա - նակ, մըկ - բատ...

## ԴԱՆԱԿ - ՄԿՐԱՏ ՄՐՈՂԻ ԿԱՆՉ

Զայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Մ. Սարգսյանի

Երևան, 2005  
Կանչողը տղամարդէ

Դա - նակ, մըկ - բատ սը - բեմ, դա - նակ, մըկ - բատ սը - բեմ...

## ԿԱՐԻ ՄԵՔԵՆԱ ՎԵՐԱՆՈՐՈԳՈՂԻ ԿԱՆՉ

Զայնագրությունն ու վերծանությունը՝  
Կ. Խուլաբաշյանի

Երևան, 2006  
Բանասացը տղամարդէ

Կա - րի մա - շի - նա սար - բե - յեմ...

## ՍՊՈՒՆԳ ՎԱճԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Զայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Զ. Թագակչյանի

Երևան 2012  
Կանչողը կին է

Գուապ - կա ա - ռեք, ըն-տիր, գուապ - կա ա - ռեք,  
 գուապ - կա ա - ռեք, է - ժան գուապ - կա ա - ռեք:  
 գուապ - կա ա - ռեք, գուապ - կա ա - ռեք, գուապ - կա ա - ռեք:

## ՍՈՒՐԱՑԻԿ ԵՐԵԽԱՅԻ ԿԱՆՉ

Զայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Մ. Սարգսյանի

Երևան, 2006  
Բանասաց՝ Կարինե Խուդաբաշյան

Թի - լի - քն, պի - լի - քն, պի - լի - քն, պի - լի - քն...  
 Սայ - րիկ զան, քոյ - րիկ զան,  
 Սի կը - տոր հաց տը - վեք,  
 Սայ - րիկ զան, քոյ - րիկ զան:

**Ամփոփենք:** Թեև վերը ներկայացված ձենով ասվող օրինակները տարբեր ժանրային և թեմատիկ խմբերի են պատկանում, սակայն, բոլորն եւ ազատ-հանկարծաբանական (իմարովիզացիա) բնույթի ստեղծագործություններ են<sup>47</sup>:

Որոշարկենք «Կենցաղն իբրև հնչյունային կազմակերպված միջավայր» գլխում քննարկված երաժշտաբանական նյութի օրինաչափությունները.

ա) ունեն սյուժե և կառուցվածք, որոնք համընկնում են համապատասխան կայուն, երգային ժանրերին,

բ) թեև բանաստեղծական տեքստերն ազատ մտածողությամբ ու հանպատրաստից են ծնվում, սակայն ներքին հանգավորում ունեն,

գ) կշռույթը (ոդիք) կախված է գործողության կշռույթից և կատարողի տրամադրությունից, որ համընկնում է համանման կայուն ժանրերին,

դ) կատարման ժամանակը չի սահմանափակվում երգի կառույցի շրջանակներում, այլ կախված է ընթացիկ գործողության ժամանակից,

ե) հիմնականում ծառայում են իբրև հնչյունային՝ ասերգային, հաղորդակցություն և օժտված են գովքին (գովազդ) բնորոշ արտահայտչաձևերով:

Կոնկրետ գոծողություններից սերվող ասերգերը կարող են ընդմիջվել ներկաներին ուղղված դիմելածներով, խորհուրդներով, հորդորներով, զայրույթ արտահայտող խոսքով, որոնք ներկայություն են տեքստի ու մեղեդու հենքին:

Ներկայացվող բոլոր տիպերին բնորոշ է առոտնին կենցաղի այս կամ այն դրվագի պատկերավոր նկարագրությունը, կատարված կամ ընթացիկ դեպքի պատմությունը, ինչպես կատարողներն իրենք են ասում՝ «ինքն իրեն տալ-առնելլ», հնչյունային ոլորտում բարձրածայն խորհրդածելը կամ ներկա արարածի (մարդ, կենդանի, թռչուն) հետ հաղորդակցվելը:

Հաճախ հնչյունային խոսքից սահուն անցում է կատարվում դեպի ասացողի գիտակցության մեջ անեղեղված, իրադրության տրամաբանությանը հարազատ որևէ ժողովրդական երգ կամ մեղեդային դարձվածք (տեքստում հանպատրաստից փոփոխություններ կատարելով և հարմարեցնելով սեփական ասելիքին) և ավարտվում խնդրի լուծումն ուրվագծող, հաստատող կամ ժխտող խոհական նորով (կարծիք):

Քիչ չեն օրինակները, երբ կատարողը, փոխելով գրալմունքի ձևը կամ տրամադրության ազդեցությամբ՝ փոխում է և ասերգի մեղեդային շարադրանքն ու անցնում մեկ այլ երաժշտաբանահյուսական ժանրի՝ օրինակ՝ մանկան գովքից օրորի, կամ օրորից՝ լալիքի և այլն: Վերը բերված հորդերին դիմելու ասերգում, օրինակ, ակնառու էին թե՛ կը երգին, թե՛ օրորոցայինին, թե՛ լալիքին բնորոշ երաժշտապոետիկ դարձվածքներ, իսկ Վայոց ձորում (գ. Աղավնաձոր) ձայնագրված օրորն աստիճանաբար վերաճում է լալիքի: Հիշենք նաև օրորը, որ տատը երգում էր մահացած հարսի զավակին քնեցնելիս: Քարագլուխ գյուղում ձայնագրված լալիքը ձեռք է բերում բայաբիներին և աշուղական երգերին բնորոշ հատկանիշներ (տե՛ս նոտային օրինակը):

Ի տարբերություն հայտնի, կայուն ժանրերի՝ հիշյալ լծորդումների երաժշտագիտական քննությունը դեռևս կատարված չէ՝ գրանցված նյութի սակավության պատճառով: Այս կտրվածքով, հատուկ կարևորում են ստանում Վարդավառին Հաղիձի վանքում Կոմիտասի գրանցած պարերգերի նկարագրությունն ու վերլուծումը, ինչպես և գորաներգին նվիրված աշխատանքը [Կոմիտաս 1941, 68-105], որ ըստ Էության, մեզ հայտնի հանպատրաստից, դիպվածային հորինումների լավագույն ուսումնասիրությունն է<sup>48</sup>:

Ինչպես նշեցինք, հիշյալ ստեղծագործությունները ժամանակային սահմանափակում չունեն և շարունակվում են ըստ գործընթացի կամ տրամադրության: Ասվածին

սերտորեն առնչվում է նաև բանաստեղծական տեքստի ու մեղեդու կառույցի թվացյալ անկանոնությունը, որն անշուշտ, հանպատրաստից հորինումներին բնորոշ հատկանիշ է: Որքան էլ առաջին հայացքից այս ստեղծագործություններն ազատ կերտվածք ունեն և կանոնից դուրս են թվում, այնուամենայնիվ, օժտված են որոշակի ներքին օրինաչափություններով՝

ա) խորային տեքստերի գերակշիռ մասն ազատ շարադրանք ունի՝ բարբարին հարազատ առողջանությամբ,

բ) առավել երաժշտական են, կամ մեղեդայնացվելու միտում ունեն փաղաքշանք, հորդոր, երազանք արտահայտող դարձվածները, նկատելի է պարբերական շափակարգը, որ գործընթացի շարժման արտացղումն է,

գ) խորային տեքստում գերակշռում են կրկնակային տողերն ու կրկնակները՝ հագեցած կենդանուն ուղղված քաջակերանքի, հորդորի ու փաղաքշական, երբեմն նաև՝ հանդիմանանքի արտահայտվություններով,

դ) հիմնատողերի բեմատիկ առանցքը բնության պատկերներն են, գեղջկական կյանքի հետ կապված մտորումները,

ե) հիմնատող, կրկնակային տող, կրկնակ փոխարաբերությունը միավերաց՝ չէ՝ պայմանավորված հանպատրաստից հորինման սկզբունքներով:

Նկատենք մի ուշագրավ երևոյթ ևս, որ բնորոշ է հիշյալ բոլոր չենով ասվող տիպերին՝ անկախ ժանրային պատկանելությունից ու կատարողից: Խորս ասերգերի հանկարծարանական տեքստի բովանդակության առանցքային բաղադրիչների մասին է, որով պայմանավորվում է կառույցի կմախըրը: Միւնատիկորեն այն կարելի է պատկերել հետևյալ կերպ.

ա) գովը,

բ) դիմում-հորդոր,

գ) գործողության նկարագրություն,

դ) կատարվող գործողության նպատակը,

ե) ակնկալվող արդյունքը,

զ) կատարողի ընտանիքի պատմությունը:

Նշենք, որ բերված սիենմայի կետերը և դրանց ծավալը հավասարաշափ չեն բաշխվում բոլորի համար: Դրանք կարող են տեղաշարժվել, մերրընդմերը ընդմիջվել հորդորով, գովեռվ և ներկա գտնվող անձանց ուղղված խորսով, կամ ընդհանուր հոգեվիճակին բնորոշ խոհական, փիլիսոփայական մտքերով: Հաճախ ստեղծագործությունը վերածվում է մենախոսության, որտեղ կատարողը ասերգին բնորոշ արտահայտչաներով դիմում է իր տեսադաշտում կամ մտքում ներկա որևէ կենդանի արարածի, որին ուղղակի առնչվում է տվյալ աշխատանքը: Հայս՝ սյուժեի կառույցը հետևյալ հիմնակետերն է ձեռք բերում.

ա) նկարագրվում է կատարվելիք աշխատանքը,

բ) ներկայացվում հուզող խնդիրը և արժեքավորվում,

գ) պատճառաբանվում վերաբերմունքը (կատարողի),

դ) արտահայտում խոհերը՝ դեպի անցյալ, մտովի անդրադառն

ե) վերադառնում է ներկա,

զ) փորձում գտնել ելքը՝ «ապացուցել» ընթացիկ գործողության անհրաժեշտությունը:

Թվարկված կետերն ընդմիջվում են գովեռվ, դիմում-հորդորով և հընթաց ծնվող մտքերով: Ի պետս՝ նշված առանցքի շուրջ, տվյալ ժանրը հարստացվում է հուզական վիճակը խտացնող ձայնարկությունների, ելսէջների, հնչյունային դարձվածքների շերտով՝ տեքստին մեղեդային համապատասխան երանգ հաղորդելով: Կարևոր

նշանակություն ունի նաև կատարողի ձայնը և ելեկցումը, որ փոփոխվում է գործողության կամ տրամադրությանն ի համապատասխան՝ հաճախ կերպափոխելով նաև՝ կատարողին, կարծեք, բատերայնացված մի փոքրիկ պատկեր ստեղծելով: Ըստ հարկի՝ կարող է փոխվել նաև բանաստեղծության տաղաչափական հենքը՝ երթեմն վերածելով ուղղակի խոսքի կամ ազատ բանաստեղծության: Վերոհիշյալը երաժշտական շնորհով օժտված բանասացների մասին է, որոնք, ինչպես ժողովուրդն է ասում՝ խոսքաշատ են (առաջին խումբ): Բանասացների երկրորդ խումբը, որ աչքի չի ընկնում իր ձայնային, երաժշտական ու ճարտասանական տվյալներով, նույնը կատարում է ավելի աղքատիկ բառապաշարով, հակիրճ ծավալով, փոքր-ինչ ելեկցափորված խոսքով՝ առանց երգային կատարման:

Ուշագրավ է նաև, որ որոշ ժամանակ անց նույն բանասացից նույն նյութը գրանցելիս փոխվում են թեքստի նախկին բովանդակությունն ու տրամադրությունը, թե՛ ելեկցումներն ու ձայնածավալը, սակայն, ոիրմիկ պատկերը հիմնականում գերծ է մնում ակնհայտ փոփոխություններից: Անփոփոխ է մնում կառույցի բուն առանցքը, որ ամենայն հավանականությամբ, հարցուցային անդրադարձման արդյունք է:

Ինչպես ցույց են տալիս վերը քննարկված տարաբնույթ ասերգերը (օրոր, քոնցի, գովք, խնամքի, կրի), խնդրու առարկա չենով ասվող ժանրում հաճախ հանդիպող երևույթներից է հնչյունավորված խոսքը պահի տրամադրությանը և գործընթացի բնույթին հոգեհարազատ որևէ սիրված երգով, առանձին տղղերով կամ մեղեղինվ համեմելլ: Տարածված են «Ես մի ծառ եմ ծիրանի», «Սարերի հովին մեռնեմ», «Աղեն մածուն մերել ա», հարսանեկան ծիսական երգաշարից՝ «Տանում են, աղե ջան...», «Տանուր տարեկան, աղե ջան, դարդի տիրացա» և սիրված այլ երգերի, ավանդական պարերգերի, խաղիկների նոտիվները<sup>49</sup>: Դիտելի մի ուշագրավ փաստ ևս. եթե կին բանասացները «ճենով ասելիս» ավելի հակված են ավանդական ժողովրդական մտածողության ծիրում ծավալելու իրենց հորինումները, ապա տղամարդիկ գերակայորեն ստեղծագործում են աշուղական երաժշտախոսքային ոլորտում (հմմտ. վերը հիշված օրորները): Ամենայն հավանականությամբ, առկա է աշուղական արվեստն իրու բարձրակետային չափանիշ ընկալելու գործոնը: Կին բանասացների երգիով տեքստերում հաճախ, իրու հոգսաշատ կյանքին հակառվող անհոգության (փոքրական կյանքի) խորհրդանիշ, ենթագիտակցորեն հնչում են «աղջկական շրջանի» ոռմանտիկ սիրո, բնության կամ հարսանեկան ծեսին բնորոշ մեղեղիներն ու երգատողերը:

Համենատարար երիտասարդ սերնդի բանասացների շրջանում ուրվագծում է մեր օրերում զանգվածայնորեն կենցաղավարող ուսրիս ժանրի երաժշտությանը նախապատկություն տալու միտունք:

Մի հետաքրքիր դիտարկում ևս. այսօր մեծ տարածում գտած աղանդավորական շարժման ինքնատիպ դրսուրումներից են նանուկների գովքի, քոնցիների և օրորներգերի հանպատրաստից հորինումներում հոգևոր թեմաներով գրված նորագույն պարզունակ երգերի մեղեղային տարրեր դարձվածքների ու խոսքային, բանաձևային կառույցների «ցիտատային» կցորդումները կամ դրանց երաժշտախոսքային մտածողության ոլորտում ներամփոփելը: Երկու տարրերակում էլ հիմնական կառույցն ատաղձգում է կոնկրետ ժամկի մտածողության սահմաններում<sup>50</sup>:

Տեքստ ներթափանցող բանասացի հոգսերն ու մտորումները կարող են ներգործել նաև երաժշտական կառույցի և մեղեղու շարադրանքի վրա: Այսուհանդերձ, ժանրը չի փոխվում. օրորոցայինը մնում է օրորոցային՝ տեքստային և մեղեղային փոփոխության որոշակի հավելույթներ ստանալով: Ինչպես կատարողի ենթագիտակցության մեջ եղած,

բուն ժանրի հետ ուղղակի կապ չունեցող փաստերը, այնպես էլ դիպվածային երևոյթների մուտքը բանահյուսական տեքստ, քնորոշ են առանձին կենցաղի բաղադրատարք դարձած հանպատրաստից կառույցներին: Այսպես, կով կրելու ժամանակ ներս է զայխ հարեւանն ու ինչ-որ բան խնդրում, որն իր անմիջական արտացոլումն է ստանում երգվող տեքստում՝ վերջինիս անձին առնչվող մի դրվագով: Մեկ այլ տարրերակում, երեխային օրորելիս, հանկարծ տատր հիշում է վաղամեռիկ հարազատներից մեկին ու երգի մեջ ներքափանցում է ափսոսանքը, որ օրորոցում քնած ձագուկը միայն պատմություններով պիտի ճանաչի իր հարազատին: Կամ՝ սպացողը, որը ասելիս, հիշում է հեռավոր երկրում գտնվող ազգականներից մեկին, որը հնարավորություն չունի անձամբ վերջին հրաժեշտ տալու հանգույցալին և այդ փաստն անմիջապես արտահայտվում է ողբ-գովքի տեքստում (հանպատրաստից հորինվող այս գովքերին կանոքադառնանք համապատասխան բաժնում):

Կարող են լինել դեսպեր, եթե մեղեդու փոփոխության արդյունքում փոխվում է նաև ժանրը. օրինակ՝ «Զարթնիք, լառ...» հայտնի երգն օրորոցային է՝ քայլերգի վերածված ոիթմով: «Արի՛, իմ տիխակ»-ը ևս օրորոցային է, վերափոխված մարտական երգի: Կ. Չալիկյանի երգչախմբի կատարմանը հնչող «Օրոր»-ում շեշտադրվում է երգի ծիսական-մոգական հենքը, որը և զարգացնելով, խմբավարն այս ժանրում նորովի մեկնարանության է հասնում՝ զիտակցաբար փոխելով ոիթմիկ պատկերն ու կատարման կերպը:

Հաճախ մեղեդու ձևափոխությունը նկատելն անհնար է դառնում, քանզի բանասացի մտքում կարծրացած է (կամ տվյալ ժամանակահատվածում իշխող) մեղեդային որևէ հարացույց, որով էլ նա տարրեր ժանրերի տեքստեր է երգում: Եվ տեքստից վերանալու պարագային՝ մեղեդու վերլուծությունը կփաստի սուկ մեկ հիմնական կառույցի առկայություն:

Քննությունը ցույց է տալիս, որ մինչև օրս հրապարակված և հայտնի նույնանուն երգային ժանրերը մեծապ մասամբ վերոհիշյալ ստեղծագործություններից հանկած առանձին հատվածներ են, որ «մաքրվել» են կենցաղային մանրամասներից, կանոնակարգվել ու մշակվել կանոնավոր ժանրերի բանաստեղծական ու մեղեդային կերտվածքների օրենքներով՝ ծերք բերելով կենցաղից անկախ՝ ինքնուրույն կիրառություն:

## ԳԼՈՒԽ II

### ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՐԿՐԱԳՈՐԾՎԱԿԱՆ ԾԻՍԱԿԱՐԳՈՒՄ

ԳՈՒԹՎՆԵՐԳ.

#### ԵՐԳԱՅԻՆ ՀԱՆՊԱՏՐԱՍՏԻՑ ԿԱՌՈՒՅՅՅԼ ՎԱՐԻ ԱՐԱՐՈՂՈՒԹՅՈՒՆՈՒՄ

Նախորդ գլխում քննության առնված չենով ասվող հանկարծարանական կառույցներն առկա են նաև երկրագործական աշխատանքների ընթացքում հնչող երաժշտական ժանրերում: Ի տարբերություն վերը ներկայացվածի, որտեղ երաժշտարանահյուսական տեքստերի մեծ մասը կիրառվում է իրքև չգիտակցված ժիսական իրողություն, ավանդական երկրագործական մշակույթում այդ կառույցները վերածվում են ժիսական արարողությունների անմիջական բաղադրիչների: Գութանավարի արարողակարգում հրեացու ստեղծվող ու հնչող երաժշտախսութային տեքստերից այս գլխում մեր խնդրության համարակայտ «Հոռովելն» է, որ փորձել ենք քննության առնել երկրագործական մշակույթի համատեքստում:

Ավանդական կենցաղի ու մշակույթի ուսումնասիրությամբ զբաղվող գիտնականների աշխատանքներում բազմաթիվ արթերավոր փաստեր ու դիտարկումներ կան հայոց երկրագործական մշակույթի առանցքային ոլորտների, առանձին ճյուղերի և գործընթացների մանրամասն նկարագրության ու համեմատական քննության վերաբերյալ [Երիցօք 1886: Բդոյան 1972]: Ուշադրությունից չեն վրիպել նաև երկրագործական պաշտամունքին ու տոնական, ծիսական<sup>51</sup> մշակույթին խարսխվող ժողովրդական բանահյուսական ու երաժշտական ստեղծագործությունները [Հայ շինականի աշխ. երգերը 1937: Կաշիարեւ, 1958: Բրուտյան 1983]: Դեռևս XIX դարից, ի շարս ավանդական աշխատանքային երգերի, մեր անվանի երաժշտագետները<sup>52</sup> ևս բարեխսողորեն հավաքել, կանոնակարգել ու հրատարակել են երկրագործության գործընթացներին աղեքսվող երգեր՝ ժամանակի երաժշտագիտական քննության ընդունված օրենքների համաձայն: Իրքև լավագույն օրինակ կրկին հիշեք Կոմիտասի հայտնի հոդվածը՝ Վարդարլուր գյուղի հոռովելի մասին [1941, 68-105]: Ըստ Զ. Թագակյանի [2009, 10]՝ թեև Կոմիտասն իր իսկ նոտագրած շուրջ երեք տասնյակ հոռովելների ընդհանրական վերլուծությունը չի կատարել, սակայն գրառելիս գիտական լուրջ մոտեցում է դրսնորել՝ նկատի ունենալով մեղեղիական ու ձայնակարգային կառույցների տիպային բազմազանությունն ու երաժշտավեճրվական յուրօրինակությունը: Նրա ուշադրությունից չի վրիպել թեկուզ և մեկ երաժշտական նախադասության սահմաններում ամփոփված, գիտական հետաքրքրություն ներկայացնող և ոչ մի պատառիկ: Իրավամբ՝ պահպանելով հանպատրաստից երգաստեղծության այս ժանրին բնորոշ հատկանիշները (ենէջակարգ, չափակշռույթ) և բանահյուսական շարահարության հետ միաձույլ կերտվածքների վերնաշենքային դրսնորումները՝ հոռովելներն աղեքսվում են հայ հոգևոր երգարվեստին: Խնդրի խորագնին ուսումնասիրությունից Կոմիտասը եղուակացրել է, որ հոգևոր և ժողովրդական երգերի, այդ թվում նաև հոռովելների միջև կապը կարելի է որակել որպես արյունակցական (քույր և եղբայր) [Կոմիտաս, 1941, 9-14]: Նոյն ակունքից ծնունդ առած և դարեր շարունակ կողք կողքի գոյատևած հոգևորն ու ժողովրդա-

կան իրենց հայեցի ինքնության յուրօրինակ դրսևումները կաղապարելիս՝ միմյանցից փոխազդվել ու հարստացել են, որն առավել ընդգծվում է հոռովելների պարագային [Թագակչյան 2009, 15]: Հայոց երաժշտապետը երկրագործի ստեղծած այս հանգատրաստից հորինումները բնորոշում է իրքն «անգիտակից, ինքնաբուխ, բնազդական» արարումներ [Հայ գեղջուկ երաժշտություն, 34-35], որոնք նրա բնական միջավայրի ու կյանքի ուղղակի արտացոլումն են:

ՀՀ ԳԱՍՏ Արվեստի ինստիտուտի գիտարշավային խումբը 1996թ. Լոռվա մարզում<sup>53</sup> նպատակադրվել էր ճշտել, թե որքանով է ժողովրդի հիշողության մեջ պահպանվել Կոմիտասի գրանցած տարբերակը և ժամանակն ու երկրագործական մշակույթում տեղի ունեցող փոփոխություններն ինչ «խմբագրումներ» են կատարել հոռովելի գործառույթի ու կատարման կերպի մեջ: Ալավերդի քաղաքում, Սանահին, Հազվի, Արորի, Աղներ, Մղարք գյուղերում ուսումնասիրությունները ցույց տվեցին, որ տարեց բանասացների գերակշիռ մասը գիտե հոռովել կանչել (անշուշտ, խոսքը ոչ թե գործաներզի երգային դրսւությունների, այլ կատարման իրողության մասին է): Նշենք, որ բանասացների հիշողությամբ ևս հավաստվում էր երաժշտապետի կարծիքը. 65-ից բարձր տարիքի գրեթե բոլոր բանասացները կարողանում էին հողը վարելու գործընթացի մանրամասները նկարագրելով վերապատճել արարողակարգը՝ զուգակցելով սեփական մեկնարանումներով: Միաժամանակ ձգտում էին ճշգրիտ ներկայացնել մասնակիցներից յուրաքանչյուրի վարքագիծը, գործունեությունը՝ դրան համընթաց ասվող խոսքային ու երաժշտական տեքստերը:

Գաղտնիք չէ, որ երբեմն՝ մասնագիտական վերլուծության ընթացքում ուշադրությունը չշեղելու միտումով, երաժշտական ստեղծագործությունը պայմանականորեն մասնատվում, առանձնացվում է կենցաղավարման բուն միջավայրից: Արդյունքում, հաճախ խարարվում է երևույթի ամբողջականությունը՝ թյուրիմացությունների և տարակարծությունների հիմք դառնալով: Հավանաբար սա է պատճառը, որ բուն ֆոլկլոր կրողների և մեր՝ հետազոտողներին, պատկերացումները միշտ չեն, որ համապատասխանում են: Հայտնի է, որ գիտարշավների ժամանակ հաճախ դժվարություններ են հանդիպում մեր օրերում ժողովրդի կենցաղից դուրս նղված տարբեր աշխատանքային երգեր գրանցելիս: Պատճառն այն է, որ գյուղական ավանդական աշխատանքների որոշ տեսակների փոփոխմանը հետևում է համապատասխան երաժշտախոսքային շերտի մոռացությունը: Կարևոր է նաև այն, որ գյուղացին երբեք երկրագործական գործընթացում ստեղծվող երաժշտապետիկ տեքստը չի ընկալում իրքն առանձին երգ և հրաժարվում է կատարելուց, քանի դեռ ապահոված չեն անհրաժեշտ պայմանները՝ նպատակը, վայրը, ժամանակը, գործողությունը և մասնակիցները:

Հաջորդ գիտարշավների ընթացքում<sup>54</sup> ջանում էինք հնարավորինս մեծ թվով հոռովելներ ու հարակից տարրերակներ ձայնագրել, գրանցել երևույթի կենցաղավարումը՝ արարողակարգի մանրամասն նկարագրությամբ: Հայսմ՝ ձայնագրվեց շուրջ երկու տասնյակ ամբողջական հոռովել, գրեթե մեկ տասնյակի հասնող տարբերակներով ու պատառիկներով՝ ուղեկցող ազգարանական նյութով: Ուշագրավ է, որ գրառված տեղեկությունների ճշտման նպատակով անցկացվող խմբային հարցումների ժամանակ, բանասացները միմյանց լրացնելով փորձում էին վերիիշել զուրակարի ամբողջական գործընթացը՝ ներառելով մասնակիցներին, աշխատանքային, վարքագծային, խոսքային ու երաժշտական տեքստերը: Ուսումնասիրու-

թյունն ամբողջացվեց և ներկայացվեց «Հայ երկրագործի աշխատանքային երգեր» նոտագրյալ համահավաք ժողովածուի տեսքով [Հայ ավանդական...2009], որը ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ ձայնադարանի մինչ այդ անտիպ և տարբեր ժողովածուներում գետեղված հոռովելների ընտրանի է՝ 1920-ական թթ. մինչև մեր օրերը ՀՀ տարբեր մարզերից ձայնագրյալ օրինակներով համարված: Հայսմ ժողովածուն ներառում է 106 գործանի, 24 կայի, 6 սայի, 1 տափանի երգեր, որոնք ներկայացնում են Պատմական Հայաստանի գրեթե բոլոր տարածաշրջանները (կազմո՞ Զ. Թագակչյան, խմբ.՝ Հ. Պիկիչյան):<sup>55</sup>

Կանոնակարգելով և ի մի բերելով գիտարշավմերի ընթացքում գրանցված ազգագրական նյութերը ձայնագրյալ հոռովելների ու բանասացների վկայությունները և համեմատելով հրապարակված մասնագիտական գրականության տվյալների ու Արվեստի իմաստիսուտի ձայնադարանային ֆոնդի շուրջ 70 երաժշտական օրինակների հետ, կարող ենք եզրահանգել<sup>56</sup>, որ՝

ա) ըստ ավանդույթի, հողը վարելով ընթացքում հոռովել կանչելը պարտադիր էր՝ անկախ կատարողի ձայնային-երաժշտական տվյալներից: Հիշենք, որ այս երաժշտական կառույցը երբեք ոչ մի գյուղում չի կոչվել երգ, այլ՝ կանչ կամ խոսք: Այստեղից էլ, հոռովելը ոչ թե երգում են, այլ՝ կանչում կամ ասում, ընդ որում «ասում են ձենով»:<sup>57</sup>

բ) Որոշակի էր հոռովելի երաժշտախոսքային տեքստի գործառույթը, որը համընթաց էր վարի գործընթացին և պայմանականորեն կարելի է ներկայացնել հետևյալ սխեմայով՝ 1. նախապատրաստական փուլ, 2. սկիզբ (աղոթք, օրինություն, փառաբանություն), 3. աշխատանքային գործընթաց, 4. հանգիստ, 5. աշխատանքի շարունակություն, 6. ավարտ, 7. գոհարանություն, փառաբանություն: Թե՛ երաժշտախոսքային տեքստում, թե՛ աշխատանքային ողջ գործընթացում հիշյալ փուլերը համաշափ չեն և տարբեր կերպ են դրսնորվում: Հատկապես սկզբի և վերջնամասի հատվածները կարող են արտահայտվել անգամ մեկ երաժշտական դարձվածով՝ եթե չեն գրանցվում աշխատանքային գործընթացի ժամանակ:

գ) Հոռովելը կատարվում էր իբրև ամբողջական արարողություն, որը կանոնակարգված էր ժամանակի, տարածության, գործողության, դերակատարների ու նրանց վարքագծի, համապատասխանաբար նաև՝ երաժշտախոսքային տեքստերի մակարդակմերում<sup>58</sup>:

դ) Բանասացներից գրառված նյութի վերականգնման՝ կատարման ողջ ընթացքն ուներ ավանդաբար հաստատագրված և խիստ որոշարկված դերաբաշխություն: Հոռովել կանչողը գործանակարի դեկավարն էր՝ մաճկալը: Նա էր ուղղություն տալիս խոփին և նրա դեկավարության ու հսկողության տակ էին շարժվում գործանի կամ արորի լծերն իրենց վարիչ հոտաղներով [Հայ շինականի... 27-28]: Ավանդույթի համաձայն՝ նա միջին տարիքի, առողջ, ամուսնացած և սերունդ ունեցող տղամարդ էր: Հենց նրան էր տրված հոռովել կանչելու պատիվը: Վարին մասնակցող չամուսնացած երիտասարդ հոտաղներին իրավունք էր վերապահված սոսկ ձայնակցել լծկաններին ուղղված կանչ-հորդորների, բացականչությունների, երգվող տեքստի կրկնակային հատվածների ու կրկներգերի ժամանակ (հմմտ. մենակատար-խումբ կերպի հետ):

ե) Յուրաքանչյուր անգամ հոռովելն անհրաժեշտ էր սկսել Արարշին ու արևին ձոնված ասերգային աղոթք-փառաբանությամբ, ապա պիտի հնչեր հողը հաջողու-

թյամք վարելուն նպատակամղված բուն տեքստը (նաև բարի ցանք ու հունձք ակնկալող հմայական խոսքերը՝ մաճկալի մենակատարմամբ: Հիշյալը կատարվում էր պարբերական-շարունակական սկզբունքով:

զ) Քանի որ հոռովելը վարի գործողությունից էր սերվում՝ նրա կատարման ժամանակը չէր կարող սահմանափակվել բուն երգ-կառույցի շրջանակներում, այլ արտածվում էր ընթացիկ գործողությունից: Ուստի, բնական էր օրական վարի ընթացքում քանից հոռովել կանչելը, ավելի ստույգ, հոռովել երևույթի տարրեր մասերը հաջորդաբար ասելլ: Պայմանավորված լինելով մեկը մյուսով՝ ընդիհանուր շղթայի մեջ, մասերից յուրաքանչյուրը կարող էր ընկալվել իբրև ավարտուն միավոր: Դրանք կարող էին բնորոշվել յուրովի մեղեդային, բանաստեղծական հենքով ու ծավալով, որ թելադրվում էր աշխատանքային կոնկրետ գործողությամբ, մաճկալի ֆիզիկական ու հոգևոր վիճակներով և երաժշտապոետիկ օժնվածությամբ:

է) Նյութի քննությունից կարելի է ասել, որ հոռովելի թե՛ բանաստեղծական, թե՛ մեղեդային տեքստերն ազատ-հանկարծաբանական կառույց ունեն և քննությով հիմնականում ասերգային են: Այդուհանդեռձ, դրանցից յուրաքանչյուրն ավանդույթով ժառանգված որոշարկի բանաձևային միջուկ ունի, որի շուրջն էլ կազմակերպվում, զարգանում է ամբողջ հանկարծաբանությունը (հմնտ. Վերը քննարկված կենդանիների դիմելածների, օրորի, գովքի և այլ երգվող տեքստերը): Հոռովելների խոսքային կառույցներն ունեն ինչպես ազատ, այնպես էլ չափածո կերտվածք: Երկու դեպքում էլ ներկայացվող նոտային օրինակներում տեքստը տողատելու (րահկիր) հանգամանքը բխում է եղանակավորումից՝ երաժշտական մտքի ավարտուն, ամբողջական կառույցների հետ խոսքերի սերտածումից: Եղանակավորման առունուն՝ հոռովելները, ինչպես և խոսքային կառույցները, տրոհվում են կանչերի, կրկնակ-կրկներգերի և հիմնատողերի:

ը) Հոռովելի լսելի մեղեդու հիմքը խարսխվում է ակոս բացելու ընթացքում խոփի աշխատանքից ծնունդ առած ձայնի դեռևս չլսվող շերտազգին, որը հենց ձայնառության (դամ) կրողն է: Դրանից է արտածվում բուն երաժշտապոետիկ կառույցը: Ի տարրերություն այս կայուն, միասեռ հիմքի՝ մեղեդին ու խոսքն ավելի բազմազան են՝ պայմանավորված երկրագործի մտավոր, ֆիզիկական ու զգայական մակարդակներով: Եթե հոռովելի երաժշտախոսքային շերտազգին ընդունենք իբրև տեքստ, ապա հողը վարելու գործընթացից ծնվող ձայնառությունը կրառնա դրա հակատեքստը, որից ծնունդ է առնում իրական՝ լսելի տեքստը: Վարի գործընթացից սերված միասեռ ու կայուն այս թվացյալ չլսվող չայնառությունը համեմատելի է ավանդական փողային նվազարանների դաստայի կատարումներում հնչող դամի գործառությին: Ըստ երաժիշտ բանասացների՝ դամը հավերժության խորհուրդն ունի, իսկ բուն մեղեդին՝ ընթացիկ ժամանակի:

թ) «Հոռովել» երգի առաջին իսկ ձայնարկությունները, որ մեծավ մասամբ հնչյունային բարձր ոլորտում են ծնվում, սոսկ պայմանական սկիզբն են: Դրանք վարի նախապատրաստական փուլից արդեն իսկ սկսված, բայց տակավին չփաստագրված՝ «չլսվող» հնչյուրությունից լսելի դարձած տեքստի կիզակետում միայն երգի վերածած հատվածներն են: Նման մտածողությամբ կարող են մեկնարանվել նաև հաճախակի հանդիպող բարձր ձայնոլորտում «անսպասելի» ավարտվող գուտ խոսքային ձայնարկությունները: Այսպիսի անսպասելի, ոչ տոնիկային հիմքով ավարտը բնորոշ է ծիսական երաժշտական բանահյուսական ժամբերին, քանզի

ներքին տրամաբանությամբ այդ ստեղծագործությունները շարունակելի են, անվերջանալի՝ հավաստելով հավերժության խորհուրդը (տե՛ս նոտային օրինակները): Այսօրինակ «սկիզբն» ու «ավարտը» պարբերաբար կրկնվող փուլի առանձին մասերն են, քանի որ գրի առնողն «անվերջությունից» սոսկ մի հատված է փաստագրում, ինչպես արդեն նշել ենք նախորդ գլխում: Հայս՝ գրանցված հոռովելների «աշխատանքային երգ» անվանումը պայմանական է, քանի դրանք վարի արարողակարգի բաղկացուցիչ տարրն են՝ մասնագետի կողմից առանձնացված ու ժամանակում գետեղված: Պատահական չէ, որ դաշտային պայմաններում գրանցված գործանավարի գործընթացի տարրեր հատվածներն արտացոլող երաժշտախոսքային բանահյուսական նյութերը, կարող են խիստ տարբերվել միմյանցից թե՛ մեղեդային, թե՛ բանաստեղծական հենքով ու մտածողությամբ, թեև միևնույն հարացուցային կմախքն ունեն (խոսքը տվյալ պատմազգագրական գոտուն քննորոշ երաժշտական լեզվի մասին չէ): Ավելացնենք, որ գրանցողը միշտ չէ, որ ամբողջական շրջափուլի ականատեսն է դառնում, այլ ավելի հաճախ փաստագրում է ամբողջի առանձին հատվածները. սկիզբը, ընթացքը, ավարտը, թեկուզ և կենդանիներին ուղղված կանչերն ու հորդորները: Այս առումով, Կոմիտասի գրանցած տարբերակը երևույթի խոտանյութի վերածված ամբողջականությունն է<sup>59</sup>:

Հոռովելի ծիսառասպելաբանական սյուժեներից<sup>60</sup> կդիտարկենք միայն մեկը՝ հողի արգասավորմանն ուղղված արարողակարգը<sup>61</sup>:

Հրատարակված բանաստեղծական տեքստերը դիտարկելիս տարբեր հատվածներում հանդիպող կախման կետեր են նկատվում, որոնք հաճախ չեն կապվում նախորդող ու հաջորդող նախադասությունների հետ: Ըիշ չեն նաև աշխատանքայն գործընթացի հետ ուղղակի առնչություն չունեցող՝ սեռական վարքագիծ ակնարկող բառերը կամ արտահայտությունները, կնոջ մարմնի պատկերումները, երբեմն նաև անպարկեշտ՝ «հայույական» խոսքերը: Այսպես, քննությունը ցույց է տալիս, որ հաճախ կցկուուր կամ հատուկնենտ պահպանված այսօրինակ բառերն ու արտահայտությունները պատահականություն չեն, քանի որոշակի նպատակառողվածություն, հասցեատեր, գործողության վարքագիծ, կատարման վայր ու ժամանակ ունեն: Դրանցից ամենատարածվածը երիտասարդ կնոջը գրկելու, համբուրելու, մոտակա բլուրները կամ ակոսները տանելու, հետք պառկելու, «միտքը ծուելու», «ճիծ վաստկելու» մոտիվներն են, որոնք ակնառու են և՝ ուղղակի տողերից և՝ կարդացվում ենթատեքստում:

Գուրան թալե ծաղկուն թիար,  
Գոհան էգավ մաճկըլի յար.  
Մանջկալ քու մաճը քող՝  
Կընա քու պազն առ:  
[Հայ շինականի...1937, 70, Վան]

Գուրան, գուրան աստվածաբան,  
Սոինք իշանք իրտ գետափան,  
Խունկ ու խեցիկ պառվըներուն,  
Բախ ու փետատ հալվորներուն,  
Կանաչ վարոց հոտըներուն:  
Ագրավ նստեր վլր քարերուն,

Աղջիկ, աղջիկ, ջան աղջիկ,  
Պազ մի խոա՞ս հոտըներուն:  
Մեր գուրան կծու-կծու,  
Իրիցու տուն ինձի ցուցու՝,  
Զար շեկ գըմեշ պարկըցու,  
Բոնս պոչեն կանգըցու,

Քարող կիտա աղջկներուն,  
—Եկե՛ք, առե՛ք հոտըներուն:  
Առին, իշան մը բըլերուն,  
Վըճու իտան մանճկըներուն:  
Գութա՞ն, գութա՞ն, աստվածաբան,  
Զարկի լորուն, բարձա ջորուն,  
Տարա, առա խունկ արպջում,  
Խունկ՝ պառվըներուն,  
Արպջում՝ աղջրկներուն.

Զարկա, հանա հոտըցու,  
Անուն դընա հորեվորին:  
Հորեվոր, հորվիս գետին,  
Փոշետու՞ն, փոշին զլխին,  
Խարզընտու՞ն, խնձոր գոտին,  
Ազապ աղջիկ ուժարնվորին,  
Մոտըտու՞ն, մուկն ի բերան,  
Հաց ու պանիր ամոլվորին,  
Խերն ու բարին մեր մանճկըլին:

[Հայ շինականի... 1937, 93, ԱՀ. Գիրք 5, 199, Ալաշկերտ]

Հարս եմ ու հարս, Կարմիր ու ճերմակ հարս.  
Առնեմ, պառկեմ ակոսիդ,  
Եղ և թագս հավասը:

[Հայ շինականի... 1937, 94]

Կութան ինկեր արտի խոզան,  
Առնեմ սիրողս, էլնեմ զօզան...  
[ԷԱԺ., գիրք 6, 145, Վան]

Ակնարկներ կան նաև գութանավարի մասնակիցներին «հաց բերող» և «հացը ուշացնող» կանանց հայիոյելու (հրվիովել, քրրվել, ուշունց տար) վերաբերյալ, ինչպես և շեշտեր, որոնք փաստում են, թե «Քեֆ սիրող սև հարսները քանի քրրվես՝ հազ կենեն...»: Նկատենք, որ այսօրինակ արտահայտություններից հետո հաճախ կրկնվում են՝ «Չորանա՞ս, հոտադ, զորանա՞ս...», «Քեֆ էրո, հոտադ, հն՞..., արա հն՞, հն՞, հն՞...» տողերը: Օրինակ.

Մաճը մաճին է, ձեռն ակնչին  
Վա՞յ ուշտան հոտադ, ... խան բաջին է:  
[ԷԱԺ. 1901, 141, Ղարս]

Մանճկալ տեսավ խաց պիրողին,  
Կանչեց իր խօրիկվարին,  
Ձեռք պրնեմ, տամ գրողին,  
Կերթամ խասնիմ իմ սիրողին:  
[ԷԱԺ. 1901, 145, Վան]

Կարեոր և առաջին հայացքից անհավանական է, որ հոռովելի ընթացքում կնոց ու տղամարդու միջև մտերմիկ հարաբերությունների ակնարկները կամ ուղղակի նկարագրություններն ուղղված են ոչ թե ընդհանուր առմամբ իգական սեռի հասցեին կամ որևէ անորոշ ներկայացուցչի, այլ վարին մասնակցող տղամարդկանց հետ արյունակցական կամ խնամիական կապեր ունեցող կոնկրետ կանանց ու աղջիկներին: Դրանք առավելապես ներառում են մաճկալի կնոջ, ներկա տղամարդկանցից որևէ մեկի քենու, բաջու, խանրաջու, յարի, նախշուն հարսի, կարմրաքուշ աղջկա կերպարները:

Մաճկալի սիրած հարսը,  
Համկալի խամբաջին ա:  
[Լալայան 1904, 69-70 Լոռի]

Տերստերում որոշարկվում է նաև, որ հարսը՝ մաճկալի «խարջն» է, աղջիկը՝ հոտաղի կամ հորիկվորի. այսու՝ տարբերակվում են ամուսնացած և չամուսնացած կանայք ու տղամարդիկ՝ համապատասխանորեն տարբերակվում է նաև նրանց սիրային վարքագիծը:

Ականատեսների ու հոռովել կանչողների հավաստմամբ՝ ավանդույթի համաձայն, երգի բուն տեքստից զատ ընդունված էր նաև մաճկալի և երկրագործներին կերակուր՝ հաց բերող հարս ու աղջիկների միջև փոխանակվող երկխոսությունը: Ըստ Էության, այս ծիսական երկխոսությունը սեռական գործողության խոսքային փոխակերպում է, որ ընթանում է հարց ու պատասխանային եղանակով: Այն ասվում է և՝ ուղղակի, և՝ անուղղակի, թեև մեկմեկու խոսքը լսելը պարտադիր չէ: Այսպես, գիտարշավների ժամանակ քանից աշխատել ենք տարբեր սեռի բանասացների կարծիքն ու վերաբերմունքը ճշտել այս երևույթի նկատմամբ: Թե՛ տղամարդիկ, թե՛ կանայք չեն բարցնում նման երկխոսության փաստը: Ըստ նրանց, երբ հաց բերող կինը կամ աղջիկը բավականաշափ հեռանում էր, սակայն դեռևս հողագործների տեսադաշտից չէր անհետացել, մաճկալը նայում էր նրա հետևից ու «դարով էր տալիս» (հայինյել): Ու թեև տուն վերադառնող կինը չէր լսում ասվող փաստացի տեքստը, սակայն ընկալում էր խոսքի ընդիհանուր հնչյունային արտահայտությունը: Ի տարբերություն նրա, մաճկալի կողմից իրքի անուղղակի հայինյանք ծնակերպվող սեռական ցանկությունը պարզորոշ լսում էին վարի բոլոր մասնակիցները, որոնք էլ արձագանքում, ձայնակցում էին՝ միանալով նրա վերջին ձայնարկություններին (հմմտ. մենակատար-խումբ կատարման կերպին): Նկատենք, որ հայոց կենցարում ընդունված պահկածքային կարգի համաձայն, ազգակից կնոջ հանդեպ նման որևէ անհարգալից վերաբերմունքն, իրքի պատիժ, առնվազն ծեծկուուր կամ արյունահեղություն պիտի ենթադրեր: Սակայն բանասացների նկարագրած դեպքերի խաղաղ ընթացքը, հատկապես, մաճկալին ձայնակցող արյունակից տղամարդկանց վարքից պարզորոշ է, որ խոսքը ոչ թե կենցաղային միջադեպի, այլ կարգաբերված ծիսական հայինյանքի իրողության մասին է, որը կարելի է համադրել հայտնի ծիսական հայինյանքի (Եսիրողոգիա) հետ: Ասկածը հավաստում է նաև դրան «արժանացած» կնոջ պահկածք-պատասխանը, որն, ըստ բանասացներից գրանցած մեր վերականգնումների՝ դրսեւրման երկու տարբերակ ուներ: Հայինյանքը «լսած» կնոջ վարքը համահունչ է ժամանակին բնորոշ վարքագծային կանոններին. մի պահ կանգ է առնում, ետ նայում, կարմրում է, ապա քրի տակ փնտիփնտալով ու կիսաձայն «Տե՛ր Աստված, մեղա՛...» կանչելով հեռանում է՝ աստիճանաբար արագացնելով քայլերը: Երկրորդ տարբերակում, հայինյանքի «արժանացած» կնոջ պատասխանը, զայրացելու ու վիրավորական է, որ Հայաստանի տարբեր շրջաններում ուղեկցվում է նոյնակերպ բանաձևային առանցք ունեցող տեքստով.

Ալ գորա՞ն, ալ գորա՞ն, հոտաղ, մաճկալ լա՛լ գորան...

[ԴԱՆ, Լոռի, 1992]

Գորան, գորան, ա՛լ գորան,  
խոփդ քարե-քար գորան,  
Եկան քովեդ անց կացան,  
Հոտաղ, մաճկալ, լա՛լ կեցան...

[Հայ շինականի... 1937, 94, Ղարս]

Կամ՝ Ալ գութան, հա՛, ալ գութան,  
Եզն ու գոմեշ, չա՛ գութան,  
Եկա կըշտներովդ անցկացա,  
Հոտաղ, մաճկալ, լա՛ գութան...

[Հայ շինականի... 1937, 63, Բորչալու]

Բանասացների մեկնաբանությամբ, «լալ» բառը բացի խոլ ու համր իմաստից, այստեղ ձեռք է բերում նաև առնականությունից զորկ լինելու նշանակություն, այսինքն, թե՝ «Ըդտեղ տղամարդ չկա» (հմնտ. խոսք-գործ փոխակերպման հետ): Բոլոր տարբերակներում էլ երկխոսությունը համապատասխանում է հոռովելի ընդհանուր բանաստեղծական կառույցին, հաճախ հանգավորվում է:

Տղամարդու՝ մաճկալի խոսքը բանասացները ձեռնապահ են մնում վերաբտադրելուց, այլ միայն պատմում են դրա մասին: Ասվածն ընկալվում է

ա) իրու աշխատանքից հոգնած երկրագործներին զվարճացնելու նպատակով արված կատակ, «շուլուխ», թ) կին տեսած տղամարդու բնական արձագանք ու վարքագիծ՝ «դե տղամարդ ա, սեր ա...», զ) հացն ուշացնողների հանդեպ քաղցած մարդուն բնորոշ զայրացկոտ վարվելածն (բայց չէ՝ որ ճաշ բերողները միշտ չեն, որ ուշանում են), դ) «Օրենք է, ադաք է, ջուրը տանողին, հացը բերողին պլտի դարով տան, որ լավ ընի: Որն էլ ռավել տվիոց, դարով չի տեր, ասեին՝ լավ չի անում...» [ԴԱՆ, 1990, Լոռի]: Բոլոր տարբերակներում ընդգծվում է այդ «ուշունց տալու», «հրվիովելու», «կեղտոտ խոսքի», «ամոր խոսքի» անհրաժեշտությունը՝ քանի որ «պապական ադաք ա, պտի ապի»: Բանասացները նշում են բանաձևային խոսքի առաջին տողը՝ «ԱՇ գնացող, թեզ եմ ասում, լավ իմացի՛...», չի շարունակում խոսքը, քանզի՝ «ամոր է...»: Ահա մի քանի օրինակ, մեր գրանցած նյութերից՝ [ԴԱՆ, 1990, Լոռի]:

Հո՛, հոռովել, հո՛... էն հաց բերողին եմ ասու՞մ, հո՛... (դարով են տալիս...)

Հո՛, հո՛, է՛յ... ջուր բերողին եմ ասու՞մ, հո՛...

Կուժը վեր զցեմ... (հայհոյում է):

Հո՛... այ, գնացող, ճիպոտս պլտրտե՞մ, քամակդ խրտրտեմ, հո՛..., կամ՝

Ճիպոտս պլտրտեմ, աղլուխդ թըոցընե՞մ... , - «...շատ բաներ են ասում»:

Կոմիտասն այս արտահայտությունները կապում է հոռովել երգող մաճկալի իր շուրջը կատարվող ամեն ինչ տեսնելու և երգի մեջ անդրադարձնելու սովորության հետ, օրինակ, երբ երեկոյան հեռվից տեսնում է, որ մի տան մեջ հարսը ճրագ է վառում. «ԱՇ ճրագ վառող հարսին եմ ասում, հա՛...», կամ՝ «ԱՇ, աղբուրը գնացող հարսին եմ ասում, հա՛...» (հիշենք ձենով ասելիս կատարողի կողմից դիպվածային իրադրությունները երգի մեջ ներառնելու կերպը): Կնոջ պատասխանը, որով նա համր է կոչում հոտաղներին, վերագրում է մաճկալին, որը խոսքն ուղղում է իրեն չճայնակցող հոտաղներին՝ «Հորիքն ելավ, ա՛յ լալիկ հոտաղ, ա՛յ համր հոտաղ...»: Հետաքրքիր է, որ մանրամասն նկարագրելով ու քննարկելով Հոռովելի հետ կապված երաժշտական և բանահյուսական շերտերը, Կոմիտասը [1941, 74] չի անդրադարձել այս երկխոսության ծիսական ենթատեսատին:

Հայսմ՝ դաշտային հարցումների և ազգաբանական նյութի համադրմանար, հոռովելներում բացահայտվում է մաճկալի և հողագործներին հաց բերող իգական սեռի ներկայացուցիչների միջև ընթացող ծիսական երկխոսությունը, որն ըստ

ամենայնի, կանոնակարգված է խոսքային, վարքագծային ու նշանային մակարդակներում և պտղաբերությանը նպատակառուղղված սեռական-հմայական գործողությունների խոսքային փոխակերպումն է: Եթե հիշենք, որ հողագործներին «հացը» հերթով տանում էին վարին մասնակցող բոլոր ընտափների կանայք ու աղջկները, ապա հիշյալ երկխոսությունն ընթանում է բոլորի միջև, այսինքն, «հայ-հոյանքի» միջոցով՝ խոսքային մակարդակում, սեռական կապ է հաստատվում բոլոր երկրագործների երիտասարդ կանանց ու աղջկների և մաճկալի միջև: Սրանով կարծեք վերականգնվում է երկրագործական ծիսակարգում ընդունված մի իրողություն՝ նոր հերկած ակոսներում համայնքի մասնակցությունները, բազմակետերի վերածվելուց զատ, երկու փոխակերպում են տարբեր երկրագործ ժողովուրդների տոնածիսական կյանքում [հմնտ. Սպեհենսկի 1983, 61]:

Հրատարակված տեքստերում հիշյալ «անպարկեցու» խոսքերը, ինչպես և մաճկալին ու հողագործներին հաց բերող կանանց երկխոսությունները, բազմակետերի վերածվելուց զատ, երկու փոխակերպում են ստացել.

ա) գերակշիռ մասը խմբագրվելով և ձևափոխվելով վերածվել է բանաստեղծական տեքստի հերթական տաճ (որն էլ հենց տարանջատվում է նախադասության կառույցից՝ ընդհանուր իմաստից դրւու սպրդելով):

բ) նմանատիպ արտահայտությունների մի այլ խումբ վերածում է կրկնակների: Վերջիններս, հասցեագրվում են հոռովել չկանչողներին՝ չձայնակցողներին: Հավանաբար, հենց այսպիսի տարբերակ է գրանցել նաև Կոմիտասը:

Եշ մի էկավ Խոլքա.  
Բշկով օռեն կկարա,  
Որն չռոռա, չքաշա՝  
Էնին էնոր հալվա, գարա,  
Քառսուն տարով, ախ՝ քաշա...  
[Հայ շինականի... 1937, 87]

Չը քաշողին, չը կանչողին,  
Սառալբանին, կես գուրանին,  
Գործ հե՛, լե՛, լե՛, գործ, հե՛, լե՛, լե՛...  
[Հայ շինականի... 1937, 87]

Վոր չը քաշա, վո՞ր չը բռոա,  
Ուր մամ էղնի քըրդու դըռա...  
Գործ առավ, յե՛լ...  
[Հայ շինականի... 1937, 89]

Էսդին լուծ, Էնդին լուծ,  
Վոր չը բռոա, մըտնի ...  
Գործ առավ, յե՛լ...  
[Հայ շինականի... 1937, 89]

Ուցը՝, ուցը՝, դառըլոի կսուցը,  
Ով որ հոռովել չկանչի՝  
Էնոր մամի ...  
[ԴԱՆ, 1982, Տավուշ]

Գութանը քաշեց խամին,  
Կոտրեց երկրքե սամին,  
Վեվ որ հոռովել չըսէ՝  
... անոր հարսն ու խընամին...

[Հայ շինականի... 1937, 68]

Ինչպես և ակներև է օրինակներից, կրկին խոսքային մակարդակում սեռական կապ է ակնարկվում մաճկալի, իսկ ձայնարկությունների միջոցով նաև մնացյալ հողագործների ու նրանց արյունակից, ազգական ու խնամիական տարբեր կապեր ունեցող կանանց ու աղջկների: Եթե հիշենք, որ միտք-խոսք-գործ հասկացություններն ավանդական պատկերացումներում նույնացվում են, ապա ասել և անելը ևս հավասարարժեք են: Ինչպես մորն ուղղված ոռուսական հայույանքի (**մատերպինա**) արմատների ուսումնասիրությանը նվիրված աշխատանքում նշում է Բ. Ուսպենսկին՝ հայույանքն ունի առասպելաբանական ծագում և բնույթով ծիսական է: Այն հերանոսական երևոյթ է և տարբեր ժամանակներում յուրովի է իմաստավորվել՝ ներառելով այլևսայլ առասպելաբանական ծածկագրեր, սակայն, բոլորի հիմքում ընկած է Հոդի և Երկնքի սրբազն ամուսնությունը, որից արարվում, պտղաբերվում է կյանքը: Այսու, հայույնը դիտվում է իրեն Արարիչ կամ Ամպրոպածին, իսկ օրյեկտը՝ Մայր հողը, որը հաճախ փոխակերպվում է, դառնալով Աստվածամայր կամ ուղղակի մայր: Սա է պատճառը, որ հայույանքը ծիսական բնույթ ունի և պարտադիր տեղ է գրավել պտղաբերություն ու ծնննող ակնկալող բոլոր ծեսերում՝ հարսանեկան, Նոր տարվա, երկրագործական և այլն: Երկրագործական ծիսակարգում հայույնը կերպավորվում է իրեն Աստվածային վարող ու ցանող հերոս և զուգավորվում հողի հետ: Մրանով էլ հաճախ բացատրվում են ծիսական հայույանքի մյուս գործառույթները՝ ընկալվելով իրեն չարխավիան ուժ, աղոքք, հմայանք [Սպենչկի 1983, 61]<sup>62</sup>:

Խոսքային մակարդակից բացի, ծիսական հայույանքին զուգահեռ չին բացառվում նաև գործողությունները: Աշխատանքի ընթացքում դրանք վարին մասնակցող և երկրագործներին հաց բերող սիրահարների միջև զուտ նշանային բնույթ էր ստանում՝ դառնալով ոչ վերբալ երկխոսություն (հայացք, դիմախաղ), երբեմն էլ վերածվում խնձորի կամ թաշկինակի փոխանակության: Այս սովորության զանազան նկարագրություններ և ակնարկներ կան թե՛ բանաստեղծական տեքստերում, թե՛ պարերգերում ու խաղիկերում: Մինչեւ, ըստ բանասացների վկայությունների՝ մութն ընկնելուց հետո, աշխատանքից դուրս, նոր հերկած ակոսները<sup>63</sup> կարող էին դառնալ նաև սիրային ժամադրությունների և սեռական գործողությունների վայրեր: Եվ եթե դրանք հասարակության կողմից ընդունելի՝ «քույլատրված» վայրեր էին, նոր ամուսնացած զույգերի կամ տակավին զավակ չունեցող ամուսնների համար, որից որդենություն էր ակնկալվում, ապա չամուսնացածների համար դրանք գաղտնի՝ «չքույլատրված» հանդիպման վայրեր էին: Դաշտերում սիրային հանդիպումների ընդունված ժամկետը մինչև առաջին ծիլի դուրս գալն էր, որից հետո՝ մինչև բերքահավաք, խստորեն արգելվում էր:

**Ամփոփենք:** Հոռովելների հրապարակված տեքստերի գիտական ուսումնասիրությունը, ինչպես և երկրագործական մշակույթի ընդհանուր համատեքստում դրանց կատարման համար պահանջվող պայմանների ընկառյունը հնարավորություն է ընձեռում վերականգնել երկրագործական ծիսակարգի զիսավոր ծեսը: Ակնհայտ է, որ այս արտահայտված խրախմանքային երանգ ունի և միտված է հողի արգասաբերությանը (իննու. ծեսում վառ արտահայտված ֆալլիկ խորհրդանշները. գործանի խոփը, եզների պողերը, մաճկափի սեռական կարողությունը): Պատահական չե, որ ավանդութային պայմանների ապահովմամբ ընտրված ու կանոնակարգված վարքով հաստատագրված մաճկափի կերպարը, բազմաթիվ տեքստերի հավաստմամբ, սովորական երկրագործներից առանձնանում է նաև նշանային խորհրդանշնով՝ ականջին կրող ուսկե գնդով: Այս համատեքստում, Հոռովելը ոչ թե ընդունված կարծիքի համաձայն սուկ աշխատանքային երգ է (որի շնորհիկ ապահովվում է վարի ոիբմիկ ընթացքն ու կանոնավորութ հողագործների ու լծկանների աշխատունակությունն ու տրամադրությունը), այլև տիեզերաստեղծ առասպելի<sup>64</sup> և նրա զիսավոր ծեսի երաժշտապետիկ ծածկագիրը:

## ԵԼԸ, ԵԼ, ԵԼ ԱՅ ՇՄՈ, ԱՅ ԹԱԹՈՒԼ

Զայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Զ. Թագակչյանի

ԱԻՉ, Վայոց ձոր, 1997  
Բանասաց՝ Գրիգոր Բարլոյան



## ՅՈՒ, ՅՈՒ, ՉՈՇ, ՅԱՐԻՇ

Զայնազրթությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Դ. Ղանիելյանի

ԱԻՀ, Վայոց ձոր, 1997, Եղեգնաձոր  
Բանասաց՝ Գառնիկ Բաբայան

ԵԼ, ԵԼ, ԲԱԼԱ ԶԱՆ, ԵԼ...

Զայնազրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Դ. Դանիելյանի

ԱԻՀ, Վայոց ձոր, 1997, գ. Գլածոր  
Բանասաց՝ Մուկուչ Խաչատրյան

A musical score for a three-part choir. The top staff uses soprano C-clef, the middle staff alto F-clef, and the bottom staff bass G-clef. The key signature is A minor (no sharps or flats). The tempo is indicated as  $= 110$ . The lyrics are written below the notes in Georgian script. The first two staves end with a fermata over the last note of the line. The third staff ends with a double bar line and repeat dots.

Georgian Folk Song

Georgian Folk Song

Georgian Folk Song

Վա-րենը,  
 Ցա-նենը,  
 Աշխար աղքած-վարության մեջ ե՞նը, փրկություն լի-նի մեր ժողով-պատրիարքին...  
 Ել եմ անում, Լաշին, Սարալ ջան, հեյ, եյ, ել, ել եմ անում...  
 Հովն ա-նուշ ա-, հովն ա-նուշ ա-, վարենը ու ցա-նեն-ենը:  
 Հոտաղ ջան, պշի, վարան ա-նենը:

## ԴԵ ԵԼ, ԻՄ ՄԱՐԱՆ

Ձայնագրությունը՝ Մ. Մուրադյանի  
Վերծանությունը՝ Ա. Մուրադյանի  
 $J = 88$

ԱԲՋ, Վայոց ձոր, 1957, գ. Աղավնաձոր  
Քանասաց՝ Գրիգոր Շահբազյան

Դե ել, իմ սա-րա-ն, ել, ել, ել,  
 դե ել, իմ ջեյ - րա-նը, ջեյ - րա նըն ես դու:  
 Դե ել, ել, ել, ել, ել, նոնց կըլ - մի ծե - զա - նից ալր - ծը-նեմ:  
 Դե քա - շի, քա շենը, վարենը ար - տը - մի ա-սին,  
 դե ելլըն, ել, ել, ել, ել, ջեյ - րա նըն,  
 Գար նա - նա-յին քաղ ցըր օ - րե - րին վարենը ար - տըն մի - ա-սին.  
 դե ելլըն, ել, ել, ել, ել, Սա - րանն իմ:

## ՈՒՅԾ - ՈՒՅԾ

Գուրաներգի կանչ

Զայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Զ. Թագակյանի

Ախալքալաք 1982, գ. Գումբուրդն  
Բանասաց՝ Աղավնի Սնոյան

$\text{♩} = 168$

Ու - յը - ու - յը, դառ - յը - ոի կը - տու - յը...  
Դեղ հն - ոն - վել չո - ճը - վա - ցն - ոի  
Հո - ոն - վել, հն - - - nh...  
\*) Երգն անավարտ է:

## ՀՈՌՈՎԵԼ... ԷՆ ՀԱՅ ԲԵՐՈՂԻՆ ԵՄ ԱՍՈՒՄ

«Դարովը տալու» դրվագ գուրաներգից

Զայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի

ԱԻՉ, Լոռի, 1991, գ. Ակներ

Վերծանությունը՝ Զ. Թագակյանի

Բանասաց՝ Հարություն Ծատինյան

$\text{♩} = 100$

Հո - ոն - վել, հն - - - ոն - վել...  
Է - նը հաց թէ - րո - դիմ եմ ա - սում, հա...  
\*) Բանասացն անավարտ է բողնում ասացածը՝ ամաչում է «դարովը տալու»:

## ՏՎԵՔ, ԴԱԴՐԵՔ

Զայնագրություն՝ Սլք. Լիսիցյանի  
Վերծանություն՝ Զ. Թագակյանի

ԱԻՉ, Պ.Հ. Վասպուրական, գ. Կողի  
Բանասաց՝ Արշակ Բարյայն

$\text{♩} = 104$

Տվ - դեք, դադ - րեք, սանիր...  
Բալ - նի, տակն ի, ա - դա Շի - րին, Մար - զար, ես ի կսեմ ի - սա ի, h:  
Ո - լո - րեք

Ախ,հեր լի,  
 կը-սեմ մանչ կայ-ներ քո-զին,  
 ին- լի- լի:  
 Հեր,  
 շու- կան էր, կու - սեր,  
 Հար- մար- շու - ցե, ա - րան-քըն ի շա - րե  
 ժա - ժիկ էս- ստե - դան:  
 Ա, հել, հել, ա- րե- քըն մե- քըն-զա էր,  
 Ա - լիլ լի՝ լոն  
 Հել ա - կո - սը, ա- ռա-վել քու-տա-ցեր ի, Կըռ-վան,  
 Հո - լոն, ել, Հեկ-կի, ել, ել,  
 Մա - րալ Կըռ- վա - նուն մա - տաղ, ել, ել, ել, ել...

