ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ
ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՖՈԼԿԼՈՐԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԱՍՊԻՈՆ

Մարգարիտ Բրուտյան

ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ

I
ԳԵՂՋԿԱԿԱՆ ԵՐԳ

Դասագիրք կոնսերվատորիայի և
երաժշտական քոլեջների համար

ԱՄՐՈՑ ՈՒՊ
ԵՐԵՎԱՆ, 2014

ՀՏԴ 781.7(075.8)
ԳՄԴ 85.31 ց73
Բ 927

ՀՐԱՏԱՐԱԿՎԱԾ Է ՊԵՏԱԿԱՆ ՊԱՏՎԵՐՈՎ
ИЗДАНО ПО ГОСУДАРСТВЕННОМУ ЗАКАЗУ

Պատ. խմբագիր՝ Ա. ՓԱՀԼԵՎԱՆՅԱՆ

ԹՈՒՅԼԱՏՐՎԱԾ Է ՀՀ ԿԳ ՆԱԽԱՐԱՐՈՒԹՅԱՆ ԿՈՂՄԻՑ ՈՐՊԵՍ ԴԱՍԱԳԻՐՔ
ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻ ԵՎ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՔՈԼԵՋՆԵՐԻ ՀԱՄԱՐ
(ՉՈՐՐՈՐԴ ՎԵՐԱՓՈԽՎԱԾ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆ)

Բրուտյան Մարգարիտ
Բ927 Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն: Դասագիրք կոնսերվատորիայի և երաժշտական քոլեջների համար. Մաս I. Գեղջկական երգ. (4-րդ վերափոխվ. հրատ.)/ Մ. Բրուտյան. - Եր.: Ամրոց գրուպ, 2014: 256 էջ, նոտաներ:

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

ՀՏԴ 781.7(075.8)
ԳՄԴ 85.31 ց73

ISMN 979-0-69380-062-9

© Ամրոց գրուպ, 2014

Նվիրում եմ ուսուցչիս՝
պրոֆեսոր **Քրիստափոր Քուշնարյանի**
հիշատակին

ՀԵՂԻՆԱԿԻ ԿՈՂՄԻՑ

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

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

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

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

---

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

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

[2] **Х. С. Кушнарев,** Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Музгиз, Ленинград, 1958.

լիս հիմք է ընդունել իր իսկ հավաքած ժողովրդական երգերի ուսումնասիրությունը, ընդ որում, առաջնորդվելով ազգային ոճի անաղարտությունը պահպանելու նշանաբանով, նա հավաքել է ժողովրդական ստեղծագործության գոհարները և ուսումնասիրել դրանք մեծ գիտակի զգուշությամբ: Ահա թե ինչու կոմիտասյան տեսական դրույթները մեր երաժշտագիտության համար ունեն հիմնաքարային նշանակություն: Նրա ազգագրական ժողովածուները հատկանշվում են գեղջուկ երգի ժանրերի լայն ընդգրկումով, ինքնատիպ նմուշների ընտրությամբ և գրառման վարպետությամբ: Այս ամենով է պայմանավորված այն, որ դասագրքում բերված ժողովրդական գեղջկական երգերի նմուշները մեծ մասամբ վերցված են Կոմիտասի քողած ժառանգությունից և հատկապես նրա ժողովրդական երգերի ժողովածուից (Հայպետհրատ, 1931, Սպ. Մելիքյանի խմբագրությամբ)[1]: Այլ հեղինակների (կազմողների) ժողովրդական երգերի ժողովածուներն օգտագործված են ըստ անհրաժեշտության: Դասագիրքն ընդգրկում է նաև Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության կաբինետի կողմից կազմակերպված ժողովրդական երգերի հավաքման գիտարշավների նյութերից վերցված նոր օրինակներով (վերջիններս նոտագրել են կոնսերվատորիայի դասախոսներ պրոֆ. Ալինա Փահլևանյանը, պրոֆ. Խաչատուր Մարտիրոսյանը և բանագետ-տեքստաբան՝ դոց. Արուսյակ Սահակյանը երաժշտագետ և կոմպոզիտոր ուսանողներին ժողովրդական երգերի վերծանություն մագնիտաֆոնային ձայներիզից և նոտագրում ուսուցանելու ընթացքում):

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

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

---

[1] Սույն դասագրքի երրորդ հրատարակությունից սկսած օրինակները բերվում են հիմնականում Կոմիտասի Երկերի ժողովածուի ակադեմիական հրատարակության 10-րդ և 11-րդ հատորներից:

Ժողովուրդն է ամենամեծ ստեղծագործողը.
գնացեք և սովորեք նրանից:

ԿՈՄԻՏԱՍ

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Մուղամաքը քաղաքային բնակչության արվեստն է՝ սիրված ողջ Արևելքում:

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

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

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

Ժամանակի ընթացքում որոշ ժանրերի անհետանալը, նորերի հանդես գալը, ժանրի ներսում թեմատիկայի փոփոխումը վկայում են այն, որ գեղջկական երգի՝ իբրև ժողովրդական երաժշտության ինքնուրույն ճյուղի կյանքը զարգացման մեջ գտնվող մի պրոցես է: Այսպես **զարգացման** պրոցեսում են ներկայանում ժողովրդական երաժշտության բոլոր ճյուղերը, որովհետև մշտական շարժման ու զարգացման մեջ են նաև ժողովրդի կյանքն ու կենցաղը: **Պատմականությունը** ժողովրդական երաժշտության գլխավոր հատկանիշն է:

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

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

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

---

[1] Դասագրքում հիմք է ընդունվել հորովել բառի ներկայիս ուղղագրությունը (կոմիտասյան բացատրությամբ գրվում էր հոռովել, տե՛ս էջ 100):

Բանաստեղծի խոսքերով՝

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

(Հ. Սահյան, «Կոմիտասին»)

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

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

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

Գեղջկական երգի ամբողջական բովանդակությունը սերտորեն կապված է ժողովրդի հասարակական-պատմական կյանքի հետ: Դա զգալի է անգամ մարդկային անձնական տրամադրություններ ու զգացումներ արտացոլող երգում, ուր արտահայտման անհատական ձևը մնում է իբրև երգի բովանդակությունը հաղորդելու միջոց: Օրինակ, հայրենի երկրից հեռացած հայ պանդուխտի երգերը մարդկային հոգու խոր զգացմունքներն են արտահայտում, բայց նրա երգերն ամենից առաջ հասարակական կյանքի ստիպումով օտար ափերում թափառող հայի հուսահատ հոգու ճիչ են, նրա բողոքը, կարոտը, երազանքները... Այսպես է նաև պատմական երգերում ու լալիքում, նահապետական ընտանիքի բարքերը, կենցաղային զանազան երևույթները դրսևորող երգերում, հորովելներում, սոցիալական անհավասարության ու այլ թեմատիկա ունեցող երգերում: Ուրեմն, բացի պատմաճանաչողական արժեքից, գեղջուկի երգարվեստն ունի նաև **քաղաքական սրություն ու կշիռ:**

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

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

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

Ժողովրդական երգի նշանակությունը

---

[1] **Կոմիտաս,** Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Հայպետհրատ, Երևան, 1941, էջ 9:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ժողովուրդը պրոֆեսիոնալ երկը «սեփականում» է երկու ձևով՝ երգն ամբողջությամբ, այսինքն՝ թե՛ մեղեդին, թե՛ տեքստը (օրինակ. «Անուշ» օպերայի բազմաթիվ երգեր՝ «Ամպի տակից», «Համբարձում յայլա», Կ. Զաքարյանի «Սեղանի երգը», Ա. Տիգրանյանի «Սև աչերեն», Դ. Ղազարյանի բազմաթիվ երգեր՝ «Ուռի» և այլն) և այն, երբ ժողովուրդն իր մեղեդիների համար «սեփականում» է որևէ հայտնի բանաստեղծություն (օրինակ. Ավ. Իսահակյանի «Մաճկալ ես», «Սիրեցի, յարս տարաև», Ղ. Աղայանի «Մանիր, մանիր, իմ ճախարակ» և այլն): Սակայն պրոֆեսիոնալ արվեստում ժողովրդական երգն օգտագործելը դեռ քիչ է. հարկավոր է այն օգտագործել **ստեղծագործաբար**, հակառակ դեպքում պրոֆեսիոնալ երկը բարձրարվեստ գեղարվեստական գործ չի կարող համարվել: Ի դեպ, պրոֆեսիոնալ երկը առավել գնահատելի է այն դեպքում, երբ վերարտադրում է և իր **ժամանակի ոգին**: Ահա թե ինչու ընդունելի է գեղարվեստական երկում ազգային ժողովրդական երաժշտության և ժամանակակից երաժշտական տեխնիկայի առանձնահատկությունների օրգանական զուգորդումը: Այս սկզբունքին հավատարիմ էր Կոմիտասը:

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

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

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

իմացությունը, նրա արտացոլումը պրոֆեսիոնալ ստեղծագործության մեջ:

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

卐 卐 卐

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

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

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

Լադի ու ինտոնացիայի և մետրի ու ռիթմի միջև գոյություն ունեցող անքակտելի կապի շնորհիվ է, որ **լադա-ինտոնացիոն** և **մետրա-ռիթմական առանձնահատկություններ** հասկացությունները երաժշտագիտության մեջ դարձել են հաճախակի գործածվող:

Երաժշտական ինտոնացիան ու ռիթմը, որոնց օգնությամբ հնչյունավորվում են մարդկային զգացմունքների ու տրամադրությունների այլևայլ երանգները, «երաժշտական արտահայտչականության և հաստատակամության գլխավոր առաջնորդներն են»[1]:

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

Ամբողջի և նրա բաղկացուցիչների փոխադարձ կապն ու հարաբերակցությունն ընդհանուր անունով կոչվում է **կոմպոզիցիա**[3]:

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

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

---

[1] **Б. Асафьев**, Музыкальная форма как процесс, кн. II, Музгиз, 1947, стр. 54.

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

[3] Լատիներեն compositi բառից, որ նշանակում է կազմել, ստեղծել::

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

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

Գեղջկական երգի լադերը,
Գեղջկական երգի լադա-ինտոնացիայի առանձնահատկությունները,
Գեղջկական երգի մետրա-ռիթմը:

Դասագրքի Բ բաժնում՝ «Գեղջկական երգի թեմատիկան և ժանրերը», ուսումնասիրվում է երգերի բովանդակությունը՝ ստեղծված երաժշտական լեզվի տարրերի համագործակցությամբ՝ ըստ ժանրերի: Երևան է բերվում թե՛ գեղջուկն իր ունեցած արտահայտչամիջոցների հարուստ զինանոցից **ի՞նչ և ինչպե՞ս** է տարերայնորեն օգտագործում այս կամ այն կերպարը ստեղծելիս, այս կամ այն միտքը, ապրումն ու տրամադրությունն արտահայտելիս, թե՛ ինչ «նպատակի» է հետամուտ դրանց «ընտրությամբ»:

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

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

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

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

Ա. ԲԱԺԻՆ

ԳԵՂՋԿԱԿԱՆ ԵՐԳԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԼԵԶՎԻ ՏԱՐՐԵՐՆ ՈՒ ԿՈՄՊՈԶԻՑԻՈՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

ԳԵՂՋԿԱԿԱՆ ԵՐԳԻ ԼԱԴԵՐԸ

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

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

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

Յուրաքանչյուր ժողովուրդ՝ իբրև երաժշտական **մտածողության** ինքնատիպ արտահայտություն, ունի իր լադային համակարգը: Տարբեր ազգերի ժողովրդական երաժշտության **լադային** համակարգերը տարբեր են[1]:

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

Լադակառուցման ամբողջ համակարգին բնորոշ օրինաչափություններն են՝ ժողովրդական երաժշտության հնչյունաշարի և լադային հնչյունաշարերի կառուցման շղթայման սկզբունքը, դրանց դիատոնիզմը, ոչ տեմպերացված[2] ակուստիկ լարվածքը, լադերի ոչ օկտավային կառուցվածքը և նրանցում օժանդակ հենակետի առկայությունը, ինչպես նաև՝ փոքր ու փոքրացրած ինտերվալների գերակշռությունը, մեծացրած ինտերվալների ինքնատիպ լուծումը, մեդիանտաների[3] ձգտող բնույթը ավարտներում:

---

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

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

[3] Մեդիանտա, սուբդոմինանտա, դոմինանտա տերմինները հայ ժողովրդական երգի նկատմամբ օգտագործվում են պայմանականորեն:

Ժողովրդական երաժշտության հնչյունաշարի կառուցման շղթայման սկզբունքը

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

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

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

Ժողովրդական երաժշտության հնչյունաշարի դիատոնիզմը

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

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

Ժողովրդական երաժշտության հնչյունաշարի ոչ [հավասարաչափ][2] տեմպերացված լարվածքը

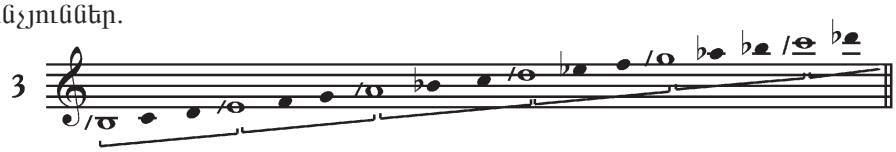
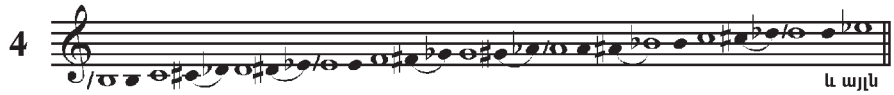
Ժողովրդական երաժշտության հնչյունաշարի լարվածքը [հավասարաչափ] տեմպերացված չէ: Սա նշանակում է, որ եվրոպական երաժշտության համեմատությամբ յոթ հիմնական հնչյունների և նրանց ալտերացված ձևափոխումների միջև իրենց բարձրու-

---

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

[2] Քառակուսի փակագծերի մեջ վերցված լրացումները պատասխանատու խմբագրինն են:

թյամբ կան նաև միջանկյալ հնչյուններ, որոնք կոչվում են **ցած** հնչյուններ (դասագրքի նոտային օրինակներում դրանք պայմանականորեն նշանակված են գծիկով՝ /o /♩)[1]:

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

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

Ցած հնչյունները հարստացնում են ժողովրդական երաժշտության հնչյունաշարը, ստեղծում երաժշտական լեզվի բառարանի, ինտերվալիկայի բազմազանություն՝ նպաստելով ազգային հնչողության գունեղությանն ու հարստությանը[2]:

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

---

[1] Ցած հնչյուններն առաջինը այդպես է նշանակել Ք. Քուշնարյանը (տե՛ս **Х. С. Кушнарев**, "Вопросы истории и теории армянской монодической музыки", Музгиз, Ленинград, 1958):

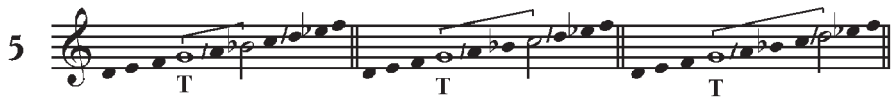
[2] Հայ երաժշտության նոտագրությունն ունեցել է երկու համակարգ՝ խազերի և «Նոր ձայնագրության», որոնք հայ ժողովրդական երաժշտության ոչ [հավասարաչափ] տեմպերացված հնչյունաշարի առանձնահատկությունները գրառելու տեսանկյունով հատկապես հարմար են եղել:

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

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

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

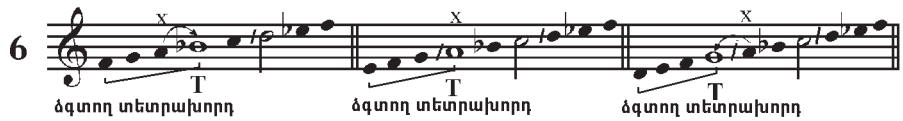
Ժողովրդական երաժշտության լադային հնչյունաշարերի կառուցման շղթայման սկզբունքը և նրանից բխող առանձնահատկությունները

Ամեն մի լադ ունի իր հնչյունաշարը: Ժողովրդական երաժշտության **լադերի հնչյունաշարերը,** ժողովրդական երաժշտության հնչյունաշարի նման, **կառուցվում են շղթայման սկզբունքով**: Տարբերությունն այն է, որ եթե ժողովրդական երաժշտության հնչյունաշարը կազմվում է **միայն** տետրախորդների շղթայումով (տե՛ս օրինակ 1), ապա լադերի հնչյունաշարերը կառուցվում են թե՛ **տրիխորդների**, թե՛ **տետրախորդների** և թե՛ **պենտախորդների** շղթայումով: Ակներևության համար համեմատենք միևնույն հնչյունաշարն ունեցող երեք տարբեր լադեր[1]:

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

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

ԼԱԴԱՅԻՆ ՀՆՉՅՈՒՆԱՇԱՐԵՐԻ ԴԻԱՏՈՆԻԶՄԸ

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

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

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

[1] Այս և հաջորդ օրինակներում պայմանականորեն լադի T-ն նշանակում ենք **o** , իսկ օժանդակ հենակետը՝ 𝅗𝅥 (օժանդակ հենակետի մասին տե՛ս էջ 23): Լադերի հնչյունաշարերը բերվում են այն գրառությամբ, որով նրանք ամենից ավելի հաճախ են հանդիպում հայկական ժողովրդական երգերի ժողովածուներում:

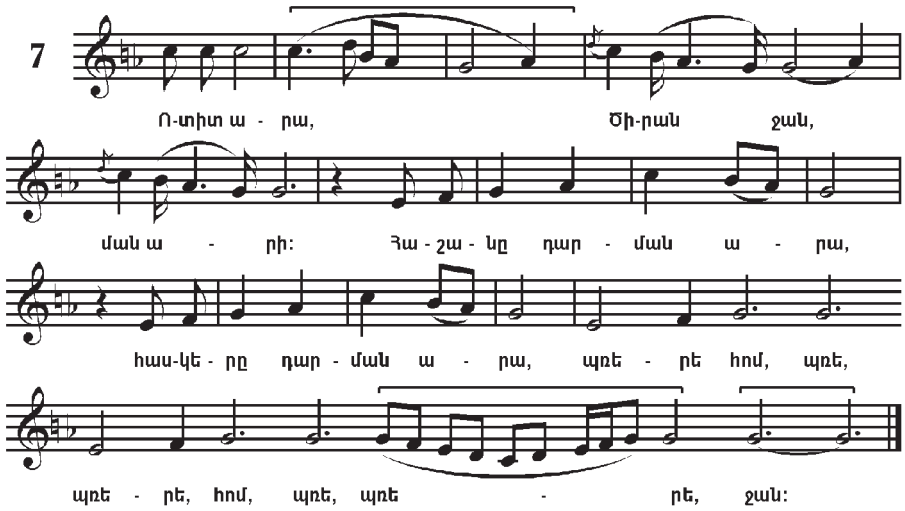
րի բարձր **լա** հնչյունը: Նա հնչողությամբ բարձր է, որովհետև գտնվում է **սի ♭** T-ից ներքև ընկած ձգտող տետրախորդի կազմում և այդ տետրախորդի այլ հնչյունների նման ունի ուժեղ ձգտողականություն դեպի T-ն՝ վերընթաց շարժումով:

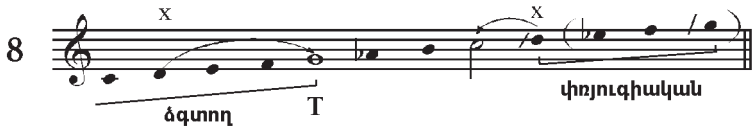
Օրինակի երկրորդ հնչյունաշարում առկա է **լա** հնչյունի **ցած** տարատեսակը: Նա լադի T-ն է: Ցած է, որովհետև հայկական ժողովրդական երաժշտության հնչյունաշարում ամեն մի փռյուգիական տետրախորդի սկզբի հնչյունը ցած է (տե՛ս № 3 օրինակը):

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

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

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



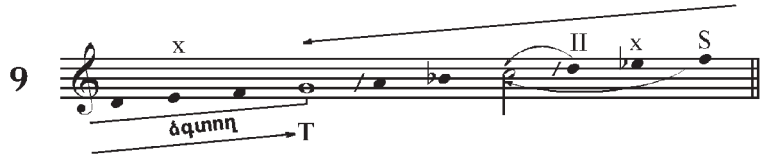
Երգի հնչյունաշարը (փակագծի մեջ են այն հնչյունները, որոնք օրինակում չկան).

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

---

[1] Օգտագործված նոտային օրինակների ու բանաստեղծական տեքստերի աղբյուրների մասին լրիվ տեղեկություններ տրված են դասագրքի վերջում՝ էջ 242:

[2] Գեղջկական երգի մելոդիկայում խրոմատիկ քայլեր հանդիպելու առանձնահատկության մասին տե՛ս էջ 61:

ԼԱԴԵՐԻ ՈՉ ՕԿՏԱՎԱՅԻՆ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ

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

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

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

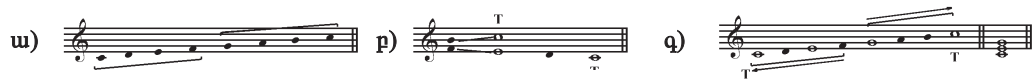
Լադերում երկրորդ տոնիկայի բացակայության պատճառով նրանց հնչյունաշարերը կառուցվածքների շղթայման միջոցով **տեսականորեն** ստանում են անվերջ ընդլայնվելու, շարունակվելու հնարավորություն: Սակայն գործնականում, այսինքն՝ ժողովրդական երգի կենդանի ստեղծագործման պրոցեսում, այդպիսի ընդլայնում տեղի չի ունենում, որովհետև՝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

---

[1] Ի տարբերություն հայկական ժողովրդական երաժշտության լադերի հնչյունաշարերի՝ **դեկախորդների**, եվրոպական մաժոր և մինոր լադերի հնչյունաշարերի առավելագույն սահմանները պարփակված են **օկտավայի** շրջանակներում: Դա հետևանք է հնչյունաշարերի կառուցման տարբեր սկզբունքների. եթե հայկական ժողովրդական երաժշտության լադերի հնչյունաշարերը կազմվում են կառուցվածքների **շղթայման** սկզբունքով, ապա եվրոպական մաժոր և մինոր լադերի հնչյունաշարերը՝ դրանց հաջորդման սկզբունքով (տե՛ս **ա**) օրինակը):

Կառուցվածքների հաջորդման սկզբունքից բխում են եվրոպական մաժոր և մինոր լադերի հիմնական առանձնահատկությունները. դրանք օկտավային են, այսինքն՝ լադի բոլոր աստիճանները (նաև T-ն) իրենց ֆունկցիոնալ նշանակությամբ օկտավա տարածության վրա կրկնվում են, ինչին նպաստում է լադում առկա մեծացրած կվարտայի ընդլայնվող լուծումը (տե՛ս **բ)** օրինակը):

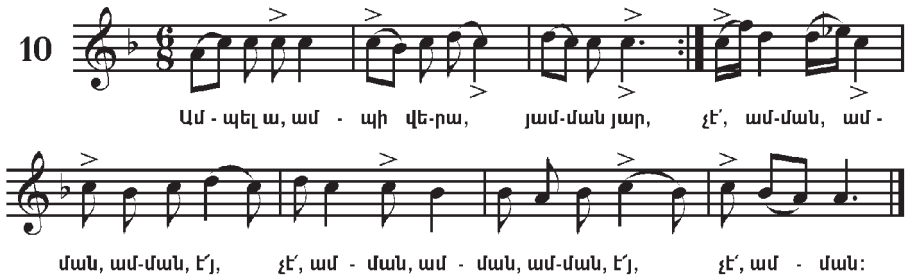
Եվրոպական մաժորն ու մինորը բնույթով կենտրոնախույզ են (իսկ հայկական ժողովրդական երաժշտության լադերը՝ կենտրոնաձիգ) և ունեն եռահնչյուն կազմող երեք կայուն հնչյուն (իսկ հայկական ժողովրդական երգի լադերը՝ ինտերվալ կազմող երկու կայուն հնչյուն) (տե՛ս **գ)** օրինակը):



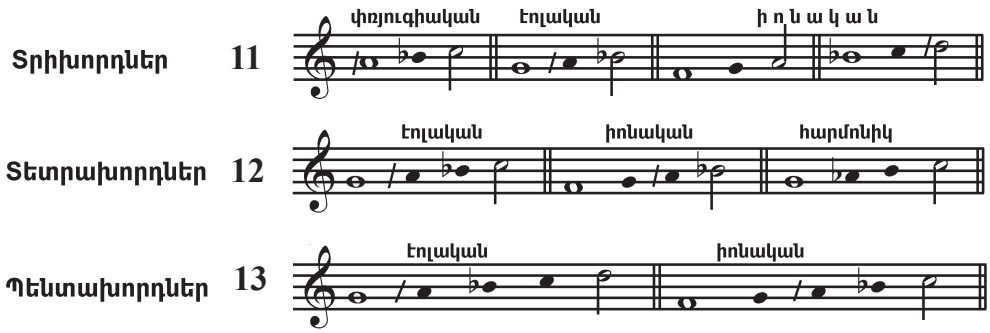
ՕԺԱՆԴԱԿ ՀԵՆԱԿԵՏ

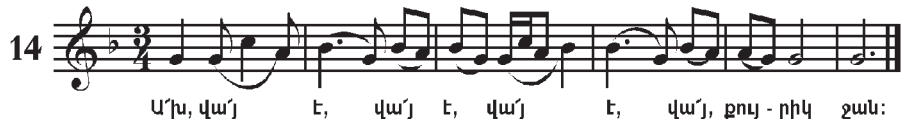
Օժանդակ հենակետը հայկական ժողովրդական երաժշտության լադերում առկա հենակետերից մեկն է: Հիմնականը T-ն է (թեզիսը): Հայ գեղջուկի բոլոր երգերը, իբրև սկզբունք, ավարտվում են T-ով (կարող են բացառություն կազմել ոչ ծավալուն պարերգերը. տե՛ս էջ 178): Ունենալով համեմատական ինքնուրույնություն, օժանդակ հենակետը (անտիթեզիսը),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

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

ԱՄՊԵԼ Ա, ԱՄՊԻ ՎԵՐԱ [ՉԷ՛, ԱՍՍԱՆ, ԱՍՍԱՆ] (Կոմիտաս, Երկերի ժող. 11, № 259)

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

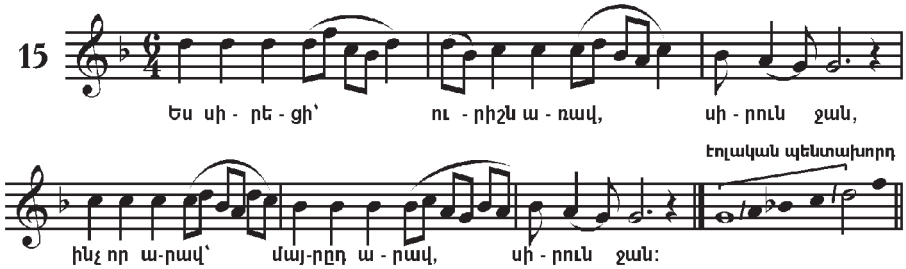
Օժանդակ հենակետը T-ի նկատմամբ գտնվում է **տերցիա, կվարտա** և **կվինտա** տարածության վրա:

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

T-ի և օժանդակ հենակետի այս կամ այն հարաբերակցությունն ունի որոշիչ դեր լադի **արտահայտչականության**, նրա «գունավորման» հարցում, օրինակ, ողբերգական տրամադրությունները ժողովուրդը սովորաբար արտահայտում է այն էոլական[1] լադի օգնությամբ, որի հիմքն է կազմում T-ի և օժանդակ հենակետի տերցիային հարաբերակցությունը, որի ստեղծած երանգը հարմար է վշտալի, ողբերգական տրամադրություններ արտահայտելու համար.

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

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

Ստորև բերված երգում, ուր արտահայտված են տխուր տրամադրություններ սիրեցյալից բաժանվելու առիթով, օգտագործված է կվինտային հիմք ունեցող էոլական մինորը.

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



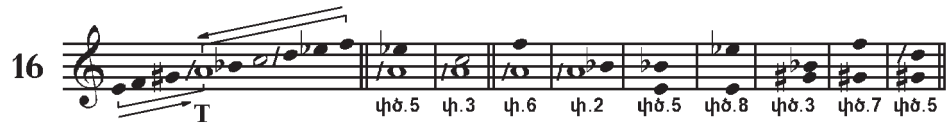
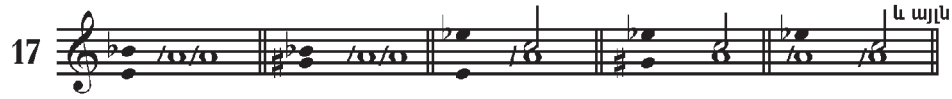
Այսպիսով, լադում օժանդակ հենակետի գոյությունը և նրա հարաբերակցությունը T-ի հետ նշանակալից է հատկապես երգերի արտահայտչականության տեսակետից: **Այդ հարաբերակցությունը լադային առաջնային կառուցվածքի հնչյունաշարի հետ միասին ստեղծում են կառուցվածքի երանգը, նրա երաժշտական իմաստը, սեմանտիկան**: Հայ երաժշտության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

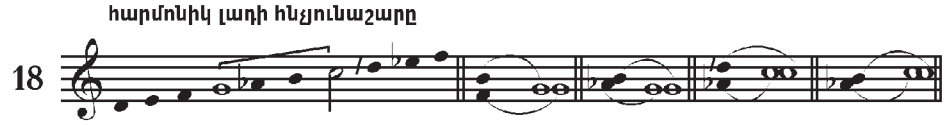
---

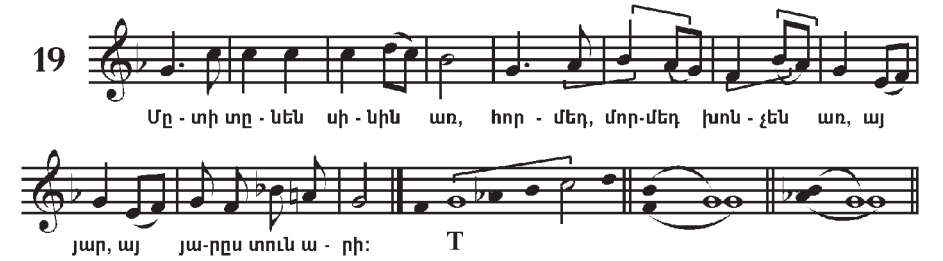
[1] Հայկական ժողովրդական երաժշտության մեջ միջնադարյան երաժշտության լադերի անունների օգտագործումը միանգամայն պայմանական է, քանի որ հնչյունաշարերի **արտաքին** նմանության պայմաններում անգամ, լադային զարգացման **ներքին օրինաչափությունները** (հետևաբար և մեղեդու ինտոնացիոն ծավալման տրամաբանության պրոցեսը)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

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

ՓՈՔՐ ԵՎ ՓՈՔՐԱՑՐԱԾ ԻՆՏԵՐՎԱԼՆԵՐԻ ԳԵՐԱԿՇՌՈՒԹՅՈՒՆԸ

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

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

ՄԵԾԱՑՐԱԾ ԻՆՏԵՐՎԱԼՆԵՐԻ ԼՈՒԾՈՒՄԸ

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

ՄԸՏԻ ՏԸՆԵՆ ՍԻՆԻՆ ԱՌ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 162)

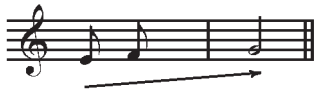


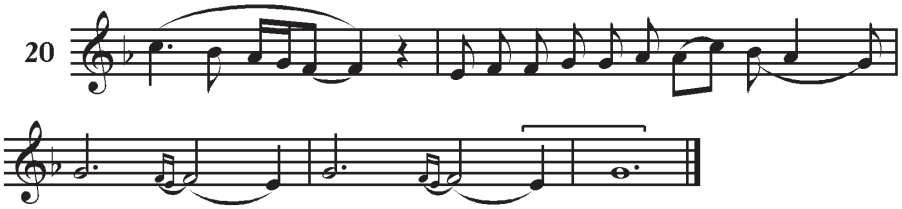
Ժողովրդական երաժշտության լադերի հնչյունաշարերում թե՛ փոքր ու փոքրացրած ինտերվալների գերակշռությունը և թե՛ մեծացրած ինտերվալների յուրօրինակ լուծումը մեծ նշանակություն ունեն ազգային երանգ ու ինքնատիպություն ստեղծելու գործում:

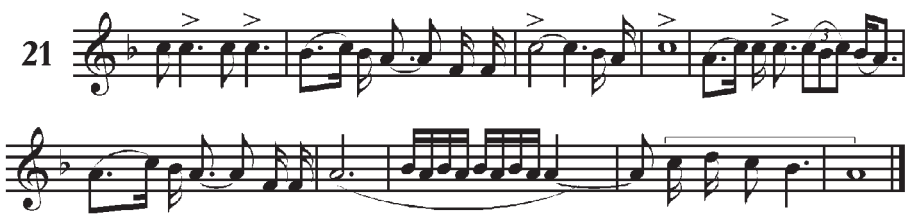
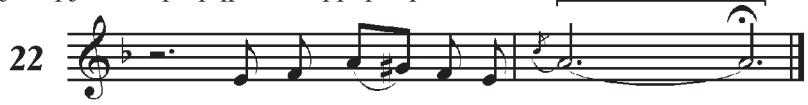
ՄԵԴԻԱՆՏԱՆԵՐԻ ՁԳՏՈՂ ԲՆՈՒՅԹԸ ԱՎԱՐՏՆԵՐՈՒՄ

Ավարտներում (կադանսային դարձվածքներում) մեդիանտաները բնույթով ձգտող են: Նրանց այդ բնույթը զգալի դեր ունի մեղեդին ավարտող T-ի կայունության հարցում:

Ներքևի մեդիանտան, որպես լադի ձգտող տետրախորդի (վերջինս, իբրև կանոն, տեղավորված է T-ից ցած) մասնիկ, միշտ անկայուն է և ձգտող:

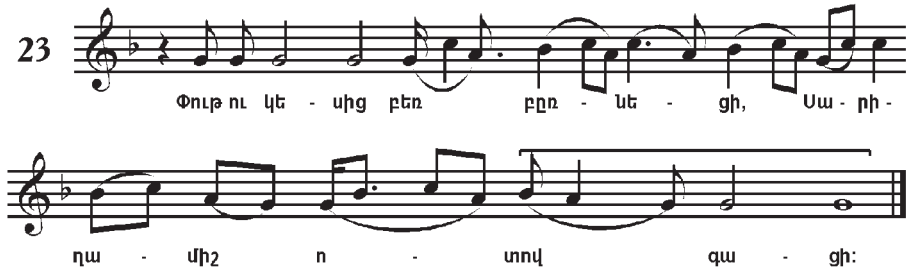
Օրինակ 19-ում ներքևի մեդիանտան՝ **մի**-ն, ձգտող հնչյուններին բնորոշ ներքին մեծ մղումով լուծվել է վերընթաց շարժումով T-ի մեջ՝ «ճանապարհին» ընդգրկելով ներքևի ձգտող հնչյուններից նաև **ֆա**-ն».

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

ՀՈ՞, ՀՈԼ ԵԼ, ՀՈԼ ԵԼ (Կոմիտաս, Երկերի ժող. 11, № 81, հատված)

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

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

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

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

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

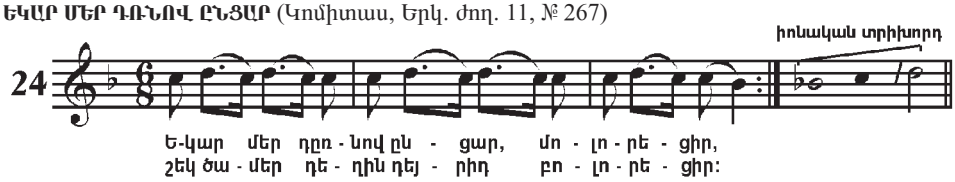
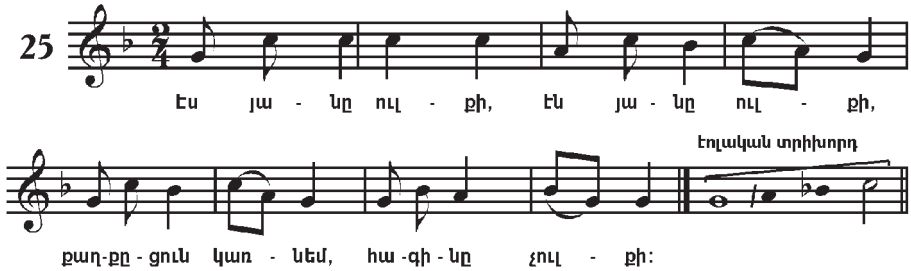
ՓՈՒԹ[1] ՈՒ ԿԵՍԻՑ ԲԵՌ ԲՌՆԵՑԻ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 103)



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

Գեղջկական երաժշտության լադերի հնչյունաշարերը

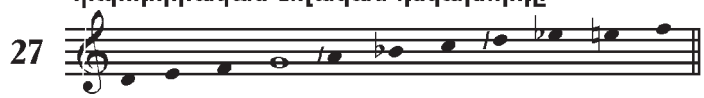
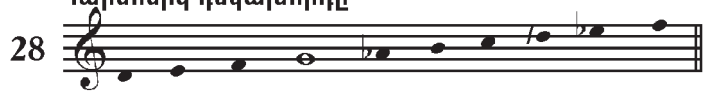
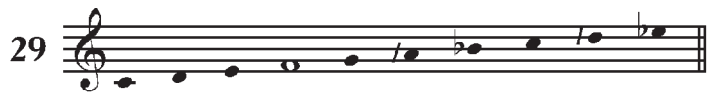
Լադային առաջնային կառուցվածքը լադի մի մասն է, նրա հիմքը: Առանց այս գլխավոր կառուցվածքի լադը չի կազմակերպվում: Չկա ոչ մի երգ առանց լադային առաջնային կառուցվածքի, բայց բազմաթիվ են այն երգերը, որոնց հնչյունաշարերը պարփակված են միայն նրա սահմաններում: Իբրև օրինակ կարող են ծառայել պարզ պարերգերից շատերը.

ԵԿԱՐ ՄԵՐ ԴՌՆՈՎ ԸՆՑԱՐ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 267)

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

Լադերի հնչյունաշարերը համեմատաբար լրիվ են գեղջկական երգի ծավալուն նմուշներում (հիշենք, որ լրիվ հնչյունաշարը կազմվում է երեք կառուցվածքների շղթայումով՝ հիմնականում դեկախորդի սահմաններում):

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

[1] Գավառական և օտար բառերի ու արտահայտությունների բացատրությունը տե՛ս «Բացատրական բառարանում», էջ 233:

Հիպոփռյուգիական-լոկրիական դեկախորդը՝

Հիպոդորիական-էոլական դեկախորդը՝

Հարմոնիկ դեկախորդը՝

Հիպոիոնական-միքսոլիդիական դեկախորդը՝

Բոլոր չորս դեկախորդներով դրսևորված լադերը **հիպո**[1] լադեր են, որովհետև նրանց T-ները գտնվում են կենտրոնում:

Հնչյունաշարերն իրենց անունները ստանում են իրենց իսկ կառուցվածքից. այսպես, հնչյունաշարը կոչվում է հիպոփռյուգիական-լոկրիական, որովհետև լադի **տոնիկական** տետրախորդը **փռյուգիական** է (**լա - սի ♭– դո - ռե**), իսկ **տոնիկական կվինտան՝ լոկրիական** (**լա - մի ♭**)[2]:

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

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

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

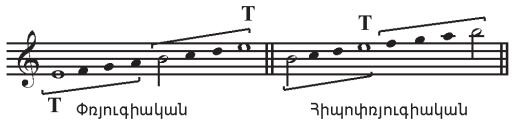
Այս չորս հնչյունաշարերով դրսևորված ժողովրդական երաժշտության լադերը բաժանվում են տարբեր բնույթ ունեցող երեք խմբի.

1. **միևնոր**՝ այն բոլոր լադերը, որոնք դրսևորվում են հիպոփռյուգիական-լոկրիական և հիպոդորիական-էոլական դեկախորդների միջոցով.

2. **մաժոր**՝ այն բոլոր լադերը, որոնք դրսևորվում են հիպոիոնական-միքսոլիդիական դեկախորդի միջոցով.

---

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



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

[2] Լոկրիական են այն բոլոր լադերը, որոնք ունեն **տոնիկական** փոքրացրած կվինտա: Տերմինն առաջին անգամ օգտագործել է գերմանացի երաժշտագետ Հուգո Ռիմանը (1849-1919):

3. **մաժորա-մինոր** կամ **մինորա-մաժոր**՝ այն բոլոր լադերը, որոնք դրսևորվում են հարմոնիկ դեկախորդի միջոցով:

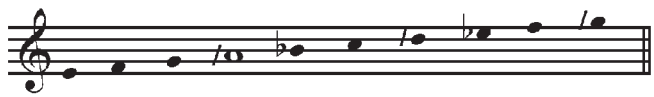
Սա լադերի ընդհանուր բնութագիրն է: Բացի դրանից, ամեն մի լադ ունի իր արտահայտչական հնարավորությունները, որոնք պայմանավորված են լադի կառուցվածքով, T-ի և օժանդակ հենակետի հարաբերակցությամբ, երգում լադի աստիճաններից ամեն մեկի հանդես գալու պայմաններով (մետրական, ռիթմական, մեղեդիում գրաված տեղի և այլն): Այս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

Գեղջկական երաժշտության առանձին լադերի բնորոշումը

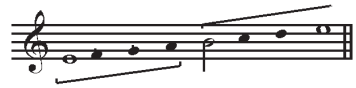
Ժողովրդական երաժշտության չորս հնչյունաշարերից (հիպոփռոյգիական-լոկրիական, հիպոդորիական-էոլական, հիպոիոնական-միքսոլիդիական և հարմոնիկ) **յուրաքանչյուրի** միջոցով դրսևորվում են մի քանի լադեր: Սրանք իրարից տարբերվում են նախ **աստիճանների ֆունկցիոնալ** նշանակությամբ, ապա նաև «տեղային» կամ **տվյալ լադին բնորոշ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

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

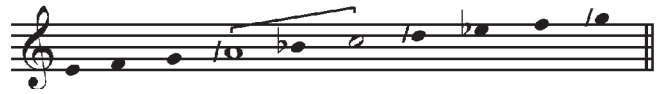
ՓՌՅՈՒԳԻԱԿԱՆ-ԼՈԿՐԻԱԿԱՆ ՄԻՆՈՐՆԵՐ

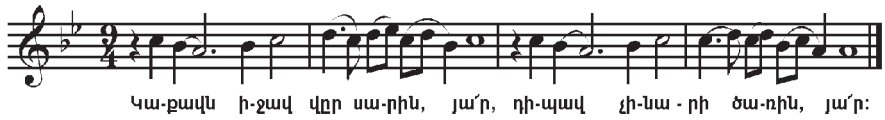
Այս խմբին դասվող լադերի հնչյունաշարը հիպոփռոյգիական-լոկրիական դեկախորդն է.

Գեղջկական երաժշտության մեջ փռյուգիական-լոկրիական[1] համակարգի մինորները հանդիպում են երկու հիմքով՝ **տերցիային** և **կվարտային**:

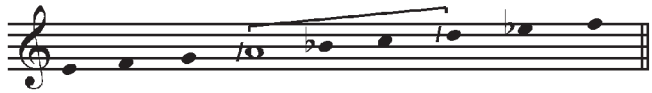
---

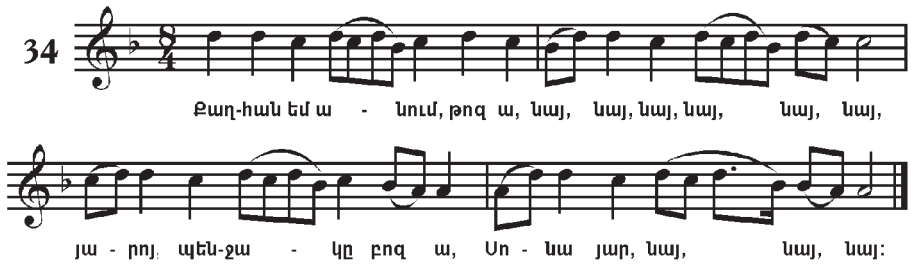
[1] Միջնադարյան երաժշտության լադերի անուններով հայկական ժողովրդական երաժշտության լադերի անվանումը, ինչպես ասվեց, միանգամայն պայմանական է, քանի որ նրանք իրարից էապես տարբերվում են: Ցույց տանք այդ տարբերությունը փռյուգիական լադի միջոցով: Միջնադարյան փռյուգիական մինորի հնչյունաշարը հետևյալն է.

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

Տերցիային հիմքով փռյուգիական-լոկրիական (փռյուգ-լոկ.$_3$) մինորի հնչյունաշարը.

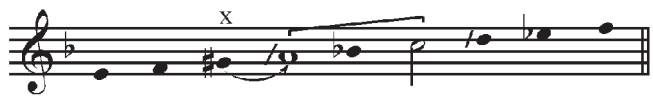
31

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

32

Կվարտային հիմքով փռյուգիական-լոկրիական մինորի (փռյուգ-լոկ.$_4$) հնչյունաշարը.

33

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

34

Փռյուգիական-լոկրիական այս երկու մինորներից գեղջկական երաժշտության մեջ ավելի տարածված է տերցիային հիմք ունեցող մինորը[1]: Սակայն հարկ է նշել, որ կվարտային հիմք ունեցող փռյուգիական-լոկրիական մինորում չափազանց մեծ է տերցիային հնչյունի դերը. երբեմն, կարծեք, ստեղծվում է նույնիսկ կվարտային ու տերցիային հիմքերի լադային փոփոխակիության հասնող համազորություն: Այսպես է հենց բերված № 34 օրինակում, որտեղ օժանդակ հենակետի «հավակնություն» են ցուցաբերում համազոր ուժով և՛ լադի կվարտան (**ռե**), և՛ տերցիան (**դո**):

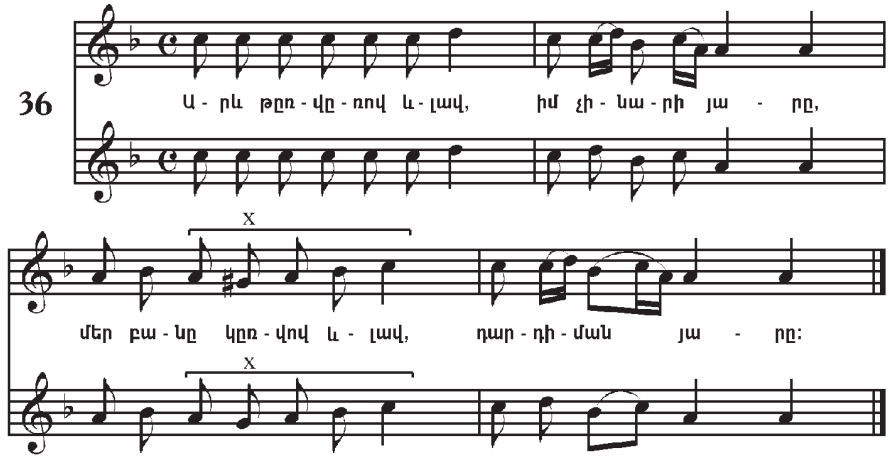
Տերցիային հիմք ունեցող փռյուգիական մինորի բնորոշ առանձնահատկություններից է նեքևի ձգտող հնչյունի բարձրացումը (**սոլ ♯**). լադի այդ տարբերակը կոչվում է **հարմոնիկ**.

35

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

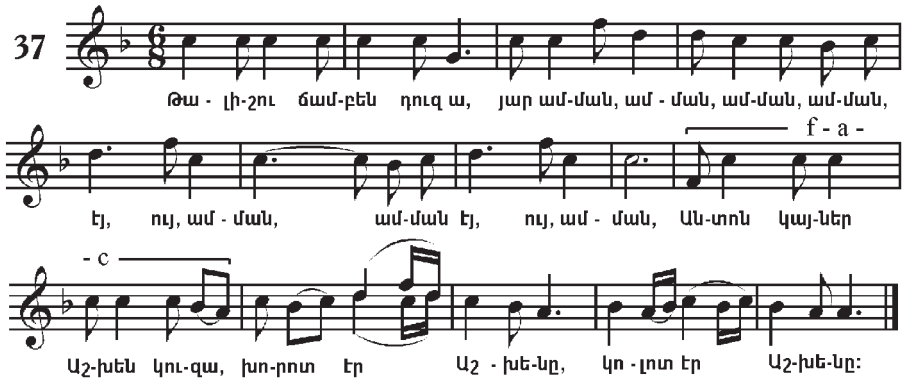
---

[1] Երբ երգը ծավալուն չէ, ինչի հետևանքով նրա հնչյունաշարը չի ընդգրկում լադի լոկրիական կվինտան, կարելի է պարզության համար օգտագործել տերցիային հիմք ունեցող փռյուգիական մինոր տերմինը (փռյուգ.$_3$)

ԱՐԵՎ ԹԸՌՎՌՈՎ ԵԼԱՎ [ԻՄ ՉԻՆԱՐԻ ՅԱՐԸ] (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 94 և № 290)



Տերցիային հիմք ունեցող փռյուգիական մինորի առանձնահատկություններից է ներքևի մեղհաւոտայի կամ նրա ոլորտի ընդլայնումը (օրինակում $\overline{f - a - c^2}$[1]).