## **ՆՎԱԳԱՐԱԿԱՅԻՆ ՀԱՆՊԱՏՐԱՍՏԻՅ ԿԱՌՈՒՅՅՅԼ ՊՏՂԱՔԵՐՈՒԹՅՈՒՆ ԱԿՆԿԱԼՈՂ ԾԽՍՎԿԱՐԳԵՐՈՒՄ**

Աշխարհի բոլոր ժողովուրդներն էլ, հատկապես երկրագործները, անկախ կրոնական պատկանելությունից, կարևորելով գարնան դաշտային աշխատանքները, որոնցից կախված էր թե՝ անհատի, թե՝ ամբողջ համայնքի գոյությունն ու քարեկեցությունը, առանձնակի նշանակություն էին տալիս առաջին անգամ հողը փխրեցնելու և սերմը հողին հանձնելու ժամանակ կատարվող բազմապիսի ծեսերին ու մոգական արարողություններին: Բնության և արգասավորության աստվածներին ու ոգիներին ձոնված բատերայնացված արարողություններն ուղեկցվում էին աղորքներով, զոհաբերություններով, օրիներգերով ու նվազներով: Հայոց կենցաղում, ըստ գրականության տվյալների ու ականատեսների վկայության, մինչև 1920-ական թվականները, գարնանային աշխատանքներից առաջ եկեղեցու սպասավորները մեծ շուրջով ու տոնակատարությամբ օրինում էին հողն ու հատիկը թե՝ եկեղեցում, թե՝ անդաստանում, ապա միայն սկսվում էր երկրագործական աշխատանքը [Մաշտոց 1840, 696-701]: Բացի քրիստոնեական այս ծիսակատարությունից, գրականության մեջ պահպանված սուրբ տվյալները վավերագրում են նաև առաջին անգամ հողն ակուելու արարողության<sup>65</sup> մի այլ՝ բուն ժողովրդական տարրերակ, որի տոնական մթնոլորտը, որոշակի փոփոխություններով, առ այսօր կենցաղավարում է շատ մարզերում: Ըստ գրանցված նյութի՝ ժողովուրդը լուսաբացին հավաքվում է գյուղի դաշտերի, արտերի ու այգիների մոտ և աշխատանքն սկսելուց առաջ զուռնաչին հնչեցնում է կանչի նվազը՝ «Սահարին»<sup>66</sup>, ապա սկսվում է տոնախմբությունը. Երգում, պարում են, օրինում ու բարեմաղթում միմյանց, ապա ծաղիկներով զարդարված լծկաններին ու հողագործներին մեծ հանդիսությամբ ուղեկցվում դաշտը վարելու<sup>67</sup>:

1970-1980-ական թթ. երկարատև ու մանրակրկիտ պրատումների շնորհիվ, մեզ հաջողվեց գրանցել առաջին ակոս բացելու արարողակարգի համեմատաբար ամբողջական և չիրապարակված<sup>68</sup> մի տարրերակ Արագածոտնի, Տավոչի ու Զավախըի շրջաններում, որը հնարավորություն է տալիս վերականգնել ծեսի նախաքրիստոնեական արմատները, ինչպես նաև խոսել այստեղ անհրաժեշտաբար հնչող «Սահարի» նվազի ծիսական-պաշտամունքային ակունքների մասին: Բանասացներից<sup>69</sup> գրանցված հատվածային վկայությունների իման վրա՝ թերևս, հնարավոր է վերականգնել մի ծես, որն ըստ երևույթին, ավանդական կենցաղով ապրող այդ տարածքներում գործում էր մինչև 1920-30-ական թվականները:

Վերականգնենք այդ ծեսի ուրվագծային պատկերը: Գարնանային երկրագործական աշխատանքներն սկսելուց առաջ, գյուղի ավագների խորհուրդն ընտրում էր չորս տղամարդու՝ հողի արգասավորությանը միտված հատուկ արարողակարգ կատարելու համար: Բնականարար, ծիսական արարողակարգի մանրամասները համայնքի մնացյալ անդամներին հասու չէին դառնում: Բանասացների վկայությամբ, վարին նախորդող օրը, կեսօնից երին, ընտրվածները՝ լրելայն ու գաղտնի, դուրս էին գալիս տնից, զնում զրունաչու տուն, ապա նրա հետ միասին ուղևորվում ամենատարեց ծերունու մոտ, որի առաջնորդությամբ այդ խորհրդավոր խումբը զնում էր դաշտ: Չուռնաչուն բոլնելով դաշտի ու գյուղի սահմանագլխին՝ հանում էին «դաշտի մեջտեղը», փոքրիկ շրջան կազմում: Բանասացների հավաստմամբ, այդ

տեղը գտնվում էր «ամենափայլուն ու խոշոր» աստղի (հավանաբար՝ Բնեռային) տակ՝ կարծում ենք, կարելի է մեկնարանել, որ այդ տեղը համապատասխանում էր ծիսառասպելաբանական աշխարհի կենտրոնին: Այդտեղ բողնում էին ծերունուն, իսկ ծեսի մյուս շրու մասնակիցները խաչածն բաժանվում էին դեպի հյուսիս, հարավ, արևելք և արևմուտք, (աշխարհի շրու կողմերը): Այդ պահին, ըստ հատուկենտ վկայությունների, հողի արգասավորմանը միտված գաղտնի ծիսական արարողություն էին կատարում, որ կարելի է բնութարել իրքն սերմը հողին հանձնելու խորհրդանիշ<sup>70</sup>: Այնուհետև կրկին հավաքվում էին կենտրոնում, վերադառնում գուռնաչու մոտ և զնալով տուն՝ լուր պառկում քնելու: Բանասացների հավաստմամբ՝ ծիսական արարողության պարտադիր պահանջներն էին գաղտնիությունը, մնջությունը, մասնակիցների առողջ ու բազմազավակ լինելը: Պարտադիր էր նաև գուռնայի առկայությունը՝ թեև նվազարանը չէր հնչում, այլ ենթարկվում էր ծիսական մնջության պայմանին: Համայնքի մյուս մասնակիցների հետ մեր ունեցած գրույցներից կարելի է վերականգնել, որ լուսաբացին, արևի առաջին ճառագայթների հետ մեկտեղ, ողջ գյուղը՝ տոնական հանդերձանքով, ծաղկեներով, մոմերով ու խնձորներով զարդարված<sup>71</sup>, երբեմն՝ կարմիր ներկված եղջյուրներով լծկանների հետ միասին, հավաքվում էր դաշտի<sup>72</sup> շուրջբոլորը, իսկ գուռնաչիներն (գուռնաչի, դամքաշ՝ ծորչի) ու դիոլչին կանգնում էին դաշտի սահմանագլխին: Զունաչին դեմքը դարձնում էր դեպի արևը՝ աղոթարան, և հնչեցնում «Սահարին» [Պիկիչյան 1995, 54-55]: Դրանից հետո ուրախ պարային մեղեղի էր հնչում և դաշտն ամբողջությամբ առնվում էր համայնական շուրջպարի մեջ: Ապա, ընդհանուր օրինանքների ու մաղթանքների ուղեկցությամբ և գուռնայի անդադար հնչյունների ներքո բացվում էր առաջին ակոսը<sup>73</sup>:

Նկատենք, որ առաջին ակոս բացելու ծեսի տղամարդկանց արարողակարգում կենտրոնում կանգնած ծերունին ու սահմանագծին կանգնած գուռնաչին թեև չեն տեսնում ծիսական արարողությունը, բայց դրա մասնակիցն են և իրենց ներկայությամբ վկայում են կատարված իրողությունը, որը լուսաբացին, կարծես, ազդարարվում է «Սահարու» հնչյուններով:

Հայսմ՝ ժողովրդական ավանդույթում հաստատագրված կանչի գործառույթից զատ՝ հիշյալ ծեսում «Սահարին», ըստ մասնային, կատարված արարողության (փաստի) հնչյունային վավերագիրն է, որ կապվում է նոր կյանքի սկզբի արգասավորման, հողի ու արևի պաշտամունքի հետ և խորը, նախարիստոնեական արմատներ ունի: Ուշագրավ է, որ երաժշտին ու մեղեղուն գուգահեռ, այստեղ կարևորվում է նաև գուռնան նվազարանի (չինչող) «մասնակցության» խորհուրդը:

Մասնագիտական գրականության մեջ և մեր գրանցած դաշտային ազգագրական նյութերի վկայությամբ՝ «Սահարին» առավելագույնս հայտնի է որպես հարսանելեկան ծեսի պարտադիր տարր և յուրահատուկ խորհրդանշան: Դրա վկայությունն են գիտարշավներում գրանցված բանահյուսական նշխարները. օրինակ՝ «Սրբակ» «Սրբակ» երեսիցը ժուռ գա», «Սիարին քածակովը տյուս կյա» անեծքներն ու «Տե՛ր Աստուծ, թեխանցը Սիարուն աժան անես» կամ «Սին քյու Սիարին էլ լսեմ ու աշք փակեմ» օրինաճր-մաղթանքները [ԴԱՆ, Տափուշ, Հյուսիսային Արցախ]:

Հայաստանի տարբեր շրջաններում Սահարին հնչում է հարսանելեկան ծեսի զանազան արարողությունների ընթացքում: Այսպես, այն պարտադիր է մասցուն մորթելու՝ եզրորթերի ժամանակ, ուրբաթ առավոտյան, որը երբեմն կատարվել է փեսի ծառի (տիեզերական ծառ) ու թագավորի արարման (թագվորագովքի) ծեսերին գու-

գահեո, ինչպես Սպիտակում վերաբնակված ալաշկերտցիների շրջանում (այս մասին մանրամասն տես՝ հաջորդ գլխում):

Հաճախ այն փոխարինում է «Կան» կոչվող մեղեդուն և ազդարարում հարսանիքի սկիզբը՝ դառնալով մի ինքնատիպ երաժշտական հրավերք, որ կոչվում է նաև «Հարսանքականչի»: Ավանդույթի համաձայն, «Սահարին» նվազելուց հետո երաժիշտներն ու հավաքվածները միմյանց շնորհավորում են հարսանիքն սկսվելու առթիվ: Հյուսիսային Արցախում նոյն նպատակով այն նվազում են շարաթ առավոտյան, որպես հրավերք, ինչպես նաև մասցուն մորթելիս: Նշելի է, որ այդ պարագային մեղեդին կրկնակի անուն է ստանում՝ «Սիարի-Զանգի» և հընթացս՝ պարագային բնույթ է ձեռք բերում:

Իբրև հարսանեկան կանչ-հրավեր, այս նվազը հնչում է նաև Վայոց ձորում, Տավուշում, Սյունիքում և այլուր: Բացի այս, նոյն նպատակով է կատարվում նաև ավանդական տարրեր տոների և ծեսերի ժամանակ՝ մարդականց ի մի համախմբելու համար: Այսպես, խորհրդային իշխանության տարիներին՝ գյուղի ղեկավարության պատվերով, ընտրություններն ավելի կազմակերպված անցկացնելու ակնկալությամբ, ղետուս լույսը չբացված՝ զունաշները «Սահարի» նվազելով շրջում էին փողոցներով՝ ժողովրդին գյուղական հրապարակ հրավիրելու և տոնական տրամադրությամբ միասնական ընտրություններ անցկացնելու միտումով:

«Սահարին» պարտադիր հնչում էր հարսանիքի լուսաբացին՝ որպես եզրափակիչ նվազ: Հայաստանի որոշ շրջաններում, ինչպես Սյունիքում, այն կատարվում էր նաև հարսանիքի հաջորդ օրվա լուսաբացին՝ իբրև հարսի անմեղությունը վկայող երաժշտական ազդանշան: Մինչև վերջերս էլ, տեղացի տարեց զունաշները հիշում էին, թե քանի տուն են «սարքել» կամ «քանդել» «Սահարի» փշելով կամ չփշելով: Այս կտրվածքով «Սահարին» ուղղակիորեն համեմատելի է աղորեցանական գյուղերում մեղեդուն տրվող «Զարդարի»՝ պատուհան կոտրել ժողովրդական անվանման հետ<sup>74</sup>: Ուշագրավ է, որ ինչպես առաջին ակոս բացելու ծեսում «Սահարին» հնչում է հողի խորհրդանշական արգասավորման արարողակարգում, այնպես էլ հարսանեկան ծեսում՝ իբրև հարսի արգասավորման վկա-մունետտիկ:

Սասնավոր դեպքերում, «Սահարի» նվազել են նաև փեսայի, հազվադեպ՝ հարսի տան շեմքի մոտ (Արցախ): Այսու՝ հատկանշական է, որ վերը ներկայացված իրողություններում մեղեդուն գրդառույթը երկու գերակա նշանակություն է ստանձնում. տան շեմքի՝ օջախի օրինություն և կյանքի մի փուլից մյուսին անցնելու խորհրդանիշ:

Ազգագրական նյութերի վկայությամբ, երբեմն «Սահարին» անվանվել է նաև «Արևագալի» (Արցախ), կամ «Առավոտանվագ» (Մեղրի) և կատարվել որպես հարսանեկան ծեսի առավոտյան աղորք: Զավախքում [ԴԱՆ, Ախալքալաքի և Ծալկայի շրջաններ], հատկապես կարողիկ հայերի մոտ, հարսանիքի ավարտի լուսաբացին «Սահարուն» զուգահեռ հնչում է Ն. Ծնորհալու համբահայտ «Առավոտ լուսոյ» երգի տեղական տարբերակը, որը կոչվում է «Առավոտ լուսուն»: Ուշագրավ է, որ այն երգում են տղամարդիկ՝ արևելք շրջվելով, իսկ կանայք միայն մրմունչով ձայնակցում են: Այստեղ ակնհայտ է նվազարանային մուլամբ հոգլուր երգով փոխարինելու տեղացիների միտումը, որը նրանք ընկալում են իբրև «կռապաշտությունից» քրիստոնեության անցում: Հայս՝ «Սահարին» աստիճանաբար տեղի է տալիս այդ «պայքարում»: Դիտելի է, որ «Առավոտ լուսուն» հոգլուր երգը տեղացիների կատարմամբ շեղվել է բնօրինակից ու ձեռք բերել նոր որակ, որն աներկրպայորեն վկա-

յում է նվազարանային մտածողության և կատարման կերպի հետ ունեցած նրա աղերսների մասին<sup>75</sup>:

Եթե վերը բերված կիրառություններում նվազարանային «Սահարին» փոխարին-փում է հոգևոր երգով, ապա Ծիրակի գյուղերում նույն երգը փոխսակերպվում է պարային տարրերակի (երբեմն՝ պարկապուկի նվազակցությամբ երգում ու միաժամանակ շորջպար են բռնում), իսկ Գյումրիում, մինչև այսօր էլ հարսանելան ծեսի ավարտին կարելի է տեսնել բոլոր մասնակցների հանդիսավոր, դանդաղ շորջպարը գույնայով հնչող «Առավոտ լուսոյ» հոգևոր երգի նվազի տակ, որը համեմատելի է առաջին ակոսի ծիսակարգի ավարտին բոլորվող պարին: Այս շորջպարը, որ հայտնի է նաև «Մոմերով պար» անվամբ, հարսին համայնական շրջանն ընդունելու խորհուրդն ունի (ավելի մանրամասն՝ հարսանիքին նվիրված բաժնում):

Պահանջելով ավանդական կառույցի հիմնելան առանցքը՝ մեր օրերում էլ հարսանելան ծեսը տուրք է տալիս քաղաքային կենցաղի փոփոխվող պահանջներին, որի հճանատիպ արտահայտություններից է ավանդական փողային նվազախմբի բացակայության պարագային՝ մսացուն մորթելու ծեսը երբեմն «Սահարու» մազնի-տոփոնային նվազով կատարելը, որից հետո հրավիրված ժամանակակից նվազախմբով (ակորդեոն, կլարնետ, դիոլ) խնջույքը շարունակելը կամ հարսանիքի ավարտին իրու աղորք հնչող «Սահարին»՝ եկեղեցական արարողությամբ փոխարինելը (հմմտ. նաև եզմորթերի և առագաստի իմաստաբանական կապերը [Ռազմական 2006, 210-227]):

Ինչպես վերը ներկայացված ծիսակարգում «Սահարին» հնչում էր ակոսի բացման ու արգասարերություն ակնկալելու հնչյունային ծածկագրերով. նույն խորհրդարանությամբ հնչում էր նաև ծննդարերության ժամանակ՝ հատկապես, երբ ծննդկանը նախկինում անհաջող ծնունդներ էր ունեցել: Այդ պարագային, անկախ օրվա ժամից, ծննդկանի դրան առջև կանգնած գույնաշին դեմքը դարձնում էր արևելք և նվազում Սահարի: Ըստ ժողովրդական պատկերացումների, մեղեդու հնչյունների ներքո ծննդկանը ոչ միայն արժանանում էր արևի հովանավորությանն այլև, նմանողական մոգրիթյան շնորհիվ, երեխան (պտուղ) ծնվում էր, հաղթահարելով չար ուժերին այնպես, ինչպես արևն էր ծնվում անպերին հաղթելով՝ խորհրդանշելով կյանքի հավերժությունը: Եթե առաջին տարրերակում «Սահարու» նվազով ակնկալվում է հոդի պտղաբերում, ապա այս դեպքում երեխայի ծնունդ՝ մարդու պտղաբերություն: Եվ եթե առաջին ակոսի ծեսը համարելի է առագաստի գիշերվան՝ իրու նոր ակոսի բացում, սերմավորում, ապա այս տարրերակում ավարտվում է պտուղ տալով՝ իրու արդյունք:

Հայաստանի շատ շրջաններում բերքահավաքի տոնակատարության սկիզբն ու ավարտը ազդարարող «Սահարու» նվազը միշտ ընկալվել է միայն կանչային գործառույթով: Ներկայացված տրամաբանական շրթայի դիտարկմամբ ակնհայտ է, որ բերքահավաքին հնչող «Սահարին» ոչ միայն ազդարարում է տոնի սկիզբը, այլև՝ պտղաբերության գործընթացի հաջող արդյունքը: Հայսմ՝ հայոց ավանդական երկրագործական և հարսանելան ծեսերում «Սահարու» գործառնության հիմնական ոլորտների դիտարկումը հանգեցնում է մի ուշագրավ եզրակացության՝ մեղեդին հնչում է այն բոլոր ծիսական արարողություններում, երբ ակնկալվում է սկիզբ՝ ծնունդ, պտղաբերություն՝ փեսա-թագավորի, փեսի ծառի (տիեզերական ծառ), ընտանիքի, արևի, շեշտում է նաև սահմանային անցման գաղափարը՝ անցումը մի

վիճակից մյուսին: «Սահարին», ինչպես տեսնում ենք, այն մեղեդիներից է, որ ավանդաբար տոների ու ծեսերի ժամանակ պարտադիր հնչել է՝ սերտաճելով տվյալ ծիսակարգի հետ, ձեռք բերել խորհրդանշից արժեքը: Եվ եթե նույնիսկ այսօր թե՛ ծեսի, թե՛ երաժշտության առումով, մեզ է ներկայանում ոչ նախնական վիճակով, կամ միայն եքնիկ հիշողության մակարդակով, այնուամենայնիվ, այն խորքում պահպանում է նախնական իմաստային ու կառուցվածքային սաղմերը: Այն ազատ-հանկարծաբանական բնույթի նվազ է, որ հնչում է գերազանցապես զունայի, ավելի սակավ՝ քամանչայի, եզակի դեպքերում նաև դրույկի ու սրնզի կատարմամբ: Ժողովրդախոսակցական լեզվում «Սահարի» անվանումը հաճախ նշանակում է ընդհանրապես նվազարանային մուղամ, կիրառվում հավաքական իմաստով: Երևոյթ, որ փաստում է հայոց միջավայրում այս մեղեդու լայն կենցաղավարման և կայուն ավանդույթների նախին<sup>76</sup>: Թեև նվազարանային սահարիները չեն դասկում կանոնացված մուղամների շարքը, սակայն, իրենց հանկարծաբանական բնույթով և ձևակազմական հատկանիշներով՝ մասնագիտացված մոնողիկ արվեստի տվյալ ճյուղի արտահայտություններ են: Սահարիները ծավալուն երկեր են, որոնցում մեղեդու հանկարծաբանական զարգացումը ձգտում է լիարժեքորեն բացահայտել ձայնակարգային հնչյունաշարը: Դրանք տեղ չեն գտել արևելյան դասական մուղամ-լադերի կանոնացված սանդղակում և այդ շարքում ուղղակի զուգահեռներ չունեն:

Ցուրաքանչյուր մուղամ, ըստ էքսոմշակութային ավանդույթի, ուներ իր կատարման ծշգրիտ ժամանակը: Դժվար է վստահաբար ասել, թե մինչև ո՞ր դարերը և ինչ խստությամբ է պահպանվել մուղամների կատարման ժամանակային կարգը, սակայն, որ այն կիրառվում էր միջնադարյան Իրանում, վկայում է նաև 12-րդ դարի Արևելքի հայտնի հանրագիտակ Ալ-Ֆարարին [d'Erlanger 1930-1959, IV,455]: Այսպես, Ուահավին կատարվել է մինչև արևածագը, Հյուսիսին՝ հենց արևածագին, Ուաստը՝ երբ արևը հայտնվել է հորիզոնում, Հիջազը՝ կեսօրյա աղորքից առաջ, Խսիահանը՝ մայրամուտին:

Դասական մուղամների և ծիսական նվազների կատարման այս ավանդույթը հարազատ էր Արևելքի նաև այլ մշակույթներին: Անշուշտ, այն մինչև օրս ոչ բոլոր երկրներում է պահպանել իր նախնական ծիսակարգը: Առավել պահպանողական են հնդկական ռագաները, որոնք շարունակվում են կատարվել ժամանակային նախանշվածությամբ<sup>77</sup>: Ինչպես և Արևելքի դասական երաժշտության մյուս ժանրերը, ռագաները ևս ունեն վոկալ և նվազարանային կատարումներ: Ուշագրավ է, որ արևածագի ռագաները հնչում են հատկապես շահնայ կոչվող փողային նվազարանով, որը գրունայի տարրերակներից է: Խսկ հարսանեկան ռագաները բացառապես կատարվում են շահնայով՝ ինչպես և հայոց հարսանեկան սահարիները՝ զունայով:

Դասական մուղամների և սահարիների համեմատական քննությունն ի հայտ է բերում ոճական ընդհանրություններ թե՛ լայն առումով մուղամարի ժանրի շրջանակներում, և թե՛ բազում չափազծերով մուղամարին հարող բուն սահարիներում [Երնջակյան, Պիկիչյան 1998, 7-23]: Դրանք դիտվում են և՛ ստեղծագործության հուզական նկարագրում), և՛ հանկարծաբանական ձևի կազմակերպման հնարքներում (համեմատաբար սակավարիկ ելեկջային-կառուցվածքային տարրերի օգտագործում, ձգվող տոնիկական ձայնառություն՝ դամ, ձայնածավալի բարձր

ոլորս և այլն)<sup>78</sup>: Նյութի ավանդական զգացողության եզակի օրինակներից է քամանչայի անզուգական վարպետ Լևոն Կարախանի կատարած «Սահարին»: Երաժիշտն ամբողջ ստեղծագործության ընթացքում վերարտադրում է մեկ հուզական վիճակ: Հնչողության գերազույն լարվածության մեջ մերթընդմերք զգացվում է հերանոսական շոնչը, որ ձեռք է բերվում միատիպ կառուցվածքային-ելսէջային տարրերի բազմակի կրկնություններով, մի լարի վրա պահած տոնիկական հնչյունի ձայնառությամբ և քամանչայի ձայնածավալի բարձր ռեզխատըների օգտագործմամբ, որն ի վերջո ստեղծում է թվացյալ ստատիկ և միաժամանակ լարված մքնողրստ: Պետք է նկատի ունենալ, որ դարասկզբին ավանդական ծիսական մեղեդիները դեռևս կտրված չեն իրենց բուն միջավայրից և Լ. Կարախանն էլ, որպես այդ մշակույթի կրող, ոչ միայն վիրտուոզ քամանչահարի դիրքերից էր մեկնարանում այն, այլև խորապես գիտակցում էր նկազի ծիսական-արարողական էությունը՝ իր կատարման մեջ ընդգծելով «Սահարու» հենց այս հնամենի խորհուրդը, որոշակիորեն տեղի տալով մերօրյա երաժիշտների հանկարծարանական արվեստի հնարքների ցուցադրությանը տուրք տալու միտումին: Ասվածից հետևում է, որ «Սահարին» իր մեջ ներառնելով ժողովրդական և ժողովրդաարհեստավարժ ժանրերին բնորոշ առանձնահատկությունները, միջանկյալ դիրք է գրավում այդ համակարգում: Ուշագրավ է, որ կատարողներն իրենք այդ ստեղծագործությունը մեկ մուլտամ են կոչում, մեկ՝ ժողովրդական նվազ: Այս երկակիությունը բխում է ժողովրդական և ժողովրդաարհեստավարժ արվեստների արմատների ընդհանրությունից և դրանց ստեղծագործական, գեղագիտական ընկալումների հարազատությունից:

Ավանդույթի համաձայն, հնչան նշում են քանասաց-զուռնաչիները, Սահարու նվազը միշտ պիտի հնչեր բացօթյա: Եթե զուռնայի պարագայում սա հասկանալի է, ապա դուդուկի ու քամանչայի տարրերակում շեշտադրվում է մեղեդու ծիսական կարգը (խոսքը համերգային կատարման մասին չէ): Նոյն քանասացների հավաստմամբ՝ կատարողը դեմքը պիտի դարձներ դեսի արևելք և ամրող մեղեդին նվազեր առանց դիրքի փոփոխության: Բացի վերը նշված՝ ծննդարերության հետ կապված փաստից, այն միշտ պիտի հնչեր լուսաբացին՝ արևի առաջին ճառագայթների հետ: «Սահարու» ավարտից հետո պիտի կատարվեր համայնական ուրախ շուրջապար: Մեղեդին կանանց արգելված էր կատարել (ի նկատի ունենք քամանչահարուիկներին, քանի որ կին զուռնաչիներ ու դրույկահարներ չկային) [Պիկիշյան 1983, 110]:

Ակնհայտ է, որ առնչվում ենք ծեսի բոլոր օրենքներով գործող մի մեղեդու հետ, որը հնչում է այն բոլոր արարողություններում և իրադրություններում, երբ ակնկալվում է ծնունդ, սկիզբ, պատղարերություն՝ հողի, մարդու, ընտանիքի, թագավորի, կենաց ծառի: Բոլոր տարրերակներում էլ շեշտվում է արևի ներկայությունն ու հովանավորությունը, որպես կյանքի սկիզբ ու խորհրդանիշ: Ուստի, կարելի է հավաստել, որ Սահարին, իրոք, մեր ժողովրդի կյանքում ընկալվել է իրեն արևագալի հիմն, այսպես կոչված արևի երաժշտական կերպավորում ու ծածկագրերից մեկը<sup>79</sup>:

Հնամենի ծիսական մեղեդին, իրեն ավանդական աշխարհնեկալման և երաժշտական մտածողության խտացված արտահայտություն, չունի տարածքային ու ժամանակային սահմանափակումներ: Այն անընդհատ նորովի դրսևորումներ է ստանում նաև մեր օրերում՝ հայկական սիմֆոնիկ երաժշտության մեջ: Լավագույն օրինակներից է Գ.ր. Եղիազարյանի «Լուսաբացին» սիմֆոնիկ պատկերը, որի

ստեղծման անմիջական ազդակն է «Սահարին»: Մեղեդու երաժշտածիսական բազմաշերտ ակունքների այլ մեկնաբանություններից է «Ինչո՞ւ է աղմկում գետը» կինոֆիլմի համար Ա. Այվազյանի գրած երաժշտությունը: Եվ եթե Գր. Եղիազարյանի համար ներշնչման աղբյուր է դարձել մեղեդու ծիսական-արարողական եռթյունը, որը հեղինակն օգտագործել է արևածագի պատկերը կերտելիս, ապա այլ է կինոֆիլմի գեղարվեստական խնդիրը՝ հակադրել երկու Արևելքները: Եթե քրիստոնեական Արևելքը հեղինակը պատկերում է հանդիսատեսի գիտակցական մակարդակում մողելափորված հայ երաժշտության մեղեդային ոլորտում, ապա մահմերական Արևելքի խորհրդանշիցն է դառնում «Սահարին»: Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ ընդգծվում է «Սահարու» պատկանելությունը համարելյան մուղամարի արվեստին, որը երաժշտական գրականության մեջ հաճախ ներկայացվում է իրու մահմերական:

«Սահարին» բոլորովին անսպասելի արտահայտություն ստացավ 1988-1990-ական թթ. ծավալված ազգային շարժման մթնոլորտում: Այս անգամ արդեն դառնալով հայոց ինքնությունն ու միասնությունը բնութագրող խորհրդանշից: Կինոֆիլմում մարմնավորված «Կորուսյալ երկրի» ու հայրենաբաղծության գաղափարները և հոգեհարազատ երաժշտությունն այնքան լայն ժողովրդականություն էին վայելում, որ կտրվելով կոմպոզիտորական համատեքստից, մեղեդու առանձին ինտոնացիոն դարձվածքներն այս անգամ արդեն վերածվեցին հայ ժողովրդին և նրա միասնական ոգին բնութագրող խորհրդանշից՝ դառնալով մի նոր շեփորային ազդական: Եվ կարծես պահպանելով վերը նկարագրված հարսանեկան ծեսի ժողովրդական ավանույթը, այս դեպքում ևս՝ կատարում է Սահարուն բնորոշ բոլոր գործառույթները<sup>80</sup>: Խորհրդանշի դարձած մեղեդու առաջին հնչյուններից իսկ, միտինգային ողջ հրապարակը կարծես ծովագում, դառնում էր որոշակի նպատակ ու խնդիր ունեցող մի միասնական մարմին, որը վերածվելով հզոր ու բազմափող երգեհոնի, ոնցային հնչարտաքերմանք, իր համախնիությունն էր վավերագրում տարրապուծվելով շեփորի կանչի հնչյուններում: Այս անգամ, մեղեդու ծիսական-արարողական էռթյանը գումարվում էր նաև նվազարանի ծիսական-արարողական գործառնությունը [Պիկիչյան, 1983]:

Հայտնի է, որ դարեր ի վեր, սրբազնացված փողերով էին փառաբանում երկնային լուսատուներին, ավետում Նոր Տարին, եղջերափողերով ու ահազնափողերով ուազմի էին կոչում ու գումարում մոտալուս վտանգը, որսրորդական փողերով էր ուղեկցվում պալատական որսի արարողակարգը: Փողերը հիմնականում կիրառվում էին ազդականչային նշանակությամբ՝ մուսեանելու, համախմբելու, պետության և իշխանությունների հետ ժողովրդին հաղորդակցելու նպատակով, որի ակնառու դրսուրումներից էին քաղաքի պարհապների աշտարակներից հնչող ծածկագրված նվազարանային կանչերը: Պարիսպներից հնչող փողային ազդականչերը նաև ինքնատիպ ժամանակացույցի դեր էին կատարում հատկապես ի լուր ամենքի հաղորդելով աղոքքի ժամանակը: Տեղին է հիշել, որ հայոց ավանդույթում գուտնայով հնչող «Սահարին» ևս ուներ աղոքքի նշանակություն: Հիշյալ փողային-աշտարակային ազդականչերի մերօրյա արձագանքն է հենց միտինգային հրապարակներում հնչող «Սահարու» շեփորային կանչը: Իսկ զունա-շեփոր անցումը պայմանավորվում է արդի քաղաքային մշակույթի առանձնահատկությամբ<sup>81</sup>:

Անշուշտ, այս օրինակներով չի սպառվում հիշյալ մեղեդու բազմաժամը մեկնա-

բանությունների շարքը<sup>81</sup>: Այն կարելի է հարստացնել նաև ժողովրդական արիես-տագործությունների ոլորտ ներքափանցած անակնկալ երևոյթներով. հոգևոր մշակույթում քրծված հնչյունների խորհուրդն այս անգամ կերպավորվեց իրերի աշխարհում: Երևանի «Վերնիսաժ» կոչվող ժողովրդական արվեստի նմուշների տոնավաճառի տեսականին անմիջականորեն արձագանքում է ժողովրդի կյանքում կատարվող կարևոր իրադարձություններին<sup>82</sup>: 1980-1990-ական թթ. ստեղծվում էին հանրահայտ, սիրված մեղեդիներ հնչեցնող զանազան հուշանվերներ «երգող» խաչքարեր, ժամացույցներ, գինու և կոնյակի սպասքներ՝ կատարված ավանդական հորինվածքներով ու զարդանախչերով: Նախատեսված լինելով իմբնականում սփյուռքահայերի համար, դրանցում, բնականաբար, գերիշխում էին հայրենաբանության բեմաներով գրված մեղեդիները, ինչպես օրինակ «Կոռունկը», «Ով, Հայոց աշխարհը»: 1988թ. երկրաշարժից հետո, հուշանվերների «մեղեդային երկացանկում» ավելացավ նաև Ը. Ազնավորի հայտնի «Քեզ համար, Հայաստան» ձոներգը: Իսկ ազգային-ազատազրական շարժման տարիներին, «Սահարու» շեփորային ազգականները ևս, իբրև ժողովրդական ոգու միասնության արդեն ձևավորված հնչյունային խորհրդանիշ, մուտք գործեցին նեկորատիվ-կիրառական արվեստի բնագավառ:

Հայս՝ «Սահարու» քննությունը հավաստում է նրա ներքին ընդգրկուն հնարավորությունները, որոնք զարգացման ու փոխակերպման անսպառ աղբյուր են: Այս մեղեդին էքնոերաժշտագիտական այն երևոյթներից է, որոնք դուրս են տարածքային ու ժամանակային շառավղից և երբեք ժամանակավորեալ չեն: Դարերի ընթացքում կայունացած այս խորհրդանիշ-մեղեդու ներքին լիցքերը ժողովրդական վարպետների կատարումների շնորհիվ, տարբեր համատեքստերում անընդհատ փոփոխվելով, պահպանում են մեղեդու բուն կառույցը և ծիսական, արարողական էությունը՝ նարմնավորվելով հանկարծաբանական արվեստի անսահման հնարավորություններով: Նմանօրինակ մեղեդիների կենսունակությունը պայմանավորվում է նաև տվյալ ազգային մշակույթում դրանք իբրև երաժշտական արքետիխ ընկալվելու գիտակցությամբ, թեև կարող են ունենալ զուգահեռներ նաև հարակից արևելյան երկրների երաժշտական մշակույթներում: Ենթագիտակցության մեջ պահպանված այդ սաղմերն էլ, ժողովրդի կյանքում տեղի ունեցող բեկումնային իրադարձությունների ժամանակ, դուրս են ժայրքում և դաշնում յուրօրինակ ինքնության ազդակ՝ ինչպես հանրահայտ «Աստունին», «Կոռունկը» կամ մեր օրերում նոր հնչերություն ստացած ազգային-հայրենափրական երգերից շատերը՝ «Զարբնիր, լառ», «Անդրանիկ», «Ֆիդայիներ»:

Օրինաչափ է, որ եթե XIX-XX դդ. սկզբին ազգագրական դասական շափանիշներով արժեքավորվող միջավայրում բնականորեն գրյատևող «Սահարին» ներհատուկ կենցաղավարման ոլորտ ուներ, ապա խորհրդային շրջանում, կարծես հեռանալով բուն էությունից և զրկվելով իրական միջավայրից, տուրք տալով նաև քաղաքային մշակույթի ձևավորման միտումներին՝ կենտրոնից նղվեց դեպի հեռավոր ծայրամասերը: Ազգային զարթոնքի տարիներին այն կրկին վերադարձավ կենտրոն՝ Թատերական իրապարակ: Հայս՝ Երկրագործական ծիսակարգում սկիզբարգասապորում-պտղաբերություն խորհրդանշող մեղեդին, որ քարացած հողն ակոսելով պտղաբերում էր՝ ազդարաբելով և հավաքելով ամենքին, այս իրադրությունում «ակոսում» է տարիներ ի վեր քարացած տոտալիտար ռեժիմը՝ ազգային զարթոնքի սերմեր տարածելով, մարդկանց հանրահավաքների կանչել-համախմբելով, ազդարարում նոր կյանքի ու անկախ Հայրենիքի ննունդը:

## Ա Ա Հ Ա Ր Ի

Զայնագրությունը՝ Դ. Դերյանի,  
Ա. Մուրադյանի, Դ. Դանիելյանի  
Վերծանությունը՝ Ա. Մուրադյանի

ԱԻՋ, 1985, Գորիսի շրջ., գ. Հալիձոր  
Նվազածուներ՝ Անդրանիկ, Հարություն  
և Գառնիկ Հարությունյաններ

=104

Չուռնա I

Չուռնա II  
(դամ)  
Դինլ

Measures 1-12 of the piano sheet music. The music is in 2/4 time, key signature is B-flat major (two flats). The tempo is indicated as quarter note = 108. The score consists of two staves: treble clef and bass clef. The treble staff features various note heads, some with stems and some without, connected by horizontal lines. The bass staff follows a similar pattern. Measure 12 includes a dynamic instruction "accelerando" and a tempo marking "d. = 92".

A page of musical notation for two staves, treble and bass, in G major (one sharp) and common time. The music consists of 16 measures.

Measure 1: Treble staff has eighth-note pairs followed by a rest; Bass staff has eighth-note pairs.

Measure 2: Treble staff has eighth-note pairs followed by a rest; Bass staff has eighth-note pairs.

Measure 3: Treble staff has eighth-note pairs followed by a rest; Bass staff has eighth-note pairs.

Measure 4: Treble staff has eighth-note pairs followed by a rest; Bass staff has eighth-note pairs.

Measure 5: Treble staff has eighth-note pairs followed by a rest; Bass staff has eighth-note pairs.

Measure 6: Treble staff has eighth-note pairs followed by a rest; Bass staff has eighth-note pairs.

Measure 7: Treble staff has eighth-note pairs followed by a rest; Bass staff has eighth-note pairs.

Measure 8: Treble staff has eighth-note pairs followed by a rest; Bass staff has eighth-note pairs.

Measure 9: Treble staff has eighth-note pairs followed by a rest; Bass staff has eighth-note pairs.

Measure 10: Treble staff has eighth-note pairs followed by a rest; Bass staff has eighth-note pairs.

Measure 11: Treble staff has eighth-note pairs followed by a rest; Bass staff has eighth-note pairs.

Measure 12: Treble staff has eighth-note pairs followed by a rest; Bass staff has eighth-note pairs.

Measure 13: Treble staff has eighth-note pairs followed by a rest; Bass staff has eighth-note pairs.

Measure 14: Treble staff has eighth-note pairs followed by a rest; Bass staff has eighth-note pairs.

Measure 15: Treble staff has eighth-note pairs followed by a rest; Bass staff has eighth-note pairs.

Measure 16: Treble staff has eighth-note pairs followed by a rest; Bass staff has eighth-note pairs.

## Ա Ա Հ Ա Ր Ի

Զայնագրությունը՝ Ս. Մուրադյանի  
վերծանությունը՝ Ա. Մուրադյանի

Ահօ, 1958, Արցախ, գ. Մարտակերտ  
Նվազածու՝ Բ. Չըյան  
մյուսների տվյալները հայտնի չեն

The musical score is divided into two main sections. The first section, spanning measures 1-4, features two staves: 'Չուռնա I' (top staff) and 'Չուռնա II (դաս)' and 'Դիոն' (bottom staff). The second section, spanning measures 5-6, continues with the same two staves. The music is written in common time, with various note heads and rests. Measure numbers 5 and 6 are indicated at the bottom of the page.

Musical score for a solo instrument, likely flute or oboe, featuring ten staves of music. The score consists of two systems of five measures each.

**System 1:**

- Staff 1: Treble clef, common time (C). Measures 1-5.
- Staff 2: Treble clef, common time (C). Measures 1-5.
- Staff 3: Treble clef, common time (C). Measures 1-5. Measure 5 ends with a fermata over the first note of the next measure.
- Staff 4: Treble clef, common time (C). Measures 1-5.
- Staff 5: Treble clef, common time (C). Measures 1-5.

**System 2:**

- Staff 6: Treble clef, common time (C). Measures 1-5.
- Staff 7: Treble clef, common time (C). Measures 1-5.
- Staff 8: Treble clef, common time (C). Measures 1-5.
- Staff 9: Treble clef, common time (C). Measures 1-5.
- Staff 10: Treble clef, common time (C). Measures 1-5.

**Measure Details:**

- Staff 1:** Measures 1-5. Key signature changes from no sharps or flats to one sharp (F#) and then back to no sharps or flats.
- Staff 2:** Measures 1-5. Key signature changes from no sharps or flats to one sharp (F#) and then back to no sharps or flats.
- Staff 3:** Measures 1-5. Key signature changes from no sharps or flats to one sharp (F#) and then back to no sharps or flats.
- Staff 4:** Measures 1-5. Key signature changes from no sharps or flats to one sharp (F#) and then back to no sharps or flats.
- Staff 5:** Measures 1-5. Key signature changes from no sharps or flats to one sharp (F#) and then back to no sharps or flats.
- Staff 6:** Measures 1-5. Key signature changes from one sharp (F#) to one flat (B-flat).
- Staff 7:** Measures 1-5. Key signature changes from one flat (B-flat) to one sharp (F#).
- Staff 8:** Measures 1-5. Key signature changes from one sharp (F#) to one flat (B-flat).
- Staff 9:** Measures 1-5. Key signature changes from one flat (B-flat) to one sharp (F#).
- Staff 10:** Measures 1-5. Key signature changes from one sharp (F#) to one flat (B-flat).

**Performance Instructions:**

- Staff 3:** Measure 5 contains a fermata over the first note of the next measure.
- Staff 5:** Measure 5 ends with a fermata over the first note of the next measure.
- Staff 6:** Measure 5 ends with a fermata over the first note of the next measure.
- Staff 7:** Measure 5 ends with a fermata over the first note of the next measure.
- Staff 8:** Measure 5 ends with a fermata over the first note of the next measure.
- Staff 9:** Measure 5 ends with a fermata over the first note of the next measure.
- Staff 10:** Measure 5 ends with a fermata over the first note of the next measure.
- Staff 6:** Measure 5 ends with a fermata over the first note of the next measure.
- Staff 7:** Measure 5 ends with a fermata over the first note of the next measure.
- Staff 8:** Measure 5 ends with a fermata over the first note of the next measure.
- Staff 9:** Measure 5 ends with a fermata over the first note of the next measure.
- Staff 10:** Measure 5 ends with a fermata over the first note of the next measure.

**Dynamic and Performance Markings:**

- Staff 1:** Measures 1-5. Dynamics include '7' (fortissimo), '7' (fortissimo), and '7' (fortissimo).
- Staff 2:** Measures 1-5. Dynamics include '7' (fortissimo), '7' (fortissimo), and '7' (fortissimo).
- Staff 3:** Measures 1-5. Dynamics include '7' (fortissimo), '7' (fortissimo), and '7' (fortissimo).
- Staff 4:** Measures 1-5. Dynamics include '7' (fortissimo), '7' (fortissimo), and '7' (fortissimo).
- Staff 5:** Measures 1-5. Dynamics include '7' (fortissimo), '7' (fortissimo), and '7' (fortissimo).
- Staff 6:** Measures 1-5. Dynamics include '7' (fortissimo), '7' (fortissimo), and '7' (fortissimo).
- Staff 7:** Measures 1-5. Dynamics include '7' (fortissimo), '7' (fortissimo), and '7' (fortissimo).
- Staff 8:** Measures 1-5. Dynamics include '7' (fortissimo), '7' (fortissimo), and '7' (fortissimo).
- Staff 9:** Measures 1-5. Dynamics include '7' (fortissimo), '7' (fortissimo), and '7' (fortissimo).
- Staff 10:** Measures 1-5. Dynamics include '7' (fortissimo), '7' (fortissimo), and '7' (fortissimo).

**Tempo:** = 200

**Accelerando:** A bracket under the first measure of staff 6 indicates an acceleration of tempo.

**Measure Numbers:** Measure numbers 114 and 4 are located at the bottom right of the page.

A page of musical notation for a string quartet, featuring six staves of music. The notation includes various dynamics such as  $\text{f}$ ,  $\text{p}$ ,  $\text{mf}$ , and  $\text{ff}$ . There are also performance instructions like  $8va$ ,  $8vb$ , and  $8vc$ . Measure numbers 1 through 10 are indicated above the staves. The music consists of six staves, each with a different clef (G, C, F) and key signature. The notation uses standard musical symbols like quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, with various slurs and grace notes.

## ՍԱՀԱՐԻ

Զայնագործութիւնը՝ Ջ. Քոչնարյանի, Թիֆլիս, 1931  
Վերջանությունը՝ Ջ. Թագակյանի

Հանանշահար՝ Լևոն Կարախան

Համանցանակ՝

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

6

5

7

6

6

6

6

6

6

3

6

6

6

poco accelerando

*glis.*

*glis.*

*t*

6

3

6

6

6

A page of musical notation for a wind instrument, likely a flute or piccolo. The music is written in ten staves, each starting with a treble clef and a key signature of one sharp (G major). The notation consists of vertical stems and horizontal dashes, indicating fingerings. Various performance markings are present, including grace notes, slurs, and dynamics. The first staff includes a grace note with a '6' above it, a sixteenth-note pattern, and a grace note with a '6' above it. The second staff features a grace note with a '3' below it and a grace note with a '3' above it. The third staff includes a grace note with a 'tr' (trill) above it and a grace note with a 'glis.' (glissando) above it. The fourth staff shows a sixteenth-note pattern with a '6' above it. The fifth staff has a sixteenth-note pattern with a '6' above it. The sixth staff includes a grace note with a '6' above it and a grace note with a '6' above it. The seventh staff shows a sixteenth-note pattern with a '6' above it. The eighth staff has a sixteenth-note pattern with a '6' above it. The ninth staff includes a grace note with a '3' above it and a grace note with a '3' above it. The tenth staff shows a sixteenth-note pattern with a '5' above it. The eleventh staff has a sixteenth-note pattern with a '5' above it. The twelfth staff includes a grace note with a '3' above it and a grace note with a 'glis.' (glissando) above it. The thirteenth staff shows a sixteenth-note pattern with a '5' above it. The fourteenth staff has a sixteenth-note pattern with a '3' above it. The fifteenth staff includes a grace note with a '3' above it and a grace note with a '3' above it. The sixteenth staff shows a sixteenth-note pattern with a '5' above it.

## «ՄԻՍ ՄՈՐԹԵՆՔԻ» ԵՂԱՆԱԿ

Զայնազրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Զ. Թագակյանի

Տալիս, գ. Այգեհովիտ, 1981  
Նվազաձո՞ւ՝ Բեգլար Ղևոնյան  
մյուսների տվյալները չեն գրանցվել

1-ին գույնա

2-րդ գույնա

Դիմ.

## ԱՌԱԽՈՏ ԼՐԻՎՈՅ

## Զայնագրությունն ու վերծանությունը՝ Զ. Թագակչյան

ԱԻՀ, Զավախը, գ. Տուրցիս, 1970  
բանասաց՝ Հովհաննես Շահրազյան

♩ = 108

### ԳԼՈՒԽ III

## ԱՇԽԱՐՀԻԿ ԵՎ ՄՐԲԱՋԱՆ ԿՅԱՆՔԸ ՎԱՎԵՐԱՑՆՈՂ ՇԵՍԵՐԸ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՏԵՔՍՈՒՄ

### ՄՐԲՎԱՅՐԻ ՏԱՐԱԾՔԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԵՎ ՎԱՐՔԱԳԾԱՅԻՆ ԾԱԾԿԱԳՐԵՐԸ

Նախորդ գլխում դիտարկեցինք սրբազն և աշխարհիկ իրողություններում երաժտությանը սահմանված կառուցողական դերակատարությունը՝ համայնքի համար կենսական նշանակություն ստացած սկիզբ ու ավարտ ազդարարող մեղեդային ազդականչերով՝ ինչպես նախաքրիստոնեական, այնպես էլ քրիստոնեական արարողակարգելում: Փորձենք դիտարկել երաժշտության ազդարարող, մունետող գործառույթը նաև աշխարհիկից դեպի սրբազն և հակառակ տարածք՝ մուտքի ու ելքի սահմանային անցումներում:

Ավանդական տոնների ու ծեսերի ժամանակ քրիստոնեական սրբավայրը և նրա տարածքը դիտարկելիս երկու հակամես աշխարհ է բացվում. կենտրոնը՝ եկեղեցին, մշտական պահպանում է իր կանոնակարգը, իսկ շրջակայքը՝ դուրս ավելի անկախ է, ինքնարուխ, երեմն նույնիսկ հակադրվում է կենտրոնին: Հաճախ, շրջանցելով կամ զանց առնելով եկեղեցու սահմանած նորմերը, սրբավայրի շրջակա տարածքը վերածվում է սահմանային, քառտիկ միջավայրի, որը քննարկվող նյութի հավաստմամբ՝ առավելապես իշխում է նախաքրիստոնեական մշակութային ավանդույթը: Անշուշտ, այս համատեքսուում են ամբողջանում եկեղեցու հարևանությամբ գոյատևող սուրբ ծառերի, քարերի, ջրի ու կրակի պաշտամունքի ուղղակի ու փոխակերպված տարրերը, որ հաճախ ուղեկցվում են նախաքրիստոնեական ծիսապաշտամունքային արարողություններով: Ասվածն ակնառու է դառնում, հատկապես, ներսում և դրսում (կոսմոս/քառու) տիրող վարքագծային և երաժշտական կենսընթացների համեմատական քննության ժամանակ:

Եթե սրբավայրի ամբողջ տարածքը պայմանականորեն բաժանենք երկու մասի՝ կենտրոնի (տաճար, եկեղեցի, մատուռ կամ ցանկացած քրիստոնեական կառույց) և ծայրամասի՝ շրջակա տարածք, ապա ակներև կդառնա, որ դրանցից յուրաքանչյուրն ունի իր սեփական սրբազն կենտրոնը (գրիասեղան) և ծայրամասը: Այսու և վերստին արձանագրվում է զուգահեռաբար և համաժամանակյա գործող երկու մշակութային շերտի (քրիստոնեական և հեթանոսական) առկայությունը, որոնց եկեղեցու ջանքերի շնորհիկ ի մի են բերվում կամ նույնացվում փոխակերպելով: Երկու մշակույթների համադրման յուրովի օրինակ է Ե. Լալայանի [1903, 186] կողմից XX դարի սկզբին հիշատակված սրբավայրերից մեկի՝ Արեց գյուղի եկեղեցու մոտ գտնվող բոշնի, ծառը «...որի վրայ քաշ է արած եկեղեցու զանգակները: Սա ևս սուրբ ծառ է համարվում»: Եթե նշված օրինակը մեկտեղում է հեթանոսությունից ժառանգված սրբազն ծառի՝ բոհնչ, պաշտամունքը քրիստոնեական եկեղեցու և զանգերի հետ, ապա Գեղարդի հանրահայտ տաճարը մեկ այլ տարբերակ է բացահայտում. եթե եկեղեցին տարածվելով՝ պարառում է արտաքին տարածքը՝ ժայռը, դրա հետ միասին, նաև տակից բխող աղբյուրը (հմմտ. յուրաքանչյուր եկեղեցում տեղակայված մկրտության ավազանի հետ, որը երբեմնի «դրսից ներս» բերված Հորդանան գետի խորհրդանիշն է):

Թեև ըստ աստվածաշնչյան խորհրդի Աստծո որդին է գլխավոր զրիմ, որը քավում (հատուցում) է մարդկանց բոլոր մեղքերը, սակայն, ավանդական տոների և ուխտագնացությունների ժամանակ, երեմն նաև շաբաթ ու կիրակի օրերին, սրբավայրի տարածքը վերաճում է մի հսկայածավալ բնական զոհասեղանի, որի ցանկացած հատվածում կարելի է տեսնել զոհաբերվող կենդանիների ու բռչունների անհաջիկ բազմություն: Եկեղեցու մեկնության համաձայն, ներսի գլխավոր զրին իր կրկնօրինակն է ձեռք բերում դրսում (զոհաբերվող կենդանի, բռչուն)` ի հաստատումն հեթանոսությունից քրիստոնեության զարգացման: Սակայն, յուրաքանչյուր կենտրոն ինքն է կերպավորում իր զրին և քառի (դրուս) տարածքում մաստուցվող զրին իրականում հիմնական զրին սուսկ կրկնությունն է, քանզի գործ ունենք երկու տարբեր մշակութային տեքստերի հետ: Հայաստանի տարբեր սրբավայրերում կատարված դիտարկումների հիման վրա կարելի է ասել, որ հենց այս երկու մշակութային տեքստերի զուգորդմամբ է բացահայտվում սրբավայրի ողջ տարածքում՝ դրսում և ներսում, մինչև օրս իր կենսունակությունը պահպանող ծխատոնական արարողակարգի երկակիությունը: Այսպես, բնակավայրերից հեռու գտնվող եկեղեցիների, մատուռների, խաչքարերի, կամ այլ սրբավայրերի շրջակայրը, զոհաբերության ծեսի ավարտին (զրի մարմնից յուրաքանչյուրին ու ամենքին մաս հատկացնելու և համատեղ ուտել-յուրացնելու արարողությամբ), երեմն վերածվում է խրախճանք-գինարբուրի՝ քրիստոնեական պատկերացումներին անհարիր վարքագծային բնութագրով: Բերենք Բորչալուի գավառում Ե. Լալայանի գրանցած ուխտագնացություններից մեկի նկարագրությունն, ըստ որի, սրբավայրում մոմ վառելուց և աղոթելուց հետո «Խսկույն կանաչ խոտի վրայ սփռուում են նոյնապես կանաչագոյն սփռոցները և սկսում է կեր ու խոմք, երգն ու պարը, որ տևում են մինչևս կես գիշերը: Նուազածուների խումբը ակումբից անցնելով աւելի ու աւելի է զորեղացնում ուրախութիւնը: Խմիչքների ազբեցությունից տաքացած գլուխները ահագին աղմուկ են բարձրացնում, դաշոյնն ու ատրճանակները ձեռներին պարում և «ուռա»-ի աղաղակով արձակում», իսկ ուխտի հաջորդ օրը՝ վաղ արշալույսին, «...մտնում (են) ուխտատեղին համրուրում, ուխտ ամում, վերադառնում, կրկին սփռոցները սփռում, «մատաղը», արինուտ խորովածի հետ ուտում, մի լավ կոնձում, երգում, պարում և շտապով վերադառնում տուն, ճանապարհին մի երկու տեղ կրկին հաց ուտելով, թեյ խմելով ու շարունակ կրնծելով» [Լալայան 1903, 228-229]: Ակնհայտ է Ե. Լալայանի բացասական վերաբերմունքը նման խրախճանքների նկատմամբ: Սակայն տեղին է հիշել, որ ցանկացած զոհաբերություն ու նրան հաջորդող համատեղ ուտելու և խրախճանք-գինարբուրի ծխական արարողություն միտում ունի կրկնել առասպելական տիեզերաստեղծ արարչագործությունը [Թլիածե, 1978, 37, 50, 54, 56]. Հայս՝ Ե. Լալայանի նկարագրությունը ոչ թե եկեղեցու՝ կենտրոնի, նորմերի խախտնան արտացոլումն է, այլ սուսկ հեթանոսական դրսին ներհատուկ վարքագծի: Դիտարկումները ցույց են տալիս, որ դարասկզբին Ե. Լալայանի պատկերած տոնական դրուսը մեր օրերում ավելի ճոխ և հնամենի (արխաիկ) կերպավորում է ստանում:

Անկախության հոչակումից հետո, ազգային դիմագծի պահպանման գործում, պաշտոնապես ընդգծվեց ու խրախուսվեց եկեղեցու դերն ու նշանակությունը: Այս գաղափարախսության առանձնակի դրսուրումները Հայաստանում քրիստոնեության 1700-ամյա հորելյանին նվիրված հանդիսություններն ու տոնակատարու-

թյուններն էին: Հոգևոր օարթոնքի համատեքստում, յուրահասուկ շուքով սկսեցին կազմակերպվել նաև Եկեղեցական տոնները, որ կատարվում էին Եկեղեցում՝ ներսում և դրսում: Տոններին իրենց մասնակցությունն էին բերում Հայաստանի տարբեր շրջաններից ու բնակավայրերից, ինչպես նաև սփյուռքից ժամանած՝ մշակութային ավանդույթով ու աշխարհայացքով միմյանցից խիստ տարբերվող ընկերային, տարիքային ու սեռահասակային խմբեր: Եվ եթե Եկեղեցու ներսում նրանք բոլորը ենթարկվում էին ընդհանուր կանոնակարգին, ապա դրսում աշխատում էին տվյալ տոննի ու ծեսի կատարման կարգը «հարստացնել» մինչ այդ քաքաված սեփական գիտելիքների, անհատական պատկերացումների ու երևակայության անկաշկանդ դրսուրումներով: Հարդյունս՝ Եկեղեցուց դուրս կատարվող տոնական հանդիսություններն ու ուխտագնացությունները վերածվում էին քազմալեզու ծիսակարգերից միահյուսված մի նոր տերաստի, որը ծնվում էր քրիստոնեական ու հեթանոսական պաշտամունքային ավանդույթների հարակցումից: Օրինակ, 1995թ. Երևանում՝ Աստվածածնի տոնին (Խաղողօրիներ) Մարաշի նորակառույց Եկեղեցու շրջակայքում կարելի էր նկատել մի յորօրինակ պատկեր: Ճանապարհի մի կողմը գրավել էին մատաղացու կենդանիներ ու թռչուններ, իսկ մյուսում՝ մոմ, խունկ, սրբապատկերներ, ծաղիկներ, քաղցրավենիք ու խորտիկներ, ժամանակակից խաղալիքներ և խաղալիքների վերածված աղմկային, փողային խմբերի ավանդական, ծիսական նվազարաններ վաճառողների շարքերը: Դեռևս չմաքրված շինհրապարակի մնացորդների՝ քարերի կույտերի, երկարգծի հատվածների, ավազարլունների, նույնիսկ վերամբարձ կրունկների վրա, ամենուր վառվող մոմերի ցաքուցրիվ շարքեր էին, խաղողի ողկույզներ, ծաղիկներ, իսկ տարածքն, ասես, շրջազնվում էր գույնզգույն քելերից, մետաղալարերից ու հագուստի գոտիներից կազմված և վրան զոհաբերված աքաղաղների արյունոտ գլուխներ ու փետրափնջեր կախած պարաներով, որի մոտ տեղ-տեղ կանգնած էին սրածայր դանակներով զինված մատաղ մորթողները, մորացկանները և մատաղն օրինող հոգևորականները: Հրապարակի տարբեր հատվածներում տեղադրված մոմավառության համար նախատեսված մետաղե պատվանդանները հսկայական կրակարաններ էին հիշեցնում, քանզի կիզիչ արևից հալչող մոմերն անմիջապես բոցավառվում էին: Կենտրոնում տեղակայված էր լարախաղի հենասյունը, զիլ հնչում էին զուռնան ու դիոլը, որի շուրջը պար էին բռնել երեխաներն ու երիտասարմիները: Ներքևում կանգնած ծաղրածուն (յալանչի) առիթը բաց չքողնելով, փորձում էր համբուրել անցնող դեռատի աղջկներին և ճարպկորեն դրամ կորզել տղամարդկանցից: Քիչ անց, ծաղրածուն կանչ-զովագոյն ներկայացնում էր իր ուսերին դրած հիվանդ երեխաներին ցատկերով բուժելու լարախաղի (փակիւան) շնորհը՝ (հնմտ. XIX-XX դարերում տարածված այսօրինակ բուժման ձևերի, ինչպես նաև Բարեկենդանին բնորոշ վարքի հետ): Սրբավայրի դրսի տարածքում՝ այս ու այնտեղ գետնին դրված մեծ թասերի մոտ, Եկեղեցու սպասավորները մկրտության ծես էին կատարում, օրինում հիվանդ երեխաներին ու վախեցածներին: Շրջակայքում՝ ի թիվս հին մատուիթ պատի մոտ աճած ծառ ու թփերի, սրբազն ծառերի էին վերածվել նույնիսկ հարևան տնամերձերի ցանկապատերից դուրս սպառած պտղատու ծառերի ճյուղերը, որոնց վրա ծածանվում էին գույնզգույն քաշկինակներն ու լարի կտորները: Պատկերն ամբողջացնում էին հավատացյալների աղորքներն ու երգերը, քափառող երաժշտների վոկալ ու նվագարանային կատարումները, որոնց ձայնները, միախառնվում էին տարաքնույթ կանչերին ու հավա-

վածների աղմուկին: Արտառոց տեսքով ու խայտաբղետությամբ աչք էին զարնում նաև ազգային հերոսների, սրբերի, հոգևոր ու նորանկախ պետության խորհրդանշների պատկերներով՝ կառնավալային մտածողությամբ ձևավորված ինքնաշխն ցուցապատճենները, դիմակ-գլխարկները և անկախության խորհրդանշշնությամբ պայուսակները, հագուստի տարրերը՝ շապիկ, գլխարկ, գլխաշոր, վարսակալ, վզնոց ու թևկապ: Հատկանշական է, որ ներսը՝ եկեղեցին, կարծես նոյնակես մասնակցում էր դրույժ ծավալված հանպատրատից «կառնավալին»՝ իր տարածքից դուրս բերելով կրակարան դարձած մոմավառության պատվանդաններն ու մկրտության արարողությունը<sup>83</sup>: Ուշագրավ է, որ թե անցյալում, թե այսօր, դրսի տարածքում ոչ միայն քույլատրվում է խախտել կամ շրջանցել եկեղեցու սահմանած կարգը, այլև հայ ավանդական կենցաղում արմատավորված որոշ նորմեր, որոնք սրբավայրի շրջակայրից անդին, խստագրւն վերահսկվում են: Օրինակ, ըստ բանասացների՝ ուխտագնացության վայրում չեն պահպանակվում չամուսնացած աղջկների և տղաների մեկուսի զրոյցները, ձեռք-ձեռքի տված պարերը, մեծահասակների աչքից հեռու հանդիպումներն ու սիրո խոստվանություն խորհրդանշող առարկաների (քաշկինակ, խնձոր, ծաղիկ և այլն) փոխանակությունը [ԴԱՆ, Ապարան 1985, Զավախը 1987, Թալին, 2000]: Իսկ գլխավոր տոնների, օրինակ, Վարդավանի, Համբարձման և դրանց նվիրված ուխտագնացությունների ժամանակ, տարրեր ընկերային և սեռահասակային խմբերի փոխարարակերությունների միջև ոչ միայն վերանում էին ավանդութային արգելվներն, այլև ընդունելի էին դառնում ու կարգաբերվում այլ իրադրությունում շիանդրութեամբ: Հիշենք, մինչև XX դարի կեսերը տարածված անպասկ ամուսնությունների օրինակներից մեկը. «Երբ մոտիկ ազգականներ սիրելով միմյանց չեն արժանանում պսակի քոյլտվության և ստիպված են անպասկ ապրել, սրանք փողիարների առաջնորդութեամբ օրը ցերեկով գնում են եկեղեցու դուռը համբուրում, իբր թե պսակում են և ապա նոյն հանդիսով, փողիարութեամբ և ուրախութեան աղաղակներով վերադառնում են տուն, ճաշով հիրասիրում հասարակութեանը» [Լալայան 1903, 135]: Նույնատիպ պատկերի ենք հանդիպում նաև Գանձակի գավառում. «Երբ նշանված զոյզը ամեն միջոցի դիմում է պսակի թոյլտութիւն ստանալու, և երբ ոչ մի կերպ չի յաջողվում, հարսանիք են անում և փոխանակ պսակի խորհուրդը կատարելու, հարս ու բազաւոր հարսներներու շրջապատուած՝ դատու զունի առաջնորդութեամբ գնում են եկեղեցու գալիքը, համբուրում եկեղեցու դուռը և վերադառնում: Այնուհետև նրանք պսակաւած են համարում» [Լալայան 1900, 244]: Այս դիտանկյունից, չափազանց խոսուն է նաև մինչև օրս Զավախը կենցաղավարող մի ստվորույթ, ըստ որի, ընտանիքի համաձայնությունը չստանալու պատճառով փախուստի դիմած (առևանգմամբ ամուսնություն) երիտասարդ զոյզգին հետապնդելու քոյլատրելի սահմանը մինչև սրբավայրի տարածքն է. ցանկացած սուրբ քար, ծառ, աղբյուր, մատուռ, խաչքար: Դրան հասնելով՝ զոյզն Աստծոն և համայնքի առջև վագերացնում է իր ամուսնությունը և այլևս ոչ ոք ի զորու չէ խախտել այդ միությունը [ԴԱՆ, 1999]: Բերված օրինակները հավաստում են սրբավայրի շրջակա տարածքն իբրև եկեղեցուն համարժեք սրբավան տարածք ընկալելը: Նորապասակները եկեղեցի չեն մտնում և նրանց համար դրսի տարածքն ավարտվում է հենց եկեղեցու պատի մոտ: Ամուսնական սովորութեամբ ուշագրավ դրսնորումներից է նաև XIX-XX դդ. կենցաղավարող Վարդավանի նշանադրության արարողությունը, որի ժամանակ սրբավայրում (դուրս) փեսացուի մայրը ծիսական պարի

միջոցով որդու ընտրած աղջկան ներկայացնում է հասարակությանը և համայնքի առջև վավերացնում երկու ընտանիքների խնամփությունը [Լալայան 1900, 245]:

Երկու տարրեր մշակութային տեքստերի գոյության հաստատագրումն է նաև սրբավայրի շրջակա տարածքում և եկեղեցու ներսում հնչող երաժշտությունը: Երկու սրբազն կենտրոններից յուրաքանչյուրը ձգտում էր ապահովել իր նախընտրած նվազարանների ու մեղեղիների առավելությունը. բնականաբար, առկա էր երկու երաժշտական տեքստ: Դրսի բոլոր ծեսերն ուղեկցվում էին զուռնա-դիոլի երաժշտությամբ, իսկ ներսում՝ երգեցողությամբ: Եթե դրսում երաժշտության կազմակերպիչը զուռնա-դիոլը<sup>84</sup> էր, ապա ներսում գերակայությունը տրվում էր վոկալ արվեստին: Հայտնի է, որ եկեղեցին ձգտում էր հնարավորինս սահմանափակել ավանդական նվազարանների մուտքն իր տարածքում՝ գերադասությունը տալով մարդու մարմնից ծնված ձայնին, և ոչ բնավ, նրա հորինած առարկաների հնչողությանը<sup>85</sup>: Այս առումով, կարևորվում է Բարսեղ Կեսարացուն վերագրվող «Յաղագս ձայնից» մեկնության այն հատվածը, որտեղ հեղինակը՝ հակադրվելով նախորդ ավանդույթում ընդունված կարգին, պարզաբանում է սաղմոսներն առանց նվազարանների մասնակցության երգելու անհրաժեշտությունը. [Կոմիտաս 1941, 115: Arev'satyan 1996-1997, 346]: Քանի որ, ըստ քրիստոնեական ավանդույթի մարդն է Աստծո արարած իսկական նվազարանը, իսկ նվազարանագործ վարպետը սոսկ կրկնօրինակում է արարչագործությունը՝ նվազարանն իբրև մարդ ստեղծելով, այսու և նվազարանը դառնում է վերարտադրության վերարտադրություն՝ անընդունելի նվազակցելու օրիներգության ու հնչելու հայց եկեղեցում [Պիկիչյան 1999, 62-64] (այս խնդիրն մանրամասն կանդրադառնանք հաջորդ գլխում): Մինչեւ, սրբավայրի դրսի տարածքում անկաշկանդ հնչում էին եկեղեցուց մերժված բոլոր նվազարանները: Դրանցից մի քանիսը, ինչպես Վարդավառի ու Ծաղկազարդի տոններն ուղեկցող բոշնաձև կավեսույիչները, կարկաչանները, ճռուերն ու ծննդաները [Պիկիչյան 1992, 215-224: Ստեփանյան 2005, 28-38], որ հայտնի էին իբրև պտղաբերության ծեսերի պարտադիր բաղադրիչներ՝ վերափոխվելով մանկական խաղալիքների, նոր իմաստավորում ստացան (հմտ. առաջին գլխում ներկայացված մանուկների կատարմանը երգվող տեքստերի հետ): Հիշյալ նվազարաններն ու ձայն արձակող հարմարանքներն անցյալում կիրառվում էին առավելապես ձայնի միջոցով շարը վանելու և պտղաբերություն ապահովելու ակնկալիքով և նոր պաշտամունքային համատեքստում էական փոփոխությունների չենթարկվեցին: Նշված երկու պաշտամունքային տարածքների նմանողությամբ՝ երաժշտական երկու տեքստերը ևս քարացած չեն կարող մնալ և հաճախ փոխաներքափանցում էին միմյանց մեջ: Այսպես, դրսից ներս մուտք գործեցին աղմկային-հարկանային ընտանիքի նվազարաններից զանգը, կոչնակը, գոնզը, ծննդան, քշոցը և բոժժմները [Իսրայել, 1993, 142-156]: Ըստ Կոմիտասի [1941, 64] «...եկեղեցական քշոց, բուրգան ու ծննդաներ մեր ազգային վայրենի կյանքին արձագանքներն են...»: Այս նվազարանները եկեղեցում կիրառվում էին երկու հիմնական նշանակությամբ՝ ազդանշանային-հաղորդակցական և մեղեդային: Ազդանշանային ոլորտում՝ ավանդույթի շարունակականության շնորհիվ, հատուկ կարևորում էին ստանում հարկանային-աղմկային նվազարաններն իբրև ժամանակացույց. ինչպես սրբազն պատարագի, ժամերգությունների և արարությունների, հոգևոր և ավանդական տոնների (օրինակ, Նոր տարվա) սկիզբն ու ավարտը նշելը:

Այս ընտանիքի նվազարաններից առավել հզոր ձայն ունեցողները՝ գոնզը, զանգը, կոչնակը հնչեցնում էին նաև ճակատագրական իրավիճակներում՝ թշնամիների հարձակումների և բնական աղետների ժամանակ: Այդուհանդերձ, աղմկային նվազարաններից շատերը նաև պահպանակի դեր էին կատարում (հմտ. ընտանի կենդանիների վզից կախվող բոժոժավոր դադարաններն ու զանգակները): Ամենայն հավանականությամբ, եկեղեցին շարունակում էր կիրառել նախորդ ավանդույթում ընդունված սրբազն տարածքի մաքրագործման ձևերը, որոնցից էր ձայնի միջոցով շարը վաճելու, խափանելու սովորույթը: Նկատելի է, որ եկեղեցու արարողակարգում հատկապես «անսուրբ» համարվող հեթանոսական նվազարաններով էին վանում շարն ու անսուրբը. օրինակ, քշոցը և բուրգառն իրենց բոժոժավոր պակներով օգտագործվում էին երկու նշանակությամբ՝ ա) ուղեկցում էին հանդիսավոր երթն իրենց քաղցրալոր հնչյուններով՝ դառնալով շարիսափան պահպանակ, բ) քշոցն ուներ նաև մեկ այլ գործառույթ՝ պատարազի ընթացքում սրբազն գինու սկիհից անմաքուր միջատները քշող-հեռացնող գործիք, որտեղից էլ առաջացել է նրա անվանումը [Օրմանյան 1992, 60-61]: Մյուս կողմից, եկեղեցուց դուրս թափանցեցին հոգևոր կանոնացված երգերը՝ փոխակերպվելով հոգևոր թեմաներով գրված ժողովրդական և գուսանական երգերի: Հոգևոր կանոնացված երգը, փոխակերպվելով հոգևոր բովանդականությամբ ժողովրդական կամ գուսանական երգի՝ դարձավ ժողովրդական տոների և ուխտագնացությունների պարտադիր մասնակիցը՝ հաճախ մանրամասնորեն նկարագրելով թե՛ ուխտագնացության ողջ ճանապարհը, թե՛ տաճարը (ուխտագնացության նպատակը) իր տոնական հանդերձանքով ու հրաշագործ զորությամբ: Ուխտագնացությունը, որպես տիեզերքի տարրեր հարբությունները կամքջող ճանապարհ, դառնում է վերջինիս նկարագրելու լավագույն միջոց: Եթե «նկարագրենք» համայնքի կոսմոսը սրբավայրի տեսանկյունից, ապա նրա կենտրոնում կտեղակայվի հենց այդ սրբավայրը՝ իրեւ տիեզերքի հարացույց և եներգետիկ (կազմավորող) կենտրոն, իսկ համայնքը՝ որպես նրա արտացոլում: Սակայն, սրբազն կենտրոնի շորջը գտնվում է մի քառսային տարածք, որտեղ բոլոր բարդածիսական կառույցները քանդվում են և տարածական առումով, ուխտագնացությունը դառնում է մի ճանապարհ, որով մարդիկ իրենց քրիստոնեական կոսմոսի սրբազն կենտրոնին հասնելու համար, պարտադիր պիտի անցնեն հեթանոսական քասով տարածքով:

## ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ՀԱՐՄԱՆԵԿԱՆ ԾԵՍԸ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ

Սրբազնի և աշխարհիկի ներհյուսումն ու մեկից մյուսն ընթացող տարաբնույթ անցումներն ինքնատիպ արտահայտություն են ստանում հայոց ավանդական հարսանեկան ծեսում: Ավանդական հարսանիքը միմյանց սերտածած առանձին ծիսական արարողությունների շղթա է, որոնցից յուրաքանչյուրն իր նախնական տարբերակով խստագույն համակարգված ու իմաստավորված գործողություն է՝ ժողովրդի առասպեկտածածողության բյուեղացված արտահայտությամբ: Բնականարար, ժամանակի հոլովույթում խաթարվել է ծիսակարգերի բուն իմաստն ու հերթականությունը, մոռացվել կամ նախասկզբից հեռացել են արարողություններից մի քանիսը՝ միևնույն ճակատագիրն է վիճակվել նաև երաժշտական կառույցին:

Ի տարբերություն ծեսի ազգագրական նկարագրության<sup>86</sup> որևէ պատմազգագրական շրջանի սահմաններում չի գրանցվել ծիսակարգի ամբողջական երաժշտական պատկերը: Այն տեղական կամ համահայկական մշակույթի համատեքստում կարելի է վերականգնել<sup>87</sup> միայն՝ իհմք ընդունելով առանձին ձայնագրյալ կամ գրանցված երաժշտական ու բանավոր տեքստերն ու մասնագիտական հետազոտությունները [ժող. երգեր. Ազգագր. ժող. 1917: Վանա ժող. երգեր, 1928: Սելիխյան, 1935, 1949, 1952: Կոմիտաս, 1999, 2000, 2003: Թումանյան, 1972, 1983, 1986: Հարությունյան, 1958: Հայրենի երգեր, 1980: Թալին, 1984: Բրուտյան, 1985: Հայ ավանդական...2008-2011: Շանհիլյան, 1895: Տեր-Մկրտչյան, 1970, 175: Լյովեճյան, 1971, 158-214: Խաչատրյան, 1975, էջ 83-103: Ավազյան, 1978, 169: Սվավլյան 1984, 134, 137: Խառատյան, 1989, 15-23, 1991, 116-125: Ստեփանյան, 1997, 57-58: Պողոսյան, 1996, 66-67: Գևորգյան, 1996, 9-10: Ռագոյն 1997, 87-89, 2003, 339-342]<sup>88</sup>: Հավանաբար, սա է պատճառը, որ ցարդ երաժշտագիտական համակողմանի քննության չի առնվել նաև ծեսի երաժշտական կառույցը, թեև առանձին ծիսակարգերում հնչող ժանրերից ու երաժշտական ստեղծագործություններից շատերը մեկ անգամ չեն, որ երաժշտագետների ուշադրության են արժանացել<sup>89</sup>: Ինչպես ծիսական, այնպես էլ երաժշտական առումներով՝ համադրության մերոդի շնորհիվ այսօր կարելի է վերականգնել հարսանիքի ծեսի միայն առանցքային արարողակարգերը, բայց ոչ ամենին՝ բոլոր ճանրամասները:

Մեր նպատակն է երաժշտությունը դիտարկել իբրև ավանդական հարսանելիան ծեսի օրգանական բաղկացուցիչ: Ընդհանրացնելով մինչ այժմ հրապարակված ուսումնասիրությունները՝ կիրոճենք երաժշտությունը քննության առնել ոչ իբրև հարսանելիան ծեսն ուղեկցող հնչյունային ֆոն, այլ մի առանցք, որի վրա կառուցվում է ավանդական հարսանիքն իր բոլոր արարողակարգերով<sup>90</sup>: Այլ կերպ ասած՝ եթե հարսանելիան ծեսն ընդունենք որպես տարբեր տեքստերի ամբողջություն (տարածական, վարքագծային, խոսքային, պլաստիկ, հավատալիքային, գունային, ուտեստի և այլն), ապա մեր ուսումնասիրության առարկան կդառնա հարսանելիան ծեսի հնչյունային (զուտ երաժշտական և երաժշտականացված խոսքային) տեքստը: Այսու, հնչյունային տեքստը ներառում է հնչյունային դարձվածք, հնչերանգը (տեմբր), ելեկարգը (ինտոնացիա), չափակշռույթը (մետրատիթմ), մեղեղին՝ երգային, եղանակավորված խոսքային և նվազարանային տարաբնույթ դրսևորումներով:

Հայտնի է, որ ավանդական ծեսերի մեծ մասում նկատելի մի օրինաչափություն կա. ամբողջական կառույցը կազմվում է միմյանց ներհյուսված երեք հիմնական բաղադրիչով՝

ա) ժառանգաբար փոխանցվող, կայուն առանցք, որ բուն ծիսակարգն է<sup>91</sup>:

բ) Արարողություններ, որ զգայուն են ժամանակի աշխարհներակալման փոփոխությունների, ներմշակութային տարրերակների ներմուծման և միջմշակութային փոխազդեցությունների նկատմամբ, արագ արձագանքում են վերջիններիս, ուստի համեմատաբար ճկուն ու փոփոխելի են:

գ) Արարողակարգի առանցքային տարրերի փոխակերպում՝ ըստ ժամանակի մշակութային փոխազդեցությունների կամ ընկերային պատկերացումների:

XX դ. կեսերից աստիճանաբար ծիսակարգի դուրս են մղվել հարսանելիան երթի ձիախաղերը, պարերը, հարսնաբաղնիքի, փեսաբաղնիքի, սափրելու, բազվորագովքի արարողությունները՝ համապատասխան երաժշտախոսքային կառույցների հետ

միասին: Հարսին հազցնելիս Ծաղկոց երգերին փոխարինում են ավանդականի վերափոխված տարբերակներից՝ «Ասենք շնորհավորի» երգային կատարումը (կամ՝ մենակատար-խումբ սկզբունքով միայն առողջանական խոսքով ասվող՝ շնորհավորը), ինչպես և իին ու նոր ժամանակների սիրային-քնարական երգերը աշուղ Շերամի «Պարտեզում վարդ էր բացվել»: Հարսի հրաժեշտի լացերգերը («Մի լար, մարիկ», «Դուս հալալ, մերիկ», «Չոնզլակ, զոնզլակ», «Չեմ երթար, մարիկ» և այլն) և դրա հետ կապված արարողությունը փոխարինվել է հրավիրված երաժշտութերի երգերով կամ նվազերով՝ «Տանում են, աղե ջան», «Կալոսի պրկեն» և այլն:

Խորհրդային տարիներին եկեղեցու պատրիարքության ծեսի փոխակերպումը ԶԱԳՍ-ի բաժանմունքի արարողության՝ հայսմ, հոգևոր շարականների փոխարինումը Մենդելսոնի «Հարսանելան քայլերգով» (Շեքսպիրի «Ամառային գիշերվա երազը» պիեսի համար գրված երաժշտությունից) կամ նախնիների պաշտամունքի հետ կապված փեսայի այցը գերեզմանոց՝ նորապասակ գույզի Ծիծենակարերի հուշահամալիր<sup>92</sup> կամ մարզերում՝ Հայրենական պատերազմի հուշարձան այցելելով փոխարինելը: (1970-1980-ական թթ.): Հարսանիքից առաջ սրբավայր այցելելու արարողությունը՝ Երևանի Լենինի հրապարակում մերենաներով երեք շրջապտույտ անելով (ճանապարհին շարխափան կրակոցների, աղաղակների կամ գունայի հնչյունների փոխարեն ավտոմերենայի շշակները հնչեցնելով): XXI դ. սկզբներին, արդեն հարսին հազցնելու ծեսը փոխարինվում է հարսանելան հանդերձով խնամիներին դիմավորելու արարողությամբ: Ներմուծվում են ծաղկեփունջ նետելու, տորթը միմյանց կերցնելու և այլ արարողությունները<sup>93</sup>: Դիտելի է, որ հարսի ազդրակապը փեսայի կողմից շամուսնացած տղաներին նետելու սովորույթը, պահպանողական ընտանիքներում, փոխարինվում է փեսայի կրծքի ծաղիկը նետելու արարողությամբ:

Հիշյալ բաղադրիչներից յուրաքանչյուրն երաժշտական կառույցն ու կերպն ունի: Եթե առաջին շարքը բնորոշվում է ծիսական ժամերի երգ ու նվազով, ապա հաջորդ երկուսն ավելի առածգական ու ընդգրկուն են, որտեղ կարող են ներմուծել ծեսի տրամաբանությանը չհակասող ցանկացած ժամը ու կատարման կերպ՝ անկախ ժամային ու ազգային պատկանելությունից: Օրինակ, եթե առաջին շարքի բաղադրիչներից է հարս ու փեսայի ավանդական համայնական շուրջպարը, ապա երկրորդին կարող են դասել դրա փոխակերպումները՝ մոմերով շուրջպար՝ շրջանի ներսում հարս ու փեսայի գուգապար-նորապասակ գույզի ծենապար-վալս-տամար-ռեվի...

Հայոց ավանդական հարսանիքի յուրաքանչյուր արարողություն իր ուրույն հնչյունային (երաժշտականացված խոսքային) հենքն ունի, որը պայմանավորված է ծիսակարգի տրամաբանությամբ: Զմանրամասներով համատեքստի բոլոր արարողակարգերը բուն հարսանելան ծեսը, վերը նշված սկզբունքով, քննության կառնենք հաց թխելու արարողությունից մինչև առաջատարի հաջորդող լուսաբացը: Մանրամասն չենք ներկայացնի հարսանելան այն արարողակարգերը, որոնց անդրադաել ենք հրապարակած աշխատանքներում [Pikichian 2001, 249-260]: Չենք դիտարկի նաև ծեսի երաժշտության այն նկարագրություն-վերլուծությունները, որ հայտնի են մասնագիտական գրականությունից: Ավելի ամփոփ պատկեր ստանալու նապատակով՝ քննության կառնենք միայն էքնոերաժշտագիտական առումով սակավ ուսումնասիրված ծիսակարգերից մի քանիքը, ապա կփորձենք ներկայացնել մեր նկատառումները՝ ծեսի երաժշտական տեքստի վերաբերյալ:

## ՀԱՅ ԹԽԵԼՈՒ ԿԱՄԳԱՎՈՐՈՒԽԻ ԱՐԱՐՈՂՈՒԹՅՈՒՆ

Հայաստանի գրակշիռ շրջաներում բուն հարսանեկան ծխակարգը սկսվում է հաց թխելու արարողությամբ՝ հինգարքի առավոտյան, բոնրատանը: XX դ. կեսերից արդեն քաղաքային կյանքից աստիճանաբար դուրս է մղվել: Որոշ շրջաններում փոխակերպվել է ազգականուիշների կամ ընկերուիշների օգնությամբ հարսանեկան թխվածքը պատրաստելու արարողության: Հակիրճ նկարագրենք ավանդական արարողությունը, որի վերապրուկային տարբերակներին ու փոխակերպումներին երբեմն կարելի է հանդիպել նաև մեր օրերում՝ զյուղական միջավայրում<sup>94</sup>:

Ծխական տարածքը բոնրատունն էր: Ժամանակային առումով, կատարման ընթացքի տևողությունը համընկնում էր արևի երկնակամարում գտնվելու ժամանակին՝ լուսարացից մինչև մայրամուտ: Օչափին առնչվող պատկերացումների համաձայն՝ այն իգական սեղի մենաշնորհն էր և տարիքային սահմանափակում չուներ: Սովորությամբ իրավունքով, անկախ արյունակցական կապից և կարգավիճակից՝ գործում էր դժբախտ ու հիվանդ կանանց մուտքը բացառող արգելվը, որ միտված էր նորաստեղծ ընտանիքի պատղաբերության ու բարեկեցության պահպանմանը: Որոշարկված էին բոլոր մասնակիցները՝ համապատասխան գործառությներով: Ու թեև ծխակարգի արարողապետը քավորկինն էր՝ կատարողակարգն իրականացվում էր համայնքում բարի համբավ ունեցող, բազմազավակ, բարեկեցիկ գերդաստանի 50-60 տարեկան տանտիրուիու միջոցով: Միևնույն այդ տանտիկինը հաճախ դեկավարում էր նաև համայնքում կատարվող բոլոր հարսանիքների համապատասխան արարողությունները (հմնտ. մածկալի կերպարի հետ):

Ծխակարգն սկսվում էր չորեքշաբթի կամ հինգարքի օրը, տարածքի օրինությամբ, որ սովորաբար քահանան էր կատարում, ապա օրինում էին նաև մթերքն (ալյուր, աղ, ջուր) ու հացրուխներին, ալրի տաշտի կողերին մոմեր էին վառում ու բարեմաղքում: Քահանային հաջորդում էր արարողապետ տիկնոց երաժշտականացված խոսքային բարեմաղքանք-օրինանքը, որն իր օջախից բերած ալյուրը ձեռքի շրջանաձև շարժումով շաղ էր տալիս ու խառնում հարսանքատիրոց ալրին (համայնքում բարի համբավ ունեցող այլ ընտանիքների ներկայացուցիչները ևս ալյուր էին բերում ու խառնում ամբողջին): Բոլոր հավաքվածները միանում էին՝ ձայնակցում բարեմաղքանքներով (հմնտ. մենակատար-խումբ կատարման կերպը)<sup>95</sup>: Ընթացքում արարողապետ կինը մի քանի բուռ ալյուր էր վերցնում ու շրջանաձև շաղ տալիս բոլոր մասնակիցների գլխին՝ որպես առատության ու երջանկության փոխանցման նշան (հմնտ. հարսին հազգնելիս շամուսնացած աղջիկների գլխին կոնֆետներ շաղ տալու կամ հարսի օծանելիքով նրանց օծելու, հարսի ծաղկեփունջը նետելու արարողությունները): Մինչ փորձառու տիկինը ալյուրը սեղանի վրա խառնելով սարի տեսք էր տալիս՝ աղջիկները շրջան էին կազմում և երգելով պար բռնում նրա շուրջը: Պարերգի տերստն, ըստ բանասացների, սիրային քառյակներից էր կառուցվում, որ հիշեցնում էր Զանգյուղումի (Համբարձման տոն) խաղիկները՝ բացառելով՝ դժբախտ ճակատագիր գուշակողները:

Սովորաբար, խմոր «հունցելու սեղանի» շուրջը երեք պտույտ պարելուց հետո, սկսվում էր բուն աշխատանքը: Երիտասարդ աղջիկներն ու հարսներն ալյուրն էին մաղում, խմորը հունցում, իսկ փորձառու կանայք թխում էին: Խմորը հունցելու և գրտնակելու ժամանակ հնչում էին ավանդական երգեր, որոնց բանաստեղծական

տեքստը ներառում էր աշխատանքային գործընթացին առնչվող տողեր (ցորեն ցանելուց մինչև հաց նվիրաբերելը) [Ծահնազարյան 1989, 138-143]: Այնուհետև, խմբը հունցելու և գրտնակելու աշխատանքն ընթանում էր նրանց սիրային-քնարական երգերի ուղեկցությամբ: Հարուստները հաճախ, հատուկ երաժշշտ կանանց էին հրավիրում, որոնք լարային նվազարանների՝ թառ, սապ, ուղ նվազակցությամբ աշուղական ու ժողովրդական սիրերգեր կամ խոհական երգեր էին կատարում: Հարսանեկան ծեսի այս արարողակարգում և խնջույքի մասում, ժողովրդական երգերին գուգահեռ, հնչում էին աշուղական երգեր ու սիրավեպերից հատվածներ ևս<sup>96</sup>:

Հարսնացողի «պարտականությունը» հացրուխներին «ծառայելն էր». նա պետք է հյուրափրեր ներկաներին և ամեն անգամ ըմպելիք կամ քաղցրավենիք մատուցելիս՝ արժանանար հավաքվածների օրինանքին, բարեմաղքանքին, լսեր նրանց խորհուրդ-խրատներն ու հարգանք ու խոնարհություն սովորեցնող ժողովրդական իմաստությունները (առակ, ասացվածք, թևավոր խոսք): Նույն սկզբունքով էլ ընտրվում էին հնչող աշուղական երգերը:

Ինչպես նշում են բանասացները<sup>98</sup>, խմորի «հանգստանալ-հասնելու» ժամանակը կարծելու նպատակով՝ միջին ու ավագ տարիքի կանայք հանգստանում էին թեյ, սուրճ կամ օշարակ ըմպելով, իսկ երիտասարդ աղջիկները շրջան էին կազմում ու պար բռնում սպիտակ սավանով ու մոմլարով ծածկված խմորի շուրջը: Պարերգերն աստիճանաբար դանդաղից արագանում էին՝ նմանակելով խմորի հասունացումը (հնմտ. էրիշտա պատրաստելու արարողությանը [Ծահնազարյան 1989, 93-97]): Պարի ժամանակ հարսնացուն շրջանի ներսում էր մնում խմորի կողքին: Պարերը, ոիքմիկ քայլքի և թոփչքների միջոցով, աստիճանաբար վերաճում էին խմոր շաղելու (հունցել) գործընթացի՝ քանզի խմորի շուրջը պտտվող շրջանն աստիճանաբար «ոս խփելով» ու ծնկախսաղով բարձրանում էր սավանի վրա: Ծիսական շուրջպարի (իսկ նրա ներսում հաճախ՝ փոփոխվող զույգերով պարի) միջոցով ուղղակիորեն հունցում էր խմորը: Պարի ընթացքին համահունչ՝ հարսը ևս աստիճանաբար պարային քայլքով վեր էր բարձրանում՝ հայս վերածվելով հունցվող խմորի կենտրոնի [ԴԱՆ, Ապարան, Սպիտակ]: Այսու, կարելի է երևույթը դիտարկել իրքն խմոր հունցելու պարային՝ մեղեղային-շարժողական (պլաստիկ) տեքստ: «Դիտելի է, որ այս տեքստի բաղկացուցիչներից թե՛ մեղեղին, թե՛ շափակշռույթը (մետրանիքը), թե՛ «կրունկ խփել» պարաքայլը նմանվում են՝ թաղիք լմելու պարերին»<sup>99</sup>: «Քեշեն վրեն», «Քեչա լմել», «Թաղիք զարկել»: Դրանք միավորվում են աշխատանքային-ծիսական պարերգերի համակարգում<sup>100</sup>: Պարը կարող էր ուղեկցվել նաև պարկապուսկի, սրնզի կամ գուռնայի նվազով [ԴԱՆ, Շիրակ, Զավախիք]: Եթե առաջին երկու նվազարանները պարերգերին էին նվազակցում կամ հնչում էին իրքն տարբեր քառյակների միջև կատարվող միջնանվագ, ապա գուռնայի նվազի ընթացքում երգ չէր հնչում ոչ միայն նվազարանի զիլ ձայնից երգչի ձայնի խլացման՝ այլև կատարվող պարի ժանրի փոփոխության պատճառով<sup>101</sup>:

Հիշյալ շարքի բոլոր պարերգերին բնորոշ է միևնույն շափակարգային պատկերը: Սկսվում են 2/2 կամ 4/4-ով և աստիճանաբար վերաճում 6/8-ի<sup>102</sup>:

Ի տարբերություն թաղիք լմելու պարերին (տե՛ս նոտային օրինակը), ինչպես արդեն նշեցինք, խմոր հունցելու ավանդական արարողակարգերում տղամարդու մասնակցությունն արգելված էր<sup>103</sup>: XX դարի կեսերից արդեն, ավանդույթի մոռացման պատճառով, որոշ շրջաններում նկատելի է նաև արական սերի մասնակցու-

թյունը՝ ծանր ֆիզիկական աշխատանքում տղամարդու ֆիզիկական ուժի ներդրման միտումով: Պարերգերի կատարումը ոչ միայն ժամանացի ու հանգստի նպատակ էր հետապնդում, ինչպես առաջին հայացքից էր թվում, այլև հնչյունային, խորային, շարժումների (պլաստիկ), ու պարի քայլքի (գրաֆիկ) լեզվով կատարվող մոգական չարխափան գործողություններից մեկն էր, որ կատարվում էր հարսանեկան ծիսակարգի տարբեր փուլերում (հմմտ. մասցուն մորթելու, բազավորին ու բագուին հազցենելու, շենքից դուրս և ներս տանելու և այլ արարողությունների ժամանակ կատարվող համապատասխան գործառությների հետ): Քանի որ հենց այս հացի (նաև՝ նույն ծեսի ընթացքում պատրաստվող կլոր գարայի) ճաշակման միջոցով առատության ու բարեխախտության փոխանցում էր ակնկալվում համայնքի բոլոր ընտանիքների և նրա նորաստեղծ բջջի երիտասարդ ընտանիքի համար<sup>104</sup>, ուստի դժվար է բերազնահատել այս արարողակարգին ու նրա երաժշտական հենքին տրվող կարևորությունը: Արարողության պարտադիր մասն էր հարսի ու չամուսնացած աղջիկների գլխին ալյուր ցանելը, բարեմաղթելը, բաղցրավենիքով հյուրախրությունը<sup>105</sup>: Հրավիրվող ընտանիքներին կլոր գարա նվիրելը (խորիրդանշային զարդանախչերով, բաղցր միջուկով, շրջանաձև ու կարմիր հարսանեկան գարայի նվիրաբերումն ու փոխանակումը համեմատելի է զոհաբերության ծեսին, որը բարիքի փոխանցման խորհուրդն է՝ համայնքի բոլոր ընտանիքներին): Հարսանեկան զարան պատրաստվում էր հացը թխելուց հետո<sup>106</sup>:

Թե՛ երգերը, թե՛ խորային կամ ասերգային օրինանք-մաղթանքները կատարվում էին մենակատար-ձայնակցող խումբ սկզբունքով: Ընդունված էր նաև քայլակային փոխսեփոխ երգեցողությունը, երբ յուրաքանչյուր քայլակն առանձին կատարող ուներ, իսկ կրկներգին ձայնակցում էր խումբը: Նկատեմք, որ այս ընթացքում կատարվում էին թե հաստատուն կառույցներով երգեր ու մեղեդիներ, թե հանպատրաստից հորինումներ:

## ԹԱԳՎՈՐԱՎՈՎՔ

Ավանդական հարսանիքի բազմաթիվ տարրերից անդրադառնանք փեսացուին հազցենելով՝ թագավոր դարձնելու ծիսակարգին, որ ժողովրդի շրջանում հայտնի է թագվորագովք անվամբ: Մեզ համար այստեղ կարևորվում է այն փաստը, որ ծեսն իր անվանումը ստացել է արարողության ընթացքում պարտադիր հնչող երգ-գովիցից: Ըստ ավանդական պատկերացումների՝ առանց թագվորագովքի երգերի փեսան թագավոր չէր դառնում (առյուն տրամաբանությամբ էին ընկալվում ծաղկոցները՝ հարսին հազցենելու, թագուիի դարձնելու երգ-գովքերը): Իմաստարանական կառույցում համահայկական այս ծեսը տարրեր ազգագրական շրջաններում [Լիսիցիան Ծրբ. 1972. Pirkichian 2001, 249-260] կարող էր նաև տեղական կերպափոխումներ ստանալ: Դրանք յուրովի էին դրսնորվում թե՛ ընթացիկ գործողությունների, թե՛ երաժշտական լեզվի ոճական կերպափորումներում: Քննության առնենք ծեսի<sup>107</sup> մինչ այս չուսումնասիրված տարրերակներից մեկը, որ գրանցել ենք Սահմանական շրջանում վերաբնակված ալաշկերտցիներից [ԴԱՆ, 1983]: Այն ուշագրավ է յուրովի բնութագրով, երաժշտությամբ և ժողովրդական հնագույն հավատալիքների ակունքը հասնող արմատներով: Կարծում ենք, որ այս ոչ սովորական տարրերակը

կնպաստի լույս սփռել հարսանեկան ծխակարգն իբրև արարչագործություն դիտարկվող երևույթի վրա:

Ծեսը կատարվում էր ուրբար առավոտյան, հարսանքատան բակում կամ մոտակա հրապարակում՝ փեսայի և հարսի կողմից հրավիրվածների մասնակցությամբ: Ակսում էր թագվորագովը՝ երգերով, որտեղ արդեն ընդունված փեսի գովքի, նրա արևշատության ու քարերախտության մաղթանքների հետ միասին, հիշատակվում էր նաև փեսայի «հավեր ջարդելու» սովորությունը: Ի տարբերություն մինչև այս գրանցված նյութերի, այս տարբերակում գուգահեռաբար կատարվում են երեք արարողություն:

ա) թագվորագովը (փեսային հազցնել-գովելու), բ) ծառ փնջելու, գ) զոհաբերության:

Ծեսն ընթանում է համայնական շուրջապարի ներառում՝ դարբնի գլխավորությամբ (պարբաշի): Պարի հընթացս արագացող երաժշտությունը նմանակում է երկնքի խոռվը, իսկ թմրուկի ուժգին հարվածները՝ որոտն ու կայծակը: Պարային մեղեղիները հնչում են երկու գոտնաների և մեծ դիովի նվազակցությամբ: Պարի երաժշտական կազմակերպիչը դիովին է: Շուրջապարի ներսում, քավորի գլխավորությամբ մակարները զարդարում ու գովում են ծառը, իսկ մակարբաշին՝ թագավորին.

Թագվոր, բարով, հազար բարով  
Դուն վարդ ես, կանանց տերևով,  
Ապրի թագվորի արևը.  
Թագվոր ջարդե մեր հավերը...<sup>108</sup>

Շրջանի կենտրոնում նստած թագավորը ձեռքով (երբեմն նաև սրով) պոկում է հավերի գլոխներմ<sup>109</sup> ու նետում զարդարվող ծառի տակ: Ծեսի ողջ ընթացքում, շուրջապարի ներսում հնչում են մեծ թմրուկն ու մեծ զունան, որոնց նվազի տակ շուրջապարը յոք<sup>110</sup> պտույտ է կատարում և յուրաքանչյուրն ազդարարվում է թմրուկի հզոր զարկով: Յոթերորդ զարկի և յոթերորդ պտույտի հետ միասին ամբողջացվում՝ կանգնեցվում է փեսի ծառը<sup>111</sup>: Յուրաքանչյուր պտույտի սկիզբը համընկնում է հավերից մեկի գլխատմանը (գերազավում է ճերմակ թռչունը): Դանդաղ, ծանր շուրջապարերը՝ *Գյուղներ*, աստիճանաբար փոխարինվում են արագով և ավարտվում *Քոշարինով*<sup>112</sup>: Համեմատության համար բերենք պարսկահայոց փեսի ծառ պատրաստելու տարբերակը. «Քավորը, գալով փեսի տուն, հյուրերի հետ (տղամարդիկ) բոլորի նստում են և սկսում պատրաստելու ու գովել ծառը, որն ուներ իր յուրահատուկ երգերը: Ամենից առաջ գովում է քավորը՝ ուրցը ձեռքում բռնած, նա երգից ասում է մի տուն և ապա տալիս կողքի նստածին, որ նոյնպես երգելով մի տուն՝ տալիս է երրորդին և այլն» [Քաջերունի 1901, 152]: Ակնհայտ է, որ այստեղ ևս փեսի ծառ պատրաստելու ծեսը կատարում են շրջան կազմած տղամարդիկ, տարբերությամբ, որ պարին փոխարինում է երգը: Այս դեպքում ևս, երգի ավարտին կառուցվում, ամբողջանում է ծառը: Մեր գրանցած տարբերակում այն պատրաստվում է եռաշար ճյուղերից՝ խնձորներով, նոներով, մոմերով, ընկույզի, կաղինի ու չորացած մրգերի շարոցներով ու գույնօգույն թելերով): Ծառի գագաթը զարդարվում է զոհաբերված թռչունների փետրափնջով (հմատ. տիեզերական ծառի եռամաս կառույցի հետ): 1970-80-ական թթ. ծառի գագաթին հաճախ փոռում կարմրացրած ամբողջական հավ

Էին ամրացնում՝ վրան մի քանի փետուր խրելով (ԴԱՆ, 1985, Ապարան, Սպիտակ): Երբեմն, հասարակության մեջ իրենց դիրքն ընդգծելու նպատակով, որոշ ունետր ընտանիքներ ծառի գագարը «զարդարում» էին կարմրացրած խոճկորով, իսկ գլխին՝ արլորի երեք նախշուն փետուր<sup>113</sup>:

Ծեսի մեր գրանցած տարրերակում արդեն պատրաստի ծառ կանգնեցվում է զոհաբերված թոշունների արյունից հողին գծված խաչի կենտրոնում (տարրերակ 1-ին), արյունից գծված շրջանի կենտրոնում (տարրերակ 2-րդ), ծառի արմատը թարախվում է արյան մեջ և կանգնեցվում հողում (տարրերակ 3-րդ): Բոլոր տարրերակներում էլ զոհի արյունից խաչեր են արվում փեսի, քավորի, ազապրաշու ճակատին, հաճախ նաև՝ հիվանդ երեխանների և ամուլ կանանց: Ապա, զատ-զատ գովելով ու շնորհավորելով հազցնում են թագավորի հանդերձները և մորթվում է հարսանիքի մասցուն: XX դարի երկրորդ կեսերին արդեն, ծառը զարդարելուց և փեսային թագավոր դարձնելուց հետո, մակարները երգում են (տե՛ս նոտային օրինակը).

Կլոր պար, մեջը՝ ծառ,  
Քավոր, արի փեսին տար....

Նույնը երգում են նաև հարսի ընկերուիհները՝ նրան հանդերձել, թագուիի դարձնելուց հետո (Ծաղկոց).

Կլոր պար, մեջը՝ ծառ,  
Փեսա, արի հարսիդ տար....  
[Դան, 1980-1985, Ծիրակ]

Կամ՝                          Կլոր պար, մեջը՝ ծառ,  
Խնամի հերինք, խնամի մերինք,  
Հարսին առինք, ձեզի բերինք ...

Կամ՝                          Հարսին բերինք, ձեր տուն բերինք...  
[Դան, 1980-1982, Տավոշ]

Հստ թանասացների՝ պատրաստի փեսի ծառի շուրջ հավաքվածները երկու խմբի են բաժանվում և ասերգի ձևով միմյանց հարցեր տալիս «աշխարհի ու կյանքի ստեղծման» մասին, որի մանրամասները, ցավոք, չեն մտարերում: Նմանատիպ մի տեսարան է նկարագրում Քաջրերունին՝ «...երկու ամուսնացած տղամարդ նստած քոնում են ծառը և նրանց առաջ կանգնում է լեզվով ճարպիկ մի տղամարդ: Առաջինը մոտենում է քափորկինը և նվիրում մի խնձոր՝ վրան զարկած գույնագույն թելերով զարդարուն փոքրիկ խաչ, որ կոչվում է ջղա: Կանգնած ճարպիկը օդի մեջ պտտեցնելով ջղանը, զվարճախոսությամբ կոչում է «օրինեա, տեր, ջամիաք, անգաջ արեք, քավորկինը սանանոր համար մի խնձոր է բերել, ջղան վրեն, հայով, հոյով, նորա մարթը ինչ որ աշխատել է մազով, մարդով, տվել է էս խնձորին, որ կաժե խոյ, Խորսան, Հինդ, Հնդստան, Բալի, Բուխարա, Շաքի, Շրվան, Շամախի, Ստամբուլ, էս օրս իրան տղին էղնի, շեն մնա, շեն: Ամենքն էլ ճայնակցում են՝ շեն մնա... ծառ բռնողներից մեկը տնկում է ջղանով խնձորը ծառի վերին ծայրում՝ կաքավի վրա: Ապա բերում են խնձոր թագավորի քույրը, մայրը կամ հարսը և մյուս թարեկամներն ու հրավիրվածները, նրանց բերածը գովելուց հետո զարդարում են ծառը<sup>114</sup>: Ապա

հավաքվածները երկու խմբի են բաժանվում և սկսում են գովասանել ծառը հետևյալ կերպով: Առաջին խումբը հարցական ձևով դիմում է երկրորդին, իսկ երկրորդը՝ պատասխանի ձևով դարձնում է առաջինին<sup>115</sup>.

- |             |  |
|-------------|--|
| 1-ին խումբ՝ | Օրինեալ է Յիսուս,<br>Օրինեալ է Քրիստոս,<br>Խաչ բազմնեցավ,<br>Ծառ բազմնեցավ<br>Ծաղկեցավ ծառս կանանչ,<br>Ինչա՞յ նման էր.<br>Լուսեղեն պտուղ տվավ<br>Ինչա՞յ նման էր... |
| 2-րդ խումբ՝ | Ծաղկեցավ ծառս կանանչ,<br>Ինչա՞յ նման էր...<br>Լուսեղեն պտուղ տվավ՝<br>Եայվայ նման էր...  |
| 1-ին խումբ՝ | Այն ճեղքեր ալփին-ալփին<br>Ինչա՞յ նման էր...<br>Լուսեղեն պտուղ առաւ՝<br>Ինչա՞յ նման էր.   |
| 2-րդ խումբ՝ | Այն ճեղքեր ալփին-ալփին<br>Աստուածածինն էր<br>Լուսեղեն պտուղ առաւ՝<br>Տէր Սիածինն էր...   |

Հարց ու պատասխանը [Չաջթերունի 1901, 168-175] շարունակվում է՝ ընդգրկելով դրախտն ու դժոխքը, արդար ու մեղավոր հոգիներին, առաքյալներին ու սրբերին, վարդապետներին ու տերտերներին, բազավորին ու թագուհուն, ազապներին ու խաչեղորը և մնացյալ բոլոր մասնակիցներին: Այսօրինակ հարց ու պատասխանային երգերը դիտարկվում են տիեզերաստեղծ ծիսական արարողակարգերի համատեքստով: Նոյն շաքրում են նաև հարսանեկան ծեսին հնչող «Են դիզան» (տես՝ նոտային օրինակը), փեսային սափերելիս «Էսը թաջին թայն ի՞նչ պիտեր» [Ավագյան 1978, 65-67] Նոր տարվա կամ Ծննդյան տոնի ավետիսները, Բարեկենդանի «Գացեր-տեսեր», «Աս տարի-տարի», Համբարձման տոնի գովքերը, ինչպես նաև աշուղի ձեռնադրության կամ մրցույթների ընթացքում տիեզերքի արարչագործությանն, առասպելաբանությանն ու մարդկության պատմության հանգուցային անցքերին աղերսվող մրցակիցների միմյանց ուղղված հարց-հանելուկներն ու պատասխանները<sup>116</sup>: Ծիսական երաժշտամտածողության այս հորինվածքներն աչքի են ընկնում դյուրությամբ հիշվող<sup>117</sup>, ընդգծված, կանոնավոր չափակշռույթով ու ասերգային ելևէջներով: Պատասխանը սովորաբար կառուցվում է միևնույն ոիթմաելսէջային մտածողության ծիրում, որով տրվում է հարցը:

Մրանից հետո սկսվում է բուն թագվորագովքը<sup>118</sup> «Մեր թագվորն էր խաչ», «Թագվոր, ինչ բերեն քե նման», «Երկնուց, գետնուց», «Են դիզան»երգերով, որոնք,

ըստ Էուրիյան, գովաբանական ձռներգեր են տիեզերքի *առաջին մարդում* փեսա-թագավորին: Երաժշտական լեզվի առումով սրանք աղերսվում են հոգևոր երգերին, աչքի են ընկնում վիպական մտածողությամբ: Կատարման կերպը լայնաշունչ ու հանդիսավոր է: Հաճախ կիրառվում է մենակատար-խումբ սկզբունքը: ‘Դիտեի է, որ ավանդույթի համաձայն, թագվորագովք երգել են տղամարդիկ, իսկ կանայք ձայնակցել են կրկներգերի ու կրկնակային տողերի ժամանակ: Թեև Հայաստանի տարրեր մարգերում հնչող թագվորագովքերն առանձնանում են տեղական լեզվա-ճական հատկություններով, սակայն և՝ կատարման կերպի, և՝ բանաստեղծական տեքստի ներքին կառույցի ու դրան համահունչ մեղեղային հենքի առումով՝ հնամենի (արիստոկրատական) ակունքներ ունեն<sup>119</sup>: Ծառ գովողները երգով թագավորի ծնողներից պա-հանջում են իրենց վարձը.

Գնացեք, ասեք թագվորահեր, թագվորամեր՝  
Ծառդ գոված է.

Եզ մի խորվու, տիկ մի զինի  
Ծառ գովողինն է ...<sup>120</sup>

Բալուում, ինչպես նշում է Հ. Սարգիսեանը [1932, 5], փեսի ծառը պատրաստելուց հետո երգում են (գրանցված է նաև նոտային տեքստը՝

Էրքամ բերիմ զոգ մը կաքաւ,  
Որ գայ քովը, ծառնը ծաղկեր:  
Հարս ու փեսան ծառ տնկեցին,  
Եկեք գովինք, ծառնը ծաղկեր:

Այժմ դիտարկենք, թե ինչ ուշագրավ հանգույցներ է բացում վերոհիշյալ թագվո-րագովքի ծեսի ալաշկերտյան տարրերակը:

Ծեսում միահյուսվել են փեսի ծառ պատրաստելու և գովելու, բուն թագվորագովքի, հավթուկի և եզմորքերի ծիսական արարողությունները: Ցավոք, ծեսի մանրա-մասն նկարագրություն չունենք և դժվար է պատկերացնել հիշյալ ծեսերի համաժա-մանակյա գործընթացները: Եվ եթե ծեսի երաժշտական լեզուն համընկնում է ծառ փնջելու և հավերի գլխատման արարողակարգերի հետ, ապա յոթ շրջանի<sup>121</sup> պտոյ-տը և երաժշտական կառույցը չեն համապատասխանում եզր մորթելու գործողու-թյան ընթացքին և երաժշտական ծածկագրին, որը համընկնում էր նախորդ գլխում Սահարու նվազով ծեսը նկարագրելիս: Չի բացառվում, որ երկու ծեսերը միացվել են՝ կամ գործ ունենք դիպակածային երևույթի հետ<sup>122</sup>: Հայդ՝

♦ կենաց ծառը ծնվում է զոհաբերված թռչնի արյունից, խաչի կենտրոնից և առնվում է արյամբ գծված շրջանի մեջ<sup>123</sup>:

♦ Ծեսը կատարվում է առագաստից առաջ, որտեղ նույնությամբ կրկնվում է արյուն-զոհ-նոր կյանքի ծնունդ շղամ:

♦ Զոհի արյամբ բուժվում են հիվանդներն ու պտղաբերվում ամոլ կանայք:

♦ Փեսի ծառի արարման ու նրան զոհ մատուցելու ծեսերը կատարում են միայն ազապաները՝ բավորի գլխավորությամբ:

♦ Ծիսական՝ համայնական մեծ շուրջապարը, որին մասնակցում է ողջ գյուղը, զիսավորում է դարբինը, որն ուղակիորեն աղերսվում է ամարովի ու կայծակի հետ՝

հովանավորելով փեսի ծառն ու խափանելով չար ուժերը (հմմտ. դիցաբանական դարբնի կայծակնային հատկությունների հետ)<sup>124</sup>:

Փեսի ծառի եռամասնությունը և նրա գագաթին թռչնի կամ նրա խորհրդանշների (փետուր, հավկիթ) առկայությունը մեկ անգամ ևս հաստատում են ծառի տիեզերական բնույթը և հենց այդպիսի ծառի հետ դարբնի ունեցած կապը: Եթե ծեսում քավորն աղերսպում է փեսի ծառի հետ և հովանավորում տվյալ նորաստեղծ ընտանիքի պտղաբերությունն ու բարեբախտությունը, ապա դարբինը՝ ողջ համայնքի: Ասվածն առավել ակնհայտ է դառնում ծեսի սխեմատիկ պատկերը դիտարկելիս:

Ծեսի ողջ ընթացքում հնչող զունա-դիոլի երաժշտությունը ևս հանդես է գալիս որպես պտղաբերությունն ու կյանքի ծնունդը հովանավորող հնչյունային պահպանակ՝ չարխափան ուժի: Զունա-դիոլի երաժշտությունը նմանակում է երկնքի խոռվքը՝ ամպրոպն ու կայծակը. ուշագրավ է, որ զունայի պատյանի և դիոլի բակիչի՝ կոպալ, բեկրեկուն զարդանախշը ժողովուրդն անվանում է կայծականախշ, իսկ զունա պատրաստելիս նախապատվությունը տրվում է քարափի ծայրին աճած կայծակնահար ծառի փայտին<sup>125</sup>:

Հարսանեկան ծեսի տարրեր փոլերում հավի գլուխներ պոկելու կամ օդում սրով քոցնելու սովորությունները տարածված են Հայաստանի տարրեր շրջաններում՝ հավթոռուկ, փեսի որս և այլ անվանումներով<sup>126</sup>:

Ծեսի վերափոխված տարրերակներից մեկը մինչև 1960-ական թթ. պահպանվում էր նաև Հյուսիսային Արցախի Բանաց գյուղում՝ որպես նորակոչիկների նվիրագործման ծես [ԴԱՆ 1985]: Պատանուն գլխիվայր կապում էին ծառից, մինչև նրա ազգականութիներից մեկը վազելով տնից մի հավ կրերեր նրան հանձներ: Փորձության ենթարկվող երիտասարդը պարտավոր էր ձեռքով պոկել հավի գլուխն ու նետել ծառի բնի մոտ: Միայն այս արարողակարգից անցած երիտասարդն էր լիարժեք տղամարդ համարվում՝ զինվորական ծառայության մեկնելու, իսկ վերադարձից հետո, նաև ամուսնանալու իրավունք վաստակելով<sup>127</sup>: Ծեսի ողջ ընթացքում, ինչպես թագփորագովքի ծեսի վերոհիշյալ տարրերակում, անընդհատ հնչում էին զունայի ու դիոլի խրոխս հնչյունները և ամբողջ համայնքը շրջանակում էր ծառն ու նրանից կապված երիտասարդին:

Նկարագրվածից ակնառու է ծառ-զոհ-առնականություն-նոր կյանքի (մարդու) ծնունդ՝ մի դասից մյուսին անցնելու գաղափարը, որ նոյնությամբ կրկնվում է նաև նկարագրված ծեսում, որն աներկրայելիորեն աղերսպում է թագփորագովքի ծեսի մեր գրանցած տարրերակի հետ:

## ՀԱՐՍԱՆԵԿԱՆ ԽՆՉՈՒՅՔ

Հարսի տնից դեպի եկեղեցի, ապա՝ փեսայի տան ամբողջ ճանապարհին և շեմքից ներս գնացող բոլոր ծիսական արարողությունները, մինչև նորապասակներին սեղանի շուրջ նստեցնելը, պարտադիր ուղեկցվում էին զունա-դիոլի չդադարող հնչյուններով: Երաժշտության անընդհատությունը կապվում էր ձայնի միջոցով չար ուժերին վանելու հավատալիքի հետ: Այս ընթացքին բնորոշ էին նաև հարսնայի մասնակիցների ճամփի պարերը, երիտասարդների ձիախաղերը, ճանապարհութելու, զոհ մատուցելու, նվիրատվություններ անելու, երթի մասնակիցներին հյու-

բասիրելու արարողությունները, որ երբեմն ուղեկցվում էին նաև քահանայի երգերով, զանգակների, փոքր ծննդաններով, ոգևորող բացականչություններով կամ հրացանազարկերով<sup>128</sup>:

Փեսայի տաճ շեմքի մոտ ևս, երաժշտության զիլ հնչյունների ուղեկցությամբ պարտադիր կատարվող չարխափան և բարիք ու պատղաբերություն ակնկալող ծիսական արարողությունների մի ամբողջ շղթա էր իրականացվում, որոնց մանրամասն նկարագրությունը դուրս է այս գործի շրջանակներից (նորապսակներին դիմավորել, ուսերին լավաշ օգել, մեղրով հյուրասիրել, ցորեն ու քաղցրավենիք շաղ տալ և այլն): Նշենք, միայն բատերային-պարային բնույթով առանձնացող ծածկագրված տեքստերից փեսայի ծննդների կրիս բռնելու խորհրդանշական տեսարանը (որ պարտադիր պիտի ավարտվեր մոր հաղթանակով), սկեսուրի շերեփով պարը (տաճ իշխանության խորհրդանիշ մոր կողմից հարսին ընդունելով), որ գերդաստանի արական և իգական արմատներին ներկայացնելու և ընտանիք մուտք գործող նոր անդամին սիրով ընդունելու խորհուրդն ունեն: Այս շարքում առանձնանում էին հարսանիքի «զիխավոր հերոսներին» և հյուրերին հերթով ներս հրավիրելու երգերը՝ «Առաջ արի, սիրուն Աննա», «Գացեք, բերեք», «Հասնինք, այինք փոսն ի բերան», որ աստիճանաբար դուրս մղվելով արարողակարգից՝ մոռացվել են (տե՛ս նոտային օրինակները):

Խնջույքի սենյակում արդեն հնչում էին ավելի մեղմ նվազարանները՝ դուրով (և դամ), դափ կամ փոքր դիոլ, նաղարա ինչպես նաև լարային (դափ, նաղարա, դիոլ), նվազարաններից կազմված սպանդարների նվազախումբ՝ (սազ, թառ, քամանչա, ուղ, քեմանի, ջութակ, սանթոր, քանոն): Հիշենք, որ յուրաքանչյուր ազգագրական շրջան իր բնորոշ նվազախումբն ուներ:

Փեսայի տաճը կազմակերպվող խնջույքը կարելի է պայմանականորեն բաժանել երեք մասի՝ կանոնացված, պարտադիր հերթականությամբ արարողությունների ու կենացների, ծիսական երգերի ու նվազների շարք, որն աստիճանաբար կազմալուծվելով վերածվում է խրախճանքի, ապա կրկին հավաքվելով՝ կանոնավորվում հասարակաց պարով (Մոմերով պար) և ավարտվում առագաստով՝ նոր կյանքի սկիզբ:

Հարսանելան խնջույքը բնորոշվում է հրնիքաց հորինվող ստեղծագործությունների ու տարրեր ժանրերի երգերի, նվազների ու պարերի բազմազանությամբ ու մասնակիցներին տրվող ազատություններով, որ համեմատելի է Բարեկենդանի տոնական մթնոլորտին [Պետրօսյան 2004, 151-157]: Տաք եղանակներին խնջույքը կազմակերպվում էր բացօրյա, որն ավելի էր նպաստում մասնակիցների անմիջականության ու ազատությանը: Երաժշտական բնութագիրը ևս խստորեն կանոնակարգված չէր. հայս՝ բացի ծեսը կատարող ավանդական նվազածուների դաստայից՝ կարող էին իրենց շնորհքն ու հմտությունները ներկայացնել բոլոր ցանկացողները: Զարմանալի չէր այս խնջույքին ավանդական ու ներմուծված բոլոր ընտանիքների (աղմկային, հարկանային, փողային, լարային) նվազարանների մասնակցությունը՝ դրանից բխող տարաբնույթ երգացանկով ու կատարման ոճերով: Նվազարանային կատարումներին զուգահեռ՝ վոկալ երգացանկը ևս ազատ էր (ժողովրդական, աշուղական, կոմպոզիտորական). աչքի էր ընկնում սիրային, երգիծական, խոհական-խրատական, հայրենասիրական երգերի, պարերգերի ու աշխույժ պարերի առատությամբ: Ի շարս այլոց՝ գերիշխում էին որոշարկված (տարածքում հայտնի) կրկներգերով և թափառող քայլակներով խաղիկները, որ կարող էին ուղղակի

ստեղծվել տեղում, երգվել փոխեփոխ, կամ խմբովի: Երիտասարդների երաժշտապոետիկ, պարային վարքագծերում նկատելի էր մրցակցային հոգերանությունը, որը խրախուսվում էր համայնքի անդամների կողմից:

Ընդհանրապես, ավանդական հարասնեկան ծեսում խնջույքի մթնոլորտի նկարագիրն ու երաժշտական վարքն ակնհայտորեն աղերսվում էր ժողովրդական տոներին, հատկապես՝ Բարեկենդաններն: Մինչև 1980-ական թթ. հարսանեկան խնջույքի բուն՝ խրախանդիք վերածվող հատվածում, հատկապես Արևմտյան Հայաստանից հայրենադարձվածների շրջանում՝ [ԴԱՆ, Երևան]՝<sup>129</sup> կարելի էր հանդիպել կառնավալային տարրերով արտահայտվող, պտղաբերություն ակնկալող խորհրդանշիներով, տարաբնույթ կերպարանափոխություններով ուղեկցվող զվարճալի, կատակապարային մնացախաղերի: Օրինակ, երեսը սևացրած կամ սպիտակեցրած, գլխին այծի պողեր, մեջքին՝ փոստ, իսկ պարանոցին, գոտուն կամ ծեռքին զմազնազացող կախիկներ ամրացրած այծամարդու սիրախաղ-պարը, որի ընթացքում վերջինս փորձում էր գրկել-համբուրել կանանց, իսկ տղամարդիկ նրան հրելով քշում էին, տապալում գետին, բայց այծն, այնուամենայնիվ վերակենդանանում էր ու փախչում՝ հետո մի երիտասարդ աղջիկ տանելով: Այժի հայտնվելու և հեռանալու պահերին հանկարծ սենյակի լույսը մարում էր:

Հարսանեկան խնջույքի թեժ պահին այծապար ներկայացնելու սովորույթը մինչև ԽՍՀ. 2-րդ կեսերը տարածված էր նաև Տավուշում: Այսպես, Արձվաբերդ գյուղում անգամ այծի փոստի վրա ամրացված պողերով ու զանգակներով հատուկ վերնազգեստ էին պատրաստել, որը վարձով (մի գույգ բրդյա, նախշուն գուլպա) տալիս էին մոտակա գյուղերի հարսանքվորներին՝<sup>130</sup>: Ականատեսների վկայությամբ՝ Այժի պար պարողը հանկարծ չորեքքար հայտնվում էր, բոլորին վախեցնում ու ծիծառեցնում, ապա գոտուց կախած քարմ ու չոր մրգերով լի զամբյուղի պարունակությունը բաժանում էր կանանց ու երիտասարդներին, ծափահարություններից հետո զավեշտական շարժումներ էր անում, տղամարդկանց ու կանանց ուսին դնում ծեռքերը, քաշշում, միրուքը տմբտմբացնում: Հավաքվածների հրմշտոցից սատկած էր ձևանում, ապա՝ վերակենդանանում, ներկաներից նվերներ ստանում ու անմիջապես հեռանում: Նման պարեր տարածված էին նաև Շիրակի ու Զավախսի գյուղերում:

Բանասացներից մեկը՝<sup>131</sup> հիշում էր նաև այծապարի ավելի քիչ տարածված տարրերակ: Ըստ այդմ՝ 2-3 աղջիկ ծեռքի վրա թաշկինակով պողեր էին սարքում, գլխներին սավան կամ շորի կտոր ծածկում ու սատանայի շարժումներ անելով պարում հարսանիքների ու տոների ժամանակ: Հավաքվածները նրանց շրջանի մեջ էին առնում ու քել-հեռացնել արտահայտող ձայնարկություններ արտաքերում:

Այս շարքում, ներկայացվում էին նաև հանայնքի անընդունելի վարք ունեցող անդամների (ալարկուտ, փնքի կին, տանը մնացած կուզիկ աղջիկ, բռնակալ սկեսուր, ամուսին, տեղացի կամ օտար իշխանավոր) պախարակելի բնավորության ու վարքագծի երաժշտականացված երգիծապատումները, թատերայնացված նմանակում-պարախաղերը՝<sup>132</sup>: Այս թատերայնացված ծիսական պարերից բանասացները՝<sup>133</sup> հիշում են «Ասկյարանի»-ն, որը պարում էին երկու տղամարդ: Մեկը խանչալով էր, ներկայացնում էր ուժեղ տղամարդու ինքնավստահ կերպար, իսկ մյուսը՝ ստրուկը: Խանչալավոր տիրոջ վախից նա հանում էր հագուստները՝ մինչև

գրտկատեղը, խոնարհվում, ընկնում գետնին, որից հետո տերը նրան կյանք էր շնորհում ու վրան նետում հանած հազուսները:

Այս արարողությունների ժամանակ հանպատրաստից հորինում կամ ավանդույթով ժառանգվածներին հարմարեցնում էին թե՛ երգի տեքստերը, թե՛ նոր կամ հին մելեղիներն ու պարային շարժումները, թե՛ հազուսի տարրեն ու կերպարի նմանակումները:

## ՄՈՄԵՐՈՎ ՊԱՐ

Ավանդույթի համաձայն, հարսանեկան ծեսը պիտի ավարտվեր համայնական մեծ շուրջապարով<sup>134</sup>: Բանասացները պատմում են, որ կանոնակարգված էր պարի կատարման վայրը՝ բացօքա, «աստղերի լուսի տակ» ժամանակը՝ «մութովուսին», մասնակիցները՝ բոլոր հրավիրյալները (համայնքը): Պարի ավարտը պիտի համընկներ արևածագին: Կանոնակարգված էր նաև սլարաշրջանի կառույցը՝ պարի գլուխը քավորն էր, ապա՝ թագավորն ու թագուհին, հարսնաքույրը, քավորկինը, մակարները՝ մակարքաշու գլխավորությամբ, ապա միայն համայնքի բոլոր անդամները՝ ըստ դիրքի, տարիքի և ազգակցական կապերի: Շրջանը փակվում էր պարի «գլխի» (քավոր) ու «պոչի» (ճարպիկ ու օժտված պատանի, որը դեռ հետագայում պիտի փեսայանա հայսմ՝ համայնքի շարունակելիության խորհուրդն ուներ) միասնությամբ: Պարտադիր էր միմյանց ձեռք բռնած պարակիցների ափերի մեջ վառվող մոմը, որի շնորհիվ էլ ժողովուրդն այն անվանում էր «Մոմերով պար»:

Պարը կատարվում էր գոյգ գորոնաների և մեծ թմրուկի նվազակցությամբ (հմմտ. եզմորեք-թագվորագովքի ծիսական մեծ շուրջապարի հետ): Դանդաղ, հանդիսավոր «Խնկի ծառ» կամ «Ծորոր» մեղեղին աստիճանաբար փոքր-ինչ արագանում էր, բայց չէր խախտում «Գյովնդի» համար սահմանված չափակշռությունը [ԴԱՆ Շիրակ, Լոռի, Վայոց ձոր]: Թեև տարբեր ազգագրական շրջաններում այս ծիսական շուրջապարը որոշակի փոփոխակներով էր կենցաղավարում, սակայն հիմնականում պահպանվում էր բուն կառույցը<sup>135</sup>: Պարի նպատակն էր՝ հասարակայնորեն վավերացնել և ընդունել նորաստեղծ ընտանիքին համայնքի կազմում: Երկրորդ՝ ոչ սակավ կարևոր հմաստն էր՝ տիեզերքին և երկնային լուսուներին ներկայացնել նորապահակներին՝ ակնկալելով նրանց հովանավորությունն ու օրինությունը: Վառվող մոմերը, կարծեք, աստղազարդ երկնքի անդրադարձն էին երկրի վրա, իսկ թագվորն ու թագուհին՝ արևն ու լուսինը (հմմտ. թագվորագովքերում ու ծաղկոց երգերում հարսին ու փեսային տրվող «արեգակ», «լուսնյակ» անվանումների և դրանց բնորոշ հատկանիշների հետ): Զավախքում [ԴԱՆ գ. Սուլդա, գ. Գումբուրդո], ըստ մեր գրանցած նյութերի, հարսանեկան կլոր պարը կատարվում էր պարկապուկի նվազակցությամբ և մասնակիցների փոխեփոխ երգերով: Պարկապուկ նվազողը կանգնում էր շրջանի կենտրոնում և պարային քայլքով «կրկնօրինակում» խմբին (հմմտ. լարախաղաց-ծաղրածու գոյզի հետ): Հարսանեկան պարկապուկը հատուկ «զարդարվում էր» տկի կենդանու վգի հատվածում տեղադրված շրջանաձև հայելիով, որպեսզի նրա մեջ արտացոլվեն լուսինն ու աստղերը՝ որի շնորհիվ նորապասակ գոյզին արժանանալու էր երկնքի հովանավորությանը: Ցանկալի էր նաև պարկապուկի տիկի վրա մորքու շերտի գոյությունը, որ նվազարան առավել

հիշեցներ իր կենդանակերպին՝ այժին, նորապսակներին չար ուժերից պահպանելու և պտղաբերություն ապահովելու ակնկալիքով։ Պարկապօռուկին նվազակցող թմբուկի փայտյա շրջանակն էլ կարմիր էին ներկում՝ արևշատության ակնկալիքով։ Շուրջպարը գլխավորող քավորի գոտուց պարտադիր կարմիր թաշկինակ էր կախվում, որ ըստ հարկի թափահարվում էր՝ իբրև պարի սկիզբն ու ավարտը ազդարարող նշան, որը նաև չարխափան նշանակություն ուներ։ Հայս՝ պարի միջոցով նմանակվում-կրկնօրինակվում էր երկնքի ու երկրի սրբազն ամուսնությունը, որը պիտի ծնունդ տար տիեզերքին և յուրաքանչյուր հարսանելան շուրջպարի միջոցով վերահսկատվեր երկինք-երկիր հավերժական կապը։

### ՀՐԱԺԵԾԻ ՃԱՇԿԵՐՈՒՅԹ

Հարսանելան խնջույքի հաջորդ առավոտյան հասարակաց ճաշ էր տրվում համայնքի բոլոր հրավիրյալներին, որի նպատակը հարսանքավորներին ճանապարհ գցելուց առաջ տրվող հրամեշտի ճաշկերույթն էր և հայտնի էր նաև *Խաչի օր* կամ *Ազապ բաշու մարմա* (թաշկինակ)՝<sup>136</sup> անվանումներով։ Այս հացկերույթն ավանդական խնջույքի ծիսակարգի առանձնահատուկ դրսուրումներից է, որին թեև մասնակցում էին բոլոր հասակային խմբերը, բայց հիմնական կազմակերպիչը չամուսնացած երիտասարդներն էին՝ մակարապետի գլխավորությամբ։ Ի տարրերություն նախորդ ծեսերի՝ այն վառ արտահայտված խրախճանքային զվարճանքի բնույթ ունի՝ խաղարկային-քատերային առանցքով։ Մեր աշխատանքում սույն արարողության անդրադարձը պայմանավորված է հարսանելան ծեսի կառույցի այս օդակում հանպատրաստից հորինվող երաժշտախոսքային վարքագծին տրվող արտոնություններով։ Եթե մինչ այդ խիստ կանոնակարգված ու ծիսականացված էր հարսանելիքի ողջ ընթացքը, ապա այդ օրն ընդհակառակը՝ խրախուսվում էին երիտասարդների անկաշկանդ սրամտությունները, մտքի ճկունության, երգելու, նվագելու, ասմոնքելու, պարելու, երգիծելու, կերպափոխվելու, նմանակելու օժտվածության բացահայտումը։ Դրանց բացակայության պարագային՝ համընդհանուր ծաղրանքի էին արժանանում։ Խնջույքի ընթացքում մակարապետը սեղանակից երիտասարդներից տարրեր մանր առարկաներ է հավաքում ու լցնում սովորակի մեջ, ապա հանդիսավոր, փոքր-ինչ երգիծական պարային քայլքով, մնջախաղային շարժումներով գալիս էր կենտրոն, մենապարում։ Երբեմն նրան շրջապատում էր չամուսնացած տղաների խումբը՝ զավեշտակի շարժումներով «ցուցադրելով», երաժշտախոսքային, պարային օժտվածությունը, ուժն ու ճարակությունը։ Պարի ավարտից հետո թամադան հատուկ կենաց էր առաջարկում բոլոր չամուսնացածների պատվին և իշխանությունը «հանձնում» մակարապետին։ Վերջինս, երաժիշտների «Տուշ» նվազի (տվյալ շրջանում տարածված երաժշտական դարձվածք-քանաձև) հնչյունների ներքո առաջ էր գալիս, խոնարհվում ու սովորակից մեկ-մեկ հանում հավաքված առարկաները։ Զգուշորեն թաքցնելով՝ նա քագավորին ու ներկաներին հարցնում, թե ի՞նչ պիտի անի առարկայի տերը։ Ըստ հավաքվածների կամքի՝ առարկայի տերը պարտավոր էր իրականացնել արտահայտված ցանկությունը (երգել, պարել, նմանակել)՝ արժանանալով սեղանակիցների գնահատանքին կամ՝ ծաղրին, իսկ հրաժարվելու դեպքում՝ մակարների խմբին նվիրատվություն անել (ուտելիք,

գումար, արժեքավոր առարկա, որն էլ աճուրդի էր դրվում ու վաճառքի հասույթն անցնում էր երիտասարդների խմբին: Յուրաքանչյուր ելույթ ուղեկցվում էր հավաքածների բուռն, ոգևորիչ վանկարկումներով, երաժշտախորապային արձագանքով, շարժումների կրկնօրինակումներով կամ ծաղրական ռեպիկներով ու սուզոցներով: Լավագույններին, բոլորի հավանությամբ, սեղանից բաժին-ընծա էր տրվում՝ միրգ, խմիչք, ուտելիք: Ստացվածք մակարների բաժինն էր, որ հաջորդ օրը վայելում էին՝ առանձին խնջույք կազմակերպելով<sup>137</sup>: Յուրաքանչյուր կատարման ավարտին հնչում էր «Տուշին», որին հաջորդում էր կենացք [ԴԱՆ Շիրակ, Երևան]:

## ԷՐԻԾԱՅԻ ԵՐԳ

**Զայնագրությունը և վերծանությունըԱ. Շահնազարյանի**

Ալ - յուր մա - դեմ՝ քեփ կու - զա, Շեկ - լիկ աղ - քեր  
ե՞րբ կու - զա, Մեռ - նեմ զա - լած տե - դե - րին,  
Մե - ջեն խըն - կա - հնու կու - զա:

Սարի տակը տուն ունիմ,  
Մեջը օսկե սուն ունիմ,  
Ալամ աշխարի խմանա,  
Քեզի պես մարալ ունիմ:

Ալսչի, անունդ Սոնա,  
Ուրիշին հարս մի զնա,  
Առանց քեզ սև է օրս,  
Էսման ասա քու մորը:

Սարերի սինձը ի՞նչ է,  
Եղ ու բրինձը ի՞նչ է,  
Աղջիկն, օր տղին սիրեն,  
Խոսք ու խրատը ի՞նչ է:

Անցա ճամփու ոլորը,  
Բռնեցի նախշուն լորը,  
Տղերք, Եկեք պար բռնենք  
Էրիշտայի բոլորը:

## ԶԵՂԵՆ ՎՐԵՆ

Պարեղանակ

Զայնագրությունը՝ Ա. Սահակյանի  
Վերծանությունը՝ Մ. Սարգսյանի

ԱԽՈՒՐՅԱՆ 1990, գ. Բայանդուր  
Բանասաց Հարությունյան Ըաֆիկ

## ԱՅՆ ՎԵՐԻ ԳԼԽԱԽՆՁՈՐ

Զայնագրությունն ու նոտագրումը՝ Կոմիտասի

ԿԺԵ, h. 10, p. 77

[Հոմնրով. Con spirito]

Այն վերի գըլ - խա - խըն - ձոր, հար - ցից, ո՞վ է նա:  
Այն վերի գըլ - խա - խըն - ձոր մեր թա - գա - վորն է:

Այն ազի ձեռախնձոր ... մեր բագուիին է:  
 Այն ձախի քեֆախնձոր ... կնքահայրերն են:  
 Այն ներքի եռախնձոր ... հարսնեվորներն են:  
 Այն միջի օրինյալ խնձոր ... նոր բազավորն է:  
 Այն բնի մեկ հատ խնձոր ... մեր բագուիին է:

## ԷՆ ՎԵՐԻ ԳԼԽԱԽՆՉՈՐ

Զայնագրությունն ու նոտագրումը՝ Կոմիտասի

ԿԺԵ, հ.10, պ. 76

[Հոմորով. Con spirito]

... Գլխախնձոր, էն բազավորն ա,  
 Թնախնձոր, էն ուր բափորն ա,  
 Բամբակն ի ծառ, էն բագուիին ա:

Սարեկներ ծլվլալեն ... վարդապետնին ա,  
 Շնճղներ ծլվլալեն ... սարկավազներն ա,  
 Կարդրներ դրողըրալեն ... էն տերաերներն ա:

## ԷՆ ԴԻԶԱՆ

Զայնագրությունն ու նոտագրումը՝ Կոմիտասի

ԿԺԵ, հ.14, պ. 3

[Հոմորով. Con spirito]

## ԱՍԵՆՔ ԾՆՈՐՀԱՎՈՐ

Զայնազրությունը՝  
Ա. Պետրոսյանի և Զ. Թագակյանի  
Վերծանությունը՝ Զ. Թագակյանի

ԱԻՋ, 1998, Վայոց ձոր, գ. Արտարովյլ  
Բանասաց՝ Թաճարա Քարանյան

The musical score consists of four staves of music in 3/4 time, treble clef. The lyrics are written below each staff:

- Staff 1: Ա - սեր շնոր - հա - փոր հար - սի
- Staff 2: շն - պե - պե, Ա - սեր շնոր - հա - փոր հար - սի
- Staff 3: բազ ու պլ - սա - կը, Ա - սեր շնոր - հա - փոր
- Staff 4: մեր հար - սի կո - շի - կը, Ա - սեր շնոր - հա - փոր...

## ԶԻՈՒԿ ՀՐԵՇՂԵՆ

Զայնազրությունն ու վերծանությունը՝  
Զ. Թագակյանի

ԱԻՋ, Զավախը, 1967, գ.Հեղտիա  
րանասաց՝ Պողոս Ռեզույան

The musical score consists of seven staves of music in 2/4 time, treble clef. The tempo is marked as 160 BPM. The lyrics are written below each staff:

- Staff 1: Զի - ուկ հը - րե - ղեն,
- Staff 2: Զի - ուկ հը - րե - ղեն,
- Staff 3: թամ - րենը օս - կե - ղեն,
- Staff 4: թա - - - ժա փե - սեն վը - րեն:
- Staff 5: Զի - ուկ հը - րե - ղեն,
- Staff 6: Զի - ուկ հը - րե - ղեն,
- Staff 7: թամ - րենը օս - կե - ղեն,



## ՉԸՄ ԵՐԹԱՐ ՄԵՐԻԿ

Զայնադրությունն ու նոտագրումը՝  
Միհրան Թումաճանի

Պ. Հ., Խոյք  
բանասաց՝ Անուշ Գրիգորյան

Ծանր  $\text{♩} = 54$

Չըմ եր - թար, զո - տով կըտանիմ: /2 անգ.

Չըմ երթար, չամիշ շարեցեր,  
Նորաբին նատնիք շինեցեր:  
Չըմ երթար, զոռով կըտանիմ: /2 անգ.

Չըմ երթար, չամիշ շարեցեր,  
Սանուշի մազեր նըխշեցեր:  
Չըմ երթար, մերիկ, չըմ երթար: /2 անգ.

Չող ձիու վերեն խեծոցեր,  
Յարոյին սունը իշուցեր:  
Չըմ երթար, զոռով կըտանիմ: /2 անգ.

Ալս մերիկ, անասալած մերիկ,  
Հորի՞ ձի բողես մեն-մերիկ:  
Չըմ երթար, մերիկ, չըմ երթար: /2 անգ.

## ՏԱՆՈՒՄ ԵՆ, ՄԱՅՐԻԿ ԶԱՆ

Զայնագրությունն ու վերծանությունն՝  
Զ. Թագակյանի

Ահօ, Արտաշատ, 1987, գ.Վ. Դվին  
բանասաց՝ Խանում Հարությունյան

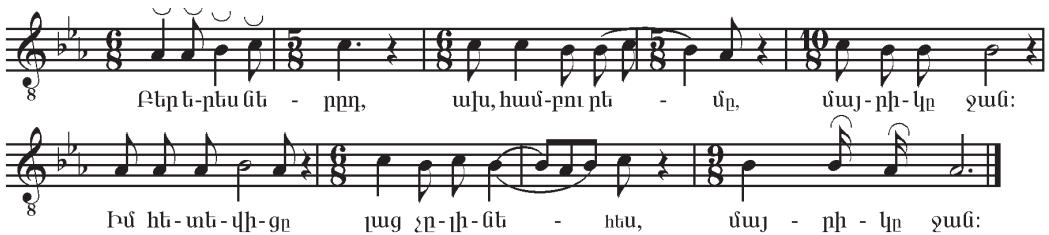
$\text{♩} = 120$

Տա - նում են, մայ - րիկ շան, տա - նուում են,

Տա - նում են - են, հարիկ շան, տա - նում են:

Խորիս լսա փի նը մե թաս կի նը - վի,





## ԹԱՂՎՈՐԻ ՄԵՐ ՏՈՒՄ ԷԼԻ

Զայնազրությունն ու վերծանությունն՝  
Զ. Թաղակչյանի

Ահօ, Արտաշատ, 1987, գ. Ներքին Դվին  
բանասաց՝ Սերոբ Վարդանյան

*♩ = 180*

1.)

2.)

1) 2-րդ տոմ  
Թաք - վո - րի մեր,  
2) 5-րդ տոմ  
Քե մե - ուն բա - շը<sup>ր</sup>

2) 8-րդ տոմ  
Գ-ն զա - լը խա- նըմ  
1) 3-րդ տոմ  
Թաք - վո - րի մեր,

Թաքըվորի մեր տոս կլիյը,  
Ինչնավ, ինչե՞րն եմ պերե,  
Ինչնավ, ինչե՞րն եմ պերե,  
Քե նոր գոզալ եմ պերե:

Թաքըվորի մեր, տոս կլիյը,  
Ինչնավ, ինչե՞րն եմ պերե,  
Թաքըվորի մեր, տոս կլիյը,  
Քե նոր քաջող եմ պերե:

Թաքըվորի մեր, տոս կլիյը,  
Ինչնավ, ինչե՞րն եմ պերե,  
Թաքըվորի մեր, տոս կլիյը,  
Քե նազ փիտող եմ պերե:

Թաքըվորի մեր, տոս կլիյը,  
Ինչնավ, ինչե՞րն եմ պերե,  
Ինչնավ, ինչե՞րն եմ պերե,  
Քե խրնի քալող եմ պերե:

Թաքըվորի մեր, տոս կլիյը,  
Ինչնավ, ինչե՞րն եմ պերե,  
Թաքըվորի մեր տոս կլիյը,  
Գոզալ խանըմ եմ պերե:

## ԷՐԿՈՒ ՅԱԶՄԱ, ՄԱՏՆԻ ՄԻ

Հ ա բ ս ա ն ե կ ա ն

Վերծանոթյունը՝ Զավեն Թազակյանի

Պ.Հ. Եղինիա

$\text{♩} = 80$

Երգ(tenor)

Fine

լը - կու յազ - մա, մաս - նի սի,  
 զս - ցիր, րե - րիր հարս-նով սի,  
 լը - կու յազ - մա, մաս - նի սի,  
 զս - ցիր, րե - րիր հարս-նով սի,  
 զս - ը տո - շե, թե - պե բարձ,  
 չար - սը կո - ղե դե - հը նո - վը հաց,  
 զս - ը տո - շե, թե - պե բարձ,  
 չար - սը կո - ղե դե - հը նո - վը հաց:

Ե - րը - կու  
 յա - զը - մա,  
 մաս - նի  
 նի,  
  
 գա - ցինը,  
 թէ - թինը  
 խա - սր նո - որ  
 նի,  
  
 ջա - փը - թէ  
 տո - շե - կու,  
 թէ - փէ  
 բարձ,  
  
 չար - սր  
 կու - տէ  
 դէ - հը - նով  
 հաց:  
  
 —  
 —  
 —  
 —  
  
 Da ♫ al Fine

Երկու յազմա, մատնի մի,  
 Գացինք, թերինք հարսնով մի, / 2 անգ.  
 Չափք տոշնկ, թևիք բարձ,  
 Հարսը կուզն դժինով հաց: / 2 անգ.

Երդկու յազմա, մատնի մի,  
 Գացինք, թերինք խասը նոռով մի,  
 Չափք տոշնկ, թեփե բարձ,  
 Հարսը կուտն դժինով հաց:

Գար մի տեղեր օրան մի,  
 Աման, պիափի, տուն կա՞ մի, / 2 անգ.  
 Ես կուտպիրս կիրրամ ա,  
 Հարսնիկիս տի որ տևսնամ մի: / 2 անգ.

## ՏՈՒԾԾԻ

Զայնագրությունը՝ Ք. Կուշնարյանի  
Վերծանությունը՝ Զ. Թագակչյանի

ԱԻՋ, Գեղարքունիք, գ. Վարդենիկ  
բանասաց՝ Սողոմոն Մարտիրոսյան

$\text{♩} = 140$

## ՃԱՄԲԽԱՎԵՆ

Զայնագրությունը՝ Սրբ. Լիսիցյանի  
Վերծանությունը՝ Ա. Մուրադյանի

ԱԻՋ, Պ.Հ. Շատախ գավ., գ. Կողբ  
Գուրգեն և Գառաստ Հովսեփյաններ

$\text{♩} = 92$   $\text{♩} = \text{As}$



## ՀԱՐՄԻՆ ՏՆԻՑ ԴՈՒՍ ԲԵՐԵԼՈՒ ՆՎԱԳ

Զայնազրությունը՝ Սրբ. Լիսիցյանի  
Վերձանությունը՝ Ա. Մուրադյանի

Ահօ, Պ.Հ. Շատախ զավ., գ.Կողը  
գորգեն և Գառաստ Հովսեփյաններ

♩ = 44

1-ին զուտնա

2-րդ զուտնա

151

152

153

154

155

156

### ՆՈՐԱՊՍԱԿՆԵՐԻ ԵԿԵՂԵՑՈՒՅՑ ԴՈՒՐՍ ԳԱԼՈՒ ՆՎԱԳ

Զայնազրությունը՝ Սրբ. Լիսիցյանի  
Վերծնությունը՝ Ա. Մուրադյանի

Ահօ, Պ.Հ. Շատախ զավ., գ. Կողը  
Գորգեն և Գալուստ Հովսեփյաններ

$\text{♩} = 108$  T. = As

## ԶԻ ԽԱՂԱՑՆԵԼՈՒ ԵՂԱՆԱԿ

Չայնագրությունը՝ Սրբ. Լիսիցյանի  
Վերծանությունը՝ Ա.Մուրադյանի

ԱԻՋ, Պ.Հ. Շատախ զավ., գ.Կողը  
Գուրգեն և Գալուստ Հովսեփյաններ

*J = 120*

*Glissando*

## ԿՈԽ ԲՈՆԵԼՈՒ ՆՎԱԳ

Զայնագրությունը՝ Սրբ. Լիսիցյանի  
Վերձանությունը՝ Ա. Մուրառյանի

ԱԻՋ, Պ.Հ. Շատախ զավ., գ. Կողը  
Գուրզեն և Գալուստ Հովսեփյաններ

♩ = 152



### ԳԱՅԵՔ, ԲԵՐԵՔ

Զայնազրությունն ու վերծանությունն՝  
Զ. Թագակյանի

ԱմՕ, Զավախը, 1967, գ.Հեղտիա  
բանասաց՝ Պողոս Բեզոյան

$\text{♩} = 80$

8 Գա-ցեք, թե - թեք լսաց բա-վոր Սա - րն,  
8 Որ քա, ճրդ - նա դար - քաս-սեն:  
8 Ծոն - դրք զար - գեք սուրք սե-դս - նին,  
8 Բա-րե հրամ - մեք քա - փո - րին:  
8 Ծոն - դրք զար - գեք սուրք սե-դս - նին,  
8 Բա-րե հրամ - մեք քա - ժա փե-սին:  
8 Գա - ցեք, թե - թեք քա - վոր - կին Զա - նան,  
8 Որ քա, ճրդ - նա դար - քաս-սեն:

8 Ծուն - դրք զար - գեր  
սուրբ սե - ղա - նին,

8 Բա - րև հրամ - մեր  
հարսն մ փե - սին:

8 Ծուն - դրք զար - գեր  
սուրբ սե - ղա - նին,

8 Բա - րև հրամ - մեր  
հարսն մ փե - սին:

8 Գա ցեր, թե - թեր  
բա - վո - րաց տը - ղա Սար - զիս,

8 Որ բա, մրդ - նա դար - - բա - սեն:

8 Ծուն - դրք զար - գեր  
սուրբ սե - ղա - նին,

8 Բա - րև հրամ - մեր հարսն  
մ փե - սին:

8 Գա ցեր, թե - թեր  
բա ժա բազ - վոր վա - հան

8 Որ բա, մրդ - նա դար - - բա - սեն:

8 Ծուն - դրք զար - գեր  
սուրբ սե - ղա - նին,

8 Բա - րև հրամ - մեր  
բա - - - զա - վո - րին:

8 Գա ցեր, թե - թեր  
բա - ժա հարս Ալ - վարդ,

8 Որ բա, մրդ - նա դար - - բա - սեն:

8 Ծուն - դրք զար - գեր  
սուրբ սե - ղա - նին,

8 Բա - րև հրամ - մեր  
մեր բա - զո - հին:

## ԱՌԱՋ ԱՐԻ ՍԻՐՈՒՆ ԱՆՆԱ

Զայնագրությունն ու վերծանությունը՝  
Զ. Թագակչյանի

ՄԻԶ, Զավալսը, 1970, գ. Կարծախ,  
բանասաց՝ Հրանուշ Հողմրցյան

Musical notation for 'ԱՌԱՋ ԱՐԻ ՍԻՐՈՒՆ ԱՆՆԱ'. The tempo is indicated as 92 BPM. The lyrics are written below the notes. The music consists of three staves of musical notation.

Ա - ռուց սի - պի, սի - րուն Ան - նա...  
 Ե - րես մ - նիս զր - նադ, ր - ռուն:  
 Բա րես, հա - զար բա - րի է - կար:

## ԱՄՆԵՆՔ, ԱՅԻՆՔ ՓՈՍՆ Ի ԲԵՐԱՆ

Զայնագրությունն ու վերծանությունը՝  
Զ. Թագակչյան

ՄԻԶ, Զավալսը, 1967, գ. Հեղտիա  
բանասաց՝ Պողոս Բեկոյան

Musical notation for 'ԱՄՆԵՆՔ, ԱՅԻՆՔ ՓՈՍՆ Ի ԲԵՐԱՆ'. The tempo is indicated as 68 BPM. The lyrics are written below the notes. The music consists of five staves of musical notation.

Աս - նենք, ա - յենք փոսն ի բե - րան, փոսն ի բե - րան,  
 Էլ - նենք, տեսնենք, բե ո՞րն է:  
 Աս - նենք, ա - յենք փոսն ի բե - րան, փոսն ի բե - րան,  
 Էլ - նենք, տեսնենք, բե ո՞րն է:  
 Տե - - - սանք, որ մեր խաչ - քոսն է:

Ասնենք, այենք փոսն ի բերան, փոսն ի բերան, /  
 Էլնենք, տեսնենք, բե ո՞րն է: /<sub>2 անգ</sub> Ասնենք, այենք փոսն ի բերան, փոսն ի բերան, /  
 Էլնենք, տեսնենք, բե ո՞րն է: /<sub>2 անգ</sub>

Տեսանք, որ մեր բազավորն է:

Տեսանք, որ մեր բազուիին է:

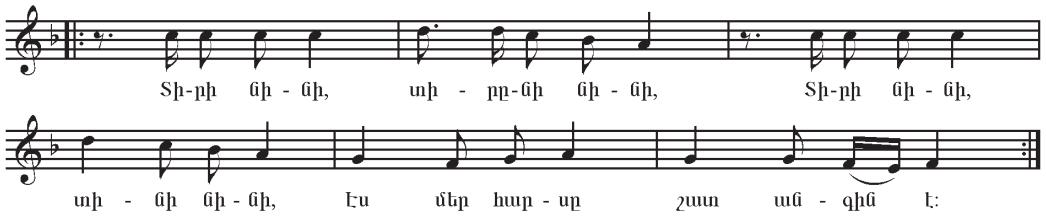
## ԿԼՈՐ ՊԱՐ

Զայնագրությունն ու նոտագրումը  
Մ. Սարգսյանի

Երևան, 2012 թ.  
Բանասաց՝ Անահիտ Մառանջյան

Musical notation for 'ԿԼՈՐ ՊԱՐ'. The tempo is indicated as 68 BPM. The lyrics are written below the notes. The music consists of two staves of musical notation.

Կը - լոր պա - րը, մե - ջը՝ ծառ, Փե - սս, ա - րի հար - սին տար,



## ԻԼԻՔ, ՃԸՐԱԳ ՎԱՌԻՑԵՔ

Հայնագրությունն ու վերծանությունը՝

Զայնագրական երգ-պարերգ

Զ. Թագակյանի

ԱԽՁ, Արտաշատ, 1987, գ. Ն. Դվին

բանասաց՝ Սերոբ Վարդանյան

## ՀԱՐՍԱՆԵԿԱՆ ՊԱՐ

Զայնագրություն՝ Ք. Կոչնարյանի  
Վերծանություն՝ Գ. Դերյանի

ԱԽՁ, Գեղարքունիքի մարզ, գ. Վարդենիկ,  
նվազածուների տվյալները չեն գրանցվել

\* Դամբ գրանցված է լսադիմատան նոտանիշերով:

Musical score for two staves:

- Staff 1 (Treble Clef):** Measures 1-3: Eighth-note pattern with 'el' markings. Measures 4-6: Sixteenth-note pattern with 'gl' and 'fl' markings. Measures 7-9: Eighth-note pattern with 'el' markings. Measures 10-12: Sixteenth-note pattern with 'el' and 'gl' markings.
- Staff 2 (Bass Clef):** Measures 1-3: Eighth-note pattern with 'el' markings. Measures 4-6: Sixteenth-note pattern with 'fl' markings. Measures 7-9: Eighth-note pattern with 'el' markings. Measures 10-12: Sixteenth-note pattern with 'el' markings.