ԹԱԼԻԾՈՒ ՃԱՄԲԵՆ ԴՈՒՋ Ա (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 275)

Երգը սկզբում ծավալվում է կվարտային հիմք ունեցող էոլական մինորում (այս լադի մասին տե՛ս էջ 27), ապա փակագծով առանձնացված հատվածում ***ժամանակավորապես*** T-ի ֆունկցիան իր վրա է վերցնում տերցիային հիմք ունեցող փռյուգիական մինորի (որով ավարտվում է երգը) ներքևի VI աստիճանը՝ **ֆա**-ն:

Այս շեղումով երգի մինոր բնույթի մեջ մուտք է գործել մաժոր երանգ: Կոմիտասը, օգտագործելով փռյուգիական մինորին բնորոշ այս առանձնահատկությունը, տերցիային հիմք ունեցող փռյուգիական-լոկրիական մինորը ներդաշնակում է մեծ տերցիա ցած գտնվող մաժոր տոնայնությամբ: Մաժոր ու մինոր գույների զուգորդումով երգի հնչողությունը ձեռք է բերում մեծ ինքնատիպություն[1]:

Հայ երաժշտության հին տեսության մեջ տերցիային հիմք ունեցող փռյուգիական-լոկրիական մինորը պատկանում է **Առաջին (Ա) կողմին** և կրճատ նշանակվում **Ակ**:[2]

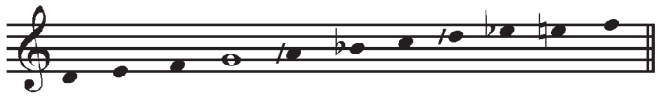
---

[1] Տե՛ս «Կուժն առա» (**Կոմիտաս**, Երկ. ժող. I, Երևան, 1960, էջ 69) և «Գութաներգ» (**Կոմիտաս**, Երկ. ժող. II, Երևան, 1965, էջ 20) երգերի մշակումները:

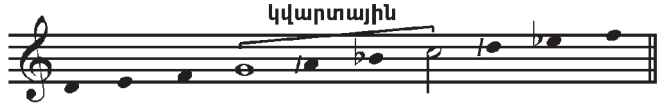
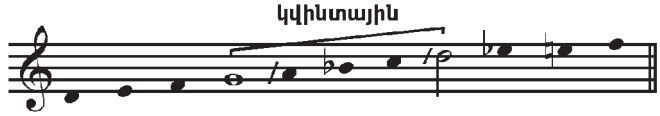
[2] Որոշ ազգերի հոգևոր երաժշտության մեջ օգտագործվող լադային համակարգերը բաղկացած են ութ հիմնական (չորս ավտենտիկ և չորս պլագալ) լադերից: Ութձայնության համակարգը ընդգրկել է եկեղեցական երգեցողության հիմնական թեմատիկ դարձվածքների ողջ ֆոնդը: Յուրաքանչյուր ձայնում (гласс) նրա թեմատիկ դարձվածքների հենքով երգվել է եկեղեցական կոնկրետ ձայնեղանակ: →

ԷՈԼԱԿԱՆ ՄԻՆՈՐՆԵՐ

Էոլական մինորները դրսևորվում են հիպոդորիական-էոլական դեկախորդով.

38

Նրանք հանդիպում են երեք հիմքով՝

39 տերցիային

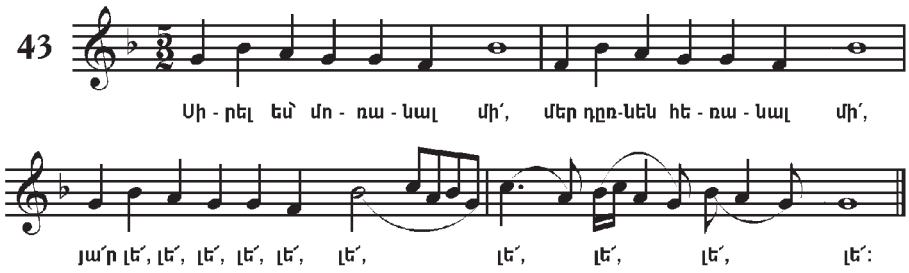
40 կվարտային

41 կվինտային

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

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

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

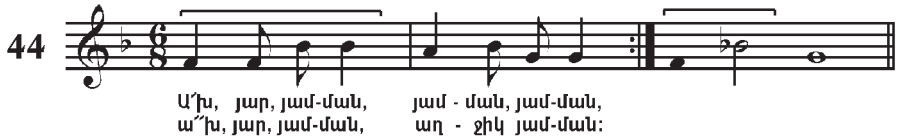
42

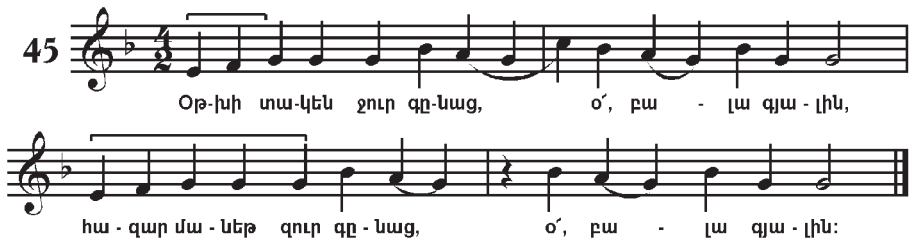
ՍԻՐԵԼ ԵՍ՝ ՄՈՌԱՆԱԼ ՄԻ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 197)

43

→ Հայտնի են նաև մոդուլացիոն հենք ունեցող եղանակներ:

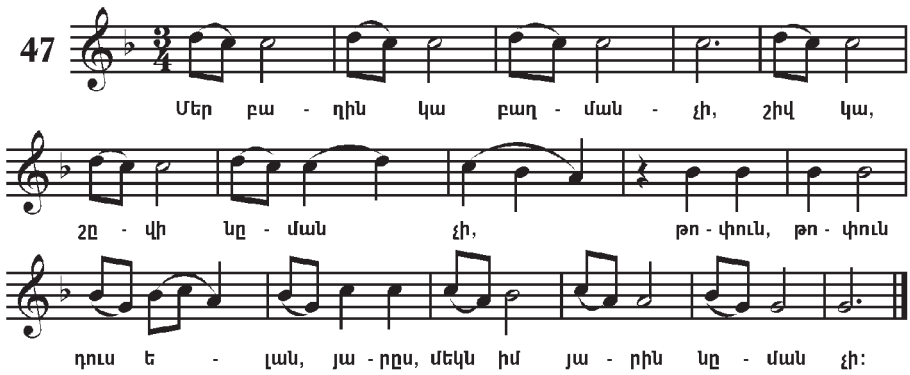
Անցյալում հայ տեսաբաններից ոմանք մեխանիկորեն այդ համակարգերի օրինակով հայ հոգևոր երաժշտության տեսության մեջ լադերը նույնպես բաժանել են չորս ավտենտիկ և չորս պլագալ լադերի ու դասակարգել դրանք այբբենական կարգով՝ Ա, Բ, Գ, Դ: Ընդ որում, ավտենտիկ լադերի համար գործածել են **ձայն** տերմինը (Ա ձայն, Բ ձայն և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

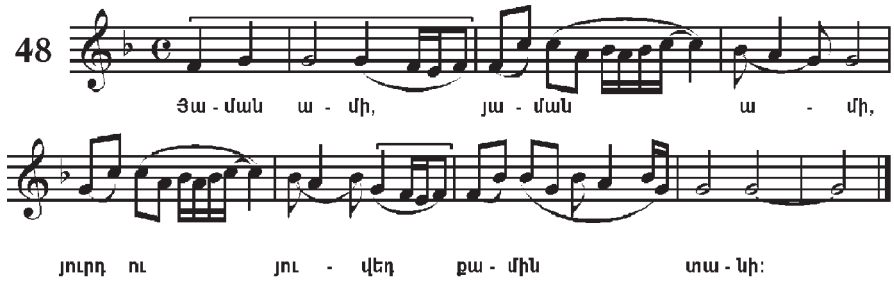
Այս լադում կարևոր աստիճան է մեդիանտան. հաճախ այն ընդգծվում է ներքևի ձըգտող հնչյունի միջոցով, որը մեդիանտայի նկատմամբ կատարում է դոմինանտայի դեր.

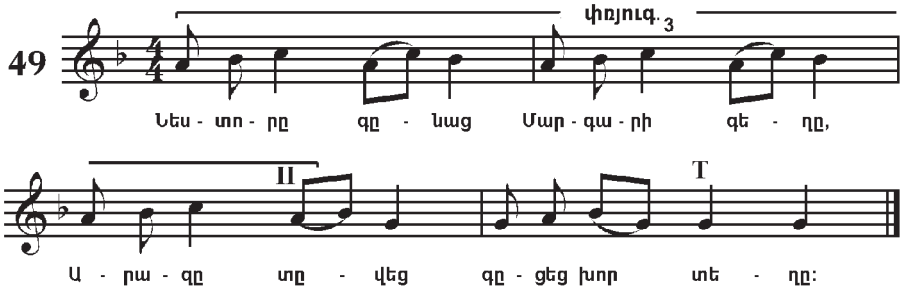
ԱՂՆ, ՅԱՐ, ՅԱՄՄԱՆ, ՅԱՄՄԱՆ (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 50)

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

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

Հայ հոգևոր երաժշտության տեսության մեջ տերցիային հիմք ունեցող էոլական մինորը պատկանում է **Չորրորդ (Դ) կողմին** (կոչվում է նաև **Վերջ ձայն**) և կրճատ նշանակվում է **Դ-կ**:

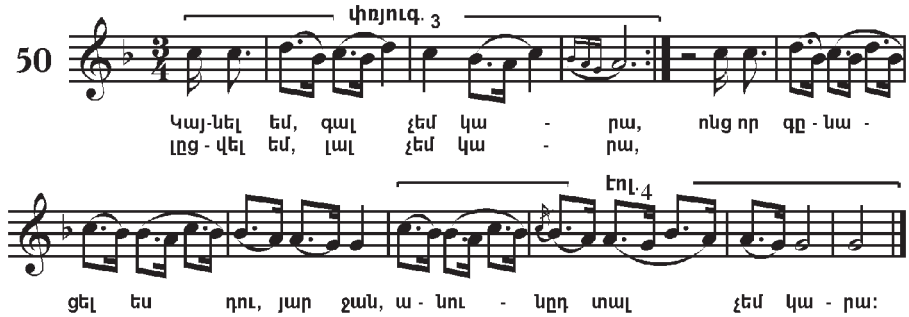
Կվարտային հիմք ունեցող էոլական մինորի (էոլ.$_4$) հնչյունաշարը.

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

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

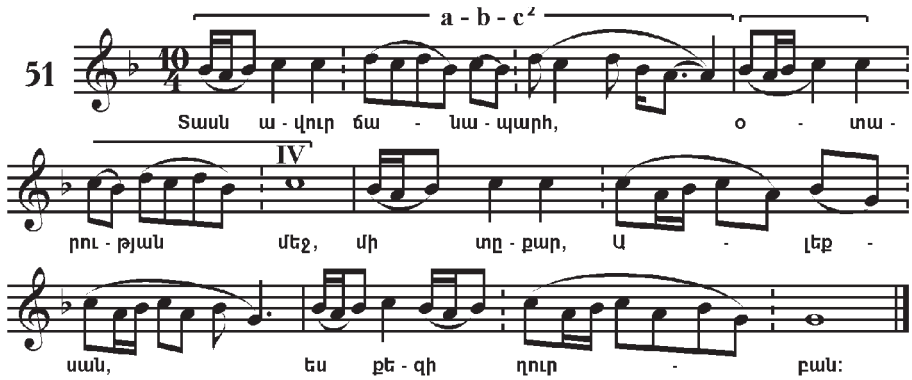
ՅԱՄԱՆ ԱՄԻ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 36)

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

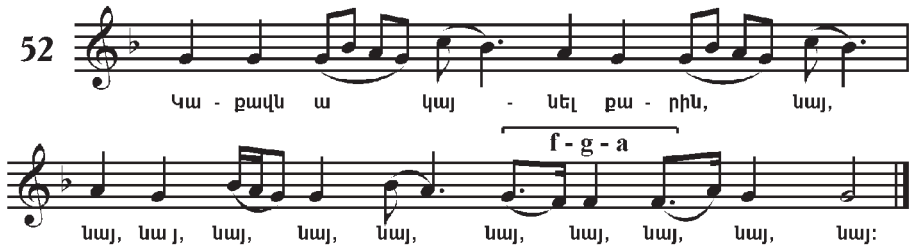
ՆԵՍՏՈՐԸ ԳԸՆԱՑ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 97)

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

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

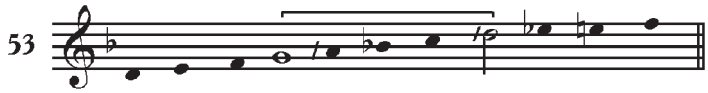
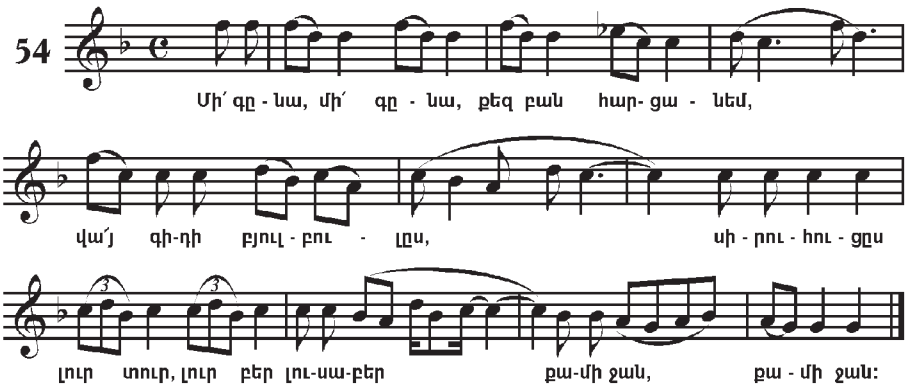
ԿԱՅՆԵԼ ԵՄ, ԳԱԼ ՉԵՄ ԿԱՐԱ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 2)

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

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

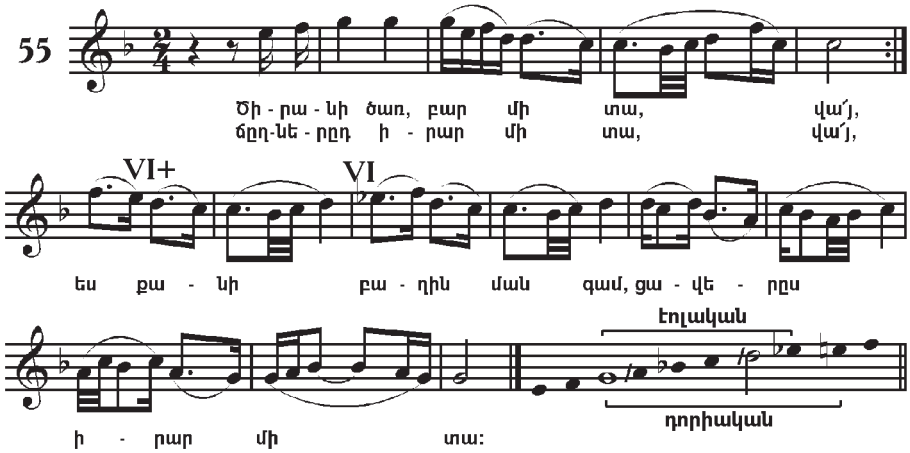


ԿԱՔԱՎՆ Ա ԿԱՅՆԵԼ ՔԱՐԻՆ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 73)

Օրինակ 52-ում ներքևի ձգտող հնչյունի լադային ոլորտի ընդլայնումով կվարտային հիմք ունեցող էոլական մինորի հնչողության մեջ մուտք է գործել մաժոր երանգ (f - g - a): 51-րդ օրինակի սկզբում (1-ին տակտ) II աստիճանի լադային ոլորտի ընդլայնումով երգի մեջ մուտք է գործել փռյուգիական մինորի երանգ (a - b - c^2):

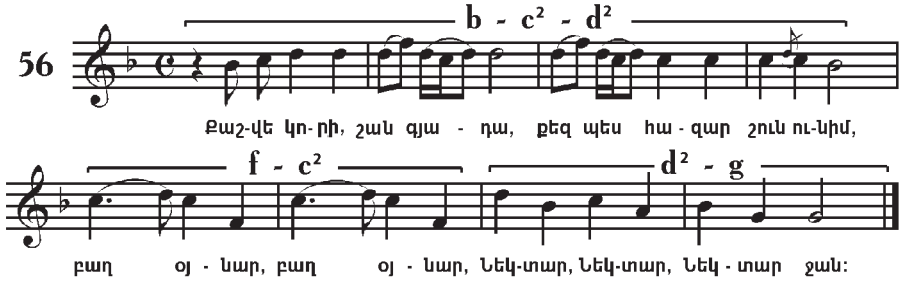
Կվարտային հիմք ունեցող էոլական մինորը հայ հոգևոր երաժշտության տեսության մեջ պատկանում է **Չորրորդ (Դ) ձայնին** և կրճատ գրվում է **Դ-ձ**:

Կվինտային հիմք ունեցող էոլական մինորի (էոլ.$_5$) հնչյունաշարը.

ՎԱ՞Յ ԳԻԴԻ ԲՅՈՒԼԲՈՒԼՍՍ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 100)

Լադի հիմնական առանձնահատկությունը բարձրացված VI աստիճանի առկայությունն է՝ հաճախ բնական VI աստիճանի հետ մեկտեղ[1]: Բարձրացված VI աստիճանի առկայության դեպքում կվինտային հիմք ունեցող էոլական մինորը միաժամանակ դորիականի երանգ է ստանում.

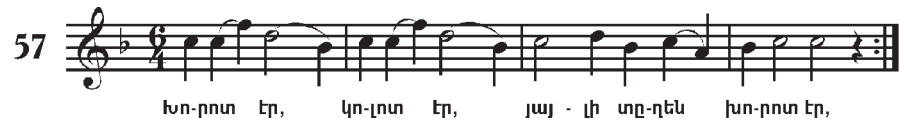
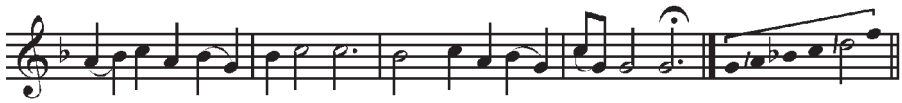
ԾԻՐԱՆԻ ԾԱՌ, ԲԱՐ ՄԻ՛ ՏԱ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 8)



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

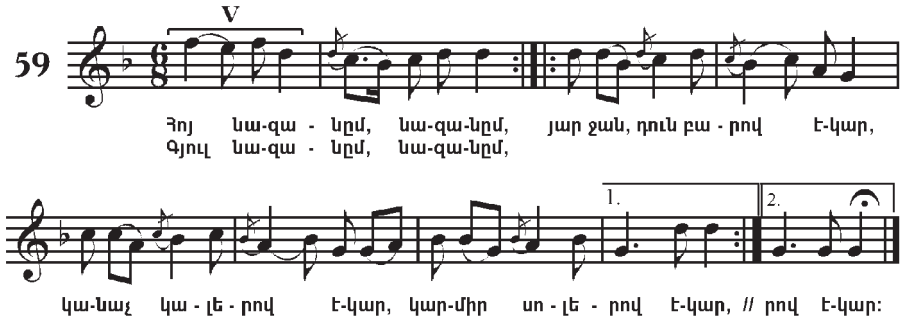
ՆԵԿՏԱՐ ՋԱՆ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 180)

Ներքևի ձգտող հնչյունի ոլորտը ընդլայնված է՝ f - c^2 (5-6 տակտեր):

Կվինտային հիմք ունեցող էոլական մինորի առանձնահատկություններից է **VI աստիճանի հաճախակի բացակայությունը լադում**, դրանով իսկ բաց թողնված VI աստիճանով էոլական մինորը կվինտային հիմք ունեցող էոլական մինորի տարատեսակն է դառնում.

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

[1] Այս և հաջորդ օրինակներում աստիճանների բարձրացումը պայմանականորեն նշանակված է +, իսկ իջեցումը՝ – :

Հայ հոգևոր երաժշտության տեսության մեջ կվինտային հիմք ունեցող էոլական մինորը պատկանում է **երկրորդ (Ը) ձայնին** և կրճատ նշանակվում է **Ըմ**:

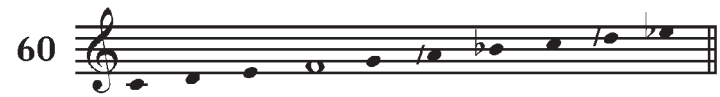
ԴՈՐԻԱԿԱՆ ՄԻՆՈՐ

Կվինտային հիմք ունեցող դորիական մինորի (Դոր.$_5$) հնչյունաշարը.

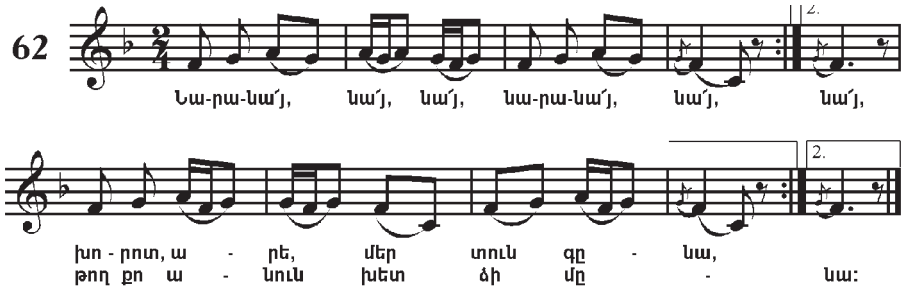
ՀՈՅ ՆԱԶԱՆԸՄ (Ս. Դեմուրյան, Քնար, № 35)

Լադում ինքնուրույնություն ունի V աստիճանի (կամ օժանդակ հենակետի) ոլորտը. դրան նպաստում է VII աստիճանը. վերջինս շեշտվելով ներքևի ձգտող հնչյունի դեր կատարող VI աստիճանի միջոցով, օժանդակ հենակետի համար վերահիմաստավորվում է մեղեդանտայի և ուժեղ ձգտողականությամբ լուծվում նրա մեջ. այսպես ընդգծվում է V աստիճանի կամ օժանդակ հենակետի կայունությունն ու ինքնուրույնությունը (տե՛ս 59 օրինակի առաջին տակտը):

Դորիական մինորը հայկական գեղջկական երաժշտության մեջ սակավ հանդիպող լադերից է:

ԻՈՆԱԿԱՆ-ՄԻՔՍՈԼԻԴԻԱԿԱՆ ՄԱԺՈՐՆԵՐ

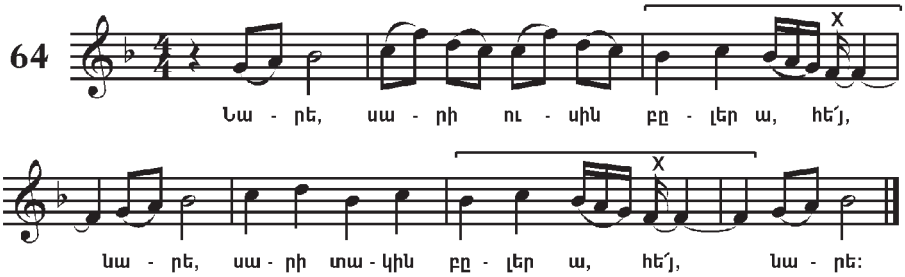
Մաժոր լադերը դրսևորվում են հիպոիոնական-միքսոլիդիական դեկախորդով.

Հանդիպում են **տերցիային, կվարտային** և **կվինտային** հիմքերով:

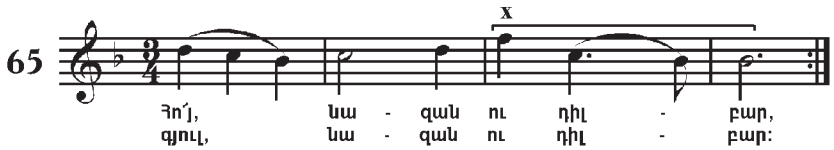
Տերցիային հիմք ունեցող միքսոլիդիական մաժորի (Միքս.$_3$) հնչյունաշարը.

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

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

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

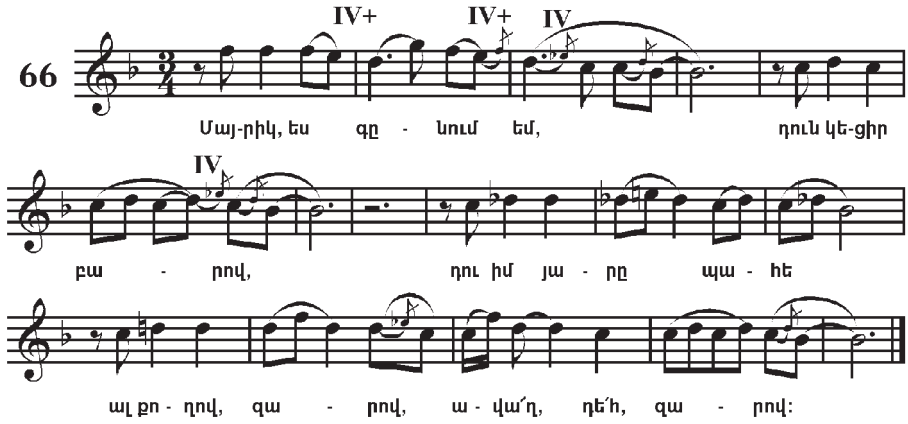
ՀԵ՞Յ, ՆԱՐԵ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 151)



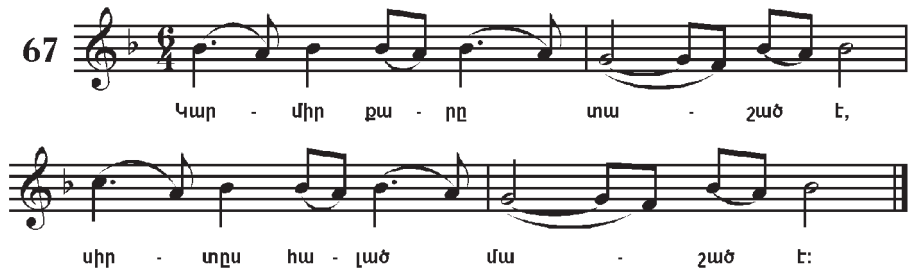
ՀՈ՞Յ, ՆԱԶԱՆ ՈՒ ԴԻԼԲԱՐ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 165)

Հաճախ վերևի դոմինանտան ընդգծվում է ներքև ձգտող հնչյունի դեր կատարող IV բարձրացված աստիճանի օգնությամբ (**ֆա - մի♮ - ֆա**): Վերևի դոմինանտայի ընդգծվածությունը ցայտուն կերպով երևան է բերում այդ լադի մաժոր եռահնչյունային հենքը (**սի♭ - ռե - ֆա**):

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

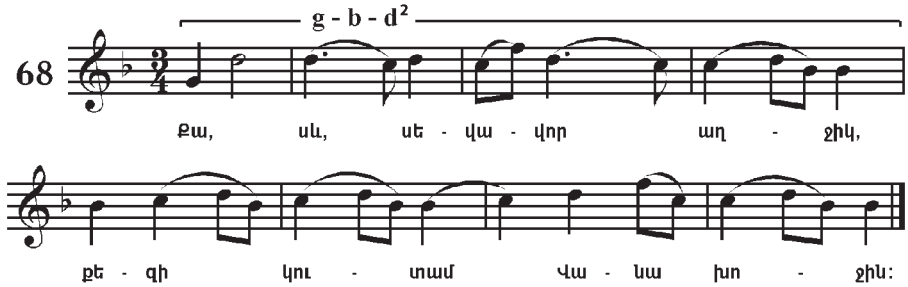
ՄԱՅՐԻԿ, ԵՍ ԳՆՈՒՄ ԵՄ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 9, № 7)

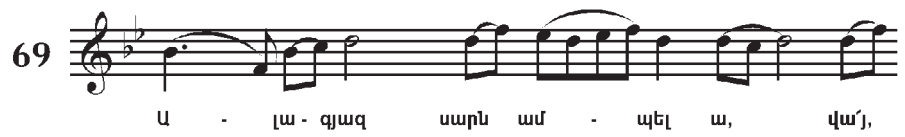
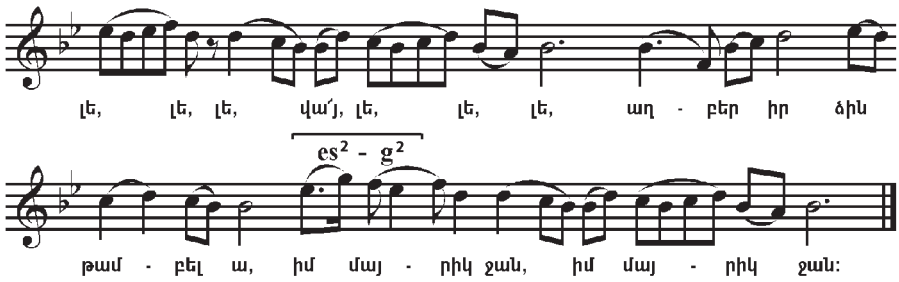


Տերցիային հիմք ունեցող միքսոլիդիական մաժորին բնորոշ է նաև T-ից ցած գտնվող տետրախորդի համեմատաբար լայն օգտագործումը.

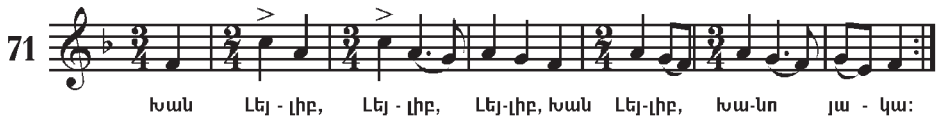
ԿԱՐՄԻՐ ՔԱՐԸ ՏԱՇԱԾ Է (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 261)

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

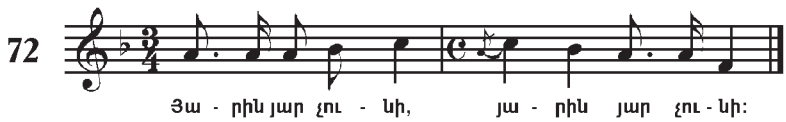
ՔԱ ՍԵՎ, ՍԵՎ, ՍԵՎԱՎՈՐ ԱՂՋԻԿ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 199)



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

Տերցիային հիմք ունեցող միքսոլիդիական մաժորը հայ հոգևոր երաժշտության տեսության մեջ պատկանում է **Չորրորդ (Դ) ձայնի դարձվածքին**[1] և կրճատ նշանակվում է **Դձդ**:

Կվինտային հիմք ունեցող միքսոլիդիական մաժորը (Միքս.$_5$) գեղջկական երգի տարածված լադերից է: Նրա հնչյունաշարն է՝

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

Կվինտային հիմք ունեցող միքսոլիդիական մաժորի առանձնահատկություններից է լադի զարգացումը տերց-կվինտային հիմքով.

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

Հայ հոգևոր երաժշտության տեսության մեջ կվինտային հիմք ունեցող միքսոլիդիական մաժորը պատկանում է **Չորրորդ (Դ) կողմի դարձվածքին** և կրճատ նշանակվում է **Դկդ**:

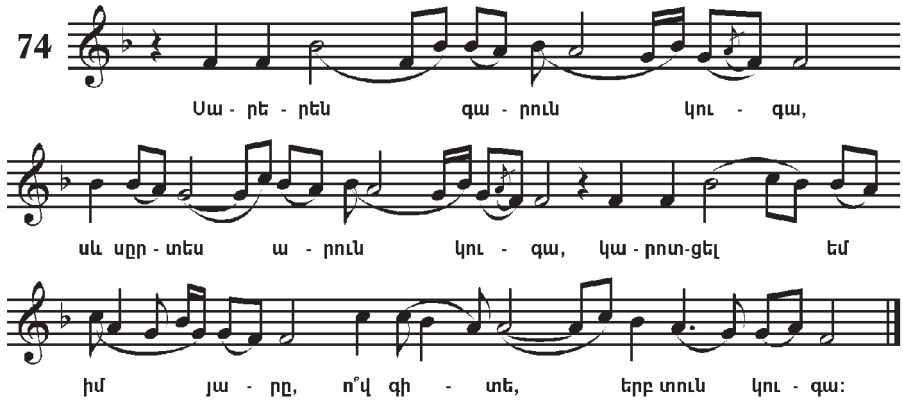
Կվարտային հիմք ունեցող միքսոլիդիական մաժորի (Միքս.$_4$) հնչյունաշարը.

---

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

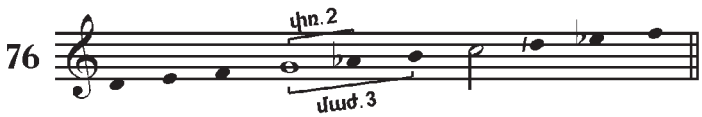
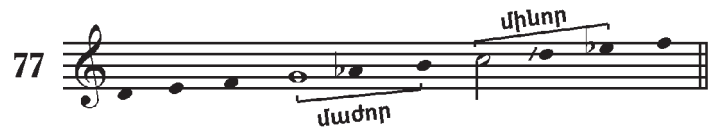
Հիմնական լադի և նրա դարձվածքի հարաբերությունները որոշակի են և սահմանված:

ՍԱՐԵՐԵՆ ԳԱՐՈՒՆ ԿՈՒԳԱ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 44)

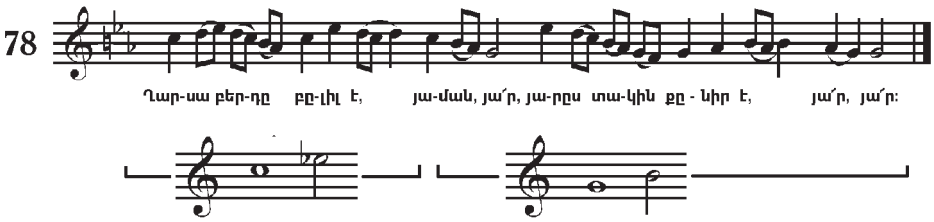


Կվարտային հիմք ունեցող այս մաժորը գեղջկական երգում համեմատաբար սակավ հանդիպող լադերից է:

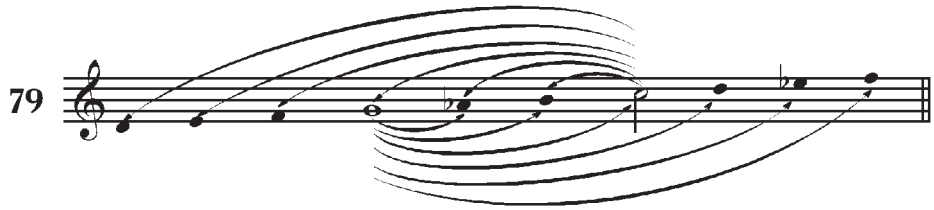
ՀԱՐՄՈՆԻԿ ԼԱԴԵՐ

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

Բացի դրանից, լադի T-ից կառուցվում է **մաժոր տերցիա** (**սոլ-սի**), իսկ օժանդակ հենակետից, որն իբրև լադային ոլորտ հաճախ ընդլայնվելով ինքնուրույնություն է ձեռք բերում՝ **մինոր տերցիա** (**դո-մի♭**)[1].

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

ՂԱՐՍԱ ԲԵՐԴԸ ԲԼԻԼ Է (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 63)

78

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

79

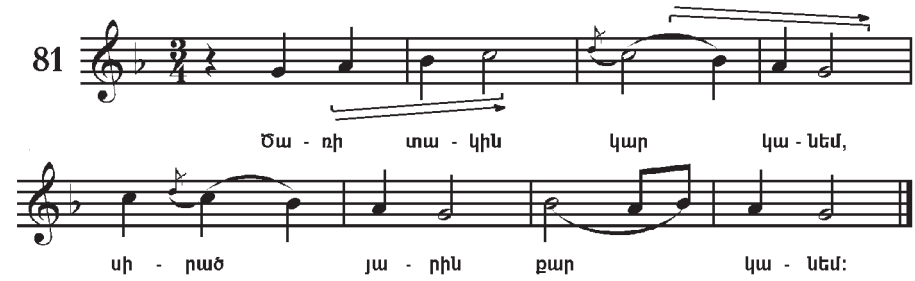


Հարմոնիկ տետրախորդի ծայրի հնչյուններից որևէ մեկին տոնիկականություն հաղորդելու գործում մեծ է լադում առկա մեծացրած սեկունդայի դերը, քանի որ նա հավասարապես կարող է լուծվել թե՛ վեր և թե՛ վար.

80

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

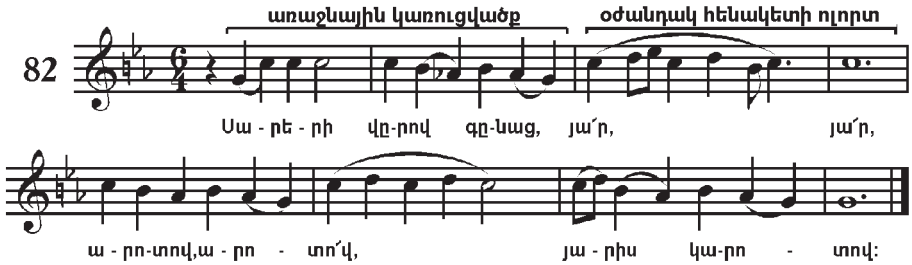
81



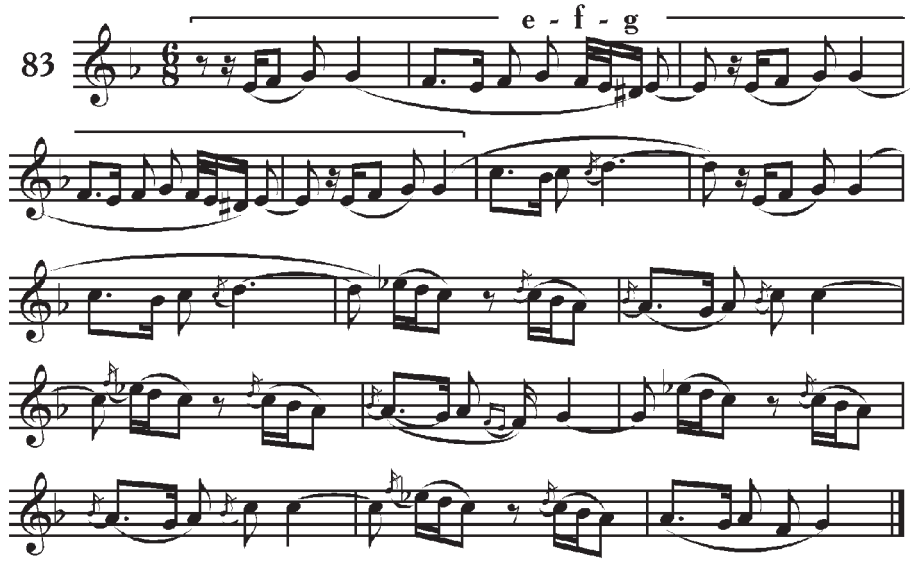
Այսպես, հարմոնիկ լադն ունի իր մաժոր և մինոր դրսևորումները, ընդ որում մինոր դրսևորումը բնորոշ է հայ հոգևոր երաժշտությանը, իսկ մաժոր դրսևորումը՝ գեղջկական երաժշտությանը:

Հարմոնիկ լադի առանձնահատկություններից է նրա զարգացման երկու տարբերակների առկայությունը.

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

ՍԱՐԵՐԻ ՎԸՐՈՎ ԳԸՆԱՑ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 134)

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

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

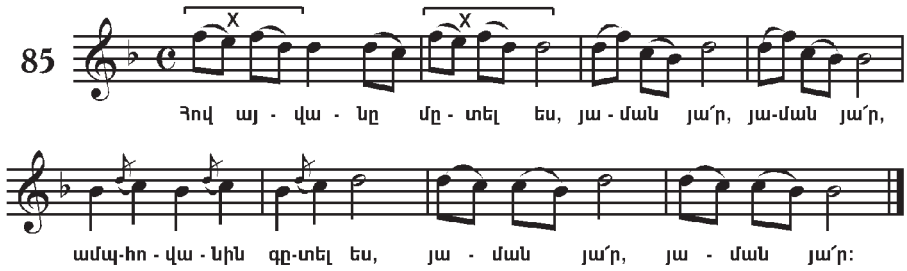
ԵՐԸՆԳԻ (Կոմիտաս, Պարեր, № 1)

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

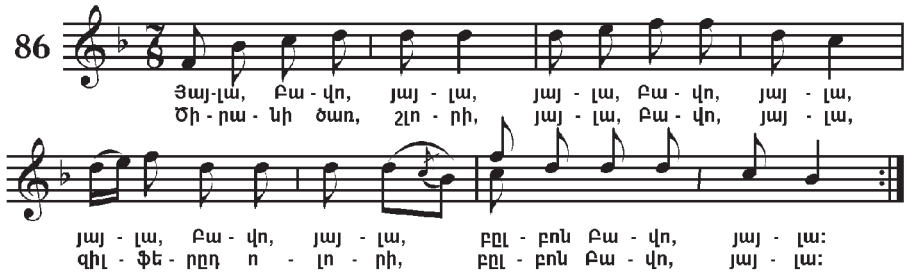
ՍԱԿԱՎ ՀԱՆԴԻՊՈՂ ԼԻԴԻԱԿԱՆ, ԴԻՄՈՐԴԱՅԻՆ ԵՎ ԱՆԳԵՄԻՏՈՆ ԼԱԴԵՐ

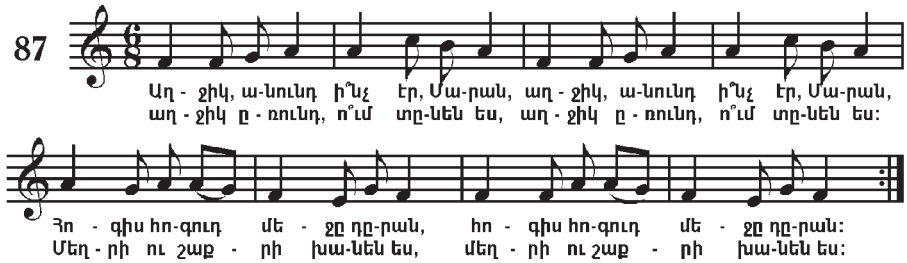
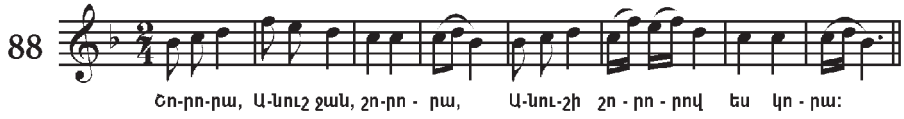
Լիդիական, դիմորդային և անգեմիտոն (առանց կիսատոների) լադերը հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության մեջ սակավ են հանդիպում: Դրանք իրենց գոյությամբ մեծ ծառայություն են մատուցում հատկապես լադերի ծագման ու զարգացման պատմության հարցերով զբաղվող տեսաբաններին:

Լիդիական մաժորը հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ հանդիպում է տերցիային հիմքով (Լիդ.$_3$):

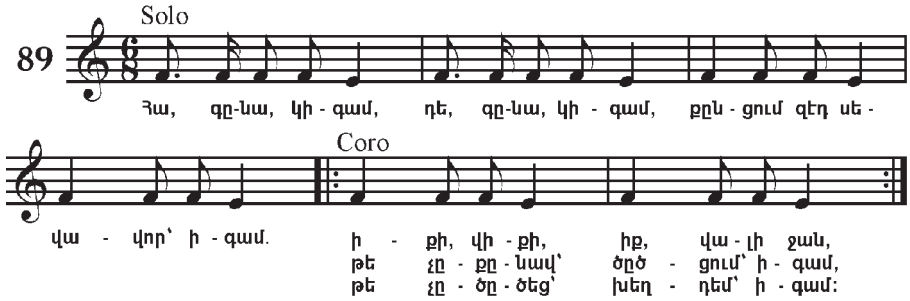
Նրա հնչյունաշարն է՝

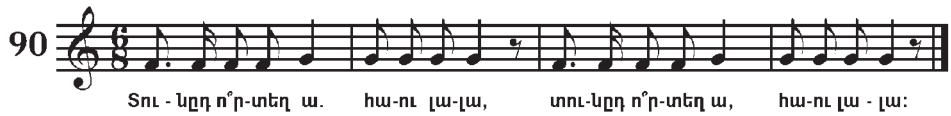
ՀՈՎ ԱՅՎԱՆԸ ՄԸՏԵԼ ԵՍ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 158)

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

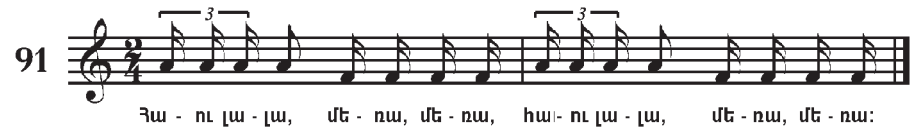


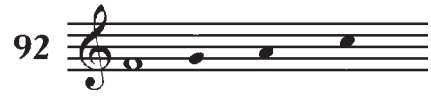
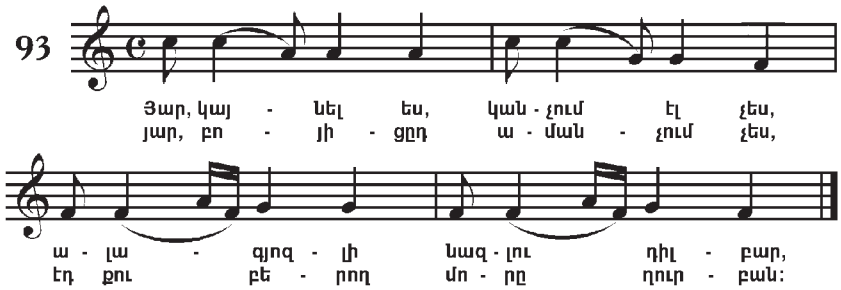
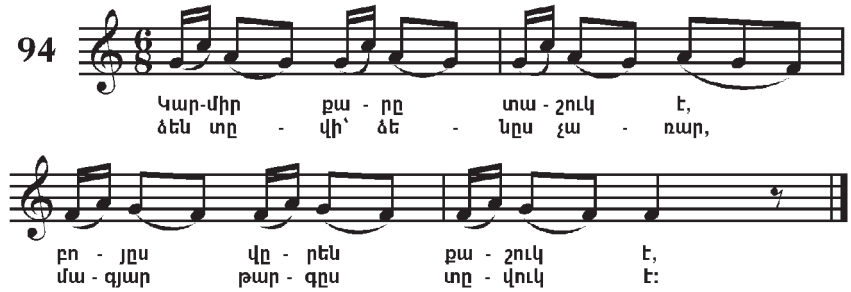
ԱՂՋԻԿ, ԱՆՈՒՆԴ Ի՞ՆՉ ԷՐ (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 123)

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

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

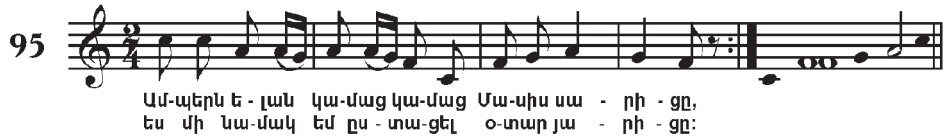
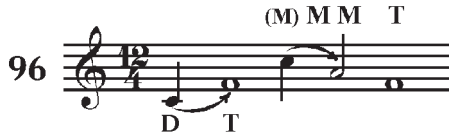
ԻՔԻ ՎԻՔԻ, ԻՔ ՎԱԼԻ ՋԱՆ (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 84)



ՀԱՈՒ ԼԱԼԱ (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 245)

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

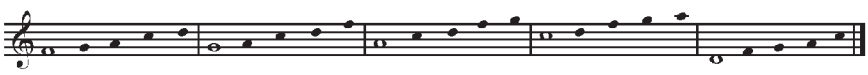
ՀԱՈՒ ԼԱԼԱ (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 246)

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

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

ԱԼԱԳՅՈԶԼԻ (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 75)

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

Հանդիպող լրիվ պենտատոն[1] լադերը հայկական ժողովրդական երաժշտության մեջ հիպո լադեր են.