**Ամփոփենք:** Հարսանեկան ծեսի երաժշտական հենքի քննությունից<sup>138</sup> արտաձվող առանձնահատկությունները՝

♦ Ծեսի սկիզբն ու ավարտն ազդարարվում է նվազարանային ազատ հանկարծաբանական բնույթի նվազով՝ «Սահարի»: Այն նախաքրիստոնեական արևի պաշտամունքի հիմնն է, որ ավանդական կենսակերպում վերածվել է մեղեղային արքետիխի:

♦ Կան պարտադիր հնչող մեղեղիներ ու երգեր, որոնց կատարման տեղն ու ժամանակը ևս պարտադիր է (հաստատագրված): Դրանցից են, հարսանիքի սկիզբն ու ավարտն ազդարարող կանչը՝ Սահարին, միևնույն մորթերի նվազը, քազվորագովքը, ծաղի գովքը, քավորի գովքը, հինա դնելու, հալավորհների, հարսին գովել-հազցնելու ծաղկոցները, հարսի ու փեսայի նժոյյզի գովքը, հրամեշտի (տնից դուրս հանել, լացացնել), շեմքից ներս հրավիրելու, երգերն ու մեղեղիները, ճամփի պարերն ու նվազները, սկեսուրի պարը, սկեսուրի և սկեսուրարի կոխս բռնելու նվազը, հարսանքավորներին ներս հրավիրելու և ներկայացնելու երգը, մոմերով պարը, արևածագին ծոնված «Էզ բարեն» ու «Առավոտ լուսոն» և պսակադրության ընթացքում հնչող երգերը: Թվարկված երաժշտական ստեղծագործությունները խմբավորվում են ծիսականների շարքում (տե՛ս նույնային օրինակներից մի քանիսը):

♦ Ի շարք թվարկված ժողովրդական երգերի՝ տարբեր շրջաններում XIX-XXI դր. զուգահեռաբար կարող էին հնչել նաև հիշյալ արարողությունների ու ծեսի հիմնական գործող անձանց նվիրված աշուղական երգեր, որոնք ծիսական երգերի նույն գործառույթի փոխակերպումներն են աշուղական ժանրում:

♦ 1960-ական թթ. արդեն նկատելի է հիշյալ երգերի կենցաղավարումը ու արիսի ժանրում: Հատկապես քաղաքային բնակավայրերում մոռացված քազվորագովքին, հարսի, քավորի գովքերին, հարսի հրամեշտի լացին, հյուրերին և խնամիներին դիմավորելու և ճանապարհելու երգերին ու խրատային ժանրերին փոխարինում են նույն նպատակով գրված ուրիշ ժանրի երգերը: Երբեմն, դրանց նախանվազի միջնանվազի կամ

Վերջնանվագի մեղեդիները մասամբ կրկնում են ավանդական ծիսական երգերը կամ կառուցվում են միևնույն երաժշտական մտածողության սահմաններում: Երգերի բանաստեղծական խոսքերը ևս կառուցվում են ըստ ծեսի տվյալ արարողության բովանդակության և աղերավում են ավանդական տեքստերին: Այսու, հատկապեսXX դ. կեսերից, նկատելի է ուրիշի երաժշտների կողմից գիտակցարար նոր ծիսական երգերի ստեղծման երևոյթը, որի նպատակն է ամբողջացնել հարսանեկան ծեսի երաժշտական հենքը՝ մոռացված ավանդականի փոխարկվող նոր տարրերակներով:

♦ Ինչպես ակնիայտ է վերը նշվածներից՝ ծիսական արարողակարգերում հնչում են առավելապես կանոնակարգված երաժշտական ժանրերի ստեղծագործությունները, որոնք կաղապարված են ժանրաբեմատիկ որոշարկված կառույցներում և հանպատրաստից մտածողության հետ գրեթե առնչություն չունեն: Դրանց փոփոխություններն ու տարրերությունները տարբեր պատմազգագրական շրջանների երաժշտարանայուսական առանձնահատկությունների արգասիք են<sup>139</sup>: Հարսանեկան ծիսակարգի վերջին՝ խնջույքի փուլում, արդեն սկսում է ավելի անկաշկանդ մուտք գրծել ազատ-հանկարծարանական ժանրը:

♦ Ծաղկոց երգերին փոխարինում են ավանդականի վերափոխված տարրերակներից՝ «Աւենք շնորհավորի» երգային կատարումը (կամ՝ մենակատար-խումբ սկզբունքով միայն առողանական խոսքով ասվող՝ շնորհավորը), ինչպես և ժամանակակից սիրային-քննարական երգերը: Հարսի հրամեցնի լացերգերը («Մի լար, մարիկ», «Դուն հալալ, մերիկ», «Զոնգլակ, զոնգլակ», «Չեմ էրթար, մարիկ» և այլն) և դրա հետ կապված արարողակարգը վերափոխվել է հրավիրված երաժշտների վոկալ կամ նվագարանային կատարումներով՝ «Տանում են, աղեք ջան», «Կալոսի պոկեն» և այլն:

♦ Խնջույքի երաժշտածիսական կազմակերպիչները նախկինում ժողովրդական երաժշտներն ու սպասնարներն էին, իսկ XX դ. վերջերից՝ գերազանց ուրիշի երաժշտները: Ծեսի այս հատվածում, հաստատագրված և հանպատրաստից ստեղծվող երաժշտական ժանրերը՝ ներդաշնակ համակեցությամբ, հնչում են ամբողջական կամ մասնակի դրսուրումներով և փոխակերպումներով: Խնջույքն ավելի ժողովրդավարական է և աղերավում է ավանդական տոնին: Այն առավել ակնիայտ է դառնում, եթե աստիճանաբար վերաճում է խրախճանքի: Համեմատելի է Բարեկենդանին [Պետրօսյան 1974, 190-191] բնորոշ դիմակավորված կենդանապարերի, երգով ու պարող ուղեկցվող բատերայնացված երգիծական, ներկայացումների հետ: Օրինակ, ալարկոտ կամ փնքի կնոջը, ծովյ ու անբան տղամարդուն ծաղրող ու պախարակող պարային ծիծաղաշարժ ցուցքերը (հավատարիմ մնալով ավանդույթին՝ թե արական և թե իգական դերապարներն ու երգերը կատարում էին միայն տղամարդիկ, իսկ հանդիսատես-հարսանքավորները շրջան էին կազմում և ձայնակցում (հնմտ մենակատար-խումբ կամ զուգերգ/զուգապար-խումբ կատարման կերպը):

♦ Եթե մինչ այդ՝ ծիսական արարողակարգի տարբեր փուլերին արգելված էր համայնքի որոշ անդամների (հոգեկան հիվանդ, տկարամիտ, այրի, անպտող, դժբախտ) մասնակցությունն ու թագավորի, քաղուհու հետ ուրբակի շփումը, ապա հարսանեկան խնջույքի երկրորդ՝ խրախճանքային մասում, դրսում պատրաստված հատուկ սեղանի շուրջ, մասնակցում է համայնքն իր ողջ բազմատիպությամբ (ընկերային, տարիքային, սեռային, ֆիզիկական և հոգեկան): Երեխաներ, պատանիներ, եղակի դեպքերում՝ տկարամիտներ, հասարակության մարզինալ խմբերի ներկայացուցիչներ:

♦ Հարսանիքի գլխավոր ծիսակարգերին՝ հարսին հազցնելու, գովելու ժամանակ, բազվորագովքին, բափորը շեմքից ներս մտցնելիս, թույլ չէր տրվում նաև ողբասացի համբավ ունեցող կանանց ու տղամարդկանց անմիջական շփումը. նրանք կարող էին

որոշակի տարածության վրա գտնվել. հաճախ՝ ոչ նույն սենյակում և մինչև առագաստի ծիսակարգի ավարտը չէին մոտենում նորապսակներին: Սակայն, հարսանեկան խնջույքին կարող էին մասնակցել՝ կրկին պահպանելով տարածական ու շփման արգելը:

♦ Հարսի լաց-ողբք հարսի անունից կարող էր երգել հրավիրված տղամարդ-երաժիշտը, բայց ոչ՝ ողբասացը, որը համարվում էր բաղման ծեսի բաղկացուցիչ. իսկական ողբի ժանրի կրող ու այն աշխարհի հետ առնչվող անձ, որն իր կատարմամբ կպղծեր հարսանեկան ծեսն ու դժբախտություն կրերեք նորապսակներին: Ի տարրերություն սրանց՝ հրավիրված երաժշտն ընկալվում էր որպես արհեստավարժ, որին հասու են բոլոր ժանրերը և հարսի լացի մեջ նա ընդամենը «ցիտատ»՝ մեջքերում է անում ողբից՝ իբրև հանպատրաստից հորինվածք ապա շարունակում «ելույթն» ուրիշ ժանրերում: Նկատելի է նաև երգային ժանրից անցումը նվազարանայինին:

♦ Այսու, խրախճանքի միջավայրը համեմատելի է սրբավայրի տարածքի, իսկ հարսանեկան խնջույքը՝ զոհաբերության հացկերույթի հետ:

♦ Թե ծիսական տարածքը, թե համայնքն իր բոլոր անդամներով, կանոնակարգվում էր ներս-դուրս հարաբերությամբ: Սահմանից անդին՝ դուրս համարվող մասն ավելի բազմաշերտ ու անկաշկանդ էր, որ կարծես ժողովրդական տոնն էր վերաճում: Կատակներն ու սրամտությունները, տարաբնույթ պարերն ու երաժշտությունը՝ երգային, նվազարանային ու պարային ցանկացած ոճի կատարումներով:

♦ Նույնիսկ նվազարանների կիրառությունը, որ խիստ կանոնակարգված է ավանդական հարսանիքի յուրաքանչյուր փուլի տրամարանությանն ու կատարողակարգի համաձայն՝ խրախճանքի մասում կարող էր անսպասելի արտահայտություն ստանալ: Օրինակ, ներմուծվել ուրիշ մշակույթներին բնորոշ նվազարաններ՝ մանդոյին, դաշնամուր, շրթհարմոն, կիթառ: Այս նվազարանները ոչ թե տեղայնացվում կամ փոխակերպվում են, ինչպես կլարնետն ու ակորդեոնը՝ ներմուծվելով ավանդական դաստաների կազմում, այլ ընդհակառակը՝ շեշտադրվում են իբրև այլ մշակույթի տարր՝ «ցիտատ» կարգավիճակով:

♦ Սրանց հակառակ, ծիսակարգի տարրեր կառույցներին մասնակցում են ավանդական նվազարանների բոլոր ընտանիքների ներկայացուցիչները օրինակ՝ առմկայիններից զանգակ-բռնոժեները՝ ճանապարհին, ծնծղան, բռնժավոր բուրվառը, կոչնակն ու զանգը՝ եկեղեցում, հարկանային-փողայինների դաստաներից՝ պարկապուկը, զունան ու դիոլը՝ բացօրյա հանդիսություններում, սրինգը, դուրուկը, դափն ու դիոլը՝ թե երգերին նվազակցելիս, թե իբրև մենակատար և թե լարայինների հետ (սագ, թառ, քամանչա, քեմանի, քանոն, ուդ՝ ներսում) անսամբլներ կազմելիս: Նվազարանների տեսականին ուղիղ համեմատական է տվյալ պատմազգագրական շերտին բնորոշ երաժշտական մշակույթին:

♦ Հնչող երաժշտական ժանրերը ներառում են ժողովրդի երաժշտարվեստին բնորոշ գրեթե բոլոր ժանրաթեմատիկ մակարդակները (ամբողջությամբ կամ խորիրդանշային առումնով):

♦ Այն երաժշտական ժանրերը, որ ուղղակիորեն չեն բխում հարսանեկան ծեսից, հայտնվում են խնջույքի ժամանակ՝ իբրև տարաբնույթ կենացներ «ծաղկացնող». Օրինակ, բնօրրանի երգը՝ կորուսայալ հայրենիքի, ֆիդայական երգը՝ հայրենիքի պաշտպան զինվորների կամ զոհված ազգականի կենացի ժամանակ, օրորոցայինը՝ երեխանների ու մայրերի և այլն:

♦ Կենացներից հետո պարտադիր հնչող նվազարանային մանրանվագը՝ «Տուշ», բարեմաղբանքի հնչյունային վավերագրի գործառույթն էր կրում:

♦ Ինչպես արդեն նկատեցինք՝ առկա են կատարման բոլոր կերպերը (մենակատար, մենակատար-խումբ, փոխեփոխ, խումբ, միաձայն, բազմաձայն):

♦ Առանցքային իրողորդյուններում գուգահեռաբար գործում են հոգևոր և աշխարհիկ երաժշտական կառույցները՝ տարբերակված և մեկից մյուսի անցումնային ձևերով. օրինակ՝ հալավորիների կամ պասակադրության ժամանակ հնչող հոգևոր երգերն ու շարականները, լուսաբացին՝ «Առավիտ լուս» երգի Ն. Շնորհալու ստեղծած կամ ժողովրդական տարբերակները:

♦ Երաժշտական աշխարհայացքում տեղ են գտնում քրիստոնեական և ոչ քրիստոնեական շերտերը (Սահարին, Քարեկենդանի տոնին բնորոշ կենդանիների պաշտամունքին նվիրված պարերը՝ վերը բերված հոգևոր ժանրերը):

♦ Ծեսի ընթացքում հնչում են կյանքի առանցքային շրջանները (ծնունդից մինչև մահ) բնութագրող բոլոր երաժշտական մոտիվները՝ օրորոցայինից մինչև ոոք:

գ Քոլոր սեռահասակային խճրերը «ներկայանում են» իրենց բնորոշ հնչյունային տեքստերով, որ դրսեռդպում են եղանակավորված խոսքի, երգի, նվազարանային, պարային, խաղային-քատերական ժանրերում:

գ Հարսանելիան ծեսի ողջ ընթացքում հնչող երաժշտությունը ծեսի օրգանական բաղկացուցիչն է, առանց որի ոչ միայն հնարավոր չեն պատկերացնել հայոց ավանդական հարանիքը, այլև խարարվում ու իմաստագրկվում է՝ զրկվելով կառույցի հնչյունային հենքից: Երաժշտությունը բազմաշերտ է և կարգաբերվում է հետևյալ գուգակցումներով՝

1. Սրբազն - առօրյա
2. Ծիսական - խնջույքի
3. Հոգևոր - աշխարհիկ (թեմաներ)
4. Քրիստոնեական - նախաքրիստոնեական
5. Հոգևոր - ժողովրդական-հոգևոր
6. Կանոնացված - ազատ
7. Մեղեդային - ասերգային - միահյուսված
8. Ժողովրդական - արհեստավարժ (մասնագիտացված)
9. Վոկալ - նվազարանային - միահյուսված
10. մենակատար - խումբ - փոխեփոխ
11. արևելյան - արևմտյան (նվազարաններ):

Հարսանելիան ծեսը երաժշտության համատեքստում քննարկելիս՝ բացահայտվում է անհատից մինչև տիեզերական նախամարդը՝ հարս և փեսա, Աղամ և Եվա կապը, ընտանիքից մինչև տիեզերական ընտանիք, առանձին ընտանիքի ստեղծումից մինչև Աստվածային տիեզերաստեղծություն: Հարսանելիան ծիսակարգը դիտարկվում է ամուսնության առօրեական-սրբազնային մակարդակներով, որոնց շնորհիվ ամուսնական ծեսը վերածվում է արաշազգործություն: Այն ամփոփում է անհատի, համայնքի և տիեզերքի ներդաշնակությունը և համակեցությունը: Առանձնակի քննարկում են գործողութենական, երաժշտական, ոիթմահնչյունային երաժշտախոսքային ենթատեքստերն ու կերպերը, որոնց շնորհիվ առանձին անձանց ամուսնությամբ պարբերաբար վերականգնվում է հանրույթը՝ տիեզերը:

Սեր դիտարկմամբ, հարսանելիան ծեսն իր ներքին արարողակարգերով հավաքում-ամբողջացնում է հայոց տոնական-ծիսական կյանքի կառուցվածքային բաղադրյալները՝ ի մի ներկայացնում, իրեն կյանքի հավերժությանը միտված հարացուցային տեքստ, որի առանձնահատկությունները լավագույնս բացահայտվում են երաժշտական տեքստի հոլովույթում:

Նյութի քննությունը փաստում է, որ հարսանելկան ծեսի հնչյունային տեքստը մի ինքնարավ հղացք (կոնցեպտ) է, որի վրա ոչ միայն հանգուցվում ու ամբողջանում է հարսանելկան ծեսի յուրաքանչյուր արարողակարգի գերխնդիրը, այև ամփոփվում է հայոց ավանդական երաժշտամտածողությունն իր բոլոր առանձնահատկություններով:

## ԹԱՂՄԱՆ ԾԵՍԸ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՍՏԵՔՍՈՒՄ

Ժամանակից ծիսական համակարգում ավանդականի ու նորի յուրօրինակ միահյուսմամբ առանձնանում է թաղման ծեսը: Ծիսակարգի յուրաքանչյուր փուլն ավանդաբար կանոնակարգված կառույց է: Փոխանցվելով ժամանակի ու տարածության միջով՝ այն պահպանում է ավանդական կարգը, միաժամանակ ներառնում տվյալ կենսակերպը բնորոշող բաղադրիչներն ու ստեղծում իրականության ծիսային պատկերը: Թաղման ծեսի երաժշտությունը բարդ ու հետաքրքիր կառույց է, որտեղ ներդաշնակորեն համակցվում են տարբեր երաժշտական ոճերի ու ժանրերի ստեղծագործությունները (հմտ. հարսանելկան ծեսի երաժշտության նկարագրի հետ):

Ազատ-հանկարծաբանական մտածողության ինքնատիպ դրսևորումներով աչքի են ընկնում հատկապես ողբ-գովքերը: Դրանց ֆոլկլորային տարբերակները գերակշռում են գյուղական միջավայրում (ինչպես նաև գյուղի հետ կապված քաղաքաբնակների շրջանում), իսկ ժողովրդապրոֆեսիոնալ ձևն առավել տարածված է քաղաքային կենցաղում՝ ի դեմս ուրիշի երաժշտների:

Ժողովրդական կենցաղում հնչող ողբ-գովքերը հանգուցյալին ծոնված երաժշտաբանական ստեղծագործություններ են, որ այսօր էլ, քազմաքիվ տարբերակներով, կատարվում են նաշեցյալի տաճը, բակում (հուղարկավորման ծեսին նախորդող օրերին ու բաղումից առաջ) և գերեզմանոցում (հուղարկավորելուց առաջ և հետո), ինչպես նաև Իքնահողի, Ցորի, Չառասունքի, Տարվա արարողակարգերի, բոլոր Սեռելոցների ու Սր. Խաչի տոնի ընթացքում:

Հնագույն այս ժանրի կենսագործունեության մասին վկայում են պատմահայր Մովսես Խորենացին և Փավստոս Բուզանդը: Այս առումով հիշատակելի է Փառանձեմի ողբը՝ Գետի դիակի մոտ, որն ինքնին խոսուն է. «Խսկ կինն սպանելոյն Փառանձեմն, զիանդերձսն պատռեալ, զգեստս արձակեալ, մերկատիտ ի մեջ աշխարհին կոծեր, ծայն արկանելով ճշեր յողըս արտասուաց յաղիողորմ գուժի առ հասարակ զամենեսեան լացուցաներ: Եւ եղեւ նա մայր ողբոցն և ծայնարկութն ամենայն ի ծայն ողբույն սկսան նուագել...» [Բուզանդ 1914, 161]:

Նոյն հեղինակից տեղեկանում ենք նաև, որ Ներսես Մեծի մահից հետո հանգուցյալներին ողբում էին փողերով, փանդիոներով ու վիներով, կոծի պարեր էին բռնում. մորութները կտրած, երեսները պատառուտած՝ կին ու տղամարդ դեմ առ դեմ ճիվաղական պարեր խաղալով, ծափ զարմելով հուղարկավորում էին մեռելներին... [Բուզանդ 1914, 290]: Նմանօրինակ ծեսերով հանգուցյալներին հրաժեշտ տալու դեմ 325թ. Վաղարշապատի եկեղեցական ժողովը հետևյալ կանոնն է հրապարակում. «Որ կոծ դնեն և զիերսն խզեն և զճակատս հարկանեն, նզովեալ լիցեն ի կեռնս և ի մահ»: Մեռյալների վրա կոծեր անելն արգելվում են նաև Աշտիշատի եկեղեցական ժողովով (IV դար). «Մի անյուտութեամբ ի վերա զնացելոցն ոճիրս գործիցեն լալեացն կոծոյն...»:

Սակայն, որքան էլ խստապահանջ և անհողողող լիներ եկեղեցին, որքան էլ նրա

սպասավորները գովերգեին գթառատ Աստծուն ու երանելի հանդերձեալ կյանքը՝ հակադրելով այն սին, մեղավոր ու ժամանակավոր աշխարհիկ կյանքին, ժողովորդն, այնուամենայնիվ, այսօր էլ սգում է մարդու մահը և նրանից բաժանվում ողբով ու լացով:

Ողբ-գովքերի ուշագրավ նմուշներ կան գրանցված նաև ազգագրական հանդես-ներում, գեղարվեստական գրականության մեջ ու երաժշտական հրատարակություններում (ժողովրդապարհեաստավարժ, հեղինակային ու կոմպոզիտորական): Իբրև օրինակներ հիշենք «Դավթակ Քերքողի «Ողբ ի վերայ Զիվանչիր իշխանի» պոեմը<sup>140</sup>, կամ Մարոյի ու Սարոյի մայրերի նշանավոր ողբերը՝ Հովի. Թումանյանի հանրահայտ «Մարո» և «Անուշ» պոեմներից, Ա. Տիգրանյանի Անուշի ողբ-արիան՝ համանում օպերայից և այլն: Երաժշտության մեջ այս ժանրը հաճախ կոչվել է «ողբերգ», որը Ռ. Արայանի հավաստմամբ. «...շատ ժողովուրդների ժողովրդական երգի տեսակ է՝ կապված հուղարկավորության, հարսանիքի, ինչպես նաև ծեսից դուրս՝ կենցաղային այլ հանգամանքներում լացի արարողության հետ, հիմնված ավանդական խոսքային և մեղեղիական բանաձերի հանգատրաստից տարրերակման վրա»:

«Թե ինչպես են եղել այդ (լալյաց) երգերը, — գրում է Մ. Աբեղյանը, — մենք այդ չգիտենք: Դրանցից ոչ մեկը չի հասել մեզ: Գր. Նարեկացու վկայությամբ՝ այդ երգերը հորինվելիս են եղել հայրենի չափով: Դրանք անպայման փոքր երգեր են եղել, կես քնարական ու կես վիպական, նման մեր ժամանակի լացի երգերին, ինչպես են XIX դարի լացի անտունիները, որոնք նույն հայրենի չափով են և գալիս են մեծ մասամբ հին ժամանակներից: Երկուտող տներում կամ բեյթերով հորինվածքն այնքան հատուկ է եղել այդ կարգի երգերին, որ «բայաթի» (արարերեն բեյթ՝ տուն) բառը ստացել է նաև «մեռելի ողբի երգ» նշանակությունը, մինչդեռ այդ բառով անվանվում են առհասարակ երկտող տներից-բեյթերից կազմված երգերը, ինչպես են մեր արդի ժողովրդական քառյակները» [Աբեղյան 1975, 403-405]:

Մեր օրերում ևս, ողբ-գովքն անվանում է բայաթի (Տավոշ, Շամբարակ, Լոռի, Զավախը, Ռւտիք), իսկ ողբասացը՝ բայաթի կանչող, բայաթի ասող: Բայաթի են կոչվում նաև դուդուկով, կլարնետով, երեմն նաև՝ զունայով կատարվող մահերգերն ու տիխուր մեղեղիները<sup>141</sup>: Տարբեր ժամանակներում և ազգագրական գոտիներում ողբերին տրվող անվանումները և մասնագիտական եղբերը փաստում են այս ժանրի բազմաշերտության մասին. ողբ, մահերգ, սպերգ, եղերերգ, գովերգ, ողբ-գովք, լալիք, լացի երգ, չենուկ լաց, լաց ու կոծ, կոծի երգ, մեռելի երգ, բայաթի: Դրանք բոլորն էլ կապվում են տիխուրության, մահվան ու բաժանման գաղափարների հետ:

Մեր օրերում, այս երգերը կատարվում են հանգույցալի հարազատների, հրավիրված ժողովրդական ողբասացների և ժողովրդապարոֆեսիոնալ երգիչների կողմից (Ո-արիսի երաժշտներ): Չուգահեռաբար կենցաղավարում է և նվազարանյային ողբ-մուղամի, ժանրը, որին կանդրադառնանք ավելի ուշ: Մեր գրանցած դաշտային նյութի քննությունը ցույց է տալիս, որ ժողովրդապարոֆեսիոնալ երգիչների կատարումները գերազանցապես աչքի են ընկնում կանոնավոր կառույցով. դրանք ժողովրդական ու աշուղական երգեր են, կամ այդ ծիրում ինքնուս հորինվածքներ: Նման երգերին բնորոշ է նախանվագի, կրկներգի, կրկնակային տողի ու վերջնամասի ազատ հանկարծաբանական հենքը, որ գուգորդվում է տվյալ երգի որոշարկված կաղապարին: Մինչդեռ հանգույցալի հարազատների, մերձավորների և հատուկ

հրավիրված (հաճախ՝ ինքնակամ եկած) ողբասացների կատարած ողբ-գովքերն ազատ ասերգային բնույթի հանդատրաստից հորինվածքներ են, թեպետ հանդիպում են նաև մեղեդային հագեցվածությամբ նմուշներ: Ասերգային բնույթը բխում է ողբ ասացողի կողմից խորին տրվող առաջնային նշանակությամբ, ասելիքի առատությամբ ու ձայնային-կատարողական տվյալներով: Այսպիսի ստվորաբար կատարվում են որպես երաժշտականացված մենախոսություն, որը երբեմն ուղեկցվում է սգավիրների արձագանք-ձայնարկություններով, ընդհատվում լայ ու ճիշով, հեծկլտանքով ու «ուղալիկով» (հմտ. մենակատար և խումբ կատարման կերպի հետ): Ողբ ասացողը (հնում՝ եղերամայր, լալկան մեր, մայր ողբույն, գովը ատող, մեռել ծաղկացնող), որ ստվորաբար հանգույցյալի արյունակիցը կամ հարազատն է լինում, սկսում է ներկայացնել իրենցից հեռացողին՝ թվարկելով նրա բոլոր արժանիքները (իրական և նրան վերագրվող), բնութագրում է իրքն անհատ, քաղաքացի, ընտանիքի անդամ, մեկնաբանում լյանքի անցած ճանապարհը՝ հասնելով մինչև մահվան պատճառն ու հարազատների համար նրա կորստյանը հետևող իրավաճակը: Այս երաժշտաբանահյուսական տերսոր ևս կերպավորվում է մենախոսություն և երկխոսություն կամ մենակատար և խումբ սկզբունքով: Բերենք մեր գրանցած ողբերից մի քանի օրինակ.<sup>142</sup>

Քաղցր մեր ջան՝ Համեստ, սիրուն մեր ջան,  
Հունարով, համեստ մեր ջան, ջան՝ ն, ջան՝ ն մեր ջան՝ ն,  
Ինչքան ասեմ ջան՝ ն, ջան՝ ն, ջան՝ ն, ելի քիշ ա...  
Սիրուն աշը-ունքը մեր ջան, դաժան ցավը տարավ,  
տարավ, մեր ջան՝ ն, վուն.... աման.... տարավ....

Ո՞նց չլացեմ, ո՞նց զգովեմ, մեր ջան, ա՞խ...  
Բա քո էն սիրուն էրեսը, մեր ջա՞ն,  
Հողին է՞ր արժանի, որ գրողը տարա՞վ, տարա՞վ...  
Անտեր մնար, շտամե՞ր, սև՝ ըլմեր էն գրողի էրեսը, որ դըմիշեց քեզ տարա՞վ...  
Իմ խե՞լք, քա՞րի, սի՞րուն, իմա՞ստուն, մեր ջան :  
Բոլորին օգնում էիր, հասնում, մեր ջա՞ն... թռոներիդ մեծացրիր.  
Էրեխեքին խնամեցիր, մեր ջա՞ն...  
Ա՞խ, զննե հարսանիքին չհասար... քաղցր ջան, չհասա՞ր...  
Հիմա լացում են, լացում մեր ջան...  
Սի հատ վե՛ր կաց, էլի՛, գլուխդ բարձրացրու, տե՛ս:  
Ժոռօտիքիդ շատ էիր սիրում....

Տեքստից նկատելի է, որ ողբի առաջին մասը համեմատաբար ծորուն ու մեղեդային է, իսկ վերջը՝ ասերգային: Տեքստում եղած ձայնարկությունները՝ ա՞յս, զա՞ն, վա՞յ, ամա՞ն, ուղեկցվում են որոշակի շարժումներով (ծնկները ծեծել, ճեռով շիել ու թերևակի հարվածել դեմքին, զլխին, բերանին, ոտքերին, մազերը քաշել, երթեմն՝ ծափ զարկել) և հավաքվածների համապատասխան ձայնարկություններով, լաց ու հեծկութանբով:

Գրագետ բալա՝ ջան... քեզ հուսումի եմ տվել,  
Փեշակ ունես, բալա՝ ջան... այս... քեխեղ մնաց երի՝ մ, բալա՝ ջան, այս, երի՝ մ...  
Քեզ ի՞նչ ցավ տարավ, բալա՝ ջան, մատադ քեզ... վո՞յ, բալա՝ ջան...  
Ինչքան գովեմ, գովեյու էս, իմ ազից բալա՝ ջան...

Սևանար մորդ երեսը, բալա՛ ջան, քոռա՞նար աչքերը...

Քեզ ըտենց շտեսներ... իմ նախշուն, ջահե՛լ, բալա...

վո՞յ, վո՞յ, վո՞յ, իմ սիրած, ա՛զիզ բալա  
ջան, բալա՛, մա՛տաղ քեզ, բալա՛, բալա՛...

[ԴԱՆ, Տավուշ, գ. Այգեհովիտ, 1982]

Ինչպես նկատելի է օրինակներից, ողբասացները գովարանում են հանգուցյալի բնավորությունն ու մարդկային արժանիքները. *համեսար, սուսիկ, մարդամուր, բարի, խելոր, հունարով, բոլորին օգնող, հասնող, իմաստովն, արտաքին բարեմասնությունները. սիրուն, նախշուն, սիրուն աչք-ունքով, շեշտում են տարիքը՝ ջահել, կրություննը՝ գրագեկիր, մասնազիտական կարողությունները՝ փեշակ ունենալը, ներկայացնում կատարված փաստից արտաձվող վիճակն ու հետևանքները. րեխսի մնաց երիմ, բոռիդ հարսանիքը չփեսար, կորստի վերաբերյալ արտահայտում են իրենց բողոքն ու զայրույթը՝ դաժան ցավի, սև գրողի դեմ, ինչպես նաև հանգուցյալին զոհաբերվելու, նրա փոխարեն ցավն իրենց վրա կուելու պատրաստակամություն հայտնում. սևանար մորդ երեսը, բոռանար, քեզ լսենց չփեսնիր, մարտաղ քեզ և այլն:*

«Կանանց ողբի մեջ պահպանվել է մի մանրամասնություն, որտեղ անդրադարձված է ննջեցյալին զոհվելու վաղեմի սովորությունը: Լալկան կանանց գովերգերի մեջ շարունակ կրկնվում է ողբասացի պատրաստակամությունն իրեն մատաղ բերելու ննջեցյալին: Լացուկոծով հազեցրած գովեն նպատակ ուներ ննջեցյալին զոհ ճանապարհ դնելու, թվում է, որպեսզի նա այն աշխարհում էլ խանդաղատանքով հիշի յուրայիններին, միշտ բարի տրամադրված լինի նրանց նկատմամբ և օժանդակի նրանց հաջողություններին» [Լիսիցյան Ստ. 1969]:

Երևում է նաև ննջեցյալի հանդեպ տածվող վախի և սիրաշահելու միջոցով նրա համակրանքին ու հովանավորությանն արժանանալու հնագույն պատկերացումներից մեկը, որը մեր օրերում կորցրել է իր նախնական իմաստը և կենցաղավարում է իրեն նախնաների, ննջեցյալների պաշտամունքի դրսնորման երաժշտաբանահյուսական արտահայտություն:

Ողբ-գովերում առաջնայինը խոսքն է, որի նկատմամբ մեղեղին հիմնականում իրեն հնչյունային ուղեկից է ծառայում (Փոն): Հաճախ, երբ խոսքային հենքն առավելապես կազմված է լինում ձայնարկություններից, խոսքն ու երաժշտությունը միահյուսվում են՝ դառնալով ամբողջություն: Այստեղ երաժշտությունը երեք ինքնանպատակ չի հնչում. այն իմաստավորված է, նպատակամղված և մեկնարանվում է կոնկրետ իրողությամբ, գործողությամբ ու խոսքային տեքստով: Խորը վիշտն արտահայտելու համար խոսքին ու երաժշտությանը գումարվում է նաև շարժումը, որն անենայն հավանականությամբ, աղեքսներ ունի հնամենի սգո պարերի հետ [Միփրարյան 2004, 20-25]:

Ինչպես հանկարծարանական այլ կառույցներում՝ ողբ-գովերում ևս, ասացողը հաճախ օգտվում է ժողովրդական ու աշուղական հայտնի մեղեղիներից ու երգերից: Երբեմն էլ, դրանցից ինքնարբերաբար ազդվելով՝ ստեղծում է իր երաժշտական դարձվածը կամ երգը: Ոճական առումով հանպատրաստից հորինվող այս երգերը ևս շրջանակվում են միևնույն հայտնի ժամերի ծիրում: Այսուհանդերձ, որոշակի են տարբերությունները առանձին պատմազգագրական մարզերում, ինչպես նաև գյուղերում ու քաղաքներում կենցաղավարող ողբ-գովերի միջև:

Համեմատության համար հիշենք, որ Մ. Մազոն [1978, 213-235.] ուսական հա-

մանուն ժանրի ստեղծագործությունները դիտում է իրքն որոշակի (կոնկրետ) վիճակի արտահայտչածն՝ ցավի ու տառապագին զգացմունքների հորդում: Ողբ-գովը «ծառայում» է իրքն տվյալ երևույթի (իմա՝ մահվան) խորհրդանիշ, որոշակի հոգեբանական վիճակի կոլեկտիվ ապրումի ազդանշան: Քննության առնելով այս ժանրի ստեղծագործությունները կենցաղավարման բուն միջավայրում՝ անվանի երաժշտագետը եզրահանգում է, որ անքակտելի միասնություն կա կոնկրետ ապրումի և անցյալում հաստատագրված նմանօրինակ ապրումների փորձի վրա հիմնված ավանդական վերապրումի միջն. այսինքն այս ժանրի մեջ անմիջականորեն ծնված և ավանդույթով հաստատագրված զգացմունքները միահյուսվում ու ընդհանրանում են՝ կայանում է «կյանքի ու արվեստի միասնությունը»: Հենց այդ միասնությունն է թելադրում ողբ-գովը երի կենցաղավարման յուրահատուկ կերպը, երբ ամեն անգամ այն ոչ թե սուկ կատարվում է կամ արտաքրվում հիշողությամբ, այլ վերստին արարվում է<sup>144</sup>:

Ուսական ավանդական մշակույթում հարսնացուի իմացությունների շարքում պարտադրվում էր նաև ողբ-գովը ասելու արվեստը: Գնահատվում էր ճշգրիտ և գեղարվեստորեն կերպարներ ստեղծելու վարպետությունը, երգի միջոցով զգացմունքներն ունկնդրին փոխանցելու, այդ իսկ ապրումներով ներկաներին վարակելու ունակությունը: Կատարողին առաջադրվող պայմաններից էր նաև սեփական ապրումների ու զգացմունքների հավաստիությունն ու անմիջականությունը վերակերպավորելը: Այս առումով մեծ նշանակություն էր տրվում լացի, հեծկլտանքի և ցավ ու հոգեցունց վիճակներ արտահայտող ձայնարկություններին: Ազատ-հանկարծարանական այս ստեղծագործությունների հիմքը ավանդույթով ժառանգված բանաձևն էր, որի վրա խարսխվում էր կոնկրետ կառույցը [Մազո 1978, 213-235]:

Ի տարբերություն ռուսականի, ուր յուրաքանչյուր աղջիկ մանուկ հասակից ստվորում ու հմտանում էր ողբ-գովը ասելու արվեստում՝ հայ իրականության մեջ ընդունված չէր ժողովրդական երաժշտարվեստի այս ժանրը դեռատի աղջիկներին ժառանգաբար փոխանցելու ավանդույթը: Այն ընդհակառակը՝ տարիքով կանանց մենաշնորհն էր և չէր ուսուցանվում, այլ համարվում էր «տվյալուրիկ» շնորհ:

Ըստ մեր դիտարկումների՝ նկատելի օրինաչափություններ կան տարբեր տարիքային խմբերի ու սեռերի ողբասացների երաժշտական ու բանահյուսական լեզվում: Օրինակ, 2-րդ գովում ողբասացը նկատելիորեն օգտվում էր իրենց շրջանում (Տավուշ) տարածված աշուղական երգերի մեղեդային դարձվածներից, երբեմն ծորուն ելսեցնամբ կարևորելով անույթ, պուշտ, ձայնարկությունները, մակաղ քեզ, բալա ջան դարձվածքները՝ հարազատ մնալով մուլամաթային մտածողության սկզբունքներին:

Հավաքված դաշտային նյութը թույլ է տալիս ասելու, որ քիչ չեն օրինակները, երբ ողբ-գովքերը կատարվում են հարց ու պատասխանային եղանակով՝ որպես երկխոսություն: Այս տարբերակում, զիսավոր ողբասացը ստվորաբար հանգույցալի տարեց և ներկաների հարզանքը վայելող արյունակցուիին է լինում: Նա իր վիշտն ու ափսոսանքն արտահայտում է ձգվող ձայնարկություններով ու հառաջող սպակիր հանրությին, ապա հուտորական երանգավորում տալով խոսքին, անշտապ հանդիսավորությամբ փաստարկում է ներկաների շրջանում ընդունելի ավանդութային ընկալումներն աշխարհի, մարդկության, ճակատագրի կյանքի ու մահվան պատկերացումների վերաբերյալ՝ միաժամանակ, սեփական խոհափիլխույական դիտարկումները կապակցելով հանգույցալի ապրած կյանքի ու մահվան

իրողության հետ<sup>145</sup>: Երկրորդ ողբասացը, որը հաճախ հանգուցյալի մերձավոր ազգականն է լինում համեմատաբար երիտասարդ ու վոկալ-երաժշտական տվյալներով օժտված, կոնկրետացնում է առաջին ողբասացի արտահայտած յուրաքանչյուր գաղափարը՝ օրինակներ բերելով և հիշողություններ պատմելով հանգուցյալի կյանքից: Վերջինս յուրաքանչյուր հարմար առիթով մեկ անգամ ևս գովում է հանգուցյալի արժանիքները (հաճախ չափազանցնելով դրանք և նոր հատկանիշներ վերագրելով) «ձենով ասելով» «ծաղկացնում» մեռնողին: Հանպատրաստից ստեղծվող երաժշտաբանահյուսական այդ տեքստը մերթենդմերթ ընդմիջվելով ամբողջանում է ներկաների արտաքերած հաճաձայնություն արտահայտող ձայնարկություններով ու ռեալիկներով, ժողովրդական իմաստնությամբ անթեղված թևավոր խոսքերով, ասացվածքներով փիլիսոփական մտքերով: Նույն իմաստային դաշտում են դիտվում նաև ոչ խոսքային՝ շարժումների լեզվով արտահայտվող համանուն բռվանդակության տեքստերը: Այս ամենի հնչյունային հենքը, բնականաբար, դառնում են վիշտ, ցավ, ափսոսանք, ոչ սակավ նաև զայրույթ արտահայտող ձայնարկություններն ու համապատասխան ռիթմիկ երանգավորում ունեցող հնչյունային դարձվածքները, լացն ու հեծկլտոցը (հմմտ. մենակատար-խումբ կատարման կերպի հետ):

Է՞հ... ա՛շարի, ա՛շարի... Աշխարհի փուշ ա..., գնացա կամ...

Մենակ մարդու լավությունն ա մնացա կամ...

Լավություն արա, քրցի ջու՛րը... Լավություն արա, որ լա՛վ հիշվեն...

Ի՞նչ էս հետդ տանելու՝ չ՞ըսը տախտակ...

Վայ, աման էս ի՞նչ էկավ մեր գոլոխը... Էս ի՞նչ գուլում բերիր,

Զանիդ մատադ, Անգի՞ն ջան, իմ անգի՞ն, ագի՞ն ջան...

Վա՛յ, ա՞նան, էրու՛մ-խորո՛վում էս, ջիզյա՛ր ջան,

Ջիզյա՛րով քույրի՞կ ջան... <sup>146</sup>

2-րդ ողբասաց.

Է՞հ, քու՛ր ջան... Քուրս ջիզյարով էր. մեկին «չո՛ն» ասած չկա՛ր...

Բա մեկին ասա ծուռ աշքով նայած կա՞ր... վու՛յ, վու՛յ, քու՛ր ջան...

Քեզ էլ մա՞տադ, քու ջիզյա՛րին էլ մատադ, իմ Անգի՞ն ջան,

Թանկագի՞ն ջան... իմ քու՛ր ջան... Քա՞նի-քանիսին օգնեցիր,

Պահեցիր, մա՛րդ դարձըրիր, քու՛ր ջան, իմ Անգի՞ն ջան,

իմ քու՛ր ջան, անգի՞ն քուր ջան, իմ թա՞նգ...

Սաղին լավություն էիր անում... սաղի խաթրուն էիր գնու՞մ,

Անգին ջան, իմ խաթրաշահ ջան.

Մեծի հետ մեծ էիր, փոքրի հետ՝ փոքր, վա՛խ, վա՞խ, վախ...

քուր ջա՞ն, վույ-վույ, քու՛ր ջան, վու՛յ, աման, ո՞ր մեկն ասեմ.

Կյանքում մենակ հացի չէիր նստում, մենակ թիքեղ կու՞լ չէր գնում,

Հիմա ո՞նց էս անելու էն սև աշխարհում... իմ խորհրդա՛տու քուրս,

Հիմա ո՞նց էս խորհրդար տալու ... վու՛յ, անան, ո՞ր մեկն ասեմ...

Բա ես էլ ո՞նց ապրեմ, բա ե՞ս որ քանն ընկնեմ... վա՞խ...

Վու՛յ, ա՞նան, ես ի՞նչ անեմ.. վախս... Է՞հ, փուշ էս, փուշ աշխարի..

[Գրառումը կատարվել է հոգեհանգստի Ժամանակ. ԴԱՆ Արմավիր, 1986]:

Պատահում է նաև, որ ողբասացների թիվը երկուսից ավելին է լինում և գովքն ասվում է հերթականությամբ՝ մեկը մյուսին լրացնելով: Այսպիսի դեպքերում 1-ին՝

գլխավոր ողբասացը, սովորաբար, հանգույցյալի ամենամտերիմն է լինում, իսկ 2-րդ, 3-րդ, 4-րդ և ավելի հազվադեպ իինգերորդն ու վեցերորդը՝ նրա ազգականները, հարևանները, ընկերները կամ ծանոքները, որոնք ողբն սկսելուց առաջ որևէ կերպ ներկայանում են՝ շեշտելով մահացածի հետ իրենց կապը:

Օրինակ. Դու իմ ախափորս կինն էս, բայց եղել ես իմ մայրը,

Քրոջ նման քաղցր ես եղել՝ Էմմա ջան...

[ԴԱՆ 1986, Երևան]

Հաճախ, ողբասացը ննջեցյալի մոտ ողբալու է կանչում իր մտերիմ-ծանոքներին, որոնք ինչ-ինչ պատճառներով հեռու են կանգնած լինում և աշխատում է հավաք-վածներին ներկայացնել, թե ինչպես էր հանգույցյալը սիրում նրան, ինչ հոգևոր կապ ու հարգանք կար երկուսի միջև և վերջինիս համար ինչ ծանր կորուստ է այդ անձի մահը: Եվ արդեն ննջեցյալին մոտ եկած կինը շարունակում է ընդիանուր ողբը, բարձրաձայն լալիս, բացականչություններ անում, զիսի ու ձեռքի շարժումներով արտահայտում իր հոգեվիճակը: Հաճախ ողբասացներից մեկը մոտ է կանչում նոր ներս մտած (մոտ ժամանակներծում հարազատ կորցրած) մի բարեկամի, հեծկլտալով գրկում է նրան, երբեմն համբուրում է ու դիմում՝

Արի՝, արի՝, Մարգի ջան,

դու էլ շատ դարդ ունես,

Ել ոչ ոք գլխավորիդ տեղը չի՛ բռնի...

[ԴԱՆ Երևան, 1986]

Ինչպես ժողովուրդն է ասում՝ միանման վիշտը մտերմացնում, միավորում, համախմբում է մարդկանց: Ողբն ամեն անգամ նորոգվում է յուրաքանչյուր նոր եկողի հետ: Հատկապես՝ լուրն ուշ իմացողի, հեռվից հատուկ այդ առիթով ժամանողի, առաջին անգամ այդ շեմքը ուտք դնողի, կամ ինչ-որ առիթով խոռված ու, կարծեք, մահվան լուրով հաշտված ծանոթ-ազգականի հետ միասին: Նման դեպքերում հաճախ կարելի է լսել. «Ըսենց առիթո՞վ պիտի հանդիպեինք....» կամ նման արտահայտություններ: Եթե հանգույցյալը զավակներ ունի, ապա այրիացածը (երբեմն, նաև ազգականներից մեկը՝ գլխավոր ողբասաց) աճյունի մոտ է կանչում երեխաներին, որ լաց լինեն ու ողբան սիրելի ծնողի կորուստը: Նման ձևով ողբասացները հաճախ լացացնում են նաև հավաքված երիտասարդներին, որոնք, սովորաբար, որք չեն ասում, այլ միայն հանգույցյալի անունը տալով, կամ նրան դիմելով լալիս ու հեծկլտում են (մամա՝ ջան, հորքու՝ թ ջան, Խորեն ջան և այլն): Այսպիսի ողբերում խոսքային տեքստը սովորաբար կցկուուր է լինում, առանց պրեսիկ հենքի ու մեղեղային կառույցի, ընդհակառակը, հագեցվում է բացականչություններով, ծորուն կամ կտրտված հնչյունային երանգավորումներով ու ձայնարկություններով:

Այսօր էլ, սովորաբար, գլխավոր ողբ ասողն ուշադիր է լինում երիտասարդների ու երեխաների նկատմամբ և չի բռնընալ նրանց երկար մնալ ննջեցյալի կողքին՝ պատվիրում է նրանց հեռացնել կամ դուրս տանել (հմնտ. XIX դարում գրանցված ազգագրական նյութերի հետ). «Զահելը ողբ չեր ասի, զերեզման չեր գմա. ամոր էր»): Նկատենք, որ գլխավոր ողբասացին վերապահված էր ծիսակարգի դեկավարի դերը և անկախ ցավից ու կորատից, նաև պատասխանատու էր ավանդույթի պահպանման և հանգույցյալին «առքով ու փառքով վերջին ճանապարհ ուղեկցելու» համար, որ ընդունված է նաև մեր օրերում: Հենց այս առումով էլ կարևորվում է ողբ-գովք ասելլ:

Ողբ-գովերի նպատակը հանգույցյալի գովքն է, փառաբանումը, նրան մատուցվող հարգանքի տուրքը, հարազատներին միսիթարելը, մահացածի մասին հուշեր արքնացնելը, ներկաների մեջ արցունք, ցավ ու ափսոսանք առաջացնելն ու ողբալը: Դեռ այօր էլ, Հայաստանի շատ շրջաններում (Տավուշ, Գեղարքունիք, Շիրակ, Արարատ, Արցախ...) հանգույցյալին առանց «գովելու», ծաղկեցնելու» չեն թաղում, քանի «պատվի խնդիր է... ին անտեր մեռն՝ չի»<sup>147</sup>:

Ողբ գովերն ավելի սրտաճմլիկ են դառնում, երբ մահացողն «անմուրազ գնացած» երիտասարդ է: Ի տարբերություն արդին «կյանք տեսած» ու «տարիքն առած» ննջեցյալների, որոնց համար ասված ողբի նպատակն է միսիթարել հարազատներին և հանգույցյալի անցած կյանքը ներկայացնելով նրա գովքն անելը: Երիտասարդ և «կյանք չտեսած» հանգույցյալին ձոնված գովքի նպատակը կատարված դժբախտությունը ողբալն է, անորոք ճակատագրի դեմ ուղրված բողոքն արտահայտելը և ներկաներին «մղկտացնելը»:

Ողբ-գովերում հանգույցյալը դիտվում է իբրև մի յուրօրինակ կապ երկու աշխարհների միջև, որը հատկապես դիտելի է «Բարև կտանես...» և «Կզնաս-կասես»-ների ու նմանօրինակ բովանդակության հնչյունապոետիկ շարքերում: Նշված տեքստերը հաճախ միահյուսվում են՝ վերածելով մի ընդհանրական կառույցի: «Բարև կտանեսների» շարքում ողբասացը խնդրում կամ պատվիրում է հանգույցյալին այս աշխարհից լուր տանել մեռյալների աշխարհում գտնվող իրենց ծանրքարեկաններին, որոնք շուտով պիտի դիմավորեն նրան ու հարցուի որք անեն այստեղ մնացած մարդկանց մասին: Այստեղ ևս նկատելի է թաքնված վախի արտահայտությունը, որ լուր իմանալու համար մահացած ինքը չգա, կամ կարոտելով՝ սիրելիներից մեկին չտանի: Ուշագրավ է, որ հիշյալ շարքերում երբեմն ասցողը նկարագրում է այն իրավիճակն ու միջավայրը, որտեղ իր պատկերացմանը պիտի կատարվի բուն գործընթացը.

Սեր գրանցած օրինակում ողբասացը մեկ-մեկ թվարկում է նաև բոլոր այն հանգույցյալներին, ովեր ըստ իրեն, պիտի զան, դիմավորեն այս աշխարհից ժամանած իրենց հարազատին ու հարցուի որք անեն: Ողբասացը իիշում է նրանց ունեցած հիվանդությունները, զժոությունները և այլ կենցաղային մանրամասներ, պատվիրում է «նոր գնացողին» հոգատար լինել նրանց հանդեպ ու խելամիտ, հաշտեցնել նրանց ու օգնել... Այնքան հավատով ու բնական է ընթանում նրա ողբ-պատզամը, կարծեք բանասացը կասկած չունի «այն աշխարհի» ու «մյուս կյանքի» իրողության նկատմամբ: Ողբասացը մանրամասնորեն նշում է նաև, թե նրանցից ով շրջանի որ մասում պիտի նատի (դիմացը, աջ թևին, հետևում և այլն): Ներկաներից մեկը (որ մինչ այդ լուր էր և որի հարազատին ասացողը հավանաբար արժանի տեղ չէր հատկացրել) բողոքում է, թե ինչո՞ւ Արտաշեար (նոր ննջեցյալը) պիտի կենտրոնում բազմի, իսկ իր հարազատը՝ ոչ պատվարեր տեղում: Գլխավոր ողբասացը երգեցիկ ձայնով պատասխանում է.

Որովհետև, Արտաշեախ մի ոտք իրլը ըստեղ ա,  
Հըլը կեսը ըստեղացի ա, կեսը՝ ընդեղացի...  
[ԴԱՆ 1988, Երևան]

Ըստ Ժողովրդական պատկերացումների, քանի դեռ հանգույցյալը չի հանձնվել հողին, պատկանում է այս աշխարհին և զգայարաններով դեռևս զգում է կյանքը.

հատկապես շրջակայքն ու մերձավորներին: Ուստի, նույնիսկ մահից հետո պետք է կատարել նրա բոլոր կիսատ մնացած ցանկություններն ու պատգամները, բավարարել պահանջները, իսկ չհասցնելու պարագայում՝ երդմանը խոստանալ իրականացնել դրանք, որ վերջինս «աչքը ետևը չգնա», որ «աչքը քաղցր լինի մնացողաց վրա»: Սրանով կարելի է բացատրել նաև հանգույցյալին սիրելի անձանց (թեկուզ հեռավոր վայրում գտնվող) անպայման լուր ուղարկելը, երբեմն նաև նրա սիրած կերակրատեսակը հոգեհացին կամ հանգույցյալի հետ կապված հիշարժան օրերին մատուցելը, սիրած հագուստը հազցնելը, սիրած երաժշտությունը (կամ երաժշտին) լսելը և այլն: Այս ամենը հանգույցյալին սիրաշահելու, հանգստացնելու միտում ունի, որ «հողը թերև լինի», «գերեզմանոցում շուր չգա», «որ բարի երազ գա» և որ ամենասարսափելին է՝ «հետևից մարդ չտանի»: Թերևս ննջեցյալի մասին եղած ավանդական պատկերացումների այս տեքստով է մեկնարաբանվում նաև նրան միայն լավով հիշելու սովորությունը. «զնացողի ետևից վատը չեն ասի»: Մեզ հաջողվել է ողբոցվի մի բացառիկ օրինակ գրանցել, որտեղ հանգույցյալի մասին հիշվում է նաև վատը, սակայն, անմիջապես շարունակության մեջ, ողբասացն աշխատում է քողարկել ասվածի բացասական տպավորությունը, կարծեք ինքն իրեն մեղավոր զգալով՝ մեղմացնել վատ հիշողությունը.

Դաժա՞ն էիր, նանի ջան...

ո՞նց երեխուս գողացար, վի կալար, տարար...

Անրաշխտ էս եղել, նանի ջան.

Երեխս չես ունեցել...

Չնայած գողացար, բայց էլի իրա ձեռքովը չբաղվեցիր...

Անրաշխտ էիր, անրաշխտ...

[ԴԱՆ, Երևան, 1988]

Ողբ-գովքերը հաճախ ավարտվում են «մեռնողի բերնով ասված» պատգամներով և նրան փոխադարձաբար տրվող խոստումներով: Վերջիններս առնչվում են նրա ընտանիքի անդամների նկատմամբ խնամքի ու հոգածության հավաստիացումներին: Այսպիսի դեպքերում ասացողը հանդես է գալիս մերք առաջին, մերք՝ երկրորդ դեմքով, անձնավորելով իրեն (երբեմն՝ նաև մյուս հարազաններին) և ննջեցյալին: Պատահում է նաև, որ դիմելով հանգույցյալին, պատվիրում է «երազ գալ» և զգուշացնել, հայտնել տնեցիններին ու յուրայիններին սպանացող մոտալուս վտանգի մասին, քանզի նրա ոգին վերևս ամեն ինչ տեսնում է: Հոգին զորեղ է և կարող է հովանավորել այս աշխարհի ներկայացուցիչներին:

Ինչպես տեսնում ենք, ժամանակակից ողբ-գովքերում (հատկապես տարեց ասացողների) դեռևս նկատելի են երկու աշխարհների, հոգու, ննջեցյալների պաշտամունքի հետ կապված ավանդական պատկերացումները, որոնք երևակվում են արդեն իրեն մթագնած և նախնական իմաստը կողցրած մշակութային շերտեր:

Եթե հանգույցյալի հարազատների կողմից ասվող հանպատրաստից ստեղծվող գովքերն ավելի ինքնարուիս ու զգայական են՝ խարսխված ցավի, վշտի ու հիշողությունների վրա, ապա հատուկ հրավիրված ողբասացները դրանք մատուցում են արդեն պատրաստի կաղապարներով, որոնք ընթացքում հանպատրաստից վերամշակվում են: Այս պարագայում ստեղծագործողը հաշվի է առնում մահացողի սեռը, տարիքը, ընտանեկան ու սոցիալական դրույթունը, մահվան պատճառները, ներկաների երաժշտապոետիկ հակումները և դրանցով ամբողջացնում ողբի

կառույցը: Հիշյալ ճանապարհով են ծնվում ժողովրդապրոֆեսիոնալ կատարողների ողբ-գովքերը, որոնց կարելի է ներառել երկու խոշոր տիպերում՝ ինքնուս երգասացներ և Ռարիսի երաժիշտներ:

Եթե փորձնենք համեմատել այսօրվա ողբ-գովքերը Փավստոս Բուզանդի, Ե. Լալյանի, Ստ. Լիսիցյանի, Մ. Արեդյանի և այլոց նկարագրածների հետ, ապա որոշակիորեն կարելի է ասել, որ XX դարի ողբասացը նույն «մայր ողբոցի», «լալկան մոր», «եղերամոր» մերօրյա փոխակերպումն է, իսկ նրան ձայնարկող հարազատներն ու ծանոթները՝ «ձայնարկու կուսանց» և «լալկան կանանց»: Ամբողջ ծեսը և հատկապես, ողբի տեսարանը ինչպես անցյալում, այնպես էլ XX դարում, հագեցած է խաղարկային տարրերով: Հիշյալ կերպարների մերօրյա արտահայտությունն ավելի է ընդգծվում հասուն հրավիրված ողբասացների առկայությամբ, երբ նրանք են ստանձնում լաց ու կոծի ողջ արարողությունը, իսկ սգակիրները միայն ձայնակցում են՝ ընդհանուր տրամադրությունը հաստատագել: Այսօր էլ պատահում են ողբասաց ժողովրդական արհեստավարժ ասացողներ (մեծավմասամբ՝ կանայք), որոնց հրավիրելու սփորույթը գրեթե վերացել է: Սովորաբար, տեղեկանալոր համագյուղացու մահվան մասին, նրանք գնում են սգատուն, ողբալու հանգույցյալին և գովք ասելու՝ առանց վարձատրության ակնկալիքի:

Եթե XIX դ. ողբ ասելու իրավունք ունեին միայն տարեց կանայք, որոշ բացառություններով նաև միջին տարիք ունեցողները, ապա այսօր տարիքային այդպիսի խիստ սահմանափակումներ չկան (թեև տարեց ողբասացներն ակնհայտորեն գերակշռում են): Մեր օրերում ողբ-գովքերը առանձնակի սրտաճնիկ ու բազմազան են բաղման ծեսի ժամանակ (ավելի ստույգ՝ հուղարկավորման օրվա կատարումները), իսկ մնացյալ՝ հիշատակման ու ոգեկոչման ծեսերում կատարվողները, զգացմունքների արտահայտման և երաժշտապետիկ առումով ավելի զուսպ են, սակավարիվ և ոչ այնքան տարածված: Այս առիթներով այլևս չի պարտադրվում ողբ-գովք ասելու: Շատ դեպքերում դրան փոխարինում է ձայնարկություններով ու հանգույցյալին ուղղված տարրեր դիմելածներով լացը:

Ի տարրերություն արդեն ավանդական դարձած ողբերի, հանդիպում են նաև փոքր-ինչ զավեշտական երանգավորում ունեցող ողբեր: Ողբ-գովքի այս տեսակում ասացողը ենթագիտակցաբար սկսում է կենցաղային և անձնական-ընտանեկան կյանքի տարաբնույթ դրվագներով համեմել խոսքը՝ փորձելով հանգույցյալի կերպարը ներկայացնել ավելի մտերմիկ ու անմիջական: Հիշյալ «անկեղծ զրույց» հիշեցնող ողբ-գովքերից շատերը կատարվում են, առանց վկաների, երբ կատարողին քվում է, թե միայնակ է հանգույցյալ (կամ նրա շիրմի) հետ՝ ի տարրերություն ավանդական կատարումների, երբ ողբ-գովք ասողը զիտե, որ «հանդիսատես» ունի: Ինարկե, դրանք «զավեշտական» երանգ ունեն սոսկ «կողքից սրափ նայելիս», «օսար աշքի» համար: Երբեմն ողբ-գովքի ժանրում նկատվում է նաև ոիթմիկ կառույցի ու մեղեղու փոփոխություն, որի ժամանակ ավանդական համարվող ծորուն մեղեղին կատարվում է ժողովրդական երգերին կամ պարերգերին բնորոշ եղանակով. ամբողջությամբ կամ մասնակիորեն: Ավանդական պարերգերի մտածողությամբ ստեղծված ողբ-գովքի յուրօրինակ տարրերակ է Շամշադինի շրջ. Թովուզ գյուղում բանագետ Է. Խեմչյանի գրանցած օրինակը<sup>148</sup> (տե՛ս նոտային օրինակը): Նկատենք, որ պարերգային բնույթի ողբ-գովքերն ավելի հին արմատներ ունեն, կապված սգո պարերի հետ<sup>149</sup>:

Ողբ-գովքերի հաջորդ տեսակը նվազարանայինն է, որ նախարրիստոնեական ակունքներ ունի: Սեր օրերում այն կատարում են հատուկ հրավիրված երաժիշտները (XX դ. կեսերից՝ ռարիսի վարպետ երգիչ-ողբասացները) առավելապես հիմնվում է ժողովրդական և աշուղական տխուր երգերի ու մեղեղիների վրա և հանպատրաստից վերամշակվելով՝ հարմարեցվում առկա իրավիճակին: Այս ենթաժանում ասերգային, կատարման կերպը փոխարինվում է վոկալ-նվազարանայինով: Նվազախմբերը՝ դաստա, հիմնականում փողային և հարկանային ընտանիքի նվազարաններից կազմված եռյակ կամ քառյակներ են.

- ա) դրույուկ (1-ին, 2-րդ), դափ (դիոյ)-երգիչ
- բ) դրույուկ (1-ին, 2-րդ, 3-րդ, 4-րդ), դիոյ (դափ)
- գ) դրույուկ, կլարնետ, դափ (դիոյ)-երգիչ
- դ) կլարնետ, դիոյ (դափ)-երգիչ

Նման դասարաներում երգիչն է նվազում հարկանային նվազարանը:

Ավելի սակավ է հանդիպում զուռնա (1-ին, 2-րդ), դիոյ կազմով նվազախումբը: Առանց երգի են հնչում դրույուկներից (ք տարրերակ) և զուռնաներից կազմված խմբերը: Բացի փողային-հարկանային երաժշտակազմից, տարածված է նաև դրույուկ (կլարնետ), ակորդեոն, դիոյ (դափ) նվազախումբը, որտեղ ակորդեոնահարը միաժամանակ կատարում է նաև երգում է: Հիշյալ նվազախմբերում ևս գլխավորը երգիչ-ողբասացն է և նվազարանը գերազանցապես նվազակցող է դառնում: Նվազակցության շնորհիվ երգն ավելի ազդեցիկ է դառնում: Երգիչը հնարավորություն է ստանում նաև ազատորեն ներկայացնելու վոկալ արվեստին տիրապետելու իր շնորհը և իր ձայնային կարողությունները: Սակայն, առանձին կատարումների ընթացքում նվազարանը կարող է դառնալ առաջատար՝ փոխարինելով մենակատարերգչին. ա) ամբողջական նվազարանային մուղամների, բ) նվազարանային նախանվագի, գ) նվազարանային կրկներգի, դ) նվազարանային ամփոփում-վերջնամասի ինքնուրույն հատվածների ժամանակ: Այս խմբի ողբ-գովքերում հաճախ են համադրվում ժողովրդական, աշուղական երգը, մուղամաքը և բանահյուսական (խոսքային-դեկլամացիոն) տարրը:

Զավախքում մեր գրանցած տվյալներով, ի շարս դրույուկահարների դաստայի, տարածված էր նաև քամանչա-դափ (երբեմն՝ երգիչ-ողբասաց) դաստան, որը նվազում էր քափորի երքի ճանապարհին՝ միևնույն գերեզմանատում: Ուշագրավ է, որ դասական փողային նվազախմբերի հետ քաղաքային կենցաղ մուտք գործած Շոպենի «Մահվան քայլերգը» տեղային փոխակերպմամբ Ախալցխայում հնչում է նաև քամանչայի կատարմամբ (ձայնագրյալ օրինակը տես՝ նոտային օրինակը): Նշենք, որ հատկապես քաղաքային կենցաղում, վերը ներկայացված ավանդական ասերգային ենթաժանում ողբ-գովք ասացողների թիվը XXI դ. սկզբին գնալով նվազում է իր տեղը զիշելով ժողովրդապարհեստավարժ վոկալ-նվազարանային կատարումներին: Եթե այսօր գերեզմանատներում նկատելի է վերոհիշյալ ուրիշ ժամանակի կատարումներին: Եթե այսօր գերեզմանատներում նկատելի է վերոհիշյալ ուրիշ ժամանակի կատարումներուն աշխատավարժությունը, ապա տանը՝ հոգեհանգստի արարողության ընթացքում ողբ-գովքերի կատարումներն աստիճանաբար նվազում են՝ ի հաշիվ մագնիստոֆոնային կամ թվայնացված ձայնագրությունների (հոգևոր և դասական երաժշտություն) և ջութակ, ալտ, թափուրակ կազմով դասական եռյակի կամ քառյակի (հոգևոր և դասական երաժշտություն) կենդանի կատարումների: Գյուղական միջավայրում դասական նվազարանային եռյակ-քառյակներին հիմնականում

փոխարինում են ավանդական փողային-հարկանային դաստաները: Քաղաքային կենցաղում ևս, որոշակի խավերի շրջանում հաջորդաբար կարող են հնչել թե՛ դասական, թե՛ ավանդական նվազախմբերը: Թաղնան ծեսում այս երկու երաժշտախմբերի համադրությունը շատ բանասացների պատկերացմամբ բարձր ճաշակի և նյութական ապահովածության առհավատչյան է: Միայն դուդուկահարներից ու հարկանային նվազարանից կազմված դաստաները (դուդուկ, դամ, դափ կամ դիուլ, եռյակից մինչև 5-7 կամ՝ ավելի դուդուկահարներից ու դիուլուց կազմված նվազախումբ) բարձր համարում ունեն հասարակության գրեթե բոլոր խավերի շրջանում: Դրանք ընկալվում են միաժամանակ իբրև ազգային խորհրդանշից և արդի երաժշտական համաշխարհային չափանիշներին ու ճաշակին համահունչ կատարողական արվեստ: Հենց այս դիտանկյունով է մեկնարանվում համազգային ճամաչում ունեցող աճանց (օրինակ՝ Արամ Խաչատրյանի, Զորավար Անդրանիկի և այլոց) հոգեհանգստյան արարողակարգում դուդուկահարների նվազախմբերի պարտադիր ներկայությունը, որը ստեղծ-ստեղծ զուգահեռվում է նաև սիմֆոնիկ նվազախմբի կամ երգչախմբի դասական ռեքվիեմային կամ հոգևոր շարականների կատարումներին:

## ՄԱՆԿՈՒԹՅՈՒՆԻՑ ՉՈՒՐԱԽԱՅԱՑԱ

Ողբերգ

Զայնագրությունն ու վերծանությունը  
Զ. Թագակչյանի

Ահօ, Վայոց ձոր, 1998, գ. Արտարոյլ  
բանասաց՝ Թամարա Քարամյան

Մանկությունից, բարամ, չուրախացա,  
Չըտեսա մեկ ավ օր՝ չեղա բախտավոր:  
Երփում եմ, վասփում եմ ցավերիցըս,  
Յարալու եմ, վախ...

Ախ, ոքքան ցավեր ունես, այ մամա, սիրով կրտանեմ...  
Ախ, իմ տանջված ջանը բախս մատաղ կանեմ...  
Աման, այ, աման, էյ, վախ...

## ՎԱՇ, ՈՍԿԻ ԶԱՆ...

ողբ

Զայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Զ.Թագակչյանի

Վայոց ձոր, 1998, գ. Քարագլուխ  
Բանասաց՝ Արմիկ Ասատրյան

*J = 92*

Վայ, Ու - կի ջան, ա - ման, ա - ման, ա - ման...

Ա - խըր, ին - չի՞ եղ օ - յի - նըր խա - նիր մերը կը - լո - խըրն,

Այ Ու-կի ջան, ա - յը բաղ-ցըր տե-զե-րա կին:

Լայ, լայ ա - նիեմ՝ տե-զորս կը-նի-զը ըը-նի,

Վայ, վայ ա - նիեմ՝ տե-զո - րըս կը-նի-զը ըը նի...

Այ Ու - կի ջան, ի՞նչ պա-տախավ...

Այ Ու - կի ջան, մե պատ ա - սես ես, նոր ըը-նես ես՝ չո զարք նես ես:

Այս, ի՞նչ պա-տա խավ քե - զի, այ Ու - կի ջան...

Ու - կի', չկա'ն - չիր. «Այ Ար - միկ ջան, այ բա - վո ջան...»

Յա - րե, բանց յես մեռ - նել եմ...

Բա, ի՞շ - թար ըը շե - րը նար՝ չը-զարք - նար, Ու - կի ջան, Ու - կի ջան, Ու - կի ջան...

8 Ու - կի ջան, քու խե-տե - վեմ է. քա - փո - րին տա քար, մո - կի ջան...

8 Աւ - զի կը - սեն. «Ճե - ռավ», այ Ու - կի ջան...

8 Աշ - ճե - րին տա - կը չի չոր - նալ, այ քա - լա.

8 Ջրաղ - վիր ենթ քա - դու - մով, քա - լա ջան...

8 Չոչ - նե - բըս է - լի մը - նա - ցին:

8 Եր - նա վոր, ցա - վրդ տա նիւմ, Եր - նա - վոր դար - դրդ տա - նիւմ:

8 Այ Ու - կի ջան, այ Ու - կի ջան...

8 Գը - նա ցիր, խա - սար ծե - րին - նե - րին՝ ին քու ա - մու - սի նին,

8 Մեզ էլ քո - դիր մըխ - կը - տա - լով:

8 Այ Ու - կի ջան, այ քաղ - ցըր տե - զե - րա - կին ջան,

8 Էղ ի՞նչ օ - յին խա - նիր չո - չի վախ - տը,

8 Չըն - դիր միւնք չն - չիւնք է - տու չն - ըր:

8 Լայ, լայ ա - նիւմ Ու - կի - յիս,

8 Վայ, վայ ա - նիւմ Ու - կի - յիս,

8 Ու - կի ջան, Ու - կի

## ՎԱՅ, ԿԱՐԱՊԵՏ ԱՂԱ ԶԱՆ

Չայնագրությունը՝ Ք. Կուշնարյանի  
Վերծանությունը՝ Զ. Թագակյանի

ԱԻՋ, Գեղարքունիք, ք. Գավառ  
Բանասաց՝ Մանաս Հարությունյան

$\text{♩} = 100$

Վայ... Կա - րա - պետ ա - ղա զա - ն...  
Է - լա - ըլ բա - զա - ըլ բա - շին, կա - մը կայ - նիր...  
Վա - յը բու զա - նին, ֆի - դա - նը զա - նին:  
Կա - րա - պետ ա - ղա զա - ն...  
Է - լա - ըլ բա - զա - ըլ բա - շին, կա - մը կայ - նիր...  
Վա - յը բու զա - նին: ֆի - դա - նը զա - նին:  
Կա - րա - պետ ա - ղա զա - ն... Քեզ ի՞նչ բա զար,  
Կար - նա - ցած են կար - մը լա - լան, ձեն տան. «Մոմ - բբ - ըը տի - տա - յը, վա, հախայ...»,  
Վա - յը բու զա - նին, եղ - նիկ բու զա - նին:  
Վա - րա - պետ ա - ղա զա - ն...  
Քե - զի խո - րե են Կար մը սա - րին՝ իսա սա բակ մի բար... «Տա - րա տի - տան, զա - յը, հա, հա, հա - յ...»,  
Վա - յը բու զա - նին, մեռ - նիմ բու զա - նին:  
Վա - րա - պետ ա - ղա զա - ն...  
Էն օր բա - զար բա - շին, կա - մը բա - շին...

Վայր քու ջան նին, մեռ նիմ քու ջան նին:  
 Կարապտան աղա ջան...  
 Ոտքդ դը բիր Սեման քարին, քյալլա տղվիր վըր կը ուր վին...  
 Վայր քու ջան նին, եղ նիկ քու ջան նին:  
 Կարապտան աղա ջան...  
 Ջահել զի վան... վաս ուրի, բուրի, ախ մեզ...  
 Վայր քու ջան նին, մեռ նիմ քու ջան նին:

## ՈՒՅ, ԼԱՍ

Ողբերգ

Զայնազրությունը՝ Ք. Կուշնարյանի  
Վերծանությունը՝ Զ. Թագակչյանի

ԱՄՁ, Գևորգունիք, ք. Գավառ  
քանասաց՝ Մանաս Հարությունյան

*♩ = 220 Ad libitum*

Ույ, լս - ն, մըր նիմ բը - զի, ոյ, լս - ն,  
 Հոյ բի բու - նի - բը մն - զի ան - դեր, ոյ, լս - ն...  
 Ույ, լս - ն, մըր նիմ բը - զի, ոյ, լս - ն,  
 Հոյ բի բու - նի - բը մն - զի ան - դեր, ոյ, լս - ն...  
 Ույ, լս - ն, հըմեն ե - գեր քու ըն - գեր - ներ ըն - դեղ կանգ նյեր, ոյ, լս - ն...  
 Ույ, լս - ն, մըր նիմ բը - զի, ոյ, լս - ն...

Սա - րեն մըռ - ներ քը - զի, ոյ, լս - ն՝,  
 Որ թեզ օզ - ներ՝ չեղ - նե - յիր մե - ռուզ, ոյ, լս - ն...  
 Ոյ, լս - ն, մըռ - նիմ քը - զի, ոյ, լս - ն...  
 Ոյ, լս - ն, հը - մեն է - զյեր բն ըն - զյեր - նե - պը  
 մը - նա - ցիմ, պը - տը - տան, ոյ, լս - ն...  
 Ոյ, լս - ն, ոյ, լս - ն...  
 Ոյ, լս - ն, հու - րի բն - դի - րը մը - զի ան դեր, ոյ, լս - ն,  
 Ոյ, լս - ն, ոյ, լս - ն - յե...

## ԱՍԵՄ, ԲԱԼԱՅ, ԲԱԼԱՅ

Ողբերգ

Զայնագրությունը՝ Զ. Թագակչյանի և Հ. Պիկիչյանի  
Վործանությունը՝ Դ. Դանիելյանի

ԱԻՉ, Վայոց ձոր, 1997, գ. Գլածոր  
բանասաց՝ Շուշան Գասպարյան

♩ = 126

Ա - սեմ, բա - լայ, բա - լայ, բա - լայ...  
 Բասն - ե - րեք տա - րե - կան բա - լայ, բա - լայ, բա - լայ...  
 Խել - ճուկ մե - րը, մա - մադ, մա - մադ, մա - մադ  
 Մեջ - քը ջար - դած մա - մադ, մա - մադ, մա - մադ.  
 Սե - րոժ ջան, բա - լա ջան, բա - լաս, բա - լաս...  
 Բա - ցեք դուռն իմ բա - լա - յիս հա - մար, իմ բա - լաս, բա - լաս...  
 Բա - լա ջան, աչ - քըս մը - նաց ճա - նա - պար - հիդ, բա - լաս, բա - լաս,

Հի - մա էլ զշեր - ցե - րեկ բուն չու - նեմ, բա - լսա, բա - լսա...  
 Բա - լս ջան, Սե - րուծ ջան, բա - լս ջան, թեզ ման - ման եմ է - կե, բա - լսա, բա - լսա...  
 Բա - լս ջան, ճա - նա - պարհ - նե - րին մը - նա - ցած բա - լսա, բա - լսա, բա - լսա...  
 Բա - լս ջան, ես թե - զի դուր - բան, բա - լս, ջան, բա - լս ջան,  
 Ի՞՞նչ ես պա - հում, բա - լսա, բա - լսա, բա - լսա...

## ՍԱՍԻԿՈՆ ԶԱՆ

Ողբերգ

Զայնագրությունը՝ Է. Խեմչյանի  
Վերծանությունը՝ Զ. Թագակչյանի

Տավոշի մարզ, 1984. գ. Թովուզ  
Քանասաց՝ Թամարա Արգարյան

Վու - յ... Լահ, լա - րի, լամ, լահ, լա - րի, լամ, Մա մի կոն ջան...  
 Եղ եփ իր մը - ռել, որ սոր մը - ռել ես, Մա - մի - կոն ջան:  
 Տու տապ ա - րա, ես թեզ փրո - նեմ, Մա - մի - կոն ջան:  
 Ես տապ ա - նեմ, տու ինձ փր - որ - նի, Մա - մի - կոն ջան:  
 Մի - տըդ ա՞, որ Կա - միր ախ - արի դո - շե - ռու - մը,  
 Են ար - տե - րի մի - ջին թոլ - թոլ ինք (ը)լլմ, Մա - մի - կոն ջան...  
 Վու - յ... Լահ, լա - րի, լամ, լահ, լա - րի, լամ, Մա - մի - կոն ջան...  
 Տու տապ ա - րա, ես թեզ փրո - նեմ, Մա - մի - կոն ջան:  
 Ես տապ ա - նեմ, տու ինձ փր - որ - նի, Մա - մի - կոն ջան:

The musical score consists of five staves of music in common time, featuring a mix of treble and bass clefs. The lyrics are written in both Armenian and English below each staff. The Armenian lyrics are in a traditional, melodic script.

**Armenian lyrics:**

- «Են - նակ էն վախս-տը, որ քե հարց-նում ին՝ աս-մին «Եղ որ - դե-յա-ցի իս»:
- Ասմիր. «Ես Թոն վու-զե-ցի եմ, հա-մա տա կի-նըս Տե-ցի յա», Սա մի կոն ջան:
- Վու-յ... Լահ, լա - րի, լամ, լահ, լա - րի, լամ, Սա - մի - կոն ջան...
- Տու տապ ա - րա, ես քեզ փը - ռը - նեմ, Սա - մի - կոն ջան:
- Տու տապ ա - րա, ես քեզ փը - ռը - նեմ, Սա - մի - կոն ջան:
- Ես տապ ա - նեմ, տու ինձ փը - ռը - նի, Սա - մի - կոն ջան...

**English lyrics:**

- «I am - a son of the earth, you who ask me, say «Come, let us see your face»:
- My name is Simeon. «I am the Son of God, I am the Word of God, I am the Light of the world»,
- My name is Simeon. Lord, my Father, my Master, my Teacher, my Teacher, my Teacher,
- I am the Son of God, I am the Word of God, I am the Light of the world,
- I am the Son of God, I am the Word of God, I am the Light of the world,
- I am the Son of God, I am the Word of God, I am the Light of the world...

## ՄԱՍԻԿՈՆ ԶԱՆ

Առքենության

Զայնազրությունը՝ Է. Խեմչյանի  
Վերծանությունը՝ Զ. Թագակչյանի

Տավուշի մարզ, 1984, գ. Թովուզ  
բանասաց՝ Շախանում Գրիգորյան

♩ = 100

Lia - ph̄i lia, liah, lia - ph̄i - lia, liah, lia - ph̄i - lia, liah, lia - ph̄i - lia...

Te, a - ph̄i, a - ph̄i Uia - m̄p - k̄p - n̄p გaნ, Uia m̄p - k̄p - n̄p გaն, Uia - m̄p - k̄p - n̄p გaն,

Lia - ph̄i, liah, liah, lia - ph̄i lia...

U - uр t̄awaп a - n̄t̄i - m̄p, t̄aпi ф̄p - n̄p - n̄p, t̄aп/t̄awaп a - pia t̄i - uр ф̄p - n̄p n̄t̄aп,

Uia - m̄p - k̄p - n̄p გaն, Uia - m̄p - k̄p - n̄p გaն:

Uia - pia q̄p - n̄a - ḡt̄ - jh, t̄aп t̄i - pia n̄ia, Lia - pia t̄i,

Սա մը - կո - նը ջան, Սա - մը - կո - նը ջան,  
 Քեզ ի - րեք ինս Կար - մըր ախ - արի ոփ - նի - բո - վը ոփ - եր ցնիլ չի տալ,  
 Սա - մը - կո - նը ջան, Սա - մը - կո - նը ջան,  
 Լա, լա - հը, լահ, լա - րի - լա:  
 Լա - րի - լա, լահ, լա - րի - լա, լա - րի - լա, լահ, լա - րի - լա,  
 Լահ, լա - րի - լա...

\*) Երգն անավարտ է:

### Հ Ե Զ Ա Զ Թաղման քայլք

Զայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Դ. Դանիելյանի

Հ. Պիկիչյանի ֆոնդ, ք. Ախալցխա, 1999թ.  
բանասաց՝ Համբարձում Մնացականյան

♩ = 100

Թաղմանչա



## ԹԱՂՄԱՆ ՔԱՅԼԵՐԳ

Զայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի  
Վերծանությունը՝ Դ. Ղանիելյան

Հ. Պիկիչյանի փոնդ, Ախալցխա 1999թ.  
Բանսասաց՝ Համբարձում Սնացականյան

$\text{♩} = 100$

Վոկալ	
Դափ	

A page of musical notation for two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Both staves have a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The music consists of six measures. Measure 1: Treble staff has eighth notes (D, E, F#), bass staff has eighth notes (B, C, D). Measure 2: Treble staff has eighth notes (D, E, F#), bass staff has eighth notes (B, C, D). Measure 3: Treble staff has eighth notes (D, E, F#), bass staff has eighth notes (B, C, D). Measure 4: Treble staff has eighth notes (D, E, F#), bass staff has eighth notes (B, C, D). Measure 5: Treble staff has eighth notes (D, E, F#), bass staff has eighth notes (B, C, D). Measure 6: Treble staff has eighth notes (D, E, F#), bass staff has eighth notes (B, C, D). Measures 4 through 6 include a fermata over the bass staff.

## ԳԼՈՒԽ III

### ԵՐԱԾԻՇՏԸ ԵՎ ՆՎԱԳԱՐԱՆԸ ՀՈԳԵՎՈՐ ԵՎ ԱՇԽԱՐՀԻԿ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՈՒՄ

#### ՆՎԱԳԱՐԱՆԱԳՈՐԾ ՎԱՐՊԵՏԸ ԱՐԱՐԻՉ

Գաղտնիք չէ, որ նվագարանի ստեղծման և նվագարանագործի մասին տարբեր մշակույթներում կենցաղավարող բազմաբնույթ մեկնարանություններն ու առասպելականացված պատկերացումները միավորվում են նվագարանի աստվածային էության և նվագարանագործ վարպետի արտասովոր անձ լինելու գաղափարներում։ Հայոց առաջին վարպետի և նրա նվագարանի պատրաստման ու տարածման նասսին պատմող տարբեր ավանդությունները կենտրոնանում են մեկ ընդհանուր առանցքի շուրջ, որի հիմնական կառույցն արտահայտվում է հետևյալ հարացուցով։ Վարպետը հայտնագործում է նյութը, որի մեջ փակված էր հնչյունը։ Գտնում է նյութից ձայնն արտաքերելու եղանակը, նվագարանի ձևը, զարդանախշը, դառնում իր ստեղծած գործիքի առաջին կատարողը, ապա գիտելիքը փոխանցելով աշակերտին՝ հիմնում նաև նվագարանային արվեստի տվյալ դպրոցը [Pikichian, 2001, 235-249]։

Հայոց ավանդական պատկերացումներում ևս վարպետի կերպարի մեջ միահյուսվում են տարբեր գործունեության ոլորտներ ու դրանք իրականացնող անհատներ (գաղափարի հեղինակ՝ արարիչ, նվագարան պատրաստող, կատարող երաժիշտ, գիտելիքը փոխանցող ուսուցիչ՝ նվագարանագործության և կատարողական դպրոցի հիմնադիր), որոնք ժամանակի ընթացքում առանձնանում են՝ փոփոխելով նաև առաջին վարպետի կերպարի հետ կապված հնամենին պատկերացումները։ Խոսքը ծիսառասպեկական աշխարհընկալման մասին է, որտեղ բոլոր արհեստների ներկայացուցիչ-վարպետները<sup>150</sup> մասնակից են դառնում տիեզերաստեղծ արարչագործությանը [Abrahamian, 2001, 261-271]։

Բնական է, որ նախնական փոլում նվագարանները տեխնիկապես անկատար էին և դրանցով հնարավոր էր արտաքերել միայն բնության ու մարդու ձայները, կամ ծառայեցնելով մարդուն՝ պարզունակ նվազակցությամբ ձայնակցել երգին կամ պարին։ Այս շրջանում նվագարանագործի կերպարն իր մեջ ներառում էր նաև երաժիշտ կատարողին։ Աստիճանաբար, նվագարանների կատարելագործմանը համընթաց, երկու գործառույթների բաժանման կայացմամբ, առանձնացան նաև նվագարան պատրաստողի և երաժշտի կերպարները<sup>151</sup>։ Սակայն, նշված երկու կերպարների բաժանումը դեռ վերջնականապես չի ավարտվել։ Այսօրինակ վարպետներից էր նաև հռչակավոր Գուսան Շերամը (1857-1937թթ.), որ միաժամանակ հայտնի էր իրեն քառ ու սազ պատրաստող ու սաղափանախշող վարպետ, երաժիշտ կատարող, բանաստեղծ, երգահան ու երգիչ։ Մեր ժամանակներում ևս կարելի է հանդիպել նվագարանագործ վարպետների, որոնք լավագույնս տիրապետում են իրենց ստեղծած նվագարանների կատարողական արվեստին՝ ինչպես իդեալական տարբերակում։ Այսուհենդերձ, աշխարհի տարբեր ծայրերում գործող վարպետները սովորական մարդիկ են, որոնցից լավագույններին հաջողվել է բացահայտել նվագարանների պատրաստման համար անհրաժեշտ հումքի ընտրու-

թյան, մշակման, ճշգրիտ կառուցվածքի ստեղծման, չափագրման, հնչողության մաքրության ու տեմբրային հարստության, ինչպես նաև կատարման հնարքներն ու հմտությունները:

Նվազարան պատրաստելուն նպատակամդված տարիների պրայտումների և տքնաջան աշխատանքի ընթացքում փորձարկված արդյունքը, որպես գաղտնի գիտելիք, խստագույնս պահպանվել և փոխանցվել է ժառանգարար կամ ամենաօժտված աշակերտին, որն ընկալվել է իրու վարպետի հոգևոր ու նյութական շարունակություն<sup>152</sup>: Ի շարս ավածի՝ հաճախ վարպետն իր հետ այն աշխարհ է տարել մասնագիտական գաղտնիքը՝ կամնեալով եզակի ու անկրկնելի մնալ<sup>153</sup>:

Թե՛ առասպելներում, թե՛ իրական կյանքում նվազարանագործը սովորաբար տղամարդն է: Եզակի դեսպանում անգամ, երբ կինն է դառնում նվազարան պատրաստող՝ վարպետության ճանապարհն ուղղակի կամ անուղղակիորեն անցնում է լրդամարդու միջով: Դրա ուշագրավ դրսուրումներից է գերդաստանի ժառանգորդության գիծը չկորցնելու կամ մահացած ամուսնուն փոխարինելու նպատակով՝ ի վերուստ (երազում, տեսիլքով կամ որևէ արտասովոր իրավիճակում) վարպետության շնորհ ստանալը<sup>154</sup>:

Ժողովրդական վարպետների հետ մեր ունեցած գրույցներից<sup>155</sup> և մասնագիտական գրականությունից կարելի է փաստել, որ ավանդական մշակույթում նվազարան պատրաստելու գործընթացը ծիսականացվում էր<sup>156</sup>: Որոշարկված էր արարողակարգը. օրինակ, գործն սկսելուց առաջ վարպետը մաքրագործման ծես էր կատարում՝ տարածքն ազատելով ուղղակի կամ աներևույթ շարից և անմաքրությունից, լվացվում, փառք տալիս Տիրոջը՝ «բռնած գործին հաջողություն» հայցելով, ապա կարգաբերելով անհրաժեշտ հումքն ու գործիքները՝ սկսում աշխատել: *Սարսագործման և Տիրոջ հետի հաղորդակցվելու արարողակարգը* կարող էր ուղեկցվել նաև մոմավառությամբ և աղոթքով՝ հատկապես վարպետի համար մեծ կարևորություն ունեցող նվազարանի աշխատանքն սկսելուց առաջ<sup>157</sup>: Իսկ երբ այն վերածվում էր աշխատանքային առօրյայի, նույն արարողությունն իրականացվում էր վարվելակարգի հակիրճ ու խորհրդանշական ձևերով՝ որ կարող էր վերածվել անգամ միավանկ արտահայտությամբ հնչող տեքստի (աղոթքի փոխակերպում) և շարժումների ու դիմախաղի: Օրինակ՝ տիրոջը դիմել-հաղորդակցվելու խորհրդանիշ դարձած սովորությը, երբ վարպետը հայացքը մի պահ վեր է բարձրացնում ու ասում. «Է՞հ, Տէր Աստված, մեր գործին հաջողություն տա»: Առօրյա աշխատանքն սկսելուց առաջ, հաճախ այս խնդրանք-դիմելաձևը կրճատվում է՝ փոխարինվելով միայն «Է՞հ» ձայնարկությամբ<sup>158</sup>:

Ավանդույթի համաձայն, երբ վարպետը որոշում էր առանձնահատուկ նվազարան պատրաստել՝ պետք է փոխեր առօրյա կենսաձևը և ժումկալություն դրսուրեր: Մեր գրառած դաշտային նյութերը վկայում են, որ անգամ մինչև XX դ. կեսերը, հատկապես գյուղերում, անվանի նվազարանագործ-վարպետները ծգտում էին պահպանել առավել զուսապ վարքագծի, անձնության, վատահամբավ մարդկանց հետ (խարերա, ստախոս, հարթեցող, «կեղտոտ բերան, անզյալ, ալարկոտ») չհաղորդակցվելու, այդ օրերին կենդանական սնունդ չընդունելու (պաս պահել) կամ զոհաբերություն կատարելու կարգը (հմմտ. գարնանն առաջին անգամ սերմը հողին հանձնելու հետ կապված պտղաբերության պաշտամունքի արարողությունների հետ՝ իրու նոր կյանքի սկիզբն ակնկալող տիեզերապահպան գործընթաց):

Վարպետների հավաստմամբ՝ այդ ընթացքը նման էր «Զատկից առաջ եկող Մեծ պասին, որին պիտի հաջորդեր ցնությունը»՝ նախորդներից ավելի կատարյալ տեխնիկական հնարավորություններով ու հնչողությամբ նվազարանի ստեղծմամբ։ Իսկ քանի դեռ նվազարանն ամբողջովին պատրաստ չէր՝ ընդունված չէր այդ մասին խոսելը, քանզի «պարձենկությունն Աստծուն հաճելի չէ» և կարող է զրկել իր պարզեցնելու հնորիկից։ Բանասացների նկարագրած արգելվներից և նախընտրելի պահվածքներից կարելի է եզրակացնել, որ գործ ունենք հնքնամաքրման և զոհաբերության ծեսերի յուրահատուկ դրասորումների հետ, որը ցանկալի արդյունքն ապահովող հավատալիքի արտահայտությունից զատ, նաև ներիայնու և կենտրոնանալու նպատակ էր ակնկալում։

Վարպետներից շատերը հավատում էին, որ երբ նվազարանի պատրաստման սկիզբը կամ ավարտը համընկնի ավանդական տոններին կամ սրբերի հետ կապված օրերին՝ նվազարանն ու երաժշտը հաջողակ կլինեն և միշտ ուրախ առիթներով կինչեն։ Հայս՝ ճգույն էին ճիշտ հաշվարկել ժամանակը և անկախ պատվերից, նվազարանագործը Նոր տարվա, Զատկի, Համբարձման կամ Վարդավառի տոններց առաջ սկսում էր «մտմտալ» նոր նվազարան ստեղծելու շուրջ և հումքի նախապատրաստմամբ զբաղվել։

Նվազարան պատրաստելու գործընթացի ժամանակը (սկիզբ, ավարտ) սերտորեն կապվում էր բնական լույսի առկայության (արևածագից մայրամուտ) գործառույթի և հավատալիքային պատկերացումների հետ, իսկ մրի հետ կապված տարաբնույթ ուժերին առնչվելուց խուսափելու նկատառումներով՝ ընդունված չէր մայրամուտից հետո աշխատելու։ Այդ համատեքսուում՝ անցանկալի էր «օտար աշքի» և «կինարմատի»<sup>159</sup> ներկայությունը։ Վարպետներից շատերը նույնիսկ վատ նշան էին համարում, եթե պատահաբար դրանցից որևէ մեկն աշխատանքի ընթացքում արիետանոց էր մտնում և մտքում անմիջապես չարխափան խոսքեր էին ասում ու դադարեցնում աշխատանքը։

Սուանձնահատուկ վերաբերմունք էր նկատվում նաև *առաջինի* հետ կապված պատկերացումներում։ Այսպես, ավանդույթի համաձայն, վարպետը նվազարանի հնչողությունը փորձարկելու ընթացքում և արդեն պատրաստի գործիքով *առաջին անգամ* պետք էր ուրախ մեղեղի *հնչեցներ*, «որ գորություն ունենա»՝ հաջողություն բերի տիրոջը և ունկնդիրներին։ Վարպետից հետո այն տախս էին նաև որևէ անվանի (հաջողակ, բարի համբավ ունեցող) երաժշտի, որպեսզի ցուցադրել նվազարանի բոլոր հնարավորություններն ու հնչողությունը, ապա միայն վաճառում, փոխանակում կամ նվիրում էին։

Իր պատրաստած *առաջին նվազարանը* վարպետը պահպանում էր իբրև մասունք և ճգույն շքաժանակել նրանից՝ հավատալով, որ այն տվածութիկ շնորիկի պատսպարանն է (հմմտ. երաժշտի առաջին նվազարանի հետ)։ Այդ նվազարանը պահպան էր հատուկ պահոց-պատշաճում կամ կախվում պատի գորգի վրա։ Ընտանիքի անդամները և սերունդները ևս դրա նկատմամբ ակնածալից վերաբերմունք էին դրսւորում՝ իբրև օջախի նահապետի ներկայության և տվածութիկ շնորիկի խորհրդանիշ։ Նույնպիսի վերաբերմունք կա նաև երաժշտի նվազարանի նկատմամբ։

Սեր դաշտային գրանցումներում կան նաև մասնավոր դեպքեր, երբ պատրաստված առաջին նվազարանն ընծայաբերվում էր սրբավայրին/սրբին (հմմտ. Ար-

Կարապետի շիրիմի և վանքերի ստեղծագործական ձիրք շնորհելու հատկության հետ): Տարեց վարպետների հավաստմամբ՝ պատրաստած առաջին սրինգը բողել են եկեղեցում՝ Տիրամոր պատկերի առջև<sup>160</sup> [ԴԱՆ, 1985]: Երեմն, մեծ համարում ունեցող վարպետն ուխտ էր անում կատարյալ նվազարան ստեղծելուց հետո՝ անհատույց երեք որք երիտասարդի կամ կարիքավոր ընտանիքի հարսանիք կատարել կամ յոք սրբավայրի «ուրախության նվազել»<sup>161</sup>:

Ուշագրավ է, որ այլ բնագավառներում գործող վարպետների ստեղծագործությունների նման, լավագույն նվազարան պատրաստող վարպետի, ինչպես և կատարողի (նվազող, երգող) ստեղծագործական արդյունքը համարվում էր «հոգու հանար ընդունելի վարձք», որը հաշվի է առնվելու Ահեղ դատաստանի ժամանակ (հմտ. գրիշի, ծաղկողի ու խաչքարագործի հետ) [Պետրոսյան, 2008, 240-266]:

Մինչև XX դ. կեսերը գյուղական շրջաններում դեռ պահպանվում էր նվազարանը երաժշտին ընծայելու կամ փոխանակելու սովորույթը (դրամով կամ բնամբերքով): Երկու դեպքում էլ, ստացողը պետք է համապատասխան փոխհատուցում աներ: Բանասաց երաժշտներից ու վարպետներից շատերի կարծիքով՝ հատկապես հաջողություն էին բերում ընծայաբերքած նվազարանները: Նվազարանը երաժշտին հանձննելու արարողակարգում ընդունված էր դեմ-դիմաց կանգնելը, խոնարհության նշան անելն ու փոխադարձ օրինանք ու բարենադրանք ասելը, որ ծիսական երկխոսության կարգով էր գործում: Օրինակ՝ Վարպետը նվազարանը պարզում էր երաժշտին և ասում՝ «Ուրախության նվազեն», «Խերով եղնի», «Հենց ձեռդ առնես՝ մատներդ իրան-իրան ածեն», «Նվազիդ ձենը օխտը գեղ հասնի», «Զենիցը շարը խափանվի, վատը՝ փախչի», «Նվագովիդ որբին ուրախացնես, շարը խափանես, դուշմբնին տրաքացնես» և այլն: Իսկ երաժիշտը, վերցնելով նվազարանը, գլուխ խոնարհելու շարժում էր անում և պատասխանում՝ «Ձեռներդ դալար», «Խեր-բարաքյարի մեջ մնաս», «Հազարը սարքես», «Թափածդ քրտիմբը օսկի-մարքարիտ դառնա», «Դու սկսես՝ Աստված շարունակի», «Յորը պորտդ քո սարքած սազի ձենով ուրախություն անի», «Սարքածդ սազը հոգուդ դիմացը գա», «Դրա ձենը Դատաստանին դեմքը գա ու լուս տա» և այլն: Երկխոսությունից հետո երկուսն էլ կրկնում էին «Ընդունելի լինի», «Ամմեն» (նաև՝ ներկաները), ապա մի գավաք գինի կամ օդի էին ըմպում և «հաց կիսում»:

Նոր նվազարանով առաջին անգամ ուրախ մերեկներ էին հնեցնում կամ տոների, ուխտագնացությունների, հանդիսությունների ու խնջույքի ժամանակ նվազում՝ մասնակիցներին հայտարարելով այդ իրողությունը, որին հաջորդում էին օրինանքն ու մաթրամբը: Դիտելի է, որ նոր՝ անեղծ նվազարանի առաջին կատարման հետ կապված հավատալիքի համաձայն, տանտերը կամ իրավիրողը, իր օջախին մատուցված պատվի համար վարպետին դրամ, նախշուն գուլպա, շալե գոտի արադաղ կամ հացահատիկ էր նվիրում<sup>162</sup>: XIX դարում տարածված ծիսական և լիրաքառությունների մասին վկայող տարաբնույթ սովորությունների մի մասը մեզ է հասել՝ բանահյուսության երաժշտախոսքային տեքստի փոխակերպվելով: Այդ նշխարներից շատերը ժամանակի ընթացքում մոռացվել են: Որոշ սովորույթներ գոյատևում են վերապրուկային ձևով կամ նորովի մեկնարանությամբ, մյուսները՝ նոր ձևավորվող կենսընթացի բերումով, վերածվել են մանկական խաղի: Օրինակ, 1987թ. Ստորիում անցկացված գիտարշավի ժամանակ գրանցեցինք<sup>163</sup> մանկական փողային նվազարան պատրաստելուց առաջ ասվող մի հմայական տեքստ, որի միջոցով

պատաճի նվազարանագործը դիմում է փայտի մեջ բնակվող ուժերին՝ ակնկալելով հնչեղ ու բարհունչ ձայնով շվիկ ստանալ. «Պըկան<sup>164</sup>, պլկան տյուս եկ՝ քու մար ուսի երկու ծյու...»: Այդ տեքստն ասերգային բնույթ ունի. ասելիս դեմքը դեպի արևն է դարձնում և անընդհատ կրկնում՝ ուտենու ծյուղի վրայի կանաչ կեղևը ծեծելով հանելու ընթացքում:

Հայտնի է, որ նվազարանը երկու հիմնական գործառույթ ունի՝ ձայնային հաղորդակցություն և բնույթյան տարբեր երևույթների, տարրերի ու մարդու հոգեվիճակների, մտքերի, իղձերի ու տրամադրությունների վերաբարտադրություն: Մարդուն իբրև նվազարան դիտարկելիս, ակնհայտ է, որ դեռևս հնագույն ժամանակներից մարմնի տարբեր մասերից ծնունդ առած ձայները կարևոր դեր են ունեցել հաղորդակցություն-տեղեկատվություն ապահովելու առումով, ինչպես՝ կանչը, ծափը, սուզոցը, դրվյունը և այլն: Բնույթյան երևույթներն ու տարբեր կրկնօրինակելու և սեփական զգացմունքներն ու մտքերը հնչյուններով արտահայտելու հարցում մարդուց ծնված ձայները լիարժեքորեն կատարում են այս խնդիրը թե՛ ոփքի, թե՛ մեղեդային կառույցների առումով<sup>165</sup>: Պատահական չէ, որ հաճախ երգչի տեմբրը բնորոշելիս, նրա արտաքերած հնչյունները որակում են իբրև դուդուկի, ջութակի և այլ նվազարաններին բնորոշ ձայն: Այսինքն, մարդու մարմնի տարբեր մասերը կարող են փոխարինել բոլոր հիմնական նվազարանային ընտանիքներին. մատները, ձեռքերը, ոտքերը, կուրծքը՝ հարվածայիններին, լեզուն, շրբունքները, շնչափողը՝ փողայիններին, կոկորդն իր ձայնալարերով՝ լարայիններին, իսկ թոքերն ու իրանը՝ ցանկացած լավագույն նվազարանի ռեզոնատորին: Այսօր էլ, տարաքնույթ տոնների, ծեսերի, կամ խնջույքների ժամանակ, մարդու մարմինը նվազարանի դեր է կատարում, ինչպես պարելիս ծափերը, մատների կտրուկ շփումից առաջացած ձայները, ոտքերի հարվածները (օրինակ՝ հանրահայտ չեղուկան): Եթե փորձենք հակառակ կողմից մոտենալ խնդիրն՝ դիտարկենք նվազարանն իբրև մարդ, կտեսնենք, որ վարպետը նվազարանը պատրաստում է, ինչպես Արարիշը՝ մարդուն: Նվազարաններից շատերն ընդհանուր կառուցվածքով մարդակերպ են (օրինակ՝ լարային-աղեղնայինների ընտանիքից ջուրակը, թափշորակը, կրնտրաբասը, լարային-կամիքայիններից՝ սազատիպ նվազարանները և այլք): Կան նվազարաններ, որոնք մարդ-արձանի առանձին մասեր են, ինչպես աֆրիկյան թմբուկները, որ փոխարինում են մարդարձանի գլխին, իրանին կամ կրծքին: Հաճախ, նվազարանն իր ձևով ու հնչողությամբ նմանվում է մարդու մարմնի մասերից որևէ մեկին և նրան վերագրվում են այդ մասին բնորոշ հատկություններ, ինչպես զունան<sup>166</sup>: Նվազարաններից շատերը ժողովրդական պատկերացումներում սեռային պատկանելություն ունեն. այդ հատկանիշն ավելի վառ արտահայտվում է տարբեր ժողովուրդների ավանդական ծեսերում ու հավատալիքներում և հետաքրքիր դրսնորումներ է ստանում բանահյուսական մշակույթում:

Նվազարանի կապը մարդու մարմնի հետ կարող է նաև գեղարվեստական արտահայտություն ստանալ, ինչպես օրինակ՝ Ս. Փարաջանովի «Նռան գույնը» կինոնկարում քանանչայի գլուխը համեմատվում է կնոջ կրծքի հետ: Բացի կառուցվածքային նմանությունից, նվազարանի մասերին տրվող անվանումները ևս, ուղղակիորեն կրկնում են մարդու մարմնի մասերի անունները. գլուխ, վիզ, «բողազ», ականջ, կող, մատ, ոտք, փոր, պորտ և այլն: Արտաքին նմանողությունից զատ, նվազարանը նաև մարդու ձայնի ու ապրումների վերաբարտադրողն է: Այն կարող է մարդու նման

ծիծաղել, լաց լինել, տնքալ, աղերսել, խոսել կամ պատմել: Եվ եթե ընդունենք, որ մարդն Աստծո ստեղծած նվազարանն է, իսկ նվազարանագործն արարում է նվազարանն իրք մարդ, այսու՝ նվազարանը դառնում է վերարտադրության վերարտադրություն՝ անընդունելի համարվելով դառնալու օրիներգործյան ուղեկցող և հնչելու հայց եկեղեցում, հայդ՝ նախապատվորյունը տրվում է Արարշի ստեղծագործությանը՝ մարդուն: Ըստ քրիստոնեական պատկերացումների, Աստվածարարեց մարդուն «նրա մարմինը վերածելով կատարյալ նվազարանի»:

Ազգարանական գրականության մեջ տարբեր հեղինակներ քննարկել են մարդուն իրք տիեզերքի հարացույց: Դիտարկենք նվազարանն իրք տիեզերքի վերարտադրություն: Իր արարչագործության ընթացքում վարպետն օգտագործում է բնության բոլոր հիմնական տարրերը (օդը, հողը, կրակը, ջուրը), բնական նյութերը (մետաղը, քարը, փայտը), ինչպես նաև ստորգետնյա աշխարհում, ջրում, երկրի մակերեսին ու երկնքում բնակվող բոլոր արարածների մարմինների մասերը (կաշին, ոսկորները, եղջյուրները, աղիքները): Ըստ որում, տիեզերքի հիմնական տարրերը դառնում են նաև արարման գործընթացի անմիջական մասնակիցները, որոնց շնորհիվ կատարվում է հումքի տեխնիկական մշակումը (օրում կամ քամու միջոցով չորացնելը, հումքը թրցելն ու շոգեհարելը, եռացնելով ճկելը, կրակով մշակելն ու ամրացնելը, խեժով սոսնձելն ու պատելը, մետաղով ու փայտով ազուցելը): Հիշենք նաև, որ օդը լարային, փողային ու հարկանային նվազարաններից մեծ մասի հիմնական բաղկացուցիչ մասերից է, որով լցված է ռեզոնատորը: Հայս՝ նվազարանի պատրաստմանը վարպետը, կրկնօրինակում է Արարշին՝ նվազարանի միջոցով վերատին կրկնելով տիեզերքի արարման գործընթացը: Նա ստեղծում է երկնային լուսատուներ արև՝ ծնծղա, զիկեր, քշոց, զանգ, գոնզ, լուսին՝ դափ, թմրուկ: Ծնծղայի սկավառակը զարդանախշում է արևի նշաններով, իսկ քշոց՝ նաև ճաճանչափոր ճառագայթներով: Հայոց ավանդական կյանքում մեծ ծնծղաները արևի խավարման ժամանակ կատարվող ծեսի գործուն մասնակիցներն են: Ըստ ավանդական պատկերացումների, պատճառը վիշապն է, որ կու է տալիս արևին, ուստի և մեծ ծնծղաների ու թմրուկների հումկու հարվածների շնորհիվ նրան պետք է ազատել վիշապից [Բենսե, 1900, 31: Սրբանաձայանց, 1876, 113]: Ծեսում ծնծղայի ու թմրուկի օգտագործումը ոչ միայն կապվում է այդ նվազարանների արձակած հզոր ձայների հետ, այլև ծնծղա՝ արև, թմրուկ՝ լուսին խորհրդանիշների: Երկնային լուսատուներն իրք խորհրդանիշներ, վերածվում են հարվածային, լարային ու փողային շատ նվազարանների զարդանախշերի: Նմանօրինակ մտածողությամբ՝ զարդանախշերի են փոխակերպվում բնության տարրերից շատերը. ջուրը, կայծակը, լեռներն ու հողը, կենդանիները, բռչունները, սերմերն ու պտուղները, բույսերը և այլք: Իր արարչագործության ընթացքում վարպետը կերտում է նաև բռչուններ (կավե շվիկներ, բռժուններ), ծառեր (բռնակավոր զիկեր), մարդկանց ու կենդանիներ: Վարպետն արարում է նաև ճարտարապետական կառույցներ. քանոն պատրաստելիս [Տամբուրիստ Արյունի, 1968, 55] ստեղծում է լճեր (կաշվե քաղանքները), գետեր ու ճանապարհներ (լարերը), դրանց վրա կառուցում կամուրջներ (խառակը), ծառեր տնկում (ականջները). արդյունքում ծնվում է քաղաքն իր բնակիչներով (ալտերացիոն բռնակներ), որոնք, վարպետի մեկնարանմամբ, մարդիկ են, որ ծնվում ու մահանում են՝ նվազարանին մաժորային ու մինորային հնչերանգներ հաղորդելով: Արդեն պատրաստի նվազարանը, որ բնության մշակութայնացված տարբերակն է,

Վերարտադրում է տիեզերքի բոլոր տարրերի ու երևոյթների, կենդանի էակների ձայները, հնչյունները, արտահայտում տարաբնույթ հոգեվիճակներն ու զգացմունքները: Բնության տարրերի ու հումքի օգտագործման ու վերամշակման գործընթացում նվազարանագործ վարպետի մեջ, կարծես, միաձուլվում են նաև դարբնի, բրուտի, փայտագործի, կաշեգործի կերպարները: Ու թեև հիշյալ վարպետները, օրինակ, դարբինն, ավելի անմիջականորեն են առնչվում բնության տարրերին, նվազարանագործը նրանցից տարրերվում է, քանի նրա ստեղծագործությունները միտված են նաև բնության բոլոր տարրերն ու երևոյթները հնչյուններով վերարտադրելուն: Վերիշենք իին Հայաստանում տարածված «Մեկնություն ձայնից» ուսմունքը, ըստ որի, երաժշտության ձայներն առաջացել են բնության չորս հիմնական տարրերից՝ ող, հող, կրակ, ջուր, իսկ մեկ այլ՝ տաս ձայների (գլխավոր, հարակից և օժանդակ) ծագման տեսության համաձայն, դրանք բնաձայնական են (կրկնօրինակում են գետերի, ծովի ալիքների, աղբյուրների, տարրեր գազանների ու թռչունների ձայները): Նմանատիպ բազմաթիվ տեսություններ կան իին աշխարհի տարրեր ժողովորդների վշակույթներում: Ի դեա, հայկական համակարգում ներառված առաջին երկու ձայները ծնվում են արհեստներից հյուսնությունից և դարբնությունից [Թահմիզյան, 1970 24-29]:

Պատահական չէ, որ նվազարան ստեղծելիս վարպետը, Արարչի նմանողությամբ, նաև կենդանի շունչ է ներարկում նրան՝ լարում է: Ասվածը հատկապես տեսանելի է քանոն պատրաստելիս, երբ ավարտելով իր արարչագործությունը, վարպետը հարմոնիկ կարգի է բերում նրան՝ լարելով բանալիով: Դիտելի է, որ բանալին, որով կարգարերվում է տիեզերք-նվազարանը՝ ստեղծում է դարբինը, որը առասպելաբանական մտածողությամբ, տիեզեթիական կարգի պահպանման պատասխանատուն է (հմմտ. ավանդական ծեսերում նրա գործառույթը) [Թաղևոսյան, 2007, 117-159]: Ասացինք, որ նվազարանագործը կրկնօրինակում է արարչագործական գործընթացը՝ վերստեղծելով տիեզերքը: Այսպիսով, տարաբնույթ զարդանախշերի ու գույների վերածված տիեզերքն իր բոլոր խորիրդանշներով ոչ միայն առկա է նվազարաններում, այլև հենց այդ տարրերն են հովանավորում նվազարաններին՝ օժտելով բնության, կյանքի երևոյթների և կենդանի էակների վրա ներգործելու հատկությամբ: Նվազարանը և նրա արձակած հնչյունները ձեռք են բերում հրաշգործ հատկությունները: Դրա ինքնատիպ դրսևորումները հերիարներում առկա նվազարաններն են, որանց հերոսը ձեռք է բերում անդրաշխարհում՝ դրանց միջոցով հնարավորություն ստանալով իրեն ենթարկել բոլոր շնչավոր և անշունչ ունկնդիրներին: Այսօրինակ նվազարանների կատարողականությունը հատուկ գիտելիքներ չի պահանջում, քանի ու դրանք հնչում են մարդու անկախ՝ իրենք իրենց և նա, ով կարողանում է գտնել ու տիրել դրանց, վերածվում է իդեալական երաժշտի՝ այս աշխարհի վրա ներգործելու հատկությամբ: Երաժշտության ու նվազարանի հրաշգործ հատկությունների շնորհիվ, դրանք դառնում են բոլոր կարևոր ծեսերի ուղեկիցները՝ հովանավորելով ու պահպանելով համայնքն ու նրա անդամներին չար ուժերից:

Հայոց եկեղեցում ևս, նվազարանների հիմնական գործառույթը կապվում է ձայնի մոգական ուժով չար վաճելու, խափանելու հատկության հետ, ինչպես քողով, ծննդան ու բոժոնները [Օրմանեան, 1992, 60, 91, 126: Լիսիզիան, 1958. Պիկիչյան, 1992, 215-224]: Աղմկային նվազարաններից շատերը նաև պահպանակի դեր էին

կատարում (հմմտ. ընտանի կենդանիների վճից կախվող բոժոժավոր դադրանների ու զանգակների հետ:

Ամենայն հավանականությամբ, եկեղեցին շարունակում էր կիրառել նախորդ ավանդույթում ընդունված սրբազնա տարածքի մաքրագործման ձևերը, որոնցից էր և ձայնի միջոցով շարը վանելու և խափանելու սովորույթը: Ուշագրավ է, որ քրիստոնեական եկեղեցու արարողակարգում հատկապես *անսուրք* համարվող հեթանոսական նվազարաններով էին վանում *շարը ու անսուրքը*:

Նվազարանի ու ձայնի պահպանակային գործառույթը դիտելի է նաև Նոր տարվա տնօրիների և ավանդական հարսանիքի ծիսական երթերում, որոնք ուղեկցվում էին ժամկոչի կամ տիրացուի զանգակով, կոչնակով, երբեմն էլ ծնծղայի երգեհոն կոչվող տարատեսակով:

Երաժշտական հնչյունների ներդաշնակությունը՝ հարմոնիան, պայմանավորվում է տիեզերքի ներդաշնակությամբ և մեկի խախտումը հանգեցնում է մյուսի խարարմանը՝ քառսին: Պատահական չէ, որ առասպելներում երաժշտության ու առաջին նվազարանի ծնունդն ուղղակիրուեն կապվում է տիեզերքի ծնունդին՝ քառսից կոսմոսի անցմանը [Աբրամյան, Պիկիչյան, 1991, 176-185]: Դիտելի է, որ անգամ XX դարում, Շիրակի և Զավախսի գյուղերում, պարկապուկի վերին մասում հայելու կտոր ամրացնելու ավանդույթը՝ տեղի երաժիշտների մեկնարաննամբ, միտված է նվազարանի մեջ տիեզերքի արտացոլմանը: Հարդյունս դրա, նվազարանը, վերածվելով տիեզերքի հնչյունային արտահայտչի, վերարտադրում է այն՝ դառնալով մի յուրօրինակ միջնորդ բնուրյան ու նարդու միջև, որի շնորհիվ մարդը հասու է դառնում տիեզերքի ձայններին [Մյզ. կոլտյուրա... 1937]: Այս դիտանկյունից ուշագրավ է նաև մեծ թմրուկը: Նվազարանի հնչողությունը նույնացվում է որոտի ձայնին, կոպալներին փորագրված նախշերը՝ կայծակին: Ավանդական մշակույթում թմրուկի միջոցով ազդարարվում է ժամանակը՝ սկիզբը և վերջը, իսկ ծիսակարգում նվազարանի ձայնին առնչվող պատկերացումներում զարկերի (գոնզի) միջոցով առօրեականից անցում է կատարվում դեպի ծիսական ժամանակ: Դրա շնորհիվ նվազարանը դառնում է արարչագործական ծեսերի անմիջական մասնակիցը, ինչպես՝ ավանդական հարսանիքում: Խորհրդանշական է նաև գոյյնը: Թմրուկի փայտե իրանը սովորաբար կարմիր կամ շագանակագոյն է ներկվում, որն էլ նվազարանի գործառույթի ցուցիչն է. կարմիր՝ հարսանեկան թմրուկն է, շագանակագոյն՝ սովորական (առաջինը՝ արյան, կյանքի երկրորդը՝ հողի գոյյնն է): Ըստ Ծալկայի ու Ախալքալաքի վարպետների, XIX դ. ընդհուած մինչև XX դարի կեսերը, սպո հանդեսների և բաղման ծեսերի ժամանակ օգտագործվող թմրուկները սև էին ներկվում և արգելվում էին կիրառել այլ ծեսերի ու տոների ընթացքում [ԴԱՆ, Կամոյի շրջ., 1999, Վայոց ձոր, Վայք, Զավախս, 1998-1999]: Ահա թե ինչու ավանդական մշակույթում խիստ կանոնակարգված էր յուրաքանչյուր նվազարանի, այստեղ՝ թմրուկի մասնակցությունը կոնկրետ ծեսին, որի բաղկացուցիչ տարրերն էին նվազարանն ու երաժիշտը: Սրանով էլ բացարկվում է հավատալիքներում, տոնածիսական արարողակարգում, ժողովրդական բժշկության մեջ և կյանքի բոլորվ ճռական փուլերում նվազարանի (երաժշտի, վարպետի, երաժշտության) պարտադիր ներկայությունը, ինչպես և ավանդական կյանքում նրանց նկատմանը եղած յուրահասուկ վերաբերմունքն ու իրեն ինքնության խորհրդանիշ ընկալելը [Պիկիչյան, 2003, 204-206]:

Սուասպելամտածողության մեջ, նվազարանագործ վարպետի կերպարը (իդեա-

լական տարբերակ) նույնացվում է նաև իր արարած նվազարանի ու մեղեդու՝ երաժշտության հետ: Այս առումով, դիտելի է փողային նվազարանների ավանդական եռյակի կատարման ժողովրդական մեջնարանությունը, ըստ որի բուն մեղեդին (1-ին գուտնա, դուդուկ) Ներկան է, դամք (2-րդ գուտնա, դուդուկ)՝ Հավերժությունը, իսկ թմրուկի (դափի) ոիթմիկ զարկերը՝ Կյանքի զարկերակը: Սրանից էլ հետևում է երաժիշտներից յուրաքանչյուրին նշված ծիրի պատկասիսանալուն ու կարգավորիչն ընկալելը և երաժիշտների եռյակի պարտադիր ներկայությունը բոլոր գլխավոր ծիսական արարողություններում (եթե անգամ երաժշտության հնչողությունը ինչ-ինչ պատճառներով բացառվում է): Հիշենք, որ այսպիսի իրավիճակներում երաժշտի հետ «մասնակցում է» նաև նվազարանը, որի տեսանելի լինելը կամ հնչելը չի պարտադրվում, ինչպես օրինակ՝ առաջին ակոսի բացման ծեսում: Ջրիսոննեական ավանդույթի ժողովրդական մեջնարանմամբ՝ փողային նվազարանների եռյակը ևս, Սուրբ Երրորդության նմանողությամբ, մեկ ամբողջականության՝ եռամիասնության, խորհուրդն ունի, այսու և Ամրող է ու Կատարյալ և կյանքի անընդհատության իմաստն է արտահայտում (ասվածն ապացուցում է նաև խոսակցական լեզվում նրա անվանումը՝ դաստա):

Ամփոփելով ասենք, որ ավանդական նվազարանների եռյակը՝ դաստան, իր գործառույթով համեմատելի է դիրիժորի կերպարին, որն ըստ Լևի Սարոսի [1972, 25-49.], երաժշտությունը ներկայացնում է ժամանակային ուղղահայաց և հորիզոնական մակարդակներում՝ համաժամանակյա և տարաժամանակյա, ու իր միջով անցկացնելով՝ հրամցնում այն ունկնդրին:

## ՆՎԱԳԱՐԱՆՆԵՐԸ ՀՈԳԵՎՈՐ ԵՎ ԱՇԽԱՐՀԻԿ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՈՒՄ

Հայոց եկեղեցու երաժշտածիսական արարողակարգը բազմանիստ կառույց է, որի մեջ ներառվել ու վերահիմնատավորել են նախորդ քաղաքակրթական շերտի բազմաթիվ տարրեր: Եկեղեցական և ժողովրդական տոնածիսական համակարգերի համեմատական քննությունը, հնարավորություն է տալիս պատկերացում կազմել նաև նախարքիսառնեական շրջանի երաժշտական մշակույթի ընդհանուր նկարագրի մասին: Մեր եկեղեցու երաժշտածիսական արարողակարգն իբրև ամբողջական համակարգ, դեռևս չի ուսումնասիրվել, թեպես մասնագիտական գրականության մեջ հարցին առնչվող ուշագրավ դիտարկումներ այնուամենայնիվ կան: Ցավոր, հայոց հերանոսական հոգևոր արարողակարգի երաժշտական նկարագրի վերաբերյալ մեզ հասած տեղեկությունների թեկորները թույլ չեն տալիս վերականգնել տաճարային հնամենի ծեսերում հնչող երաժշտության լիարժեք պատկերը (ժանրային, թեմատիկ, ոճական առանձնահատկությունները, երկացանկը, նվազարանների տեսականին, կատարման կերպը գործառույթը և այլն): Այս համատեքստում արժեքավոր նյութ են ընձեռում ավանդական նվազարանները, որոնց գործառնությանն ու նշանակությանն էլ՝ հոգևոր և աշխարհիկ կտրվածքով, նվիրված է մենագրության այս բաժինը<sup>167</sup>: Փորձ է արվում նվազարանների միջոցով դիտարկել հերանոսական և քրիստոնեական ծխակարգային ավանդույթների շարունականությունը՝ ժառանգականության փոխանցման և կիրարկման վերահիմնատավորման տեսանկյունից: Ու թեև քրիստոնեությունն ընդունած արևելյան ու եվրոպական շատ երկրների

նախաքրիստոնեական երաժշտական մշակույթն ուսումնասիրողների առջև ևս նույն խնդիրն է ծառանում՝ հայկական նյութն անհամենատ սակավախոս է<sup>168</sup>:

Եկեղեցական ծխահամալիրում, նվազարանների կիրառության խնդիրը ցայսօր մշակութաբանության կնճռուտ հարցերից է, թեև առաջին հայացքից կարող է, այդ կերպ չընկալվել: Մեր տեսադաշտում են հայ ժողովրդի կենցաղում տարածված այն նվազարանները, որոնք ներմուծվել են նաև հոգևոր արարողակարգ, կամ տեղ գտել հոգևոր տոնի ու ծեսի ժողովրդական տարրերակում: Ուսումնասիրության համար հիմք են ծառայել հայ պատմիչների տեղեկությունները, մասնագիտական ու գեղարվեստական գրականության տվյալները, միջնադարյան պատկերագրական նյութը, որոնք համալրվել են Հայաստանի տարրեր շրջաններում մեր կատարած ազգագրական հետազոտությունների արդյունքներով: Ամենակին հավակնություն չունենալով բոլոր հարցականների պատասխանները սպառելու, վերատին քննարկենք երևույթը մեկ այլ՝ էքնոերաժշտագիտական տեսանկյունից:

Աներկրա է, թե եկեղեցու հավատամքը Սուրբ Գիրքն է, ուստի փորձենք նվազարանների կամ նվազարանային երաժշտության առնչվող որոշ անդրադասումներ փնտրել այնտեղ: Հին Կտակարանում հիշատակվում են թե՛ հայոց, թե՛ օտար մշակույթներին բնորոշ տարաբնույթ նվազարանների անուններ որոնք երթեմն նաև նկարագրվում են: Ստեպ-ստեպ ներկայացվում է նաև դրանց կիրառությունը և դրանց-ինչ ակնարկ չի արվում որևէ ծեսում նվազարանների կենցաղակարնան ավանդույթի անպատշաճության վերաբերյալ, որը թերևս կարող էր նպաստել հոգևոր արարողակարգում նվազարանային երաժշտության սահմանափակմանը կամ արգելքին: Սակայն, հայտնի է, որ եկեղեցին միայն Հայաստանում չէ, որ ձգտում էր հնարավորինս կանխել ավանդական նվազարանների մուտքն իր տարածք՝ գերադասությունը մարդու մարմնից ծնված ծայնին, և ո՛չ բնավ, նրա ստեղծած առարկաների հնչողությանը տալով [Գերզման 1988, 30-36]: Վերիշենք կրկին վաղ քրիստոնեություն շրջանում գրված և Բարսեղ Կեսարացուն վերագրվող «Յաղագս ծայնից» մեկնության հատվածը, որտեղ հեղինակը պարզաբանում է սաղմոսներն առանց նվազարանների միջամտության երգելու անհրաժեշտությունը. «Արդ՝ յամենից դասս և ի յարնարումն բանիցս զՄինն արինել և փառաւորել զԱստուած: Եւ առ այս ամեն ասէ մարգարէն. Սաղմոս ասացէք Աստուոյն մերոյ: Սաղմոս ասացէք Թագաւորին մերոյ, սաղմոս ասացէք: Եւ լարձեալ՝ թէ երգեցէք Տեառն, երգեցէք անուան նորա: Եւ հրամանիս այս բազումք հաւատացին և հետևեցին: Ոմանք երգեն առանց գործոյ, ոմանք՝ գործովք: Ասափ և Երանն ծննդղակը վերագրէին: Զաքարեաս և Ողորիաս և Սիմեան և Եղիաս և Մովսէս և Թիղով տալղովք երգէին: Արդ՝ ասացից և զայս. լինի սաղմոսարանն գործի արինութեան...»: «Արդ՝ մարդկանց առագաստին ոչ վայել է գործարան երգոց, որպէս ի հնումն, այլ եղիցի կոկորդն փոխանակ փողոյն, ունչ՝ փոխանակ սրնկի, կզակն, ծննդղակց, լեզուն. տնկըլոցի, բոլոր մարմինն՝ թմբուկ, միտքն՝ տաւիդ, հոգին՝ քնար, զգայարանքն՝ սաղմոսարան. զի գրեալ է, թե մարդն է գործի արինութեան»<sup>169</sup>: Քերպած առաջին հատվածում պարզորոշ նշվում է, թե ոմանք նվազարանով էին ուղեկցում սաղմոսերգությունը, ոմանք՝ առանց դրա (միայն երգով): Փաստվում է նաև, որ այդ նպատակով կիրառվում էին թե՛ ծննդղան, թե՛ տավիդը: Ապա, կարծեք, եղրահանգվում ու պատգամվում է, թե սաղմոսարանն է օրինության նախընտրելի նվազարանը: Սակայն, քիչ առաջ անցնելով, բոլորովին այլ կարծիք է հայտնվում,

որը վավերացնում է, թե մարդն է օրինության նվազարանը: Գուցե, առաջարկվող հարցի նկատմամբ երկակիությունն է պատճառը, որ հոգևոր ծխակարգում նվազարանի կիրառության խնդիրը միանշանակ չէ նաև մեր ժամանակներում: Չի բացառում, որ աստվածաշնչյան այս դրույթի ուղղակի ընկալումն էլ հայ քարգմանիներին նղել է հնարավորինս շրջանցել նվազարանների հիշատակությունը՝ Դավիթ Մարգարեի հանրահայտ սաղմոսներում, որոնք առկա են հունարեն, ոուսերեն, անգլերեն և այլ հրատարակություններում<sup>170</sup>: Թեև Սաղմոսաց գրքի ներածականում կարդում ենք. «Սաղմոսը բանաստեղծական ձևով շարադրված աղօքքն է, հոգեւոր երգը, զօր Դավիթ յօրինած է իր բառերով և իր եղանակով, երգելու համար զայն Աստուծոյ դիմաց, նուազի ընկերակցութեամբ, ինք իր ձեռքերով շինած տասնալար գործիքին վրայ, որպեսզի, իր ամրող էութեամբ, այսինքն մտքով, հոգինվ և մարմնով փառարանէ Տեր Աստուածը» [Գիրք Սաղմոսաց... 1988, 2], սակայն, միշտ չէ, որ հայերեն հրատարակություններում ավանդական նվազարանների անունները նույնությամբ պահպանվում են: Այսպես, Դավիթ հանրահայտ թիվ 150 սաղմոսի ոուսերեն տեքստում Տիրոջ փառարանելիս առնվազն յոթ նվազարանի անուն է նշվում՝ փող, սաղմոսարան, գուսլի, ծնծղայավոր դափ, լարայիններ, երգեհոն, նաև ծնծղայի երկու տեսակ՝ հիշուն և ամպրոպաձայն (հմնտ. գրականությունից հայտնի որոտաձայն, ահազնաձայն նվազարանների հետ):

Хвалите Его со звуком трубным, хвалите Его на псалтыри и гусялях,  
Хвалите Его с тимпаном и ликами, хвалите Его на струнах и органе,  
Хвалите Его на звучных кимвалах, хвалите Его на кимвалах громогласных.  
[Новый Завет 367].

1868թ. Երուսաղեմում տպագրված նույն սաղմոսի գրաբարյան թնագրում նվազարանների անունները բնավ չեն հիշատակվում, այլ փոխարինվում են Աստծո Էութենականությունն ու օրինության կերպը ցուցանող բառերով ու սաղմոսներգությամբ.

Օրինեցէք զԱստուած ՚ի սրբութեան Նորա. օրինեցէք զՆա ՚ի զօրութեան Նորա.

Օրինեցէք զՆա ՚ի հաստատութեան զօրութեան Նորա:

Օրինեցէք զՆա ՚ի զօրութեան Նորա. օրինեցէք զՆա ՚ի բազում մեծութեան Նորա:

Օրինեցէք զՆա ՚ի ձայն օրինութեան. օրինեցէք զՆա սաղմոսիր և օրինութեամբ:

Օրինեցէք զՆա ցնծութեամբ, գուլեցէք զՆա ուրախութեամբ:

Օրինեցէք զՆա ՚ի բանս քաղցունս, գովեցէք զՆա ՚ի բարբառ լսելի:

Օրինեցէք զՆա ՚ի ձայնս գոհութեան. ամենայն հոգիք օրինեցէք զՏէր:

[Գիրք Սաղմոսաց...1988, 413]

Այդ սաղմոսի աշխարհաբար քարգմանության երկրորդ տողում պահպանված է միայն «Օրինեցէք զԱյն փողահարութեամբ» արտահայտությունը [Գիրք Սաղմոսաց...1988, 412]: Արդեն, ակնհայտ է, որ տարբերություններ կան ոչ միայն օտարալեզու և հայերեն բնագրերում, այլև միևնույն տեքստի գրաբար և աշխարհաբար տարբերակներում: Օրինակ, թիվ 149 սաղմոսում կարդում ենք. «Օրինեցէք զանուն նորա օրինութեամբ, սաղմոսիր և օրինութեամբ սաղմոս երգեսցն նմա», իսկ աշխարհաբար քարգմանության նույն տողում ավելացված են նաև պար, նվազարաններ և սաղմոս բառերը. «Օրինեցէք Անոր անունը պարելով, նուազարաններով և օրինութեամբ սաղմոս բող երգեն Անոր»<sup>171</sup>: Թիվ 136 սաղմոսի աշխարհաբար

տերսում կարդում ենք. «Անոնց ուղիներուն վրա կախեցինք մեր նուազարանները», իսկ գրաբարյան թնագրում՝ «Ի մեջ ուշեաց նոցա կախեցաք զկտակարանս մեր» [Գիրք Սաղմոսաց 1988, 380-381]: Օրինակներից ակներև է, որ սաղմոսներուն նվազարանների անուններից շատերի ներմուծումը միայն հետագա թարգմանիչների շնորհիվ է կատարվել, թեև գրաբարյան տարրերակում ևս դրանք չեն բացառվում:

Բնագրում համեմատաբար հաճախ հանդիպող նվազարաններից են տասնադիմ կամ տասնավար քնարը, որն ի պատիվ հանրահայտ սաղմոսների՝ թարգմանվում է, տասնադեա սաղմոսարան (հմնտ. պատերինն, պատիր անվանումների հետ), փողը, կուածոյ փողը (մետաղյա փողայինների ընտանիքին պատկանող պյուճնե կամ արծաթե փող), եղջեր փողը (եղջրափող) և այլք [Գիրք Սաղմոսաց 1988, 91, 135, 279]: Երաժշտական արվեստի ժառանգական շարունակականության տեսանկյունից ուշագրավ է, որ սաղմոսներում կոչ է արվում Տիրոջը փառարանել օրինությամբ: Իսկ պարով, նվազարաններով ու երգով՝ այն է, դեռևս նախաքրիստոնեական շրջանում բյուրեղացած մշակույթի տարրերով, վանել չար ուժերին, վրեժ լուծել հեթանոսներից (հմնտ. Ժողովրդական բժշկության մեջ ընդունված բուժման նման եղանակների հետ, որոնց կանոնադասնանը ստորև): Այս դիտանկյունով շափազանց բնութագրական է, որ Կուտինա (թքք.՝ Քյորքահիա) թնակավայրում պատրաստված հայճապակե սալիկի վրա, քնարահար Դավիթ մարգարեի պատկերի ներքո արձանագրված է. «Դաւիթ երգե սաղմոս քնարի. Ելիք դեւն այլազգի. ի Քօրուիխա Ո-ՈՒ(Մ)Սի շինեցան» [Garswell 1972 A 8 Plate 2]:

Ինչպես նշեցինք, եկեղեցական արարողակարգում նվազարանի կիրարկման հիմնական ոլորտը սաղմոսերգությանը նվազակցելու էր<sup>172</sup>. այսու, քնարահարությամբ սաղմոս երգող Դավիթ Արքայի կերպարը խորիրդանիշի իմաստ ստանալով՝ մանրանկարիչների ու գեղազարդող վարպետների ներշնչանքի աղբյուրն է դառնում (հմնտ. մինչև XX դարի կեսերը կենցաղում տարածում գտած գորգահյուս, կարպետահյուս և ասեղնազործ առարկաները երաժշտության տարրերով պատկերագրելու և զարդանախշելու ավանդույթի հետ): Հոգևոր մատյանների հեղինակներն ու պատմիչները նախնաց կենցաղում ավանդաբար հնչող տարաբնույթ նվազարանների անվանումներ ու նկարագրույթուններ են թողել իրենց երկերում, փորձել են նաև թարգմանել ժողովրդին ոչ այնքան հայտնի նվազարանների օտարալեզու եզրերը, ինչպես. քնար (թինո), տասնադի, սաղմոսարան, տավիդ, ջնար, քանոն (դանոն), արդանոն, վին, ֆաամոն (զանգակ) և այլն<sup>173</sup>: Պատկերագրության առումով, ասվածի վկայությունը միջնադարյան գեղազարդման արվեստի տարրեր ճյուղերում (խաչքարեր, տապանաքարեր, մազաղաթյա մատյաններ) հայ վարպետների ու մանրանկարիչների ավանդած բազմապիսի նվազարաններն են, որոնք միաժամանակ վավերագրում են հոգևոր<sup>174</sup> և աշխարհիկ միջավայրում դրանց տարածվածությունն ու ծաղկողների քաջատեյակությունը: Միջնադարյան մանրանկարներում նվազարանները ներկայացվում են թե՛ ճշգրիտ կրկնօրինակմամբ, թե՛ իբրև նկարազարդման տարր, որը քնակ միտված չէ նույնությամբ վերարտադրելու գործիքը և հնարավորություն է տալիս ժամանակի գեղագիտական պատկերացումներին կամ նկարչի ճաշակին համահունչ փոփոխություններ կատարել: Մասնավորապես հարուստ է XII-XVI դարերում ստեղծված ծեռագիր մատյանների պատկերագրական նյութը, որտեղ ի շարս աղմկային-հարկանայինների՝ լայն տեսականիով ներկայանում են լարային (աղեղնային, կսմիթային) խմբի նվազարանները ևս [Մնա-

ցականյան 1955: Գևորգյան 1973: Էջմիածնի գանձերը 1984: Թահմիզյան 1982, 27-32]:

Թեև հայոց եկեղեցու արարողակարգում նախապատվությունը երգային արվեստին էր տրվում, այնուամենայնիվ, հոգևոր ծխակարգը չպատճեզվեց որոշակի նվազարանների ներմուծումից: Դրանցից էին աղմկային-հարկանային խմբին պատկանող զանգը, գրնաքը, կոչնակը, ծնծղան (որ կոչվում էր նաև երգեհոն), քշոցը և բռժութափերը, որ երկու գերակա գործառույթ ունեին՝ ազդանշանային-հաղորդակցական և մեղեդային<sup>175</sup>: Եվ հոգևոր, և՝ աշխարհիկ կյանքում հավասարապես կիրառվում են այս նվազարանների չլարված, իսկ ավելի ուշ, նաև լարված (որոշարկված բարձրություն ունեցող) տարբերակները: Ազդանշանային ոլորտում, ավանդույթի շարունականության շնորհիվ, հատուկ կարևորում էին ստանում աղմկային նվազարաններն իրքի ժամանակացույց: Ինչպես, սրբազն պատարագի, ժամերգությունների և արարողությունների, հոգևոր և ավանդական տոնների, տարեմուտի սկիզբն ու պարտը նշելը: Ուշագրավ է, որ թիվ 80 սաղմոսը ևս պատգամում է. «Փող հարկաք ՚ի գլուխ ամսոյ, յաւոր նշանավորի տարեկանաց մերոց» [Գիրք Սաղմուաց...1988, 234]:

Բացի հիշյալ կիրառություններից՝ աղմկային նվազարաններից շատերը նաև պահպանակի դեր էին կատարում (հմմտ. ընտանի կենդանիների վկից կախվող բռժութափոր դադրդանների ու զանգակների հետ) [Իսրաеляն 1993, 147-156: Քենսե, 1900, 10, 17]: Ամենայն հավանականությամբ, եկեղեցին շարունակում էր կիրառել նախորդ ավանդույթում ընդունված սրբազն տարածքի մաքրագործման ձևերը, որոնցից էր և ձայնի միջոցով չարք վաճելու և խափանելու սովորությը: Ուշագրավ է, որ քրիստոնեական եկեղեցու արարողակարգում հատկապես անսուրբ համարվող հեթանոսական նվազարաններով էին վաճում չարք ու անսուրբը: Այսպես, քշոցը և բուրգառն իրենց բռժութափոր պսակներով օգտագործվում էին երկու հիմնական նշանակությամբ.