ԱՄՊԵՐՆ ԵԼԱՆ ԿԱՄԱՑ-ԿԱՄԱՑ (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 137)

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

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

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

---

[1] Պենտատոնիկան լրիվ է, երբ կազմված է հինգ տոներից, հինգ հնչյուններից (այստեղից էլ նրա անունը՝ պենտատոնիկա), ընդ որում հնչյուններից ամեն մեկը կարող է կատարել կենտրոնի դեր.

[2] **Х. С. Кушнарев**, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Музгиз, Ленинград, 1958, стр. 38:

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

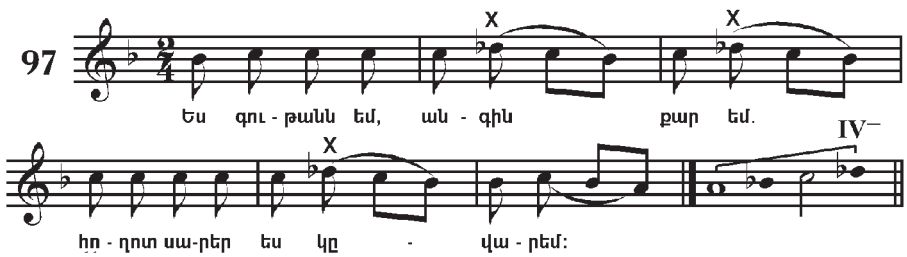
Սպիրիդոն Մելիքյանը նույնպես հայկական ժողովրդական երաժշտության լադերը համարում է հնագույն: Նկատի ունենալով դիխորդային, տրիխորդային ու պենտատոն լադերը ևս, որոնցից ամեն մեկի ուսումնասիրությանը նա իր «Հայ երգի գամմաները» աշխատության մեջ հատկացրել է առանձին ենթաբաժիններ, գրում է. «Ելնելով այն դրությունից,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

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

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

Լադային ալտերացիա

Ժողովրդական երաժշտության բոլոր լադերը ալտերացվում են: Տարբեր լադերում ալտերացվում են տարբեր աստիճաններ: Օրինակ, փռյուգիական-լոկրիական համակարգի լադերում իջեցվում է IV աստիճանը.

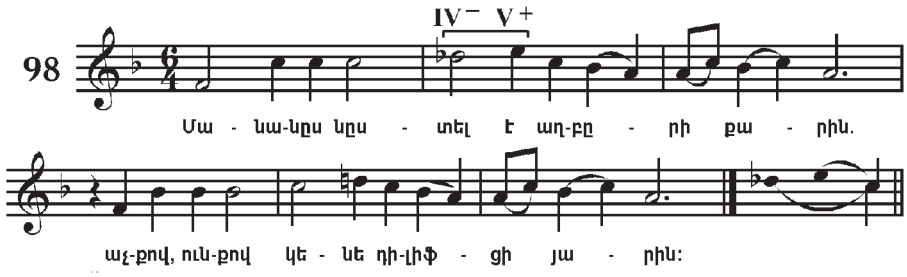
ԵՍ ԳՈՒԹԱՆ ԵՄ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 215)

[1] Գամմա տերմինն օգտագործված է լադ հասկացությամբ:

[2] Սպ. Մելիքյան, «Հայ ժողովրդական երգի գամմաները», արտատպություն ՀՍԽՀ գիտության և արվեստի ինստիտուտի № 4 Տեղեկագրից, Երևան, 1930, էջ3:

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

Փռյուգիական-լոկրիական մինորներում IV աստիճանի իջեցումը պայմանավորում է հարևան V աստիճանի բարձրացումը, որի հետևանքով ստացված մեծացրած սեկունդան (98 օրինակում **ռե♭ - մի♮**) լուծվում է օժանդակ հենակետի մեջ՝ շեշտելով նրա կայունությունը.

ՄԱՆԱՆՑՍ ՆՇՍՏԵԼ Է (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 178)

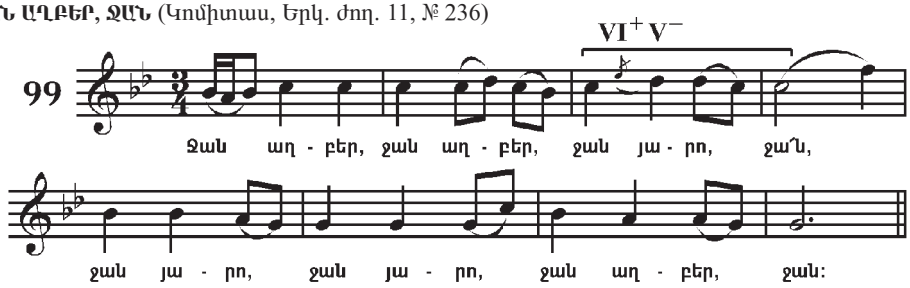


Ի դեպ, այս օրինակը տերցիային հիմք ունեցող փռյուգիական-լոկրիական մինորի այն նմուշներից է, որտեղ լադի ծավալումը սկսվում է ներքևի VI աստիճանից, նրա ընդլայնված ոլորտում (առաջին տակտի f - c^2 - ն):

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

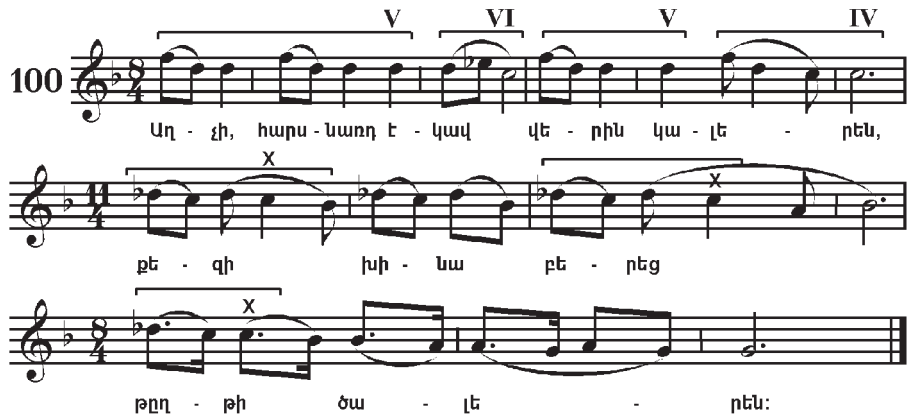
Ալտերացիան ոչ միայն սովորականի նման **սրում է** լադային անկայուն աստիճանների **ձգտողականությունը** դեպի կայուն աստիճանները, այլ նաև նպաստում միևնույն լադի սահմաններում **տարբեր գույների ստեղծմանը**:

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

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

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

Այլ կերպ ասած, ալտերացիան նպաստել է լադի որոշակիությանը.

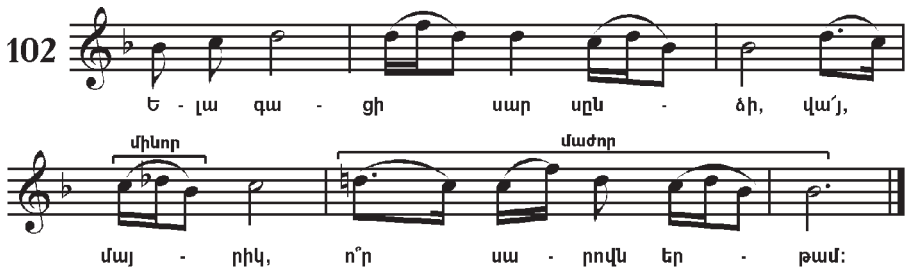
ԱՂՋԻ, ՀԱՐՄՆԱՆԴ ԵԿԱՎ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 1, № 40)



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

Լադային երանգավորում է ստեղծում տերցիային հիմք ունեցող մաժորում III աստիճանի իջեցումը. այդ ալտերացիայով երգում ստեղծվում է մաժոր ու մինոր գույների խաղ.

ԵԼԱ ԳԱՑԻ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 126)



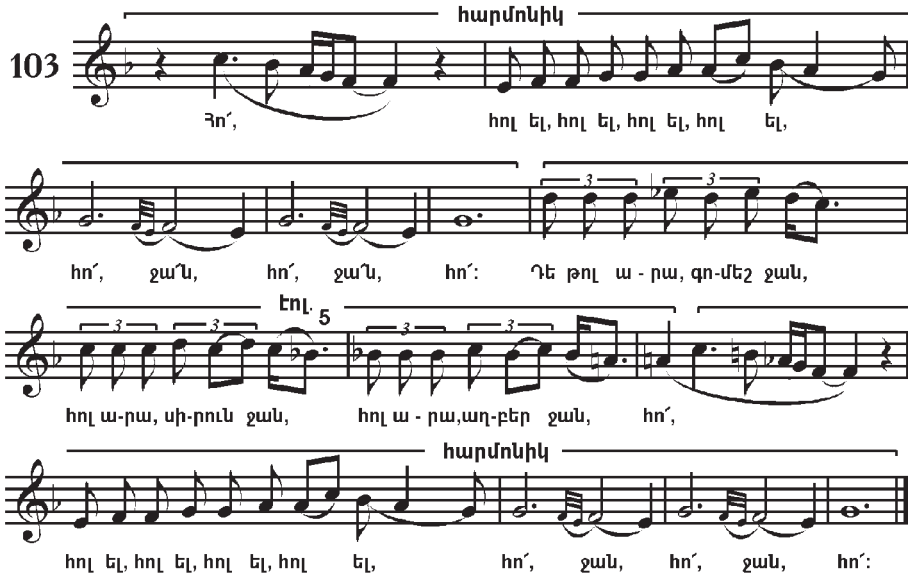
Լադային ալտերացիան ժողովրդական երաժշտության հնչողությունը հարստացնելու, նրա գույները զանազանելու միջոցներից մեկն է:

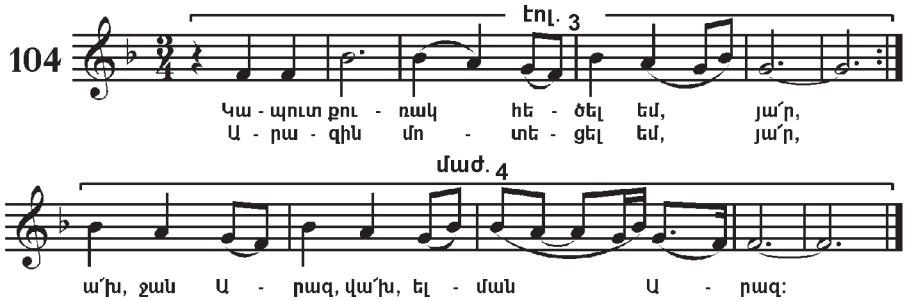
Շեղում և մոդուլացիա

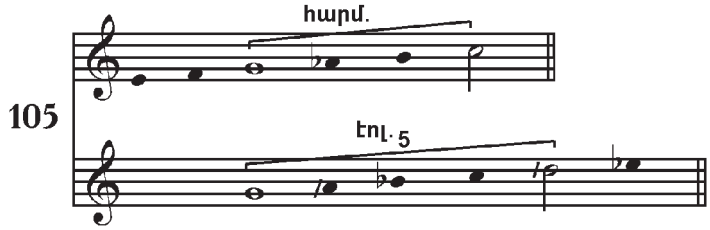
Հայկական գեղջկական երաժշտության մեջ տարածված բոլոր լադերը հանդես են գալիս ինչպես ինքնուրույն ձևով, այնպես էլ զուգակցված (վերջինս ոչ հաճախ): Զուգակցումը տեղի է ունենում **լադային** շեղումների ու մոդուլացիաների միջոցով:

Շեղումներն ու մոդուլացիաները կատարվում են երկու սկզբունքով.

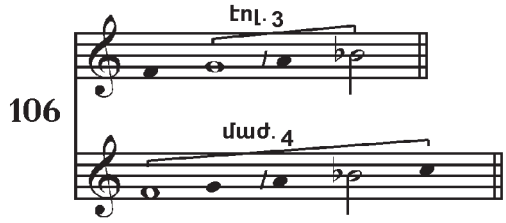
ա) զուգակցվող երկու լադերի միջև **ընդհանուր են T-ները** (տարբեր են նրանց հնչյունաշարերը).

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

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

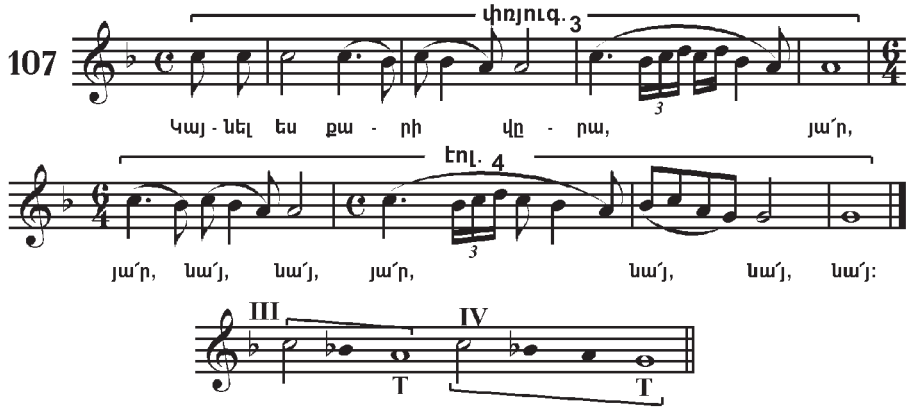
ԿԱՊՈՒՏ ՔՈՒՌԱԿ ՀԵԾԵԼ ԵՄ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 21)

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



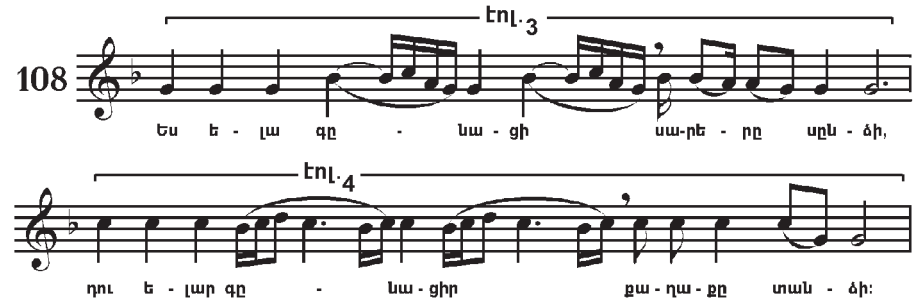
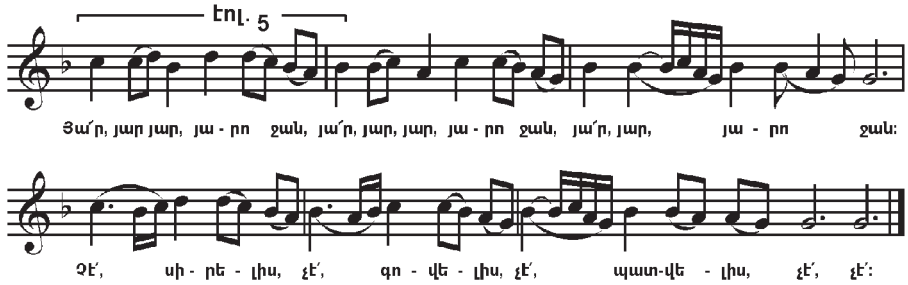
104-րդ օրինակում տերցիային հիմք ունեցող էոլական մինորը զուգորդվել է կվարտային հիմք ունեցող մաժորի հետ: Երկու լադերի տարբեր տոնիկաների (**սոլ - ֆա**) հանդես գալու համար հիմք է ծառայել նրանց հնչյունաշարերի ընդհանրությունը.



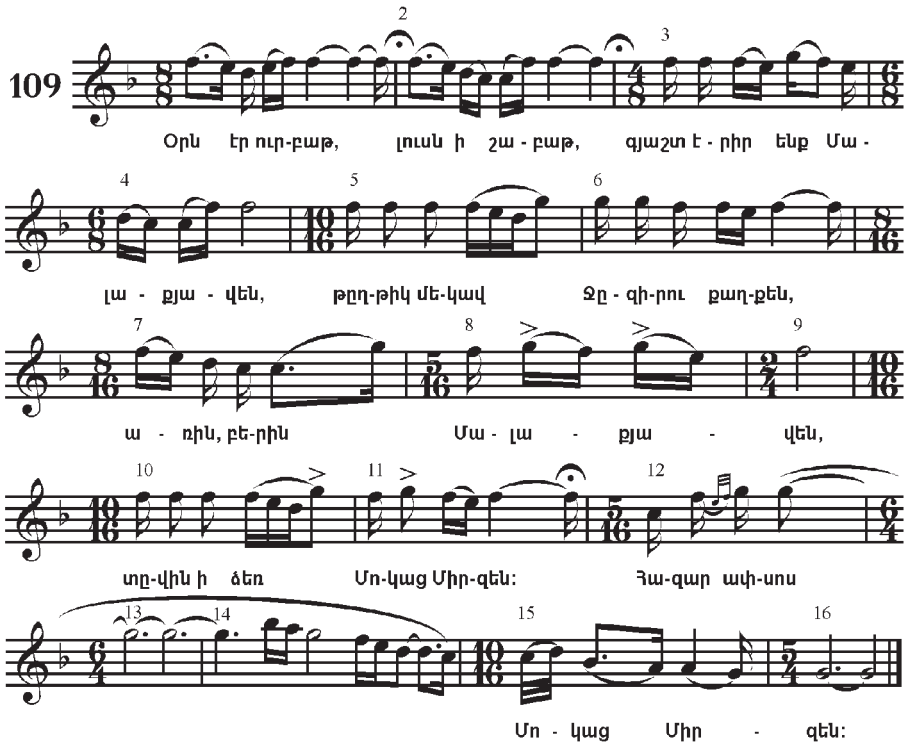
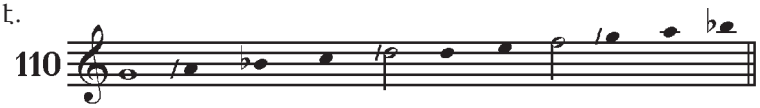
Մեկ լադից մյուսին անցնելիս մեծ է այն հնչյունի դերը, որն իբրև օժանդակ հենակետ ընդհանուր է երկու լադերի համար. այսպիսի հնչյունն ապահովում է անցման սահունությունը.

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

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

Հատուկ ուշադրության են արժանի այն անցումները, որոնք կատարվում են էոլական երեք մինորների (էոլ.$_3$ - էոլ.$_4$- էոլ.$_5$) միջև: Նրանք ունեն միևնույն հնչյունաշարը նույն T-ով և անցում «կատարողները» օժանդակ հենակետերն են.

ԵՍ ԵԼԱ ԳԸՆԱՑԻ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 66)

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

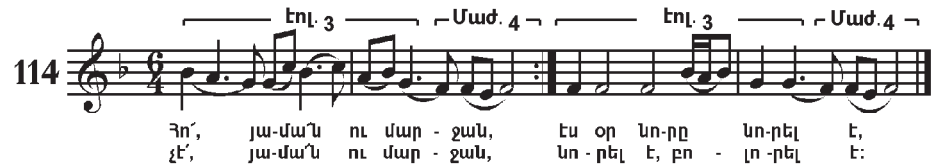
Հազվադեպ է հանդիպում լադային **փոփոխակիության** երևույթը, այսինքն, երբ լադի տոնիկայի ֆունկցիան փոփոխակիորեն իրենց վրա են վերցնում տարբեր հնչյուններ: Դա տեղի է ունենում կամ աստիճանների ֆունկցիոնալ վերաիմաստավորման հիման վրա, կամ այն հնչյունի օգնությամբ, որը նոր T-ի համար կատարում է ներքնի ձգտող հնչյունի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

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

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

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

Երգի երկրորդ մասում սգում են Մոկաց Սիրզայի մահը: Իշխողը մինոր տրամադրություն է, ջերմ ու սրտառուչ զգացմունքները: Առաջին մասի մաժոր լադին փոխարինել է դորիական մինորը, ժամանակավոր **ֆա** տոնիկան իր տեղը զիջել է մեղեդիում առկա մյուս ժամանակավոր T-ին՝ երկրորդ օկտավայի **սոլ**-ին.

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

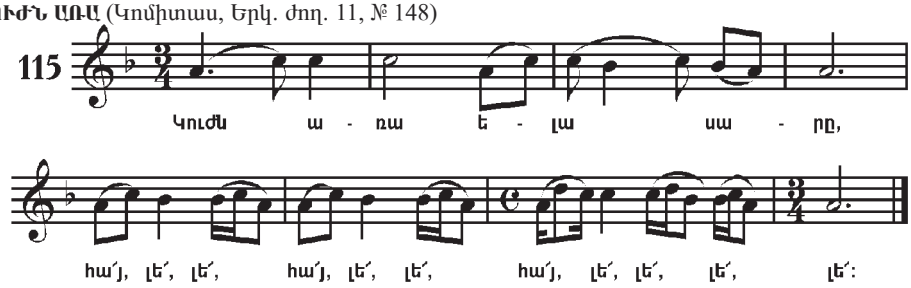
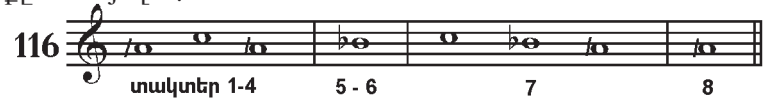
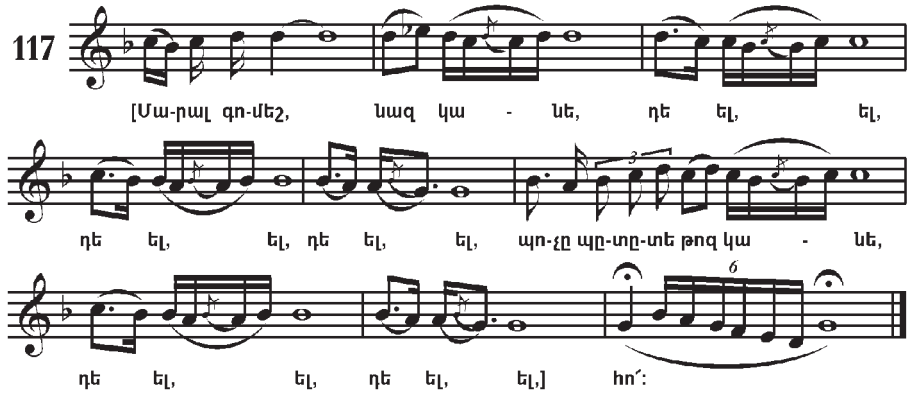
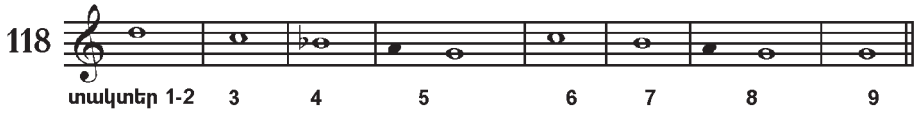
Լադային փոփոխակիությունը ավելի վառ արտահայտված է հետևյալ օրինակում.

ՀՈ՛, ՅԱՄԱ՛Ն ՈՒ ՄԱՐՋԱՆ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 178)

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

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

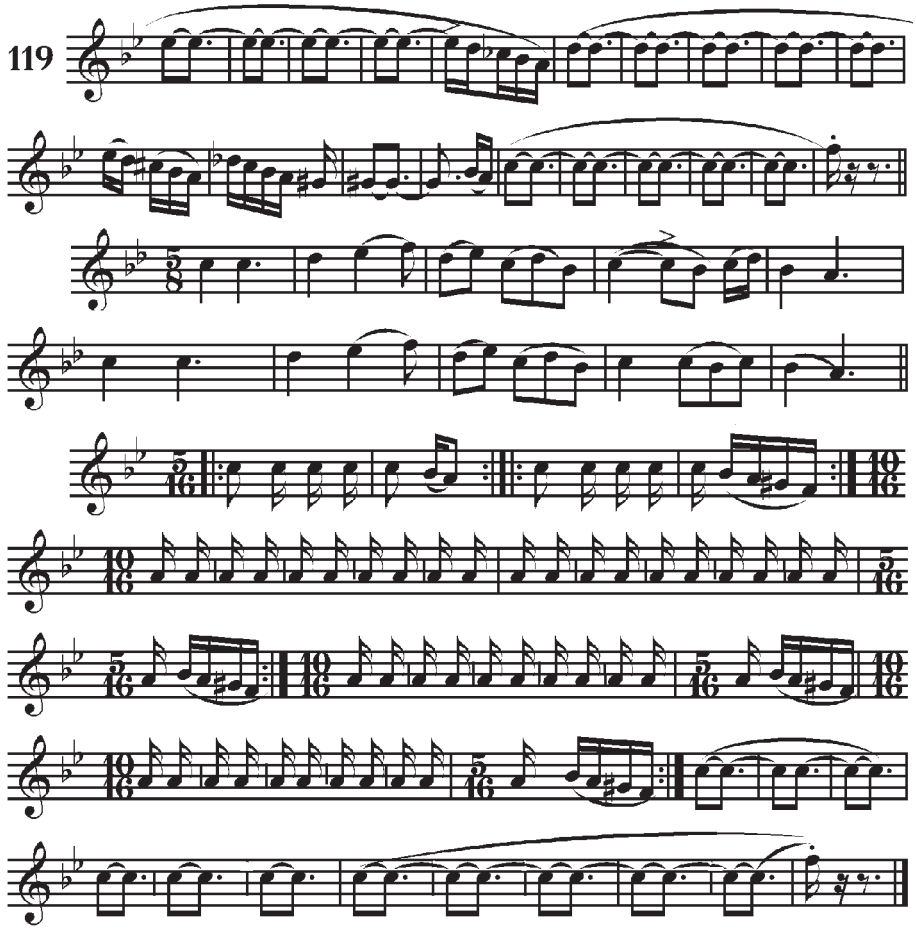
Լադի զարգացման տրամաբանությունը

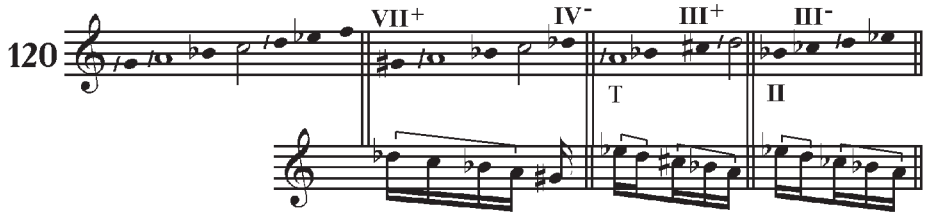
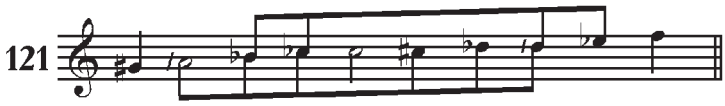
Լադի զարգացման տրամաբանության հիմքում ընկած է հետևյալ օրինաչափությունը. **ա)** մեղեդու (կամ երգի) ծավալման ընթացքում **սկզբից երևան են գալիս լադի կայուն աստիճաններ T-ն և օժանդակ հենակետը**, կամ նրանցից մեկը, որով ստեղծվում է երգի հանգույցը նաև լադի օգնությամբ[1]. **բ) շրջազարդվում, ընդգծվում է օժանդակ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

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

«Կուժն առա» երգի լադը տերցիային հիմք ունեցող փռյուգիական մինորն է, որի ծավալման հենքը հետևյալն է.

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

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

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

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

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

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

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

Փոյուգիական-լոկրիական միևնոյը հանդես է եկել նախ տիպական ալտերացիայով, այսինքն՝ իջեցված IV աստիճանով (երկրորդ օկտավայի **ռե♭**) և բարձրացված ներքևի ձգտող հնչյունով (**սոլ♯**), ապա՝ ոչ տիպական ալտերացիայով, այն է՝ թե՛ իջել և թե՛ բարձրացել է III աստիճանը, որի շնորհիվ լադի T-ից և II աստիճանից կառուցվել են հարմոնիկ տետրախորդներ.

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

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

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

ԳԵՂՋԿԱԿԱՆ ԵՐԳԻ ԼԱԴԱ-ԻՆՏՈՆԱՑԻԱՅԻ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Լադի և երաժշտական ինտոնացիայի կապն անխզելի է:

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

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

---

[1] **Կոմիտաս**, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Հայպետհրատ, Երևան, 1941, էջ 139:

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

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

Գոյություն ունի խոսակցական և երաժշտական ինտոնացիա: Ընդհանրապես ինտոնացիան շարժման մեջ գտնվող հնչյունների հարաբերությունն է ըստ բարձրության: Սակայն, եթե **երաժշտական ինտոնացիան** շարժման մեջ գտնվող որոշակի բարձրություն ունեցող հնչյունների հարաբերությունն է լադային հիմքով, ապա խոսակցական ինտոնացիան կազմող հնչյունները զուրկ են թե՛ բարձրության որոշակիությունից, թե՛ լադային հիմքից[1]:

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

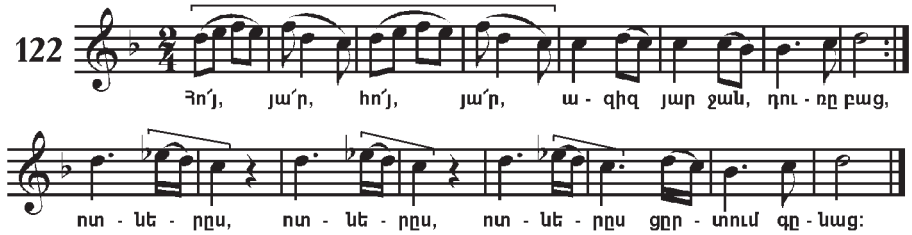
Երաժշտական ինտոնացիան կազմող հնչյունաբարձրությունների հարաբերություններից կազմվում են **մելոդիկ** ինտերվալներ, որոնցից յուրաքանչյուրը, ինչպես առանձին վերցրած խոսքը, ունի արտահայտչականության այլևայլ հնարավորություններ՝ նայած այն բանին, թե տեքստային ինչ պայմաններում է նա հանդես գալիս: Այդուհանդերձ, օգտագործման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

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

Բերենք օրինակներ.

---

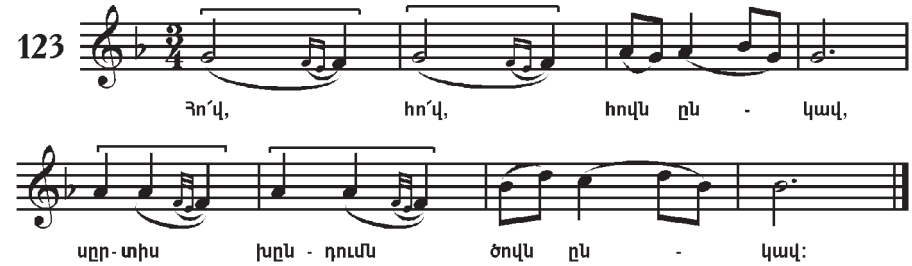
[1] Խոսակցական և երաժշտական ինտոնացիաների համեմատության մասին տե՛ս **Л. Мазель**, О мелодии, Музгиз, М., 1952, էջ 140-142:

ՀՈ՜Յ, ՅԱՐ [ՈՏՆԵՐԸՍ ՅՐՏՈՒՄ ԳՆԱՑ] (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 4)

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

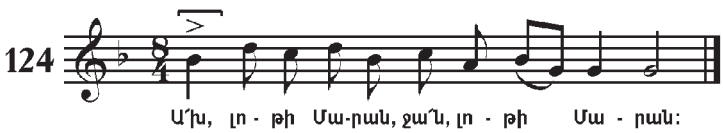
Ստորև բերված օրինակում գերակշռող են հառաչանքի ինտոնացիաները, որ դարձյալ պայմանավորված է երգի բովանդակությամբ.

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

ՀՈ՜Վ, ՀՈ՜Վ, ՀՈՎՆ ԸՆԿԱՎ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 10)



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

Ա՜Խ, ԼՈՌԻ ՄԱՐԱՆ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 23)

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

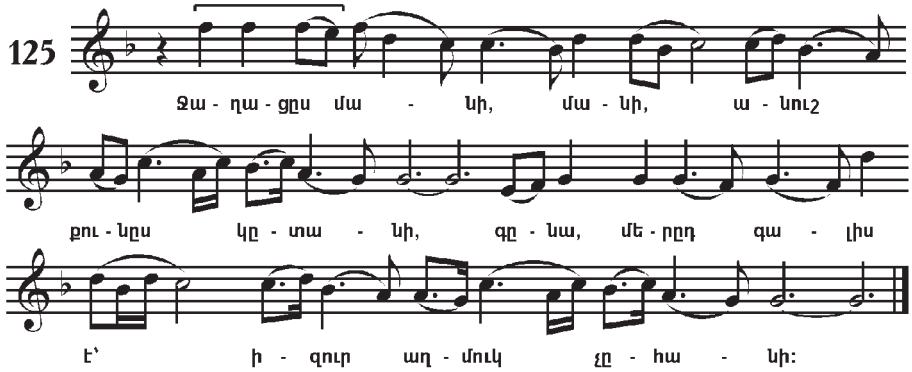
Երանգներով ինտոնացիոն դարձվածքները խիստ բազմազան են, քանի որ մարդկային տրամադրություններն էլ իրենց նրբերանգներով չափազանց հարուստ են: Ինտոնացիաների (կամ ինտոնացիոն դարձվածքների) այս կամ այն երանգի ստեղծմանը օրգանապես մասնակից է լադը, քանի որ երգերի ինտոնացիոն հյուսվածքի ամբողջական ծավալման օրինաչափությունները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

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

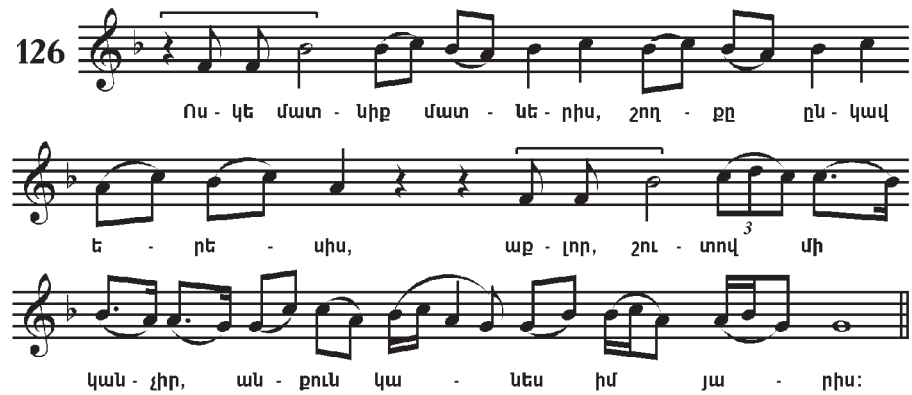
Մեղեդիական ծավալման տիպական ձևերը

Մեղեդիի ծավալման տիպական ձևերը հայկական ժողովրդական երաժշտության մեջ երեքն են.

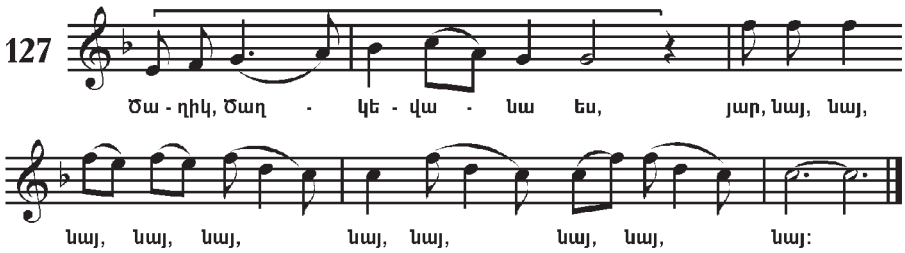
ա) երգն սկսվում է ինտոնացիոն բարձրակետից, որին հաջորդում է մեղեդիի վայրէջքը.

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

բ) երգի սկզբում կատարվում է թռիչք դեպի բարձրակետը.

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



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

ԾԱՂԻԿ, ԾԱՂԿԵՎԱԾՆԱ ԵՍ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 57)

Մեղեդիական ծավալման տիպական ձևերի սխեմաները.

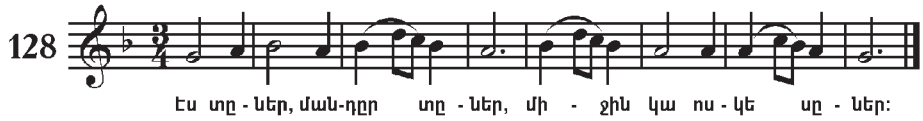
Մեղեդիի ծավալման երեք ձևերն էլ բխում են լադի զարգացման հիմնական օրինաչափությունից, այն է՝ երգի սկզբում հանդես են գալիս կայուն աստիճանները (T-ն կամ օժանդակ հենակետը, կամ թե՛ մեկը, թե՛ մյուսը) և ստեղծում նրա հանգույցը, ապա շրջազարդվում է օժանդակ հենակետը, որից հետո մեղեդին ըստ լադային առաջնային կառուցվածքի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

Մեղեդիական շարժման ուղղությունների ու տեսակների օգտագործումը

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

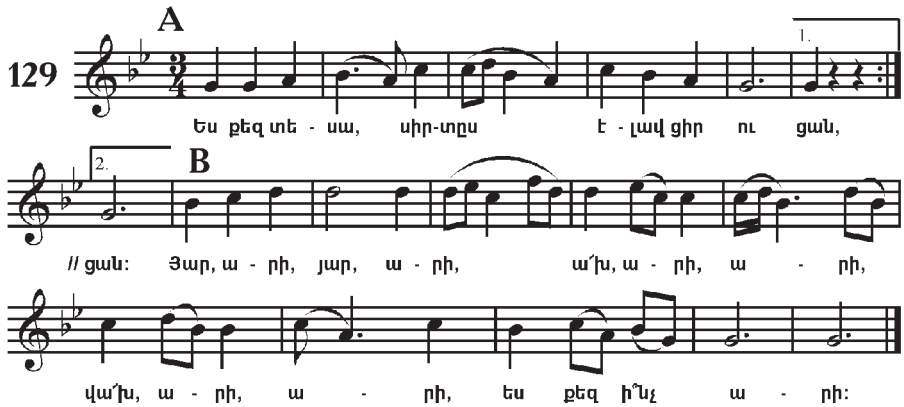
Մեղեդիական շարժման ուղղությունները՝ **վերընթաց, վարընթաց,** ու տեսակները՝ **ալիքաձև, սահուն, թռիչքաձև,** գեղջկական երգերում օգտագործվում են ոչ հավասար չափով և միևնույն պայմաններում։ Հիմնական է սահուն շարժումը, որն ամենից ավելի է նպաստում ժողովրդական երաժշտության **մեղեդայնությանը**։

Սահուն շարժմամբ ծավալվող գեղջկական երգերում ինտերվալային քայլերը տերցիայից չեն անցնում։ Նման երգերի թիվը մեծ է.

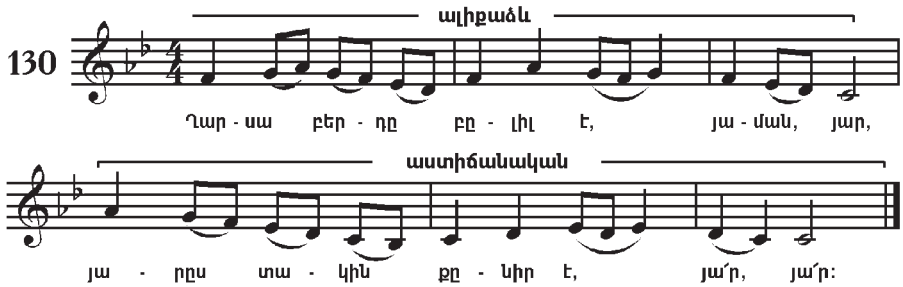
ԷՍ ՏՆԵՐ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 159)

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

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

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



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

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

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

---

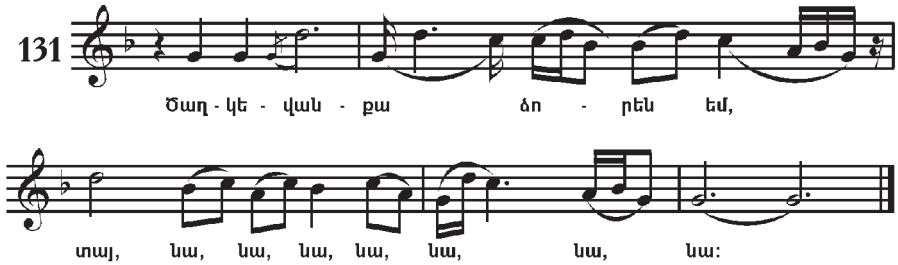
* Աստղանիշով նշված երգերի տակտավորումն ու մետրի նշումները՝ Մ. Բրուտյանի:

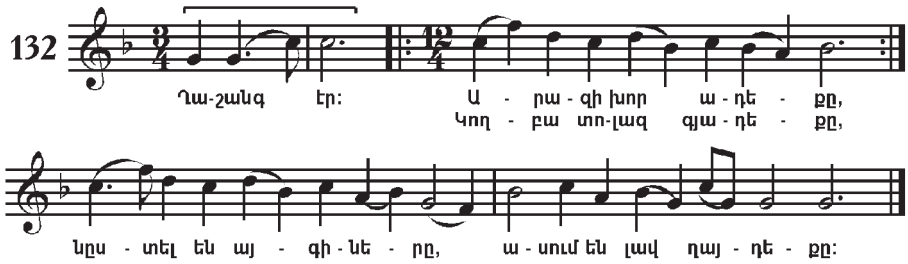
Թռիչքների օգտագործման ձևերը

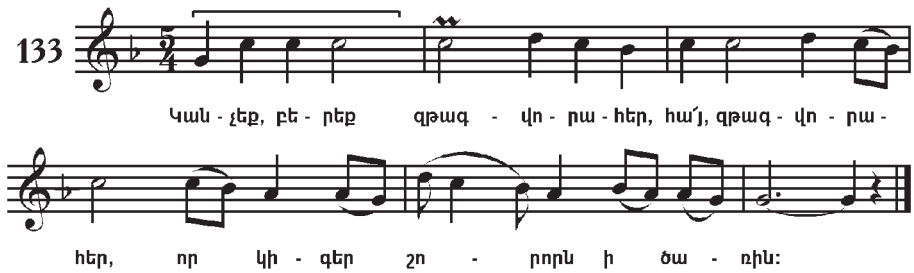
Գեղջկական երգերում թռիչքներ սակավ են հանդիպում:Նրանք ունեն իրենց հանդես գալու պայմանները և կապված են լադի դրսևորման օրինաչափությունների հետ:

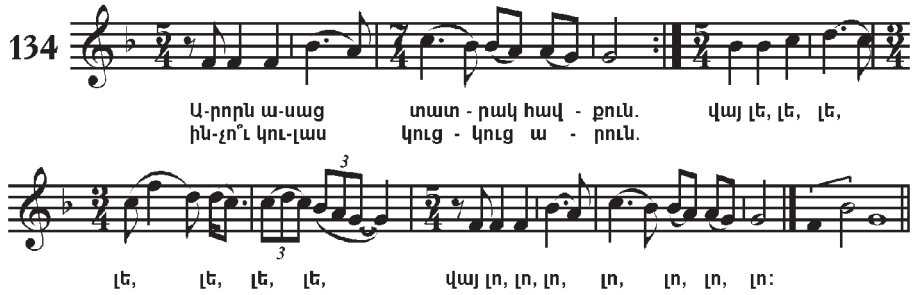
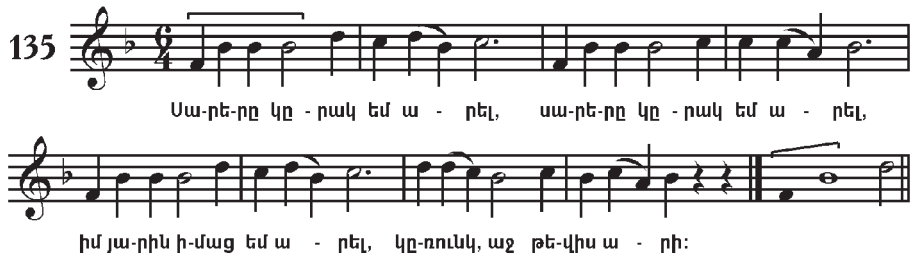
Թռիչքների մի խումբը մասնակից է բարձրակետի կամ հանգույցի ձևավորմանը: Այդ թռիչքները կատարվում են երգի սկզբում՝ լադի տոնիկայից դեպի օժանդակ հենակետը:

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

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

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

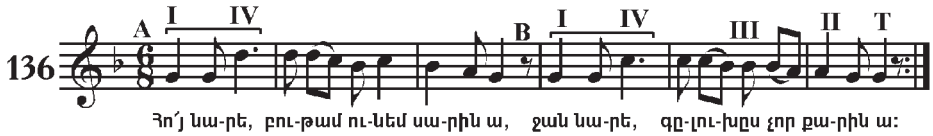
ԴԱՇԱՆԳ ԷՐ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 76)

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

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

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

ԱՐՈՐՆ ԱՍԱՑ ՏԱՏՐԱԿ ՀԱՎՔՈՒՆ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 21)

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

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

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

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

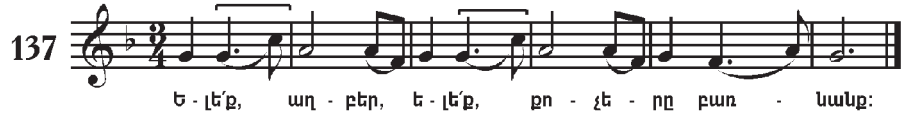
ՀՈ՜Յ ՆԱՐԵ, ՋԱ՜Ն ՆԱՐԵ (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 16)

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

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

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

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

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

ԵԼԵ՛Ք, ԱՂԲԵՐ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 15)

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

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

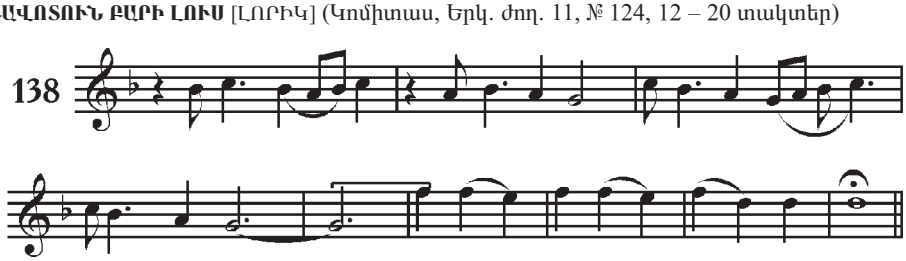
բ) լադի ընդգծվող ամեն մի աստիճան շրջազարդվում է իրենից սեկունդա և տերցիա տարածության վրա վերև ու ներքև գտնվող օժանդակ հնչյուններով, որոնց գումարը սեքստայից չի անցնում.

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

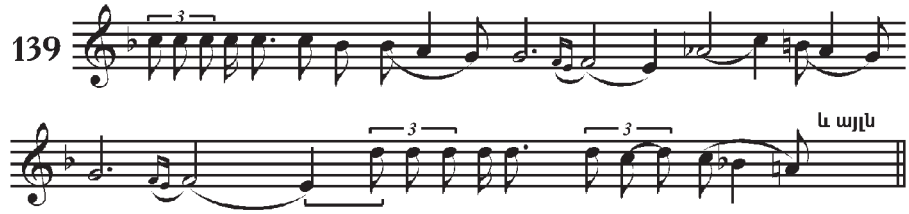
Գեղջկական երգերում համարյա չկան թռիչքներ դիսոնանս ինտերվալներով: Դրանք հիմնականում երևան են գալիս ցեզուրաներում, որոնք կազմում են թռիչքների երրորդ խումբը:

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

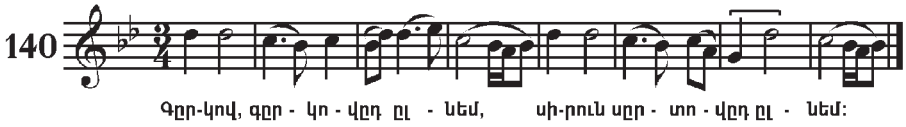
ԱՌԱՎՈՏՈՒՆ ԲԱՐԻ ԼՈՒՍ [ԼՈՐԻԿ] (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 124, 12 – 20 տակտեր)



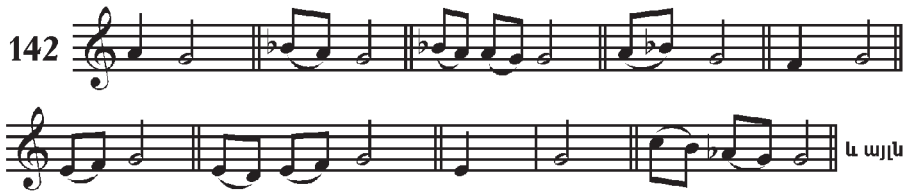
Տարբեր կառուցվածքների պատկանելու պատճառով ցեզուրային թռիչքը կազմող հնչյունների միջև **օրգանական**, ներքին կապը թույլ է: Դրա համար ցեզուրային թռիչքը քողարկված թռիչք է և նրա ներգործությունն էլ ուժեղ չէ: Ցեզուրային թռիչքը սակավ ներգործուն է նույնիսկ այն դեպքում, երբ նրա ինտերվալը դիսոնանս է: Ընդ որում, եթե ցեզուրա ստեղծող հնչյունի տևողությունը մեծ է, ապա թռիչքի տպավորությունը թույլ է, (տե՛ս 138 օրինակի ցեզուրային սեպտիման), իսկ եթե նրա տևողությունը փոքր է, ապա թռիչքը կազմող հնչյուններն իրար հաջորդում են ավելի արագ և դրանց թռիչքը ստանում է ներգործության ավելի մեծ ուժ: Այդպես է ստորև բերված օրինակում.