ա) հոգևոր տոնների ու արարողությունների ժամանակ ուղեկցում էին հանդիսավոր երթն իրենց քաղցրալուր հնչյուններով, դրանով իսկ վերաճելով չարխափան պահպանակի:

բ) Քշոցն ուներ նաև զուտ կիրառական մեկ այլ գործառնություն. ըստ Մ. Օրմանյանի, պատարագի ընթացքում այն ծառայում էր իրքի սրբազն գինու սկիհից տարաբնույթ անմաքուր միջատները քշող-հեռացնող գործիք. այստեղից էլ բխում է նրա հայերեն անվանումը [Օրմանյան 1992, 60-61]: Հիշենք նաև, որ բուրգառի հիմնական դերը խնկարկումն էր, որի ժամանակ խեժի բուրմուճն ու ծովսր խորհրդավոր մթնոլորտով էին պարուրում փառարանության ծեսը՝ միաժամանակ մաքրագործելով տաճարի տարածքն ու պահպանելով այն վարակիչ հիվանդություններից: Միևնույն՝ վնասազերծող, դեռև իրենց ձայնի միջոցով նաև բուրգառի բռժութերն էին կատարում՝ կրկնակի պահպանության տակ առնելով եկեղեցու տարածքն ու մարդկանց: Այսպես, հոգևոր և ֆիզիկական մակարդակներում ձայնի ու նվազարանի միջոցով ապահովում էր սրբազն տարածքի, անձի մաքրագործումն ու պահպանությունը: Նվազարանի ու ձայնի պահպանակային գործառույթը դիտելի է նաև Նոր տարվա տնօրինների և ավանդական հարսանիքի ծիսական երթերում, որոնք ուղեկցվում էին ժամկոչի կամ տիրացուի զանգակով, կոչնակով, երբեմն էլ ծնծղայի երգեհոն կոչվող տարատեսակով: Ի տարբերություն եկեղեցական

արարողակարգի՝ ժողովրդի տոնածիսական կյանքում, ըստ անհրաժեշտության, հնչում էին հեթանոսական շրջանից ժառանգված լարային, փողային, հարվածային ընտանիքների նվազարանները ևս: Ավանդական նվազարանները ժողովրդական տոնների պարտադիր մասնակիցներն էին. դրանք հնչում էին ընդիուպ եկեղեցու բակում, սակայն միայն վերը նշվածներին՝ զանգին, գոնզին, կոչնակին, քշոցին, ծննդային, բոժոններին վիճակվեց մուտք գրքել քրիստոնեական արարողակարգ: Մի քանիսը, ինչպես Վարդապատի, Ծաղկազարդի ու Բարեկենախանի տոններն ուղեկցող թշնամն կավե սուլիչները, կարկաչանները, ճրոռները, բոնակավոր գիլերն ու ծննդանների որոշ տեսակները, որ հայտնի էին իրքն պատղաբերության ծեսների պարտադիր բաղադրիչներ՝ մանկական խաղալիքների փոխակերպվելով տեղափոխվեցին կիրարկման նոր դաշտ: Այս նվազարաններն ու ձայն արձակող հարմարանքները, որ նախարիստոնեական ավանդույթում գերակշռորեն օգտագործվում էին ձայնի միջոցով շարք վաճելու և պատղաբերությունն ապահովելու ակնկալիքով, նոր պաշտամունքային համատեքստում ևս պահպանեցին իրենց առաջնային նշանակություն՝ հնամենի ակունքների քողարկմամբ ու ծածկագրմամբ: Աշխարհիկ տոննախմբությունների ու խնջույքների ժամանակ, աղմկային և հարկանային նվազարաններն ու ձայն արձակող հարմարանքները շարունակում էին կենցաղավարել որպես ժողովրդական երգի ու պարի բաղադրատարր՝ ընդգծելով մեղեդու շափակշուրային պատկերը և հնչյունների զորությամբ պահպանելով շրջակայքն ու մարդկանց: Այսպիսով, ինչպես նշեցինք նախորդ գլխում, թեև ժողովրդական տոնների ժամանակ սրբազնացված տարածքը վերածվում էր երկու հակամետ աշխարհների, որոնցից ներսը՝ եկեղեցին, քրիստոնեականն էր, դուրս՝ հրապարակը՝ հեթանոսականը, սակայն ժողովրդական ծիսակարգում դրանք գիտակցվում էին որպես ամբողջական ներդաշնակություն:

Նվազարանների խորհրդանշային էությունը երևակվել է նաև քրիստոնեական պատկերագրության մեջ՝ կերպավորելով երկու հակադիր աշխարհները. դժոխքը և դրախտը: Սովորաբար աշխարհի կործանման բոքը կամ Ահեղ դատատանը ներկայացվել են ահասարսուու փողերի (Եղրափող, շեփոր, գալարափող), իսկ դրախտը՝ քաղցրալուր սրինգների տեսարանով<sup>176</sup>: Երկու տարբերակներում էլ հրեշտակներն են «զարնում» փողային խմբի այդ նվազարանները: Հատկանշական է, որ պատկերագրության մեջ հենց սրբահար հրեշտակներն ու հովիվներն են ուղեկցուն Տիրամորն ու մանուկ Հիսուսին<sup>177</sup>: Ի տարբերություն հոգևորի, աշխարհիկ պատկերացուներում դժոխքը հաճախ մարմնավորվում է սարսափազդու հսկա թմրուկների, փողերի, գունաների, մեծ ծննդանների միջոցով, որ համեմատելի է նմանօրինակ երաժշտական խորհրդանշներով ստեղծված պատերազմի նկարագրին, կամ Քրիստոսին Գողգոթա բարձրացնելու պատկերին<sup>178</sup>: Համապատասխանաբար, դրախտը ներկայացվում է մատների փոքր ծննդանների, գիլերի, սրինգների հնչմամբ ու հրեշտակների երգեցողությամբ:

Թաղման ծեսն, իրքն ամենապահպանողականներից մեկն, ավելի ակնառու է դարձնում ժամանակի ողջ երաժշտական մտածողության համակարգն իր բազմաշերտ ներկապնակով: Նախարիստոնեական ժամանակներից մինչև մեր օրերը, Հայաստանում այն ուղեկցվում է փողային, հարվածային նվազարաններով՝ զուրնա, դիոլ, դուրուկ, դափ, ինչպես նաև XX դարի սկզբներին ներմուծված ակորդեոնն և կլարնետ: Դեռևս հեթանոսական շրջանից ժառանգված, սպա հանդեսների բա-

ղայդրատարքի վերաճած կոծի ու ձայնարկության, նվազարաններով երգ ու պարով ուղեկցվող ծխակարգի դեմ էլ պայքարում էր քրիստոնեական եկեղեցին (հմնտ. պատմիչների հայտնի վկայությունները՝ բարձրաստիճան այրերի հուղարկավորության կարգում տեղ գտած սովորութային վերապրուկների մասին) [Աբեղյան 1966, 487-492]: Ըստ քրիստոնեական ավանդույթի, բաղման ծխակարգում ևս, նվազարաններին փոխարինելու է գալիս հոգեհանգստը օրիներգությամբ ու աղոքով կատարող հոգևորականը՝ կրկին հավաստելով ձայնին տրվող նախապատվությունը: Հաճախ, միևնույն ծեսում կողք-կողքի գոյատևում են թե՛ հնագույն մշակույթից ժառանգված երգի ու նվազարանների (դրույկ, կլատնետ, դափ, երբեմն՝ զունա-դիոլ) հնչյուններով մահացածին վերջին հանգրվան ուղեկցելու, թե՛ քրիստոնեական ավանդույթին հարիր՝ շարականների երգեցողությամբ ու աղոքով ճանապարհելու արարողակարգերը, որ նաև մեր ժամանակներում տարօրինակ չի հնչում (խնկարկող բոժոժավոր բուրգառը ծեսի աներկրա բաղադրիչն է, որ կարող է համարվել նաև զանգերի հնչողությամբ)<sup>179</sup>:

Քննարկվող երևույթների հիշյալ սանդղակում իր տեղն է գտնում նաև հեթանոսական շրջանից մինչև մեր օրերը հասած զունայով հնչող հոգևոր հիմնը՝ «Սահարին»:

Նմանատիա՞ նվազարան-երգ փոխակերպում է կատարվում նաև ժողովրդական բժշկության ոլրոտում: Ըստ ավանդական պատկերացումների, հիվանդությունը պատճառաբանվում էր մարդու մարմինն ու հոգին ներքափանցած շար ոզիների ներգործությամբ և դրանց բուժումը՝ շարը մարմնից դրւս մղելը, իրականացվում էր խոսքի ու երաժշտության հմայանքով. մարդու չայնի՛ աղոքների, կանոնակարգված չափակշռույթով արտասանվող մոգական բանաձևերի, սրբազն գրքերի ընթերցմամբ ու նվազարանների<sup>180</sup> հնչմամբ: Այս նպատակով առավելապես կիրավում էին զունահարներից ու բժրկահարներից կազմված նվազախմբերը, որոնք հիվանդին ստիպում էին պարել ու ցատկուել: Քանի որ բուժման միապահաղ-երկարաւու ընթացքի գլխավոր պայմանը մինչև հիվանդի ուշակորույս լինելը հզոր ձայնով ու կտրուկ ռիթմով անընդմեջ հնչող երաժշտության ապահովումն էր, ուստի հերքափոխության նպատակով, երկու կամ երեք խումբ երաժշտներ էին հրավիրում: Այսօրինակ բուժման եղանակները Հայաստանում կենցաղավարում էին մինչև XX դարի կեսերը, որոնց միջոցով ամորքվում էին առավելապես նյարդային, հոգեկան տարբեր հիվանդություններն ու դժվար ծննդաբերությունները<sup>181</sup>: Բուժման հիշյալ ձևերն իրենց բնույթով սինկրետիկ էին և ներառնում էին ձայնը, չափակշռույթը, խոսքը, շարժումը, պարը, մնջախաղի տարրերն ու նվազարանները: Այս ոլրոտում, պայքարելով նվազարանների և պարերի համընդհանուր տարածվածության դեմ՝ եկեղեցին պահպանում էր ձայնով՝ աղոքով և Սուրբ Գրքի համապատասխան հատվածների ընթերցմամբ ուղեկցվող բուժման եղանակները՝ հետևողականորեն կիրառելով «Մարդն է գործի օրինության» դրույթը: Ինչպես նշեցինք, պատկերագրության մեջ, Սաղմոսագիր Մարգարեն մեծավ մասսամբ ներկայանում է իր ավանդական տարրորշիչով՝ քնարով, տասնադի կամ սաղմոսարան կոչվող նվազարանով, վերջինիս անվանումն ուղղակիորեն կապվում է երգվող աղոքքների հիշյալ սեռին: Բնականարար, պատահական չէ, որ այս համատեքստում հենց Դավիթ Մարգարեն է դառնում հայ երաժշտների ու աշուուների հոգանավորը և պատկերված է համբարության դրոշին՝ քնար նվագելիս: Հետաքրքիր է նաև, որ ժողովրդական

ավանդույթում հաճախ Սուրբ Կարապետն<sup>182</sup> է փոխարինում նրան: Ժողովրդական հավատալիքներում Սրբի շիրիմը և անոնը կրող վանքերն օժտված են երաժիշտներին, պոետներին ու լարախաղացներին հովանափորող, ստեղծագործական ձիրք շնորհող, ինչպես և նվազարանները հրաշռով լարելու հատկություններով<sup>183</sup>:

Այսպիսով, ընդգրկված նյութի քննությունից հետևում է, որ եկեղեցին հեթանոսական ավանդույթի դեմ պայքարն իրականացրել է իր գաղափարախոսությամբ վերածնված, քրիստոնեական սկզբունքներին ընդունելի, ժողովրդական կենցաղում անդառնալիորեն արմատավորված երևույթների ու մշակույթի տարրերի ներմուծման ու փոխակերպումների միջոցով, որի մասնավոր դրսերումներն արտահայտված են նաև ավանդական նվազարանների կիրառության ժիրում: Որքան էլ եկեղեցին հետևողականորեն պայքարում էր նվազարանները հոգևոր ծիսակարգ ներմուծելու դեմ, այնուամենայնիվ, նվազարանն իրքն երաժշտական արվեստի բաղկացուցիչ ու խորհրդանշիչ, չտարրանշատվեց հոգևոր դաշտից և հնարավորինս ընդլայնելով կիրառման շրջանակները<sup>184</sup>, առավելագույն հնչեղություն ստացավ ժողովրի տոնածիսական կյանքում:

## ԱՇՈՒԴՔ ՊՈԵՏ, ԵՐԱԾԻԾ ԵՎ ԾԽԱՎԱՌ-ԱՍՊԵԼԱԿԱՆ ՀԵՐՈՍ

Աշուդների և նրանց արվեստի մասին տարրեր ժամանակներում բազմաթիվ ուսումնասիրություններ են հրապարակվել: Դրանք իմանականում քննության են առել «աշուդ» երևույթը մի քանի տեսանկյուններից՝ առանձնացնելով նրա տեղին ու դերը հասարակության կյանքում, աշուդական դպրոցները և երաժշտության ու պոետիկայի հարցերը [Պուտիլով 1997]: Փորձենք դիտարկել մինչ այժմ ուշադրությունից դուրս մնացած մի այլ տեսանկյուն, որը հնարավորություն կտա ևս մի քայլ անել այս հետաքրքիր ու բազմաշերտ երևույթի պատկերն ամբողջացնելու ուղղությամբ:

Աշուդական մրցույթին նվիրված աշխատանքներում, արխիվային աղբյուրներում ու բանասացների հետ զրուցելիս ուշադրություն է զրավում առաջին հայացքից ոչ այնքան կարևոր թվացող մի հարց. ո՞վ է դառնում, կամ ո՞վ կարող է դառնալ աշուդ:

Հավաքված նյութը վկայում է երկու տարրերակ՝ մի կողմից, փոքր տարիքից իր երաժշտական և ստեղծագործական տվյալներով, ճարտար լեզվով ու արտիստիկ բնությամբ աչքի ընկնող անհատը, որն իր մտավոր ընդունակություններով և օժտվածությամբ խիստ գերազանցում է հասարակության միջին անդամին մյուս կողմից՝ բույլ, կույր, եզակի դեպքերում նաև անդամալույծ անհատները, որոնք, կարծեք, հասարակության ամենաստորին շերտում են գտնվում և որևէ այլ աշխատանքի պիտանի չեն: Երկու տարրերակում էլ, առանձնանալով ընդհանուրից, նրանք դառնում են ոչ սովորական՝ տեղ գրավելով միջին դիրքից վեր կամ վար: Եվ երե առաջին տարրերակը միանգամայն բնական է ընկալվում, քանի որ իբրև ստեղծագործող անհատ ու գործիչ, աշուդն, իրոք, իր գիտելիքներով ու օժտվածությամբ պիտի առանձնանա «սովորական մահկանացուից», ապա երկրորդ տարրերակը մտորումների առիթ է տալիս: Այսպես, մեր տվյալների համաձայն [Լևնյան 1903, 1904, 1905], XIX-XX դդ, Շիրակում գործում է շուրջ հիսուն աշուդ<sup>185</sup>, որոնց գրեթե մեկ քառորդը կույր էր: Ըստ գրականության և ականատեսների նրանց գերակշիռ

մասը կուրացել էր մանուկ հասակում՝ ծաղիկ հիվանդությունից: Հիշենք, որ երբ դարավերջին՝ 1870-ական թթ. Զիվանին Ալեքսանդրապոլում հիմնեց առաջին աշուղական երաժշտական դպրոցը, նրա աշակերտների մեծ մասը զրկված էր արևի լուսից: Ի զարմանս ունկնդիրների ու հանդիսատեսների, այդ աշուղներից շատերն իրենց երգերում ու պատմություններում այնպիսի նրբերանգներով ու գունագեղությամբ էին պատկերում բնության երևույթներն ու հատկապես կնոջ գեղեցկերպունը, ինչը միշտ չէ, որ հասու էր շատ ու շատ տեսնողների (նշենք, օրինակ, Շիրինի ստեղծագործությունները): Խակ աշուղ Ֆահրատը (Խաչատոր Եղիազարյան) [Լևոնյան 1903թ. էջ 157], ուրիշներին կարդալ տալով Րաֆֆու, Խ. Արովյանի, ու Ծերենցի վեպերը, անզիր էր անում դրանք, ապա համեմելով իր հայրենաշունչ ու քնարական երգերով, շրջում էր գյուղ ու քաղաք՝ ժողովրդի մեջ տարածելով ու հայրենասիրություն բորբոքելով: Կույր աշուղների երգերի կատարումների ականատեսները հավաստում են, որ նրանց դիմախասան ու ստեղծագործական ներշնչման ընթացքը հաճախ այնպիսի զգայացունց վիճակների է հասնում, որ հավաքված ունկնդիրները, նոյնիսկ, սկսում են կասկածել, թե երաժիշտը լոկ տպավորությունը խտացնելու նպատակով է կույր ձևանում: Մեր դաշտային հետազոտությունների ժամանակ, Հայաստանի տարբեր շրջաններում առիթ ենք ունեցել տեսնելու, թե ինչպես, կույր աշուղը դիմացինին կարողանում է նկարագրել, միայն ճեղքը շոշափելով: Սա կարծես դեռ թիշ համարելով, կարողանում է ճշգրիտ որոշել նրա տարիքը, բնափորության գծերը, ընկերային կյանքում զբաղեցրած դիրքը: Երբեմն, գուշակությունը կատարում են ոչ թե շոշափելու, այլ ճայնը լսելու միջոցով: Այսինքն, կույր աշուղը ոչ միայն «տեսնում է», այլև՝ գուշակում: Հիշարժան դեպքերից մեկի ժամանակ, տարեց կույր աշուղը, տուն մտած մի քանի օտար քաղաքացիներին, որոնք հազիվ էին ներկայացել՝ հաղորդելով այցելության նպատակը, հայտարարեց, որ չի պատասխանի ոչ մի հարցի, եթե խնդիր այսինչ անդամը չհեռանա սենյակից: Հարցական լուսությանն ի պատասխան շեշտեց, որ այդ մարդը շար է և անազնիվ նպատակներ ունի: Եվ իրոք, որ մատնանշված անձին բոլորովին էլ մասնագիտական հետաքրքրությունը չէ, որ բերել էր դաշտ, իսկ նրա անազնիվ խառնվածքի մասին համոզվեցինք միայն տարիներ անց:

Եթե կույր աշուղների տեսնելու խնդրին մոտենանք առասպեկտարանական հերոսի շափանիշներով, ապա, ինչպես Էդիպ արքայի դիցարանական կերպարի քննությանը նվիրված իրենց աշխատություններում բացահայտում են Վ. Ն. Տոպորովը [1977, 214-259] և Ս. Ս. Ավերինցևը [1972, 90-103], հերոսը, հենց կուրանալու շնորհիվ է կարողանում հասնել իմացությանն ու հաղորդակցվել գաղտնի գիտելիքի ոլորտին: Անտիկ իմաստունը՝ այսինքն թվացյալ-տեսողականի հաղթահարողը և երևույթների էռույան մեջ ներքափանցողը, պետք է կույր լինի, քանզի աչքերը, որ անհրաժեշտ են սովորական մահկանացուին, լոկ աշխարհի և առարկաների մակերեսային շերտն են տեսնում և խանգարում են երևութականից անդին՝ դրայի ներս թափանցելուն: Այսինքն՝ աչքերն, իբրև տեսողության օրգաններ ոչ միայն պետք չեն, այլև խանգարում են, քանի որ իրականում նրա տեսողությունն ուղղված է դեպի ներս: Դեռևս հունական լեգենդներում և առասպեկներում, ինչպես նշում է Ս. Ս. Ավերինցևը, կույր էին մեծն Հոմերոսը, Շիրեսիասը և Դեմոդոկոսը: Շիրեսիասի մասին լեգենդը պատմում է, որ կուրությունը նրան տրվեց մարգարեական շնորհի հետ մեկտեղ: Հոմերոսի հավաստմանք, Դեմոդոկոսին կուրացրել է ինքը՝ Մուսան (ի դեպ, նոյն լեգենդը

պատմում են նաև Հոմերոսի մասին): Հատկապսա արտահայտիչ է Դեմոկրիտեսի մասին հայտնի լեգենդը, ըստ որի փիլխոփան ինքն է այրել սեփական աշքերը, որ ավելի հստակ տեսնի անտեսանելին [Աւերինց 1972, 101]: Ահա, թե ինչու, բացահայտելով իր գոյության ճշմարիտ առեղծվածը և իսկապես դառնալով իմաստուն, Եղիաց արքան կուրացնում է ինքն իրեն՝ նմանվելով կույր իմաստուն Տիրեսիասին [Տոպօր 1977, 218]: Տեղին է փաստել նաև պրետի նկատմամբ եղած առասպելարանական և իրական վերաբերմունքը՝ իբրև անձի, որն ապրելով այս երևութական աշխարհում, իրականում պատկանում է մյուսին՝ հավերժին, որի դեսպանն ու միջնորդն (մեղիատոր) է այստեղ, երկու աշխարհների մի յուրօրինակ կապ՝ կամուրջը (իիշնք, Օրփեոսի հայտնի առասպելը): Այս տեսանկյունից, հայոց մշակութային ավանդույթում, կույր և բափառական աշուղի կերպարը համեմատելի է անտիկ իմաստունի և պրետի կերպարներին: Ասվածի խոսուն ապացույցներ կարող են լինել աշուղի նկատմամբ եղած վերաբերմունքը, ինչպես նաև նրա տեղն ու նշանակությունը հայ ավանդական հասարակությն մեջ: Փորձենք մի քանի հիմնական գծերով քննության առնել դրամք:

XIX-XX դդ. Շիրակի բոլոր աշուղները միավորվում էին Ալեքսանդրապոլում գործող աշուղական համբարության մեջ, որն իր կառույցով նման էր մյուս արհեստավորական կազմակերպություններին [Արքահամյան 1956, Թամրազյան 1937, . Զահրիյան 1932]. «ուստաբաշի», զույգ թիկնապահ-խորհրդատուներ, ցրիչ, զանձապահ, որոնք ընտրվում էին երեք տարի ժամկետով: Համբարության մեջ, բացի աշուղներից, մտնում էին նաև ավանդական նվազարաններ պատրաստող բոլոր վարպետներն ու արհեստավարժ երաժշտները՝ ինչպես, օրինակ, զունաշիներն իրենց «դաստաններով»: Համբարությունն ուներ իր կանոնադրությունն ու օրենքները (օրինակ՝ յուրաքանչյուր գործող վարպետ աշուղ շարաբը մեկ «մանեթ» էր վճարում գանձարանին՝ չքավոր և իիվանդ անդամների ընտանիքներին օգնելու համար): Ըստ ավանդության, աշուղների նախահայրն ու հովանավորը (փիր), Դավիթ մարգարեն էր, որն էլ հենց պատկերված էր համբարության դրոշին՝ տավիդ կամ քնար նվազելիս [Թամրազյան 1937, 7598-7599]: Սակայն, պաշտոնապես ընդունելով Դավիթ մարգարենին, հայ աշուղների համար, ամենահայտնի ու սիրելի հովանավորն այնուամենայնիվ Սր. Կարապետն էր, որին Շիրակում մեծարում էին Չենկի Սուլթան (չենկի՝ պրակ. գուսան, երգեցիկ, նվազածու, չենկ՝ չնպուր նվազող), իսկ Արևմտյան Հայաստանում՝ Մշո Սուլթան Սր. Կարապետ անուններով:

Սր. Կարապետին և նրա անսահման շնորհներին նվիրված բազմաթիվ երգեր [Բարդարաբարյան, Դիլանյան, Խուլդարաշյան 2001, 29-37] այսօր էլ կարելի է գրանցել Հայաստանի տարբեր շրջաններում, որոնք, անկախ այդ քնակավավայրում նրա պատվին կառուցած սրբավայրի գոյությունից, նկարագրում են «սրբի դրութ» տաճող ուխտագնացության տարբեր մանրամասնություններն ու բուն տաճարը՝ սրբազն տարածքով: Ավանդույթի համաձայն, ամեն տարի Վարդապատին բոլոր աշուղներն ու երաժշտներն ուխտագնացություն էին կատարում Սր. Կարապետի շիրիմին, որպեսզի իրենց նպատակը՝ «մուրազը» կատարվեր (տեղին է իիշել, որ սրբի անվան մակդիրներից մեկն էլ «մուրազատուն» էր): Ըստ ավանդույթի [Զահրիյան 1932, FF1,7840: Չելեքի 1967, 171], ուխտագնաց երաժշտներն իրենց նվազարանները զիշերը բողնում էին գերեզմանաբարին, իսկ իրենք պատկում կողքին, որ երազում շնորհ ստանան<sup>186</sup>: Արքնանալով՝ երգով պատմում ու ցուցադրում էին ստացած շնորհը:

Մշն Սուլթան Արք. Կարապետի վանքի մասին լեգենդը պատմում է, որ այստեղ թողնված բոլոր նվազարանները (այդ թվում նաև փողայինները), գիշերը հրաշքով լարվում էին՝ օժտվելով դյուրիչ հնչողությամբ: Արք. Կարապետի վանքի հրաշքործությունը կապվում է մի հնամենի ծիսական հարացույցի (մողելի) հետ, որը պատկանում է կատարողական վարպետության շնորհ ստանալու թեմային: Խոսքը երաժշտական կամ պոետիկ վարպետության արժանանալու նպատակով՝ դեպի անդրաշխարհ ճամփորդելու մասին է: Այս թեմայի այլազան տարրերակները կարելի է գտնել աշխարհի տարրեր ժողովուրդների հեքիաթներում և առասպելներում: Ուշագրավ է, որ հաճախ հեքիաթային հերոսն այդ նպատակներով ուղևորվում է անմահական ջուր, խնձոր, հոն գտնել-բերելու: Եվ երաժշտապետիկ շնորհը նրա խորհրդանշական մահից վերածնվելուց հետո ձեռք բերված հարակից պարզեն է: Այս դիտանկյունից, հետաքրքիր է XVII դարի մանրանկարներից մեկում «Ե» տարի պատկերագրում՝ սազահար երաժիշտը ծովային հրեշի երախում<sup>187</sup>: Այստեղ երաժիշտն աղերսվում է աստվածաշնչյան Հովհաննի կերպարին, որի կետ ձկան փորում գտնվելը հաճախ մեկնաբանվում է իրու նվիրագործման ծես, իբրև ժամանակավոր մահ և վերածնուն՝ նոր կարգավիճակով:

Գիշերը Արք. Կարապետի վանքում, կամ գերեզմանաքարին թողնված հրաշքով լարվող նվազարանների հետ միասին, առավոտյան շնորհ են ստանում նաև քնած երաժիշտները, որոնք միանգամից դառնում են վիրուրուզ կատարողներ՝ նվազելով վերափոխված նվազարանները, կամ երաժշտապետիկ շնորհ ստանալով, սկսում են հանպատրաստից ստեղծագործել [Պետրօսյան 2004, 9-47]: Այս համատեքստում, հայտնի իմաստով, քունը ճամփորդություն է դեպի անդրաշխարհ: Շատ ավանդույթներում քունը ընկալվում է իբրև ժամանակավոր մահ. մի վիճակ, երբ մարդու հոգին սավանում է մահկանացուին անհայտ ուղղություններով: Զնի մեջ կարելի է նաև հաղորդակցվել տարաշխարհիկ ուժերին, տեղեկություններ ստանալ անցյալի և ապագայի մասին: Հայկական ավանդույթում, հրաշքին առնչվող շատ եզակի ու հատուկ հմտություններ ձեռք են բերվում՝ հատկապես քնի մեջ. ինչպես գուշակելու, բժշկելու, ստեղծագործելու շնորհները, որոնք մեկնաբանվում են իբրև «տվածութիկ»: Նշան շնորհ ձեռք բերած անձինք ևս ընկալվում են իբրև ոչ սովորական մարդիկ՝ արժանանալով յուրահատուկ վերաբերմունքի. Արանցից վախենում են, խուսափում, մեծարանքի արժանացնում կամ մեկուսացնում: Անկախ կրնկրես անձից և նրա նկատմամբ ժողովրդի վերաբերմունքից, այդ անհատները դիտվում են իբրև հատուկ՝ զաղտնի գիտելիքի կրողներ, որին հասու չեն սովորական մարդիկ: Ուստի, առանձնակի նշանակություն ու ազդեցություն է ստանում այդ մարդկանց կարծիքը և խոսքը, որն ընկալվում է որպես պատգամ: Հիշենք, որ աշուղն իրավունք ուներ ասել այն ամենը, ինչ մտածում կամ ուզում էր: Այն, ինչ հաճախ չէր ներվում սովորական մարդուն, քույլատրվում էր աշուղին: Իզուր չէ, որ աշուղին հաճախ համեմատում են ազատ թռչնի հետ, որի համար արգելվներ չկան [Զիվանի 1955, 11-12]: Աշուղը չի ճանաչում ոչ մտքի ու խոսքի, ոչ տարածքային ու դասային սահմաններ: Պատմությանը հայտնի են աղքատիկ հագուստով աշխարհը ուղրի տակ տվող թափառական աշուղների ու դերվիշների բազմաթիվ օրինակներ, որոնք մինչև վերջին շունչը շրջել են գյուղերով ու քաղաքներով՝ հաշվի չառնելով ոչ կլիմայական ու տարածական դժվարություններ, ոչ ընկերային ու դափանաբանական տարբերություններ, հավասարաշափ ազատ զգալով իրենց ուղղահայաց և հորիզոնական

բոլոր սանդղակներում: Ավելացնենք նաև, որ աշուղի համար վերացված են նաև ավանդական հասարակության մեջ սեռերի նկատմամբ կիրառվող արգելվներն ու սահմանափակումները. նա ազատ մուտք ուներ թե՛ չամուսնացած աղջիկների ու նորահարսերի, թե՛ կանանց շրջան, հաճախ հաղորդակցվեում էր նրանց գաղտնիքներին՝ դառնալով կապ սիրահար զույգերի միջև: Բացի այս, նա ընդունելի էր բոլոր տարիքային խմբերի համար՝ մանուկից մինչև իմաստունը: Ու թվում է, թե աշուղի կերպարն անցնում է բոլորի միջով՝ աղքատից թագավոր, կնոջից տղամարդ, մեռյալներից ապրողներն ու անմահները: Աշուղի կերպարի նման դիտանկյունը չէ՝ արդյոք պատճառը, որ հաճախ այս աշխարհի ամենահզորները՝ որևէ փաստ ծատելու նպատակով կերպարանափոխվում, դառնում են աշուղ՝ վերից վար տեղափոխվելով, որպեսզի իրագործեն իրենց հեռագնա ցանկությունը:

XIX-XX դր. Շիրակում գործող շուրջ հիսուն աշուղներից երեսունը թափառող էին: Նրանք, բացի ժողովրդի ժամանցն ու զվարճանքը կազմակերպողի դերից, կատարում էին նաև ժողովրդի հավաքական դարավոր իմաստության, մշակույթի ու պատմության փոխանցողի դերը՝ դառնալով մի յուրօրինակ կապ անցյալ, ներկա ու ապագա սերունդների միջև: Այսպիսով, տարածքային անսահմանությանն ավելանում է նաև ժամանակայինը: Չնորանանք, որ աշուղը նաև ուղղակի տեղեկատվության փոխանցող էր, իշխանությունների ու ժողովրդի միջև հաղորդակցության միջոց, որն ամեն նորություն ու դրան ի պատասխան ծնված հուզմունք, ապրում, անցկացնում էր իր երաժշտապետիկ աշխարհով և ներկայացնում իրքն ժողովրդի ձայն՝ լսելի բոլոր փակ դրներից ներս:

Եթե փորձենք ծխառասպելարանական դիտանկյունից քննարկել աշուղ դառնալու իրական ճանապարհը, ապա կտևսնենք, որ այն համապատասխանում է նվիրագործման ծեսի օրենքներին և համարելի է դիցարանական հերոսի ծնունդին:

Այսպես, 10-12 տարեկան տղան ընտանիքից հեռանում է, անցնում վարպետի տնօրինությանը, որը երկու տարի ծառայեցնում է նրան իր մոտ և միաժամանակ տալիս առաջին գիտելիքը. ծանոթացնում իր արվեստի զաղտնիքներին, սովորեցնում նվագել, երգել ու «երգ կապել»՝ ստեղծագործել (առաջին փուլ): Ապա ևս երեք տարի նրան կցում են քաղաքում կամ զյուղում թափառող աշուղների խմբին՝ մասնագիտական և կյանքի փորձ ձեռք բերելու նպատակով (երկրորդ փուլ): Նկատենք, որ ամբողջ ընթացքում աշակերտը սեփական ոչինչ չունի: Նրա վաստակն ամբողջովին տրվում է վարպետին: Այս երկու փուլերը հաջող անցնելուց հետո, վարպետը համբարության դեկապարին տեղեկացնում է, որ իր սանը պատրաստ է ձեռնադրվելու: Հրավիրվում են ուստարաշին՝ իր օգնական-թիկնապահներով և համբարության մի քանի պատվարժան անդամներ՝ որոշելու երիտասարդի ճակատագիրը: Սկսում է ստացած գիտելիքների ցուցադրությունը. երիտասարդը նվագով, երգով ու խոսրով պատասխանում է առաջարկված հարցերին և վերջում, ըստ տրված առաջարկանքի, ներկայացնում հանպատրաստից հորինված մի ստեղծագործություն: Դրանից հետո, քննությունն անցած աշակերտին վարպետը սափրել է տալիս, իր զնած նոր հագուստները հազցնում (հմմտ. ավանդական հարսանեկան ծեսում փեսա-քագավորի ծնունդն ազդարարող համապատասխան արարողության հետ) և նոր նվագարան նվիրում: Երիտասարդին հանձնարարվում է իր համար նոր անուն ընտրել. դա ուստարաշու գիտարկի մեջ դրված ծալված թղթերից մեկի վրա գրված անունն է, որ նախապես առաջարկվում են հավաքվածները՝ վերջնական ընտրությու-

նը թողնելով ձեռնադրվողին: Թղթերից մեկն ընտրելուց հետո, նրան հանդիսավորությամբ տրվում է այդտեղ գրված անունը և բոլորը խմում են նորընծա աշուղի կենացը՝ օրինելով նրա ծնունդը իրենց փիր Շենկի Սուլքան Ար. Կարապետի անունից [Զահրիյան 1932, FF1, 7831]: Ապա սկսվում է հացկերույթը: Նշենք, որ մինչև XIX դարի երկրորդ կեսը, աշխատում էին հնարավորության դեպքում, աշուղ ձեռնադրվելու ծեսը համընկեցնել Համբարձման տոնին: Այս առումով, հետաքրքիր է Կարինից գաղրած ալեքպոլցիների՝ աշակերտին վարպետ ձեռնադրվելու ծեսը, որ սովորաբար դաշտում էր տեղի ունենում. ուստարաշին ցածրաձայն դիմում էր աշակերտին. «Եթե կտես որտեղ ես ձեռնադրվել, կտես՝ քաղաքում, կապույտ զմբերի տակ, կանաչ խալու վրա» [Սեղրույան 1974, 199] (հմնտ. տիեզերաստեղծ առասպելներում սրբազն կենտրոնի հետ կապված պատկերացումները] [Էպոած 1978, 38-50]: Ու թեև այսօր խարարվել է ավանդական մտածողության բնականու ընթացքը, սակայն, հիշելով Համբարձման տոնի օրը ողջ տիեզերքի վերաստեղծման հետ կապված պատկերացումները, զուգակցելով դրանք ծնվող առասպելական հերոսի կամ տիեզերքի արքայի կերպարի հետ, դժվար չէ աղերսներ տեսնել դրանց և աշուղ (կամ վարպետ) ձեռնադրվելու ծիսակարգի միջև:

Ձեռնադրման օրվանից միայն նորընծան համարվում էր լիարժեք աշուղ՝ իրավունք ստանալով ազատ հանդես գալ հասարակայնության առջև: Նկատենք, որ տարիքային առումով էլ, լիարժեք աշուղի ծնունդը համապատասխանում է պատանու սեռական հասունացման ավարտին. «...վարպետ ձեռնադրվելիս երաշխավորողները նրա հմտությունները նշելու հետ մեկտեղ, ավելացրել են նաև, որ ձեռնադրվողը «արդեն թեղ ու մորուսվ տղամարդ է»» [Սեղրույան 1974, 199]:

Ալեքսանդրապոլում մրցույթի հրավիրման մի քանի եղանակներ կային. օրինակ, երբ աղքատ օրերին աշուղները մրցույթ էին հրավիրում՝ դրամ վաստակելու նպատակով, սրանք շատ ավելի կատակային և քնարական բնույթ ունեին: Խսկական սուր պայքար էր տեղի ունենում, երբ որևէ անվանի օտար աշուղ էր գալիս քաղաք՝ իր փառքը հաստատելու և «տեղացիներին նվաճելու» նվատակով, կամ, երբ դեռևս անհայտ երիտասարդ աշուղը որոշում էր հաստատել իր տեղը քաղաքի անվանի աշուղների համաստեղությունում: Մրցույթից առաջ մասնակիցների նվագարանները կախվում էին պատից ըստ ավագության՝ հորիզոնական և ուղղահայաց, իսկ հավակնորդ աշուղները կախվում էր վերջում [Լևոնյան 1904, 86]: Մրցույթից հետո նվագարանները վերադասավորվում էին՝ ըստ հաղթարշավի արդյունքների: Աշուղական մրցույթը կազմակերպվում էր երաժշտական երկխոսության՝ հարց ու պատասխանի եղանակով, որտեղ ոչ միայն ցուցադրվում էին մասնակիցների նվագարանին տիրապետելու և երգաստեղծման կարողությունները, այլև Հայաստանի և Արևելքի (գլխավորապես՝ Մերձավոր Արևելքի) պատմության, առասպելաբանության և մշակույթի իմացությունը, ինչպես և հանապատրաստից ստեղծագործելու և կատարողական ունակությունը, հնարամտությունն ու հումորը: Ընտրվում էր հատուկ հանձնաժողով, որն իրավասու էր կայացնելու վճիռը: Հարցերի շրջանակը լայն էր՝ աշխարհի ստեղծումից, տիեզերքի ու քնության գաղտնիքներից մինչև պատմության ու մշակույթի խորհրդավոր էջերը, որոնք ոչ տարածքային և ոչ էլ ժամանակային սահմանափակում չունեին: Նկատենք, որ հարց ու պատասխանային կառույցի հնամենի առասպելաբանական շերտով մեկնարանվում են այսպես կոչվող և հիմնական առասպելը, և՝ կենաց ծառի հետ կապված տիեզերաստեղծ պատկերա-

ցումները [Ելիզարենկօ, Տոպօրօ, 1984, 15-45]: Հարց ու պատասխանային եղանակը գործում է սկզբն ու ծնունդը ներկայացնող բոլոր գլխավոր արարողակարգերում (օրինակ՝ Նոր տարի, հարսանելական ծես): Ուստի, աշուղական մրցույթում և աշուղի ձեռնադրման ծեսում ևս նոյն օրենքն է գործառվում՝ մանավանդ, որ երկու դեպքում էլ հարցերի թեմատիկ շրջանակը ներառնում է աշխարհի ստեղծման, բնույթյան և տիեզերքի մասին գիտելիքն ու խմացուրյունը:

Բոլոր հարցերին պատասխանելուց և հարց տվողին նոյն երաժշտապետիկ ուժը ուղղութեալուց հետո միայն նորեկն իրավունք էր ստանում հանդես գալ հարցադրողի դերում: Դժվար ու երկարատև պայքարից հետո, հաղթող հերոս արժանանում էր արքայական մեծարանքի ու մեծամարտի մեծագույն ավարին՝ մինչ այդ անհաղթ համարվող աշուղի նվազարանին: Վերջինս հենց աշուղի անձի խորհրդանշին էր և նվազարանի հանձնումը պարտված աշուղի իշխանության ու հեղինակության հանձնման խորհրդն ուներ: Եվ մինչև որևէ այլ աշուղի հաղթանակը, նա արքայական փառ ու պատիվ էր վայելում և՝ ժողովրդից, և՝ իշխանություններից, և՝ բոլոր աշուղներից: Զեռնադրվելով՝ աշակերտը, որ մինչ այդ ոչինչ էր, դառնում էր անհատ՝ աշուղ, իսկ մրցույթում հաղթելով՝ հերոս, քազավոր: Հիշենք, որ համբարության դրոշին Դավիթ թագավորն է պատկերված՝ նվազելիս: Բայց միևնույն ժամանակ ակնհայտ է աշուղի կերպարի երկակիությունը. արքա, որի նպատակը «խալիս նորար» լինելն է, և «ոչինչ», որ դառնում է քազավոր:

Եթե պարտվող աշուղը տարիքով էր և ինքն էլ ժամանակին մի քանի հաղթանակ էր տարել, նրա նկատմամբ վերաբերմունքն ավելի մեղմ ու հանդուրժողական էր, իսկ եթե երիտասարդ էր, ապա արժանանում էր ծաղրի ու հանդիմանանքի և ամեն կերպ աշխատում էր նոր մրցույթում վերականգնել իր դիրքը [Լևոնյան 1904, 86]: Մրցույթին շմանակցող աշուղների նկատմամբ ոչ լիարժեք վերաբերմունք կար՝ նրանք համարվում էին երկրորդական աշուղներ:

Աշուղը ժողովրդական տոնների, ծեսների, ոխտագնացությունների և խնջույքների պարտադիր և կարևոր գործող անձն էր: Նա հաճախ հանդես էր գալիս իբրև դրանց ընկերային և ծիսական կազմակերպիչ երբեմն իր վրա առնելով նաև հոգևոր առաջնորդի դերը: Այս դիտանկյունից, աշուղներն ու զուտնաշները համեմատելի են:

Աշուղն իր երգով միաժամանակ բուժում էր, դարմանում, խորհրդներ տալիս՝ հատկապես գյուղական միջավայրում: Ուշագրավ է, որ մինչև XX դարի երեսնական թվականները աշուղը հաճախ հանդես էր գալիս իբրև արդարադատ դատավոր գյուղերում և քաղաքի արհեստավորների ու մաճը առևտրականների շրջանում: Ալեքպունում, երբ տարրեր թաղերի ու հարևանների միջև կրիկ էր ծագում, կամ վեճ, աշուղը ստանձնում էր հաշտեցնող-կարգավորողի դերը (հմնտ. հնդեվրոպական ու բառարմատի երգ, ճառագայթ, ուղիղ, արդար, արեգակ իմաստները)<sup>188</sup>: Նվազարանը ձեռքին երգող աշուղի հայտնվելը դադարեցնում էր նոյնիսկ ամենաքեժ կրիկը: Ականատեսների վկայությամբ, աշուղներն էին հաշտեցրել Զորի և Բոշի, Ֆրանկների ու Ալարուտկայի, Փափանենց ու Ռոռումների «մայլաների» կոփները:

Համարնի համար վճռորոշ իրադրություններում աշուղը ստանձնում էր նաև ժողովրդի պատվիրակի դերը՝ իշխանությունների հետ բանակցելիս: Որպես մերօյա ինքնատիպ օրինակ, հիշենք, որ երբ 1988թ. ազգային շարժման սկզբին Երևանի Թատերական իրապարակում միտինգավորներից պատվիրակներ էին ընտրում կառավարության հետ բանակցելու նպատակով, հանկարծ հարթակ բարձրացավ

աշուղ Համազասպը և հայտարարեց. «Ես աշուղ եմ, իսկ աշուղը դարեր շարունակ ժողովրդի մունետիկն է եղել, ուրեմն ես էլ պիտի լինեմ պատվիրակների շարքում...»:

Տարբեր ժողովուրդների միջավայրում աշուղները մասնակցել են պատերազմների՝ դառնալով նրանց վկան ու տարեգիրը, միաժամանակ ոգեշնչելով մարտիկներին ու փառարաններով հերոսներին: Ու թեև աշուղներից շատերն ընտանիք ունեին, այնուամենայնիվ, միշտ և ամենուր, նրանք առավելապես հասարակության էին ծառայում, քան` ընտանիքն: Թե գրականության, թե դաշտային նյութերի տվյալներով, թեև աշուղների կանայք և ընտանիքի անդամները հպարտացել են նրանով ու զնահատել սակայն, մայրերն ամեն կերպ աշխատել են կրտսեր որդիներին հեռու պահել հոր արհեստից՝ ընտանիքն նվիրվելու պատճառաբանությամբ: Ըիշ չեն դեպքերը, երբ մահացած աշուղի կինը թաքուն ոչնչացրել է նրա գրվածքների տեսքը. «Դավթարը»՝ որորն «Վարակից» հեռու պահելու նպատակով: Այսպես, հայտնի աշուղ Քեշիկ-Նովի կինը սպի օրերին ամուսնու թղթերն ու դավթարը ցցեց վառած քոնիքը [Լևոնյան 1904, 85]: Գրանցված են նաև շատ դեպքեր, երբ աշուղի ցանկությամբ, իր հետ հողին են հանձնում նաև նվազարանն ու ձեռագրերը (օրինակ՝ անվանի աշուղ Ռումանու խնդրանքով, իր հետ միասին թաղվեց նաև սաղափներով ու ակներով զարդարված սազը, որ զնահատվում էր մոտ երեսուն ոսկի) [Լևոնյան 1904, 86]:

Ժողովրդական մեկնաբանությամբ՝ աշուղն առանց նվազարանի ու դավթարի լիարժեք ու ամբողջական չէ և չի կարող հանգիստ առնել հողի տակ, ուստի, պետք է դրանք թաղել իր հետ, «աչքը ետևը չքողնելու համար»: Կա նաև այլ կարծիք, որ աշուղն այն աշխարհում ևս պիտի շարունակի իր գործը, ուստի հետո պիտի տանի և իր նվազարանն ու ձեռագրերը: Մենք կուզենայինք նկատել, որ ըստ առասպեկտաբնական մտածողության, այն աշխարհից ստացած երաժշտապետիկ շնորհը, դավթարը, նվազարանը, աշուղի հետ վերադառնում են իրենց նախնական տեղը. (հիշենք Սր. Կարապետի վանքի հրաշագործությունը): Ու թեև պահպանվել են շատ աշուղների դավթարները, բայց նրանց ստեղծագործությունը հիմնականում փոխանցվել է բանավոր ականդույքով կամ իրենց աշակերտների կողմից՝ ավելի ուշ հիշողությամբ գրված տեսքերում:

Այսպիսով, ինչպես ակնհայտ է դառնում քննությունից, աշուղը սոսկ մեզ հայտնի պրետ-երաժիշտը չէ միայն, որ կազմակերպում է հասարակության ժամանցն ու զվարճացնում նրան խնջույքների ընթացքում: Նրա կերպարն ավելի հնամենի եղբեր ունի, որոնք աղերսպում են ծիսառասապելական հերոսի կերպարին և տիեզերաստեղծ պատկերացումներին: Աշուղը նաև կարևոր առաքելություն ունի. նա ժողովրդի հիշողության պատմության ու մշակութային ժառանգության պահպանողն ու փոխանցողն է, ծիսական, ու հոգևոր կազմակերպիչն ու առաջնորդը, ընկերային խմբերի, սերունդների ու ժամանակների, ինչպես նաև այս ու այն աշխարհների կապն ու միջնորդը:

## ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Ուսումնասիրության նպատակն էր, էթնոերաժշտագիտական դիտանկյունով քննության առնել ժողովրդական երաժշտական մշակույթը՝ իրու հայոց ավանդական կյանքի բաղկացուցիչ։ Խնդրո առարկա երաժշտական և ազգարանական նյութի վերուժությունը հնարավորություն է ընթառում եղահանգելու, որ ավանդական հայ հասարակության կյանքում երաժշտությունն առավելաբար ստանձնում է հանրությի և անհատի առտնին և սրբազնային կենցաղն ու ծիսական կյանքը կառուցակազմող, կազմակերպող գործառույթ, որն ակնհայտորեն սահմանելի է հետևյալ իրողություններում։

1. Առտնին կյանքի բաղադրիչ դարձած երգային հանպատրաստից հորինումները կատարվուն են բնական միջավայրում, որպես կենսընթացի երաժշտապետիկ արտացոլում։ Դայս՝ ներկայանում են իրու կյանքի հնչյունային կազմակերպիչ։ Ֆոլկլորագիտությանը հայտնի համանուն ժամերի նախահիմքն են և նախակերպ։ Ի տարբերություն կանոնացված ժամերի, բնորոշվում են համենատարար ազատ կառուցվածքային հենքով և զերծ են ժամանակային սահմանափակումից։ Այզի են ընկուն ճկունությամբ ու շարժունությամբ և ածանցյալ են կենցաղավարման ձևին ու գործառնությամբ։ Այս երաժշտախոսքային տեքստերը, չկաշկանդվելով ձևակառուցվածքային սահմաններով կարող են երկարաձգվել ըստ գործողության ընթացքի ու իրավիճակի, կատարողի տրամադրության, ցանկության ու հնարավորությունների։ Դատուկ իմաստավորում է ստանում տվյալ գործընթացից սերված կշռությի պատկերային կերպավորումը։ Դաճախ սահուն անցում է կատարվում մի ժամրից մյուսը և ընդհակառակը։
2. Բանասացի կատարման (ծենով ասել) հանպատրաստից հորինման հիմնաքարը գիտակցության մեջ անթեղված երաժշտական հարացույցն է, որն ըստ տրամադրության և թեմայի թելադրանքի, որոշակի իմտոնացիոն և կշռության փոփոխություններ է ստանում և ձևակիրվում ասացողի կատարողական հնարավորությունների ու օժտվածության համաձայն։ Կատարողի մտածողության մեջ, գրեթե բոլոր կենցաղային ժամերում, հաճախ գործում է միևնույն մեղեդիական հարացույցը։
3. Դընթացս հորինվող այդ երաժշտախոսքային կառուցյների վրա որոշակի ազդեցություն են գործում կատարողի ծագումը, մշակութային միջավայրը և սեռը։ Առաջնայինը զգացողությունների հնչյունային վերարտադրությունն է, իսկ երգի տեքստը հիմնականում կոնկրետ փաստի, դեպքի, տրամադրության համենատարար կցկոտուր արտահայտությունն է, որին առանձնակի կարևորություն չի տրվում։ Առավել աչքի է ընկուն տեղեկատվության գերակայությունը, որ հստակ երևում է լայիքմերում, օրորներում և աշխատանքային սաերգերում։ Բանաստեղծական տեքստում անձնավորված են բոլոր կերպարները և նրանց նկատմամբ վերաբերմունքը չի տարբերակվում (մարդ, մանուկ, կենդանի, հանգուցյալ)։ Զգայական վերաբերմունքը և դիմելաձևը (նույնիսկ համեմանանքը) գորովալից է։ Դիմում են ու երկխոսության անցնում՝ առանց պատասխանի ակնկալիքի։ Վերջին՝ սպասվող վարքագծային պատասխանն է։ Բոլոր ժամերը դիպվածային ընույթը ունեն և նպատակին ծառայելուց հետո մոռացվում են՝ առանց արժևորման։ Դիշողության մեջ պահպանվում են լոկ մեղեդիական հարացույցը և տվյալ իրավիճակի բնորոշիչ ծայնարկություններն ու դիմելաձևերը, որ կառուցվածքային նշանակություն ունեն և մանր ժամերի առանցքն են։
4. Դորովելը ոչ թէ ընդունված կարծիքի համաձայն սոսկ աշխատանքային երգ է (որի շնորհիվ ապահովվում է վարի ռիթմիկ ընթացքն ու կանոնավորում հողագործների ու լծկանների գործունեությունն ու տրամադրությունը), այլև տիեզերաստեղծ առասպելի և նրա գլխավոր ծեսի երաժշտապետիկ ծածկագիրը։
5. Ի տարբերություն առտնին կենցաղում հնչող երգային հանպատրաստից ժամերի՝ ավանդական երկրագործական և հարսանեկան ծեսերում հնչող հանկարծաբանական նվագներից Սահարու գործառնության հիմնական ոլորտների քննությունից կարելի է եղահանգել, որ մեղեդին հնչում է այն բոլոր ծիսական արարողություններում, երբ ակնկալվում է սկիզբ՝ ծնունդ, պտղաբերություն (փեսա-թագավորի, փեսի/տիեզերական ծառի, ընտանիքի, արևի), շեշտում է նաև սահմանային անցման գաղափարը (տան շեմքի և կյանքի մի փուլից մյուսին անցնելը)։

- Սահարին, այն մեղեդիներից է, որ ավանդաբար տոների ու ծեսերի ժամանակ պարտադիր հնչել է սերտաճելով տվյալ ծիսակարգի հետ, ծեռք թերել խորհրդանիշի արժեք: Եվ եթե նոյնիսկ այսօր թե՛ ծեսի, թե՛ երաժշտության առումով, մեզ է ներկայանում ոչ նախնական վիճակով, կամ միայն երնիկ հիշողության մակարդակով, այնուամենայնիվ, այն խորքում պահպանում է նախնական իմաստային ու կառուցվածքային սաղմերը: Իբրև ավանդական աշխարհընկալման և երաժշտական մտածողության խտացված արտահայտություն, չունի տարածքային ու ժամանակային սահմանափակումներ: Այն անընդիհատ նորովի դրսւորումներ է ստանում նաև մեր օրերում՝ նազամ հյայկական սմբֆոնիկ երաժշտության մեջ: Նման մեղեդիների կենսունակությունը պայմանավորվում է նաև ազգային մշակույթում դրանց երաժշտական արբետիպ ընկալմանը: Ենթադիտակցության մեջ պահպանված հենց այդ սաղմերն ել, ժողովրդի կյանքուն տեղի ունեցող բեկումնային իրադարձությունների կամ ծայրահեղ իրավիճակների ժամանակ, դուրս են ժայթքում և դառնում յուրօրինակ ինքնուրյան ազդակ:
6. Ավանդական մշակույթը և ընկերային կյանքը գործառվում են առասպելի և առասպելամտածողության ծիրում, որը բացառում է «կողմնակի հանդիսատեսի» երևոյթը: Այն ենթադրում է ամբողջ հանրույթի մասնակցությունը կենսական նշանակություն ունեցող բոլոր արարողակարգերում, որտեղ շրջելի է հանդիսատես-մասնակից հարաբերությունը (ինվերսիա):
  7. Համընդիհանուր մասնակցությունը ենթադրում է սոցիալական հանրույթի ինքնաստեղծ ռիթմ: Հընթաց՝ ծիսական գործողությունների միջոցով հանգում է ինքնարարման-ինքնաստեղծման կշռույթի (ռիթմ): Ե՛վ երաժշտությունը, և հնչյունավորված խոսքը ներկայանում են իբրև այդ ինքնարարման անկապտելի մաս:
  8. Համայնքի ինքնարարումը և նրա երաժշտարանաստեղծական կազմակերպումը ենթադրում է գոյի երկու հարբությունների՝ առտնին-առօրեականի և սրբազնային-հավերժականի համարման բարդ մէխամնիզմ, հընթաց որի հանրույթը՝ մեկնարկելով առօրեական կյանքի իրողությունից՝ ծիսական գործողությունների, հնչյունախոսքային ռիթմի կրկնությամբ հանգում է իր գոյության արքետիպերի ոլորտին: Հատկապես արժևորվում են արքետիպային ժամանակի և արքետիպային տարածության իրողությունները:
  9. Հանրույթի ինքնարարման այս բարդ գործողությունները համապատասխանաբար դիտարկվում են նի կողմից համայնքի կենսապահովման հիմնական միջոցների (երկրագործություն, անասնապահություն, արհեստագործություններ) և մյուս կողմից՝ անհատի և հանրույթի կայացման (կենսաբանական և ընկերային ռիթմներ) երաժշտական տեքստերը: Դրանք դիտարկվում են ծնունդից մինչև մաս ընթացքով:
  10. Իբրև ասվածի ընդհանրացում՝ հատուկ քննության է ենթալիկում հայոց ավանդական հասարակության տոնածիսական կյանքը, որտեղ դիտարկվում է սրբազն տարածքի և սրբազն ժամանակի կառուցակազման արարողակարգ՝ հնչյունային ծածկագրերով: Այսու՝ քննարկվում է ուխտագնացություն երևոյթը՝ որպես մաքուր-հիեալական տարածքի հարաբերությունների և հարակա (ընթացիկ) ժամանակի կոլեկտիվ փնտրտուք: Քրիստոնեական անդրադարձով՝ ճանապարհ գյուղից դեպի սրբավայր, որտեղ իրականանում է համայնական միասնության հիեալական վերականգնումը. ընտանեկան գերդաստանայինց դեպի հանուրը:
  11. Մասնավոր ուսումնասիրվում է սրբազնային գործողութենական մի յուրահատուկ միջավայր-գործողություն, որպիսին է հարսանիքը: Յարսանիքի երաժշտական ծեսի մանրամասն վերլուծությամբ ցույց է տրվում անհատից մինչև տիեզերական նախամարդը՝ հարս-փեսա և Աղամ-Եվա կապը, ընտանիքից մինչև տիեզերական ընտանիք, առանձին ընտանիքի ստեղծումից մինչև Աստվածային տիեզերաստեղծություն: Յարսանեկան ծիսակարգը դիտարկվում է ամուսնության առտնին-սրբազնային նակարդակներով, որոնց շնորհիվ ամուսնական ծեսը վերածվում է արարչագործություն: Այն անփոփում է անհատի, համայնքի և տիեզերքի ներդաշնակությունը և համակեցությունը: Առանձնակի քննարկվում են գործողութենական, երաժշտական, ուրիմահնյունային երաժշտախոսքային ենթատեքստերն ու կերպերը, որոնց շնորհիվ առանձին անձանց ամուսնությամբ պարբերաբար վերականգնվում են հանրույթը և տիեզերքը: Մեր դիտարկնամբ, հարսանեկան ծեսն իր ներքին արարողակարգերով հավաքում-ամբողջացնում է հայոց տոնական-ծիսական կյանքի

- կարուցվածքային բաղադրյալները՝ ի մի ներկայացնում, իբրև կյանքի հավերժությանը միտված հարացուցային տեքստ, որի առանձնահատկությունները լավագույնս բացահայտվում են երաժշտական տեքստի հոլովություն:
12. Հայկական հարսանիքի ողջ ընթացքում հնչող երաժշտությունը ծեսի օրգանական բաղկացուցիչն է, առանց որի ոչ միայն հնարավոր չել պատկերացնել ավանդական հարսանիքն ընդհանրապես, այլև զրկվելով կառուցի հնչունային հենքից՝ իմաստազրկվում ու խարարվում: Երաժշտությունը բազմաշերտ է և կարգաբերվում է հետևյալ գուգակցումներով՝ սրբազնային և առօրյա, ծիսական և խնջույքի, հոգևոր և աշխարհիկ, քրիստոնեական և հեթանոսական, կանոնացված հոգևոր, ժողովրդական և ժողովրդական-հոգևոր, կանոնացված և հանպատրաստից, մեղեդային, ասերգային և միահյուսված, ժողովրդական և արհեստավարժ երգային, նվագարանային և միահյուսված, մենակատար, խումբ և փոխեփոխ, արևեյան և արևմտյան (նվագարաններ): Ծեսի երաժշտախոսքային տեքստը մի ինքնարավ հղացը է, որի վրա ոչ միայն հանգուցվում ու ամբողջանում է հարսանեկան ծեսի յուրաքանչյուր արարողակարգի գերխնդիրը, այլև ամփոփվում է հայոց ավանդական երաժշտամտածողությունն իր բոլոր առանձնահատկություններով:
  13. Թաղման ծեսի երաժշտությունը բարդ ու հետաքրքիր կառուց է, որտեղ ներդաշնակորեն համակցվում են տարրեր երաժշտական ոճերի ու ժամերերի ստեղծագործությունները: Ազատ-համակարծարանական մտածողության ինքնատիպ դրսեռորումներով աչքի են ընկնում հատկապես ողբ-գովքերը: Դրանց ֆոլկլորային տարրերակները գերակշռում են գյուղական միջավայրում (ինչպես նաև գյուղի հետ կապված քաղաքաբնակների շրջանում), իսկ ժողովրդապողոֆեսիոնալ ծևն առավել տարածված է քաղաքային կենցաղում ի դեմս ռարիսի երաժշտների:
  14. Ժողովրդապողոֆեսիոնալ երգիչների կատարումները գերազանցապես աչքի են ընկնում կանոնացվող կառուցյով. դրանք ժողովրդական ու աշուղական երգեր են, կամ այդ ժիրում ինքնուս հորինվածքներ: Նման երգերին բնորոշ է նախանցվագի, կրկներգի, կրկնակային տողի ու վերջնամասի ազատ հանկարծարանական հենքը, որ գուգորդվում է տվյալ երգի որոշարկված կաղապարին: Մինչեւ հանգուցյալի հարազատների, մերձավորների և հատուկ հրավիրված (հաճախ՝ ինքնակամ եկած) ողբասացների կատարած ողբ-գովքերն ազատ ասերգային բնույթի հանպատրաստից հորինվածքներ են, թեաբես հանդիպում են նաև մեղեդային հագեցվածությամբ նմուշներ: Ասերգային բնույթը բխում է ողբ ասացողի կողմից խոսքին տրվող առաջնային նշանակությամբ, ասելիքի առատությամբ ու ձայնային-կատարողական տվյալներով: Այսպիսի սովորաբար կատարվում են որպես երաժշտականացված մենախոսություն, որը երբեմն ուղեկցվում է սգակիրների արձագանք-ձայնարիություններով, ընդհատվում լաց ու ճիշով, հեծկլտանքով ու «ռեպիկով» (հմնտ. մենակատարիումը կատարման կերպի հետ):
  15. Ինչպես հանկարծարանական այլ կառուցյաներում ողբ-գովքերում ևս, ասացողը հաճախ օգտվում է ժողովրդական ու աշուղական հայտնի մեղեդներից ու երգերից: Երբեմն էլ, դրանցից ինքնարերաբար ազդվելով ստեղծում է իր երաժշտական դարձվածք կամ երգը: Ոճական առումով հանպատրաստից հորինվող այս երգերը ևս շրջանակվում են համանուն հայտնի ժամերի: Այսուհետեւ որոշակի սովորաբար կատարվում են որպես երաժշտականացված մենախոսություն, որը երբեմն ուղեկցվում է սգակիրների արձագանք-ձայնարիություններով, ընդհատվում լաց ու ճիշով, հեծկլտանքով ու «ռեպիկով» (հմնտ. մենակատարիումը կատարման կերպի հետ):
  16. Նյութի քննությունից ակնհայտ է, որ աշուղը սոսկ մեզ հայտնի պոետ-երաժշտը չէ միայն, որ կազմակերպում է հանրույթի ժամանցն ու զվարճացնում խնջույքների ընթացքում: Նրա կերպարն ավելի հնամենի եղբեր ունի, որոնք աղերսվում են ծիսառասապելական հերոսի կերպարին և տիեզերաստեղծ պատկերացումներին: Աշուղը նաև կարևոր առաքելություն ունի. նա ժողովրդի հիշողության պատմության ու մշակութային ժառանգության պահպանողն ու փոխանցողն է, ծիսական, ու հոգևոր կազմակերպիչն ու առաջնորդը, ընկերային խմբերի, սերունդների ու ժամանակների, ինչպես նաև այս ու այն աշխարհների կապն ու միջնորդը:

ԵԱՆՈԹՎԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Πιλαστούνης Αθανάσιος Τερζής Ιησουφίνη Σταύριση Και Κωνσταντίνος Αργυρός Επίκουρης Καθηγητής Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

2. Խոսքը ո՞ք լվագարանների տեսականու, այլ կոնկրետ լվագարանի մասին է, քանզի հավատում էին, թե գերեզմանատանը հնած գործիքն իր հետ կարող էր դժբախտություն բերել հարասնակատուն:

3. Դաստիք բառը Հայաստանի շատ մարզերում կիրառվում է լիովային և պահաժամկետ կամ ավելի ընդհանրացված՝ երաժշգայուսության մաստով, որն ընդունելի է իրեն ժողովադատական եզր:

4. Ըստ Ստ.Մալխասյանցի՝ հոռվելի հասկացությունը կապվում է *առավելի* բարի հետ և մեկնաբանվում որպես սահմանային հողատարածք՝ «Արտի երկու ծայրերը, որոնք մնում են առանց վարելու» [Մալխասյանց 1944, 224]: Կոմիտասի ստուգաբանմամբ ևս՝ *հոռվելի* բառն առաջացել է երկու արտերի միջև սահմանային անմշակ հողի *առավել-ուպավել-ուովել* հնչյունափոխված ձևին *ին* ձայնարկության հավելմամբ [1941, 69]: Հոռվելի բառն, իբրև ձայնարկություն, լայնորեն կիրառվում է նաև կայի և սայի երգերում:

5. Այս աշխարհնեկալման լավագույն ապացույցը գիտարշագների ընթացքում հյուրի գրանցման անհրաժեշտ բնական միջավայրի փնտրութիւն է, իսկ բացակայության պարագային՝ ննանօրինակ պայմանական միջավայրի վերակերտումը, առանց որի հնարավոր չենագրային գրանցում կատարելը:

6. Ժողովրդական երաժշտության բնագավառի հրատարակությունների համահավաք ցանկերը՝ տես Բիբլիորաֆիա (1816-1973): Հայ մոնողիկ երաժշտություն (1794-1991):

7. Ներառում է բանագիտական, ազգաբանական, երաժշտագիտական, պարագիտական ուսումնափրոյքներ, տերստային բնագրեր, նոտային վերծանություններ, որոնց շնորհիվ կարելի է ամփոփ պատկերացում կազմել միջնադարյան այս վիճերգի ծագման, կենցաղավարման, իմաստաբանական ու գեղագիտական հեղացքների վերաբերյալ։ Գիտական փաստերի հավաքման ու տարրերակների համարության արժեքավոր օրինակներից է Ա. Փափականյանի [2000] ժողովածուն:

8. Գիտարշավային մկրտությունն ստացել է մ 1980թ. Հայաստանի ազգագրության պետ. քանգարանի և Երևանի պետհանապարանի համատեղ գիտարշավում, որը նախանշեց այս ոլորտում իմ հետազոտությունները: Երախտապարտ եմ քանգարանի տնօրեն, պատմ. գիտ. դրկտոր, Լավերենտի Բարսեղյանին և գիտարշավի ղեկավար, պատմ. գիտ. թեկնածու Յորի Մկրտումյանին՝ մասնագիտական կողմնորոշման համար:

9. «Թվերգործյան և բռն մեղեդիկան արքանա ներքին կասպ էլ հենց պայմանափորել է հայկական առղքանության և երաժշտական խազերի փաստանների ազակցությունը, որն արտահայտվել է ինչպես նրանում, որ առղքանության և տրոհության իհմնական համաները (շետը, բուրը, երկարը, սուրը, ոլրակը կամ պարույկը, կետը և երկու կետը) համանուն հանակորյանք կիրավել են նաև երաժշտական խազերի փատեմում, ընդհանուր մնանաներ են առաջ եկել երկու սիստեմների ճայնագորյան եղանակների միջև, և վերջապես, այդ սիստեմները պատմական զարգացման միանման ընթացք են ունեցել», – Ռ. Արայան [1959, 38]:

10. Ամփոփ բնութագիրը՝ [Բրուտյան 1983]:

11. Այս եզրով է Վերնագրված մեր ժամանակի ուսու պոետներից մեկի՝ Անդրեյ Բելու ստեղծագործությունը, որի նախաբանում կարդում ենք. «Глоссолалия-импровизация на несколько звуковых тем; так как темы эти во мне развивают фантазии звукообразов, так я их вылагаю; но знаю я: за образной субъективностью импровизаций моих скрыт внеобразный, несубъективный их корень» [Белый 2000, 3].

12. Հիշյալ տիպերին անընդհատ առնչվում էին 1997-1998թթ. Վայց ճորում կազմակերպված գիտարշավի ընթացքում, հաստկապես, բանասացներից այսօրվա կենցաղից մասամբ դրւում մղված ավանդական աշխատաքրյան երգեր (գործանի, կալի, կողի կրելու), մասնակներին խաղացնելու և բնացնելու (քոնցի, գովք, օդոր), հանգույահն լազ ու ողբու գուղեւ-ծաղկացնելու երգեր (յայիր ու ողը) գրանցել ջանահայիս:

13. Հման. «Ժողովրդական երփի ծավալումը և ազգայությունը՝ զիմուն Կոմիտասի մատուցմները հայ ավանդական երփի գնահատման շորը, ինչպես և 1905թ. Առաջին վարչության Վարդապահի ուստագնացության ժամանակ գեղշտուի հերի «Երփ կապելո» տեսարակի նկարագրությունը [Կոմիտաս 1941, 15-44]:

14. Հայ իրավանության մեջ երաժշտապետիկ ձիրքով օժնված բանացան իր բնականն կենցաղում չի առանձնանում ընկերային միջավայրից: Նա զբաղվում է զյուտանտեսական, անասնապահական աշխատաքննությունով կամ արհեստով, ինչպես բոլոր համերկրացիները և սովորական բնակիչներից տարրերին է միայն ասացողի, երգողի կամ երգ կապողի իր ձիրքիվ: Հանրային տոնական ու ծիսական արարողությունների ժամանցի ու հավաքույթների ընթացքում մեծարվելով ու խորհրդանշային նվիրատվությունների արժանանայով հանենք՝ նա իր օժտվածությունը չի ուղարկում կենսապահովման

միջոց. չի դառնում արիեստավարժ, ինչպես շրջիկ երաժիշտները, աշուղները ու սազանդարները: Բանասացգրանող դիտարկումների մասին տե՛ս [Սահալյան Ա., 2000, Սարգսյան Ա. 2004, Պուտով 1997]:

15. Ինչպես պատմաբանն է փաստերի ընտրությամբ ու համադրությամբ վերականգնում պատմական ժամանակն, այնպես էլ ազգագրագետն է գրանցված առանձին հատվածների շնորհիվ վերականգնում էքնուերաժշտագիտական տեքստը կամ բանգարանագետը՝ կենցաղային տարրեր առարկաների ու փաստարդությամբ միջոցով հավաքածուներ ստեղծում, որի հիմամբ արարվում է ցուցադրությունը: «Պատմական տեքստը ներկայացնում է համարդական մի միջավայր, որտեղ լրարդամ և նեցյալիկանությունը վերածվում է պայմանական անցյալի»: - ավելի մանրամասն տե՛ս [Ստեփանյան Ա. 2005, 13-14]:

16. Լևի Ստրուս [1983] այդ երևոյըք բնուրագրում է իրեն bricoleur:

17. Քաջ ծանոր օրինակներից է XX դարասկզբին Երևանում ջրավաճառ տղայի «Սառը ջուրը, սառը ջուրը, պուպուլակի սառը ջուրը...» հնչյունավորված կանչը, որի հիման վրա ստեղծվեց «Ջուր եմ ծախում, սառը ջուր» հանրահայտ բանաբանը երգը:

18. Իրեն ասվածի ուշագրավ օրինակ, հիշենք Համբ Բեկնազարյանի հանրահոչակ «Պետո» կինոֆիլմում արևելյան շուկայի տեսարանը՝ մանրամասաւ կինոտների մեղեղայնացված գունեղ կանչերով («Դուլի յարյուի», ձմերուկ, ձուկ վաճառողների կանչերը):

19. Եքնուերաժշտագիտական դաշտային աշխատանքում նյութի բնուրույթի, հավաքման ու գրանցման խնդիրների մասին տե՛ս [ԿՎԻՏԿԱ 2001, 86-90. Rice 1997, 101-120. Shelemay1997,189-203].

20. Ի տարրերություն ողբ-գովզի, որի քննությանը կանդրադառնանը համապատասխան բաժնում, լալիքը լացի բնրացրում ասվող հուզական ձայնարկություններից ու առանձին բառերից կազմված համապատրաստից հնչյունային խոսք է, որի բնրացրում, սովորաբար, որոշակի այլութեային և մեղեղային կառույցներ չեն գոյանում:

21. Ասվածի վավերագրերը 1995-2000թթ. Արվեստի ինստիտուտի կազմկերպած գիտարշավների ընթացքում գրանցված մեր դաշտային նյութերն են: Տե՛ս ՀՀ ԳԱԱ ԱԽ ճայնադարձում Վայոց ձորի 1997, 1998, 2000թթ. գիտարշավների նյութերը:

22. Մեր նպատակներից դուրս է առանձին-առանձին դրանք եքնուերաժշտագիտորեն վերլուծելը:

23. Տե՛ս [Կոմիտաս 1941, 2000, 150-153, 201-202: Թումանան 1972, 179-189, 239-242, 1983, 73-75, 314-321, 347-352, 338-340, 336, 316-320, 1986, 95, 111-113, 146-147, 2005, 257-279: Բրուտյան 1983, 238-248: Հայրենի երգեր 1980, 34, 72, 95, 98-99, 116, 117, 120]: Տեղի սովորյան պատճառով՝ անդրադարձել ենք միայն հիմնարար աշխատանքներին:

24. Տե՛ս [Հայոց Հայրիկ 1894: Ծերենց 1885: Պողոսեան Ե. 1952: Վարդանեան 1900: Տեր-Մինասեան 1904: Արվանձույան 1982: Օդարշյան 1971: Գրիգորյան 1970]:

25. Մեր օրերում, հատկապես սիյուռքահայ նախապարույնական կրթօջախներում, տարածված է ավանդական երաժշտաբանահյուսական նաուշների արդիական մշակումների ուսուցումը: Ինքնատիպ օրինակներից է «Սատոնցիկ» խաղերը, որը ժողովրդական ավանդույթում հաճախ կիրառվել է իրեն մանկան գովքը բռնույթի: Տե՛ս [Նազարեան 1980, 5]: «Մանկական մշակույթի զգագրանորեն գրանցելու և քննության առնելու հիմնախնդիրի է Մ. Միդը. որի դաշտային հետազոտություններն այս քննազարում ուղենշային արժեք են ձեռք բերել [Միդ 1988]: Ուսական մշակույթում և տարասեան ուսմանասիրություններ են նվիրվել մանկան հոգեքանության ու աշխարհացքի ձևավարման, ինքնույթյան, տղիակացահյայի, մանուկ-մեծահասակ հարաբերությունների, մանկական մշակույթի ձևավարման ու ինքնարտահայտման տարրեր դրսուրումներին առնչվող խնդիրներին: Գրանցվել է բանագիտական, երաժշտագիտական և ազգարանական հարուստ նյութ: Առանցքային հրատարակություններից են. [Կոհ 1988. Յինոգրած 1930, 1926, 1928. Մելյնիկով 1970, 1987. Մարտինովա 1974].

26. Գրանք, ինչպես վեր նշվեց, տակավին կարուտ են եքնուերաժշտագիտական մանրագնին քննության (օրինակ՝ ասերքային աղորքներ, համրանքներ, շոտասերուկներ և այլն): Խորիրահայ շրջանի մանկական համրանքների իր գրանցած փունջը մեզ սիրով տրամադրեց գրականացեան Արձիվ Բախչինյանը, որի համար շնորհակալություն ենք հայտնում: Դրանց քննությանը կանդրադառնանը մեր հետազա աշխատանքներում:

27. Ցափոր, շկան դրանց նոտագիր նմուշները, անշուշտ ոչ հեղինակի անուշադրության, այլ սեխնակական հնարավորությունների բացակայության ժամանակին չճայնագրվելու պատճառով:

28. Անենին հակած չինելով թերագնահատել կատարված հսկայածավալ և արժեքափոր գործը, կուգենայինք երևակել, թե ինչպես է գրանցողն ինքը շրջանակելով անսահմանը՝ հասում ու հաստատում դրա սահմանները, կանոնավորում «ծենով ասվող» կենսորնացը՝ արդեն որոշարկված դրվագը ներկայացնելով իրը ամբողջական ստեղծագործություն՝ երգ:

29. Ս. Բրուտյանը [1983, 238-248] ևս անդրադարձում է օրոր ներմուծված ժողովրդական պատկերացումներին, որ արտահայտվում են առածի, ասույթի, օրինանք-մասդանքի, անեծքի եղանակով:

30. Հանրահայտ օրինակներից են Ս. Պեղմիքաչյանի բանաստեղծության հիմամբ ստեղծված «Արի, իմ սոխալ» կամ «Զարդիր, որոյսկ» երգերը: Պատահական չէ, որ դրանք համար խմբավորում են հայրենաւ-

սիրական երգերի շարքում. օրինակ՝ Հ. Մուրայյանի ձայնից նոտագրված երգերի ժողովածուում [Փահլանյան 1980]:

31. Պիտի խոստովանենք, որ չոր 20-ամյա դաշտային աշխատանքի ընթացքին միայն 2 դեպք է եղել, երբ ասացողի պահանջով մարդկել է «անպետք» գրանցումը:

32. Երեխային քնացելու ժամանակ հնչող երաժշտաբանահյուսական նմուշների ձայնագրյալ տերստերը տեսն հավելվածում: Խորպային տեսուղ, հընթացս ասվող մտքերը, ինչպես նաև բարբառային երկիրն չյունները շեղատառերով ենք գրել, իսկ մեղեդյանացվածք՝ տպվրական:

33. Լոռու մարզ, գ. Ակներ, բանասաց՝ Նինա Մուրայյան, ձայնագրվել է 1991թ.:

34. Հանպատրաստից ստեղծվող երգերն ու ասերգերը հնարավորության դեպքում ներկայացրել ենք նոյն բանասացի կատարմամբ, որը բոլոր է տալիս դիտարկելու հար եղակալու ունակությունը, երաժշտախոսքային աշխարհընկալումը, ինչպես նաև տարբեր ժամարքնենատիկ կառուցմենում դրսերվող առանձնահատկությունները: Բերված նոտային օրինակներով կարելի է քննության առնել նոյն մշակութային միջավայրում ստեղծագործողներին բնորոշ ընդհանրություններն ու տարբերությունները՝ ի մասնագորի դիտարկելով նաև տղամարդ և կին բանասացներին:

35. Սաման Սայայյան՝ գ. Եղեգիս, Մուկու Խաչատրյան՝ գ. Գլաձոր, Սահակ Գրիգորյան և Հայրիկ Շահբայյան՝ գ. Մալիշկա:

36. Տես՝ Հայրիկ Շահբայյանի, Սահակ Գրիգորյանի, Մուկու Խաչատրյանի կատարումների նոտագրյալ օրինակները:

37. Այս երգի տարբերակները, ինչպես նաև մանկական բանահյուսության տարբեր ժամերի մասին ավելի մանրամասն տես՝ [Գրիգորյան անդ, 161-167]:

38. Նոր տարվա և Սուրբ ծննդյան սովորելու երաժշտության ծիսապաշտամունքային ակունքների մասին տես՝ L. Մինոնյան [2006, 61-179]:

39. Ու. Արայանը նշում է, որ «Ըստ Կոմիտասի՝ ավետիսների նյութը առնված է ս. Ավետարանից» և Է՝ «Հրեշտակների՝ հովվեներին մանուկ Հիսուսի ծննդին ավետող բուեն», հոգլոր երաժշտությունից են բափանցել ժողովրդականի մեջ, բայց «ոճը խիստ փոփոխված է՝ ժողովրդի մեջ բերնե բերան անցնելով»: Նշելով, որ բովանդակությամբ իրարից շտարբերվող այդ երգերը «... զանազանվում են բարբառներով, իսկ եղանակները կամ ԴԱ, որպես «Խորհուրդ մեծ» շարականը, կամ ԱԶ դարձվածք՝ ԴԶ-ի և ԴԿ-ի խանությոց բաղկացած»: Ու. Արայանը հավաստում է, որ «Ավետիսներում պարզագոյն շարականների կամ սաղմուների վանկաչափական ոիթմը հաճախ ընդունելի է ժողովրդական պարային կերտվածքի բնորոշ գծեր», ինչպես նշվ. աշխ. թիվ 23 օրինակում [Կոմիտաս, 2000, 171]: Սովուս Խորենացու շարականի ժողովրդական փոփոխակների և ժողովրդական ավետիսների երգվող տարբերակների մասին իրքը բանավոր փոխանցվող երաժշտական մշակույթ տես՝ [Կոմիտաս, 1941, 108]:

Հոգեւոր թեմատիկայով ժողովրդական երգերի այս ժամերին նվիրված երաժշտագետ Մ. Սանուկյանի [1995]ժողովրդամուն: Ուշագրավ է, որ հեղինակը նախ ներկայացրել է Սովուս Խորենացու հայտնի «Խորհուրդ մեծ և սրանելի» շարականը, ապա վերջինս երկու ժողովրդայնացված տարբերակ: Պատկերն ավելի ամբողջական դարձմեն նախատեսվող՝ տարբեր հրատարակություններից ի մի և բերել Կոմիտասի, Սայ. Մելիքյանի, Մ. Թումանանի, Գ. Գարդաշյանի, Խ. Փոքրեյսյանի, Ա. Պատմագրյանի, Մ. Լյուկեցյանի, Աս. Սնացականյանի, Ա. Օդարաշյանի և իր գրանցած ժողովրդական հոգլոր ավետիսների ևս 30 օրինակ: Երաժշտագիտական բննության առնելով ու մեկնարանելով դրանք՝ եղանակնուում է, որ «...ավետման երգերը բոլորմինն ել քարացած, նոյնուրջամբ կրկնվող ժամանգործություն չեն, այլ մի կենտնակ գործմիքաց, որը հետևելով ազգի ու անհատի հոգեվիճակներին, ունեցել է հարտանալու, վերափոխվելու ընդունակություն»:

40. ԴԱՆ, Երևան, Շիրակ, Թալին, Ապարան, Զավախիր:

41. Հնայական արարողությունների և հանելովի նախնական արմատների, հմայական խոսք-երգ-աղորք իրողորոշումների մանրամասն բննությանը տես՝ [Հարուրյունյան 2006, 13-31]:

42. Ֆրանսիայում, Ծննդյան Տոնի երգերի քրիստոնեական (նոյել) և նախաքրիստոնեական հնամենի ժողովրդական (ազիանյոֆ) կատարումներում հարց ու պատասխանային մտածողության մասին գրում է նաև Ժ. Տյերոն [1975, 172-176, 215-232]:

43. Ավետիսների մասին խոսելիս Գ. Հովսեփյանը [1898, 544] ևս շեշտում է նրանց աղերսները ժողովրդական երգերի հետ, թեև հոգլոր տաղարաններում գտնելվածներն, իրքն գրական երգեր՝ իրենց ամբողջությամբ տարբերում է ժողովրդական հորինումներից: Այսուամենայնիվ ընդգծում է դրանց կառուցյի և բովանդակության նմանությունները: Ավետիսների ծանրագործություններում Մ. Թումանանը [1972, 206] նկատում է եկեղեցուց մերս և դրւու կատարվող ծիսական երգերում հեթանոսական պաշտամունքների ներկյալումը կենաց ծառի, Ըրիստով և Վահագին ծննդյան ցնծալից գովերում՝ իրքն կյանքի սկզբանալուն իրինուդ, որ համեմատելի է հարսանեկան գովերուն:

44. Ծիսականհարց ու պատասխանային երգերի կառուցյին ու աղունքներին կանդրադառնանք հարսանեկան երգերի բաժնում: Լ. Մինոնյանը [2007, 173-215] մանրամասն բննության է առնում Քարեկենդանի «Գացեք, տեսեք» երգատեսակն իրքն տոմարային ծիսաշարի բաղկացուցիչ: Համեմատելով

XIX-XX դր. հրատարակված օրինակները ազգագրագետների ու բանագետների դաշտային նոր գրանցումների և տարբեր մշակույթներում նմանօրինակ հարցապատճառային, հանելուկային մտածողությամբ քատերականացված կատարումների հետ՝ անդրադառնում է երգի պաշտամունքային արժատներին, խորհրդարանուրյանը, բանաստեղծական և մեղեդային կառույցների առանձնահատկություններին:

45. Խուլեթեն՝ falsetto-ոչ բնական, շատ բարձր (ճաշան) ձայն, որ վոկալ արվեստի որդշակի կատարման ոճ ու հմտությունների է պահանջում: Ավելի ընդունված է տղամարդկանց երգեցողության մեջ:

46. Նոյն կնոջց տարբեր օրինակներին գրանցվել են երկու տարբերակ (տես՝ նոտային օրինակները):

47. Երաժշտական ստեղծագործությունների՝ հանպատրաստից հորինման երևոյթին նվիրված հոդվածում Ա. Բատաշևը [1987, 46-51] նշում է, որ այն երաժշտարվեստի հնագույն, մինչև օրս ամենադեմոկրատական և ամենաչափամասիրված ճյուղն է:

48. Երաժշտագիտական առանձին դիտարկումներ կան նաև Զ. Քուշնարյանի [1958], Մ. Բրուտյանի [1983], Մ. Մանուկյանի [1995] և այլոց աշխատանքներում, սակայն ենթականներուն իրեց խնդրից դուրս են համարել մեզ հետաքրքրող հարցադրումները և հատուկ վերլուծման շեն արժանացրել: Խնդրի երաժշտագիտական լուսաբանման առաջին մանրակրկիտ ուսումնասիրություններից է կրի ժամանակ ձենով ասվող հանպատրաստից հորինմաններին նվիրված Զ. Թագակշյանի [1999, 17-23] աշխատանքը, որի հիմք են ծառայել Վայոց ձորի գիտարշակի ընթացքում մեր համատեղ կատարած նպատակային ձայնագրությունները:

49. Յուրաքանչյուր ազգագրական գոտի իր նախընտրելի երգացանկն ունի, բնորոշ կատարողական ոճը, որն ուղղակիորեն ներմուծվում է հանպատրաստից հորինվող երգի մեջ:

50. Օրինակ՝ Կով կրելու ասերգ, Վայոց ձոր, բանասաց Ա. Ասատրյան, ծնվ. 1930թ., տես՝ նոտագիր օրինակը:

51. Ուստական երկրագործական տոնների ու ծեսների մասի տես՝ [Պրոռու 1963].

52. Ի տարբերություն գոտի խոսքային տեքստերի, հայ տոնիմիկ երգի նոտագումն իրականացվել է XIX-XX դարերից սկսած՝ Եզնիկ քահանա Երզմնլյանի, Զր. Կարս-Սուրբայի, Գ. Քոյաջյանի, Լ. Եղիազարյանի, Մ. Եղմայանի, Կոմիտասի, Ա. Բրուտյանի և այլոց կողմից: Տես՝ Եզնիկ ք. Երզմնլյան, Զայնագրյալ ազգային երգարան, Վաղարշապատ, 1882: Բրուտյան Ա., Ռամկան մրմունցներ, հ.1, Եր., 1985, հ.2, Եր., 2002: Զր. Կարս-Սուրբայ, Հայկական եղանակներ, Թիֆլիս, 1895: Քոյաջյան Գ., Հայ ժողովրդական երգեր, Փարիզ, 1900: Կոմիտաս, Երկերի ժողովածուներ, հ.9, Եր., 1999, հ.10, Եր., 2000, հ.11, Եր., 2000, հ.12, Եր., 2003, հ.13, Եր., 2004, հ.14, Եր., 2006:

53. Ղեկ. Կ. Խուլեթարաշյան, մասնակիցներ՝ Հ. Պիկիշյան, Զ. Թագակշյան, Ա. Սուրբայյան:

54. 1997-1998 թթ. Վայոց ձորի մարզ, (Աղյամանը Գլաձոր, Խաչիկ, Քարավոլու, Հորբատեղ, Արենի, Հերենի, Ազատեկ, Մարտիրոս գյուղեր, Վայր և Եղեցնանը քաղաքներ) ղեկ. Հ. Պիկիշյան, մասնակիցներ՝ Զ. Թագակշյան, Ա. Պետրոսյան, Ե. Դիանայան, Գ. Չազարյան:

55. Հոռվեկների երաժշտափառական քննությունը տես՝ [Թագակշյան 1977, 22-23; 2009]:

56. Նյութի նկարագրությունը և մեր եղանակումները բանասացների և գրականության տվյալների հիման վրա պարագաներության փորձ են, որ հնարավորություն են ընձեռում ներկայացնել աշխատանքի արյ փորձ՝ երաժշտափառային տեքստերի համադրությամբ:

57. «Զայնի» կամ «ի ձայն ասելը», որ երեմն երգ ասելու հետ շփորում են, մի տեսակ եղանակավոր ասելն է, որ երգելու և «թիվ ասելու» միջին տեղը է բռնում՝ [Արենյան 1966, 161-164]:

58. Իրեն համեմատական նյութ նշենք, որ ֆրանսիական ժողովրդական երգերին նվիրված մեջ Ժ. Տյերուն [1975, 144] բերում է մի հատված ժորժ Սանդի նկարագրությունից, շեշտելով, որ նա առաջինն է նկատել երկրագործական նեղենների յորորինակուրյունն ու ներքափանցելու բնույթը. «Ընտանիքի երիտասարդ հայրն առնական ճայնով երգեց հանիսավլոր և քախծուտ երգը, որն ըստ այդ վայրի հնագույն ավանդույթի չի փոխանցվում առանց բացառության բոլոր երկրագործներին, այլ լոկ նրանց, ովքեր աչքի են ընկել եղեներին ուղղորդելու և հոգածելու արվեստում: Այդ երգը, որի ծագումը, հավանաբար, սրբազն էր դիտվում և որին գաղտնի ազդեցություն էր վերագրվում, մինչ օրս համարվում է կենդանիներին քաջալերելու, նրանց դժգոհությունը հանգստացնելու և տաժանակիր աշխատանքի տևականությունը մեղմելու ուժով օժտված: Բավական չէ եզներին լավ առաջնորդել կարողանալը, հրաշալիորեն ճիշտ ակն բանալով նրանց աշխատանքը թերևացնելով՝ հողի մեջ միաբնելով կամ բարձրացնելով խոփի: Նա, ով չի կարողանում երգել եղեների համար, չի կարող լավ երկրագործ համարվել: Այդ երգը ասերգի սեռին է պատկանում և ըստ ցանկության ընթատվում ու շարունակվում է: Եթե դիտարկենք այս երաժշտական արվեստի մեջ ընդունված օրենքների տեսանկյունից, ապա ոչ ճիշտ ձևը և ոչ ճշգրիտ հնչերանգմենքը դրան հաղորդելու հնարավորություն չեն տալիս: Հայսմ՝ այլ հրաշալի երգն այնքան համահունչ է աշխատանքի բնույթին, եզների վարքին, գյուղապատկերին, դրանց ծնող մարդկանց պարզությանը, որ չէր կարող կատարել ոչ մի երգի, բացի երկրագործից: Այն եղանակին, երբ գյուղում բացի վարքի այլ աշխատանք չի լինում, այդքան բաղրահունչ և հզոր այլ երգեցողությունը թևածում է, զերք քանու ճայն, որի

նմանությունը նրան յուրահատուկ հնչողություն է տալիս: Ցուրաքանչյուր նախադասության ավարտին ճգփող և դրացող վերջին հնչյունը՝ շնչառության այդպիսի անհավանական պահվածքով, պարբերաբար ընթանում է քառորդ տոնով: Այն վայրի հնչողություն ունի, սակայն հմայքն անմեկնելի է, և եթե սովորում են խել այդ երգեցողությունը, զգում են, որ այլևս ոչինչ չէր կարող հնչել այդ ժամկեն և այդ վայրերում՝ առանց խարարելու ներդաշնակությունը»:

59. Ք. Քոչնարյանը քննության է առնում երկրագործական ծիսակարգությունը հնչող այս երգատեսակը, ուշադրություն դարձնելով նրա հնամենի ակունքներին՝ դասում բնության վրա ներգրծելու երաժշտախսության հնայանքների շարքին [32, 33]:

60. Գորանով հողը վարելն իրեն առասպելական վիշապամարտ, տես [Թաղևոսյան 1994, Tadevosyan 2001, 207-217]:

61. Տերսով մանրամասն քննությանը և հողովելի նկարագրությանը չենք անդրադառնա, քանի որ դրանք իրաշայի ներկայացված են և՝ Կոմիտասի, և՝ Վ. Բդրյանի հիշյալ աշխատանքներում: Կփորձնենք դիտարկի միայն որոշ մանրամասներ, որոնք տարբեր պատճառներով առանձին ուշադրության չեն արժանացել:

62. Հմտությունը նաև ուսասկան ավանդույթում *մայր հայոցի լուսականացների հետ* [Այրագետնա 2001, Յ 64 641-43 6411, Ճ 5844]:

63. Բանասացների հավաստմամբ, իմանականում սահմանային տարածքներն էին դառնուում հանդիպման վայրեր:

64. Հմտությունը օրինակ, դոգոնների (Արևմտյան Աֆրիկա) ծագումնաբանական առասպելը. Աստված-Արարիչը կենակցում է Երկրի հետ, որին ինը էր արարել կնոջ կերպարով: Նոյն համատեքստում է նաև «Վահագին ծնունդում» Երկիր-Երկինք-Երկունք կապը [Տոպորօ, 1977, 88-106].

65. Դաշտային նյութի հիմնան վրա վերականգնված ծիսակարգը պայմանականորեն անվանել ենք *տուացին ակու*:

66. «Սահարի» անվանումը հայերենին անցած արաբա-իրանական փոխառություն է և նշանակում է արևածագ, արշալույ [Բառարան պարսկերէն-հայէրէն 1933, 305-306]: Ամենայն հավանականությամբ, հայոց ավնույթում «Սահարի» եզրով անվանվել է տոնածիսական մշակույթում դարեր ի վեր ամրագրված նվազներից մեկը: Ասվածի հավաստմամբ Հայաստանում Սահարի մուղամի կատարողական ավանդույթը է հասուն ժանրային նախանշվածությամբ:

67. Հայաստանում գարնանացանին նախորդող տոնների ու արարողությունների մասնամասն նկարագրությունները տեսն [Բդրյան 1972, 433-501, Լիսիւան Ծբ.1958, 237-238]: Ծիսական արարողությանն առնչվող դաշտային նյութը և վերականգնման մեր տարբերակը ժամանակին քննարկել ենք Վ. Բդրյանի հետ՝ հաշվի ենք առեւ նաև նրա մասնագիտական դիրքորոշումը:

68. Ծեսի մասին մեր ուսումնասիրությունը և ՀՀ տարբեր մարգերում ձայնագրյալ սահարիների նոտագիր տերսություն համահավաք հրատարակությունը տես՝ [Եթնջալյան, Պիկիչյան 1998]:

69. Խորին երախտակիտությամբ ուղարկում եմ իիշել այս երաժիշտ-բանասացների անունները, որոնք արժեքավոր տեղեկություններ հաղորդեցին ավանդական սունածիսական կյանքում երաժշտության գործառույթների, հատկանի «Սահարու» ծիսական կարգի մասին՝ Բենջար Շևոնյան (Տավոշ, գ. Այգեհովիս ծնվ. 1902թ.), Թարու Հարությունյան (Ապարան, գ. Շենավան, ծնվ. 1879 թ.), Արտեն Սահակյան (Ապարան, գ. Թրուցու, ծնվ. 1930 թ.), Սոլոմոն Մարտիրոսյան (Մարտունի, գ. Վարդենիկ, ծնվ. 1905 թ.), Սերգեյ Նազարերյան (Ծալվա, գ. Դուշի, ծնվ. 1903 թ.), Գարեգին Խաչատրյան (Ասպիճնձա, գ. Դամալս ծնվ. 1907 թ.), Վահան Մորմաշյան (ք. Ախալքալաք, ծնվ. 1906 թ.), Հարություն Համբարձումյան (ք. Ախալքալաք, ծնվ. 1900 թ.), Արտավազը Հովհաննիսյան (գ. Սոլովա, ծնվ. 1909 թ.), Գևորգ Անտոնյան (Ծալկա, գ. Նարդենան, ծնվ. 1901 թ.), Անտոն Խաչատրյան (գ. Ծղալքրիլա ծնվ. 1921 թ.), Հակոբ Հակոբյան (Ասպիճնձա, գ. Դամալս ծնվ. 1906 թ.), Գարեգին Խաչատրյան (գ. Դամալս, ծնվ. 1907 թ.), Վլորդիա Թամամյան (Խանլար, գ. Գետաշեն ծնվ. 1934 թ.) և Մարտարէ Գյուղյան (Խանլար, գ. Գետաշեն, ծնվ. 1915 թ.):

70. Այդ արարողությունների հնարավոր վերականգնումը և զուգահեռները տես [Աբրամյան, Պիկիչյան 1991, 176-185. Սըսենկի 1983, 61]:

71. Ծաղկեների խաչիներով, հատուկ մոմերով զարդարում էին ձկանների եղջյուրները, պարանոցը, ըստ որոյ բանասացների՝ մոմերի փոխարեն նաև կարմիր ժապավեններ, բրյոյա թեկեր էին փարարում, կարմիր ներկում կամ կարմրաբուշ խնճոր խրում եղջյուրներին, ծաղկեղջրայով ու մանր խնճորներով զարդարում նաև պարանոցը:

72. Ըստ բանասացների՝ ընտրվում էր գյուղում բարի համբավ ունեցող և բարեկեցիկ ընտանիքներից մեկի հողատարածքն իրեն համայնական դաշտի խորհրդանշի:

73. XIX դ. Քերջին գարնան երկրագործական տոններից մեկի անմիջական մասնակիցն է եղել Ա. Երիցովը և մանրամասն նկարագել այն՝ իրեն Մաճկալի տոն [1886, 162-163].

74. Նյութը գրանցել և մեզ տրամադրել է երաժշտագետ Կ. Խուդաբաշյանը, որի համար շնորհակալություն ենք հայտնում: Տավուում (Շամշադինի, Էջմանի, Նոյեմբերյանի շրջանի գյուղեր), Հյուսիսային Արցախում (Խանլար, Բանանց, Դուշի, Քարհատ /Դաշտասան/) մեր գրանցած նյութերի հավաստմամբ՝

խորհրդային տարիներին հայ անվանի գունաշիներին (դաստաներով) հարևան աղբեջանաբանակ գյուղի հաճախ իրավիում էին նվազելու իրենց ժողովրդական տոների ու հարսանելան ծեսերի ժամանակ: Հայ երաժշտները, ի շարու դասական մուղամների, համարելելան ու համակովկայան տարածում ունեցող մեղեղների ու բուրքական երգերի հարևանների հանդիսությունների ընթացքում հաճախ հնչեցնում էին նաև բնիկ հայկական նվազեր՝ ունկնդիրների ճաշակին հարմարեցված որոշ ոճային փոփոխություններ կատարելով (զարդուրումներ, ծագման հնչյուններ, մաճր խաղեր...), որոնք միշտ ցերմ ընդունելուրյուն էին գտնում, անգամ հատուկ պատվիրվում էին և առատ վարձատրվում: Այդ սիրված նվազերից էր նաև «Սահարին»:

75. Նոյնը հավաստում են նաև երաժշտագետ Զ. Թագակյանի գրանցած դաշտային նյութերը:

76. Պարսիկ անվանի գիտնական-երաժշտներ Ռոհուլյա Խալենին և Ալի-Նադի Վազիրին հիմնելով միջնադարյան երաժշտատեսական աղյուտների և կատարողական արվեստի դարավոր ավանդությունների վրա, նշում են իրանական ավանդական երաժշտության կանոնացված մուղամ-դաստիքաների հետևյալ սանդղակը. Ծով, Սեղան, Չարզա, Հումայուն, Մահուր, Նավա, Ռաստ-Փանջզահ՝ յոր հիմնական և Արու-Արա կամ Դաստան Է-Արար, Բայար Է-Թուրք, Ավշարի, Բայար Է-Իսխահան, Դաշտ՝ հինգ ածանցյալ մուղամ-ձայնակարգեր, որոնք կոչվում են ավագեց: Իրանական դաստիքաները բազմամաս, բարդ համակարգեր են՝ բաղկացած 20-70 մասից: Ուշագրավ է, որ դրանց առանձին մասերը հանդիպում են տարբեր արևելյան մշակույթներում, որպես ինքնուրույն միավորներ: Օրինակ, հայ իրականության մեջ՝ Հիջազը, Ծուշարը [Երնջակյան, 1991]:

77. Օրինակ, «Սանդիի Պրակաշ» ուագան կատարվում էր մթնշաղին, իսկ «Սանդիյան»՝ երեկոյան մթնշաղին և առավոտյան աղջամուղին: Հյուսիսային Հնդկաստանում ուագանների կատարման յուրաքանչյուր օրվա ժամանակային կարգը բաժանվում էր ութ եռաժամ փուլի, որոնք կոչվում էին պրահարա (այն է՝ պահակ), և կարծես դրանց անվանումն իսկ երևակում է ավանդույթի խորհրդարձ՝ հսկել ուագանների կազմակերպման համաշխափորյունը [Վայդանյա-Դեվա 1980]:

78. Մելեդային զգի մոնիթունացիոն զարգացումը միշտ չէ, որ ընթանում է լարվածության անընդհատ աճի ճանապարհով: Այս երենն անգեցնում է լադախնտոնացիոն տարաքնույթ դարձվածքների պարբերական կրկնողությունների վրա հիմնված երաժշտական ծիփ նոր մասերի առաջացմանը: Նյութի զարգացման այսօրինակ սկզբունքն է հենց բոյլ է տախու սահարները դիտել իրքն դասական մուղանարի ժանրային տարատեսակ: Զնայած յուրաքանչյուր նվազարան ըստ իր առանձնահատկությունների թերարում է կատարողական որույն կերպ ու եղանակ, սակայն նեղեղու եկեղային ոլորտն ու կառուցվածքային առանցքը հիմնականում անխախտ են: Մի հանգամանք, որը պայմանավորված է Արևելիքի բանավոր ավանդույթի երաժշտական մշակույթում բյուրեղացված կանոն և հանկարծարանություն փոխհարաբերության սկզբունքով [Երնջակյան 1991, 77-78]:

79. Այս երաժշտածինական մտածողության կրողներից էր և ժողովրդական երգի-բանահավաք, շատախից Հայրիկ Մուրադյանի պայման երարա Ջիբրայելը, որը տոհմի հովին էր: «Նա ամեն առավոտ լուսարացին, մեջքը տան սյունին հենած, սրնով ինքնանոռաց նվազում էր, կամ երգում առավոտյան աղորքը՝ կածես օրինելով լուսարաց ու հայենին տունը» [Հայրեմի երգեր 1980, 15-16]:

80. Ըեփորային մեղեղու հնջուններն ամենուր էին՝ բազմահազարանոց միտինգային հրապարակներում ու ազգային շարժման բանտարկված առաջնորդների մեկուսարանների պարապների մոտ: Իրքն ժողովրդի միանության և խորհրդային համակարգի ընդդիմության նշան՝ դրանով էին սկսվում ու ավարտվում բոլոր հանրահավաքները, հայրենաստեր լրագրությունների ուսղիութեառութեառային հաղորդումները, ազգային մշակույթի ու պատմության մինչ այդ զանգվածայնացված էերին նվիրված միջոցառումները:

81. Կատարողական արվեստում, «Սահարու» շեփորային կանչը, իրքն հայրական ոգու և անկախության երաժշտական մարմնավորում, մինչև օրս շարունակում է ինքնատիպ արտահայտություններ ստանալ ժողովրդական ու սիրողական տարաքնույթ պարային համույթների երկացանկերում: Օրինակ, 1996թ. Մուսա լեռան հերոսամարտին նվիրված տոնակատարության ժամանակ Էջմիածին քաղաքի մշակույթի պալատի պարային խմբի ելույթում: Եթե նշանը օրինակ ուղղակիորեն կապվում է Արցախյան շարժման տարիներին վերածունեց ապրած շեփորային ազգականի խորհրդին, ապա հետաքրքիր է, որ դեռևս 1982թ. Երևանի Մանկական գեղագիտական կենտրոնի «Գորանի» ազգագրական համույթի ծրագրում ներկայացված Քարեւենդանի ծեսի հեղինակային բեմականացումը (ըստ Արևելյան Հայաստանի Ակն, Կյուրին, Շուրանիս քաղաքների երաժշտաբանահյուսական նյութերի) սկսվում էր զունամերով հնչող «Սահարու» ավանդական ազդականչով, որը հմուտ նեկապար, երաշտուագետ Զ. Թագակյանի մասնագիտական մոտեցման արգասիքն էր:

82. Անգամ տեխնիկայի աշխարհն անմասն շմնաց «Սահարու» աղբեցությունից: Համակարգային DOS ծրագրում հայկական տարատեսակները գրանցվել են երկու խորհրդանիշով՝ Հայաստանի Համբաւական պետական դրոշով և ազգային օրիներգին համարժեք ընկալվող «Սահարու» հնչյունային ազդականչերով (Հայոց հիմնօրինակ նախաձեռնող խոմք՝ Վ. Միթրաբյան, Վ. Դանիելյան, Երևան, 1989):

83. Վերնիսաժի մշակութաբանական քննության մասին տես՝ [Մելքոնյան 2011]:

84. Տոնի ամբողջական նկարագրությունը տես՝ ԴԱՆ, Երևան, 1995:
85. Չուռնան՝ իրքի սրբազն նվազարան, տես՝ [Պիկիչյան 1988, 104 -111]:
86. Հայոց ավանդական նվազարանների նկատմամբ եկեղեցու վերաբերմունքի մասին ավելի մանրամասն տես՝ [Պիկիչյան, Երնջակյան, 1999, 47-48]:
87. Հայոց հարսանիքում, անցյալից մինչև նորօրյա փոխակերպումները, համահայկական ծեսերի և տեղական ռանձնահատկությունների նկարագրութան ու համեմատական քննության մասին տես՝ [Չագոյան, 2011]:
88. Ազգագրական առանձին շրջանների համահավաք ստեղծելու առումով՝ չափազանց ուշագրավ է ուս գիտնականների փորձը՝ [Եթառական 1985].
89. Բազմաբնույթ նյութերից առանձնացրել ենք նախ երաժշտական հրապարակումները, ապա՝ բանահյուսական ու ծիսակարգերի նկարագրական օրինակները և վերցում նկարագրվող նյութի գիտական մեկնաբանությունները: Բազմաբանական հրատարակություններից փորձել ենք հետ միայն հարամիքի առանցքային արարողություններին առնչվողները:
90. Թեև մեզ չի հասել հարսանեկան ծեսի երաժշտությանը նվիրված կոմիտասյան որևէ աշխատություն, սակայն, անհրաժեշտ ենք համարում շեշտել, որ անվանի գիտնականի կողմից հետևողականորեն ճայնագրված հարսանեկան երգերի ու մեղեղիների օրինակներից ու գրառված ազգագրական դիտարկումներից դժվար չենքակացնել, որ նա արդեն իսկ հետազոտական աշխատանք է տարել այս ուղղությամբ: Օրինակ, հսկրահայտ «Ակնա հարսանեկան երգերի շարում» ընդգրկված երգերը Կոմիտասը կարգաբերել է ըստ ծեսում նրանց կատարման հաջորդականության: Այս մասին ավելի մանրամասն տես, [Ո.-Աքայան, ծանրագրություններ Կոմիտաս 1999, 167-173]: Երաժշտագիտական քննության առումով՝ խիստ ուշագրավ ենք համարում Կոմիտասի երգերի ժողովածով 9-13-րդ հատորներում Ու. Աքայանի ծանրագրությունները՝ կոմիտասյան գրառումների և սեփական վերլուծությունների հիման վրա, որոնցից շատերն, ըստ մեզ, սեղմագիր-հողվածի արժեք ունեն: Տե՛ս նաև [Բրուտյան 1983: Ափինյան 2002, 180-185: Տագակյան 1976, 170-172: Պետրոսյան Ա. 1996, 45]:
91. Ու. Աքայանի վկայությամբ՝ Կոմիտասը «1913թ., Կ.Պոլսում հայկական հարսանեկան երգերի թիվն արդեն հաշվում էր մոտ 100: Խոսքը հարսանիքի արարողությանը մաս կազմող տարրեր երգերի մասին է, բայց ոչ այդպիսի երգերի մեղեղիների տարրերակների, որոնք կարող են անվերջ շատ լինել: Հնարավոր է, որ այդ թվուրը բերելիս Կոմիտասը նկատի է ունեցել ոչ թե հարսանեկան երգերի մեղեղիներան մարմնափորությունները, որոնք նա կարող էր դեռ լրիվ հայտնաբերած շինել, այլ դրանց՝ զանազան ժողովածումներում գետեղված (նաև իր հայտնաբերած) խոսրային տեքստերը» [Կոմիտաս 2000, 15]:
92. Ինչպես նկատում է Կոմիտասը. «Համեմատենք զանազան տեղերի հարսանեկան եղանակները կտևենքն, որ նորա գրեթե ամեն տեղ նոյնը են: Նոյնինկ, եթե եղանակն էլ զանազան լինի, այշուառենայնիվ մի նմանություն է հնչում ականջի մեջ... (բերել է «Դուն հալաւ, մերիկ», «Թագփոր, ինչ բերեմ», Երկնուց, գետնուց, «Դու արի» և «Են դիզան» երգերից օրինակներ - Ո.Ա.): Սեր կարծիքն այն է, որ այս եղանակները հնուրյուն, և այն՝ անհիշատակ ժամանակների հնուրյուն են բովանդակում, այս երաժշտական ձևերը, եղանակի որորմունքները, ելեկցը, ձայների հաջորդականությունը կամ դասավորությունը գրեթե բոլորին այլ կերպ են, քան արդի ժողովրդական երգերին, և այդ է պատճառը, որ նորա շատ տեղեր անհայտացել են, շատ տեղեր էլ անհայտանալու վրա են: Հարսանեկան երգերը զարմանալի կերպով մեր եկեղեցական երգեցողության ոճն ու նման կազմությունն ունեն:» Ապա թագիլորդագործերից մենք հանձնատել է Խաչատոր Տարոնացու «Խորիլորդ խորին» տաղակերպ շարականի հետ՝ ԺԲ դպր: Տե՛ս Կոմիտաս, վերը նշվ. հասոր, էջը 15-16:
93. Հուշարձան-գերեզմանոց կափի մասին տես՝ [Մարտուրյան 2006, 172-180]:
94. Հարցերի ազգարանական քննությունն տես՝ Գ. Չափոյանի աշխատանքներում:
95. Նկարագրում ենք գրավիր արյուրների և մեր դաշտային գրառումների (1980-1990-ական թթ.) հիման վրա, որը արարողակարգի վերականգնման փորձ է:
96. «Էս ալիք պես խեր-բարաքյարի մեջն լրեք», «Ոնց որ էս ալիքն ա վերիցը շատ գալիս՝ զիշմանքություն չտենաք», «Մինչև մահ ու գերեզման իրարիցը՝ անպակաս լրեք, էս խմորի ախն՝ իրարու հունցվեք ու միարան լրեք», «Էս ալիք պես ճերմակեք ու Սիմոն ծերունու փառքին արժանանաք», «Օջախը հացով լիի ու յորդ որդով սեղան նստեք», «Սի բարձի ծերանաք», «Առաջնեւը տղա լլնի», «Աշխարին խաղաղութին լլի՛ օջախին՛ միուրյուն, մահին՛ բանկություն, հացին՛ էժանություն», «Էս թագ ու պսակը, որ Աստված կապեց՝ հիվանդությունը, մահն ու շարականը չքածանի»:
97. Արևելյան Հայաստանի գրեթե բոլոր մարգերում սիրված ու հարսանեկան ծեսի տարրեր փուլերում, ի շարս այլոց, երգվում են հատկապես «Աշուն Ղարիբ» («Պալաւատից դրսու եկավ մի կույս»), «Աղվան և Օսան» («Երք լուսացավ լուս ու բարին», «Իբրև Աստծո հյոր եկել եմ դրուդ»), «Ասի և Ջյարամ» («Երդիկիդ ման կուգամ բիրենի նման», «Լիկր, թեզ պատմեմ, ով երիտասարդ») սիրավեպերի երգային այն հատվածները, որտեղ հերոսը գովերգում է իր սիրած էակին և պատմում իր փոր մասին: Միրավեպ երևույթի մասին տես՝ [Երնջակյան 2009]:

98. Նյութը գրանցել ենք 1980-1990-ական թթ. Արագածոտնի, Շիրակի և Զավախչի գյուղերում:

99. Տե՛ս [Հանճաղյան 1989, 89-91 և Ո. Հարոյանի գրանցած դաշտային տվյալները]:

100. Տե՛ս Լիսիզան Ծրբ. 1958: Աշխատանքային պարերի այս նոյն շարքում են նաև կավ հունցելիս խեցեգործի և զոյց աշակերտ-օգնականների կատարած պարերը: Ի տարրերություն վերը նկարագրվածների՝ դրանք ընթանում են պարերի 2/2 հավասարաչափ, առանց բափշտերի, դեպի աջ ընթացող քայլով (աջ ուժը քայլ է անում, ձախը միանում է աջին): Պարի հետագիծ պարուրածն է, սկսվում է շրջանի ծայրից, ավարտվում՝ կենտրոնում: Նյութը գրանցել ենք Սպիտակում (Հակոբյան Աշխեն, ծնվ. 1901 թ., ք. Սպիտակ, Մարտյան Սիրանուշ, ծնվ. 1920թ. գ. Լուսաղբյուր, Հովհաննիսյան Չիշակ ծնվ. 1901թ. գ. Գեղասար), Շիրակում (Քամայան Սիմիզար ծնվ. 1895 թ. Գուսանազյուղ) և Ապարանում (Պետրոսյան Արփենիկ ծնվ. 1914 թ., գ. Վարդենուտ, Արշակյան Եսրեր ծնվ. 1899 թ., գ. Սարալանջ)՝ 1980-1985 թթ.:

101. Այս մասին Ո. Հարոյանի դիտարկումներին լրացներու են գալիս նաև Արագածոտնում, Շիրակում ու Զավախչում մեր գրանցած դաշտային-ազգագրական նյութերը:

102. Սույն խնդրի շուրջ մեր դիտարկումները բննարկեցինք պարագետ Ժ. Խաչատրյանի, երաժշտագետներ Մ. Սարգսյանի և Զ. Թագավակյանի հետ, որի համար շնորհակալություն ենք հայտնում: Գոհունակությամբ պիտի փաստենք, որ երաժշտական, պարային և ծիսական ոլորտների տեսական նյութի իմացությունը, դաշտային աշխատանքի և ազգագրական պարախմբերում ուսուցանելու կամ պրակտիկ պարելու փորձառությունը, տարբեր բնագավառի հետազոտություններին միևնույն եզրակացության էր հանգեցրել:

103. Հարկավ, արգելքը չի բացառում դեռևս արբունիքի չհասած տղա երեխաների մասնակցությունը:

104. Հարդյուն 20-21-րդ դր. մշակութային փոխագրեցությունների՝ հարսանեկան զարայի խորհուրդը մասսամբ փոխանցվել է հարսանեկան տորթի ճաշակմանը, իսկ մասնակից ընտանիքներին նվիրվող զարան՝ փոխարինվել տարրությունը: Ժամանակակից հարսանեկան ծեսում տորթ երևույթի մասին տեսն [Հագոյան 1999, 57-59]:

105. Նմանատիպ գործողություն է կատարվում նաև էրիշտա կտրելու արարողություն ընթացքում: Հիմնական տարրերությունը բարեմարտանքների ոլորտում է: Նորապակ զոյցին ուղղված օրինանքանդառները փոխարինվուն են ընտանիքի բարիքի առատության ու պատրաստվող ոտեսար «լիքը սեղանով, ուրախ սրտով ու առողջ» վայելերուն:

106. Մինչև XX դարի կեսերը, բանասացների վկայությամբ, հարսանիքի հայ բխնիս, բոնի կրակի մեջ ընկոյզ էին լցնում՝ հացին յուրահատուկ համ ու բույր տալու նպատակով: Այն շրջաններում, որ ընկոյզ չէր ածում՝ իրեն խորիրդանիշ՝ գոնե մի բույր ընկոյզ էին լցնում կրակին: Բանասացների վկայությամբ, սրա շնորհիվ հարսանեկան հացը ոչ միայն առանձնահատու էր հատուկ բույրով ու համով, այլև այս սովորույթն աղերսվում էր ընկոյզներու հղորության, պատուների սննդարարության և ծանի երկարակեցության գաղափարին, որն ականակալվում էր փոխանցվել նաև երիտասարդ զոյցին:

107. Բանասացների վկայությամբ, այս ծանը, որոշ փոփոխություններով, կատարվում էր մինչև 20-րդ դ. երկրորդ կեսը:

108. Երգի տարրերակներից մեկը [ԱՀ, 1901, 447 (Ալաշկերտ)].

Թագվոր բարով, հազար բարով,  
Դուն վարդ ես, կանան տերենով,  
Երսասահմ զարևդ օրշնէ  
Մեկ Աստծո զօրութենով:

Սի այլ տարրերակ նոտագրված նեղենիով՝ [Հարդյունայն 1958, 35]:

109. Հարսանյաց ծեսի տարբեր արարողությունների ժամանակ հավի գլուխներ թոցնելու ստվորույթների մասին տեսն [Քաջերությին, 1901, 198-200 (Ձուլա, Դավալ, Շիրակ, Կարս, Բասեն); Լալայան 1904, 133; Լալայան 1902, 244; Լալայան 1907, 27; Լալայան 1895, 260]: Էմինեան ազգ. ժող. 1901, 251]:

110. 1980-ական թթ. երբեմն պատույտների թիվը կրծատվում էր երեքի:

111. Բանասացը պատույտների թիվը կապում է աշխարհի արարման օրերի թվի հետ և հավատում, որ ճիշտ չպահպանելը կիսարարի Աստվածային կարգը:

112. Հարսանեկան պարերի մասին տեսն [Լիսիզան Ծրբ. 1972. Խաչատրյան Ժ. 1975, 2002]:

113. Ուշագրավ է, որ նոյնիսկ նման խեղարյուրման պարագայում ենթագիտակցորեն պահպանվում է ծանի ավանդական կառուցվածքի խորիրդանշային կարգը: Ա. Լիսիզյանի նկարագրած ալաշկերտյան փեսի ծառը եռաշար է՝ զազարին խնձոր, փան խաչ՝ աբլորի փետուրներով: Այն կոչվում է նոյր կամ բազգորի բաղ [Լիսիզան Ծրբ. 1972, տաbl. LXI-LX]: Հայաստանի մի շաբթ շրջաններում հավի փետուրների փոխարեն փեսի ծանի գլխին կարմիր ներկած ծու են դնում (Բորչարդի զավար փոփին [Լալայան 1903, 235], Սասուն՝ ուրք [Պետրոյան 1965, 248]): Պարսկահայերի շրջանում տարածված ծառը խաչած փայտայ հիմք ունի, որի

ծայրերը խնճորներով են զարդարվում, գագաթը՝ խաչով (որին կաքավ են կոչում), իսկ վրայի խնճորը՝ գլխախնձոր [Քաջերումի 1901, 168]:

114. Հայամ, և ժամանակակիցների նկարագրությունների, ծառը «կառուցվում» է՝ խորհրդանշելով համայնքի տարբեր բջիջների (ընտանիքների) միասնական ամբողջությունը:

115. Հարցո ու պատասխանի հնագույն ծևերի և տիեզերաստեղծման հետ կապված հանելուկային մտածողության մասին տես [Ելիզարենկովա, Տոպօրօ, 1984, 15-45].

116. Հմմտ. հերթարային պյութեներում իմաստումին կամ իրենի կողմից հերոսին առաջարկվող ճակատագրական հարց-հանելուկների հետ:

117. Աշուղական մրցույթում, հարկավ, մրցակցին անակնկալի բերել-շփորեցնելու նպատակով կարող են հնչել նաև բարդ ու բաղադրյալ երաժշտական կառուցներով հարցեր: Այս մասին ավելի մանրամասն տես [Լևոնյան 1905]:

118. Զոներգերի մասին մանրամասն տես [Խաչատրյան Ռ. 2004, 58-64]:

119. Թագվրագովքի երաժշտագիտական քննության մասին մանրամասն տես Կոմիտասի ու Ռ. Արայանի դիտարկումները [Կոմիտաս 2000, 15-17, ձայնագրյալ նույները՝ 61-79]:

120. Նոյն շարքում են «Գացեր, բերեր բագվորամեր....» [Կոմիտաս անող, 61]:

121. Ավանդական շորջապարի իմաստաբանության մասին տես [Խաչատրյան Ժ. 2002, 24-34]:

122. Նյութը գրանցվել է երկու բանասացից, որոնցից մեկը դարձին և սրնակահար էր՝ Հայկ Խաչատրյան, ծնվ. 1901թ., ք. Սպիտակ, մյուսը՝ Սարամեծ գյուղի հայտնի գրունաշի՝ Սամսոն Մինասյանը, ծնվ. 1908թ.:

123. Համեմատուրյան ակնառու եզրեր կամ ազգագրագետ Ա. Խարյանիսի գրանցած մի ուշագրավ ստորոտյան հետ. Կապանի շրջանում այդին ու արտը կարկուտից ու երաշտից փրկելու և առատ բերք ստանալու նպատակով, բոյնչի ճյուղերը կապում էին շրջանի ձևով, բարախում գրիգորեակող կենդանու արյան մեջ ու տնկում հողում: Հաճախ այս արարողությունը կատարում էին Տեսանընդառաջի ժամանակ:

124. Դարբնի դիցարանական հատկանիշների մասին ավելի մանրամասն, տես [Tadevosyan 2001, 207-217].

125. Հարկավ, չենք անտեսում այն իրողությունը, որ նվազարան պատրաստելիս նախընտրելի է չոր ու բարբարություն աճած ծաղի փայտը կամ եղեանը: Այդպիսի փայտը առանձնանում է ներ ու ձիգ երակներով, բստ այդմ է՝ սակավ խոնավություն ունի, փայտը դիմացկուն է ու հնչեղ: Նվազարանգործության տեխնոլոգիական պահանջների համաձայն՝ մեծ նշանակություն է տրվում նաև բնափայտը բնական եղանակով շորտանելուն, որն, անշուշտ նպաստում է նվազարանի ձայնի մաքրության ու հնչեղությանը՝ միաժամանակ ապահովենով նրա երկարակյացությունը: Այսու, իհշյալ կենսական հատկանիշները լսավորյան միահյուսվում են բարափի ծայրին աճած մենափոր ու կայծակնահար ծաղի պատկերում, որը ժողովուրդը սրբացրել է և օժտել գերենական հատկություններով:

126. «Ծիրակի, Կարսայ և Բասենի գյուղերու առաջնորդ բազավորն է զարկում հավի գոլիսը և այդ հավը պետք է ուտեն պատկան մարդկե, իսկ մյուս հավերից մինը բահանայինն է, մինը՝ քեհինը, մյուս՝ գուտնաշուն, մինը՝ հարսին ու փեսին, մնացածն՝ ազափներին, որ հետո սոսում են: Հավերը ժողովում են ազափները և դրանց մորթել կոչվում է՝ «Հավքունը», սորանով էլ վերջանում է հարսամիլը», [Քաջերումի 1901]: «Դարավագազի գաղրականների մեջ, կամչի հետևայ ապավուր, երկուշարքի, բազավորը և ազափները սազանադարձներով կամ գուտնայով պտտավում են բարեկամների տները և հավեր ժողովում, որ ասվում է՝ «Պուշ» և ծաղերի հետ միահան կազմում են բազավորի խազնան», - [Քաջերումի, անդ]: «Կնքահայրը փեսային սենենակը կը նստի հրաիրելու եւ յանկարծ դրլու կը վսպի, այլայսուած գոչիրով. «Փեսան չկայ, փեսան փախած է»: Ծփորություն մը կը տիրե բազմութեան մեջ եւ երիտա-սարդները փնտութուիք կելլեն ներս դրլու, վեր վար, փողոցներն ու պարտեզները... հազի կը յաջողին ցտնել եւ յաղրանական ներս կը բերեն զայն: Տիսոր դեպքին ձախորդությունը խորտակելու համար՝ աքաղաներ կը զիմուին, որին մեջ հրացաներ կը արձակուին. փեսացուն ճիպուր կամ մտրակ մը ծեռորին ծիլուն վրա կը հեծցնեն. Կնքահայրը, իբրեւ պահապան, բովն ի վար կլանգնի. բափորը ճամբայ կելլէ դեպի եկեղեցի, (եթե մոտ է՝ հեռաւոր ճամբայ մը կը բռնեն) երգերու եւ պարերու ցնծութեան մեջ», - [Փողադեսան 1969, 179-180]:

127. Նորակոշիկների այդ ծեսի «Վըտնակախ» անվամբ տարբերակը նոյն՝ Գանձակի զավառում տես [Մելիքյան 2010, 261-272]:

128. Բացի տեղական առանձնահատկություններից, կարևոր երկարատարություն ուներ նաև հարսին տուն-եկեղեցի-փեսայի տուն ընկած ճանապարհների հեռավորությունը:

129. Բանասացներ՝ Հովհաննես Գոշունյան, ծնվ. 1914թ., Սեբաստիա, Խաչիկ Աղասյան, ծնվ. 1919թ., Սալոմիկ (Հովհանստան), Վահրամ Բյուբյուջյան, ծնվ. 1921թ. Աղրիսանապոլիս:

130. Բանասացներ՝ Ենգիբար Երիցյան, ծնվ. 1903թ., Առաքելյան Խվան, ծնվ. 1901թ.: Բանասաց Զահան Սելլումյանի (ծնվ. 1903թ.) հայրը գյուղում հայտնի էր իր այծապարով, որի շնորհիվ բոլորը նրան Ծիշինալի (քրք.՝ այժ) էին կոչում:

131. Արգարյան Վարինկա, ծնվ. 1910թ., Բերդ ավան:

132. Հայաստանի տարբեր մարզերում տարածված այսօրինակ թատերայնացված արարողությունների ու պարերի մասին մասնամասն տես՝ Վ. Բղոյանի, Սրբ. Լիսիցյանի, Է. Պետրոսյանի և Ժ. Խաչատրյանի նշված ուսումնասիրությունները:

133. Սայանյան Հալիք, ծնվ. 1909 թ. Նորաշեն:

134. Հարսանելան ծեսի պարերի մասին մասնամասն տես՝ Սրբ. Լիսիցյանի և Ժ.Խաչատրյանի նշված աշխատանքները, ինչպես նաև [Ղազիյան, Գևորգյան, 2002, 39-46, Ստեփանյան Արմ. 2004, 25-33]:

135. Պարի մասնագիտական քննությունը պարագետներին բողնելով՝ հարկ ենք համարում սույ անդրադառնալ նրան՝ իրեւ ամրողական տեքստի պլաստիկ մէկնարանություն:

Ժամանակակից հարսանելան ծիսակարգում անգամ, երբ հարսն ու փեսան հայկական ծեռնապարզության կամ եվրոպական վալուվ ու տաճարություն «Ենթակայանություն» հրավիրայ հանրույթին՝ գիտակցար կամ ենթագիտակցորեն, հարսանքավորները ուղղակի կամ պարային գույգերով շրջան են կազմում՝ կենտրոն դարձնելով նորապասկաներին:

136. Այս տարբերակը հատկապես տարածված է Շիրակի մարզում։ Մեր դաշտային գրանցումների համաձայն՝ և՛ քաղաքում, և՛ գյուղերում այն միջն 1980-ականների վերջը պարտադիր արարողակարգերից էր, որի հետեւ կրաշարժման կենցաղակարման վերաբերյալ տվյալներն արդեն նաևնակի բնույթ են կրում։

137. Կարճն նահանգից Ս.Սանասարյանի գրանցած «ազարշարու մարմա» ծեսի մեկ այլ տարբերակում ոչ թե չամուսնացած տղաներն են նաև կարապայտին ուսելիք ու նշանների հանձնում այլ հարսանիքի սեղանից են քայլին տալիս նրանց։ Ու նաև մի մեծ ուկոր, որն ամուսնության խորհրդանշին էր և մակարները վիճակ պիտի հանեին այն ստանալու համար։ Ըստ ավանդույթի, ամուսնանալու հերքը ուկորը շահողինն էր։ Այդ ուրախ լուրը նրա ծննդներին հաղորդելու էին զնում քավորը, փեսան ու յոր պատգամավոր մակար և վերադառնում՝ իրենց հետ բերելով նվեր ստացած գառ կամ մի քանի հավ և ուրախ խնջույքը վերսկսվում էր [Չագոյան 2011, 475]:

138. Վերլուծությունը հիմնված է մեր դաշտային նյութերի վրա՝ համադրված գրականության տվյալներին։

139. Նոտային օրինակներում ներկայացնում ենք հարսանելան ծեսում պարտադիր հնչող երգերից ու նվագներից մի քանիսը, որ առաջին անգամ են հրապարակվում։ Արուսյակ Սահակյանի գրառած «Քեչեն վրեն» պարի տարբերակը կենցաղակարել է նաև հարսանելան ծեսում՝ իրեւ փեսան իմոր հունցելու պար։ Զավախրում կատարվող հարսանելան ծեսի երգերի եզակի օրինակները գրանցել և վերծանել է Զ. Թագակչյանը։ «Զիուկ իրեղենը» հարս ու փեսի նժույգը զարդարելու գովեն է, որ խմբով երգում են փեսայի տանը հավաքված հարսանքավորները։ «Ասնենք, այինք փոսի ի բերանը»՝ հարսանելան բափորը բագփորի տուն ընդունելու ծիսական երգ է, որ կատարվում էր հարցապատճանային եղանակով (խոմք-մենակատար հաջորդականությամբ)։ «Առաջ արի, սիրուն Աննան»՝ հարսին շնչող ներս ընդունելիս սկներուց երգ-գովեն է։ «Գացեր, բերեք» երգը հարսանելան բափորի գիխավոր գործող անձանց (քավոր, քափորկին, քափորդի, հարսներայր, հարսնաքոյր, մակարբաշի և այլը) փեսի տուն ընդունելու և խնջույքի սեղանի շորջ հրավիրելու հասուն մեներգ է, որ կատարում է հասուն հրավիրված եղափշը։

140. Միջնադարյան գրականության մեջ ողբ ժամբ մասին տես՝ [Խաչատրյան Պ. 1969]:

141. Ժողովրդախոսակցական լեզվում հաճախ «բայարի» բառը իմաստային առումով լայնանում է՝ որոշակի ժանրից վերաճելով ընդհանրապես նվագարանային երկարաշունչ և մելամաղծոտ մեղեդիները բնութագրությունը։

142. Կիրառվել է գրանցման երկու տարբերակ. գրավոր և հնչող նյութի ձայնագրություն։ Բնական միջավայրում ողբ-գովեր գրանցելով կարող է բարդ իրավիճակների հանգեցնել, քանի անհարիր է ազգային ավանդույթին և ընդունված վարկելակարգին։ Խիստ կարևոր է նաև որակյալ ձայնագրող սարքերի առկայությունը։ Թերևս սա է պատճառը, որ ձայնագրանային հավաքածուներն ի գործ չեն արտահայտել այս ժամբի ողբ բազմազանությունն ու հարսությունն։ Համեմատարար քիչ չեն երկրորդային կատարումները՝ իշխողությամբ վերաբարդված նմուշ ձայնագրություն։ Մեր գիտարշավային փորձի ընթացքում կիրառել ենք բոլոր հնարավոր տարբերակները։ Կատարյալ տեխնիկական միջոցները մեզ համար մատչելի են դարձել միայն 1993 թ.-ից։ Մինչ այդ արված ձայնագրությունների որակը, ցավոր, գոհացուցիչ չէ։ Այդպիսի տեխնիկական միջոցներով դժվար էր բողոքված կամ զաղոտն ձայնագրություններ կատարել շխախտելով թաղման ծեսի ավանդության կարգը, որն էլ քանից անցանկալի միջադեպերի առիթ է դարձել։ Գերեզմանատներում կամ սպասություններում մեզ հետաքրքրող նյութի գրավոր արձանագրումը ևս հաճախ տիհանություններ է առաջ բերել և ընդունել վերապահությամբ։ Ավելի հաճախ ստիպված ենք ենի գաղտնի գրանցումներ կատարել՝ սպավորների հանդիմանամբից և անցանկալի միջադեպերից խուսափելու նպատակով։

143. Յավոր, շնոր կարող բերել ողբի ձայնագրյալ տեքստը, քանի տվյալ իրավությունում անհնար էր հաղորդական տեխնիկական ու ավանդության էրիկենու հետ կապված խոչընդունելորը։

144. Յավոր, հայոց կենցաղում հնչող ողբ-գովերը դեռևս չեն արժանացել երաժշտագիտական այնպիսի մանրակրկիս ըննության, ինչպես ուսուականը։ Ամենայն հավաքանականությամբ այս բացը պայմանավորված

է ձայնագրյալ նմուշների անհրաժեշտ քանակի բացակայությամբ: Հեղինակն ուշադրություն է հրավիրում նաև բաղման և հարսանելան ծեսերում հնչող ողբերի (հարփ լսա) համեմատական ըննության վրա, ուսումնասիրվող տարածաշրջաններում հնարավորին ուրվագծելով դրանց նմանություններն ու տարբերությունները: Ռուսական ավանդույթում այս ժաման մասին մասին տես նաև. [ԿԻՍՏՈՎ 1960].

145. Թաղման ծիսակարգի ընթացքում ողբերգերի ու լալիքների գրանցման խնդիրը խիստ նորը է երիկայի առումով: Փաստենք, որ մեր օրերում, ի տարբերություն ավանդական կենսակերպի, երբ բոյրը հավասարապես մասնակցային գործառույթ ունեն ծիսական արարողակարգում՝ «Ճեմով լացողը» կամ ողք ասողն ի սկզբան գիտե, որ «հանդիսատես-վկա» ունի, որը կամա թե ակամա կատարված փաստի ունկնդիրն ու ակամատեսն է դառնու:

146. Ներկայացվող օրինակներում բազմակետեր դրվագ տողերն ուղեկցվում էին համաձայնություն կամ անհամաձայնություն ցուցանու գլխի, ծեռքի շարժումներով, ա՞հ, ա՞հ, է՞հ, ի՞հ, վա՞հ, ամսա՞ն, հի՞յս ի՞ս և այլ ձայնարկություններով:

147. Հմնտ. «Եվ մահացողն ալ կուզե երկու քան. նախ կյանքը, վերջը՝ լացող՝մ իր վրան...» Պետրոս Դուրյանի հայտնի բանաստղության տողերը:

148. Ընորհակալություն ենք հայտնում Է. Խեցյանին՝ նյութը սիրով մեզ տրամադրելու համար:

149. Ազդ պարերի մասին մանրամասն տես [Լիսիւսան Ծր., 1972, Սխիֆարյան Ս. 2004, 20-24]:

150. Տարբեր արհեստներով գրավող վարպետներին առնչվող ծիսառասպեկտական պատկերացումների և ավանդական տոների ընթացքում դրանց պարային կերպարպափոխման մասին տես [Միկիչյան, 2002, 93-102]:

151. Եթե քարդ նվազարանների (հատկապես, լարայինների) ստեղծումը վարպետից բնական նյութերի (փայտ, մետաղ, կաշի, ուլու և այլն) օգտագործմանն ու վերամշակմանը և նվազարանի կառուցվածքին ու չափերին առնչվող տարաբնույթ գիտելիքներ ու հմտություններ եք պահանջում, որը նպաստում էր արհեստավարժության, ապա մյուս դեպքում գիտելիքն ու հմտությունն ուղղվում էին կատարողական արվեստի կատարելագործմանը:

152. Օրինակ, Երևանում այսօր գործող, միջազգային մրցույթների դափնեկիր, հանրահայտ ջուրակահար-վարպետներ Մարտին և Սամել Երիցյանները ջուրակ պատրաստելու հմտություններն ու գաղտնիքները ժառանգել են իրենց հայրերից՝ Շահեն և Հավոր Երիցյաններից, որոնք միևնույն նախնուոց են սերվել ու վարպետության դասեր առել: Վարպետ Մարտինի որդիները ևս ընտանեկան մասնագիտական ավանդույթի կողմներն ու շարունակողներն են:

153. Հայտնի է, որ նվազարանի պատրաստման գործում յուրաքանչյուր նրբություն կարող է դառնալ բացառիկ հնչողության կամ տեխնիկական կատարելագոյն պատճառ, ինչպես հովանքի տեսակն ու մշակման եղանակները, չափերը, առանձին մասեր միջյան միացման ստիճանը, ազուրնան միջոցները և այլն:

154. Մեզ համիլսած եղակի օրինակներից մեկում բանասաց Աստղիկ Բեգյամի (ծնվ. 1913թ., գ. Արծվաբերդ) վկայությամբ, իր հայր՝ Գրիգոր, Նրաշենում հայտնի նվազարանագործ էր, պատրաստում էր քառ, ասզ, քառանշա: Նվազարաններ էին պատրաստում նաև իր սազահար սկերպար՝ Արտեմը և ամուսինը, որի մակից հետո ինը երազում շնորհ ու պատճառ է ստացել ոմն լոյս ճառազող անձից և հաջորդ օրը մտել ամուսնու արհեստանոց, որի հրավունքը մինչ այդ շնորհ և սկսել է սազ պատրաստել, իսկ ավելի ուշ՝ նաև նվազել ու երգել [ԴԱՆ, Տափուկ, 1980-1981, Զավախըր, 1982, Վայոց Ձոր, 1998-1999, Շիրակ, 1979, 1983, 1994, Գեղարքունիք, 1998-1999, Լոռի, 1991, Ստեղի, 1987]:

155. Ավանդական մշակույթում վարպետի գերբնական հատկությունների և տիեզերապահպան գործառույթի մասին տես [Թաղևոսյան, 2007, 109-112, 117-125]:

156. Ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ այս արարողակարգը համընդհանուր բնույթ ուներ արհեստավերական մշակույթի բոլոր պահանձական ճյուղերում:

157. Նմանօրինակ պահկածը է նկատվում նաև հաղեկույթների ընթացքում կենաց խմելիս, երբ ի համաձայնություն բաժանականի, ավելորդ համարելով ասված բարեմաղբանքըկրկնելը՝ սեղանակիցները հայացը վեր բարձրացնելով կիսաճայն ձայնարկում են՝ «էհ»:

158. Ավանդական արհեստավերական մշակույթում իգական սեղի ներկայացուցի մուտքի նկատմամբ արգելը տարածվում էր գրեթե բոլոր ողբաներում [Թաղևոսյան, 2007, 107]:

159. Ավանդական արհեստավերական մշակույթում իգական սեղի ներկայացուցի մուտքի նկատմամբ պատրաստող, ք. Ապարան, բանասաց՝ Սեմո Ավագյան-Մայիսյան, դարբին, մետաղե սրինգ պատրաստող:

160. Քանասաց՝ Հայկ Խաչատրյան, ք. Սպիտակ դարբին, հովիվ, մետաղե փողային նվազարաններ պատրաստող, ք. Ապարան, բանասաց՝ Սեմո Ավագյան-Մայիսյան, դարբին, մետաղե սրինգ պատրաստող:

161. Այդ ոխտի ընթացքում վարպետին նվիրաբերված գումարն օգտագործվում էր սրբավայրի

բարեկարգնան նախատակով կամ նատադացու էին գնում, իսկ բնամթերքի ու ապրանքի տեսքով ստացվող

նվիրատվությունները բաժանվում էին կարիքավորներին ու որբերին (ԴԱՆ, 1979, Գավառ, գ. Հացառատ,

բանասաց՝ Հայրիկ Բախտիկյան, 1983 Ամի շրջ. գ. Սառնարդյոր, բանասաց՝ Սեմերերիմ Պողոսյան):

162. ԴԱՆ, 1980, Տափուկ, բանասաց՝ Կոտնյան Բեգլար, գոտնայի, 1982, Ախալպարի շրջ. գ. Սուլրա,

բանասաց՝ Արտավագդ՝ Հովհաննիսյան, գուռնաշի, 1985, Շահումյանի շրջ. գ. Գետաշեն, բանասաց՝ Վլորդիս Մամայյան, գուռնաշի, կլարմետահար:

163. ԴԱՆ, 1987, ք. Սեղրի, բանասաց՝ Սուրադ Պողոսյան, ծնվ. 1960:

164. *Պղկած* կանաչ կեղևին տրվող աճվանում, ոնք նաև խոնավության իմաստ:

165. Օրինակ, հանրահայտ երգուիդ Իմաս Սումակն անահմանորեն նմանակում էր քամո, անտառի, գետերի, կենդամների ու թշումների ձայները: Հայտնի է նաև, թե ինչպես են ջազի լավագույն կատարողները զարմացնում ու հիացնում ունկնդիրներին՝ դասական ու էստրադային գրեթե բոլոր նվազարանների հետ մրցելու ու դրանց հնչողությունն վերարտադրելու անսպառ հնարավորությամբ:

166. Չուռնան, իր ֆայլի խորհրդանշների շնորհիվ, պատղաբերությունն ապահովող ծեսերի պարտասխր մասնակիցն է: Ավանդույթի համաձայն, կանանց արգելվում է գուռնան նվազել կամ նոյնինչ ծեռք տալ նվազարանին, իսկ ժողովրդի խոսակցական լեզվում նրա աճվանումն այսօր էլ անպարկեշտ բառ է համարվում:

167. Նվազարանների աճվանումների իմաստարանական քննության և ծիսական գործառույթների մասին տես [Պետրօսյան 2004, 171-187].

168. Այս հարցի մասին ավելի մանրամասն տես՝ [Կյանքար 1958. Տագմիզյան 1977. Մуз. կոլլեկցիա գրքի մասին աշխատանքները, 1937. Գերման 1986, 1988].

169. Կոմիտաս, 1941, 114-116: Արայան 1959 Առաջարան կցորդաբանի, Խաւաք տեառն Բարսեղի յաղագ ձայնից երգոց թե ուսողի կամ հումնի գուա, զոր թարգմանեաց Ստեփանոս փիլիսոփա, եղեալ երաժիշտ եւ խելամուս ամենայն ձայնից կենդանիաց, տես՝ Արևշայան 2000, 32-33:

170. Այս հարցի վրա մեր ուշադրությունը հրավիրեց երաժշտագետ Կ. Խուդարաշյանը, որի համար շնորհակալություն ենք հայտնում:

171. Գիրք Սաղմոսաց «Դավիթի, անդ, Սաղմոս թիվ 149, էջ 412-413: Նկատենք, որ մեր ժամանակներում ևս, աստվածաշնչյան տարբեր թեմաներին անդրադառնախն, գեղարվեստական կինոնկարներում մարգարեի, ճահապետի կամ ենրոսի հաղորդակցումը Աստծու հետ ներկայացվում է նաև ծիսական պարի միջոցով (հմնություն նահապետին կերպարը աստվածաշնչյան թեմաներով հոլիվույթն ֆիլմերից մեկում):

172. Հիմնվելով Վ. Պ. Շուտակովի «Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и возрождения» աշխատության վրա (1966 թ. 105-116), Հ. Ջոսեյանը [1986, 53] գրում է, որ ըստ Բարսեղ Կեսարացու և Գրիգոր Նյուտացու, սաղմոսներությունը երաժշտական գործիքով իրականացվող մեղեղի է, իսկ օրինարյունը՝ առանց գործիքի կատարվող երգ:

173. Ավելի ամբողջական պատկերը տես՝ [Բառարան Սուրբ Գրոց, 1881: Օրմանեան 1992]:

174. «Եւ պարտ է ուսումնասիրացն և խոհականագումիցն՝ նվազարանօր քնարահարու լինել երաժշտական հոգույն. այլ և զորոյր գոյսացելոցն հնչեցուցանել ձայնից տեսակս», - Յովհաննու Իմաստասիրի Աճնեցոյ Մստենագործիքներ, Վենետիկ, 1953, էջ 31: «Հովհաննես Իմաստասեր Օճնեցու զրին է պատկանում դեպի երաժշտական գործիքները հայ նեղեցու ըստ ամենայնի դրական վերաբերմունքը բացահայտող մի նշանակալից ասույթ, որ նկատել է և Վ. Հացունին»: Տես՝ [Թահմիջյան 1961, 58]:

175. Այս ընտանիքի նվազարանների նմանակերպ կիրառության հանդիպում ենք նաև այլ ժողովուրների հոգևոր և աշխարհիկ ծիսակարգերում [Դավիթօս 1985 7-17].

176. [Մատենադարան, N 10675. 1267-1268 թթ.: Deisus и второе пришествие. Անդ դատաստանի տեսարանը՝ զարդիւյան փողերով: Հայկական մանրանկարչորդում, 1967, Ծաշոց, 1286, Երեք մամուկները հնոցում, լուսանցապարդում փող և զուռնա: Petrosian, 1994, 50. The Resurrection and the Last Judgment, from the Gospels of the Priest Khach'atur (Khizan, 1455). Սեռելսերի հարության տեսարանը պատկերող նկարի մոտ մանրանկարչը գրել է՝ «Կրկին տաճաճը մեղավորա, Գարդելի փողն զոչէ»: Գարդելի հրեշտակապետը փողին երեք զիլ (կամ բռժոն) կախված մեծ զուռնա է հնչեցնում և հանգույցաները վեր են բարձրանում դագաղներից (Հ.Պ.): P. 51, The Resurrection of the Dead, from the hymnal written by the Prist Takob of Peligrat and by unknwon Illuminator (Constantinople, 1678). the WaltersArtGallery, Baltimore MS W. 547, f. 260 թ. Գալարափող հնչեցնող հրեշտակները:

177. Տես՝ [La Miniature Armenienne 1984, 70, L'Annonciation, f. 2b. Հրեշտակն ավելում է Մարիամին. սրբահար հովիլ; P. 71, La Nativite, f. 3a, Քրիստոսի ծննդնը, սրբահար հովիլները: Մատենադարան 207, Եվանգелиու 10449, 1325 թ. լ. 166-17a, Քրիստոսի ծննդնը. սրբահար հովիլը]:

178. La Miniature Armenienne..., p 121, Les Trois adolescents dans le fournaise, f. 207 a, Զուռնա և փողեր հարկանողներ: P. 95, Le Jugement dernier, f. 85b. p. 149 La Flagellation, Simon d Cyre'ne portant la croix, f. 79a / Քրիստոսին Գողորա բարձրացնելը. Սիմոնը տանում է խաչը. (այս մանրանկարը Սրբ. Լիսիցյանը մեկնարանում է իրեն դիվահարի բուժումը փողով և ծնծղայով):

179. Պատկերն ամբողջացնում են նաև հոգեհանգստին հնչող եվրոպական լարային նվազարանների բայական ու սգր երբն ուղեկցող փողային նվազախումբը:

180. Ժողովրդական բժշկության մեջ նվազարանների ու երաժշտության որոշակի գործառույթի մասին տես [Բնենսէ, 1900, 51 կատալոգ շան կծածի քուժումը]:

Սիմիքարոյ Բժշկապետի Հերացոյ Զերմաց Միմիքարութիւն, Վենետիկ 1832, «Եւ ստածումն այս է, որ ընդ խաղ և ընդ կատակ և ընդ ամ իրք որախութիւն բերե և զըմբադի. և որչափ կարէ գուանի և լարի և անոշ եղանակաց ձայն լսէ. և ՚ի յամյն իրվին զըմբադի՝ որ ցներքսէ որախութիւն բերէ»: Ահա, թե ինչպիսի բուժման եղանակ է առաջարկում հեղինակը միօրյա տենդով տառապող հիվանդներին, որի պատճառները տրտությունն ու հոգսն են:

[Օրանեան, 1946, Ց. 2, 40 (դրդերոցի և տենդի բուժումը) Ց. 3, 1946, 211 (քունավոր միջատների կծածի բուժումը): Լիսիւան Ծրբ. 1958, 37, 131 (դիվանարի, մոլազարի բուժումը և երաժշտությունն իրքն առողջության պահպանակ): Ըստ Սրբ. Լիսիցյանի, նախախորհրդային շրջանում թիվլիսահայերը մանկական կարծրուկ հիվանդությունը բուժում էին դափերի հնչողությամբ ուղեկցվող երգ ու պարով, որպեսզի հրեշտակին «քարիացնեն»՝ արժանան նրա բարեհանդությանը:

181. Բժշկման ժողովրդական եղանակների ու միջոցների տպագրի նկարագրություններ կան գեղարվեստական երկերում [Բակուն, 1986, 88: «Խաղացավ», որի վերնագիրն իսկ հիվանդության խոսակցական անվանումն է: տես նաև Խաչատրյան Ժ. 1980, 89]:

182. Աշուղական համբարության հմվանավոր Դավիթ մարգարեի և և Սրբ. Կարապետի մասին տես [Թամրազյան 1937, FF 1, 7473-7678: Զարիխյան 1932, FF 1, 7831]:

183. Սուրբ Կարապետի վանքի հրաշագործությունների մասին տես [Չելերի 1967, 171]:

184. Շենք անդրադարձել եվրոպական մշակույթից ներմուծված երգեհոննի հարցին՝ մասնագիտական առումնվ խնդրի հայտնիությունից ելելով: Կարծում ենք, առանձին քննության արժանի է նաև այսոր Հայաստանում ծավալվող աղանդների հոգևոր արարողակարգերում նվազարանների ու պարի կիրարկման երևույթը, որը հավանաբար նոր շերտեր կրացի խնդրու առարկայի ուսումնաբիության ծիրում:

185. Շիրակին արված գերակշռությունը բացատրվում է թե երապարակված ու արխիվային նյութերի հարստությամբ, և թե Արևելյան Հայաստանի տարածքում իրքն աշուղական կենտրոն նրա վայելս հեղինակությամբ:

186. Տարբեր մշակույթներում ասացողի, գերբնական շնորհի մասին տես, [Պուտիլով 1997, 45-67]: Օրինակ, ուզբեկ ասացողները բացցնում էին իրենց ուսուցիչ անունը, որպեսզի իրենց արհեստավարժությունը ներկայացվի իրքն գերբնական շնորհ և պարուսի զաղունիությամբ [Միրզաև 1989]: Հղելով Ժիրմունսկուն [1979, 397-398]՝ Պուտիլովը, նշում է, որ միջնադարյան եվրոպական ավանդույթում ասացողին շնորհը տրվում էր երազում և կանխորշում էր նրա ճակատագիրը (հմմտ. հայկական հետ՝ Հ. Պ.): Յակուտական և դոլգանական ավանդական պատկերացումներում ասացողը համարվում էր աստվածների ու ոգիների ընտրյալը [Ալլարիոնօվ 1982, 14. Օյկոնսկի 1962, 193].

187. Տախտակ XLIV Էջմիածին 1679, Ժամագիրը էջ 242 թ [Գևորգյան 1978]:

188. Նոյն շարքի իմաստային զարգացումներից են նկատվում հում. arcw, լատ. rex, հնդ. raja, հայ. «արքա» բառերը: Այս հարցին մեր ոչադրությունը իրավիրեց պատմ. զիտ. դոկտոր Ա. Ստեփանյանը, որի համար շնորհակալություն ենք հայտնում:

## MUSIC IN THE ARMENIAN DAILY AND RITUAL LIFE

In the book, the Armenian musical culture is examined from the ethnomusicological perspective, regarding it as a component of the Armenian traditional life style. The folk musical tradition is considered to be a sonic constituent of the community. The study is based on author's fieldwork materials collected in 1980-2010 in almost all the regions (marzes) of the Republic of Armenia, in Armenian settlements of Javakhk and plain Karabagh, as well as in Rostov-on-Don and the nearby Armenian villages. It uses also the archives of the Institute of Archaeology & Ethnography NAS RA and recordings from the collection of the Institute of Art NAS RA. Each thematic section is followed by a notation and textual decoding of the musical material.

The book consists of four chapters. The first chapter ("Daily Life as an Organized Sonic Environment") is dedicated to the folklore vocal-improvised genres. They take their origin in various spheres of rural everyday family and working life, as well as in some urbanminor genres, such as the calls of wandering vendors and artisans. Many of them are presented for the first time. The second chapter ("Music in Agricultural Rites") studies the vocal and instrumental genres related to the main spheres of rural economy, first of all to agricultural rituals aimed at ensuring fertility. In the third chapter ("The Musical Context of Rites of the Profane and the Sacral Life"), the cult, musical and behavioral manifestations of the traditional Armenian worldview are discussed focusing mainly on the three major groups of rites and customs that play pivotal role in the life of an individual and of the community. Those are the wedding and funeral ceremonies and the rituals of pilgrimages. The fourth chapter ("The Musician and Musical Instrument in Spiritual and Mundane Traditions") deals with the problems related with the mythology of music and the master who creates the instrument, the mythology of the instrument itself, and the image of the musician who mediates between the ordinary and spiritual worlds. He takes also the role of ritual leader in a number of rites.

Music harmonizes the daily and ritual life of a person and of a society in general. This role could be outlined in the following situations, which make up the theme of the discussion of the chapters:

1. Improvised songs performed in a natural environment is a musical and poetic reflection of daily life processes. They may be viewed as a basis of homonymous folklore genres. But unlike the canonic genres of traditional music, these songs have a loose structure, strong improvisational nature and are free of temporal limitations. They are flexible, mobile and depend on concrete details, forms and functions of daily life.

Emerging from the rural daily work process, musical improvisations are based on unconscious musical scenes, which undergo intonational and rhythmic transformations and develop in accordance with capacities and talents of a performer. For samples of this musical style could serve improvised songs and melodies that accompany cradling, playing with and bathing babies, looking after poultry and domestic animals, feeding and milking them, cultivating lands, advertising goods, mourning the deceased, and celebrating feasts.