ՀՈԼ ԱՐԱ ԳՆԱՆՔ [ՍԱՅԼԻ, ԿԱԼԻ, ԽՈՒՐՋ ԿՐԵԼՈՒ ՀՈՐՈՎԵԼ] (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 82)

Ցեզուրային թռիչքներն իրենց ոչ ակտիվ ներգործության համար կոչվում են նաև «մեռյալ» թռիչքներ:

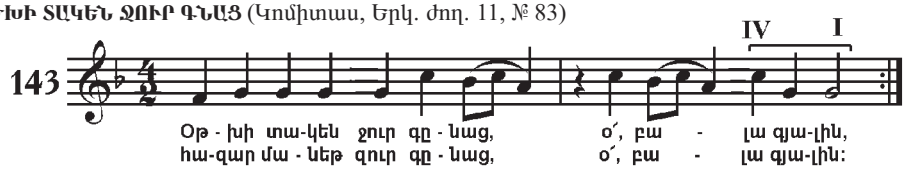
Եթե դիսոնանս ինտերվալով թռիչքը ցեզուրային չէ (մի բան, որ հազվադեպ է գեղջկական երգերում), ապա նա իր լարվածությամբ ստեղծում է մեծ դինամիկա և շարժման ուժեղ մղում.

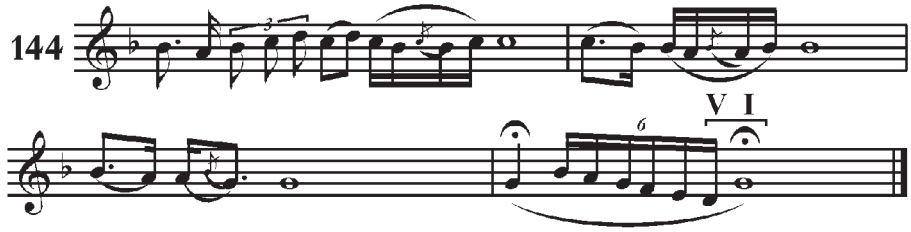
ԳՐԿՈՎ, ԳՐԿՈՎԴ ԸԼՆԵՄ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 165)

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

140 օրինակում տրիտոնային **սոլ-ռե** ♭ թռիչքը ալտերացիայի հետևանք է (երգի լադը տերցիային հիմք ունեցող մաժորն է իջեցված III և բարձրացված IV աստիճաններով **ռե ♭ – մի ♮**), իսկ օրինակ 141-ի **լա – մի ♭** տրիտոնային թռիչքը պարզապես կազմվել է տերցիային հիմք ունեցող փռյուգիական-լոկրիական միևնոյն I և V աստիճաններից:

Թռիչքների վերջին խումբը **ավարտներում առկա (կադանսային)** թռիչքներն են: Մեծ մասամբ գեղջկական երգի կադանսային դարձվածքները կամ ավարտները կազմվում են մեղեդիական շարժման սահուն քայլերից: Սովորական են հետևյալ ինտոնացիոն դարձվածքները (օրինակները բերվում են պայմանական T-ով և պայմանական մետրով).

Երգերի ավարտներում թռիչքներ հանդիպում են հազվադեպ. դրանք բոլորն էլ սովորական պլագալ և ավտենտիկ դարձվածքներ են.

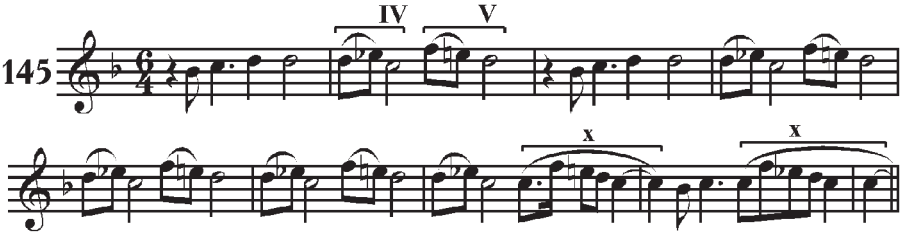
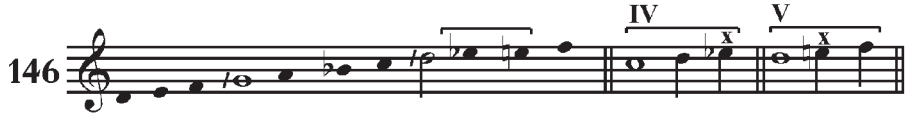
ՕԹԽԻ ՏԱԿԵՆ ՋՈՒՐ ԳՆԱՑ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 83)



ՄՂԲԱԼ ԳՈՄԵԾ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 32)

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

Ինտոնացիայի դիատոնիզմը

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

ԱՌԱՎՈՏՈՒՆ ԲԱՐԻ ԼՈՒՍ [ԼՈՐԻԿ] (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 124, 24 – 31 տակտեր)

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

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

Ինտոնացիոն զարգացման տրամաբանությունը

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

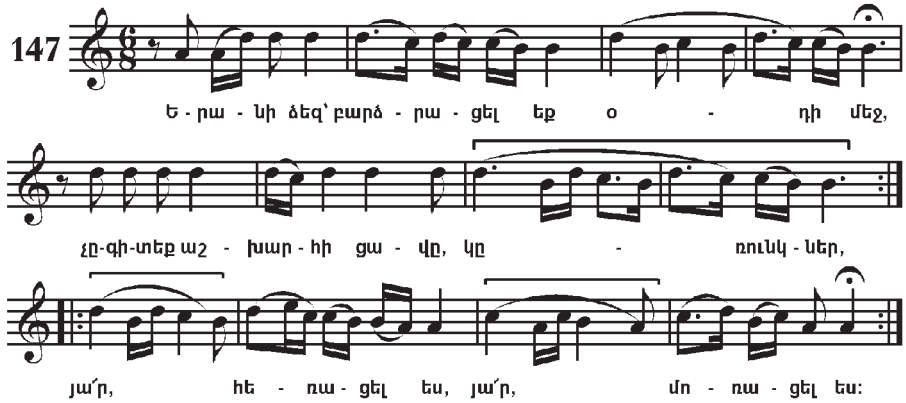
Ինտոնացիայի զարգացման տրամաբանությունը ենթարկված է լադի զարգացման տրամաբանությանը մեկ այլ հանգամանքով ևս. նշվել է, որ լադի աստիճանները և, հատկապես նրա T-ն (թեզիսը) ու օժանդակ հենակետը (անտիթեզիսը) գտնվում են «բախման» մեջ: Ահա նրանց «պայքարը» խթանում է մեղեդու շարժումը՝ վերածելով այն հետևյալ փուլերից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

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

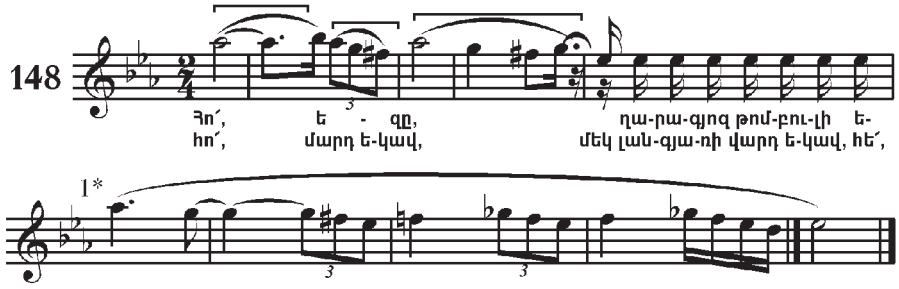
Ինտոնացիայի արտահայտչականությանը նպաստող գործոնները (վանկի եղանակավորում, տարբերակում, տեմպ)

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

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

ԿՌՈՒՆԿՆԵՐ (Հ. Հարությունյան, Մանյակ, № 9)

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

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

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

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

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

Ինտոնացիայի տարբերակումը զարգացման կարևորագույն միջոց է:

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

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

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

---

[1] Հայկական քանդակագործության, նկարչության և արվեստի այլ բնագավառներում օգտագործվող զարդանկարներն ու մանրանկարները մեկ ստեղծագործության շրջանակներում նույնպես ներկայանում են միասնական ոճը չխաթարող տարբերակներով, զգալի կամ աննշան փոփոխակներով:

Տարբերակումը իբրև երևույթ ունի իր հետևյալ դրսևորումները.

ա) ազգագրական **տարբեր գոտիների** սահմաններում,

բ) ազգագրական **գոտու տարբեր շրջանների ու գյուղերի** սահմաններում,

գ) մեկ **երգի** սահմաններում՝ նրա **տարբեր տների մեջ**:

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

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

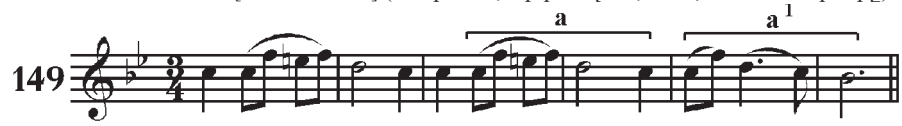
Միևնույն երգի սահմաններում կատարվող տարբերակումները, սովորաբար, կապվում են երգասացի ստեղծագործական հարուստ երևակայության, նրա երաժշտականության հետ: Իր ապրումներին համապատասխան, երգասացը ելևէջում է մեղեդին՝ օգտվելով ժողովրդի հիշողության մեջ պահվող տարածված դարձվածքներից, կամ հորինում իր տարբերակները:

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

Գեղջկական երգերի ինտոնացիայի տարբերակման բազմազան հնարներից ամենատարածվածներն են.

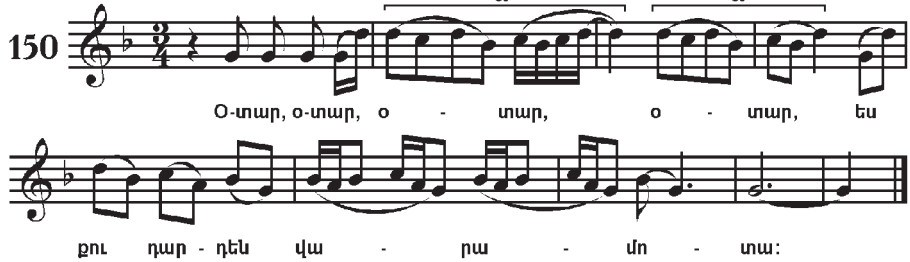
ա) օժանդակ հնչյուններ օգտագործելու կամ, ընդհակառակը, դրանցից հրաժարվելու միջոցով ստացված տարբերակումը.

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

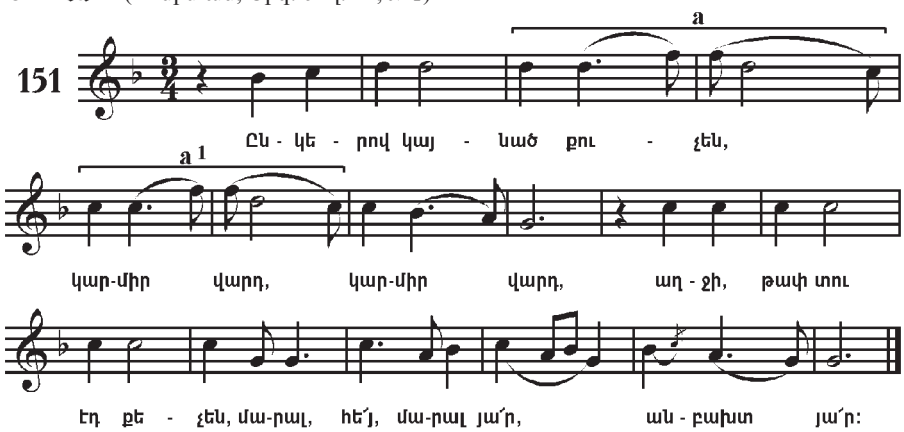


Օրինակում փակագծերում ցույց տրված տակտերը մեկը (a^1-ը) մյուսի (a-ի) տարբերակային կրկնությունն է՝ ինտոնացիոն նույն դարձվածքի կրկնությունը՝ առանց օժանդակ հնչյունի (առանց **մի ♮** - ի).

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

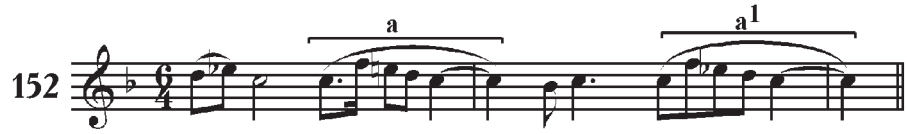
ՕՏԱՐ, ՕՏԱՐ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 186)

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

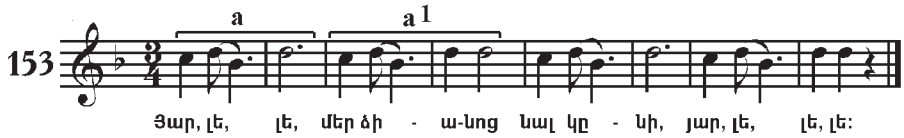
ԿԱՐՄԻՐ ՎԱՐԴ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 1)



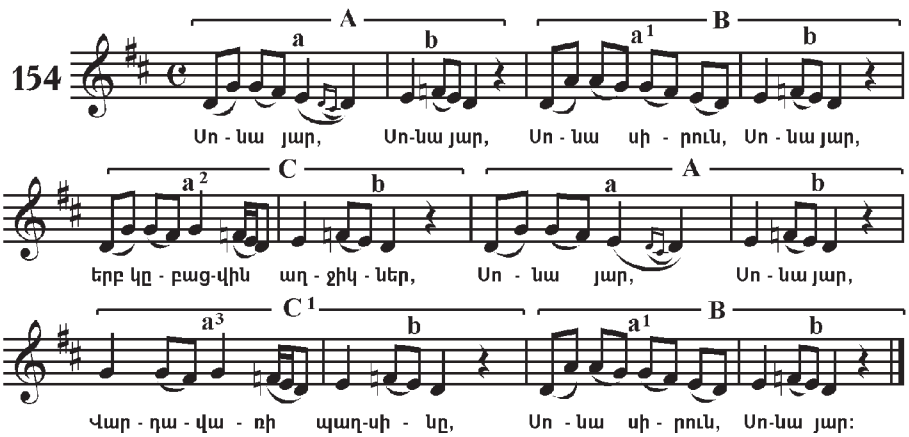
Օրինակում կվինտային հիմք ունեցող էոլական մինորի օժանդակ հենակետը 3-րդ, 4-րդ տակտերում ընդգծվել է տերցիային քայլով (**ռե-ֆա**), իսկ 5-րդ և 6-րդ տակտերում՝ կվարտային (**դո-ֆա**), որն արդեն այլ երանգ է:

դ) լադային երանգի փոփոխումով ստացված տարբերակումը.

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

ե) հնչյունի կրկնման միջոցով ստացված տարբերակումը.

ՅԱ՛Ր, ԼԵ, ԼԵ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 273)

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

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



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

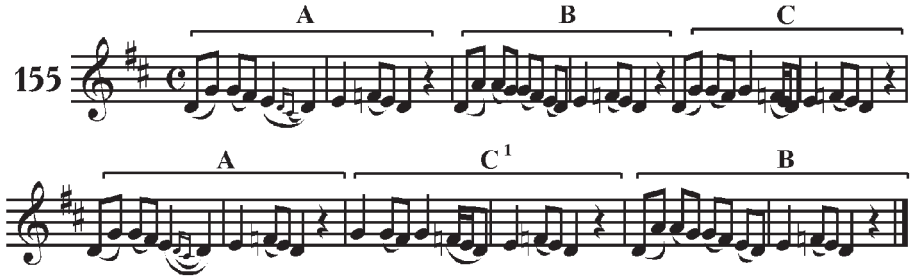
Ինտոնացիայի տարբերակմամբ է ձևավորվել երգի C կառուցվածքը և հատկապես նրա a^2-ը, որը a և b կառուցվածքների ինտոնացիոն տարրերի միաձուլումն է. տարբերակման շնորհիվ C-ն ստացել է ընդհանրացնող, եզրափակող կառուցվածքի նշանակություն: Ի դեպ, a-ն ու b-ն երգում կառուցվածքային հիմնական օղակներ են, քանի որ a-ն տարբերակվելով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

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

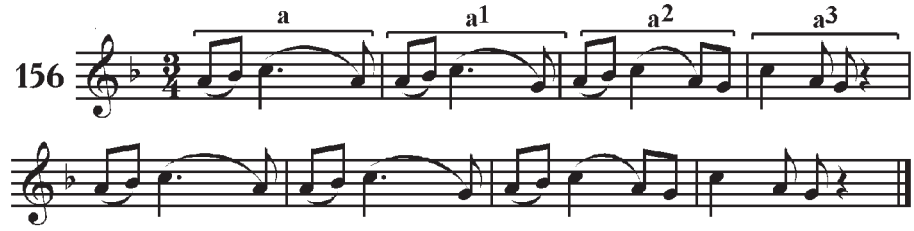
I հատված $\underbrace{A}_{a+b}\ \underbrace{B}_{a^1+b} = AB$

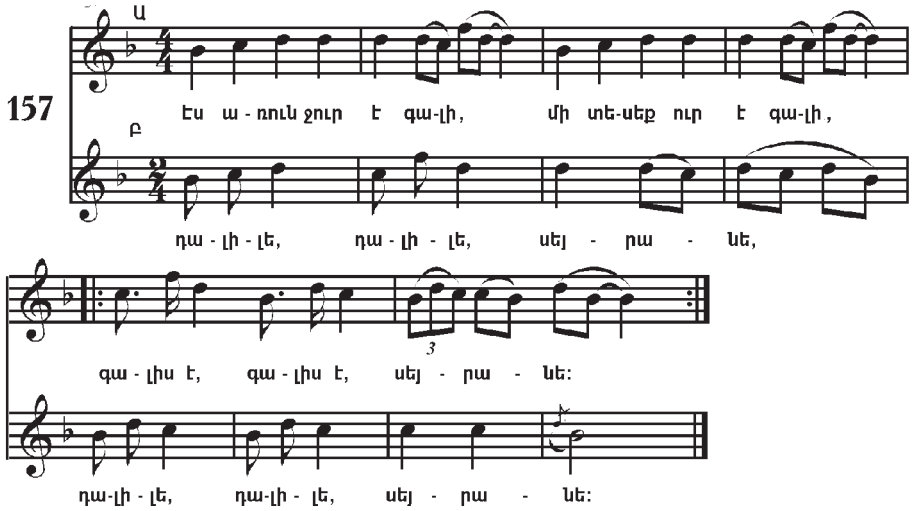
II հատված $\underbrace{C}_{a^2+b}\ \underbrace{A}_{a+b} = CA$

III հատված $\underbrace{C1}_{a^3+b}\ \underbrace{B}_{a^1+b} = C^1B$

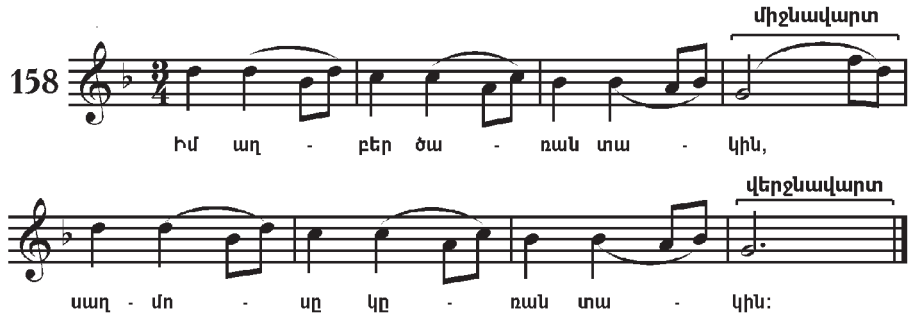
Հետաքրքրական է, որ կառուցվածքները երեք հատվածով խմբավորողը տեքստն է. առանց տեքստի երգը 6-ական տակտ ունեցող երկու հատվածից բաղկացած մի ամբողջություն է, որի հատվածներն ունեն նույն սկիզբը.

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

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

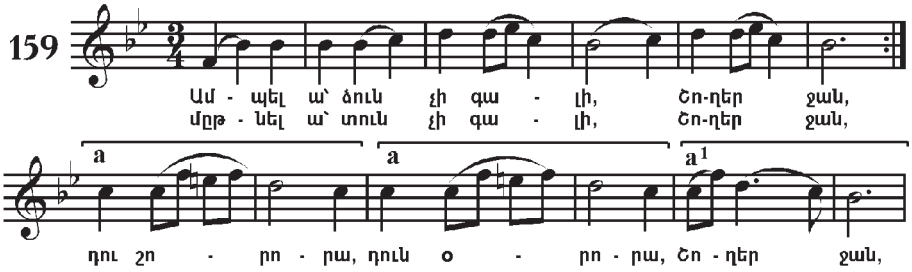
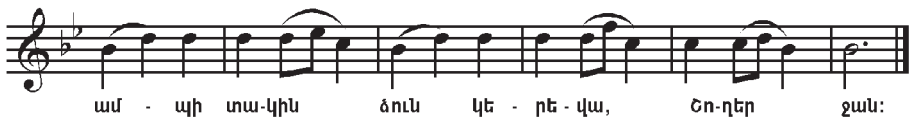
ԷՍՕՐ ԲԱՐԽԵ ԲԱԼԼՔ Է (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 166)

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

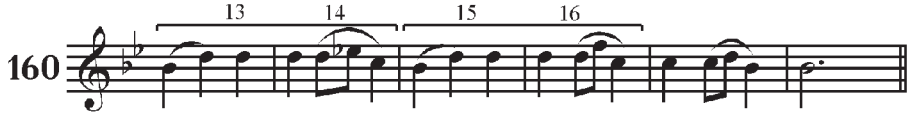


Հետաքրքրական են այն օրինակները, որոնք բաղկացած են միևնույն հատվածի (ֆրազի կամ նախադասության) կրկնությունից և որոնց մեջ իբրև ձևը ամբողջականացնող գործոն հանդես է գալիս տարբերակումը: Այդպես է ստորև բերված օրինակում.

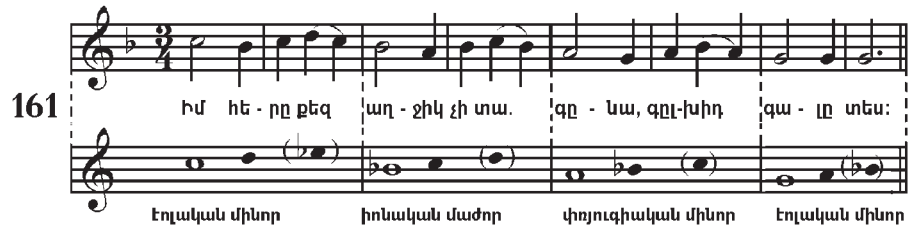
ԻՄ ԱՂԲԵՐ ԾԱՌԱՆ ՏԱԿԻՆ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 123)

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

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

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

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

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

Տարբերությունն այս կրկնված ֆրազների միջև շատ փոքր է, բայց հենց այդ մանրամասն էլ երկրորդ ֆրազին հաղորդել է նազանքի, թերևս կոկետության նրբերանգ:

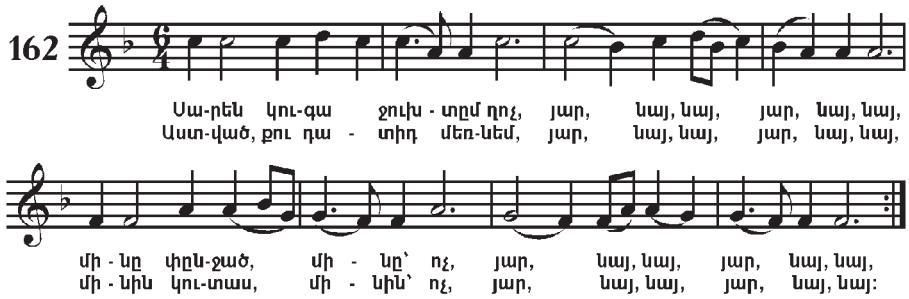
Գեղջկական երգի տարբերակման յուրօրինակ տեսակ կարելի է համարել վարընթաց **սեկվենցիան**, քանի որ այն իր օղակների տեղադրումով ստեղծում է լադային տարբեր երանգների հաջորդականություն.

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

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

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

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

Ինտոնացիայի արտահայտչականության գործում մեծ է նաև **տեմպի** դերը.

ՍԱՐԵՆ ԿՈՒԳԱ ՋՈՒԽՏԸՄ ՂՈՉ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 10, № 206)

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

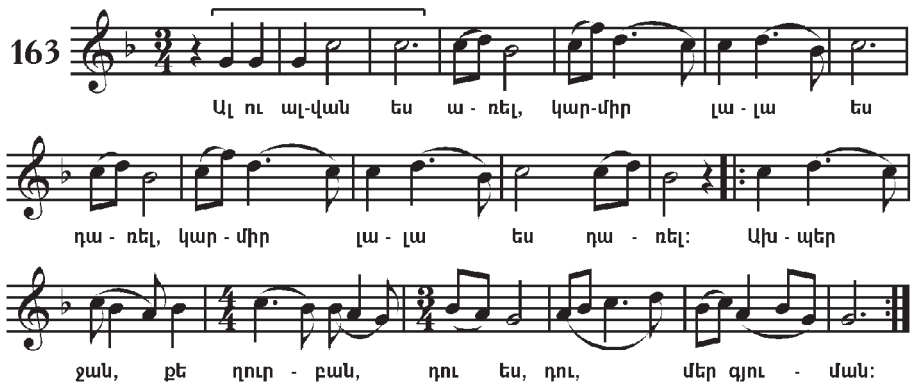
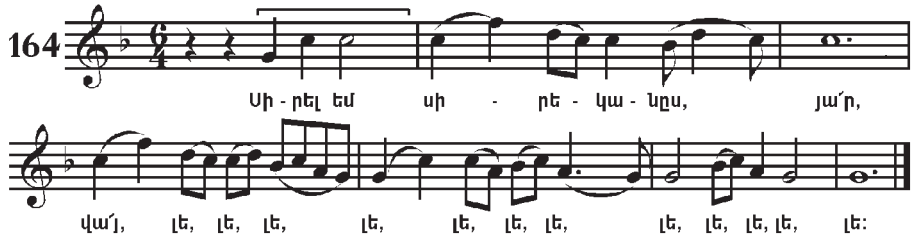
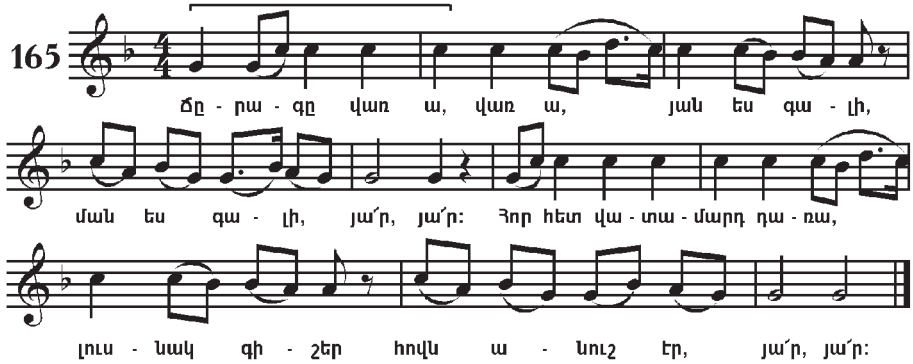
Նման փորձը վկայում է տեմպի՝ իբրև ինտոնացիոն երանգավորող ու նրան արտահայտչականություն հաղորդող գործոնի մեծ դերը: Ժողովուրդը երգելիս իր հոգեկան ներքին աշխարհից բխող հույզերն արտահայտելու համար «փնտրում, ընտրում» է իր ասելիքին հարմար ու համապատասխան արտահայտչամիջոցներ, նաև համապատասխան տեմպ:

Ժողովրդական երաժշտությունը ձայնային արվեստ է

Հայկական ժողովրդական երաժշտությունն իր էությամբ բնականից **ձայնային** է:

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

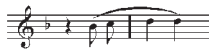
Բացատրենք ասվածը կվարտային հիմք ունեցող էոլական մինորում ծավալվող երեք օրինակների օգնությամբ.

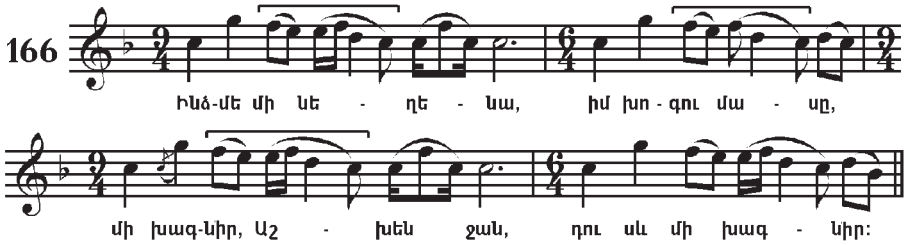
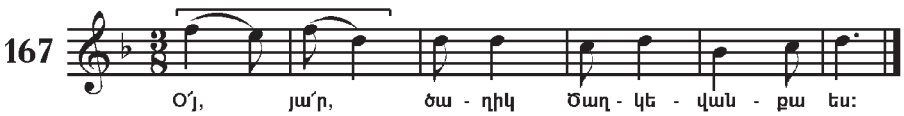
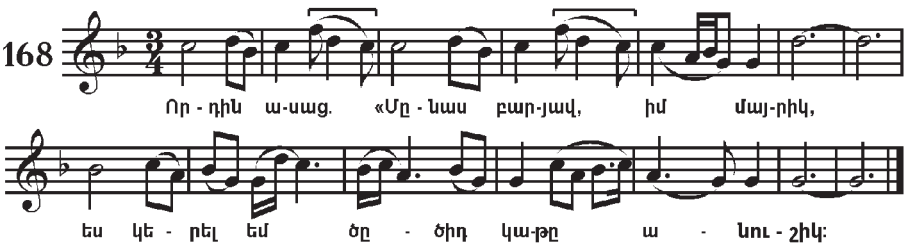
ԱԼ ՈՒ ԱԼՎԱՆ ԵՍ ԱՌԵԼ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 28)

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

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

Բերված երեք երգերն էլ սկսվում են T-ից դեպի օժանդակ հենակետը կատարվող թռիչքով: Թռիչքի օգնությամբ սկզբից ևեթ ցուցադրվում են լադի կայուն աստիճանները, խարսխվում է լադի հիմքը: Սա նշանակում է, որ թռիչք-դարձվածքն ունի լադային նշանակություն, որ երգերի ծավալումը ենթարկված է լադային զարգացման տրամաբանությանը: Սակայն հենց այն, որ դարձվածքը (ռիթմական տարբերակներով հանդերձ) հանդես է գալիս կվարտային հիմք ունեցող էոլական միևնոյն **համարյա բոլոր** երգերում, ձեռք է բերում թեմատիկ դարձվածքի ուժ, տիպականություն: **Թեմատիկ դարձվածքի ու երգի լադի միջև եղած կայուն կապը** ձայնային երաժշտության արտահայտություն է, վկայությունն այն բանի, որ երգը զարգանում է **ձայնային երաժշտության** կանոններով: Անշուշտ, նշված դարձվածքն ունի նաև իր արտահայտչականությունը՝ **համեմատական ինքնուրույն իմաստը**, որը և ժողովուրդն օգտագործում է երգերում՝ ձայնային երաժշտության զարգացման կանոնների հետ մեկտեղ: Այսպես, բերված բոլոր երգերում **սոլ-դո** թռիչքը առկա է ոչ միայն իբրև կվարտային հիմք ունեցող էոլական միևնոյն տիպական թեմատիկ դարձվածք, այլ իբրև մի դարձվածք, որն իր հաստատող բնույթով **երաժշտականորեն** շեշտում, երանգավորում է բոլոր երեք երգերի բանաստեղծական տեքստում բովանդակված մտքի հաստատական բնույթը՝ «Ալ ու ալվա՛ն ես առել», «Սիրե՛լ եմ», «Ճրագը վա՛ռ ա»:

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

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

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

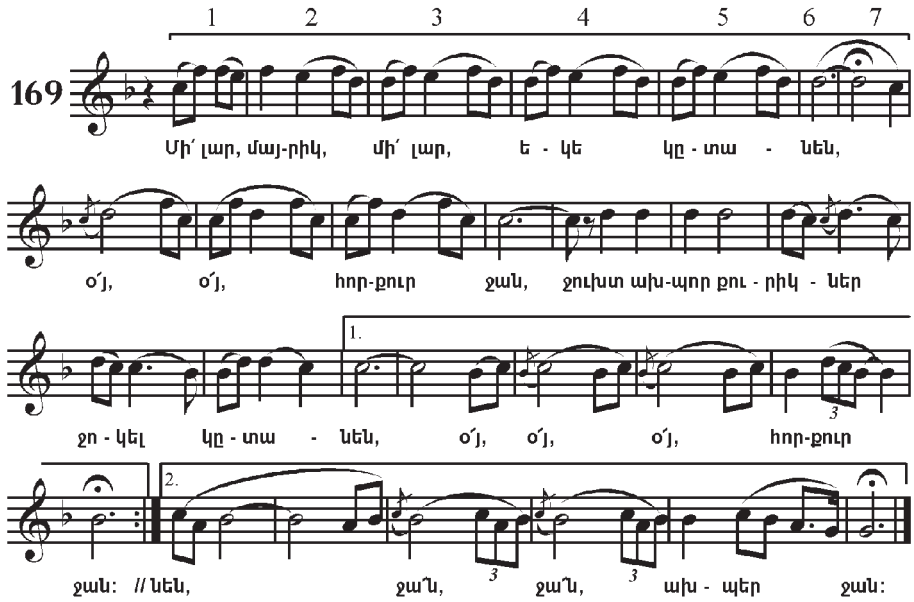
№ 1 № 2

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

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

Օ՜Յ, ՅԱ՜Ր (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 74)

ՈՐԴԻՆ ԱՍԱՑ. ՄԸՆԱՍ ԲԱՐՅԱՎ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 69)

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

---

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

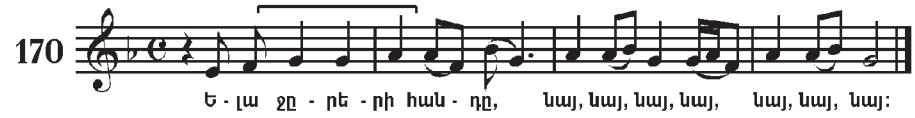
ՆՈՐԱՀԱՐՍԻ ՀՐԱԺԵՇՏԻ ԵՐԳԸ (Սպ. Մելիքյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Շիրակի երգեր, № 113)

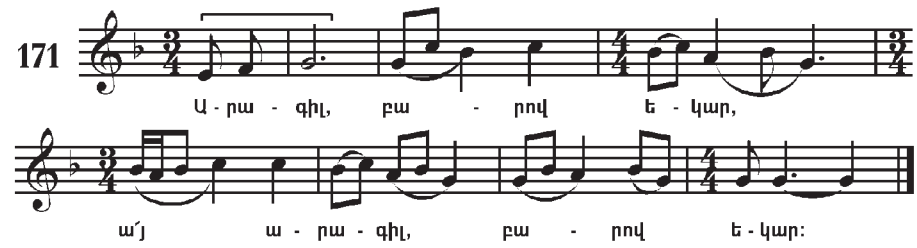


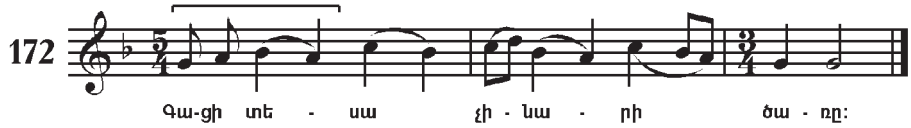
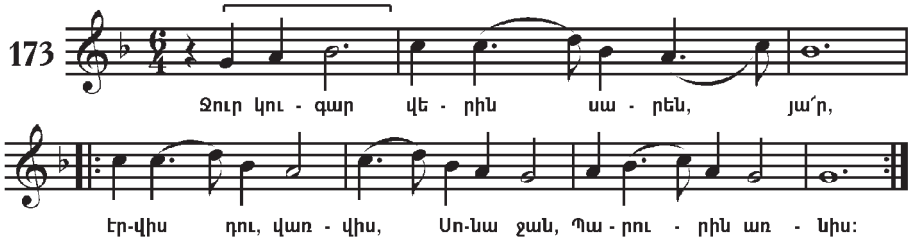
Այս երգի սկզբի հատվածը (1-7 տակտեր) խնդրելու, դիմելու թեմատիկ դարձվածքի (№ 1) ընդլայնված տարբերակն է: Դարձվածքի առանձին ինտոնացիաներն անընդհատ կրկնվում են, որի հետևանքով ստացել են նաև **լադի երանգ**: Երգը ներկայացնում է հարազատների հետ նորահարսի հրաժեշտի տեսարան, ուր աղջիկը **դիմելով** մորն ու հորաքրոջը՝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

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

Ստորև բերվող բոլոր օրինակների մեջ գործողության ու շարժման առկայության մասին նշում են անգամ երգերի վերնագրերը՝ **«Ելա ջրերի հանդը», «Արագիլ, բարով եկար», «Գացի տեսա», «Ջուր կուգար»:**

ԵԼԱ ՋՐԵՐԻ ՀԱՆԴԸ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 125)

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



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

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

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

ꕥ ꕥ ꕥ

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

ԳԵՂՋԿԱԿԱՆ ԵՐԳԻ ՄԵՏՐԱՌԻԹՄԸ

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

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

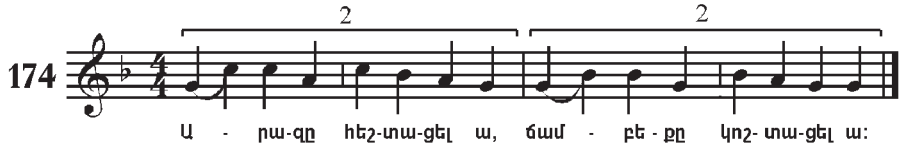
Մեղեդիի ձևավորման պրոցեսում ռիթմն ու ինտոնացիան ունեն համազոր նշանակություն: Վառ արտահայտված իմաստ, միտք, կամային տրամադրություններ և էմոցիոնալ գունավորում ունի այն ռիթմահինտոնացիան, որը ծավալվում է լադային և մետրական հիմքով:

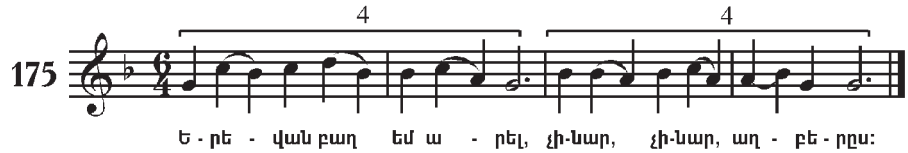
Մետր

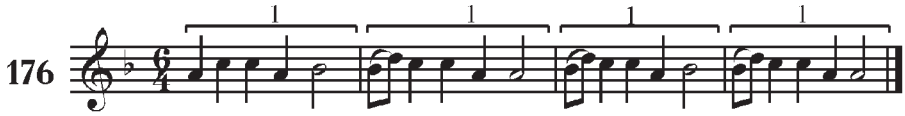
Մետրը երաժշտական երկում ժամանակի հատվածների կանոնավոր հաջորդումն է, ժամանակային հարաբերությունների պրոցեսը:

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

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

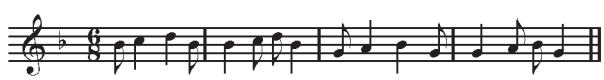
ԱՐԱԶԸ ՀԵՇՏԱՑԵԼ Ա (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 229)

երկրորդը՝ չորստակտանի,

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

երրորդը՝ մեկտակտանի.

ԷՆԵԿՈ ՅԱՐԸՍ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 86)

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

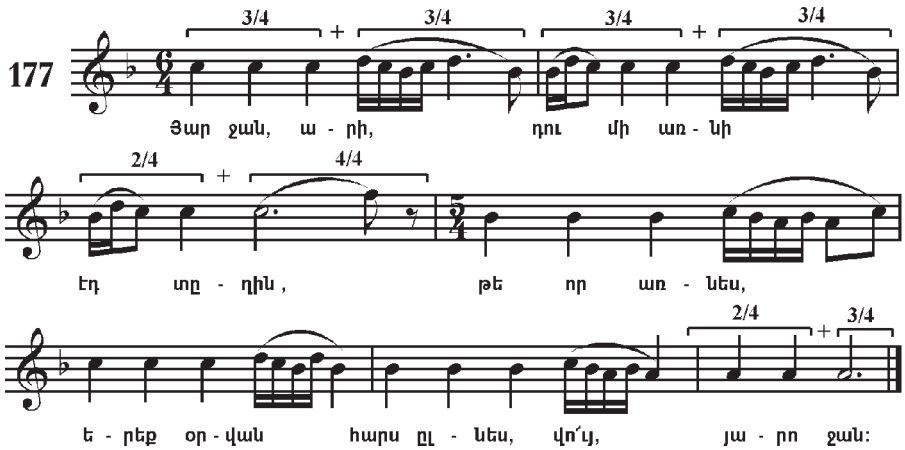
---

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

ԾԱՌԻ ՏԱԿԸ ՏԱԼԴԱ ՅԱ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 269)

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

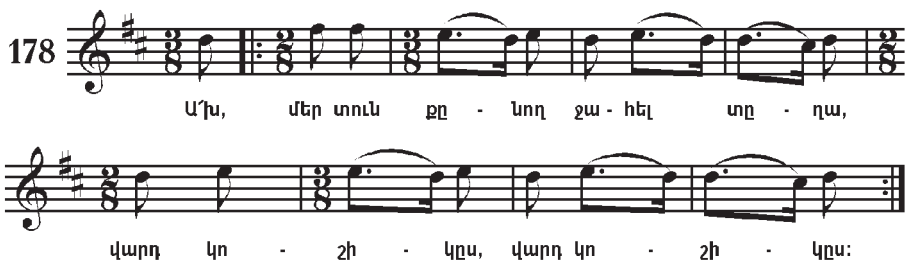
«Յար ջան, արի» երգում (օրինակ 177) փոփոխվում են տակտային չափերը: Հայտնի է, որ մետրը կարող է փոխվել հավասարաչափ կամ անհավասարաչափ ձևով: Այս երգում այն փոխվել է անհավասարաչափ ձևով՝ երեք տակտ 6/4, չորս տակտ 5/4 .

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



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

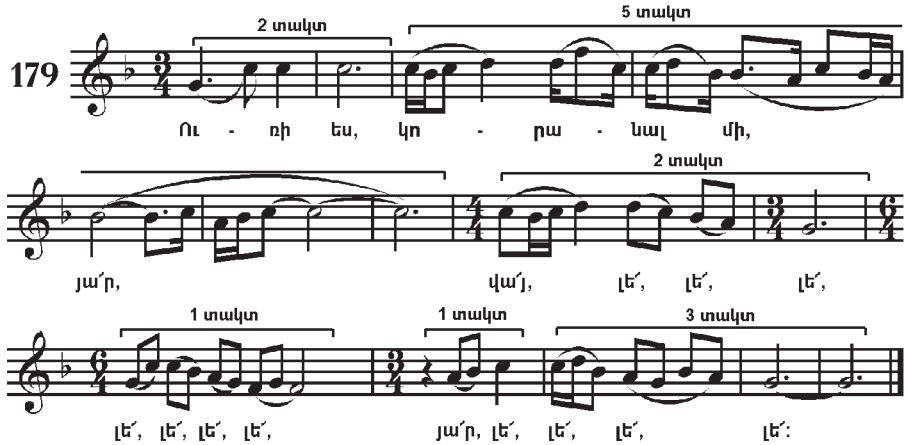
Ստորև բերված երգում մետրը փոփոխվել է հավասարաչափ ձևով.

ՎԱՐԴ ԿՈՇԻԿՍ (Սպ. Մելիքյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Շիրակի երգեր, № 9)

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

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

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

ՈՒՌԻ ԵՍ, ԿՈՐԱՆԱԼ ՄԻ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 61)



Հայ գեղջուկ երգերում մետրի բազմաթիվ արտահայտությունները ապացույց են նրա հարստության:

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

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

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

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

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

Ռիթմ

Ռիթմը տևողությունների հարաբերությունն է՝ մետրական հիմքով:

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

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

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

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

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

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

---

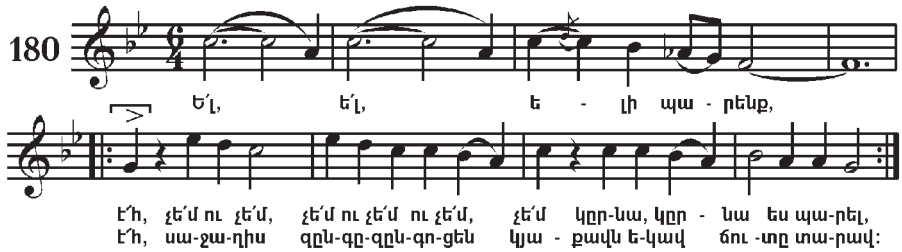
[1] Այս համեմատության մասին տե՛ս՝ **Л. Мазель**, О мелодии, Музгиз, М., 1952, **стр.** 140-142:

Ռիթմական տարրական կառուցվածքները

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

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

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

ԵՂ, ԵՂ, ԵԼԻ՛ ՊԱՐԵՆՔ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 154)

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

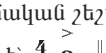
Մետրա-ռիթմի բոլոր երեք ֆունկցիաների՝ նախաշեշտի, շեշտի և թույլ վերջավորության տարբեր զուգորդումներից ստեղծվում են ռիթմական տարրական կառուցվածքների մյուս խմբերը, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի ներգործության իր երանգը, իր արտահայտչականությունը:

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

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

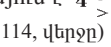
Յամբական կառուցվածքում նախաշեշտը համընկնում է մետրական թույլ մասի հետ, իսկ շեշտը՝ ուժեղ մասի.

---

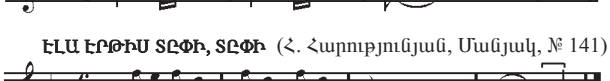
[1] Շեշտերը համազոր պայմաններում լինում են կատարյալ և անկատար, կայուն և անկայուն: Դրանք հանդիպում են տարբեր համակցություններով:
Մետրական ուժեղ մասում հանդես եկող ռիթմական շեշտը կատարյալ է՝ 

Մետրական թույլ մասում հանդես եկող ռիթմական շեշտը անկատար է՝

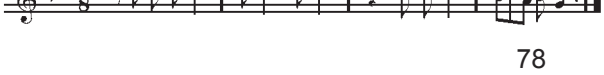
Մեծ տևողությամբ ռիթմական շեշտը կայուն է՝

Փոքր տևողությամբ ռիթմական շեշտը անկայուն է՝ 

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

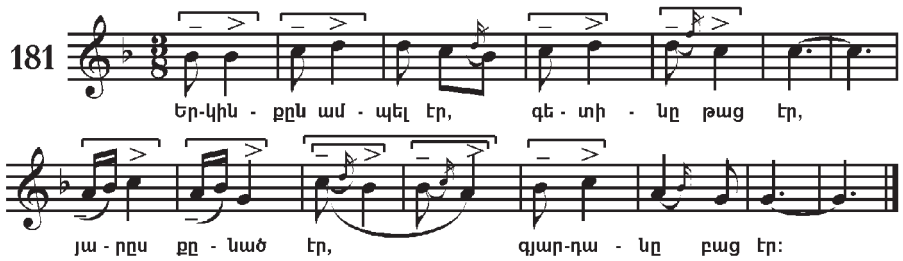


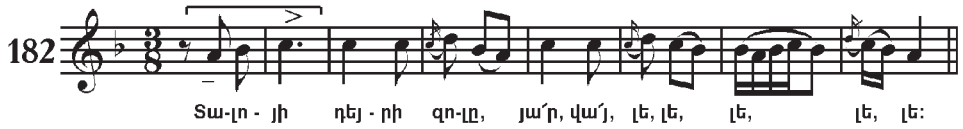
(կատարյալ և կայուն շեշտ)

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

(կայուն և անկատար շեշտ)

Գեղջկական երգերում «մաքուր» յամբը քիչ է հանդիպում. ավելի տարածված են նրա երկու տարատեսակները՝ **անապեստը**, այսինքն կոտորակված նախաշեշտով յամբը՝ , և **տեղափոխված** յամբը, այսինքն մետրական տեղափոխման ենթարկված նախաշեշտով յամբը՝ : Վերջինում նախաշեշտի տեղափոխման շնորհիվ իրար են հաջորդում երկու շեշտ՝ առաջինը մետրական, երկրորդը ռիթմական , բայց մետրական շեշտը քողարկվում է փոքր տևողությամբ և կառուցվածքն ընկալվում է իբրև յամբական՝ կազմված նախաշեշտից ու շեշտից.

Տեղափոխված յամբի օրինակ.

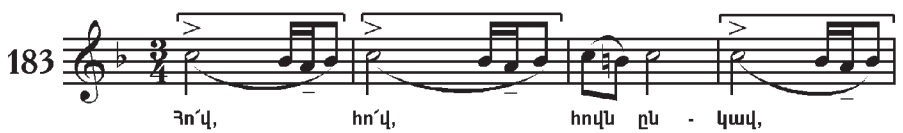
ԵՐԿԻՆՔՆ ԱՄՊԵԼ ԷՐ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 9, № 21)

Անապեստի օրինակ.

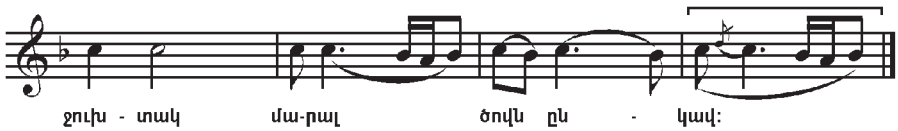
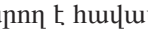
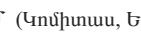
ՏԱԼՈՅԻ ԴԵՅՐԻ ՁՈՒԼԸ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 9, № 27)

Տեղափոխված յամբի լայն օգտագործումը գեղջկական երգի ռիթմի համար շատ տիպական է[1]:

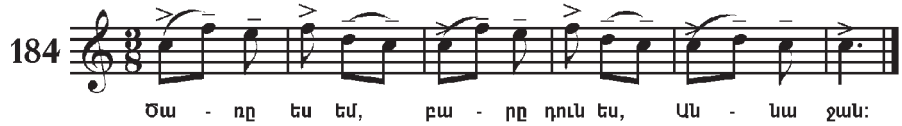
Շեշտի և թույլ վերջավորության զուգորդումից առաջացած ռիթմական տարրական կառուցվածքները կոչվում են քորեյական:

Քորեյական կառուցվածքներն իրենց բնույթով լիրիկական են. դրան հատկապես նպաստում է կառուցվածքի թույլ վերջավորությունն իր պասսիվ երանգով: Քորեյական կառուցվածքները, որ լայնորեն օգտագործվում են հենց գեղջուկի քնարական երգերում, կոչվում են նաև «հառաչանքի մոտիվներ»:

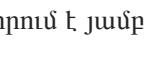
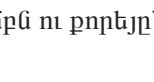
Քորեյական կառուցվածքներում շեշտը համընկնում է մետրական ուժեղ մասի հետ, իսկ թույլ վերջավորությունը՝ թույլ մասի հետ՝ :

ՀՈ՛Վ, ՀՈ՛Վ, ՀՈՎՆ ԸՆԿԱՎ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 7)

[1] Դա հիմնականում պայմանավորված է այն բանով, որ հայերենում շեշտվում է բառի վերջին վանկը.

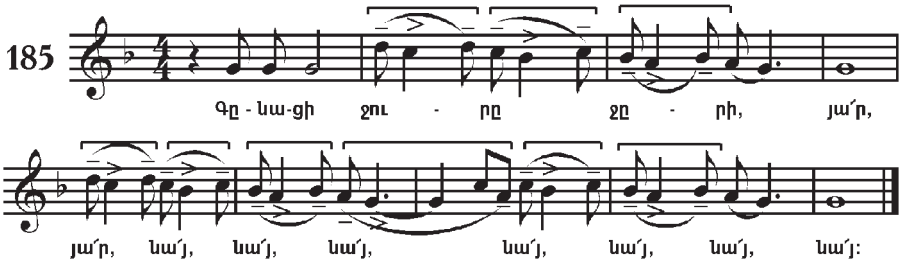
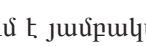
Գարո՛ւն ա, ձուն ա արե՛լ.
Իմ յարն ինձնի՛ց ա սառե՛լ:

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

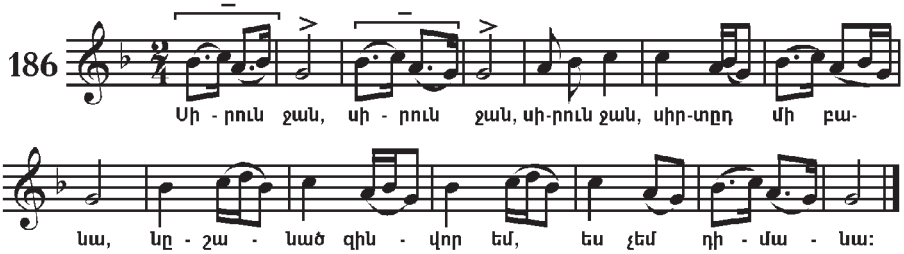
ԾԱՌԸ ԵՍ ԵՄ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 266)

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

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

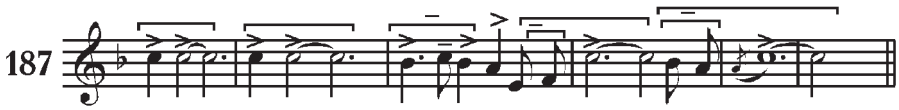
Նա միավորում է յամբն ու քորեյը՝  կամ 

յամբ քորեյ

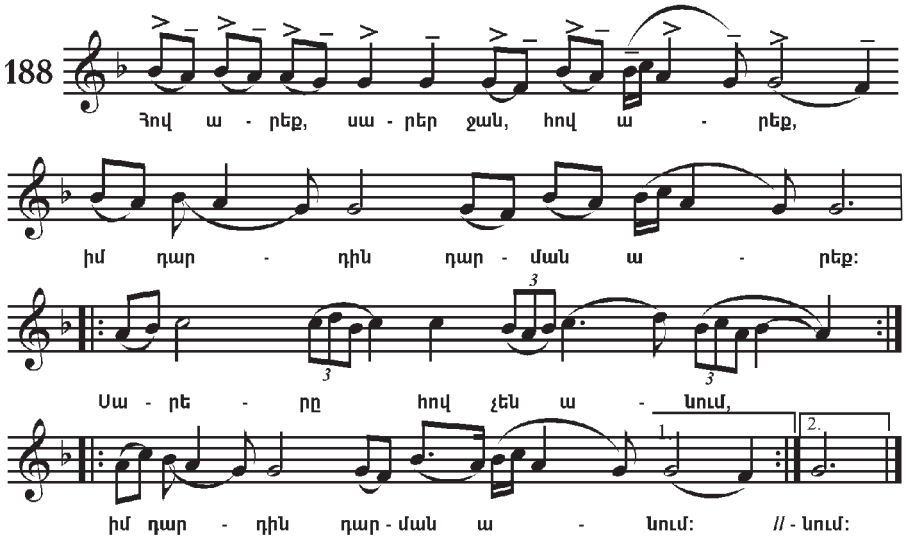
ԳՆԱՑԻ ՋՈՒՐԸ ՋՐԻ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 222)

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

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

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

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

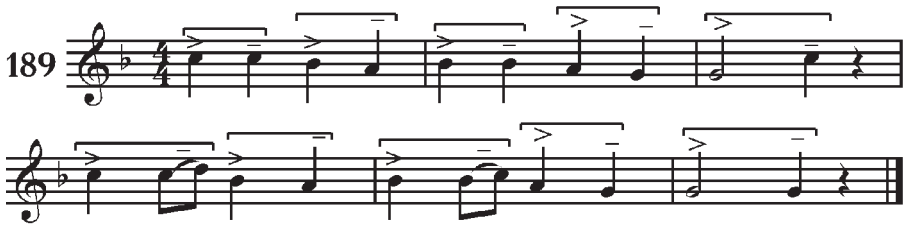
ՉԻԳ ՏՈՒ, ՔԱՇԻ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 33, հատված)

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

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

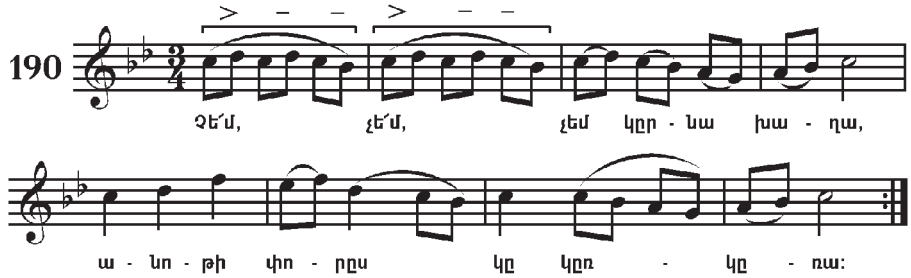


Քորեյը բնորոշ է նաև այն երգերին, որտեղ կա քայլերին համապատասխանող ընդգծված թույլ և ուժեղ, շեշտված և անշեշտ մասերի հերթագայում (օրինակ, քոչարիներում և այլն).

ՊԱՐԵԶԱՆՆԱԿ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 12, № 290)

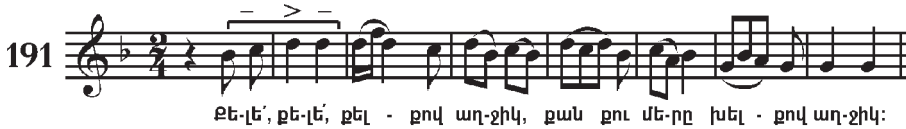


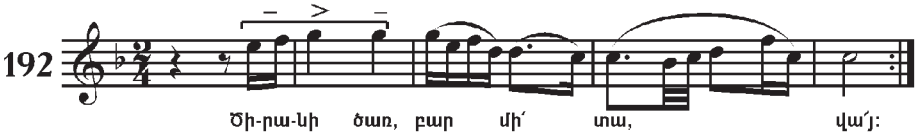
Քորեյը հանդիպում է և այն երգերում, որոնք աչքի են ընկնում մեծ սահունությամբ (օրինակ, կանանց հեզաճկուն պարերում).

ՉԵ՛Մ, ՉԵ՛Մ, ՉԵՄ ԿՐՆԱ ԽԱՂԸ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 145)

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

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

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

ՔԵԼԵ՛, ՔԵԼԵ՛, ՔԵԼՔՈՎ ԱՂՋԻԿ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 12)

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

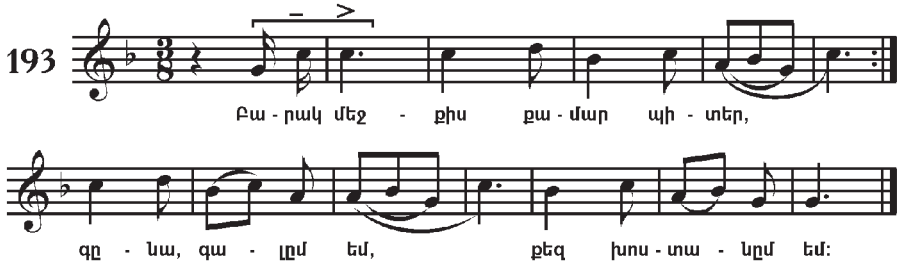
ԾԻՐԱՆԻ ԾԱՌ, ԲԱՐ ՄԻ՛ ՏԱ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 8, հատված)

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

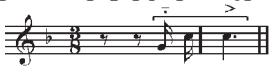
Ռիթմական տարրական կառուցվածքների կապը մեղեդիական զարգացման տիպական ձևերի հետ

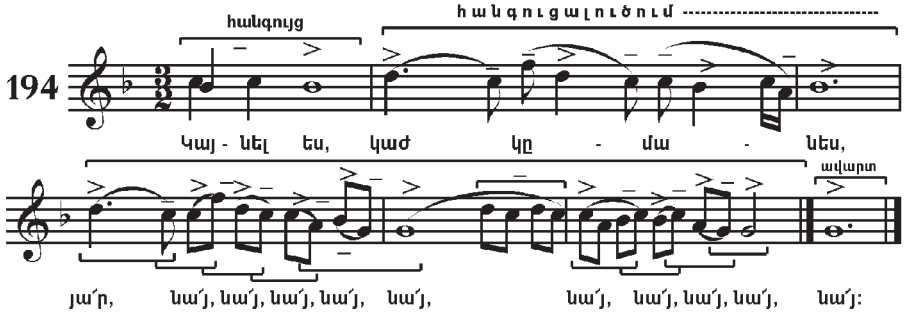
Երգի այս կամ այն մասում ռիթմական տարրական կառուցվածքներից յուրաքանչյուրի հանդես գալը նախ պայմանավորված է երգի բովանդակությամբ, ապա նաև մեղեդիի ծավալման տիպական ձևերով:

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

ԲԱՐԱԿ ՄԵՋՔԻԳ ՔԱՄԱՐ ՊԻՏԵՐ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 9, № 34)

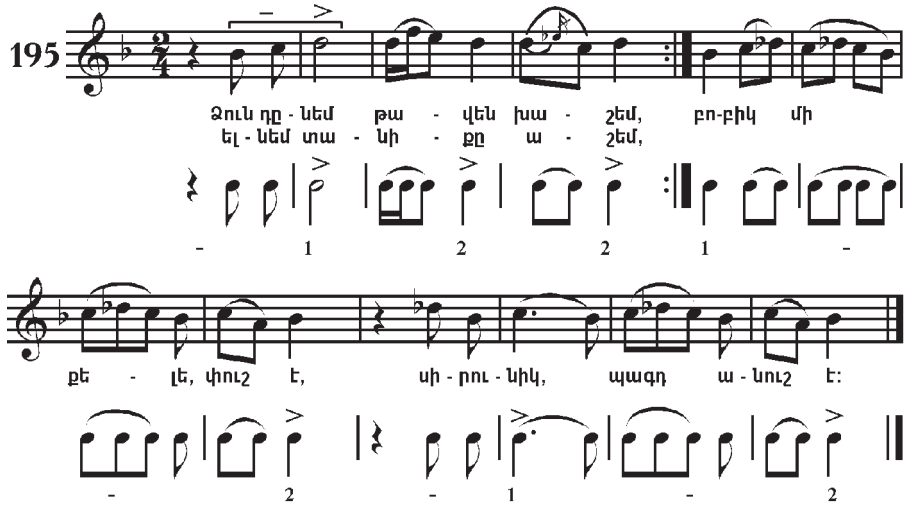


Օրինակում հանգույցը ձևավորվել է երաժշտական լեզվի բոլոր տարրերի մասնակցությամբ, դրանց թվում նաև մետրա-ռիթմի: Վերլուծենք օրինակը. հանգույցում հանդես է եկել կվարտային հիմք ունեցող էոլական մինորի օժանդակ հենակետը, որին կայունություն են հաղորդել թե՛ իր իսկ ներքևի դոմինանտան և թե՛ տակտի ուժեղ մասի մետրական շեշտը, ռիթմական մեծ տևողությունը և անապեստյան տարրական կառուցվածքն իր ակտիվ բնույթով:

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

ԿԱՅՆԵԼ ԵՍ, ԿԱԺ ԿՄՆՆԵՍ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 218)

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

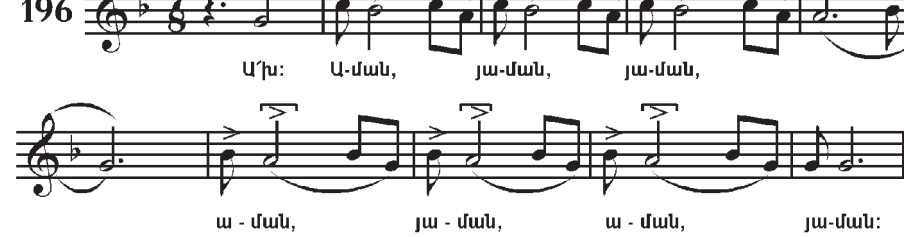
թյունը, նրանց հաջորդման «անկանոնությունը» (տես 195 օրինակը, ուր հարևան տակտերի շեշտերը հանդես են եկել մետրական տարբեր մասերում).

ՉՈՒՆ ԴՆԵՄ ԹԱՎԵՆ, ԽԱՉԵՄ [ԲՈՐԻԿ ՍԻ՛ ՔԵԼԵ, ՓՈՒՇ Է] (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 3)



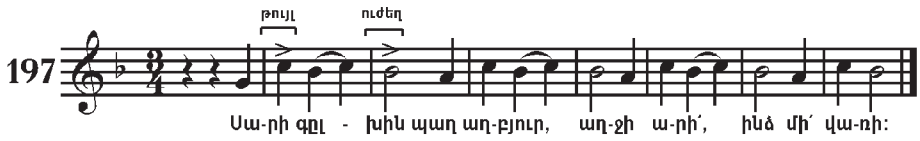
Ռիթմական բազմազանություն ստեղծելու հնարներից է **սինկոպան**: Նա ունի ներգործության ու արտահայտչության մեծ ուժ, քանի որ նրանում բախվում են մետրական և ռիթմական շեշտերը: Բախման հետևանքով չեզոքանում է մետրական շեշտի ներգործության ուժը. այն իր վրա է վերցնում ռիթմական շեշտը: Սինկոպայով հանդես եկած ռիթմական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

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

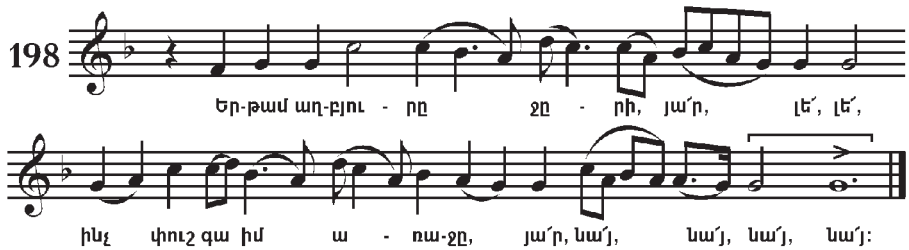
Ա՛Խ: ԱՄԱՆ, ՅԱՄԱՆ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 205)

[1] «Ռիթմական թռիչք» է կոչվում ռիթմական միավորների այն հարաբերությունը, որի ժամանակ հակադրության մեջ են մտնում շատ փոքր և շատ մեծ տևողության երկու միավորներ. օր.՝ դարձվածքում միավորը նախորդող մեկ տասնվեցերորդականից մեծ է 14 անգամ: «Ռիթմական թռիչքներ» հանդիպում են գլխավորապես ռեչիտատիվ-իմպրովիզացիոն ռիթմում:

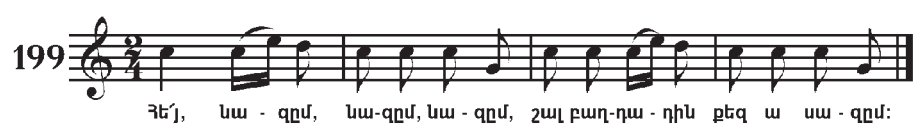
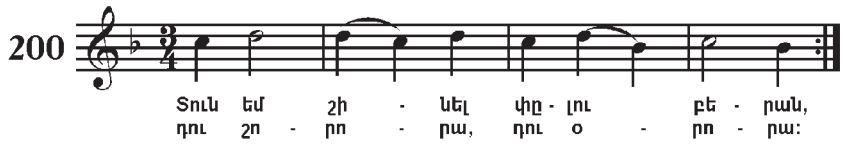
Այսպես, սինկոպայով ու «ռիթմական թռիչքով» չեզոքացված է մետրական շեշտի ներգործությունը և ստեղծված ռիթմական «ծանր շեշտ», ռիթմական սրություն:

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

ՍԱՐԻ ԳԼԽԻՆ ՊԱՂ ԱՂԲՅՈՒՐ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 97)

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

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

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

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

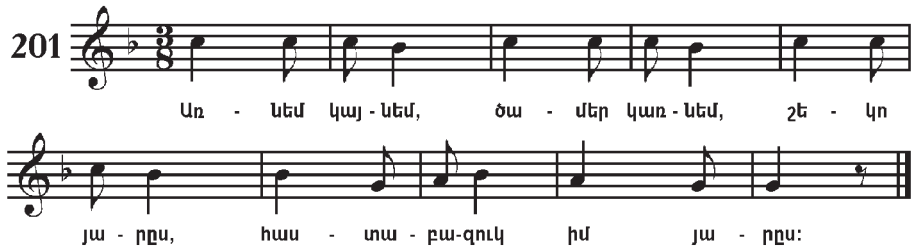
ՀԵ՛Յ, ՆԱԶԸՄ (Հ. Հարությունյան, Մանյակ, № 73, հատված)

ՏՈՒՆ ԵՄ ՇԻՆԵԼ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 232)

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

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

Ռիթմի զարգացման երեք սկզբունքները
(պարային, երգային, ռեչիտատիվ-իմպրովիզացիոն)

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

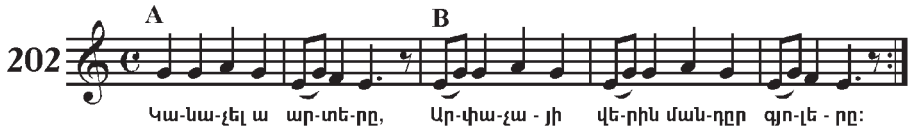
Գոյություն ունի ռիթմի զարգացման երեք սկզբունք՝ պարային, երգային և ռեչիտատիվ-իմպրովիզացիոն[1]:

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

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

[1] Հակիրճության համար կարելի է ռիթմի զարգացման պարային սկզբունքի փոխարեն պարզապես օգտագործել **պարային ռիթմ** տերմինը, նաև **երգային ռիթմ** և **ռեչիտատիվ-իմպրովիզացիոն ռիթմ** տերմինները:

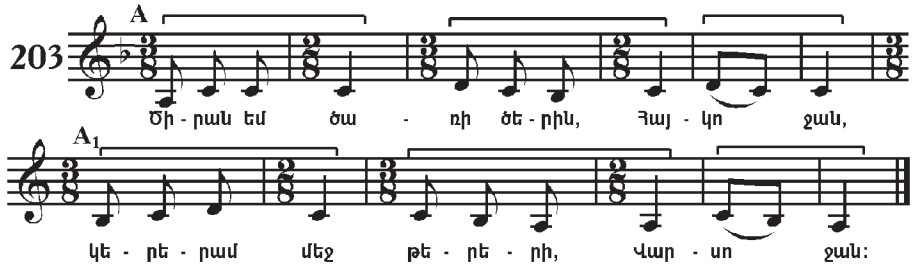
Առնեմ կայնեմ,
Ծամեր կառնեմ,
Շեկո յարս,
Հաստաբազուկ
Իմ յարս:

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



Կանաչել ա արտերը,
Արփաչայի վերին մանդր գյոլերը,
Թազացել ա դարդերը,
Մի յար սիրի, դարդից ընկա չոլերը:

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



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

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

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

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

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

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

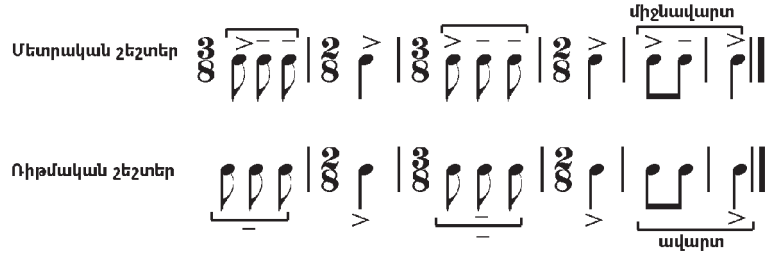
դ) Միջնավարտներն ու վերջնավարտները մեծ մասամբ հանգավորված են, այսինքն ունեն միևնույն ռիթմական պատկերը՝ մետրական նույն դիրքավորումով:

ե) Մետրական ու ռիթմական շեշտերը հիմնականում համընկնում են:

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

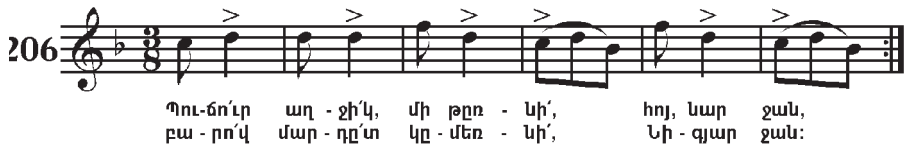
«Վարսո ջան» երգի ռիթմում **դ, ե** և **զ** կետերում նշված առանձնահատկություններն ակներև են.

205



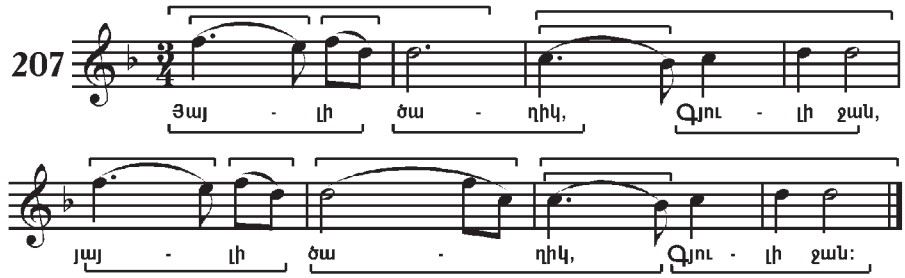
Երգի ամեն մի հատված (տող) ունի 6 տակտ, որոնց մեջ ռիթմական միավորների քանակը նույնն է (11 միավոր): Լրիվ համապատասխանության մեջ են ռիթմական ու մետրական շեշտերը, այսինքն թե՛ մեկը, թե՛ մյուսը հանդես են գալիս տակտի ուժեղ մասերում. ռիթմի ու մետրի տեսակետից հանգավորված են միջնավարտն ու վերջնավարտը: Երգի ձևն ամբողջականացնող միակ տարբերությունը լադա-ինտոնացիայի ոլորտում է (տե՛ս օրինակ 203)՝ երկու հատվածներից A-ն ծավալվում է տերցիային հիմք ունեցող փռյուգիական մինորի օժանդակ հենակետի ոլորտում և ավարտվում է օժանդակ հենակետով (**դո**), իսկ A_1-ը՝ T-ի ոլորտում և ավարտվում է T-ով:

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

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

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

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

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

ՅԱՅԼԻ ԾՂԻԿ, ԳՅՈՒԼԻ ՋԱՆ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 39)

Երգայնություն է ստեղծում մեղեդու ոչ քառակուսի կառուցվածքը:

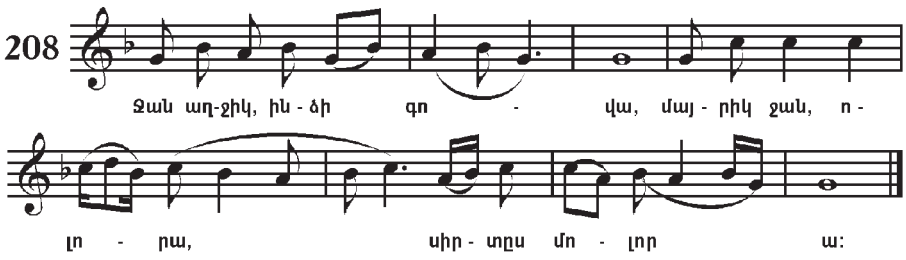
Այսպես, «Կանաչել ա արտերը» (օրինակ 202) երգի առաջին կեսը (A) ունի երկու տակտ, իսկ երկրորդ կեսը (B)՝ երեք տակտ՝ պայմանավորված բանաստեղծական երկտողերի վանկերի անհավասարությամբ (7, 11). դրա հետևանքով խախտվել է երկու կեսերի ռիթմական պատկերի նույնությունը, ուժեղացել՝ երգայնության տարրը:

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

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

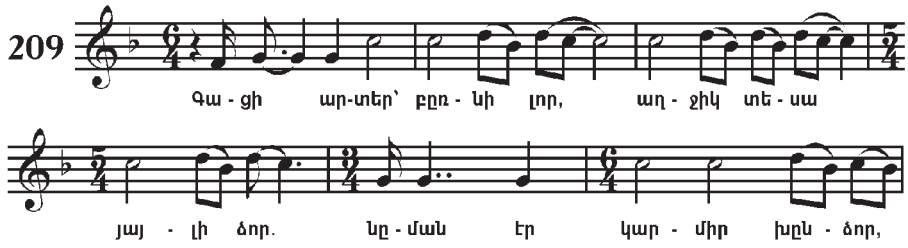
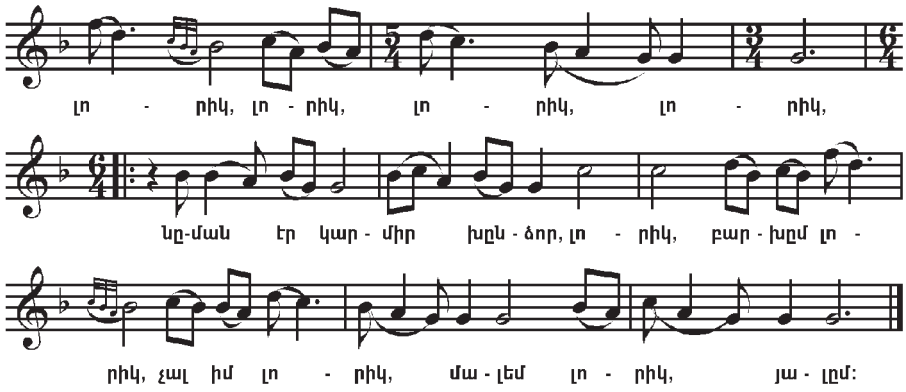
Երգային ռիթմը զարգանում է **կայուն**, մեծ մասամբ բարդ (զույգ և կենտ) և **ոչ պարբերաբար փոփոխվող մետրական հիմքով**.

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



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

ԳԱՑԻ ԱՐՏԵՐ՝ ԲՌՆԻ ԼՈՐ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 44)



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

Մետրի հավասարաչափությունը երգային ռիթմում ստեղծում է շարժման պարբերականության տարրեր: Սակայն դրանք հաղթահարվում են մեղեդու ծավալման ընթացքում զարգացման բազմաթիվ հնարների ու մետրա-ռիթմի այլևայլ դրսևորումների օգնությամբ.

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

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

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

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

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

զ) Ռիթմական շեշտերը հանդես են գալիս անկանոն ձևով:

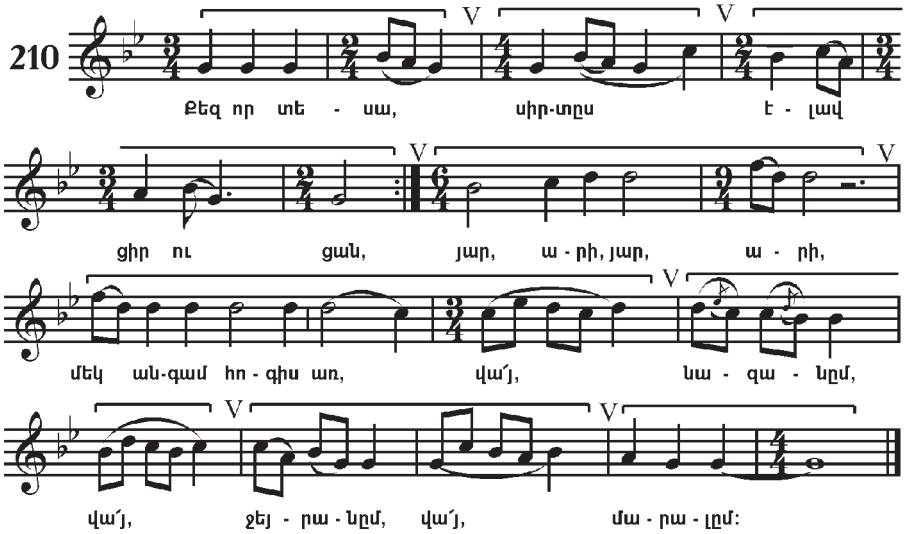
է) Տեքստի ռիթմն ու շեշտադրությունը և երգի ռիթմն ու շեշտադրությունը գտնվում են անհամապատասխանության մեջ, չեն համընկնում. ամեն մի վանկ կարող է «երգվել», եղանակավորվել նույնիսկ ռիթմական ամբողջական կառուցվածքով:

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

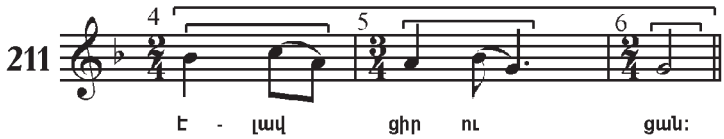
թ) Լայնորեն օգտագործվում են ներտակտային ու միջտակտային սինկոպաները՝ իբրև շարժման պարբերականությունը խախտելու զորեղ միջոց:

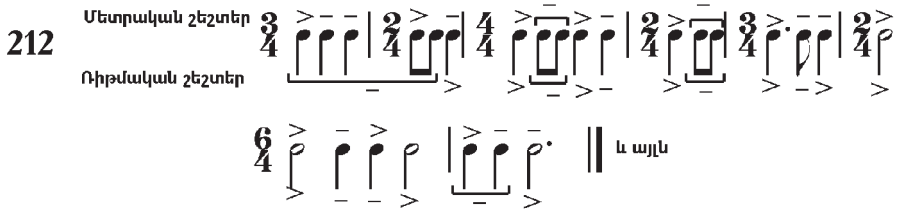
Երգային ռիթմի թվարկած առանձնահատկությունների տեսանկյունով վերլուծենք «Քեզ որ տեսա» երգը.

ՔԵԶ ՈՐ ՏԵՍԱ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 243)*



Քեզ որ տեսա, սիրտս էլավ ցիր ու ցան.
Յա՛ր, արի՛, յա՛ր արի՛,
Մեկ անգամ հոգիս առ, վա՛յ,
Նազանըմ վա՛յ, ջեյրանըմ վա՛յ, մարալըմ:

Երգի ռիթմական առանձին կառուցվածքներն անհամաչափ են և ծավալուն (տե՛ս օրինակում իրարից փակագծով առանձնացված հատվածները): Կառուցվածքների անհամաչափությունը ակներևորեն երևան կգա, եթե նրանց մեծությունը տակտերի քանակով չափելու դեպքում դիմենք թվերի օգնությանը՝ 2 տակտ+1 տակտ+3 տակտ+2 տակտ+3 տակտ+2 տակտ+2 տակտ+2 տակտ: Կառուցվածքների ծավալունության և անհամաչափության պատճառով ցեզուրաները հաճախակի չեն հանդիպում և մեկը մյուսից գտնվում են ոչ հավասար տարածության վրա (օրինակում ցույց են տրված շունչ առնելու նշանով՝ V): Ռիթմական ամեն մի ծավալուն կառուցվածքի ներսում առկա են ինտոնացիոն փոքր կառուցվածքներ, որոնք կապակցված են, երգվում են մեկ միասնական շնչով և ստեղծում ամբողջի ծավալունությունը. այդպիսին է 4-6 տակտերի ռիթմը, որն իր ներսում բաղկացած է երեք առանձին փոքր կառուցվածքներից.

Երգի համարյա ամեն մի տակտ ունի ռիթմական ուրույն պատկեր: Տարբեր են ռիթմական տևողությամբ երգի միջնավարտն ու վերջնավարտը. վերջնավարտն ավելի կատարյալ է ու կայուն: Երգում չեն համընկնում մետրական ու ռիթմական շեշտերի պատկերները.



Մետրական ու ռիթմական շեշտերի չհամընկնելը, ռիթմական շեշտերի հանդես գալու անկանոնությունը ստեղծում են երգին բնորոշ հուզականությունը, լարվածությունը, շարժման դինամիկան:

Օրինակում մեղեդիական գծի ու բանաստեղծական տեքստի ռիթմը, նրանց շեշտադրությունը իրար չեն համապատասխանում: Դա նույնպես սրում է երգի ներքին լարվածությունը.

213

Բանաստեղծական տեքստի վանկերը եղանակավորված են.

214

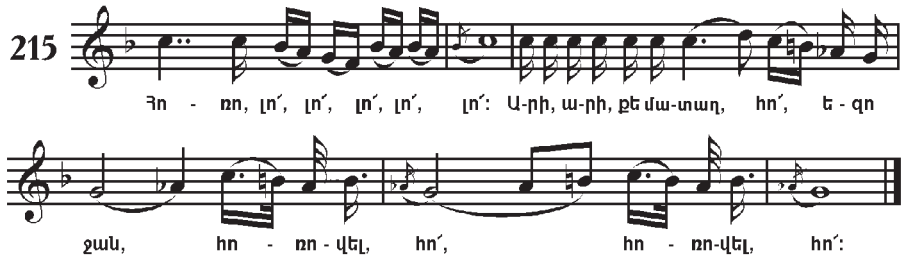
Գեղջկական քնարական այս լայնաշունչ օրինակի երգայնությանն է նպաստում նաև նրա անհավասարաչափ փոփոխվող մետրը: Օրինակի առաջին հատվածի վեց տակտերից ամեն մեկն ունի իր մետրը՝ 3/4 2/4 4/4 2/4 3/4 2/4, որոնց հաջորդման մեջ կանոնավորություն չկա:

Ռիթմի զարգացման երգային սկզբունքը հարուստ է ու հետաքրքիր շնորհիվ այն բախման, որ ստեղծվում է նրանում առկա շարժման պարբերականության և այն խախտող հնարների միջև:

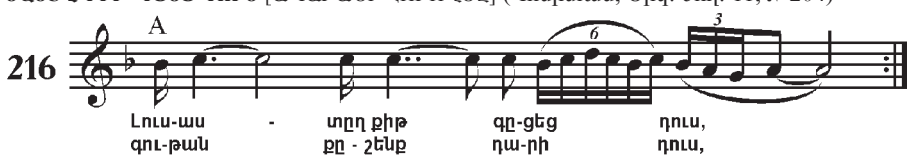
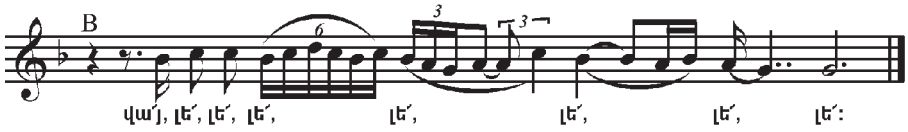
Շարժման պարբերականության խախտում՝ ահա զարգացման այն սկզբունքը, որով բնորոշվում է երգային ռիթմը:

Ռեչիտատիվ-իմպրովիզացիոն ռիթմը հիմնականում կապված է բանաստեղծական տեքստի **շարադրման արձակ ձևի հետ**: Ծավալվում է **մետրական ազատ** հիմքով (հանդիպող մետրական կամ տակտային բաժանումները միանգամայն պայմանական են). սա նշանակում է, որ երգի ամեն մի հատված ունի իր մետրը:

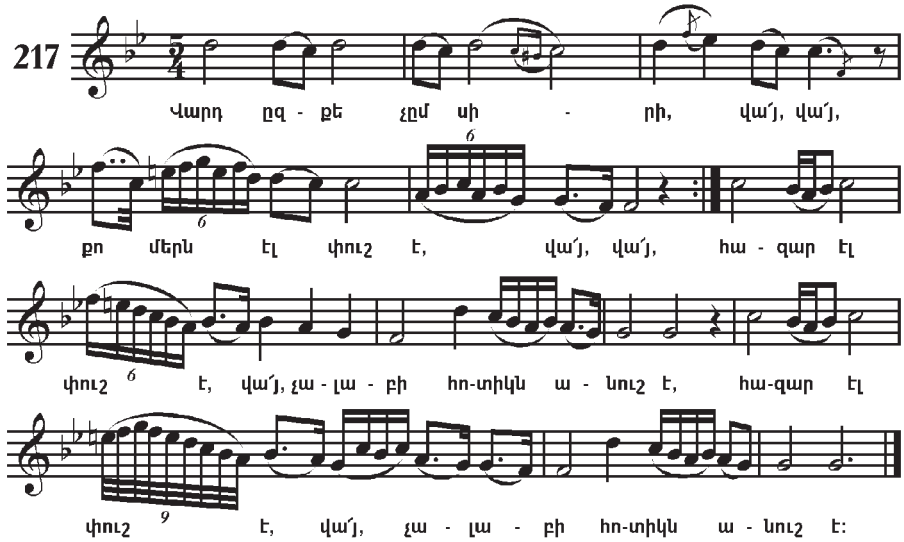
ՀՈՌՈՂՈ, ԼՈ, ԼՈ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 34)

215

Հորո, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛.
Արի՛, արի՛, քե ղուրբան, հո՛, եզո ջան,
Հորովել, հո՛, հորովել, հո՛:

ԼՈՒՍԱՍՏՂ ՔԻԹ ԳՅԵՑ ԴՈՒՍ [ԱՊԱՐԱՆԻ ՀՈՐՈՎԵԼ] (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 204)

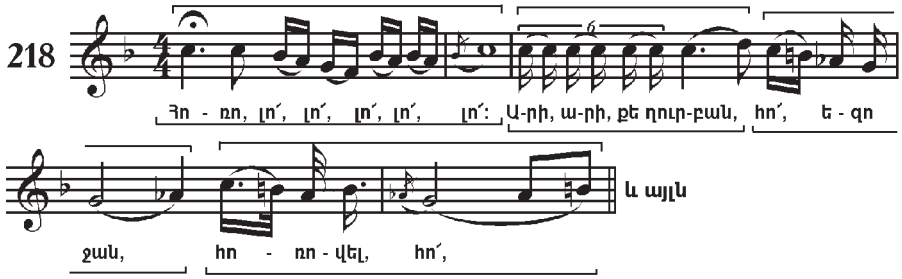
216

Լուսաստղ քիթ գցեց դուս,
Գութան քշենք դարի դուս,
Վա՛յ, լե՛, լե՛, լե՛, լե՛, լե՛, լե՛, լե՛:

ՎԱՐԴ ԸՉՔԵ ՉԸՄ ՍԻՐԻ (Հ. Հարությունյան, Մանյակ, № 33)

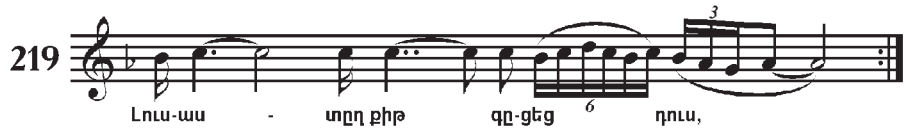


Վարդ, ըզքե չըմ սիրի, **վա՛յ, վա՛յ,**
Քո մերն էլ փուշ է, **վա՛յ, վա՛յ,**
Հազար էլ փուշ է, **վա՛յ չալաբի,**
Հոտիկն անուշ է.
Հազար էլ փուշ է, **վա՛յ չալաբի,**
Հոտիկն անուշ է:

Ռեչիտատիվ-իմպրովիզացիոն ռիթմում ռիթմական առանձին կառուցվածքների ծավալը պայմանավորված է տեքստային կառուցվածքների ծավալով.



Ռեչիտատիվ-իմպրովիզացիոն ռիթմի անհավասար, անհամաչափ (և՛ կարճ, և՛ ծավալուն) կառուցվածքները հաջորդում են իրար «անկանոն» ձևով: Այստեղ, ինչպես և երգային ռիթմում, փոխպայմանավորվածության իմաստով դարձյալ ազատ հարաբե-

րության մեջ են մետրական ու ռիթմական շեշտերը, միջնավարտներն ու վերջնավարտները: Իբրև կառուցվածքների միահյուսման հնար հանդես են գալիս թե՛ շղթայումը, թե՛ կրկնությունը և թե՛ համադրությունը: Տեքստի ամեն մի վանկ կարող է երգվել ռիթմական մեկ ամբողջ նախադասությամբ և, ի հակադրություն դրան, հատկապես ռեչիտատիվներում՝ դրսևորվել ռիթմական մեկ միավորով. օրինակ 216-ում «լուս-աս-տղղ քիթ գը-» վանկերը դրսևորվել են ռիթմական մեկ միավորով, իսկ «-ցեց դուս» վանկերը երգվել են, եղանակավորվել.