The origin, gender and real social environment of a performer are of great importance. The melodic manifestation of feelings seems to play primary role, whereas the text of a song is usually a sketchy description of family, community or even historical events and seem to be less important for the performer. An important side of some genres such as mourns, lullabies and working songs make their informative nature. As a rule, the songs of these genres are of occasional nature and their texts are often forgotten after being performed. Only general melodic and sonic accompaniment is usually kept in the memory.

2. „Horovel” (a field song of an arator) is not only a working song with a rhythmic accompaniment for arators and draught animals but a musical and poetic encoding of the cosmogonic myth as well.
3. Unlike the improvised daily songs, the musical genres performed in the traditional agricultural

and wedding rites most often use a „sahari” style of improvisation. This may mean that this type of melody is crucial for all those rituals that enclose the concept of the beginning, and the idea of birth and fertility (the groom-„king”, cosmic tree, family, sun, etc). The „sahari” also stresses the idea of liminality. This melody is always sounded at traditional festivals and rites and acquire a symbolic value. Today it is not represented in the same ritualistic or performative way or remains just a part of cultural memory, nevertheless it still preserves germs of the previous semantic and structural context. As a succinct reproduction of the traditional worldview and musical thinking it does not have space and time limits. It gets new forms and manifestations nowadays, even in the Armenian symphonic music. The longevity of such melodies may be explained by their archetyps. Kept in subconscious, these germs shoot up and become a specific identity impetus during crucial events or crises.

4. The traditional culture and functions at the verge of myth and mythological thinking. This excludes the opposite poles „the observer and the observed” and demands the participation of the entire community in life-ritual. The universal participation implies the self-reproduction of the community through rhythm of the ritual accompanied with music and recite. The process is extended in quotidian and sacred layers of essence comprising agriculture and animal husbandry, arts and crafts. They are examined as the whole life process, from birth to death.

5. Constructive functions of sacred time and space encoded in sounds are examined in the phenomenon of pilgrimage discussed as a collective pursuit of pure and ideal spatial relationships. In Christian perception, it is embodied in the way from the village to the holy site, where the imagined unity of the community is rebuilt at all layers including those of familial, clan and communal.

6. The special focus of the monograph is the examination of a specific sacred act in close associated with the space and environment of its performance on the example of wedding ceremony. The scrupulous analysis of musical lines of the wedding rites shows the parallelism between the man and the cosmic proto-man (the groom-bride Adam and bride Eve), between the ordinary family and the cosmic one, and between the act of creation of a family and creation of the Universe. The author has undertaken a detailed analysis of functional, musical, rhythmic and recitative contexts and modes that accompany the wedding rituals. They seem to bring together and generalize the constituents of the Armenian festive and ritual life.

The wedding music is multi-level and is harmonized by the following oppositions: the sacred and the quotidian, the ritual and the festival, the spiritual and the secular, the Christian and the pagan, canonic spiritual and folk spiritual, the canonized and the improvised, the oriental and the occidental (in terms of instruments), the melodic and the recital, folk and professional vocal, instrumental, soloist and group performances.

7. The music of funeral rites presents another musical phenomenon with complex structure, where different music styles and genres are harmoniously intertwined. Mourning songs-praises, which has an improvisatory nature, are usually performed as a mono-recitative, accompanied by music and echoed by exclamations, lamentations, cries, sobs, and „replies” (cf. the soloist – band performance type). In the mourning songs-praises, the deceased is depicted as a mediator between two worlds, which is especially noticeable in the songs like „Give our regards...” and „Go and say...” and other similar stuff.

8. The last point concerns the musician in general and the „ashugh” (bard) in particular. The ashugh is not just a musician and poet who performs at feasts and organizes people’s leisure time, his image has more archaic features going back to the mythological cosmogonic hero. He has a very important mission of conserving and transmitting social memory and heritage. He is the ritual and spiritual organizer and leader, who also plays the role of a mediator between social groups, generations, times and worlds.

**HRIPSIME PIKICHIAN**

## ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

### ԶԵՂԱԳՐԵՐ

1. Չարեխյան Խ., Գյումրու աշուղների մասին, Լենինական, 1932, անտիպ ծեռ., ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի արխիվ, FF 1, 7831:
2. Թաճրապյան Մ., Ալեքսանդրապոլի աշուղները 1830-1930թթ., Լենինական 1937, ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի արխիվ, FF1, 7473-7678:
3. ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի Զայնադարանային ֆոնդ (ԱՊՀ):  
4 - 30. Պիկիչյան Հ., Դաշտային ազգագրական նյութեր (ԴԱՆ). 1979 Գյումրի, Ախուրյան (Շիրակ), 1980 Շամշադին (Տավուշ), 1981-1982 Էջևան, Շամբարակ (Տավուշ), 1982 Ախալքալաք (Ջավախիք), 1983 Սպիտակ, Մարալիկ, Գյումրի (Շիրակ), 1984 Մարտունի (Գեղարքունիք), Տաշիր, 1985 Սպիտակ, Ապարան, Դոմին Ուստով, Հյուսիսային Արցախ, 1986 Ախացիան, Ապահնձա, Ծալկա, 1987 Մեղրի, Արմավիր, 1991 Լոռի, Թավին, 1992, Սյունիք, 1994 Շիրակ, 1995 Կոտայք, Երևան, 1998 Վարդենիս, Մարտունի, Վայոց ձոր, 1999-2000 Կամոյի շրջ. (Գեղարքունիք), Վայոց ձոր, Վայք, Ջավախիք, 2000-2003 Թալին, Երևան, Վասահոր:
4. Արևարարական Ա. Երևեր, հ. Ա, Երևան, ՀՍՍՀ Գ.Ա հրատ., 1966:
5. Արելյան Ա., Երևեր, հ. Գ, Երևան, ՀՍՍՀ Գ.Ա հրատ., 1968:
6. Արելյան Ա., Երևեր, հ. Է, Եր., ՀՍՍՀ Գ.Ա հրատ., 1975:
7. Արքահամյան Վ., Արիեստները Հայաստանում 4-18-րդ դարերում, Եր., ՀՍՍՀ Գ.Ա հրատ., 1956:
8. Արքահամյան Լ., Շագոյան Գ., Տոնի շարժմանաց կառուցվածք, գերկառուցվածք, հակակառուցվածք.- Նոր ազգագրական հանդես, Ա., Եր., «Նախապետ» հրատ., 2005, էջ 6-20:
9. Արայան Ռ., Հայկական խազային նոտագրություն, Եր., ՀՍՍՀ Գ.Ա հրատ., 1959:
10. Արայան Մ., Հայ միջնադարյան «Ճայնից» մեկնություններ, Եր., ՀՀ ԳԱԱ հրատ., 2003:
11. Արևարարական Ա., «Մանուց» ժողովածում որպես հայ միջնադարյան երաժշտական ճշակույթի հոլովածան, Եր., ՀՀ Գ.Ա. հրատ., 1991:
12. Ավինյան Հ., Շիրակի հարսանելեան մի պարերքի մասին, Գիտական աշխատություններ V, ՀՀ Գ.Ա. Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն, Գյումրի, 2002, էջ 180-185:
13. Բակունց Ա., Խալլացավ, Երևեր, Եր., 1986, «Հայաստան» հրատ., էջ 88-92:
14. Բաղրամյան Ա., Դիլանյան Ե., Խուդաբաշյան Կ., Սուրբ Կարապետին նվիրված հայ հոգևոր և ժողովրդական երգեր (Բանաստեղծական և երաժշտական բաղադրիչների քննություն), - Հայոց սրբեր և սրբավայրեր, Եր., «Հայաստան», 2001, էջ 29-48:
15. Բառարան Սուրբ Գրոց, Կոստանդնուպոլիս, տպ. Ա. Յակոր Պոյածնամ, 1881:
16. Բառարան պարսկեն-հայերեն, կազմ. Գարեգին քահանա Յ. Կիրակոսեան, Զուրա-Սպահան, Թեհրան, «Փարու», 1933:
17. Բարձի հայոց բանահյուսությունը: Ժողովածուն կազմել, ներածությունը գրել և ծանոթագրել են Ա. Ղազինյանը և Ս. Վարդանյանը, Եր., «Զանգակ» հրատ., 2004:
18. Բրյուն Վ., Երևագրքածական մշակույթը Հայաստանում, Եր., ՀՍՍՀ Գ.Ա հրատ., 1972:
19. Բենետ, Բելանիքին կամ հարք գալստ, - ԱՀ, գիրք Զ, Թիֆլիս, 1900:
20. Բիբլիոգրաֆիան. Հայ ժողովրդական երաժշտություն, կազմեց Մ. Բրուտյան, Եր., Հայաստանի կոմպոզիտորների միություն, 1973:
21. Բրուտյան Ա., Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն, Եր., «Լույս» հրատ., 1983:
22. Բրուտյան Ա., Ռամկական մրմունջներ, Եր., «Սովետական գրող» հրատ., 1985:
23. Բրուտյան Ա., Ռամկական մրմունջներ, գիրք 2, Եր., «Անոց Գրուպ» հրատ., 2002:
24. Բրուտյան Ա., Հայ բաղադրային ժողովրդական երաժշտության կատարողական արվեստի պատմության էջեր, Եր., «Տիգրան Սեն», 2001:
25. Գիրք Սալտմասար Դավիթ, Երևանեմ, 1988:
26. Գրիգորյան Ռ., Հայ ժողովրդական օրորոցային և մանկական երգեր, Եր., ՀՍՍՀ Գ.Ա հրատ., 1970:
27. Գևորգյան Թ., Արաղյան պաշտամունքի դրսորումները հայոց հարսանելեան ծեսում և բանափոր ավանդության մեջ, -Հանրապետական գիտաժողովի իիմնադրույթների ժողովածու, Եր., ՀՍՍՀ Գ.Ա հրատ., 2001, էջ 9-10:
28. Գևորգյան Ա., Արիեստներն ու կենցաղը հայ մանրանկարչության մեջ, Եր., «Հայաստան» հրատ., 1973:
29. Երնջալյան Լ., Հայ-իրանական երաժշտական կապերի պատմությունից, Եր., ՀՍՍՀ Գ.Ա հրատ., 1991:
30. Երնջալյան Լ., Աշուղական սիրավեպը մերձավորաբեկյան երաժշտական փոխառնչությունների համատեքսում, Եր., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2009, 255 էջ:
31. Երնջալյան Լ., Պիկիչյան Հ., Հիմն արևելին. «Սահարին» հայոց երաժշտական ճշակույթում, Եր., ՀՍՍՀ Գ.Ա «Գիտություն» հրատ., 1998:

32. Էմինեան Ազգագրական Ժողովածու, հ.Ա. Փշրանք Շիրակի ամբարներից, Հավաքեց Մխիթարեանց Աղ., Սոսկուա-Ալեքսանդրապոլ, 1901:
33. Էջմիածնի գանձերը, Եր., 1984:
34. Թագակչյան Զ., Կրի Երգերը Վայոց Զորի գյուղական երգաստեղծության մեջ, Ակադեմիկոս Ռ. Զարյանի ծննդյան 90-ամյակին նվիրված գիտաժողովի թեզերի ժողովածու, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1999, էջ 17-23:
35. Թագակչյան Զ., Հայ երկրագործի աշխատանքային երգեր, - Հանրապետական երրորդ գիտական կոնֆերանս՝ նվիրված Հայաստանի մշակույթի և արքեստի պրոբլեմներին, գեկուցումների թեզեր, Եր., 1977, էջ 22-23:
36. Թագակչյան Զ., Հայոց երկրագործական աշխատանքային երգեր՝ Հոռովելների երաժշտական կոնֆերանս՝ նվիրված Հայաստանի մշակույթի և արքեստի պրոբլեմներին, գեկուցումների թեզեր, Եր., 1977, էջ 22-23:
37. Թաղևոսյան Ա., Դարբինը հայոց ծիսակարգում (Պատմազգագրական հետազոտություն)՝ ՀԱԲ, Եր., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2007:
38. Թալին. հայկական ժողովրդական երգեր և նվազներ, Կազմեցին Ա. Փահլեանյան և Ա. Սահակյան, խմբագիր և առաջարանի հեղինակ՝ Մ. Բրուտյան, Եր., «Սովետական գրող» հրատ., 1984:
39. Թահմիզյան Ն., Քննական տեսություն հայոց հիմ և միջնադարյան երաժշտության պատմության, - «Լրաբեր» հաս. գիտ., Եր., 1970 թիվ 10, 1971, թիվ 1, 5, 9 (Առանձնատիպ, էջ 1-40):
40. Թահմիզյան Ն., Եցեր հայկական վաղ միջնադարյան երաժշտական գեղագիտությունից, - ՀՍՍՀ ԳԱ Տեղեկագիր, 1961, թիվ 2:
41. Թահմիզյան Ն., Երաժշտությունը հիմ և միջնադարյան Հայաստանում, Եր., «Սովետական գրող» հրատ., 1982:
42. Թահմիզյան Ն., Սայար Նովան և հայ գուսանա-աշուղական երգ-երաժշտությունը, Փաստեան, 1995:
43. Թումանան Մ., Հայրենի երգ ու բան, հ. 1, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1972:
44. Թումանան Մ., Հայրենի երգ ու բան, հ. 2, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1983:
45. Թումանան Մ., Հայրենի երգ ու բան, հ. 3, Եր. ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1986:
46. Թումանան Մ., Հայրենի երգ ու բան, հ. 4, Եր., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2005:
47. Ժողովրդական երգեր, ազգագրական ժողովածու, հաս. 1. Շիրակի երգեր, հաւաքեցին, ֆոնօգրաֆով Սայ. Մելիքեան և Ան. Տեր-Ղետինեան, ճայնագրեց Սայ. Մելիքեան, Թիֆլիս, 1917:
48. Լալայան Ե., Գողրան գավառ, - ԱՀ, գիր 12, Թիֆլիս, 1904:
49. Լալայան Ե., Բորբակի գավառ, - ԱՀ, գիր 9, Թիֆլիս, 1903:
50. Լալայան Ե., Նոր Բայազենի գավառ կամ Գեղարքունիք, - ԱՀ, գիր 16, Թիֆլիս, 1907:
51. Լալայան Ե., Զավախը, - ԱՀ, գիր Ա, Շոշի, 1895:
52. Լալայան Ե., Գանձակի գավառ, - ԱՀ, գիր Զ, Թիֆլիս, 1900:
53. Լիսիցյան Ստ., Զանգեզորի հայերը, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1969:
54. Լյուլենցյան Մ., Նոր Նախիջևանի հայ ժողովրդական երգերի ու եղանակները, - ՀԱԲ, հ. 2, Եր. ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1971, էջ 158-214:
55. Լևոնյան Գ., Հայ աշուղներ, - ԱՀ, Գիր 10, Թիֆլիս, 1903, էջ 39-94:
56. Լևոնյան Գ., Հայ աշուղներ, - ԱՀ, Գիր 11, Թիֆլիս, 1904, էջ 129-240:
57. Լևոնյան Գ., Հայ աշուղներ, - ԱՀ, Գիր 12, Թիֆլիս, 1905, էջ 84-94:
58. Խաչատրյան Ժ., Զավախը հայ ժողովրդական պարեր, - ՀԱԲ, հ. 7, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1975, էջ 83-103:
59. Խաչատրյան Ժ., Խալալացավի, դիվահարության բուժումը պարով, - «Լրաբեր» հասարակական գիտությունների, 1980, թիվ 10, էջ 89-92:
60. Խաչատրյան Ժ., Ծիական պարը տիեզերաստեղծման արարողակարգում, - Ծիական պարը հայոց մեջ, գիտաժողովի նյութեր, Եր., «Մուղնի» հրատ., 2002, էջ 7-15:
61. Խաչատրյան Ժ., Գնիլ և շրջանի սեմանտիկան հայ ծիսական պարերում, - Ծիական պարը հայոց մեջ, գիտաժողովի նյութեր, Եր., «Մուղնի» հրատ., 2002, էջ 24-34:
62. Խաչատրյան Պ.Մ., Հայ միջնադարյան պատմական ողբեր (ԺԴ-ԺԷ դր.), Եր., 1969:
63. Խաչատրյան Ռ., Հայ ժողովրդական գլուխ-ձոններերի կառուցվածքարտիպարանական վերլուծության փորձ, - Հայ ժողովրդական մշակույթ, XII, Հանրապետական գիտաժողով, գեկուցումների թեզեր, Եր., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2004, էջ 58-64 :
64. Խառատյան Զ., Ամուսնական գոյզի ուղին հայոց հարսանիքում, - ՀՀ ԳԱԱ «Լրաբեր» հաս. գիտությունների, 1989, N 11, էջ 15-23:
65. Խառատյան Զ., «Եզզն մորթելու» սովորույթը և փեսան հայոց հարսանիքում, - ՀՀ ԳԱԱ Լրաբեր հաս. գիտ., 1991, N 2, էջ 116-125:
66. Խառատյան-Առաքելյան Հ., Հայ ժողովրդական սոները, Եր., «Հայաստան», հրատ., 2005:
67. Խուդարացյան Կ., Անահիտ դիցուհու պաշտամունքի երաժշտարանաստեղծական վերաբրուկները, - Հայ ժողովրդական մշակույթ, XI հանրապետական գիտաժողով, գեկուցումների թեզեր, Եր., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2001, էջ 12-15:
68. Կոմիտաս, Հորդածներ և ուսումնափրություններ, հավաքեց Ռ. Թերլեմեզյան, Եր., Հայպետհրատ, 1941:
69. Կոմիտաս, Հայ յեկեղեցական յերաժշտություն, - Հորդածներ և ուսումնափրություններ, Եր., Հայպետհրատ, 1941, էջ 153-164:
70. Կոմիտաս, Ժողովրդական յեղանակների բարբառներ, - Հայ գեղջուկ երաժշտություն, Փարիզ, 1938:
71. Կոմիտաս, Պարմ ու մանուկը, - Ամենուն տարեցույցը, Ե մաս, գեղարվեստական բաժին, Փարիզ, 1928:

72. Կոմիտաս, Լոռու գորաներգը Վարդարուր գյուղի ոճով, - Հոդվածներ Խոստմնահրություններ, հավաքեց Ո. Թերլեմենցյան, Եր., Հայպետհատ, 1941, էջ 68-105:
73. Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 9, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ., 1999:
74. Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 10, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ., 2000:
75. Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 11, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ., 2000:
76. Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 12, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ., 2003:
77. Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 13, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ., 2004:
78. Կարս Խաչ, ուսումնահրություններ և բնագրեր, կազմեցին և խմբագրեցին Ս. Հարությունյանը և Ժ. Խաչատրյանը, Եր., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2000:
79. Հակոբյան Գ.Ա., Ներքին Քանենի պահպատճեցությունը և բանահյուսությունը, Եր., «Հայաստան», 1974:
80. Հայ շինականի աշխատանքային երգերը, կազմեց և խմբագրեց Ա. Ղանաղյանը, Եր. «Հայպետհատ», 1937:
81. Հայ ժողովրդական խաղեր, աշխատասիրությամբ Վ. Բրյանի, հ.1, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1963:
82. Հայ ժողովրդական խաղեր, աշխատասիրությամբ Վ. Բրյանի, հ.3, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1983:
83. Հայ մոնղողի երաժշտություն (1794-1991). մասենագիտություն հայ ժողովրդական երաժշտության, 2-րդ հրատ., կազմեցին Մ. Բրույան, Հ. Էլոյան (հայերեն և ռուսերեն), Եր., Հայաստանի կոնգրեսորների միություն, 1991:
84. Հայրենի երգեր, Հ. Սորայանի ձայնից վերծանեց և կազմեց Ա. Փակեանյանը, Եր., «Սովետական գրող» հրատ., 1980:
85. Հայկական մանրանկարչություն, Եր., 1967:
86. Հացոնի Վ., Շաշեր և խնձոր իին Հայաստանի մեջ, Վենետիկ, 1912:
87. Յարություն թիվ ն. Սարգսեան (Ավետր), Բալու, Գահիրե, 1932:
88. Հայ նվազարանային երաժշտություն. Պարեանակներ.-Հայ ավանդական երաժշտություն, մատենաշար, պ. 1, նոտագրեց, կազմեց և ճանրագրեց՝ Ա. Սորայանը, Եր., «Ամբող Գրուպ» հրատ., 2008:
89. Հայ ժողովրդական երգեր և նվազներ. - Հայ ավանդական երաժշտություն, մատենաշար, պ.3, 1927-1929թթ. գիտարշավային նյութերի բնուրանի, նեկ. Քր. Կոչնարյան, կազմեցին՝ Դ. Դերյանը և Զ. Թագակչյանը, Եր., «Ամբող Գրուպ» հրատ., 2008:
90. Հայ երկրագործի աշխատանքային երգեր.- Հայ ավանդական երաժշտություն, մատենաշար, պ.4, կազմեց՝ Զ. Թագակչյանը, Եր., «Ամբող Գրուպ» հրատ., 2009
91. Հարությունյան Հ., Մանյակ ժողովածու հայ ժողովրդական երգերի, Եր., 1958:
92. Հարությունյան Ս., Հայ հմայական և ժողովրդական աղոքքներ, Եր., ԵՊՀ հրատ., 2006:
93. Ղափյան Ա., Գևորգյան Թ., Հարսանեկան ծիսական պարերը պարսկահայոց մեջ, - Ծիսական պարը հայոց մեջ, Գիտաժողովի նյութեր, Եր., «Մուղնի» հրատ., 2002:
94. Շանիլյան Հ., Հնություններ Ակնա, Թիֆլիս, 1895:
95. Մալիսայան Ստ., Հայերեն բացատրական բառարան, հ.1, Եր., Պետհատ, 1944:
96. Մանուկյան Մ., Ժողովրդական ավետիսներ, Մայր Արո Ս. Էջմիածին, 1995:
97. Մանուկյան Ա.: Հայ եկեղեցու տոները, Թեհրան, 1994:
98. Մաշտոց. Արարողութիւնը պաշտման եկեղեցին Հայաստանեայց, Վենետիկ, Սր. Ղազար, 1840:
99. Մարտիրոս Հ., Հուշարձանը որպես գերեզմանոց (ցեղասպանության հուշահամալիրի օրինակով), - Հայ ժողովրդական մշակույթ ԽIII, նյութեր հաճրապետական գիտական նատարջանի, Եր., 2006, էջ 172-180:
100. Մնացական Ա., Հայկական զարդարվեստ, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1955:
101. Մելիքյան Սպ., Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, հ. 1, Եր., 1949:
102. Մելիքյան Սպ., Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության, Եր., 1935:
103. Մելիքյան Սպ., Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, 2, խմբ. Մ. Աղայանի, Եր., 1952:
104. Մելիքյան Ա., Նվիրագործման եզակի նմուշ Բանանցում,- Ավանդականը և արդիականը հայոց մշակույթում, Եր., «Գիտություն» հրատ., 2010, էջ 261- 272:
105. Մելքոնյան Հ., Հայ մշակույթի պահպանման և զարգացման շարժմներացն արդի փուլում (ըստ երևանյան վերնիսամների մշակութարանական հետազոտության), - պատմ. գիտութ. թեկնածուի գիտ. աստիճանի հայցման ատենախոսություն, Եր., 2011:
106. Միփարյան Ա., Սգր պարերը հայ միջնադարյան գրական և բանահյուսական մի քանի հուշարձաններում,- Պար երաժշտություն. Սրբ. Լիսիցյանի ծննդյան 110-ամյակին նվիրված գիտաժողովի նյութեր, Եր., «Մուղնի» հրատ., 2004, էջ 20-25:
107. Յովեսինան Գ., Ժողովրդական բանահյուսութեան հետքեր միջնադարեան տաղարաններից, Վաղարշապատ, 1898:
108. Նազարեան Ա., Մանկական բանահյուսութեան երգ դաշնակի ընկերակցութեամբ, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1980:
109. Շագոյան Գ., Ավանդական «Եզ նորեկու» և արդի «Տորբ կտրելու հարսանեկան ծեսերի տոնական ենթատեսատերը, - Հայ ավանդական մշակույթ Խ, գեկուցումների հիմնադրույթներ, Եր., 1999, էջ 57-59:
110. Շագոյան Գ., «Յոր օր, յոր գիշեր». հայոց հարսանիքի համայնապատկեր, Եր., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2011:
111. Շահնազարյան Ալ., Երգ ու բան, մաս Բ, Եր., ՀՍՍՀ Ժողովրդական նախարարություն, N183 միջնակարգ, փորձառական դպրոց, 1989:
112. Շահվերդյան Ալ., Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, Եր., «Հայպետհատ», 1959:

113. Ծերենց Գ., Վանայ սազ, Թիֆլիս, 1885:
114. Պասպիկ առ բունիկ, գրեց Հայոց Հայրիկ, Էջմիածին, 1894:
115. Պողոսեան Ե., Նոր տարույ տոնը հին և նոր հայոց քով, Վիեննա, 1952:
116. Պողոսյան Ս., Բաղնիքի ծեսը Գյումրիում (19-20-րդ դր.), - Ծիրակի պատմամշակութային ժառանգությունը, հանրապետական 2-րդ գիտաժողով, Գյումրի 1996, էջ 66-67:
117. Պետրոսյան Ա., Թագվորագովքերը հայոց հարսանեկան ծեսում, - Հայ ժողովրդական մշակույթ, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտուրյան և ազգագործության ինստիտուտ, 1999, էջ 45:
118. Պետրոսյան Հ., Խաչքար. ծագումը, գործառույթը, պատկերագրությունը, իմաստաբանությունը, Եր., «Միքանինքո» հրատ., 2008:
119. Պետոյան Վ., Սասնա ազգագրություն, Եր., 1965:
120. Պիկիչյան Հ., «Արարիս» երևայիքի լույս ու ստվերը, - Կուլտուր-լուսավորական աշխատանք, 1982, N 1, էջ 24-30:
121. Պիկիչյան Հ., Զուտնան հայոց կենցաղում, - Բանքեր Երևանի համալսարանի, 1983, թիվ 2, էջ 104-111:
122. Պիկիչյան Հ., Ողբ-գովքերը ժամանակակից բաղդան ծեսում, - Հայաստանի բնակչության հասարակական կենցաղի և հոգևոր մշակույթի պյունիների ուսումնափրկությանը նվիրված գիտական նստաշրջան, Եր., 1985, էջ 42-45:
123. Պիկիչյան Հ., Ծննդա. նվազարան և մոգական գործիք, - ՊԲՀ, Եր., 1992, թիվ 2-3, էջ 215-224:
124. Պիկիչյան Հ., Թագվորագովքի ծեսի մի հնագույն տարրերակ, - Հանրապետական գիտական նստաշրջան, նվիրված 1984-1985թթ. ազգագրական և բանագիտական դաշտային հետազոտությունների հանրագումարին, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1987 էջ 70-71:
125. Պիկիչյան Հ., Նվազարանագործ վարպետո՞ւ արարիշ, - Հայ ժողովրդական մշակույթ, Եր., 1999, էջ 62-64:
126. Պիկիչյան Հ., «Սահարու» ժիսական-պաշտամունքային ակունքները, - Հայ արվեստի հանրապետական 7-րդ գիտական կոնֆերանս, Զեկուցումների թեգեր, Եր., ՀՀ ԳԱԱ հրատ., 1995, էջ 54-55:
127. Պիկիչյան Հ., Երկարագործական ժիսակարգը «Հռովելի» ենթատեսասում, - Հանդես Ամսօրեայ, Վիեննա-Երևան, 2002, էջ 441-461:
128. Պիկիչյան Հ., Նվազարանը և երաժշտությունն ինքնուրյան խորհրդանիշ, Հայագիտուրյան արդի վիճակը և զարգացման հեռանկարները, Միջազգային համաժողովի զեկուցումների ժողովածու, Եր., ՀՀ ԳԱԱ հրատ., 2003, էջ 513-516:
129. Պիկիչյան Հ., Երաժշտությունը ժամանակակից բաղդան ծեսում, - Հայ ժողովրդական մշակույթ. 12-րդ հանրապետական գիտաժողով նվիրված Մ. Աշճանի հիշատակին, նյութերի ժողովածու, Եր., ՀՀ ԳԱԱ հրատ., 2004, էջ 112-120:
130. Պիկիչյան Հ., Երաժշտությունը ժամանակակից բաղդան ծեսում, Ակադեմիկոս Լ. Հախվերյանի ծննդյան 80-ամյակին նվիրված գիտաժողովի իիմնադրույթներ, Եր., ՀՀ ԳԱԱ հրատ., 2004, էջ 52-54:
131. Պիկիչյան Հ., Պարը հայոց համբարձական արարողակարգում, - Ծիսական պարը հայոց մեջ, Երևան, 2002, «Սույնի» հրատ., էջ 93-102:
132. Պիկիչյան Հ., Երնջաղյան Լ., Նվազարանները հայոց հոգևոր և աշխարհիկ ավանդույթում, - Պար, Երաժշտություն, Հողմաների ժողովածու նվիրված Մրբ. Լիփցիյանի ծննդյան 110 ամյակին, Եր., ՀՀ ԳԱԱ հրատ., 2004, էջ 63-75:
133. Զիվանի, Երևեր, կազմեցին և խմբագրեցին Մ. Աղայան և Շ. Տայյան, Եր., «Հայագետիրատ», 1955:
134. Սարգսյան Մ., Բանասացը որպես ավանդական երգարվեստի կրող և փոխանցող, - Ակադեմիկոս Լ. Հախվերյանի ծննդյան 80-ամյակին նվիրված գիտաժողովի իիմնադրույթներ, Եր., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2004, էջ 56-58:
135. Սարյան - Հարությունյան Ա., Հայ քաղաքային ժողովրդական երգարվեստը 19-20-րդ դր., խմբագիր՝ Ռ. Արայան, - ՀԱՐ, հ. 4, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1973, էջ 83-175:
136. Սարյան Ա., Հայ քաղաքային ժողովրդական երգերի հատրամի, Եր., 2010:
137. Սահակեան Ա., Փակիլանեան Ա., Սամս ծոեր դիցացաննեալ առասպեկտական ընթերք, վիպական կառոյց, վիպասանական եղանակ, Փաստենա, 1996:
138. Սահակեան Ա., Ժառանգություն և ժառանգորդ, - Գեներերային հետազոտություններ հ. 7, Եր., 2001, էջ 21-25:
139. Սեղրոսյան Կ., Արենտավորական ավանդույթները և դրանց արտահայտությունները Լենինականցիների կենցարում (պատմա-ազգագրական ուսումնասիրություն), - ՀԱՐ, հ. 6, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.,
140. Սիմոնյան Լ., Տոմարային ծիսաշար. Տոմար, Նոր տարի, Սուրբ Ծննդի, հ.1, Եր., «ՎԱՎ 1974, էջ 159-251: Պրինտ» հրատ., 2006:
141. Սիմոնյան-Մելիքյան Լ., Տոմարային ծիսաշար, հ.2, Սուրբ Սարգիս, Տրբնդեզ, Բարեկենդան, Եր., «ՎԱՎ Պրինտ» հրատ., 2007:
142. Սվագյան Վ., Մուսս լեռ, - Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, հ. 16, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1984:
143. Ստեփանյան Ա., Պատմությունն իրեւ տեսատ (մենադրյուն և գործության հնարավորություն), - Պատմություն և կրթություն, 1-2, Եր., «Չանգակ» հրատ., 2005, էջ 9-22:
144. Ստեփանյան Ա., «Գլուխ լվար» սովորույթը հայոց հարսանեկան ծիսակարգում, - Հայ ժողովրդական մշակույթ, Հանրապետական գիտական նստաշրջան, IX, զեկուցումների իիմնադրույթներ, Եր., ՀՀ ԳԱԱ հրատ., 1997, էջ 57-58:

145. Ստեփանյան Արմ., Պարք հայոց տոնածիսական համակարգում, - Պարք, Երաժշտություն, Սրբ. Լիսիցյանի ծննդյան 110-ամյակին նվիրված գիտաժողովի նյութեր, Եր., «Սովոր», 2004, էջ 25-33:
146. Ստեփանյան Գ., Ծաղկազարդն ու իր կարևորագույն առաջնային հանդես, Ա, Եր., «Նախապետ» հրատ., 2005, էջ 28-38:
147. Ստեփանյան Հ., Երաժշտությունը իին հայոց ոլրական արարողությունում Ծիսական պարք հայոց մեջ, Երևան, «Մուղնի» հրատ., 2002, էջ 63-74:
148. Մրգանձայան Գ., Երկեր, հ. 1, Եր., ՀՍՍՀ Գ.Ա հրատ., 1978:
149. Մրգանձայան Գ., Սանան, Կ, Պոլիս, 1876:
150. Վանա Ժողովրդական Երգեր,-Ազգագրական ժողովածու, պրակ 2, Զայնագրեցին Սպ. Սելիքյան և Գ. Գարդաշյան, Եր., 1928:
151. Վարդանեան Տ., Ժողովրդական անգիր բանաստեղծություններ, Թիֆլիս, 1900:
152. Տեր-Մինասեան Վ., Անգիր դպրություններ, և իին ստվորոյններ, հ. Բ, Կ, Պոլիս, 1904:
153. Տեր-Ակուչյան Ե., Վանեցոց հարսանիքը, -ՀԱՐ, հ. 1, Եր., ՀՍՍՀ Գ.Ա հրատ., 1970:
154. Փաստովի Բուզանձացոյ Պատմութիւն հայոց ի չորս դպրութիւնս, Վենետիկ, 1914:
155. Փահլանյան Ա, «Կարոս խա» վիպական ասքի նորահայոս պատումները, Եր., «Ամրոց Գրուպ» հրատ., 2004:
156. Փշրանք Շիրակի ամբարմներից, հավաքեց Աղ. Սիմիքարեանց, -ԷԱԺ, հ.Ա, Սոսկուա-Ալեքսանդրապոլ, 1901:
157. Փողադան Ա. Լ., Պատմութիւն հայոց Արաբկիրի, Նիւ Եռոք, 1969:
158. Քաջքերունի Հ., Հայկական ստվորություններ, -ԱՀ, գիրը 7 և 8, Թիֆլիս, 1901:
159. Քյուսեյան Հ., Եղիշեն Երաժշտության մասին, -«Լրաբեր» հասարակական գիտությունների, 1986, էջ 52-58:
160. Քոչարյան Ա, Հայ գրասանական Երգեր, Եր., ՀՍՍՀ Գ.Ա հրատ., 1976:
161. Քոչարյան Ա, Հայ Երաժշտական լեզվի զարգացման հիմնական էտապները, -Հայ գրականություն և արվեստ, 1945, Ն 3-4:
162. Քոչարյան Ա, Երաժշտական գործիքները Հայաստանում. Հարկանյային և շնչական Երաժշտական գործիքները Հայաստանում, Եր., «Անրոց Գրուպ» հրատ., 2008:
163. Քուշնարյան Ք., Մուրադյան Մ., Գյողակյան Գ, Ազնարկ հայ Երաժշտության պատմության, Եր., 1963:
164. Օզպաշյան Ա, Ամանորը հայ ժողովրդական ստուացույցում,-ՀԱՐ, հ. 9, Եր., ՀՍՍՀ Գ.Ա հրատ., 1971:
165. Օրմանեան Մ. Արք, Ծիսական բառարան, Եր., «Հայաստան», հրատ., 1992:
166. Չեկերի Է, Օսոպ աղբյուրները Հայաստանի և հայերի մասին, Եր., 1967:
167. Աբրամյան Լ. Ա., Первобытный праздник и мифология. Ереван, Изд. АН Арм. ССР, 1983.
168. Աբրամյան Լ. Ա., Пикичян Р. В., Заметки по этнографии современного города (на примере Еревана) 1. «Равиз» и изменчивость городской социальной иерархии.-Этнические группы в городах Европейской части СССР. М., 1987, с. 136-146.
169. Աբրամյան Լ. Ա., Пикичян Р. В., Греческая свирель, австралийская гуделка и армянская зурна: Генезис музыкального инструмента в ритуально мифологическом контексте.-ՊԹՀ, 1991, թիվ 2, էջ 176-185:
170. Աբրամյան Լ. Ա., Շագօյն Գ. Ա., Դинамика праздника: структура, гиперструктура, антиструктур.-Этнографические обозрение, 2002, N2, с. 37-46.
171. Ավերնից Ս. Ս., К истолкованию символики мифа об Эдине.- Античность и современность. К 80- летию Ф. А. Петровского, ред. М.Е. Грабарь-Пассек и др. Խ., Наука,1972, с. 90-103.
172. Արարետյան Ե., Толкуя слово. опыт герменевтики по-русски. М., Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2001.
173. Античная музыкальная эстетика. Вступит. очерк и собр. текстов А.Ф. Лосева. М., 1960.
174. Балашов Д. М., Марченко Ю.И., Калмыкова Н.И., Русская свадьба; Свадебный обряд на Верхней и Средней Кокшеньге и на Уфтиюге (Тарногский р-н Вологодской области). М., 1985.
175. Баташев А., Феномен импровизации.-«Советская музыка»,1987, февраль, стр. 46-51.
176. Бахтин М., Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.
177. Бельй А., Глоссолалия. Поэма о звуке. М., 2002.
178. Бюхер К., Работа и ритм. М., 1923.
179. Варданян Л., Традиции мужских возрастных групп у армян (конец XIX-начало XX вв.).-ՀԱՐ, հ. 12, Եր., ՀՍՍՀ Գ.Ա հրատ., 1981:
180. Виноградов Г. С., Летская сатирическая лирика.-Сибирская живая старина. Иркутск, 1926.
181. Виноградов Г. С., Русский летский фольклор. Игровые прелюдии. Иркутск, 1930.
182. Волкова О. Ф., Описание тонов индийской музыки.-Труды по знаковым системам, 13, Тарту, 1982, с. 274-275.
183. Герцман Е., Византийское музыкознание. Л., изд. «Музыка», 1988.
184. Герцман Е., Античное музыкальное мышление. Л., изд. «Музыка», 1986.
185. Грубер Р., История музыкальной культуры, т. 1. М., Л., Гос. Музиздат., 1941.
186. Давыдов А. Н., Колокола и колокольные звонь в народной культуре.- Колокола: история и современность. Отв. ред. Б. В. Раушенбах., М.,Наука,1985.
187. Елизаренкова Т. Я., Топоров В.Н., О ведийской загадке типа Brahmodya.-Паремиологические исследования. М., Наука, 1984, с.15-45.

188. Ерицов А.Д., Экономический быт гос. крестьян Казахского уезда Елисаветпольской губ.-МИЭБГКЗК, т. 2, ч. 2. Тифлис, 1886.
189. Ернджакян Л., Пикичян Р., Трансформация жанровых традиций в современной народно-профессиональной музыке Армении.- Музыкальная культура в преддверии XXI века, Международная конференция, тезисы докладов. Ереван, 1997, с. 12-13.
190. Жирмунский В.М., Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. Л., 1979.
191. Иванов В., Очерки по истории семиотики в СССР. М., Наука, 1976.
192. Илларионов В.В., Искусство якутских олонхосугов. Якутск, 1982.
193. Израелян А., Колокольчики и бубенцы в армянских народных верованиях. - ՊՐՁ, 1993, թիվ 1-2, էջ 142-156:
194. Квикта К. В., Музыкальный фольклор и музыкальная фольклористика на Кавказе. Ереван, 2001.
195. Кон И. С., Ревенок и общество (историко-этнографическая перспектива). М., Наука, 1988.
196. Kocharyan A., Armenian folk music. M., L., Gos. Muzizdat., 1939.
197. Кушнарев Х.С., Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., Гос. Музиздат., 1958.
198. Леви-Строс К., Структурная антропология. М., Наука, 1983.
199. Леви-Строс К., Из книги «Мифологичные».1. Сыroе и вареноe. Увертюра, часть 2.-Семиотика и искусствометрия. М., Наука, 1972, с. 25-49.
200. Левинтон Г.А., К вопросу о «малых» фольклорных жанрах: их функции, связь с ритуалом.- Этнолингвистика текста: семиотика малых форм фольклора 1. Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму. М., 1988, с. 148-152.
201. Лисициан Ст., Армяне Нагорного Карабаха. Ереван, Изд. АН. Армении, 1992.
202. Лисициан Срб. С., Старинные пляски и театральные представления армянского народа, т. 1. Ереван, Изд. АН. Арм. ССР, 1958.
203. Лисициан Срб. С., Старинные пляски и театральные представления армянского народа, т. 2. Ереван, Изд. АН. Арм. ССР, 1972.
204. Лорд А. Б., Сказитель. Пер. с англ. и comment. Ю. А. Клейнера и Г. А. Левинтона. Отв. ред. Б. Н. Путилов. М., 1994.
205. Лосев А. Ф., История античной эстетики, т. 2. М., Наука, 1969.
206. Лотман Ю. М., Текст в тексте.-Культура и взрыв. М. Наука, 1992, с.105-122.
207. Лотман Ю. М., Статьи по типологии культуры, Тарту, изд. Тартуского гос. Университета, 1973.
208. Малые формы фольклора. Сборник статей памяти Г. Л. Пермякова, М., Наука, 1995.
209. Мазо М., Никольские причитания и их связи с другими жанрами местной песенной традиции.-Музыкальная фольклористика, вып. 2. Ред., сост. А. А. Банин. М., 1978, с. 213-235.
210. Мартынова А. Н., Опыт классификации русских колывельных песен.- СЭ, 1974, N4.
211. Матенадаран, т. 1. Армянская рукописная книга VI-XIV веков. Составители В. О. Казарян, С.С. Манукян. М., 1991.
212. Мельников М. Н., Русский детский фольклор Сибири. Новосибирск, 1970.
213. Мельников М. Н., Русский детский фольклор. М.,«Советский композитор», 1987.
214. Мид М., Культура и мир детства. М., Наука, 1988.
215. Мирзаев. Т., Традиционные формы обучения узбекских народных сказителей.-Музыка эпоса: статьи и материалы. Йошкар-Ола, 1989.
216. Музыкальная культура древнего мира. Под. ред. и с вступительной статьей проф. Р.И. Грувера. Л., 1937.
217. Музыкальная энциклопедия, т. 3. М., 1976.
218. Никольские причитания и их связи с другими жанрами местной песенной традиции. -Музыкальная фольклористика, вып. 2. Ред., сост. А. А. Банин. М., 1978, с. 213-235.
219. Оганесян Л., История медицины в Армении, тт. 1-3. Ер., 1946.
220. Ойкунский П. А., Сочинения, т. 7. Якутск, 1962.
221. Пахлеванян А., Вопросы армянской музыкальной фольклористики. Ер., Изд. ЕГК, 2005.
222. Петросян Э. Х., Образы животных в армянском народном театре.- СЭ, 1974, N5, с. 190-191.
223. Петросян Э. Х., Театральные черты в средневековых армянских миниатюрах. - ՀԱԲ, Եր., ՀՍՍՀ գ.Ա հրատ., 1975, հ. 7, էջ 127-193:
224. Петросян Э. Х., Боги и ритуалы древней Армении. Ереван, Изд. «Зангак», 2004.
225. Пикичян Р., Говорить голосом: Неосознанное песнетворчество у армян. – Международная научная конференция «Археология, этнология и фольклор Кавказа». Сборник кратких содержаний докладов. Ереван,2003, с. 71-75.
226. Плутарх, О музыке. Пер. с греч. Н.Н. Томасова с пояснительными примечаниями и вступ. статьей Е. М. Браудо, с приложением биографии Плутарха А.И. Малеина. Петербург, 1922.
227. Плутарх, Застольные беседы. Л., Наука, 1990.
228. Пропп В., Русские аграрные праздники. Л., 1963.
229. Пропп В., Фольклор и действительность. М., 1976.
230. Путилов Б. Н., Этническое сказительство. Типология и этническая специфика. М., Наука,1997.
231. Семиотика малых форм фольклора, тт. 1, 2. Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму. Институт славяноведения и балканстики АН СССР. М. 1988.
232. Сохор А., Вопросы социологии и эстетики музыки, 2. Статьи и исследования. Л., 1981.
233. Тагакчян З., Армянские крестьянские свадебно-обрядовые песни.-Հանրապետական 2-րդ զիս. Կոնֆերանս՝

- նվիրված Հայաստանի կուլտուրայի և արվեստի պրոբլեմներին, զեկուցումների թեզեր, ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտ, Արևելքի ժող. արվեստի պետ. բանգարան, Եր., 1976, էջ 170-172:
234. Тагмизян Н. К., Теория музыки в древней Армении. Ереван, Изд. АН Арм. ССР, 1977.
  235. Тамбурист Арутин, Руководство по восточноймузыке. Ереван, Изд. АН Арм. ССР, 1968.
  236. Топоров Н., О ритуале. Введение в проблематику. - Архантческий ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. Сост. Рожанский Л. Ш. М., Наука, 1988, с.7-61.
  237. Топоров В. Н., О структуре «Шаря Эдипа» Софокла. - Славянское и балканское языкознание; Карпато-восточно-славянские параллели; Структура балканского текста, М., 1 Наука, 977, с. 214-259.
  238. Топоров В. Н., Об отражении индоевропейского мифа в древнеармянской традиции. - ՊԲՀ, 1977, թիվ 3, էջ 88-106:
  239. Тьерсо Ж., История народной песни во Франции. М., изд. «Советский композитор», 1975.
  240. Успенский Б. А., Мицологический аспект русской экспрессивной фразеологии. -Studia Slavica Hung. XXIX, 1983, с. 33-69 (ст. 1); 33/1- 4, 1987, с. 37-76 (ст. 2).
  253. Худавашян К., Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию. Ер., Изд. АН Арм. ССР, 1977.
  241. Чайтанья-Дева Б., Индийская музыка. М., изд. «Музыка», 1980.
  242. Чистов К. В., Русская причеть.-Причтания, изд. 2-е. Л., 1960.
  243. Шагоян Г., «Начало» в мифологическом контексте некоторых обрядовых плясок армянской свадьбы. - Հայ արվեստի նվիրված համբավելուական 8-րդ կոնֆերանս, ՀՀ ԳԱԱ ՄԻ, Երևան, 1997, էջ 87-89:
  244. Шагоян Г., Армянский царь Арташес и аланская царевна Сатеник: Мифологема священного брака в «Истории Армении» Мовсеса Хоренаци. - Археология, этнография и фольклористика Кавказа. Материалы международной конференции. Эчмиадзин, 2003, с. 339-342.
  245. Шагоян Г., Традиционное «Завивание быка» и современное «разрезание торта» на армянской свадьбе.- Хлеб в народной культуре. Этнографические очерки. М., Наука, 2004, с. 227-251.
  246. Элиаде М., Космос и история. М., 1978.
  247. Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора, тт.1,2. Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму. Институт славяноведения и балканистики АН СССР, М., 1988.
  248. Abrahamian L., Afterword: The Artisan: Traditional Figure and Contemporary Functions. - Armenian Folk Arts, Culture, and Identity. Eds. L.Abrahamian, N.Sweezy. Bloomington and Indianapolis, 2001, p 261-271.
  249. Arevšatyan A. S., Deux textes arméniens attribués à Basile de Cesarée sur l'interprétation des modes musicaux. - Revue des études Arméniennes, tome 26, 1996-1997, p. 339-355.
  250. Barz G. F., Confronting the Field (Note). In and Out of the Field. Music, Voices,Text, and Experiences in Dialogue. - Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. Edited by Gregory F. Barz, Timothy J. Cooley. New York, Oxford, 1997, p. 45- 62.
  251. d'Erlanger R., La musique arabe, 6 vols. Paris, 1930-1959.
  252. Ethnomusicology: History, Definitions, and Scope. Edited by Kay Kaufman Shelemay, New York & London, 1992.
  253. Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Plaxce. Edited by Martin Stokes. Oxford /New York, 1997.
  254. Garswell J., Kutahja Tiles and Pottery from the Armenian Gathedral of St. James. Jerusalem Oxford, 1972.
  255. L'Islam et la musique. Encyclopédie des musiques sacrées, vol. 1. Paris, 1968.
  256. Kottak C. Ph., Anthropology. The Exploration of Human Diversity. New York etc., 1991.
  257. Miniature Armenienne 13e-14e siècles. Collection du Matenadaran. Erevan, 1984.
  258. McLeod Norm, Ethnomusicological Reserch and Antropology. Ethnomusicology: History, Definitions, and Scope. Edited by Kay Kaufman Shelemay. New York & London, 1992, p. 147-164.
  259. Petrosian E., Theatrical and Musical Features of Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery, Baltimore.-RidIM Newsletter XIX/ 2, Fall 1994, p. 50 (The Resurrection and the Last Judgment, from the Gospels of the Priest Khach'atur /Khizan, 145/. Baltimore, Walters Art Gallery, MS W. 543, f. 14r).
  260. Pikichian H., The Wedding Tree.-Armenian Folk Arts, Culture, and Identity. Eds. L.Abrahamian, N.Sweezy. Bloomington and Indianapolis, 2001, p. 249-260.
  261. Pikichian H., Festival and Feast.-Armenian Folk Arts, Culture, and Identity. Eds. L.Abrahamian. N. Sweezy. Bloomington and Indianapolis, 2001, p. 214-235.
  262. Pikichian H., The Call of Zurna.-Armenian Folk Arts, Culture, and Identity. Eds. L. Abrahamian, N. Sweezy. Bloomington and Indianapolis, 2001, p.235-249.
  263. Pikichian H., Yernjakyan L., Armenian-Iranian Musical Connections: .Sahariti in Armenian Musical Tradition. -A Collection of Essays of the 2nd International Congress on the Anthropological Study of Iran & Caucasia (Human Being: Education, Culture and Communication). Islamic Azad University. Tehran, 2003, p. 81-105.
  264. Rice T., Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology.-Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. Edited by Gregory F. Barz, Timothy J. Cooley. New York, Oxford, 1997, p. 101-120.
  265. Saarbrucken W.W., Ethnomusicology and History of Music.-Ethnomusicology: History, Definitions, and Scope. Edited by Kay Kaufman Shelemay. New York & London, 1992, p. 127-133.

266. Schlesinger K., The Greek Aulos. A study of Its Mechanism and of Its Relation to the Model System of Ancient Greek Music. Groningen, 1970.
267. Seeger A., Why Suya' Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People, Cambridge, 1987.
268. Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. Edited by Gregory F. Barz, Timothy J. Cooley. New York, Oxford, 1997.
269. Shelemy K. K., The Ethnomusicologist, Ethnographic Method, and the Transmission of Tradition.— Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. Edited by Gregory F. Barz, Timothy J. Cooley. New York, Oxford, 1997, p. 189- 203.
270. Shepherd J., Music As Social Text. Cambridge, 1991.
271. Stokes M., Introduction: Ethnicity, Identity and Music.—The Musical Construction of Place. Edited by Martin Stokes. Oxford/New York, 1997, p.1-29.
272. Tadevosyan A. and Petrosyan H., The Blacksmith. - Armenian Folk Arts, Culture and Identity. Eds. L. Abrahamian, N. Sweezy. Bloomington and Indianapolis, 2001, p. 207-217.
273. Yernjakyan L., Pikichian H., The Symbol-Melody in Armenian Traditional Music.- 34th World Conference, ICTM. Nitra, Slovakia, 1997, p. 120-121.

#### Հապավումների ցանկ

ԱՀ – Ազգագրական հանդես  
 ԴԱՆ – Դաշտային ազգագրական նյութեր  
 ԵՊՀ – Երևանի պետական համալսարան  
 ԷԱԺ – Էմինեան ազգագրական ժողովածու  
 ՀԱԲ – Հայ ազգագրույն և բանահյուսուրյուն  
 ՀԺՀ – Հայ ժողովրդական հերթաքննություն  
 ԶԲ – Ե. Լալայան, Զավախիք բուրմունը  
 ՊԲՀ – Պատմա-բանափրական հանդես  
 ՊՀ – Պատմական Հայաստան  
 СЭ – Советская этнография

## ԱՆՎԱՆԱՑԱԿՆ

- Արեդյան Մ. – 166, 167, 175, 202, 217  
 Արքահամյան Լ. – 7, 8, 188, 195,  
 Արայան Ռ. – 11, 13, 165, 214, 216,  
 220, 222, 232  
 Այվազյան Ա. – 108  
 Անանիա Շիրակացի – 6  
 Արիստոտել – 5  
 Արևշատյան Ա. – 6, 125  
 Բարսեղ Կեսարացի – 6, 125, 126,  
 197  
 Բղոյան Վ. – 87,  
 Բենսե - 193  
 Բյուխեր Կ. – 12, 17, 72  
 Բրուտյան Մ. – 11, 13, 20, 87  
 Գրիգորյան Ռ. – 20, 25  
 Դավթակ Քերքող – 165  
 Դավիթ մարգարե – 193, 203, 205  
 Դարվին Չարլզ – 12, 57, 157  
 Դեմոքրիոս – 204  
 Դեմոկրիտես – 205  
 Եղիազարյան Գր. – 107, 108  
 Երմջակյան Լ. – 11, 107  
 Զահրիյան – 205, 208  
 Էղիայ արքա – 204, 205  
 Էլիսին – 122, 208  
 Թագակյան Ջ. – 11, 12, 63, 64,  
 87, 88, 89  
 Թագլուսյան Ա. – 191, 224  
 Թահմիջյան Ն. – 5, 6, 11, 191, 195  
 Թումանյան Մ. – 11, 17, 47, 49  
 Խարայելյան Ա. – 125  
 Խարայելյան Ռ. – 16  
 Լալայան Ե. – 92, 121, 122, 124,  
 125, 174  
 Լիսիցյան – 49, 169, 174, 191, 221,  
 224  
 Լուսնյան Գ. – 203, 204, 208  
 Լևի Ստրու – 6, 7, 196  
 Խումբարաջյան Կ. – 14, 205  
 Խոեմյան Է. – 175, 183, 184  
 Կարախան – 107, 117  
 Կոմքայլ Ժ. – 12  
 Կոմիտսա – 11, 12, 13, 18, 83, 87,  
 88, 91, 94, 95, 214, 215, 216, 217,  
 220, 222, 225, 230, 231  
 Հարուրյոնյան Մ. – 35, 36, 42, 43  
 Հոմեռու – 204, 205  
 Մանուկյան Մ. – 11  
 Մելիքյան Սայ. – 11, 24  
 Մուրադյան Հայրիկ – 219  
 Նարեկացի Գրիգոր – 167  
 Ներսես Սեծ – 166  
 Ներսես Շնորհալի – 105, 165  
 Շագոյան Գ. – 105  
 Շերամ – 188  
 Շոտումաֆ Կ. – 12  
 Զալիկյան Կ. – 16, 86  
 Զարենց – 16  
 Զելեքի – 205  
 Պլատոն – 5, 214  
 Պյուրագրաս – 5  
 Զիվանի – 206  
 Սահակ Պարքե – 6  
 Սահակյան Ա. – 11  
 Սարգիսեան Հ.  
 Սեղրոսյան Կ. – 208  
 Սիգեր Ա. – 6, 7, 25  
 Սիմոնյան Լ. – 217  
 Սպենտեր Հ.-12  
 Սրբանձնյանց - 193  
 Սուրբ Կարապետ – 203, 205, 206,  
 208  
 Տիրեսիաս – 204, 205  
 Տյերու Ժ. – 12, 216  
 Փահլանյան Ա. – 11, 232  
 Փավսոս Բուզանդ – 166, 174  
 Փարաջանով Ս. – 192,  
 Քաջթերութի – 132, 133, 134  
 Քոչարյան Ա. – 11  
 Քրիստո – 42, 47, 101, 201, 225  
 Քոչնարյան Գր. – 11, 87, 180, 181  
 Օրմանյան Մ. – 126, 191,  
 Օրփեու – 205  
 Ավերինցև – 205  
 Եлизարենկովա – 209, 222  
 Երիցօ – 87  
 Kottak - 8  
 Մազո – 169, 170  
 Martin Stokes – 6  
 Տոպոր – 205, 209, 218, 222  
 Սպենսկի – 95, 96  
 Shepherd – 6
- ՏԵՂԱՆՈՒՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿ**
- Արարատ – 173  
 Արագածոտն – 101, 103  
 Արև-մոյան Հայաստան – 16, 20,  
 36, 48  
 Արևելյան Հայաստան – 16
- Ալաշկերտ – 43  
 Ալավերդի – 24, 88  
 Ալեքսանդրապոլ, Ալեքսու – 205,  
 208, 209  
 Ախալցխա – 11, 176, 185, 186  
 Ախալքալաք – 11, 100, 105  
 Ախուրյան – 140  
 Ակն – 43  
 Ակներ գ. – 23, 101  
 Աղավնաձոր – 17, 33, 99, 100  
 Այգեհեղիս – 119, 169  
 Ապարան – 124, 130, 216, 218,  
 221, 224, 229  
 Ասպիճան – 11  
 Արցան – 105, 114, 173  
 Արորի գ. – 88  
 Բայաննոր գ. – 140  
 Բանանց – 11  
 Բարու – 25  
 Բորչալու – 94, 122  
 Գեղարքունիք – 173, 180, 181, 224  
 Գողգոռա – 201, 225  
 Գլաձոր – 29, 98, 99, 182  
 Գյումրի – 105  
 Գողգոռա – 201  
 Գորիս – 110  
 Գումբուրդ գ. – 100  
 Եղեգիս գ. – 28, 40  
 Եղեգնաձոր – 98  
 Երևան – 42, 72, 73, 74, 75, 76, 77,  
 78, 79, 80, 81, 82, 109  
 Եփրատ գետ – 16  
 Թալին – 124, 216  
 Թիֆլիս – 116  
 Թովուզ գ. – 183, 184,  
 Լոռի – 20, 23, 35, 72, 88, 92, 93, 94,  
 95, 101  
 Ծալկա – 11, 105  
 Կոտիինա / Քյորահիս – 199  
 Հազի գ. – 88  
 Հայձոր գ. – 110  
 Հայաստան – 5, 11, 15, 16, 20, 23,  
 36, 48  
 Հերեր գ. – 27, 30, 37, 38,  
 Հյումիսային Արցախ – 11, 104  
 Հորրատեղ գ. – 36  
 Հորդանան գետ – 35, 36, 42  
 Հարս – 92, 93  
 Կրիմ – 42  
 Մալիշկա գ. – 31  
 Մարտակերտ գ. – 113,

Սեղի – 104, 105, 225  
Մարք գ. – 88  
Մոլ-Բուլնըխ – 47

Ըստշաղին – 175  
Ծիրակ – 24, 105, 130, 173, 205, 224

Զավախը – 11, 43, 101, 103, 120, 124, 130, 138, 139, 167, 176, 195, 224

Սանահին – 88  
Սյունիք – 104  
Սպիտակ ք. – 104, 130, 224

Վարդաբնուր գ. – 87  
Վայոց ձոր – 17, 20, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 44, 98, 99, 100, 104, 177, 178, 195, 224  
Վասպորական, Վան – 47, 91, 92, 100, 101

Տավուշ – 95, 101, 103, 104, 119, 120, 169, 173, 183, 184, 224  
Տուրքի գ. – 120  
Ուտիք – 130  
Քարհան – 11  
Քարազմու գ. – 26, 28, 29, 31, 39, 44, 45, 63, 83, 178

## ԱռԱՐԿԱՅԱՑՄԱՆԿ

ազար, ազարբաջի մակար, մակարաբես – 133, 140, 141  
ազգաբանություն, ազգագործություն – 7, 88, 94  
աղորք – 42, 43, 47, 48, 189  
ամփոփում – 44, 83, 97, 162, 197  
այժ, այծապար – 138, 163  
անձրևաբերություն – 47  
աշխարհայցր, աշխարհնկալում – 8, 10  
աշուղ, աշուղական – 130, 134, 162, 167, 169, 170, 202, 206, 205, 207, 208, 209, 210,  
առազատ – 105, 106, 135  
առասպել, առասպելաբանություն – 6, 7  
առոտնին, առօրյա – 7, 8, 10, 14, 18, 63, 71, 83, 86  
առողանություն – 13, 18, 42, 72  
ասեղ – 7, 12, 18, 19, 20, 22, 25, 26, 34, 35, 42, 44, 47, 48, 57, 62, 71, 72, 83, 84, 85  
Աստված, արարիչ, տիեզերաստեղ – 5, 9, 24, 89, 93, 94, 108, 124, 125, 189, 192, 194, 197  
ավանդական կյանք – 7, 8, 9  
ավանդույթ – 8, 24  
արհեստ, արհեստավոր – 6, 10,

12, 17, 19, 50, 71, 72, 109, 205  
արքետիպ – 109

բայարի – 169, 205  
Բայրուկե – 51  
բանասաց – 8, 14, 15, 16, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 42, 48, 57, 83, 85, 86, 88, 89, 94, 190  
բանաստեղծական տեքստ – 13, 14, 21, 25, 26, 83, 84  
բանահյուսուրյուն – 10, 12, 13, 14, 17, 18, 19, 20, 22, 25, 26, 34, 35, 71, 83, 86, 87  
Բարեկենամն – 48, 49, 54, 163, 165, 201, 217  
բրժու, բրժի – 17, 62, 67  
բուժել – 202, 209, 226  
Բուլեբարան – 47, 51

գերմաստան – 35, 36, 129, 137  
զյուղ – 11, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 23, 26, 63, 71, 72, 83  
զովել-ծաղկացնել, զովք – 10, 13, 18, 19, 42, 43, 83, 84, 85, 86  
զովազդ – 71, 83  
զորան, զորաներգ – 87, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 98

Դան-դան – 34, 35  
դաշտային նյութեր – 8, 9, 11, 18, 19, 48, 103, 190  
դաստա – 9, 137, 164, 176, 177  
դարբիս – 136, 224  
դափ – 136, 137, 164, 176, 177, 201  
դրնզ – 17, 35, 36, 40, 41  
դիրիժոր – 6, 7  
դիոլ – 123, 125, 132, 136, 137, 164, 176, 177, 201  
դուոյլ – 106, 108, 137, 164, 167, 176, 177

Եզնորթեր, մսացու – 104  
Եկեղեցի – 101, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 136, 164, 166, 191, 193, 194, 196, 201  
Երաժշտաբանահյուսական – 12, 13  
Երաժշտաբանաստեղծական – 17, 88, 90  
Երաժշտագիտություն – 7, 8, 9, 15  
Երաժշտախոսուրային – 4, 7, 8, 9, 14, 20, 21, 24, 26, 34, 36, 42, 43, 46, 48, 49, 50, 62, 63, 71, 72, 83, 85, 88  
Երաժշտական տեքստ – 9,  
Երգ կապել, Երգ – 10, 15, 58, 207  
Երկնավզիկ – 14, 17, 25, 26, 42, 43, 44, 57, 62, 85  
Երկարագործություն – 87, 88, 90, 93, 94, 95, 97, 98, 103, 104

զանգ, զանգակ – 47, 85, 125, 164, 200, 201  
Զատիկ – 49, 190  
զարդանախշ – 9  
զոհ, զոհաբերություն – 48  
զունճ – 103, 106, 107, 108, 123, 192, 196, 201, 202, 105, 209, 219

Էքսերաժշտագիտություն – 6, 8, 9  
Ինկերային – 6, 7, 15  
Ինտանիք – 9, 125, 126, 128, 131, 136, 137, 139, 164, 165, 168, 176

Թագավոր – 106, 124  
Թագմարազով – 10, 104, 127, 132, 134, 135, 136, 139, 162, 163  
Թաղում, թաղման ծես – 8, 9, 164, 166, 175, 177, 201, 224  
Թառ – 164  
Թմրուկ – 9, 193, 195  
Թոնիցի, թոնի-թոռի – 10, 12, 13, 16, 17, 19, 21, 22, 23, 25, 34, 35, 37, 38, 39, 42, 44, 85

Ժամը – 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 27, 35, 44, 57, 71, 83, 84, 86, 127, 128, 130, 137, 162, 163, 164, 165, 170, 175, 176  
Ժառանգականության – 10, 29, 49

Հիմնություն – 7, 195, 212, 215

Լարախաղաց – 139, 203  
Լաց, լալիք, լալյաց – 8, 9, 14, 15, 16, 17, 19, 26, 34, 35, 36, 42, 46, 48, 57, 58, 62, 63, 64, 83  
Լողացնել – 18, 42

Խաղ, խաղացնել – 18, 34, 36, 46, 57  
Խաղարկային – 19, 46  
Խաչ, խաչքար – 88, 89, 90, 92, 95, 104, 105, 107, 109, 110  
Խնջույք, խախճանք – 97, 122, 130, 137, 138, 140, 141, 163, 164, 165, 191, 192, 201, 209, 213, 223  
Խորհրդանիշ – 108, 109, 121, 124, 136, 137, 138, 170, 177

Ճագում – 12, 15  
Ծաղկազարդ – 47, 125, 201  
Ճաղկոց – 126, 128, 131, 133, 139, 161, 163  
Ճաղածու – 123, 139  
Ճես, ճիսակաղու – 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 26, 34, 35, 36, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 57, 58, 62, 63, 64, 71, 72, 83, 84, 85, 86, 123, 126, 128, 131, 140, 163, 164, 165, 172

ծիսական – 6, 7, 8, 9, 10, 12, 15, 42, 43, 46, 47, 48, 49, 50, 85, 86, 87, 90, 91, 97, 103, 104, 107, 108, 109, 110, 200  
ծննդա – 47, 125, 164, 193, 197, 198, 200  
ծնունդ, սկիզբ – 7, 8, 9, 14, 19, 43, 63, 208

կանոնիկ, կանոնավոր – 9, 10  
կան – 4, 9, 12, 14, 18, 71, 72, 73, 88, 89, 90-98, 103-115

կարկաչա – 47, 201  
կենալընթաց, կենասկերպ – 6, 8, 9, 10, 21, 57, 71  
կենտրոն – 8, 10, 13, 46  
կենցաղ – 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 23, 27, 34, 57, 62, 63, 71, 72, 83, 85, 86

կին, կանանց – 14, 20, 26, 27, 49, 57, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 105, 108  
կղուոյթ – 5, 12, 14, 20, 25, 26, 34, 35, 48, 63, 83  
կրկներպ, կրկնակ – 21, 25, 34, 35, 36, 41, 49, 63, 83, 84  
կով կրել, կրի երգ – 9, 18

հաղորդակցություն – 62, 71, 83  
Համբարձման տոն – 47, 56, 124, 190, 208  
համայնք – 8, 9, 47, 48, 49, 50, 124, 194,  
համբարտություն – 205,  
համապատասխից հորինվող, հանկարծաբանություն – 10, 15, 16, 18, 19, 20, 22, 24, 29, 36, 43, 44, 48, 57, 62, 83, 84, 85, 86, 29, 36, 43, 44, 48, 57, 62, 83, 84, 85, 86, 171, 207  
հանրություն, հասարակություն – 5, 6, 7, 8, 10, 12

հավերժություն – 9, 47, 48, 50, 91, 92  
հարացոյց – 9, 24  
հարսանիք, հարսանելան ծես – 4, 7, 8, 9, 24, 35, 36, 50, 85, 86, 104, 105, 108, 126, 127, 128, 134, 138, 139, 140, 163, 164, 165, 166  
հարս – 8, 17, 26, 35, 57, 83, 85  
հեթանու, հեթանոսական – 96, 97, 192, 196, 199, 200, 201, 203, 208, 213, 216  
հենցունային տեքստ – 7, 13, 18, 19, 57  
հնչյունախոսքային – 17, 49  
հնչյունային դարձվածք – 18  
հոռովել – 9, 13, 17, 36, 87, 89, 90, 91, 94, 98

հայնագրություն – 7, 18, 22, 88,

105  
հայնակարգ – 5, 63, 64, 106  
հայնարկություն – 14, 17, 25, 26, 42, 44, 57, 62, 85, 90

հայնարտաբերում – 6, 57  
հայնանմանակում – 62  
հենով ասել – 4, 14, 15, 20, 42, 85

հանապարի – 122, 126, 128, 136, 140, 162, 164, 168, 172, 176, 189, 227

մանուկ, մանկական – 3, 4, 11, 18, 20, 36, 62

մանկախաղաց երգ – 20, 21, 27, 34, 35, 36, 42

մարքագործում, ինքնամաքրում – 200

մկրտություն – 42, 43  
մոգական հմայանք – 12, 46, 86

նախարիխոտնեական – 46, 103, 104, 196, 197, 198, 199, 201, 216

Նոր տարի – 47, 109, 125, 134, 200

նվազարան – 4, 6, 9, 10, 47, 50, 91, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 123, 125, 126, 127, 130, 137, 139, 162, 165, 167, 176, 177, 190, 193, 194, 196, 197, 199, 200, 201, 224  
նվազարանագործ – 10, 125, 188, 189, 190, 193, 194, 195, 224

Նորիք – 9, 16, 19, 35, 47, 48

շեփոր – 108, 201  
շորջապար – 105, 108, 128, 132, 140

ողբ, ողբասաց – 10, 163, 164, 167, 170, 171, 172, 173, 174, 176  
ողբ-գովիք – 19, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 174, 175, 176

շար աչք – 43  
շարխափան – 43, 47, 190, 191, 194, 195, 199, 200, 225

շափ, շափակղուոյթ – 12, 14, 34, 48, 87

շափակարգ – 5, 20, 26, 42, 63, 72

պատկերագրություն, պատկեր – 201

պար, պարագնել – 17, 18, 34, 103, 132, 188, 192, 198, 199, 201, 202, 221, 227

պարերգ – 129, 130, 131, 137, 175

պարկազուկ, տիկ – 105, 139, 140, 195,

ութիւն – 7, 167

ոփք – 5, 9, 12, 17, 18, 20, 21, 25,

26, 34, 35, 48, 57, 72, 73, 83, 85, 86, 127, 130, 134, 165, 171, 175, 192, 196, 211, 212, 216

սազ – 164, 210  
Սահարի – 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 164, 165, 216

սաղմու – 197, 198, 199, 200, 202, 225, 229

սրբավայր, սրբազն – 72, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 141, 147, 164, 165, 190, 200, 202, 205, սրինգ – 106

Վարդապառ – 124, 125, 190, 201, 205

վարպետ – 10, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 208, 224, 232

վերապողուկ – 13, 202

տավիդ – 199  
տեմքք – 189, 192

տիեզերք – 5, 6, 9, 12, 15, 46, 48, 194

տղամարդ – 14, 26, 27, 44, 48, 49, 85, 89, 92, 93, 94, 103, 104, 105, տոն, տոնական – 8, 17, 19, 46, 47, 190, 191, 192, 197, 200, 201, 208, 212, 216

ոխտագնացություն, ոխտավայր – 8, 126, 205, 224

փեսի ծառ – 131, 132, 133, 135, 136

քաղաք, քաղաքաբնակ – 8, 11, 18, 22, 24, 49, 63, 71, 72, 105

քամանչա – 106, 107, 108, 137, 176

քանն – 137, 164, 199

քափր, քափրկին – 129, 130, 132, 133

քեմանի – 164

քնար – 199

քնացել – 12, 18, 21, 22, 24, 26, 27

քրիստոնեական – 46, 125, 193, 196, 197, 200, 201, 202, 216

քող – 47, 125, 196, 200, 201

օջախ – 5, 8, 12, 15, 16, 21, 23, 35, 44, 49, 63, 73, 190

օրինանք, օրինանք-մաղթանք – 9, 42, 49, 103, 191, 216, 221

օրոր, օրորոցային – 5, 8, 10, 12, 13, 15, 16, 17, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 31, 32, 33, 35, 36, 42, 43, 44, 49, 62, 63, 73, 83, 85, 86, 164

ֆուկոր – 12, 17, 88, 166

**ՀՈՒՓՍԻՒԵ ՎԱՀՐԱՄԻ ՊԻԿԻՉՅԱՆ  
HRIPSIME PIKICHIAN**

**ԵՐԱԺԾՏՈՒԹՅՈՒՆԸ  
ՀԱՅՈՑ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ԱՌՏՆԻՒՆ ԵՎ  
ՏՈՆԱԾԻՍԱԿԱՆ ԿՅԱՆՔՈՒՄ**

**MUSIC IN THE ARMENIAN  
DAILY AND RITUAL LIFE**

Publisher – “Amrots group” Ltd.  
3/26 Kassyan str., Armenia, Yerevan

Ծապիկին՝  
«Ծնունդ» (Խաչքար, XVII դար, Սովոր, այժմ՝ Էջմիածնում)  
Լուսանկարը Համետ Պետրոսյանի

Հրատարակիչ՝ «Ամրոց գրուպ» ՍՊԸ  
«Գրքարկեսութ» հանրապետական և միջազգային  
մրցանակարաշխությունների մրցանակակիր  
Երևան, Կասյան 3/26  
Հեռ. 27-08-56  
E-mail: amrots@freenet.am, amrots\_group@yahoo.com

Չափսը՝ 70x100 1/16, տառատեսակ՝ Արիալ, թայմս,  
բուղբ՝ օֆսեթ 80 գր., տպագրություն՝ օֆսեթ, 19,5 պայմ. տպագր. մամ.:  
Տպաքանակ՝ 300 օրինակ:

Տպագրված է «Տիգրան Մեծ» հրատարակչությունում  
Отпечатано в издательстве “Тигран Мец”