Շարժման ազատություն՝ ահա զարգացման այն սկզբունքը, որով բնորոշվում է ռեչիտատիվ-իմպրովիզացիոն ռիթմը:

Շարժման ազատությունը հնարավոր է դարձնում ռեչիտատիվ-իմպրովիզացիոն ռիթմում ազատորեն օգտագործել տևողությունների ոչ սովորական բաժանումներ (տրիոլ, սեքստոլ և այլն), տևողությունների սուր հարաբերություններ կամ, ինչպես ընդունված է ասել, «ռիթմական թռիչքներ», ֆերմատաներ, պաուզաներ: Դրանք բոլորը ռեչիտատիվ-իմպրովիզացիոն ռիթմի **իմպրովիզացիոն** զարգացման տարրերն են:

Ռիթմի զարգացման պարային, երգային և ռեչիտատիվ-իմպրովիզացիոն սկզբունքները գեղջկական երգերում գործում են ինչպես ինքնուրույն, այնպես էլ փոխներթափանցված ձևով:

Ինքնուրույն ձևով գործելիս նրանցից յուրաքանչյուրը կապվում է հիմնականում գեղջկական երգի այս կամ այն ժանրի հետ. օրինակ, պարային ռիթմը բնորոշ է այն բոլոր ժանրերին, որոնց հիմքը կազմում է **շարժման համաչափությունը** (պարերգ, քայլերգ, կանանց աշխատանքային երգեր և այլն). երգային ռիթմը բնորոշ է այն բոլոր ժանրերին, որոնք **լայնաշունչ են, երգվող, ծորուն** (քնարական երգեր, լալիք, պատմական երգեր և այլն). ռեչիտատիվ-իմպրովիզացիոն ռիթմը բնորոշ է այն բոլոր ժանրերին, որոնք պատմողական են (անտունի, հորովել, վիպերգ, ողբ և այլն)[1]:

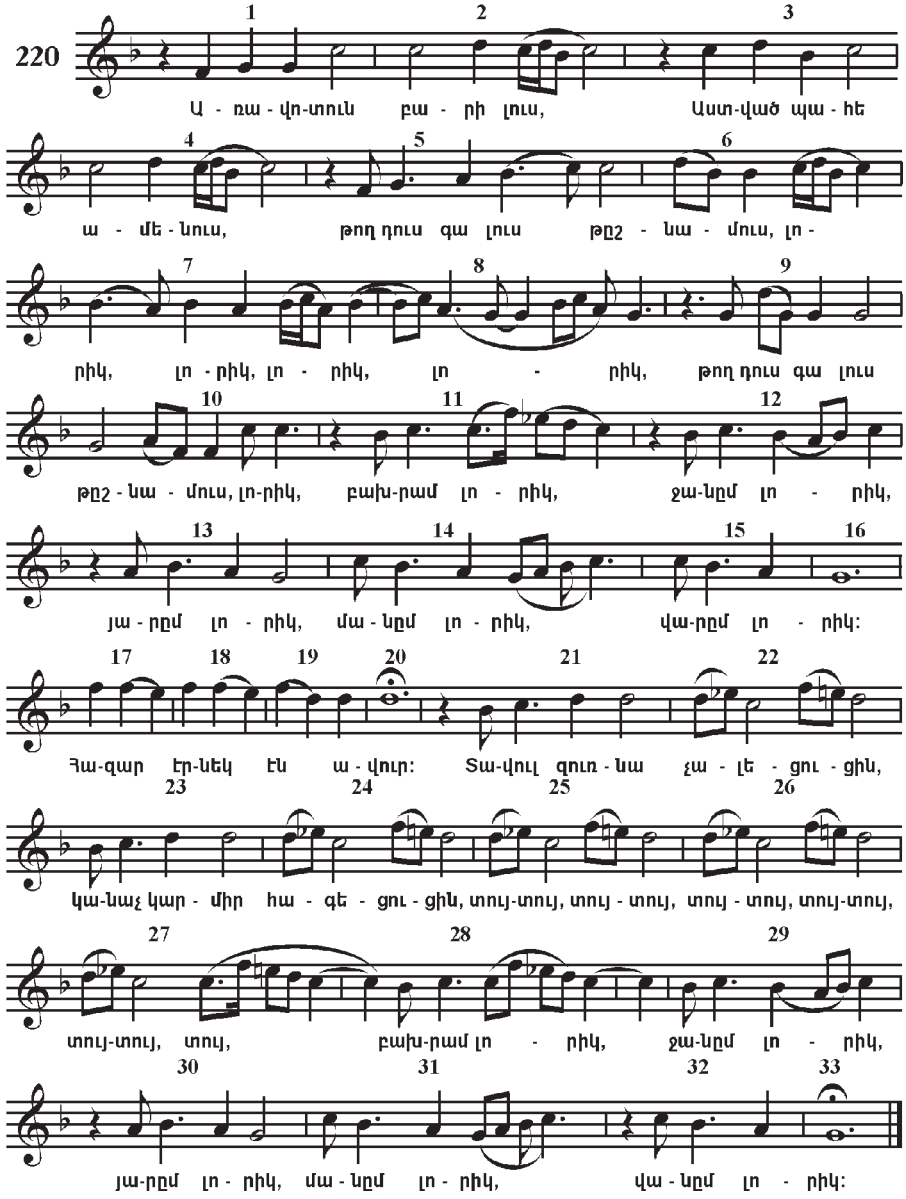
Ռիթմի զարգացման պարային, երգային և ռեչիտատիվ-իմպրովիզացիոն սկզբունքների **փոխներթափանցումը** հանդիպում է գեղջկական երաժշտության ծավալուն նմուշներում, որոնք իրենց զարգացման ընթացքում դրսևորում են այլևայլ տրամադրություններ, «լուսաբանում» երգի բովանդակությունը տարբեր տեսանկյուններով: № 220 օրինակում 1-16 տակտերի ռիթմը երգային է, 17-20-ը ռեչիտատիվ-իմպրովիզացիոն, 21-28-ը՝ պարային և 29-33-ը՝ դարձյալ երգային: «Լորիկ» երգում ռիթմի զարգացման սկզբունքների նման բազմազանությունը հետևանք է նրանում արտահայտված տրամադրությունների բազմազանության. հարսանեկան այս երգում մաղթանքը զուգորդվել է անցյալի երանելի օրերի հուշերի հետ՝ ներկա եղողներից ոմանք հիշում են իրենց հարսանիքի օրը, «փառավոր հանդեսները, գունագեղ զգեստները, պարերը, ուրախ ու զվարթ բացականչությունները, սրինգն ու թմբուկը, ժամն ու մոմը, Ավետարանն ու այն նվիրական վայրկյանը, երբ ձեռը ձեռին և կյանքը կյանքին կապեցին» (Կոմիտաս)[2]:

Ռիթմի զարգացման տարբեր սկզբունքների փոխներթափանցումը ժողովրդական գեղջկական երաժշտության ռիթմի առանձնահատկություններից է:

---

[1] Այդ ամենի մասին տե՛ս «Գեղջկական երգի թեմատիկան և ժանրերը» բաժնում, առանձին ժանրերի երաժշտական լեզվի բնութագրերում:

[2] **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, III հատոր, խմբերգեր, «Հայաստան» հրատ., Երևան, 1969, էջ 268:

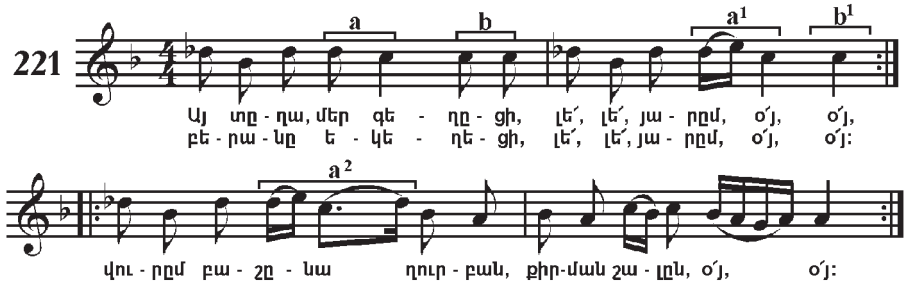
ԱՌԱՎՈՏՈՒՆ ԲԱՐԻ ԼՈՒՍ [ԼՈՐԻԿ] (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 112)*

Ռիթմի տարբերակումը

Տարբերակումը մետրա-ռիթմի զարգացման միջոցներից է:

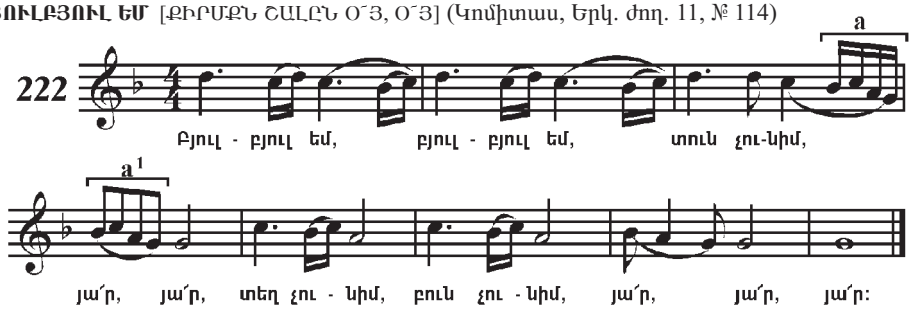
Գեղջկական երգի մետրա-ռիթմը տարբերակվում է զանազան հնարներով: Դրանցից են.

ա) տևողությունների կոտորակումը.

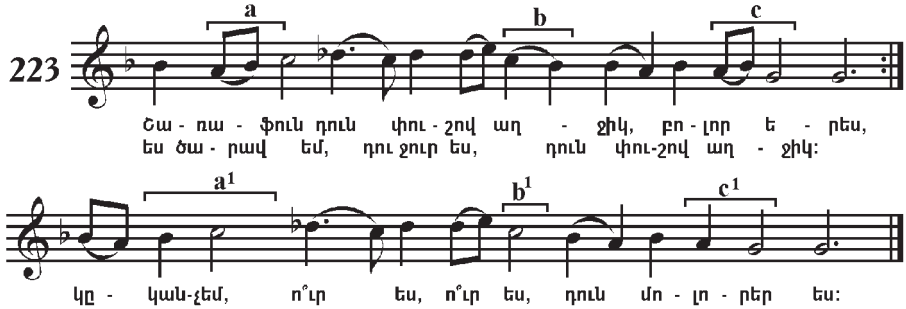
ԱՅ ՏՂԱ ՄԵՐ ԳԵՂԵՑԻ [ՔԻՐՄԱՔՆ ՇԱԼՔՆ Օ՜Յ, Օ՜Յ] (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 216)



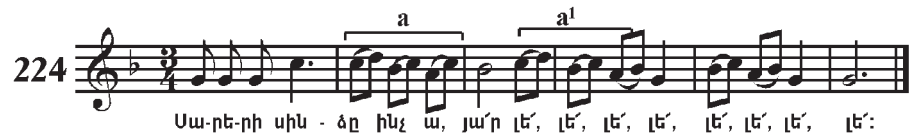
բ) ռիթմական միավորների մեծացումն ու փոքրացումը.

ԲՅՈՒԼԲՅՈՒԼ ԵՄ [ՔԻՐՄԱՔՆ ՇԱԼՔՆ Օ՜Յ, Օ՜Յ] (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 114)

գ) միևնույն ինտոնացիաների ռիթմական տարբեր խմբավորումը.

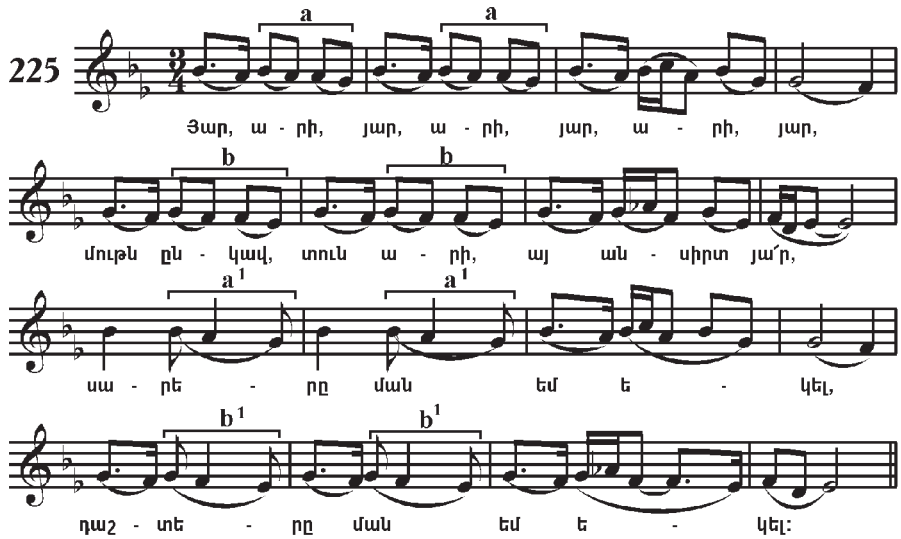
ՇԱՌԱՖՈՒՆ ԴՈՒՆ ՓՈՒՇՈՎ ԱՂՋԻԿ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 107)



դ) ինտոնացիոն դարձվածքների տակտին հակադիր շարժումը (մետրական տարբերակում).

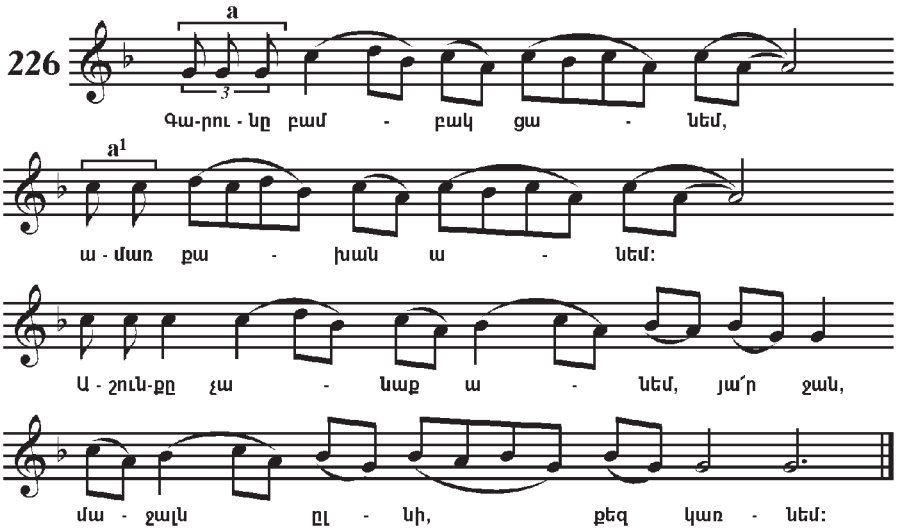
ՍԱՐԵՐԻ ՍԻՆՋԸ ԻՆՋ Ա (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 71)

ե) սինկոպաների օգտագործումը.

ՅԱՐ, ԱՐԻ, ՅԱՐ [ԴՈՒ ԱՆՍԻՐՏ ՅԱՐ] (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 24, հատված)



գ) զույգ տևողությունների փոխարինումը կենտ տևողություններով և հակառակը.

ԳԱՐՈՒՆԸ ԲԱՄԲԱԿ ՅԱՆԵՄ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 167)



Երգի ստեղծման պրոցեսում երաժշտական լեզվի բոլոր տարրերը և ձևակառուցման գործոնները «միասնական» են, «գործում» են համատեղ, մեկը մյուսին լրացնելով: Այդ պրոցեսում երաժշտական լեզվի տարրերը «օգնում» են ռիթմին ստեղծելու իր երեք հիմնական կերպարները. շարժման պարբերականություն (պարային ռիթմ), **շարժման պարբերականության հաղթահարում** կամ **խախտում** (երգային ռիթմ) և **շարժման ազատություն** (ռեչիտատիվ-իմպրովիզացիոն ռիթմ):

Ք ԲԱԺԻՆ

ԳԵՂՋԿԱԿԱՆ ԵՐԳԻ ԹԵՄԱՏԻԿԱՆ ԵՎ ԺԱՆՐԵՐԸ

Գեղջկական երգը մեղեդու և խոսքի օրգանական միասնությունն է: Այդ միասնության մեջ է դրսևորված երգի կերպարային-հուզական բովանդակությունը՝ գեղջուկին շրջապատող իրական աշխարհի գեղարվեստական արտացոլումը:

«Գեղջուկը բնության հարազատ զավակն է, — գրում է Կոմիտասը, — ուստի ճաշակել է բնությունը բովանդակ հոգով ու սրտով: Իր երգերում մեջ բնությունը կխոսի, որովհետև բնությունն է նախ իր մեջ խոսած: Իր սրտի մեջ բնության ծովը կհուզվի, վասնզի ինքն իսկ բնության ալիքներու վրա կդեգերե: Իր երգերն իր կյանքն են, զի ամբողջ կյանքը իր երգերու մեջն է ներշնչած: Վերջապես, գեղջուկ երգերը տեսակ-տեսակ ասուն հայելիներ են, որոնք զատ-զատ իրենց ծնունդ առած վայրերուն դիրքը, կլիման, բնությունը և կյանքը կանդրադարձնեն»[1]:

Խոսքն ու մեղեդին օրգանապես կապվում են երգը հյուսելու պրոցեսում, ընդ որում մեղեդու բնույթը պայմանավորված է խոսքի կերպարային բովանդակությամբ: Ժողովրդական երգում ընդհանրապես բանաստեղծական խոսքով է հիմնականում պայմանավորված ամեն ինչ՝ թեմատիկ բովանդակությունը, դրանից բխող ժանրային հատկանիշները, կառուցվածքային ու ոճական առանձնահատկությունները:

«Երբ պոկ է գալի մի եղանակ իր բուն և հիմնական բառերից, կորցնում է հավասարակշռող նեցուկը, կանգուն պահող հենարանը և անհայտանում»[2]:

Երաժշտական և բանաստեղծական տեքստերի կապը հատկապես օրգանական է երգի առաջին տան մեջ, քանի որ երգն ամբողջությամբ այստեղ է ստեղծվում. մնացած տները հորինվում են առաջին տան օրինակով: Իսկ, ասենք, պարերգի ժանրում հաճախ ժողովուրդը երգի առաջին տունը հորինելուց հետո հաջորդ տները հորինելու փոխարեն դիմում է ուրիշ երգերից իրեն ծանոթ ու իր հիշողության մեջ տպավորված զանազան քառյակների օգնությանը՝ ընտրելով այնպիսիք, որոնք իրենց հուզական գունավորմամբ և տաղաչափությամբ համապատասխանում են տվյալ երգի ընդհանուր տրամադրությանն ու կառուցվածքին:

Երգի տեքստի նշանակությունը մեղեդու համար «ճակատագրական» է. հատկապես տարածվում և երկար են ապրում (նաև պրոֆեսիոնալ երգարվեստում) այն երգերը, որոնց մեղեդին ու խոսքը բնորոշվում են մեծ համապատասխանությամբ, ներքին կապի անքակտելիությամբ և համազոր ցայտունությամբ:

Գեղջկական երգի բանաստեղծական խոսքը, սովորաբար, իմաստուն է և պարզ: Նրանում պատկերավորությունն ու էմոցիոնալ հագեցվածությունը զուգորդված են զուսպ արտահայտչաձևի ու ողջախոհության հետ: Նա հակիրճ է, բայց և բովանդակությամբ խոր ու հարուստ:

Երգի գաղափարական-հուզական բովանդակությունը հնչյունային մարմնավորում է ստանում երաժշտական լեզվի տարրերի (լադի, ինտոնացիայի, մետրի ու ռիթմի) օգնությամբ, նրանց անխզելի միասնությամբ:

---

[1] **Կոմիտաս,** Հայ գեղջուկ երաժշտություն, Գեղարվեստ № 4, Թիֆլիս, 1911, էջ 176:

[2] **Կոմիտաս,** Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Հայպետհրատ, Երևան, 1941, էջ 28-29:

Բանաստեղծական տեքստի երաժշտականացման գործում մեծ է ձևակառուցման գործոնների (տարբերակում, սեկվենցիա, կրկնություն, կազմություն և այլն) մասնակցությունը:

Երաժշտական լեզվի տարրերի ու ձևակառուցման գործոնների համագործակցությունը կոչվում է **մեղեդիական զարգացում**: Երգի բովանդակության և մեղեդիական զարգացման կապը փոխադարձ է:

Ուսումնասիրենք հայկական ժողովրդական գեղջկական երգի ժանրերը[1] այդ կապի տեսանկյունից, բնութագրելով նրանցից յուրաքանչյուրն առանձին-առանձին:

ԱՇԽԱՏԱՆՔԱՅԻՆ ԵՐԳԵՐ

ա) Երկրագործական աշխատանքների երգեր կամ հորովելներ:

բ) Կանանց աշխատանքային երգեր:

Աշխատանքային են կոչվում այն բոլոր երգերը, որոնք պատկերում են նյութական բարիքներ ստեղծող զանազան պրոցեսներ:

Ժողովրդական երգարվեստի այս ժանրն ունի երկու տարատեսակ՝ երկրագործական աշխատանքների երգեր կամ հորովելներ և կանանց աշխատանքային երգեր: Աշխատանքային երգերի այս տարատեսակները հետևանք են տղամարդկանց ու կանանց, կամ դաշտային ու տնային՝ բնույթով իրարից էապես տարբերվող աշխատանքների:

Երկրագործական աշխատանքների երգեր կամ հորովելներ

Հորովելները գեղարվեստական արտացոլումն են գեղջուկի երկրագործական բազմապիսի աշխատանքների՝ վար, ցանք, կալ, հունձ, հաշան, խոտ խրձել, սայլ բարձել և այլն (գութաներգ, կալի երգ, սայլի խուրձ կրելու հորովել...):

Հորովելը աշխատավոր կոլեկտիվը կազմակերպող, աշխատանքի համար անհրաժեշտ բոլոր արտաքին ու ներքին ուժերը մոբիլիզացնող երգ է:

Վարելիք տարածությունները եղել են մեծ, իսկ գութան ունեցել են ոչ բոլորը: Աշխատանքային ուժերը հզորացնելու նպատակով գյուղացիները գործի են անցել միացյալ ուժերով: Այդ մասին Կոմիտասը հետևյալն է գրում. «Լոռում տակավին գործ են ածում հին ձևի նահապետական գութան: Որովհետև այսպիսի գութանով առանձին-առանձին վար անել չեն կարող, ուստի մի քանի տուն միանում են, տեղական ոճով ասենք **մոտկամ** են դառնում, կամ **համկալանում՝ համկալ դառնում**. մեկ գութան լծում՝ տասներկու լուծ ու փոխադարձ օգնությամբ **վար անում**: Համկալ կամ մոտկամ են դառնում, բնականաբար, միմյանց առավել համակրող ընտանիքները:

Երբ նախապատրաստությունը վերջանում ու տասներկու լուծը լրանում է, **որոշյալ օրը**, ճաշից հետո՝ **իրիկնադեմին**, կազմ ու պատրաստ, դուրս են գալիս գյուղեն ու գնում համկալների հողերը՝ հերթով վարելու և սովորաբար առաջին օրը և առաջին անգամին **գութանամոր** մաճկալի արտը, այսինքն այն մարդու, որին պատկանում է գութանը և որի

[1] Ժողովրդական երգաստեղծության ամեն մի ժանր կազմվում է այնպիսի նմուշներից, որոնք ունեն կերպարային, լեզվական ու ոճական առանձնահատկությունների, զարգացման հիմնական օրինաչափությունների, ինչպես նաև թեմատիկայի ու ֆունկցիայի ընդհանրություն:

հետ մոտկամ են լինում մյուսները: Այդ օրը **գործ են դնում հողը**, այսինքն **սկսում են**՝ մի քանի **ակոս են բաց անում**, որպեսզի գիշերավարը հեշտությամբ կատարեն»[1]:

Ի դեպ, յուրաքանչյուր զույգ լուծ ունեցել է իր անունը: Տարբեր գյուղերում նրանց տարբեր անուններ են տվել (Լոռիում, Վարդաբլուր գյուղում՝ մբուլ, սածիլ, սասկեփ, միջնալուծ, խնճորալուծ, հորքատակ, հորիք, այլ գյուղերում՝ նաև ամոլվոր, հորեվոր, ուժվոր, մկանվոր, խարզանտուն, խնճորտուն, փոշետուն, մուրտարտուն և այլն):

Եզները հանգստացել են առավելում: Առավելը երկու հարևան արտերն իրարից բաժանող մասն է, որն իբրև սահմանագիծ չի մշակվել:

Ենթադրվում է, որ հորովել բառը ծագել է «հո՜» բացականչությունից և «առավել» բառի միասնությունից[2]: Շինականը հողը վարելիս, իբրև լծկաններին ոգևորելու միջոց, ի թիվս այլ բացականչությունների, ամենից ավելի օգտագործում է «հո՜» բացականչությունը: Նա հաճախ հիշատակում է նաև «առավել» բառը՝ ակնարկելով, որ շուտով հանգիստ կառնեն, դրանով իսկ դարձյալ ուժի բերում հոգնած լծկաններին՝ «Ելավ առավել, եզը ջան, առավել»: Այլ կերպ ասած, «հո՜» բացականչության նման «առավելն» էլ օգտագործվում է լծկաններին ոգևորելու համար: Այսպես քաջալերելով աշխատող լծկաններին, նաև զրուցելով իրար հետ՝ գութանավորները ազատ ու արձակ դաշտում ջանացել են առավոտից մինչև ուշ գիշեր՝ հույս ու հավատ հայտնելով կրկին մեկ տարվա պաշար ունենալու մասին:

Աշխատանքի ազատ բնույթը պայմանավորել է հորովելների ստեղծագործման ինքնաբուխ ու իմպրովիզացիոն բնույթը, իսկ վերջինս էլ՝ նրանց ազատ կառուցվածքը:

Հորովելների բանաստեղծական տեքստի ազատ կառուցվածքի հետ մեկտեղ որոշ տարրեր համարյա թե բոլոր հորովելներում պարտադիր ձևով առկա են: Դրանք են **բացականչությունները**՝ «հո՜», «հոլե՜լ», «հո՜մ» և այլն, որոնք կերպարային մեծ ինքնատիպություն են հաղորդում երգին, **կրկնակը**, այսինքն՝ լծկանին ուղղված խոսքերը՝ «ջան ախպեր», «սիրուն», «ծաղիկ», «ծիրան», «գոմեշ ջան» և այլն, որոնք խորացնում ու ջերմացնում են երգի բովանդակության զգացմունքային կողմը, և բառը, որը ներկայացնում է հորովելի բուն բովանդակությունը, աշխատանքի կոնկրետ պրոցեսը՝ «հաշանը դարման արա», «ես գութանն եմ, հերկերս կվարեմ» և այլն:

---

[1] **Կոմիտաս,** Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, «Լոռու գութաներգը Վարդաբլուր գյուղի ոճով», Հայպետհրատ, Երևան, 1941, էջ 68:

[2] Ըստ Կոմիտասի «առավել» բառը հնչյունափոխվելով տարբեր բարբառներում ենթարկվել է ձևափոխությունների: Նա գրում է.

Ա. «Առավել»-ի «ա»-ն ընկել է և դարձել է **ռավել**.

Բ. «Ռավել»-ի «ավ»-ն սղվել է և եղել **ռօել**.

Գ. «Ռօել»-ի «ե»-ն կրճատվել է ու առաջ է եկել **ռոլ** և,

Դ. «Ռօլ»-ի «լ»-ն ընկել է ու դարձել **ռո**:

Ահա «առավել» բառի այս տարբերակներից և «հո» բացականչության միացումից ստացվել են «հոռո», «հոռոլ», «հոռովել» բառերը: Կոմիտասը «հոռովել» բառը գրում է այսպես՝ **հո-ռովել** (տե՛ս **Կոմիտաս**, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Հայպետհրատ, Երևան, 1941, էջ 74):

Հոռովել բառի մասին **Ս. Մալխասյանն** իր «Բացատրական բառարան»-ում գրում է. «Հոռովելը արտը վարելու ժամանակ երգվող երգ է, որի մեջ հաճախ հոռովել բառը կրկնվում է իբրև հանգերգ: Հոռովելը աշխուժի է բերում աշխատող եզներին ու մարդկանց»: **Ս. Ամատունու** «Հայոց բառ ու բան»-ում «հոռովել»-ը բացատրված է դարձյալ իբրև գութանի երգ: Ըստ **Հ. Աճառյանի** («Հայերեն գավառական բառարան») գութանի երգը կամ առավելը լծկաններին ուղղված գովք է՝ գութանով վար անելիս: Ուրեմն, հոռովելն իր իմաստով դաշտային երկրագործական աշխատանքների արտահայտության ու նկարագրության երգ է:

Հոռովել բառն իր այս բովանդակությամբ ու իմաստով այնպիսի կայունություն է ձեռք բերել, որ օգտագործվում է անգամ առածներում. օրինակ, քծնող մարդուն բնորոշող մի առած ասում է՝ «ում սելին որ կը նստի, նրա հոռովելը կկանչա» կամ՝ «հոռովել տալով արտը չի վարվի» և այլն (տե՛ս **Ա. Ղանալանյան**, Առածանի, Հայպետհրատ, Երևան, 1960, էջ 42 և 144):

Առավել, առավել, բոյիդ մեռնեմ,
Ելավ առավել, եզը ջան, առավել:

(Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 93, «Հորովել»)

Լուսաստղ քիթ գցեց դուս,
Գութան քշենք դարի դուս,
Վա՜յ, լե՛, լե՛, լե՛, լե՛, լե՛, լե՛, լե՛,
Մութն ընկավ՝ գութան թորկին,
Մաճկալ հոտաղ կպառկին,
Վա՜յ, լե՛, լե՛, լե՛, լե՛, լե՛, լե՛, լե՛:

(Կոմիտաս և Մ. Աբեղյան, Հազար ու մի խաղ, Բ հիսնյակ, № 3)

Ուտի՛տ արա, ծիրան ջան, ման արի.
Դարմանը հաշան արա,
Հասկերը դարման արա,
Պռերե հո՜մ, պռե, պռերե հո՜մ, պռերե ջա՜ն:

(Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 22, «Կալի երգ»)

Ձիգ տո՜ւ, քաշի՛, ա՜յ եզը,
Արա հո՜, արա հո՜,
Ա՜յ, լուծդ մաշի, ա՜յ եզը,
Արա հո՜, արա հո՜,
Աստված պահե քո տերը,
Արա հո՜, արա հո՜,
Սին էլ տաշի, ա՜յ եզը,
Արա հո՜, արա հո՜:

Մեր գութանը օդած ա,
Եզանց ուսը նոթած ա.
Վարե վարը, ա՜յ գութան,
Հազիվ խոփը զոդած ա:

Շողքն ընկավ ծմակին,
Աստված կտա մշակին,
Սուր գութանը ծիր գնաց,
Տեր-մշակը քամակին:

Սերմե՛, սերմե՛, ա՜յ մշակ,
Սուրբ ա, սուրբ ա քու փեշակ.
Սինը հազա՛ր տուր, Աստված,
Քեզ ձեն կտան տեր-մշակ:

(Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 33, «Ձիգ տու, քաշի».
Կոմիտաս , Մ. Աբեղյան, Հազար ու մի խաղ, Ա հիսնյակ, № 5)

Հորովելների բուն բովանդակության մեջ որոշ փոփոխություններ, աշխատանքի ընթացքի հետ անմիջական կապ չունեցող, բայց և տեղին ու հանգամանքին համապատասխան բառեր կարող են մտցնել հայտնի մաճկալներն ու եզնարածները: Այդ հավելումները, կազմելով հորովելների երկրորդական բովանդակությունը կամ ենթատեքստը,

նույնպես մեծ ինքնատիպություն ու թարմություն են հաղորդում նրանց: Կոմիտասը օրինակ է բերում քնից արթնացող գյուղում հատ ու կենտ ճրագների վառվելը, հարսների աղբյուր գնալը, գութանավորներին դաշտ հաց տանելը և այլն:

Հորովելի հիմնական բովանդակությունից շեղվելը երբեմն այնքան է խորանում, որ երգում բուն թեման ու ենթատեքստը համազոր նշանակություն են ստանում: Այդպես է մինչև հիմա Նոյեմբերյանի շրջանում պահպանված՝ «Հարսի դորով» կամ պարզապես «Դորով» անուն ստացած հորովելներում, որոնց միջոցով գութանավորներն իրենց մոտով անցնող ջահել հարսներին առանձնակի ուշադրության են արժանացրել.

Հո՛, պռեէ՛ հո՛, պռեէ՛ հո՛,
Հախքատիրոնջ հարսը,
Հո՛, պռեէ՛ հո՛, պռեէ՛ հո՛,
Բոյին բարակ հարսը, հո՛,
Հո՛, պռեէ՛ հո՛, պռեէ՛ հո՛,
Հո՛, գոմեշ, հո՛, հո՛, բալա ջան, հո՛, հո՛,
Հախքատիրոնջ հարսը, հո՛, հո՛,
Հոլոլ, ծծերը շամամ հարսը, հո՛,
Հո՛, պռեէ՛ հո՛, պռեէ՛ հո՛, ջանիդ ղուրբան, հո՛,
Չենը ականջս հարսը, հո՛,
Հո՛, պռեէ՛ հո՛, պռեէ՛ հո՛, գոմեշ ջան, հո՛,
Հոտաղասեր հարսը, հո՛:

(Նոյեմբերյանի շրջանում գրի առած երգերից, 1961, ՀՍՍՀ ԳԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի բանահյուսության արխիվ):

Բացականչությունները կամ **կանչերը**, լինելով նկարագրական ու ընդօրինակման տարրեր (գութանի անիվի ճռռոց, շղթաների զնգոց, եզների ու գոմեշների փռնչոց և այլն), հարստացնում են հորովելները և մեծ գունեղություն հաղորդում նրանց:

Կանչերն ու բացականչությունները խիստ բազմազան են: Մեծ գործածություն ունեն քաջալերող (հո՛, էո-ա՛ հոռո լո՛-լո՛, հոլե՛լ) ուրախության (վայ լե՛, լե՛, լե՛, լե՛), գործի հաջողության նկատմամբ համոզվածություն արտահայտող (հո՛, հո՛յ, հա՛-հա՛), դիմող (հէ՛-հէ՛, հէ-օ՛), ջերմ ու շոյող (պռերե ջան, պռյուգի այ-հո՛) բացականչությունները: Բացականչությունների երանգներն, անշուշտ, ունեն հարաբերական ինքնուրույնություն. կոնկրետ տեքստում նրանցից ամեն մեկը կարող է ստանալ այս կամ այն նշանակությունը. օրինակ.

Հո՛: -
Օրհնեա՛լ է Աստված,
Հիշյա՛լ է Աստված.
Հո՛, յօ՛-ա, հո՛:

(Կոմիտաս, «Լոռու գութաներգ»-ից)

Այստեղ «հո՛» բացականչության բնույթը հաստատական է. գեղջուկն իր աշխատանքը սկսում է Աստծու ողորմածության նկատմամբ լցված հույսով ու հավատով և բացականչության միջոցով աշխատում ոգևորել լծկաններին՝ աշխատանքին թափ հաղորդելու համար:

Ստորև բերվող օրինակում գեղջուկը նույն «հո՛» բացականչությունն օգտագործում է այլ երանգով՝ նա կարծեք աղերսում է լծկանին շարժվել, քայլել.

Հոլ արա գնանք, աղբեր ջան,
Հոլ ե՛լ, հոլ ե՛լ, հոլ ե՛լ,
Թոլ արա գնանք, ա՛ եզը ջան,

Հոլ արա գնանք, ա՛ եզը ջան,
Հոլ ե՛լ, հոլ ե՛լ, հոլ ե՛լ.
Դե՛, քոլ անելով գնա՛, ա՛ եզը ջան,
Դե՛, քոլ անելով գնա՛, ա՛ եզը ջան,
Հոլ ե՛լ, հոլ ե՛լ, հոլ ե՛լ, հո՛:

(Կոմիտաս, երկ. ժող. 11, № 82, «Սայլի, կալի, խուրձ կրելու հոռովել»)

Հորովելներում բացականչությունների լայն օգտագործումն ունի երկու հիմք. մեկը Հայաստանի լեռնային բնությունն է: Գյուղացիները ստիպված են եղել հողագործական աշխատանքների ժամանակ միավորել արտադրամիջոցները, միասնական ու համատեղ ուժերով աշխատել: Համատեղ աշխատանքն էլ ուղեկցվել է բացականչություններով ու կանչերով:

Հորովելներում բացականչությունների առկայության մյուս բացատրությունը կապվում է դեռևս հեթանոսական ժամանակների համար բնորոշ հմայումների հետ: Հնում հողագործական աշխատանքների հաջողության համար դիմում էին Աստծուն, հմայումների միջոցով աղերսում անձրև կամ արև, օգնության կանչում բնության այլևայլ ուժերի: Ահա անցյալից մնացած հմայումներն ու դրանց մեջ տեղ գտած բացականչություններն են, որ պահպանում են իրենց գոյությունը հորովելներում:

Սակայն, անկախ բացականչությունների այս կամ այն հիմքից, դրանք հորովելներում խոսակցական տարրերի մնացորդներ են և ապացույց այն բանի, որ ժողովրդական երգաստեղծության այդ ժանրը հնագույն ծագում ունի:

Հորովելներում մեծ տեղ ունի և **կրկնակը**: Գեղջուկը առանձնակի ջերմ վերաբերմունք ունի դեպի իր հույս ու ապավեն լծկանը: Նրանք միասին են հաղթահարում աշխատանքային դժվարությունները և արդարացիորեն «կիսում» ստացված արդյունքը.

Հա կալ արա, դարման արա,
Եզը ջան, ախպեր ջան,
Հոլ, հոլ, հոլ, օռովել ջան,
Հոռովել, օռոլ, օռովել, հո՛, հէ՛, հէ՛:
Ցորենը ինձ, դարմանը քեզ,
Եզը ջան, ախպեր ջան,
Հո հոռովել, հոռոլ, օռոլ, օռոլ, օռովել ջան,
Հոռոլ, օռոլ, օռովել հո՛, հէ՛, հէ՛:
Մանի ման արա, ոտներիդ արա,
Եզը ջան, ախպեր ջան,
Հոլ, հոլ, հոլ, օռովել ջան,
Հոռոլ, օռոլ, օռովել, հո՛, հէ՛, հէ՛:
Հաշանը դարման արա,
Տվերե հո՛, տվերե ջան:

(Ս. Դեմուրյան, Հայ ժող. երգեր և նվագներ, № 91, «Կալի երգ», Սանահնի տարբերակ)

Լծկաններին ուղղված ջերմ ու փաղաքուշ խոսքերով լեցուն է «Հոլ արա, եզո» երգն ամբողջությամբ.

Հոլ արա, եզո, ջան ախպեր ջա՛ն, հո՛
Թոլ արա, եզո, ջան ախպեր.
Դե Սիրուն, ե՛լ, ե՛լ, ե՛լ, ե՛լ,
Դե Ծաղիկ, ե՛լ, ե՛լ, ե՛լ, ե՛լ,
Դե Ծիրան, ե՛լ, ե՛լ, ե՛լ, ե՛լ, հո՛:

(Կոմիտաս, երկ. ժող. 11, № 31, «Հոլ արա, եզո»)

Երեք տարրերի (բացականչության, կրկնակի և բառի) ակնհայտ առկայությամբ, կառուցվածքային առանձնահատկության բնորոշությամբ և, ընդհանրապես, բանաս-տեղծական տեքստի հարստությամբ աչքի ընկնող հորովելի կատարյալ օրինակ է «Լոռու գութաներգը» (գրառումը Կոմիտասի).

Հո՜: -
Օրհնեա՜լ է Աստված,
Ամենայն ժամ, Տեր Աստոծ;
Հո՜.
Օխնե՜լի Աստոծ,
Հիշե՜լի Աստոծ,
Հո՜, հո՜,
Յո՜-ա՜, հո՜, հո՜, հո՜, հո՜, հո՜.
Պռե՜րե, գոմեշ, հո-հո՜յ, յո՜-ա,
Ա՛ռ, հա՛ գոմեշ, հո-հո՜յ, յո՜-ա՜.
Տա՛ր, հա՛ գոմեշ, հո-հո՜յ, յո՜:

(Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 68-70)

Այս հորովելի բուն տեքստը (առանց բացականչությունների) հետևյալն է.

Լուսը լուսացավ,
Փա՜ռք քեզ, Տե՛ր.
Բարին շատացավ:

Աղոթքան բացվավ,
Փա՜ռք քեզ, փա՜ռք,
Մեր ժամը լցվավ:

Եզնարած, քնի,
Վե՛ր կացեք, գութանավոր,
Գութանը բանի:

Գալիս, գալիս է,
Ա՜յ, ճըլ-վը՛ստ, ճըլ-վը՛ստ,
Ակը լալիս է:

Օրհնյա՜լ է Աստված,
Հիշյա՜լ է Աստված:

Մաճկալը մաճին,
Ա՜յ հորևոր,
Օղերն ականջին:

Հոտաղն է լալի,
Քըշի՝, ա՜յ լալիկ հոտաղ,
Միջակն է գալի:

Վարենք՝ շատանա,
Տո՛կան ջան,
Տերն ուրախանա:

Թա՛փ տուր՝ թև արա,
Ա՜յ խոփ ու ճևիչ,
Շուռ տուր՝ սև՛ արա:

Օրհնյալ է Աստված,
Հիշյա՜լ է Աստված:

Ջորանա՜ս, հո՛տաղ,
Քըշի՜ր փոշետուն.
Ես քեզի մատաղ:

Վարենք, արտ աենք,
Շեկիկ ջան,
Չարին դարդ աենք:

Եկավ ու գնաց,
Չկոտրի սամին.
Մեծ եզը մնաց:

Թևին գործ դնենք,
Ա՜յ կտրիճ ուժվոր.
Շուտ գլուխ ելնենք:

Օրհնյա՜լ է Աստված,
Հիշյա՜լ է Աստված:

Շալակ ես առել,
Սևիկ ջան,
Շալակդ առավել:

Ծի՛ր տուր, հա՛ ծըրենք,
Կարմի՛ր խնձորտուն,
Հացն եկավ, ուտենք:

Հողը սևանա,
Ծի՛րան ջան,
Ուսդ հովանա:

Հորիքն ելավ,
Քըշի՛, ա՛յ լալիկ հոտաղ,
Առավելն ելավ:

Օրհնյա՛լ է Աստված,
Հիշյա՛լ է Աստված:

Կերանք կշտացանք,
Փա՛ռք Իրան.
Աստված գոհացանք:

Մաճկալ ջան, վարե՛,
Սեր, մածուն կերար,
Արտը շատ քար է:

Սև հերկին աշե՛ք,
Մուկն ի բերան մկանվոր.
Ա՛յ եզներ, քաշե՛ք:

Ա՛յ առավել ա,
Սիրուն ջան,
Շալակդ առավել ա:

Օրհնյա՛լ է Աստված,
Հիշյա՛լ է Աստված:

Ա՛յ պապիս գութան,
Աստրծու բան.
Ակոսիդ դուրբան:

Դե՛, գոմշի ճուտ ես,
Ծաղիկ եզը,
Ա՛յ ճիպոտ կուտես:

Շալակդ ծանր ա,
Անունիդ մեռնիմ,
Քելքդ շատ մանր ա:

Դարձե՛ք աջ թևին,
Ա՛յ խարզանտուն.
Ջո՛ռ արեք Սևին:

Օրհնյա՛լ է Աստված,
Հիշյա՛լ է Աստված:

Ակը խորին է,
ճըլ-վը՛ստ, ճըլ-վը՛ստ:
Չարի փորին է:

Վե՛ր քաշի, հո՛տաղ,
Անուշ ջան,
Շնչալուդ մատաղ:

Ետակը լծենք,
Հոռովել տվեք,
Միջակը լծենք:

Միջակը հանենք
Ա՛յ ամոլվոր,
Գութանից պրծնենք:

Օրհնյա՛լ է Աստված,
Հիշյա՛լ է Աստված:

Րիկնահովին է,
Օրն անցավ,
Գոմշի գովին է:

Ամպը հով արավ,
Դե՛, քաշե՛ք,
Ցողը ծով արավ:

Ապրի՛ հոտաղը,
Քըշի՛, ա՛յ տղա,
Մորթենք մատաղը:

Հոռովելը տանք,
Ա՛յ կարմիր գլուխ,
Առավել դուրս գանք:

Օրհնյա՛լ է Աստված,
Հիշյա՛լ է Աստված:

Վարենք մատաղի,
Խերն ու բարին մեզ,
Չարկամ կատաղի:

Ակոսն ոսկի ա,
Ա՛յ տափը ճըղի,
Մաճկալ խոսքի ա:

Հոռռովել տվեք,
Ա՛յ մուրտարտուն,
Չարկամ փախցըրեք:

Ելա՛վ, հա՛, ելա՛վ,
Մըռընչոցիդ մատաղ,
Գութանը ելավ:

Օրհնյա՛լ է Աստված,
Հիշյա՛լ է Աստված:

Սարին հովել է,
Ապրի՛ օրավար,
Տերը գովել է:

Աստղծուն փառք տանք,
Մաճկալ ջան,
Գութանը քո՛ղ տանք:

Օրհնյա՛լ ես, Աստված,
Փա՛ռք քեզ, փա՛ռք,
Հիշյալ ես,Աստված:

Օրհնի՛ մեր գութան,
Աստղծու բան,
Օրհնյա՛լ է մեր բան:

(Կոմիտաս և Աբեղյան, Հազար ու մի խաղ, Բ հիսնյակ, № 4)

Հորովելների բովանդակության մեջ իբրև ենթատեքստ հաճախ հանդիպում են սոցիալական անհավասարության մոտիվներ: Դրանք առկա են և «Լոռու գութաներգում».

Վարենք, արտ անենք,
Շեկիկ ջան,
Չարին դարդ անենք:

Սակայն ոչ միշտ են սոցիալական անհավասարության մոտիվները հանդես գալիս բուն բովանդակության ենթաթեմայի դերում: Դրանք երբեմն պարզապես կազմում են հորովելի բուն բովանդակությունը.

Չութ ջան, իմ բեռը շատ ա,
Աչքս երգեն բոյիդ գցած ա.
Վարի՛, ցե՛լ արա,
Հացը բո՛լ արա,.

Ումուդս դո՛ւն ես,
Բանըս դժար ա...
Քյոխվեն էկավ, տե՛ս,
Իմ օրը սև ա:

(Ալավերդու շրջանում գրի առած երգերից, 1963, ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության ու ազգագրության ինստիտուտի բանահյուսության արխիվ)

Սոցիալական անհավասարության թեմայով է ստեղծված Հովհաննես Թումանյանի լայնորեն տարածված «Գութանի երգը»[1], որի տեքստով ժողովուրդը հորինել է տարբեր մեղեդիներ[2]:

Հորովելները, ինչպես նաև բոլոր աշխատանքային երգերը, հորինվում ու երգվում են աշխատանքի պրոցեսում: Ահա թե ինչու Կոմիտասը հորովելները երբեմն անվանում է շինականի, երբեմն էլ բնության երգեր:

---

1 Արի գութան, վարի գութան,
Օրն եկել է ճաշ դառել,
Առը շուռ տուր, խոփիդ ղուրբան,
Օրհնյա՛լ է Աստված, հոռովե՛լ:
Քաշի՛ր, եզը, ուսիդ մատաղ,
Քաշի՛ր, քաշենք, վար անենք,
Ճիպտին արա, քշիր հոտաղ,
Մեր սև օրին ճար անենք:
Պարտքատերը գանգատ գնաց,
Քյոխվեն կգա կծեծի,
Տերտերն օրհնեց, անվարձ մնաց,
Կբարկանա, կանիծի:
Էն օրն էկան, թովջի արին,
Հարկ են ուզում տերության,
Ի՞նչ տամ կոռին ու բեգառին,
Վարի՛, վարի՛, իմ գութան:
Չեռս պակաս, ուժս հատած,
Հազար ու մի ցավի տեր,
Ինձ են նայում մերկ ու սոված,
Սի տուն լիքը մանուկներ:

2 Տե՛ս **Սպ. Մելիքյանի** «Հայ ժողովրդական երգեր ու պարեր» 2 ժողովածուի № 92 երգը՝ «Արի գութան», **Ս. Դեմուրյանի** «Քնար» ժողովածուի № 21 երգը՝ «Գութանի երգը»:

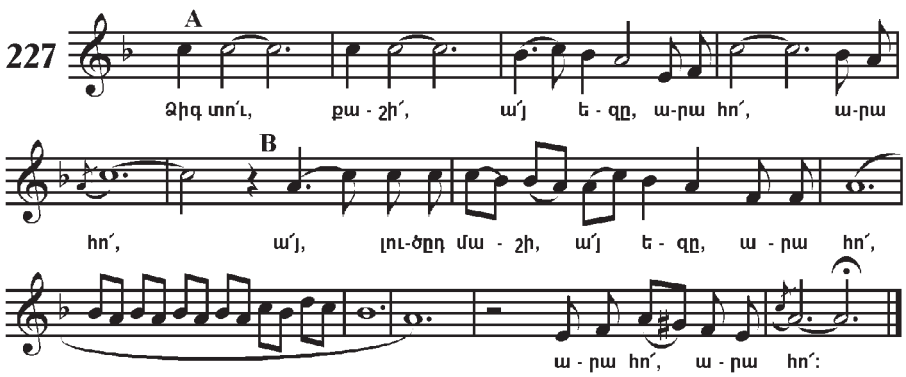
Հորովելների ճանաչողական արժեքը մեծ է. նրանց միջոցով գաղափար ենք կազմում հայ գեղջուկի աշխատանքի բնույթի մասին, աշխատաժամերի ու գործիքների, գյուղացու՝ դեպի լծկանն ունեցած ջերմ վերաբերմունքի մասին: Հորովելների օգնությամբ մեր առաջ ծառանում է հայ աշխատասեր գյուղացու, այդ տքնող ու անխոնջ մշակի վեհ կերպարը՝ նրա ապրումներով ու խոհերով, հոգեկան հարուստ ներաշխարհով: Ի վերջո, հորովելները մեզ ներկայացնում են աշխատանքի հասարակական մեծ դերը գյուղական կյանքում.

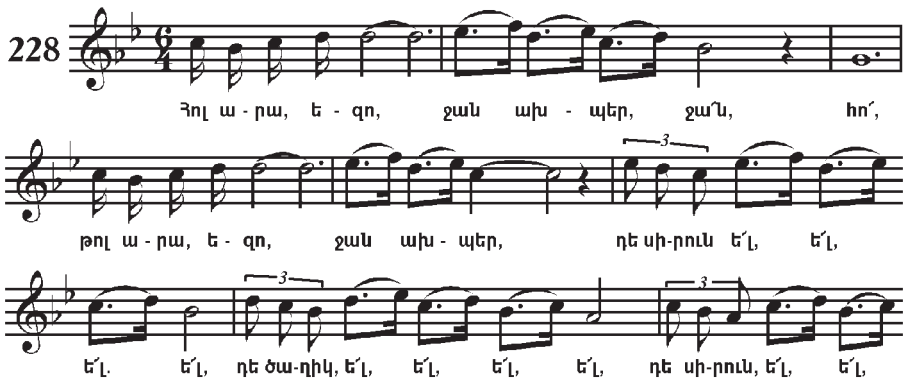
Գյութքի թախըմ նմուշ-նմուշ,
Չկեր վաստակ չանք էն անուշ.
Գյութան չէլներ, աշխարհն ի՞նչ էր,
Աշխարհի շեն[1] վըր գյութքին էր:

(Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 80, «Վանեցոց գյութքի երգը»)

Հորովելների երաժշտական լեզուն[2]

ՁԻԳ ՏՈՒ, ՔԱՇԻ՛ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 33)

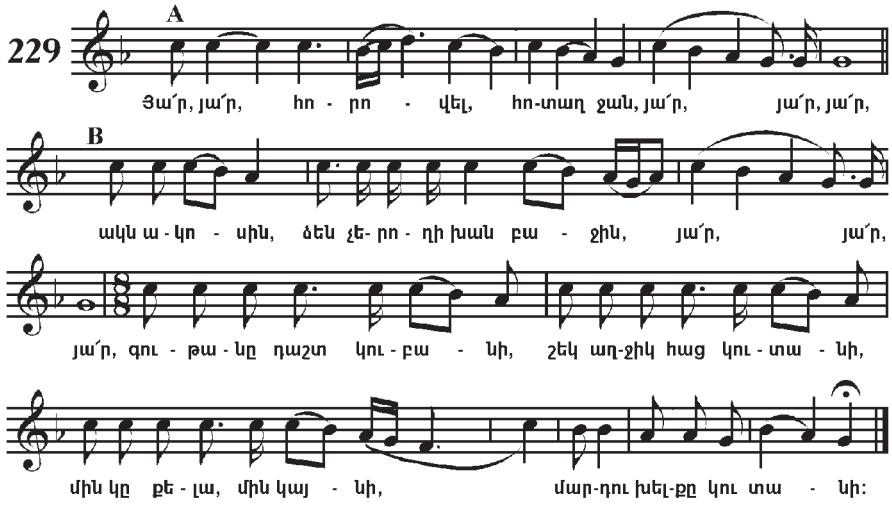


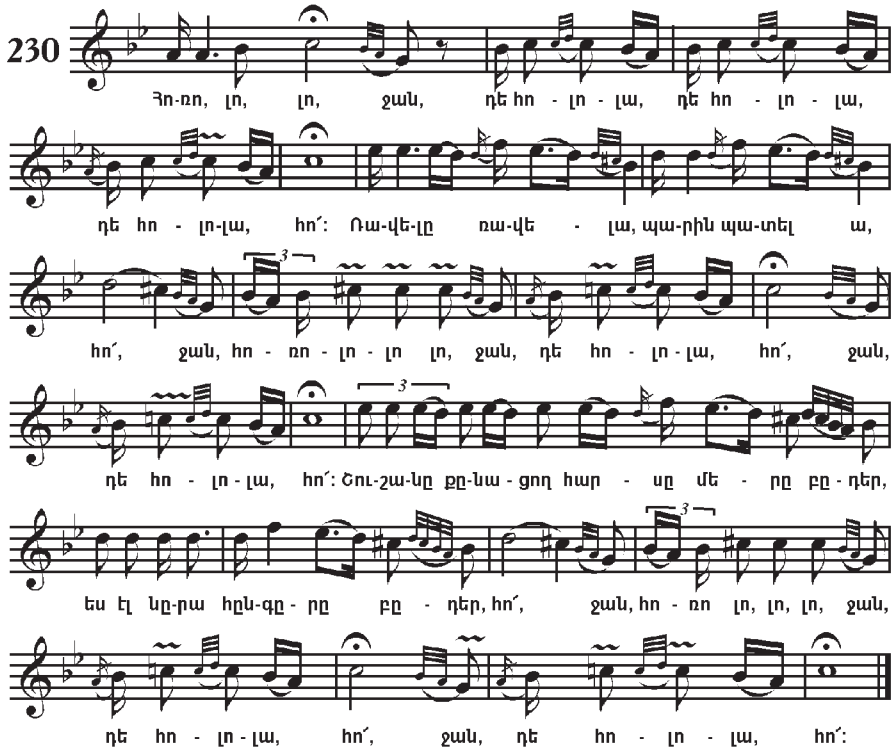
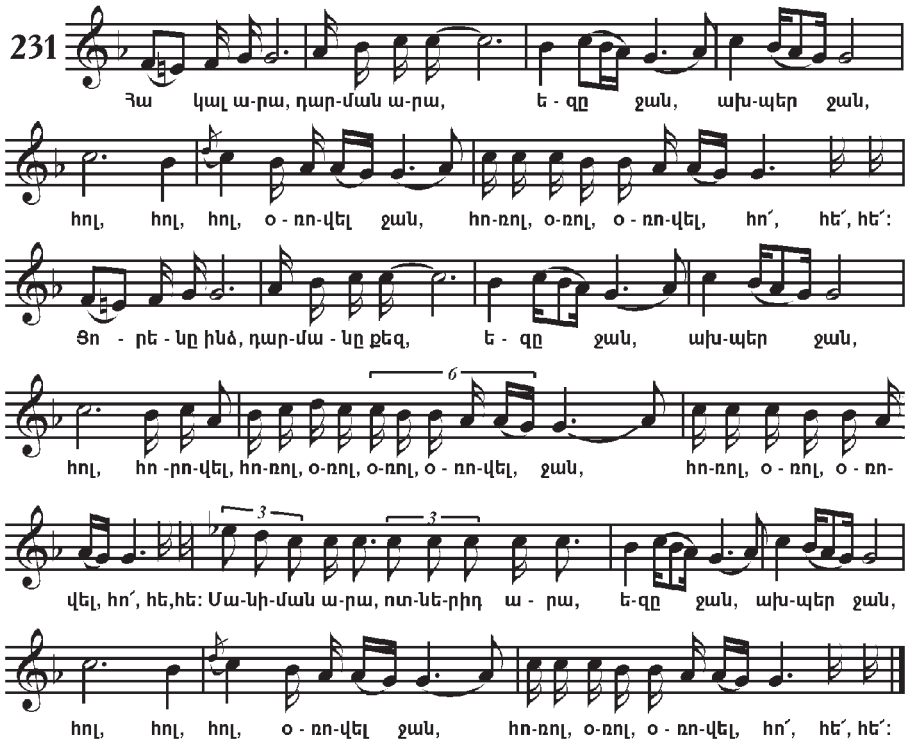
ՀՈԼ ԱՐԱ, ԵԶՈ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 31)

---

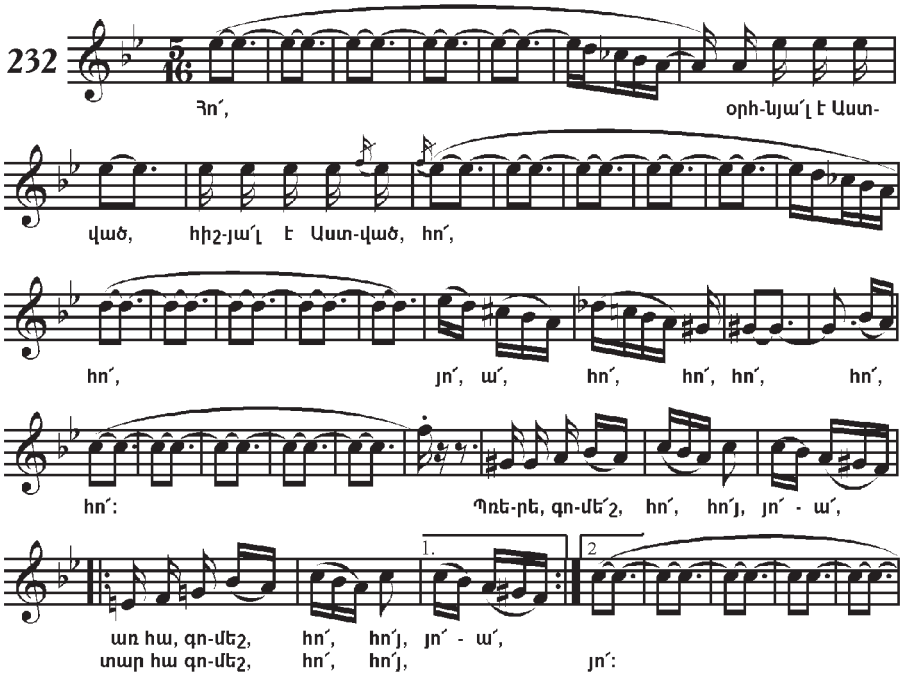
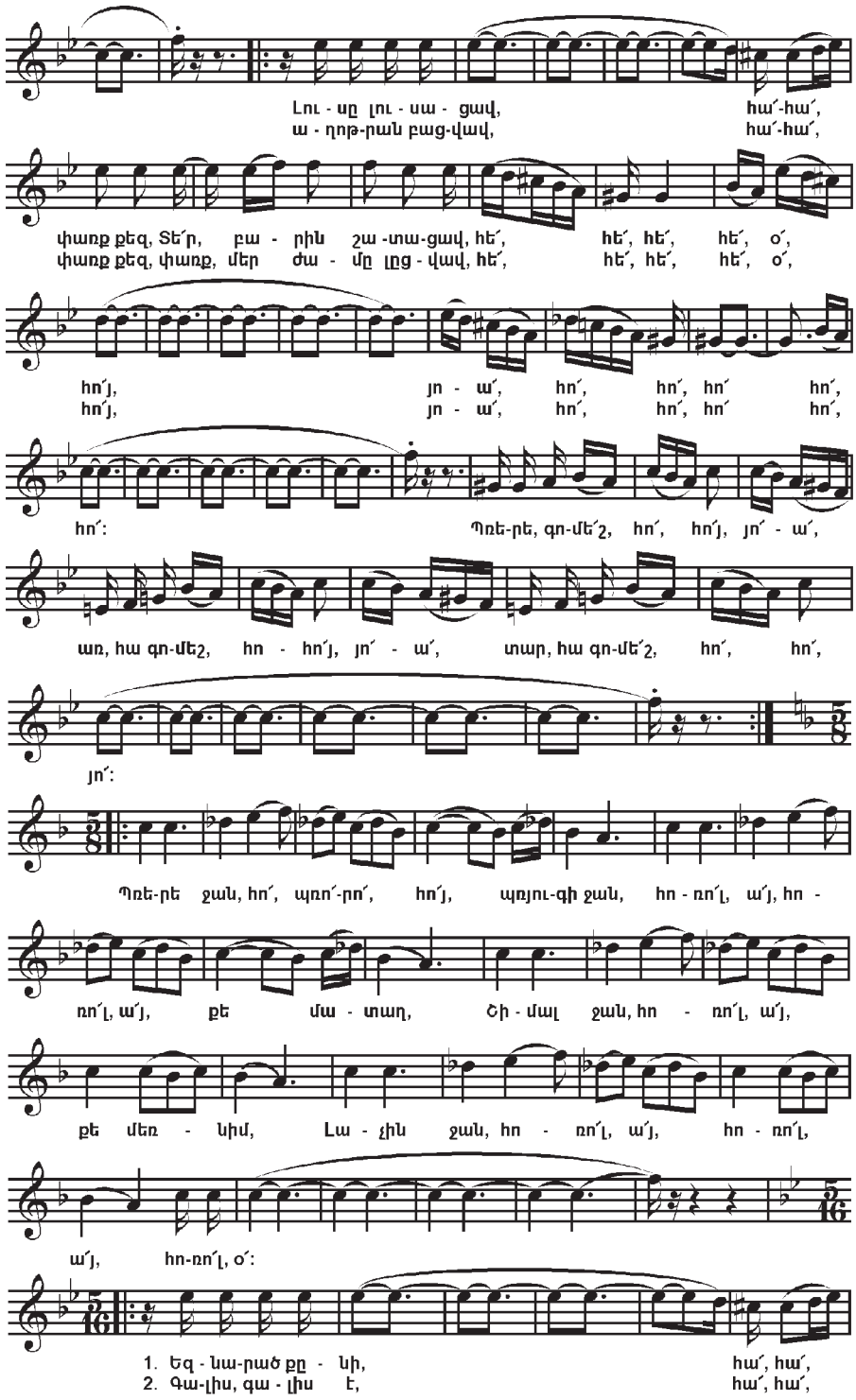
[1] Շեն – լիություն, առատություն, տվյալ դեպքում, փոխաբերական իմաստով՝ հիմք:

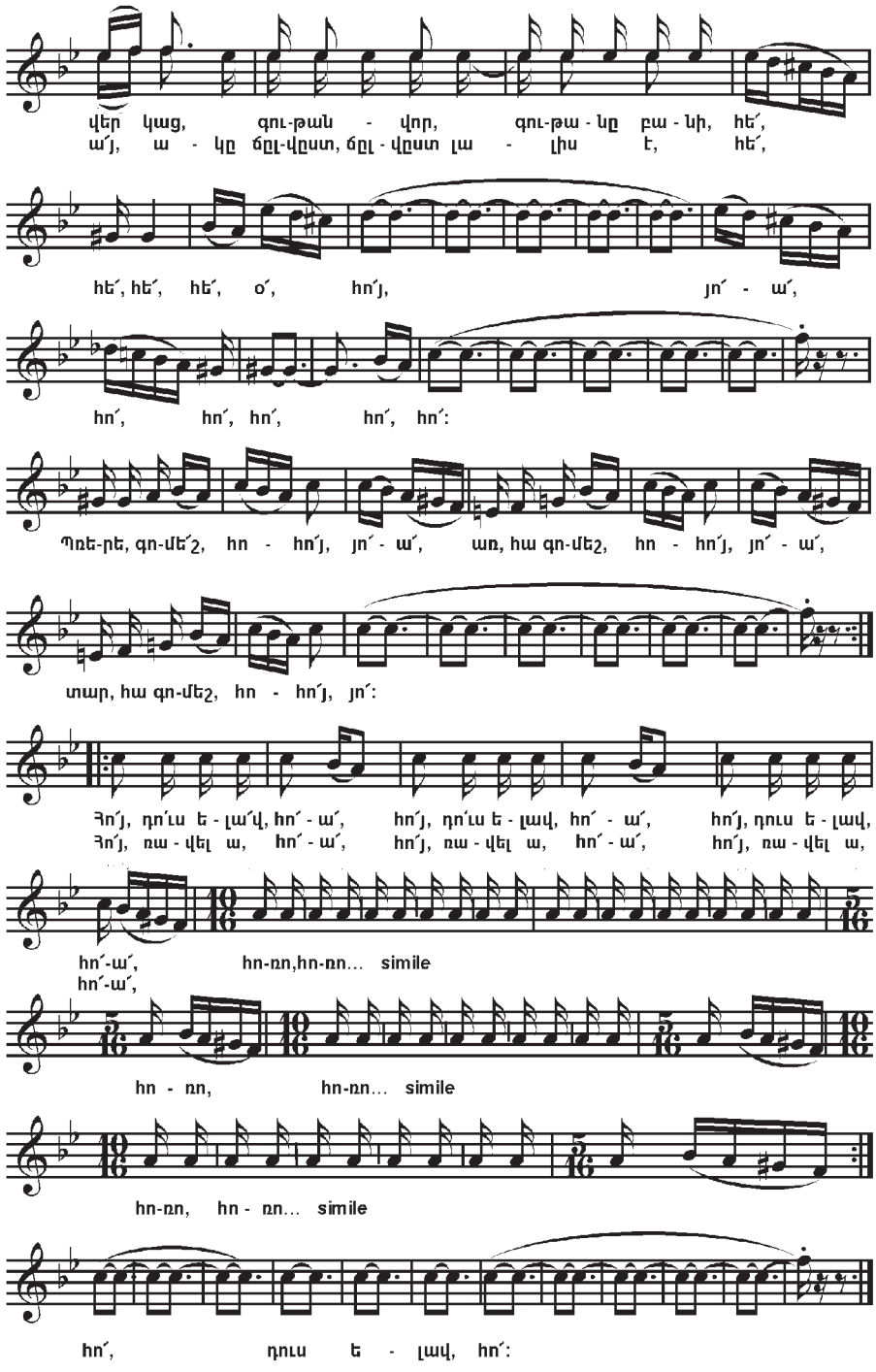
[2] Հորովելների և մնացած բոլոր ժանրերի մասին խոսելիս իբրև նմուշներ ներկայացվում են այն երգերի նոտային օրինակները, որոնց երաժշտական լեզուն ցայտուն է ու տիպական:

ԳՈՒԹԱՆԵՐԳ (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, հավելված, № 117)



ՀՈՐՈՎԵԼ (Շամշադինի փոփոխակով, А. Кочарян, Армянская народная музыка, էջ 8)

ԿԱԼԻ ԵՐԳ Սաճահճի տարբերակ (Ս. Դեմուրյան, Հայ ժող. երգեր և ճվագներ, № 91)

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

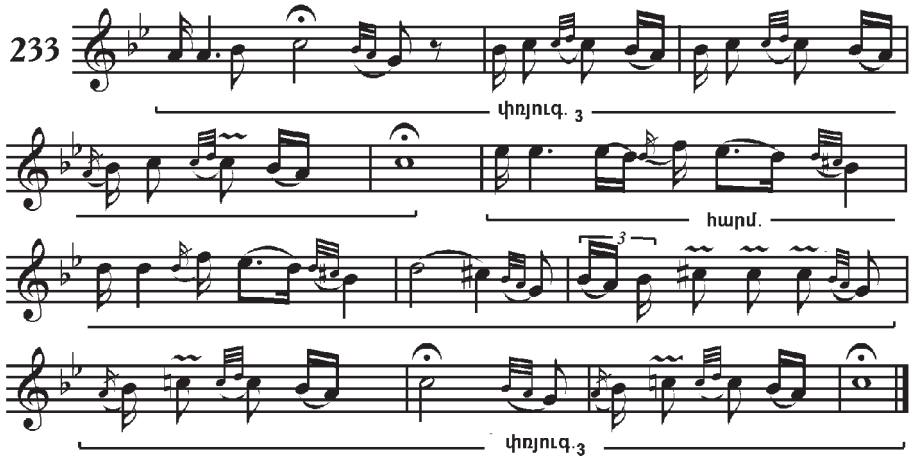
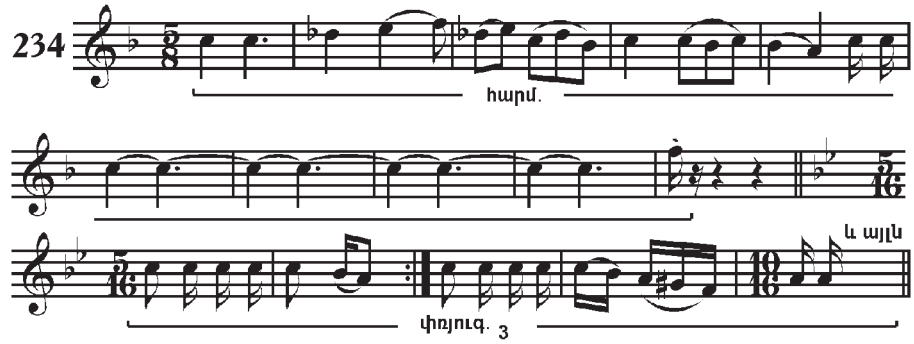


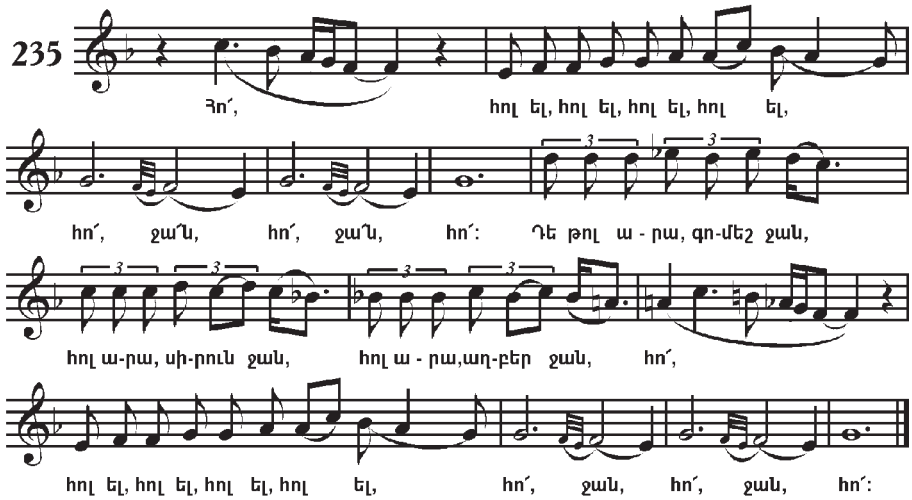
Լու - սը լու - սա - ցավ, հա՛-հա՛,
ա - ղոթ-րան բաց-վավ, հա՛-հա՛,
փառք քեզ, Տե՛ր, բա - րին շա -տա-ցավ, հե՛, հե՛, հե՛, հե՛, օ՛,
փառք քեզ, փառք, մեր ժա - մը լըց - վավ, հե՛, հե՛, հե՛, հե՛, օ՛,
հո՛յ, յո - ա՛, հո՛, հո՛, հո՛ հո՛,
հո՛յ, յո - ա՛, հո՛, հո՛, հո՛ հո՛,
հո՛: Պռե-րե, գո-մե՛շ, հո՛, հո՛յ, յո՛ - ա՛,
առ, հա գո-մե՛շ, հո - հո՛յ, յո՛ - ա՛, տար, հա գո-մե՛շ, հո՛, հո՛,
յո՛:
Պռե-րե ջան, հո՛, պռո՛-րո՛, հո՛յ, պոյու-գի ջան, հո - ռո՛լ, ա՛յ, հո -
ռո՛լ, ա՛յ, քե մա - տաղ, Ծի - մալ ջան, հո - ռո՛լ, ա՛յ,
քե մեռ - նիմ, Լա - չին ջան, հո - ռո՛լ, ա՛յ, հո - ռո՛լ,
ա՛յ, հո-ռո՛լ, օ՛:
1. Եզ - նա-րած քը - նի, հա՛, հա՛,
2. Գա-լիս, գա - լիս է, հա՛, հա՛,

վեր կաց, գու-թան - վոր, գու-թա - նը բա - նի, հե՛,
ա՛յ, ա - կը ճըլ-վըստ, ճըլ - վըստ լա - լիս է, հե՛,
հե՛, հե՛, հե՛, օ՛, հո՛յ, յո՛ - ա՛,
հո՛, հո՛, հո՛, հո՛, հո՛:
Պռե-րե, գո-մե՛շ, հո - հո՛յ, յո՛ - ա՛, առ, հա գո-մեշ, հո - հո՛յ, յո՛ - ա՛,
տար, հա գո-մեշ, հո - հո՛յ, յո՛:
Հո՛յ, դո՛ւս ե - լա՛վ, հո՛ - ա՛, հո՛յ, դո՛ւս ե - լավ, հո՛ - ա՛, հո՛յ, դուս ե - լավ,
Հո՛յ, ռա - վել ա, հո՛ - ա՛, հո՛յ, ռա - վել ա, հո՛ - ա՛, հո՛յ, ռա - վել ա,
հո՛-ա՛, հո-ռո,հո-ռո... simile
հո՛-ա՛,
հո - ռո, հո-ռո... simile
հո-ռո, հո - ռո... simile
հո՛, դուս ե - լավ, հո՛:

Հորովելների երաժշտական լեզուն բարդ է ու ինքնատիպ: Որոշ ևմուշների կոմպոզիցիոն բարդությունը հասնում է կատարելության: Հորովելներն աչքի են ընկնում գունեղությամբ, կերպարային բազմազանությամբ, երգային և ռեչիտատիվ տարրերի զուգորդմամբ, ձևի զարգացման ազատ սկզբունքով և կատարողական անկաշկանդ եղանակով:

Հորովելների երաժշտական լեզվի **գունեղությունը** ժողովրդական ստեղծագործության ուշագրավ կողմերից մեկն է: Այն ձեռք է բերվում հիմնականում գեղջկական երգի մեծ արտահայտչականություն ունեցող երկու լադերի օգտագործումով. դրանք են տերցիային հիմք ունեցող փռյուգիական-լոկրիական միևորը (փռյուգ-լոկ$_3$) և հարմոնիկ (հարմ.) լադը: Այս լադերի ինտերվալային հարուստ կազմը (մեկում՝ մեծացրած սեկունդա, մեծացրած կվարտա, մյուսում՝ փռյուգիական սեկունդա, լոկրիական կվինտա և այլն) առանձնապես է նպաստում նրանց արտահայտչականությանն ու գունեղությանը:

Բոլոր հորովելները, չնչին բացառությամբ, ծավալվում են կամ այդ լադերից **որևէ մեկում, կամ դրանց զուգորդումներում.** օրինակ, ևմուշներից «Ձիգ տո՛ւ, քաշի»-ն ծավալվում է տերցիային հիմք ունեցող փռյուգիական միևորում, «Գութաներգ»-ը (գրառումը Սպ. Մելիքյանի) և «Հոլ արա, եզո»-ն՝ հարմոնիկ լադում, իսկ Շամշադինի և Լոռվա հորովելները այդ երկու լադերում՝ զուգորդված մոդուլացիայի օգնությամբ: Ստորև բերված հատվածները ակներևորեն ցուցադրում են այդ մոդուլացիաները.

(Հատված Շամշադինի ՀՈՐՈՎԵԼԻՑ, օրինակ № 230)

(Հատված ԼՈՌՈՒ ԳՈՒԹԱՆԵՐԳԻՑ, օրինակ № 232)

Այլ է զուգորդված լադերի հարաբերությունը «Հո՛, հոլ ել, հոլ ել» հորովելում, որտեղ մոդուլացիան կատարվում է հարմոնիկ (հարմ.) լադի ու կվինտային հիմք ունեցող էոլական միևորի (էոլ.$_5$) միջև.

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

Վերը բերված օրինակներից ակներև է, որ հորովելներում մոդուլացիայի օգնությամբ զուգորդվում են **տարբեր** հնչյունաշարեր, ուրեմն և տարբեր **երանգներ** ունեցող լադեր. դա նույնպես դառնում է հորովելների գունեղության հիմքերից մեկը:

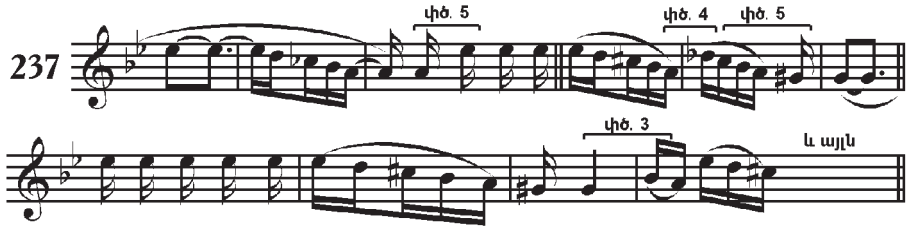
Մոդուլացիայի ժամանակ լադերից յուրաքանչյուրը երևան է բերում իրեն բնորոշ առանձնահատկությունները. սա նշանակում է, որ լադային մոդուլացիան, բացի հորովելներին գունեղություն հաղորդելուց, նպաստում է նաև լադի անհատական դրսևորմանը:

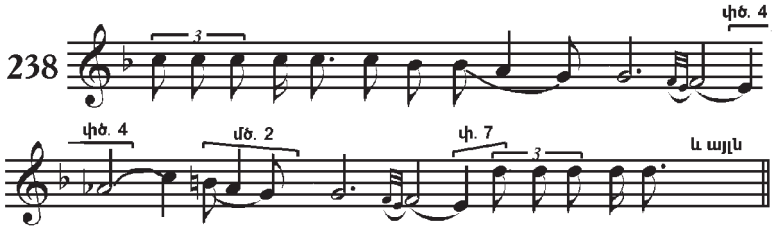
Լադի հարուստ, դինամիկ ու ակտիվորեն բացահայտվելուն նպաստում են նաև **լադային շեղումները**: Շեղումը, որը լադային որևէ աստիճանի կամ նրա ոլորտի ընդլայնումն է, ինչպես ասվել է, հայ գեղջուկ երաժշտության բոլոր լադերում տեղի է ունենում բախման ու հակամարտության պայմաններում. ընդլայնվող աստիճանը պայքարում է օժանդակ հենակետի և հատկապես T-ի հետ: Ահա այդ պայքարն է, որ մի կողմից դառնում է հորովելների լադի զարգացման խթանը, նրա դրամատուրգիայի հիմքը՝ հաղորդելով երգին լարվածություն ու ներքին դինամիկա, իսկ մյուս կողմից երևան է բերում նոր գույներ ու նոր երանգներ:

Սպ. Մելիքյանի գրի առած «Գութաներգ»-ը (օրինակ 229) ծավալվում է հարմոնիկ լադում. լադային շեղման հետևանքով երգի 12-րդ տակտում (տե՛ս ստորև բերված հատվածը) ինքնուրույնություն է ձեռք բերել ներքևի ձգտող հնչյունը (**ֆա**-ն).

Այդ շեղումով հարմոնիկ լադի մեջ մուտք է գործել էոլական մինորի երանգ. շեղումը նպաստել է երգի գունեղությանը: Էոլական և հարմոնիկ կառուցվածքների բախումից ստեղծված ներքին մղումը անհրաժեշտաբար երևան է բերել պայքարի «հաղթանակողին»՝ վերջնավարտի T-ն: Երգի ավարտի հարմոնիկ կառուցվածքն ու նրա T-ն էոլական մինորից հետո հնչում են թարմ ու գունեղ:

Հորովելներում գունեղություն է ստեղծում **լադային ալտերացիան**: Բավական է հիշել «Լոռու գութաներգ»-ի օրինակը (№ 232), որն ալտերացիայով արտակարգ հարուստ լադ է:

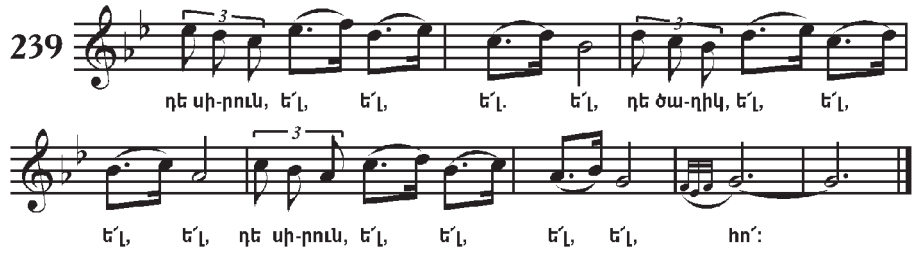
(Հատված ԼՈՌՈՒ ԳՈՒԹԱՆԵՐԳԻՑ, օրինակ № 232)

Հորովելների մեղեդիական զարգացմանը ճկունություն, լարվածություն ու գունեղություն են հաղորդում նաև լադային մոդուլացիաների, շեղումների և ալտերացիաների օգտագործումից առաջացած բազմաթիվ դիսոնանս ինտերվալներով թռիչքները.

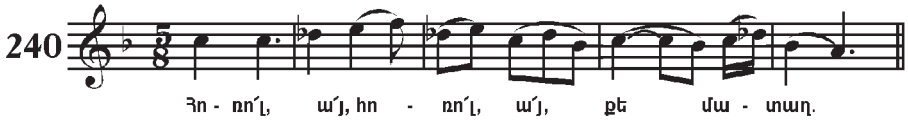
(Հատված ԿԱԼԻ, ՍԱՅԼԻ, ԽՈՒՐՋ ԿՐԵԼՈՒ ՀՈՐՈՎԵԼԻՑ, Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 81)

Հորովելների **կերպարային բազմազանությունն** արտահայտված է նրանց ինտոնացիոն ոլորտում ստեղծված տարբեր բնույթի մեղեդիական դարձվածքների օգնությամբ: Իրոք, հորովելներում կան և սահող (գլիսանդո) ինտոնացիաներ, որոնք ունեն մեծ հընչյունածավալ ու ազատ ռիթմ և, ընդհակառակն, մեղեդիական դարձվածքներ, որոնք ունեն որոշակի ու հստակ ռիթմ և այլն: Բոլոր այդ դարձվածքները, որ երանգավորված են հուզական տարբեր գույներով, ծնվում են հորովելների «կենդանի, հուզված, անձամբ ապրված ու կշռադատված բովանդակություն»-ից[1]:

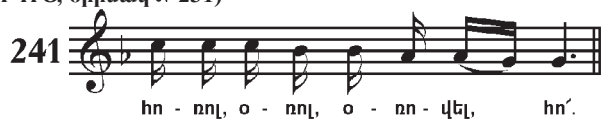
Բերենք հորովելների կերպարային բազմազանությունը դրսևորող դարձվածքների մի քանի օրինակներ.

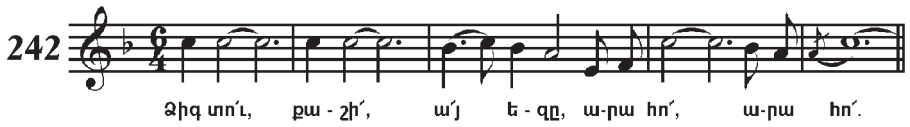
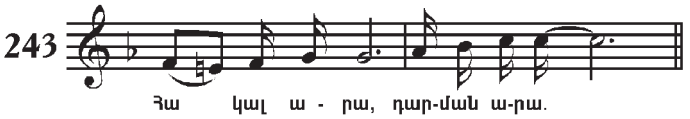
ա) Լծկաններին ուղղված աղերսանք ու թախանձանք արտահայտող, ջերմությամբ լի դարձվածքներ.

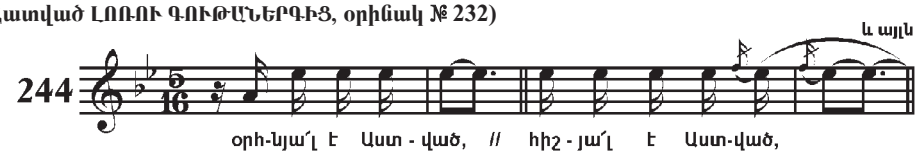
(Հատված ՀՈԼ ԱՐԱ, ԵՋՈ երգից, օրինակ № 228)

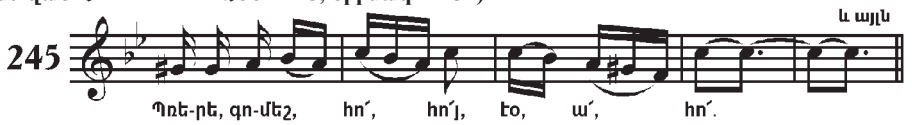


(Հատված ԼՈՌՈՒ ԳՈՒԹԱՆԵՐԳԻՑ, օրինակ № 232)

[1] **Ա. Շահվերդյան**, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, Հայպետհրատ, Երևան, 1959, էջ 433:

(Հատված ԿԱԼԻ ԵՐԳԻՑ, օրինակ № 231)

բ) Աշխատանքի բուն պրոցեսը դրսևորող առնական ու հաստատակամ բնույթի դարձվածքներ.

(Հատված ՉԻԳ ՏՈՒ, ՔԱՇԻ երգից, օրինակ № 227)

(Հատված ԿԱԼԻ ԵՐԳԻՑ, օրինակ № 231)

գ) Աստծուն օրհնող ու փառաբանող դարձվածք.

(Հատված ԼՈՌՈՒ ԳՈՒԹԱՆԵՐԳԻՑ, օրինակ № 232)

դ) Աշխատանքի պրոցեսը կազմակերպող բացականչություն-դարձվածք.

(Հատված ԼՈՌՈՒ ԳՈՒԹԱՆԵՐԳԻՑ, օրինակ № 232)

Հիշված մեղեդիական դարձվածքներից հորովելներին առանձնակի գունեղություն, կերպարային անկրկնելի ինքնօրինակություն են հաղորդում հատկապես բացականչություն-դարձվածքները: Դրանք իրենց բնույթով, ազատությամբ ու ճկունությամբ խտացնում են հորովելների զգացմունքային կողմը, ընդգծում նրանց հուզական հագեցվածությունը:

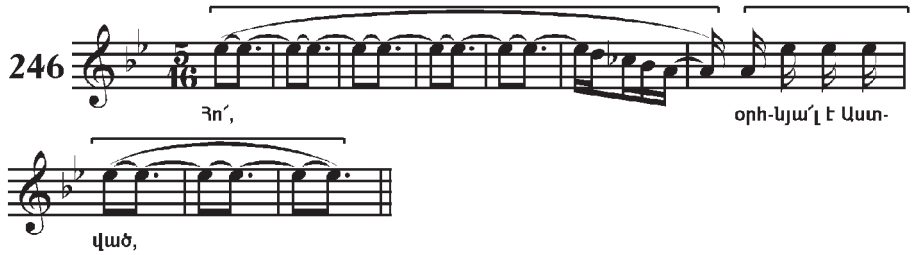
Բացականչությունները՝ երաժշտական-խոսակցական այդ տարրերը, ստեղծում են հորովելների ռեչիտատիվը, որն ունի **հուզիչ** և **պաթետիկ** երանգ՝ իր արմատներով դեռևս հեթանոսական շրջանի հմայումների մեջ խորանալու պատճառով. բացականչությունները, ինչպես ասել ենք, բնության ուժերի վրա ազդելու կոչումն ունեին:

Հորովելների ռեչիտատիվը **երգային է**: Դա բնական է և արդյունք հողագործական աշխատանքների կատարման ազատ բնույթի, գեղջուկի հոգեկան հուզառատ վիճակի. տրամադրությունների փոփոխումները, մեծ ու խոր զգացմունքները, որ բնորոշ են հորովելներին, ստեղծում են նրանց ռեչիտատիվ-իմպրովիզացիոն ռիթմը, ռեչիտատիվի երգային բնույթը:

Ռեչիտատիվ-իմպրովիզացիոն ռիթմի դերը հորովելներում նշանակալից է բանաստեղծական և երաժշտական տեքստերի հարաբերության հարցում: Ռեչիտատիվային հատվածներում այդ հարաբերությունը պարզ է (ամեն մի վանկ դրսևորվում է մեղեդիական 1-2 հնչյուններով), որի հետևանքով նրանց տեքստում բառերի խտությունը մեծ է:

Բառերի առատությամբ պայմանավորված հաճախակի հանդես եկող ցեզուրաները տեքստային կառուցվածքները դարձնում են փոքր, հեշտ ընկալվող: Տեքստային ոչ ծավալուն կառուցվածքները ստեղծում են երաժշտական ոչ ծավալուն կառուցվածքներ, սրում զարգացման դինամիկան:

Իմպրովիզացիոն բնույթի հատվածներում տեքստի և երաժշտության հարաբերությունը բարդ է՝ տեքստային ամեն մի վանկ կամ որևէ բացականչություն (ասենք՝ «հո»-ն) հաճախ երգվում է մեղեդիի մի մեծ հատվածով.

(Հատված ԼՈՌՈՒ ԳՈՒԹԱՆԵՐԳԻՑ, օրինակ № 232)

Հորովելներում ռեչիտատիվ և իմպրովիզացիոն ռիթմերի համատեղ գոյությունը, ինչպես նաև նրանց հակադրումը խթանում են երգի զարգացման ներքին դինամիկան:

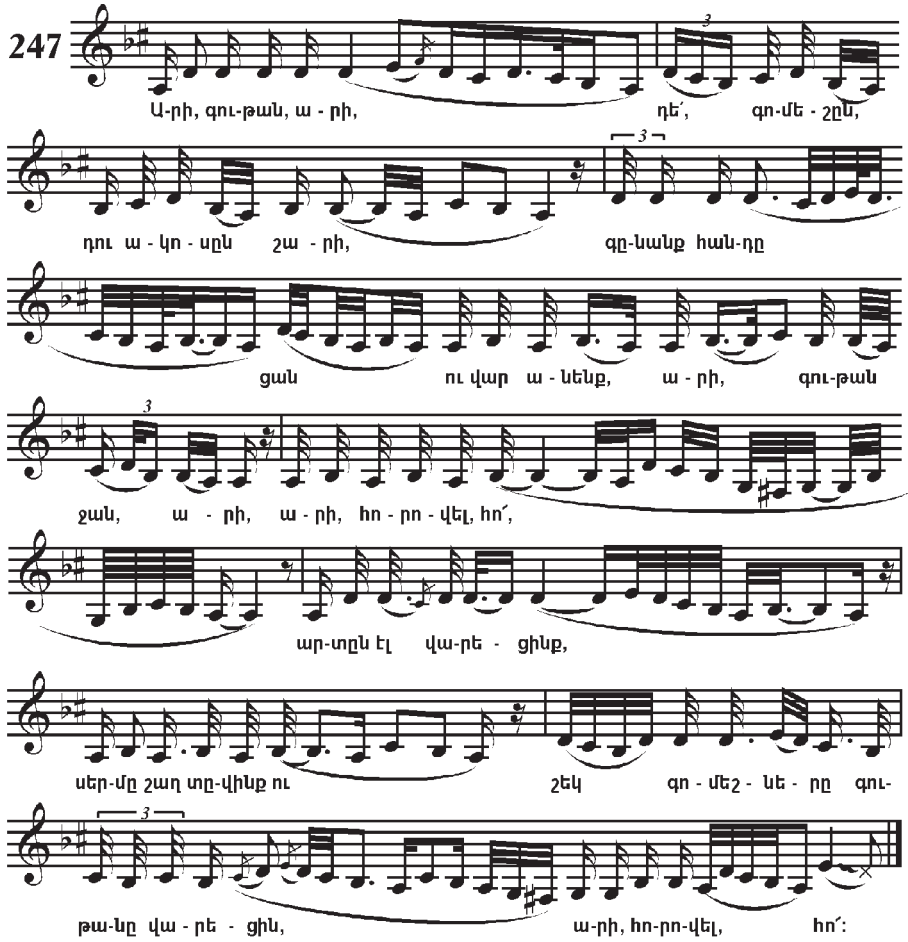
Ազատ է զարգանում հորովելների **ստրուկտուրան** (ձևը): Հորովելների բարդ և զարգացած ձևերում իրար են հաջորդում զանազան տրամադրություններ ու բացականչություններ դրսևորող տարբեր ծավալի երաժշտական հատվածներ. դրանք իրար հետ կապված են ուժեղ տրամաբանությամբ, ներքին ամուր հանգույցներով: Հատվածներն անհավասար են, անհամաչափ, իմպրովիզացիոն, քանի որ յուրաքանչյուր հատվածի ծավալը որոշվում է դրսևորվող տրամադրությունների ու զգացմունքների խորությամբ, նրանց արտահայտման տևականությամբ: Զարգացման ազատ սկզբունքով իրար հաջորդող կառուցվածքներից ստեղծված հորովելի այս կամ այն ձևը միայն ընդհանուր գծերով է հիշեցնում եվրոպական երաժշտության մեջ ընդունված երկմասանի, եռամաս և այլ երգային ձևերը. օրինակ, «Ջիգ տո՛ւ, քաշի» երգը (№ 227) ունի երկու հատված (A, B)՝ եզրափակիչ մասով (C), Սպ. Մելիքյանի գրի առած «Գութաներգ»-ը (№ 229)՝ երեք (A, B, C), «Աբարանի հորովել»-ը (№ 216)՝ երկու (A, B) և այլն, բայց նրանցում պահպանված չեն եվրոպական երաժշտության երգային ձևերի կառուցվածքային նորմաները հատվածների համամասնության, տոնայնական հարաբերությունների և այլ տեսակետից:

Կառուցվածքային մասնատվածություն և այն ամբողջականացնող բարձր կազմակերպվածություն՝ ահա հորովելների ձևի բնորոշ գծերից մեկը. դա նրանց կառուցվածքային կատարելության վկայությունն է:

Հորովելների կառուցվածքային ազատությունից տրամաբանորեն բխում է նրանց **կատարման անկաշկանդ ու ազատ եղանակը և ձևը**՝ ոչ թե կոլեկտիվ այլ **մենակատարումը**:

Կատարման անկաշկանդության հետևանք է հորովելներին բնորոշ մելիզմատիկայի առատությունը՝ ֆորշլագներ ու յուբիլացիաներ, ձայնական զանազան խաղեր և այլն. դրանք իմպրովիզացիոն տարրերի արտահայտություն հանդիսացող ֆերմատաների ու պաուզաների, տևողության կենտ բաժանումների հետ մեկտեղ կատարողական ազատ մեկնաբանության մեծ հնարավորություններ են ստեղծում:

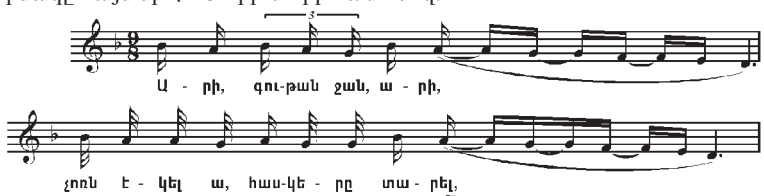
Հորովելները երկար են ապրում: Հիմա էլ մեր հեռավոր գյուղերում կարելի է ձայնագրել այսպես կոչված ավանդական ֆոլկլորին պատկանող հորովելների նմուշներ: Դրանցից մեկը բերվում է ստորև (այս երգը գրառվել է 1967 թ. Ախալքալակի շրջանի Կիրովական գյուղում, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի ձայնաղարան, վերծանությունը՝ Ա Փահլևանյանի).



Օրինակը վկայությունն է հորովելների երկարակեցության, այն բանի, որ ժամանակի ընթացքում և աշխատանքի պրոցեսի զարգացմանը զուգընթաց, հորովելների խորացող ու բարդացող երաժշտական լեզուն իր կապը նախնական օրինակների հետ պահպանել է: Այդ պրոցեսն է մեզ հասցրել հնագույն ծագում ունեցող և իր լեզվական բարդությամբ ու հարստությամբ ժողովրդական ստեղծագործությունը կատարելության մեջ ներկայացնող «Լոռու գութաներգ»-ը[1]:

---

1 Հորովելներ չեն, բայց գյուղացիներն անմիջականորեն կապել են երկրագործական աշխատանքների հաջողության հետ իրենց այն աղերսանքները, որոնցով դիմել են Աստծուն՝ խնդրելով արև կամ անձրև: Այդ յուրատեսակ հմայում-նմուշների մեջ հանդիպում են օրինակներ, որոնց երաժշտական լեզուն, կառուցվածքային առանձնահատկությունները նաև բանաստեղծական տեքստն իր բովանդակությամբ մոտ են հորովելներին:

Բերվող օրինակը հայտնի է «Նուրի-նուրի» անունով.

→

Հորովելների կոմպոզիցիոն բարդության և բարձր գեղարվեստականության համար երաժշտագետ Ալեքսանդր Շահվերդյանը դրանց բնորոշում է իբրև «ժողովրդական արվեստի իսկական կլասիկա»[1]:

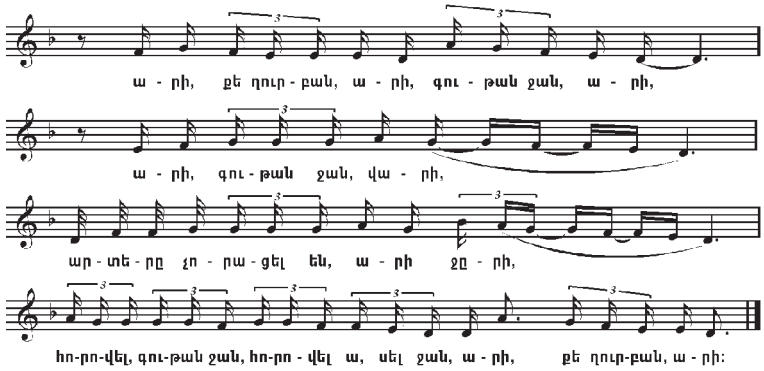
Կանանց աշխատանքային երգեր

Կանանց աշխատանքային երգերը դրսևորում են գեղջկուհու բազմապիսի աշխատանքները՝ կով կթել, խնոցի հարել, բուրդ գզել, թել մանել (ճախարակի երգեր), սանդ ծեծել, քաղհան ու չանաք, կար ու կարկատան, լվացք անել, հաց թխել, հնձվորին հաց տանել և այլն:

Այս երգերը հորինվում են դարձյալ աշխատանքային պրոցեսում. «Յուրաքանչյուր երգ կապված է գյուղական կյանքի մեկ րոպեի հետ և տալիս է միայն այդ րոպեի հաշիվը: Ժողովուրդը ժամանակից և տեղից բաժան երգ չի հասկանում, չի ստեղծում և չի էլ գործածում»[2]:

Այսպես, աշխատանքի ամեն մի տեսակը ծնում է այդ պրոցեսին օգնող բազմապիսի երգեր, որոնցից յուրաքանչյուրը պատկերում է աշխատանքի կոնկրետ պահ, սյուժետային մեկ դրություն:

Ի տարբերություն հորովելների, կանանց աշխատանքային երգերը հիմնականում զուրկ են իմպրովիզացիոն բնույթից, բացականչական, նկարագրական և ընդօրինակման տարրերից: Ընդհակառակն, նրանցում զգացվում է ռիթմի ուժեղ շեշտվածություն, շարժման կանոնավորություն (թույլ և ուժեղ վանկերի համաչափ հաջորդումներ), որովհետև կանանց աշխատանքների հիմքում ընկած են ձեռքի կազմակերպված շարժումները: Իբրև օրինակ վերցնենք քաղհանը: Եթե գութանավորը լայնարձակ դաշտում, աշխատանքի ընթացքում կարող է ամեն ինչ տեսնել, ամեն ինչի արձագանքել, խոսել հարևան գութանավորների հետ, դիմել լծկաններին, ապա քաղհանողը իր փոքր հողամասի վրա գլուխը կախ աշխատելիս կատարում է միօրինակ շարժումներ՝ թերևս ականջ դնելով իր հոգեկան աշխարհի ձայնին: Այդ է պատճառը, որ քաղհանի երգերում զգացվում է լիրիկական տրամադրության թեթևակի շեշտ, ներքին հուզական աշխարհից բխող որոշակի քնքշանք ու մեղմություն.



Երգն ավարտվում է տեղացող անձրև պատկերող շարժումներով ու երեսներին խաչ անելով և, ինչպես իրենք՝ գյուղացիներն են ասում՝ «մեկ էլ տեսար ամբը գոռաց, անձրևը վրա կալավ»: (Օրինակը տրամադրել է ֆոլկլորիստ Հ. Մխիթարյանը: Ձայնագրությունը կատարված է 1961 թ. Նոյեմբերյանի շրջանում: Կոնսերվատորիայի ժող. ստեղծ. կաբինետի ֆոնդ):

[1] **Ա. Շահվերդյան**, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, Հայպետհրատ, Երևան, 1959, էջ 429:

[2] **Կոմիտաս**, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Հայպետհրատ, Երևան, 1941, էջ 31:

Քաղհան եմ անում, թոզ ա,
Նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ,
Յարո պենջակը բոզ ա,
Սոնա յար, նայ, նայ, նայ:

(Կոմիտաս, Երկ. ժող. 12, № 326, «Քաղհան եմ անում»)

Սիրո մոտիվներն ընդհանրապես կանանց աշխատանքային երգերում նկատելի տեղ են գրավում.

Մոկաց սարեր, պետ-պետ քարեր,
Կեսօր էկավ յարօջ բարև:

(Վ. Սամվելյան, Աշխատանքային երգեր, «Սանդի երգ»)

Հայ ժողովրդական երգաստեղծության մեջ քիչ չեն այն լիրիկական երգերն ու պարերգերը, որոնք բովանդակում են թեմաներ կանանց աշխատանքների մասին: Վերջիններիս թեմատիկան բացահայտելու գործում այդ օրինակները որոշակի արժեք են ներկայացնում[1]:

Կանանց աշխատանքներին բնորոշ ձեռքի համաչափ և կանոնավոր շարժումները ծնում են այդ երգերի բանաստեղծական խոսքի հավասարաչափ ռիթմը՝ հանգերի ներդաշնակությամբ, վանկերի հավասարակշռությամբ:

Խանե՛, խանե՛, խանե՛, խանե՛,
Խիյո՛, խիյո՛, խանե;, խանե՛,

---

[1] Բերված նմուշներում կանանց աշխատանքներից հիշատակված են գութանավորներին դաշտ հաց տանելը, կար ու կարկատանը և տնային այլ գործեր.

Գութանը հաց եմ տանում,
Բերանը բաց եմ տանում,
Մաճկալին շատ եմ ուզում,
Չուկը տապկած եմ տանում:

(Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 140, «Գութանը հաց եմ տանում»)

Աման յա՛ր, յար ու յար, յա՛ր,
Սոնա յար, յար ու յար, յա՛ր:

Սոնան նստե ակուշկեն,
Կտրե-կարե կուռտուշկեն:

(Կոմիտաս, Երկ. ժող. 12, № 294, «Աման յա՛ր»)

Քյուրդն գըզի կայնի խաղա, լե, լե, լե, աշե:
» չախրակ մանի, »
» նստի խաղա, »
» առչկան մանի, »
» թոնիր վառի, »
» խացը թխի, »
» ալյուր մաղի, »
» խմոր արա, »
» լըվաց արա, »
» կըլոխ լըվա, »
» մազեր սանդրի, »
» աչքեր տեղի, »
» այնա բախար: »

(Սպ. Մելիքյան և Գ. Գարդաշյան, Վանա երգեր 1, № 8, «Քյուրդն գըզի»)

Սանդիկ դյուզ էր, ծեծող պյուզ էր,
Խանե՛, խանե՛, խանե՛, խանե՛:

(Վ. Սամվելյան, Աշխատանքային երգեր, «Սանդի երգ»)

Մանի, մանի, իմ ջահրա,
Դու անգին քար, իմ ջահրա:

(Վ. Սամվելյան, Աշխատանքային երգեր, «Ճախարակի երգ»)

Հինգ էծ ունեմ ուլերով,
Իլիլի՛, դիլիլի՛:

(Վ. Սամվելյան, Աշխատանքային երգեր, «Կթի երգ»)

Առեց թեշին քսեց փեշին Նարգիզը.
Քըստը ֆը՛ռռ, քըստը ֆը՛ռռ,
Քըստը ֆը՛ռռ, քըստը ֆը՛ռռ,

(Վ. Սամվելյան, Աշխատանքային երգեր, «Թեշի մանող Նարգիզը»)

Հարի, հարի, խնոցի,
Ունկդ բարակ, խնոցի,
Մեջդ կարագ, խնոցի:

(Նոյեմբերյանի շրջանում գրի առած երգերից, 1961, ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի բանահյուսության արխիվ)

Գեղջկուհին իր արտադրության գործիքներին (ճախարակ, խնոցի և այլն), կաթնատու անասուններին, հավ ու ճիվին և այլն, այսինքն ապրուստի միջոց ստեղծող հույս ու ապավեններին վերաբերվում է նույնքան ջերմագին, որքան գեղջուկն իր գործիքներին ու լծկաններին.

Արի, քե ղուրբան,
Արի կաթը տուր,
Արի, կխտար ջան,
Ես քու չարը տանեմ,
Կխտար ջան,
Վեդրոն լցրու,
Կաթը տուր:

Այսպիսին է կթի նախապատրաստվող գեղջկուհու խոսքը՝ ուղղված կովին: Կովը կթելիս, երգի երկրորդ մասում, նա շարունակում է երգել այսպես.

Նանա ջան, նանա ջան,
Նանա ջան, քե ղուրբան.
Սարեսար ման եկել,
Լավ կաթըն ես բերել.
Քե ղուրբան, նանա ջան,
Կխտար ջան, սուրմա ջան, բալա ջան...

(Ալավերդու շրջանում գրի առած երգերից, 1963, ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի բանահյուսության արխիվ)

Երկրագործ ամուսնու նման, կինն էլ սրտի ցավերը պատմում է իր աշխատանքային

գործիքներին. նա խնդրում է նրանց առատ արտադրանք տալ, որպեսզի տանուտերի ու հարկահանների ընչաքաղցությունը բավարարելու հնարավորություն ունենան.

Խնոցի ջան, խնոցի,
Կարաք հանի, խնոցի,
Որ կարաք տանք էն զոռբին,

Թանը մնա մեր քյորփին.
Զոռբեն չգա մեզ նեղի,
Մարալ կովը չտանի:

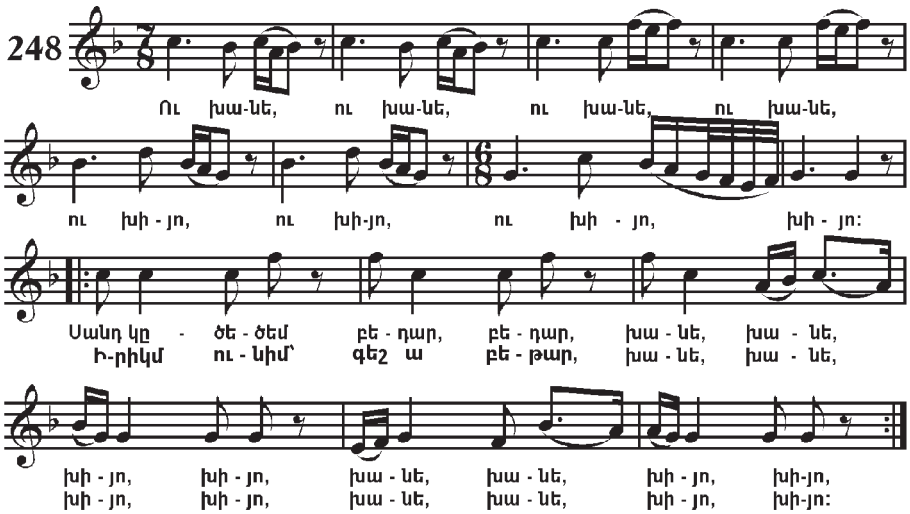
(Ալավերդու շրջանում գրի առած երգերից, 1963, ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի բանահյուսության արխիվ)

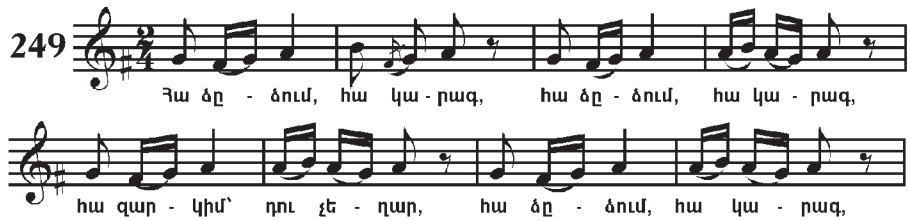
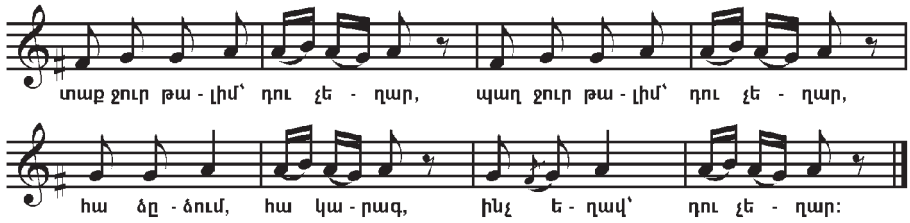
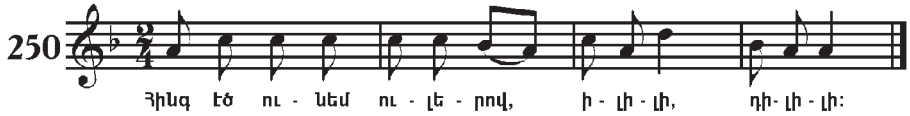
Ինչպես հորովելներում, այնպես էլ կանանց աշխատանքային երգերում դրսևորված է աշխատանքի պրոցեսը: Դրա հետ մեկտեղ նրանցում կերտված է գեղջկուհու կերպարը դեպի աշխատանքն ունեցած նրա սիրո, հույսերի ու հոգեկան ապրումների անսահման երանգներով:

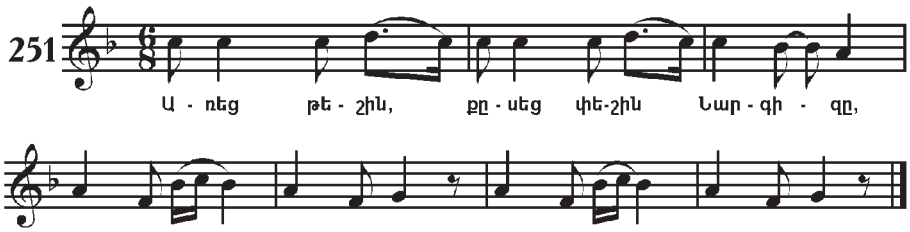
Կանանց աշխատանքային երգերի երաժշտական լեզուն

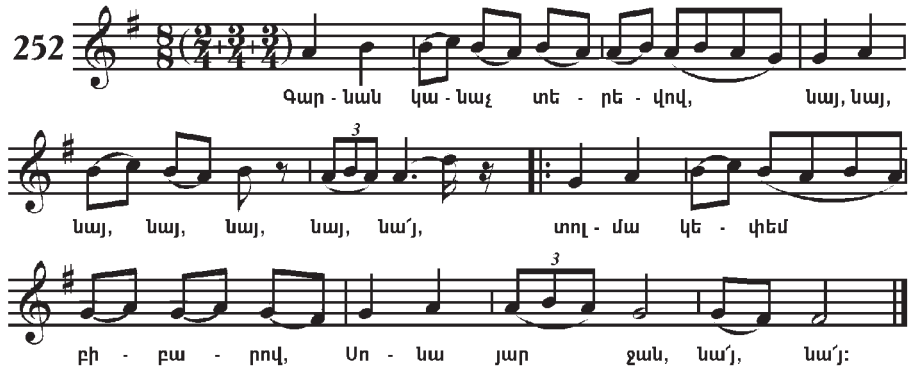
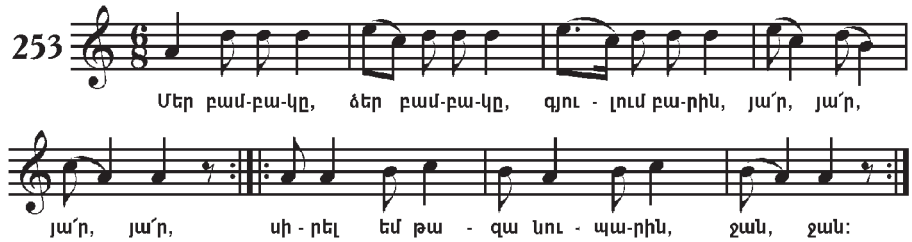
Կանանց աշխատանքային երգերի երաժշտական լեզվի բնորոշ գիծը շարժման պարբերականությունն է, մոտորայնությունը, որը պայմանավորված է նրանց աշխատանքների բնույթով, դրա հիմքը կազմող շարժումների համաչափությամբ.

ՍԱՆԴԻ ԵՐԳ (գրառումը Հ. Մխիթարյանի, կոնսերվատորիայի ժող. ստեղծ. կաբինետի ֆոնդ)



ԽՆՈՅՈՒ ԵՐԳ (գրառումը Մ. Բրուտյանի, կոնսերվատորիայի ժող. ստեղծ. կաբինետի ֆոնդ)

ԻԼԻԼԻ, ԴԻԼԻԼԻ (Կթի երգ, Վ. Սամվելյան, Աշխատանքային երգեր)

ԹԵՇԻԿ ՄԱՆՈՂ ՆԱՐԳԻԶ (Թեշիկ մանելու երգ, Վ. Սամվելյան, Աշխատանքային երգեր)



ՔԱՂՀԱՆԻ ԵՐԳ (Հ. Հարությունյան, Մանյակ, № 63)

ՉԱՆԱՔԻ ԵՐԳ (Հ. Հարությունյան, Մանյակ, № 60)

Կանանց աշխատանքները ներկայացնող երգերը դինամիկ են, գործուն և ունեն լիրիկական ջերմ երանգ, որը բխում է դեպի աշխատանքի գործիքներն ունեցած հոգատար վերաբերմունքից: Այդ երգերի լադերը հիմնականում **էոլական մինորներն են**, որոնք ապահովում են երգերին բնորոշ ջերմ երանգը: Հեշտ հիշվող են, կենսուրախ, շատերն ապրում են մինչև այսօր:

Կանանց աշխատանքային երգերի հիմքը կազմում են **շարժման պարբերականությունը, զարգացման պարային և մոտորային սկզբունքները**: «Աշխատանքային պրոցեսի մոտորիկայում ծնունդ են առնում պարի տարրերը», – գրում է պրոֆ. Քուշնարյանը[1]: Այդ մոտորիկայի շնորհիվ պարերգերն ու կանանց աշխատանքային երգերը մոտ ու հարազատ են իրար, բայց ոչ նույնը, թեկուզև այն բանի համար, որ պարերգը կարող է սկսվել դանդաղ ու ընթացքում արագանալ, իսկ աշխատանքային երգը սկզբից մինչև վերջ ընթանում է միևնույն, միալար տեմպով:

ԾԻՍԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐ

Ծես նշանակում է կարգ: Մարդիկ առօրյա շփման ընթացքում ամենուր գտնվում են փոխհարաբերությունների մեջ, սկսած ընտանիքի անդամներից մինչև հասարակական տարբեր խավերը: Կարգը կամ ծեսը սահմանվում է հասարակության կողմից՝ համակեցության օրենքները կանոնավորելու համար:

Ժամանակին սոցիալ-տնտեսական ու պատմական-քաղաքական կյանքի պայմաններին համապատասխան դրանք փոխվել են. որոշ ծեսեր զրկվելով հիմքից անհետացել են, շատերը՝ վերաիմաստավորվել, որոշ ծեսեր էլ՝ հասարակական կյանքում ենթարկվել քաղաքական ու կրոնական օրենսդրության (V դարից մինչև XII դարը ներառյալ, օրինակ, եկեղեցին հարսանեկան ծեսն իր երգերով հալածանքի է ենթարկել՝ համարելով դրանք սատանայական): Այսպես բազմաթիվ ծեսեր ու դրանց հետ կապված երգեր մոռացվել են, բայց շատերն էլ հնագույն ժամանակներից հասել են մեզ: Գոյատևել են այն կենցաղային ծեսերը, որոնց հիմքերն ամուր են եղել և հարատևող (ամուսնություն, մահ...):

Ծիսական երգերը դասակարգվում են երեք խմբում.

ա) Հարսանեկան երգեր

բ) Ողբեր կամ մահերգեր

գ) Տարբեր ծեսերի ու տոնակատարությունների երգեր

Հարսանեկան երգեր

Հարսանեկան են կոչվում այն բոլոր երգերը, որոնք կապված են այդ հանդեսի հետ և կատարվում են հարսանիքի ժամանակ: Հանդեսը հաճախ ներկայացրել է մի թատերականացված արարողություն, որտեղ տեղ են գտել զանազան տիպի խաղեր, հեքիաթներ, կատակներ, լաց ու գովք, պարերգ ու պար, երբեմն՝ մի ամբողջ սյուժետացված հեքիաթ-պատմություն, այլևայլ ծեսեր:

Ահա թե ինչու էպոսի ու քնարերգության, ողբերգության ու կատակերգության սաղմերը խորանում են հարսանեկան հանդես-ծիսակատարության մեջ:

Նահապետական ընտանիքի գոյության պայմաններում ամուսնությունը գյուղի հասարակական կյանքի ավելի քան կարևորագույն իրադարձություններից մեկն էր: Դրա համար այդ նշանակալից ակտը գյուղի ողջ հասարակությունը ընդունել և հաստատել է

[1] **Х. С. Кушнарев**, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Музгиз, Ленинград, 1958, стр. 52:

իր մասնակցությամբ, և հարսանյաց հանդեսի հետ կապված ամեն մի ծես, ամեն մի արարողություն (նշանդրեք, հարսի հրաժեշտ, հարս ու փեսին հագցնել և այլն) նշվել է մեծ շուքով ու կարևորությամբ: Չէ՞ որ ամուսնությունը կյանքի արարումն է, սեփական ընտանիքի պահպանման միջոցով՝ նաև տոհմի, ազգի գոյատևման հիմքը: Այն, իբրև հասարակական կյանքի մեծ իրադարձություն, հանդիսավորությամբ նշվել է պատմական Հայաստանի բոլոր գավառներում: Հարսանիքները տեղի են ունեցել մեծ մասամբ աշնանը, երբ ավարտված էր բերքահավաքը:

Գյուղական ողջ համայնքին հուզող այդ իրադարձությունը հնում տևել է մի քանի օր, ունեցել իր կատարման կարգ ու կանոնը. դրանցից մի քանիսը մինչև օրս ուժի մեջ են. օրինակ, նշան դնելը, եկեղեցի գնալը, օժիտ ուղարկելը, օժիտի ցուցադրումը, հարսին հագցնելը, հարսանիքին երաժիշտներ հրավիրելը, աղջկա տանը հարսանիքը սկսելը, ապա թափորով, երգով ու նվագով տղայի տուն հարսանիքի գնալը և այլն:

Ի դեպ, ստորև բերված երգը, որ ներկայացնում է հանդեսի այն պահը, երբ հարսին հագցնում են հարսանեկան զգեստը, գրի է առնված վերջերս (1969-ին) Աշնակ գյուղում, հարսանիքի արարողության ժամանակ.

Հա՛յ, հա՛յ, նազըմ, նազըմ, նազըմ,
Հարս ու փեսան լավ են սազըմ.
Հա՛յ, հա՛յ, նազըմ, նազըմ, նազըմ,
Հարսի պսակ լավ է սազըմ.
Հա՛յ, հա՛յ, նազըմ, նազըմ, նազըմ,
Հարսի դայրան լավ է սազըմ.
Հա՛յ, հա՛յ, նազըմ, նազըմ, նազըմ,
Հարսի տուֆլին լավ է սազըմ.
և այլն:

(Թալինի շրջանում գրի առած երգերից, 1969, կոնսերվատորիայի ժող. ստեղծ. կաբինետի ֆոնդ)

Սովորաբար, տղաների համար ամուսնության միջին տարիք համարվել է 18-25-ը, իսկ աղջիկների համար՝ 12-18-ը: Ամուսնության հաջողության համար նշանակություն է ունեցել կրոնական նույն դավանանքին, միևնույն ազգին պատկանելու պայմանը: Աղջկա ընտրությունը կատարել են տղայի ծնողները (գնացել են խնամախոսության, կամ տղայի մայրը եկեղեցում իր ընտրած աղջկան մոմ է տվել, թաշկինակ-քող գցել գլխին և այլն):

Հարսանիքի ծեսերից էին «աղջիկտեսը» (որոշ գավառներում այն տեղի է ունեցել բաղնիքում[1]). «նշանը» կամ «նշանօրհնեքը», տոն օրերին փեսացուի տանից աղջկա տուն նվեր (խոնչա-բոխչա) ուղարկելը, ազապ-պաշու ընտրությունը (ազպանարամ), դհոլ-զուռնայով ազգականներին ու բարեկամներին հարսանիքի հրավիրելը ազապ-պաշու կողմից, հինա դնելու արարողությունը (հարսանիքի նախորդ օրը հինայում էին փեսայի ու հարսի ձեռքերը, մատները), հարսանիքի հագուստեղենի ու զարդերի (երկու մատանիների) օրհնանքը քահանայի կողմից: Ի դեպ, երջանկության ու մայրության, առնական ուժի զորության խորհրդանիշ էր կարմիր գույնը և դրա համար էլ ձգտում էին փեսային հագցնել երկարաճիտ կարմիր կոշիկներ: Ընդունված էր նաև (ոչ բոլոր գավառներում) լավաշ կտրելու ծեսը. բռնում էին լավաշի ծայրերից ու կտրում երկու կողմի խնամիների օգնությամբ: Մի կեսը տղայի հայրն էր տանում տուն, իսկ մյուս կե-

[1] Շապին-Գարահիսարում, օրինակ, բաղնիք են գնացել ամբողջ օրով, երգ ու նվագով, ուտելիքով... Այստեղ են ծանոթացել հարսի հագուստ-կապուստին, կերակուր ու խմորեղեն պատրաստելու, երգելու ու պարելու նրա շնորհքին և այլն: Ըստ գարահիսարցիների արտահայտության՝ «հարսին բաղնիք տանելը կես հարսնիք էր»:

սով աղջկա հայրը հյուրասիրում էր ներկաներին, համոզված, որ հացը բարօրություն ու կենսական ապահովվածություն, լիություն կբերի նորաստեղծ ընտանիքին: Սովորաբար, հարս ու փեսայի ուսերին հաց են գցել (հիմա էլ են գցում), որպեսզի նրանց կյանքը «խեր ու բարու» մեջ լինի:

Ստորև բերված հարսանեկան երգը հավաստում է հարսանիքին նախորդող նշան դնելու ծեսի գոյությունը, որ պահպանվել է մինչև մեր օրերը.

Տեր Հուսըկան որդու վանք,
Վա՛յ անուշ լե, ջան անուշ,
Աղջիկ, դու արի երթանք,
Երթանք, գլուխ դնենք գանք:

Ա՛յ անուշ լե, ջան անուշ,
Աղջիկ, քու անուն Շուշան,
Արի երթանք սըբ Նշան,
Մատնիք դնեմ քե նշան:

(Կոմիտաս, երկ. ժող. 9, № 37, «Ա՛յ, անուշ ջան»)

Հարուստ հարսանիքը ընդմիջումներով տևել է մոտ 40 օր: Հանդեսին հրավիրված յուրաքանչյուր ոք ունեցել է իր դերը՝ հարսի ու փեսայի ընկեր-ընկերուհիներ, քավոր ու քավորկին, քահանա, հարսնեքուր ու խաչեղբայր և այլն: Նրանք բոլորն էլ իրենց «պարտականությունները» կատարելիս երգել են (հարսանյաց հանդեսից դուրս այդ երգերի կատարումը նվազ հետաքրքրություն է ներկայացնում):

Հարսանեկան այն երգերը, որոնք երգել են հարսի ընկերուհիները պսակի նախորդ գիշերը մինչև լույս, կոչվել են «ծաղկոց»: Այս երգերում աղջիկները գովերգում են իրենց հարս-ընկերուհուն, նրա կյանքը նմանեցնում ծառի, ծաղկի, լուսնի և բնության այլ հրաշալիքների:

Հարսին ու փեսային, նրանց գեղեցկությունը, երիտասարդությունը և մյուս արժանիքները գովերգել են նաև հարսանյաց հանդեսի ժամանակ: Գովքերը բնույթով պայծառ են: Նրանց մեջ փեսային կոչում են թագվոր, համեմատում են արևի հետ և ներկայացնում զուգված, զարդարված, երբեմն նույնիսկ թագավորին վայել հանդերձանքով: Հարսին համեմատում են լուսնի հետ և ներկայացնում նրան իբրև տնարար ու շնորհալի, ժրաջան ու գործունյա տնտեսուհու, իբրև ամուսնու և սկեսրոջ անփոխարինելի օգնականի:

Գովքերը երգվում են քառյակների ձևով, որոնց նվազագույն թիվը 3-4 է, իսկ առավելագույնը՝ 10-12: Հաճախ քառատողի երեք տողերը յուրաքանչյուր տան մեջ կրկնվում են նույնությամբ, իսկ մեկ տողը ենթարկվում է փոփոխության.

Թագվորի մեր, դուս արի,
Տես քե ինչեր ենք բերե,
Թագվորի մեր, դուս արի,
Քե ջուր բերող ենք բերե:

(Կոմիտաս, Տետր «է», «Շուրջպար»)

Երկրորդ քառյակում առաջին երեք տողերը կրկնվելուց հետո չորրորդ տողը փոխվում է այսպես.

Քե թախտ ավլող ենք բերե:

Երրորդ քառյակի չորրորդ տողն է՝

«Քե կով կթող ենք բերե»
և այլն:

Մեկ ուրիշ օրինակ.

Մեր թագվորն էր խաչ,
Խաչվառ խաչ ու մաչ,
Պսակն էր կարմիր,
Արևն էր կանաչ:

Հաջորդ տներում փոփոխության է ենթարկվում միայն 3-րդ տողը՝

2-րդ քառյակում՝		Շապիկն էր կարմիր,
3-րդ	»	Չուխան էր կարմիր,
4-րդ	»	Շալվարն էր կապույտ,
5-րդ	»	Գոտին էր կարմիր,
6-րդ	»	Գուլպան էր նախշուն,
7-րդ	»	Մաշիկն էր կարմիր,
8-րդ	»	Գդակն էր փուխար,
9-րդ	»	Կոզբանդն էր կարմիր,
10-րդ	»	Ձիուկն էր հրեղեն:

(Կոմիտաս, Տետր «է», «Փեսին գովքը»)

Հաճախ գովքերը հորինվում են հարց ու պատասխանի սկզբունքով.

Մեր թագվորին ի՞նչ պիտի,
Մի քաթան շապիկ պիտի.
Մեր թագվորին ի՞նչ պիտի,
Մի մահուդ չուխա պիտի.
Մեր թագվորին ի՞նչ պիտի,
Մի քիրման գոտիկ պիտի.
և այլն:

(Կոմիտաս, Տետր «է», «Փեսին արդուզարդը»)

Սպ. Մելիքյանի «Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր» ժողովածուի 1-ին հատորում, 104 համարի տակ, հետևյալ գովքն է բերված.

Մեր թագվորին ի՞նչ կու պիտեր
Ծաղկունանց.
Քաղենք բերենք մեր թագվորին
Ծաղկունանց.
Ծաղիկն էլ բալասան պիտեր
Ծաղկունանց...
(և այլն):

Այս երգի կապակցությամբ ժողովածուի 270-րդ էջում բերված բացատրականում Սպ. Մելիքյանը գրում է. «Հին ծիսական-հարսանեկան երգերից է. երգում են ու պարում և զանազան ծաղիկներ տալիս նորափեսին, որ նա նրանցով փաթաթի ճյուղն ու տերևը, ծառն ու ծաղիկն իրար հետ: Դա ամուսնության սիմվոլիկ նկարագիրն է»:

Հարսանիքի ժամանակ գովքեր երգելիս հարսին ու փեսային ոչ միայն ծառ ու ծաղիկ են տվել, այլև՝ նմանեցրել նրանց տարբեր ծաղիկների (ոսկեծաղիկ, դեղին կակաչ, սարի սուսուն և այլն), ծառերի (ծիրանի ծառ, դամոնի ծառ, խաղողի ուռ և այլն): Դրանով նորապսակներին ցանկացել են, ինչպես ժողովուրդն է ասում՝ «ծլել ու ծաղկել», բեղմնավորվել ու պտղավորվել, այլ կերպ ասած՝ կյանքի ու գեղեցկության գովքն են արել:

Հարսանեկան ծեսի ողջ ընթացքում մեծ տեղ է տրվել քաղցրավենիքին: Հարսանիքի ժամանակ հարսի ու փեսայի գլխին չիր ու չամիչ շաղ տալու համար, հարսանիք գնա-

ցող կանայք իրենց հետ չոր միրգ են տարել, նաև վերցրել մի ափսե խմորեղեն. մաղթանքի այս ձևով նորապսակներին ցանկացել են «քաղցր», հաշտ ու համերաշխ կյանք՝ «մի բարձի ծերանալ»:

Հարսանեկան երգերի թվին են դասվում նաև հարսանեկան աղոթքները, մաղթանքներն ու օրհնությունները.

Օրհնյա՛լ, բարերար Աստված,
Կամքն օրհնյալ մեր Արարողին,
Զուգեցինք, հա՛յ, թամամեցինք,
Զխաչն ի վրեն բազմեցուցինք:

(Կոմիտաս, Տետր «է», «Աղոթք»)

Գացեք բերեք թագվորամեր,
Որ գա նստի դարբաս անե,
Ծնրիկ զարկե սուրբ սեղանին,
Հրամե բարին մեր թագվորին:
Աստված շնորհավո՛ր անե:

(Կոմիտաս, Տետր «է», «Մաղթանք»)

Հարսանեկան ավանդական հանդեսն ունի ժողովրդական ծագում. դրա ապացույցներից է թե՛ այն, որ դեռ մինչև այսօր էլ ժողովուրդն է իր ներկայությամբ հաստատում և «օրինականացնում» երկու երիտասարդների ամուսնական կապը և թե՛ այն, որ ժամանակի ընթացքում, երբ կապված եկեղեցու ներգործության թուլացման հետ նրա սպասավորները դադարեցին հարսանիքին մասնակցելուց, հարսանյաց հանդեսի բուն էության ու նրա կատարման արարողության մեջ ոչինչ չփոխվեց. հարսանիքի արարողությունից դուրս ընկան աղոթքներն ու մաղթանքները:

Մեծ բաժին են կազմում հարսանեկան ծեսում պարերն ու պարերգերը: Նրանց կատարման մեջ ևս եղել է կարգ, սահմանված հերթականություն: Այսպես, որոշ գավառներում նախ երաժիշտների օգնությամբ, նրանց նվագով հարսանիքի են հրավիրվել գյուղի բոլոր բնակիչները (Համշենում, օրինակ, «ղավալները» այդ բանի համար նվագել են «Քյորօղլի»), կամ զուռնաչիների նվագի տակ ձիավոր կտրիճները մտել են հարսնեստուն՝ փեսայի հագուստները հագցնելու, որի ժամանակ հաճախ երգել են «Լուսն էլ լուսացավ» երգը և պարել «հարսնառի պար»: Հարսանեկան պարերի ու պարերգերի շարքն են կազմել հարսին հոր տնից դուրս բերելը, ճանապարհի, տղայի տունը հարսի «ոտք դնելու» եղանակները, հարսի ու փեսայի պարերը, սկեսրոջ պարը նորապսակների առջև, հարսանիքի ընթացքում կատարվող ռազմական բնույթի պարերը, որոնք ցուցադրել են փեսայի և նրա ընկերների հասունությունն ու առնական խիզախությունը (այդ պարերից մինչև այսօր ամուր պահպանվել է «Յարխուշտան», «Ծափ պարը»), հարսանիքն ավարտող գիշերային «Մոմերով պարը» (պարերգը), որ պարում ու երգում էին հարսանիքի բոլոր մասնակիցները:

Հարսանեկան երգերից կատակները կամ, ինչպես Կոմիտասն է անվանում, «զվարճական» երգերը վերաբերում են հարսանիքավորներին: Ստորև բերված կատակերգը համեմատությունների ձևով ներկայացնում է հարսանիքի մասնակիցներին՝ ըստ գյուղական համայնքում նրանց գրաված դիրքի ու աստիճանի: Զվարճական այս երգը որևէ մեկին վիրավորելու երանգ չունի, բացի ռամիկ ժողովրդին ճնշող դասակարգի ներկայացուցչից՝ գյուղի գզրից (համեմատվում է շան հետ): Դա հարստահարիչների նկատմամբ տածած ատելության արտահայտությունն է: Ի միջի այլոց, ատելությամբ լցված ժողովուրդն իր երգերում գզրին միշտ էլ բնորոշում է բացասական գծերով՝ որևէ ֆիզիկական արատ վերագրելով նրան (կաղ, մեկ աչքը կույր, ճաղատ, ցախավել մորուսով և այլն).

Էն դիզան, բետ-բետ դիզան, տեսեք էն ո՞րն է.
Էն դիզան, բետ-բետ դիզան՝ գեղի ռեսներն է:
Առյուծներ մռմռալեն, տեսեք էն ո՞րն է.
Առյուծներ մռմռալեն՝ վարդապետներն է:
Կաքավներ կղկղալեն, տեսեք էն ո՞րն է.
Կաքավներ կղկղալեն՝ էն երիցներն է:
Ճնճղներ ճլվլալեն, տեսեք էն ո՞րն է.
Ճնճղներ ճլվլալեն՝ մեր տիրացուքն է:
Էն արև, երկնուց արև, տեսեք էն ո՞րն է.
Էն արև, երկնուց արև՝ մեր թագավորն է:
Էն լուսին ամպերի մեջ, տեսեք էն ո՞րն է.
Էն լուսին ամպերի մեջ՝ մեր թագուհին է:
Էն միջի հաստագերանն, տեսեք էն ո՞րն է.
Էն միջի հաստագերանն՝ թագվորի հերն է:
Էն քուլա բամբակն է ծակ, տեսեք էն ո՞րն է,
Էն քուլա բամբակն է ծակ՝ թագվորի մերն է:
Ցախավել ետև դռան, տեսեք էն ո՞րն է.
Ցախավել ետև դռան՝ էն մշակներն են:
Շունն եկավ պարկն ի բերան, տեսեք էն ո՞րն է.
Շունն եկավ պարկն ի բերան՝ էն գեղի գզիրն է:
Մուկն էկավ ալրաթաթախ, տեսեք էն ո՞րն է.
Մուկն էկավ ալրաթաթախ՝ էն ջրաղացպանն է:

(Կոմիտաս, Տետր «է», «Կատակ»)

Հարսանեկան երգերի թվին են դասվում նաև հարսանեկան լացերը.

Հարսնետունը զենին ղազը,
Կը հիսեն, ա՜խ, հարսին մազը.
Հարսը տի լա բազի-բազի,
Փեսան ալ տի քաշի նազը:

(Մ. Աբեղյան, Ժողովրդական խաղիկներ, էջ 240, № 859)

Լալիս են հարսը, նրա մայրը, քույրը և կին ազգականները: Լացի պատճառները շատ են՝ ապագա հարսին նահապետական ընտանիքում սպասող տնային տնտեսուհու անհրապույր, ծանր կյանքը, սկեսուրի, սկեսրայրի, տալի, տեգրակնոջ հետ «լեզու չգըտնելու» վախն ու կասկածը, բռնի ամուսնությունից բխող հոգեկան ալեկոծ տրամադրությունները և այլն. բայց հարսի լացի առաջին պատճառը հոր տնից հեռանալն է, հարազատներից բաժանվելը: Աղջկա լացը միևնույն ժամանակ ընկալվել է իբրև սիրելի ծնողներին ուղղված շնորհակալության ու երախտագիտության արտահայտություն.

Քեր ձեռքդ համբուրեմ, մայրի՛կ,
Կաթըդ եմ կերե անուշիկ,
Երանի չըլնեի աղջիկ,
Մնաս բարով, ես գնում եմ:
Քունըդ կտրեցիր ինձ համար,
Օրոր ասելով անդադար,
Ո՜վ, իմ ճշմարիտ բարերար,
Մնաս բարով, ես գնում եմ:

(Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 152, «Հրաժեշտի երգ»)

Ի դեպ, «Քեր ձեռքդ համբուրեմ, մայրի՛կ» արտահայտությունը հարսանեկան լացե-

րում հաճախ հանդիպող արտահայտություններից է: Այդ ծեսով համարյա անվարան կարելի է որոշել երգի պատկանելությունը հարսանեկան լացերի ժանրին:

Հարսանեկան երգերին և հատկապես հարսանեկան լալիքին բնորոշ է բացականչությունների օգտագործումը: Բայց այստեղ նրանց կազմը, որ պայմանավորված է երգերի բովանդակությամբ, հորովելների համեմատությամբ այլ է, ևոր՝ «օ՜յ», «ա՜խ», «է՜յ», «վա՜յ», «վո՜ւյ» և այլն:

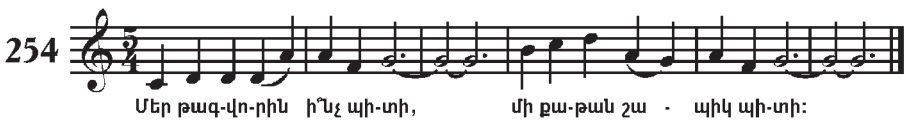
Հարսանեկան երգերն իրենց բազմազանությամբ ու յուրօրինակությամբ դրսևորում են ժողովրդի հասարակական և ընտանեկան կենցաղը, տալիս հարուստ նյութ նահապետական ընտանիքի բարքերն ու սովորույթներն ուսումնասիրելու համար: Նրանք միաժամանակ ստեղծում են հետաքրքիր կենցաղային տեսարաններ, ինչպես Կոմիտասն է արտահայտվում, շքեղ գեղարվեստական, բանաստեղծական ներկայացումներ:

Հարսանեկան երգերի երաժշտական լեզուն

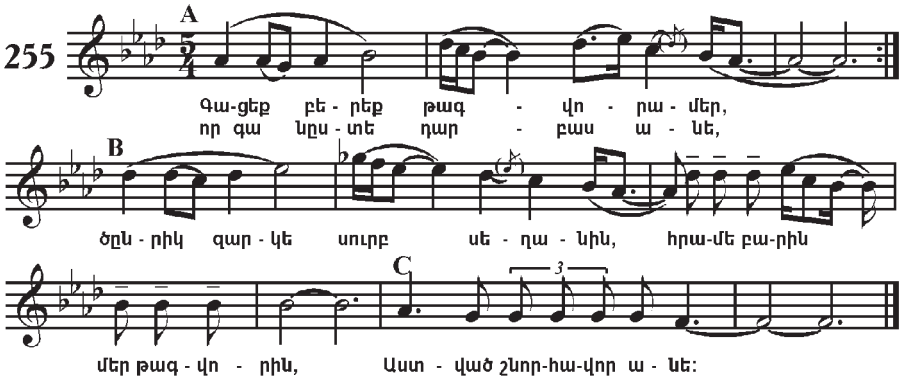
Հարսանեկան երգերի՝ իբրև ամբողջական ժանրի, երաժշտական լեզվի մասին խոսելը դժվար է, որովհետև հարսանեկան հանդեսը զանազան ծեսերի ու զվարճանքների մի շարան է, երբ իրար են ուղեկցում տարբեր բնույթի երգեր: Լացը, պարերգը կամ կատակերգը, որոնք իրենց որոշակի տեղն ունեն հարսանյաց հանդեսում, բնականաբար ժանրային միևնույն առանձնահատկություններով չեն բնորոշվում[1]:

Երաժշտական լեզվի ընդհանուր գծեր ունեն հարսանեկան ծես պատկերող երգերը: Այդպիսիք են Կոմիտասի «Հարսանեկան սյուիտ»-ի[2] առաջին չորս երգերը.

ՄԵՐ ԹԱՂՎՈՐԻՆ ԻՆՉ ՊԻՏԻ [ՓԵՍԻՆ ԱՐԴՈՒԶԱՐԴԸ] (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 3, № 20)



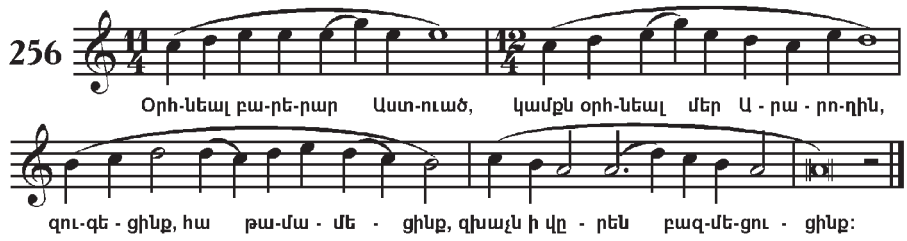
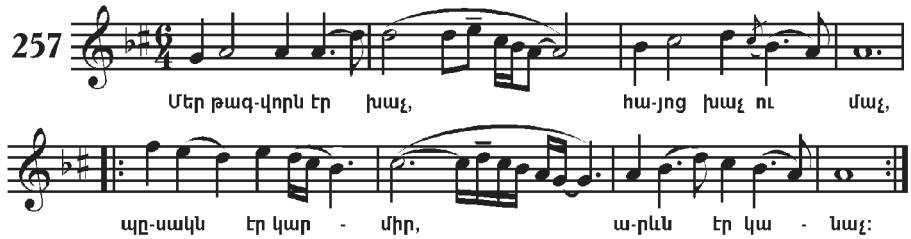
ԳԱՑԵՔ ԲԵՐԵՔ ԹԱՂՎՈՐԱՄԵՐ [ՍԱՂԹԱՆՔ] (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 3, № 21)



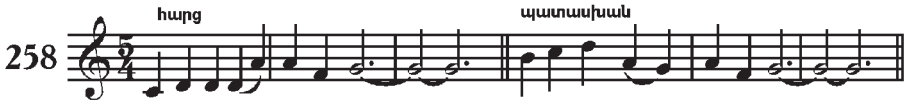
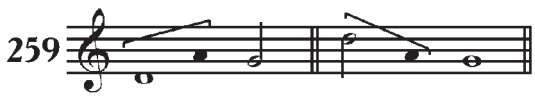
---

[1] Դրանց երաժշտական լեզվի բնութագրումը տե՛ս 145 («Լալիք»), 172 («Պարերգեր») և 188 («Կատակերգեր») էջերում:

[2] Սյուիտը կազմված է տիպիկ 6 ժողովրդական հարսանեկան երգերից՝ մշակված երգչախմբի համար (տե՛ս **Կոմիտաս**. Հայ ժողովրդական երաժշտություն, Նոր շար, Տետր «է», Փարիզ, 1937):

ՕՐՀՆԵԼ ԲԱՐԵՐԱՐ ԱՍՏՈՒԱԾ [ԱՂՈԹՔ] (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 3, № 22)

ՄԵՐ ԹԱԳՎՈՐՆ ԷՐ ԽԱՉ [ՓԵՍԻՆ ԳՈՎՔԸ] (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 3, № 23)

Այս չորս երգը մեկ ժանրում միավորողը նրանց բնույթն է՝ **հանդիսավոր, զուսպ, վեհ, ծանրաբարո**: Այդ բնույթից են բխում հարսանեկան-ծիսական երգերի մյուս առանձնահատկությունները և հատկապես **կատարման հանգիստ ու հանդարտ եղանակը**: Կոմիտասն այսպես է նշանակել այդ երգերի տեմպերն ու կատարման եղանակը՝ «աշխույժ ու հոժար» («**Փեսին արդուզարդը**»), «հանդիսավոր» («**Մաղթանք**»), «լուրջ-գոհաբանական» («**Աղոթք**») և «հպարտ ու ազնվական» («**Փեսին գովքը**»):

Երգերի բնույթը չափավոր ու ծանրակշիռ են դարձնում նաև նրանց բնորոշ խառն ու բարդ մետրերը (5/4, 11/4, – 12/4, 6/4) և այդ մետրերի հիման վրա սահուն ընթացքով ծավալվող ռիթմական պատկերները:

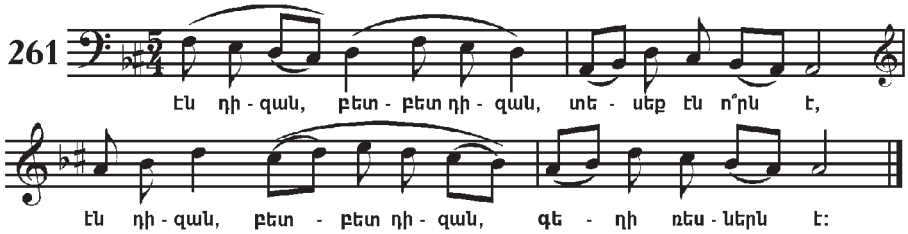
Սրանք են հարսանեկան-ծիսային երգերի երաժշտական լեզվի ընդհանուր առանձնահատկությունները: Բացի այս առանձնահատկություններից ծիսական ամեն մի երգ ունի կառուցման ու զարգացման իր սկզբունքը: Այսպես, «**Մեր թագվորին ի՞նչ պիտի**» երգի բանաստեղծական տեքստը հորինված է հարց ու պատասխանի ձևով. երաժշտական տեքստում այդ ձևի ստեղծման համար օգտագործված են հակադրության սկզբունքի վրա հիմնված կոմպոզիցիոն բազմաթիվ հնարներ: Այսպես, «հարց» կառուցվածքում մեղեդիական գծի շարժումը ներքևի ռեգիստրում է՝ վերընթաց ուղղությամբ, իսկ «պատասխան» կառուցվածքում՝ վերևի ռեգիստրում և վարընթաց ուղղությամբ.

Այնուհետև, «հարց» կառուցվածքի առաջին տակտում մեղեդին կառուցված է T-ի միօրինակ, հանգիստ կրկնումներից, որին հաջորդում է վերընթաց կվինտային թռիչքը, իսկ «պատասխան» կառուցվածքում՝ մեղեդիական գծի շարժումը սկզբից ևեթ աշխույժ է, շարժուն, որին հաջորդում է վարընթաց կվարտային թռիչքը.

Ի վերջո, «հարց» կառուցվածքը ծավալվում է կվարտային հիմք ունեցող էոլական

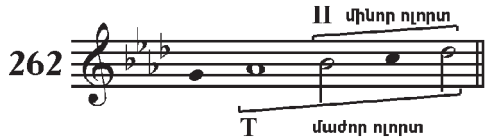
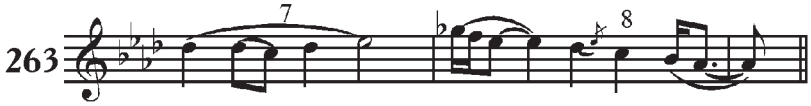
մինորի լադային առաջնային կառուցվածքում և ավարտվում է օժանդակ հենակետով, իսկ «պատասխան» կառուցվածքը ծավալվում է օժանդակ հնչյունից կառուցված պայծառ մաժորում և ավարտվում է T-ով.

Այս ամենով ձեռք է բերվում «հարց» կառուցվածքի հարցական երանգը՝ «Մեր թագվորին ի՞նչ պիտի» և «պատասխան» կառուցվածքի հաստատական բնույթը՝ «Մի քաթան շապիկ պիտի»:

Հարց ու պատասխանի կառուցվածքը համարյա կոմպոզիցիոն նույն հնարներով պահպանված է նաև «Սյուիտ»-ի **«Կատակ»** երգում.

ԷՆ ԴԻԶԱՆ [ԿԱՏԱԿ] (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 3, № 24)

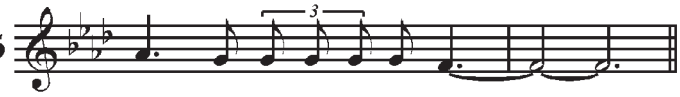


«Մաղթանք»-ը (օրինակ 255) բնորոշվում է ձևի կատարելությամբ, զարգացման բարձր աստիճանով: Այս երգում պարզ բաժանելիության կողքին (A, B, C) առկա է նաև կառուցվածքների միասնությունը՝ հիմնված զարգացման ուժեղ տրամաբանության վրա: Երգի առաջին մասը (A) ավարտուն պարբերություն է երկու կրկնվող նախադասություններով (1–6 տակտեր): Այն ընթանում է կվարտային հիմք ունեցող իոնական մաժորում, ուր ընդլայնված է II աստիճանի լադային ոլորտը: Այդ ընդլայնումը ստեղծել է մի կողմից T-ի և II աստիճանի, նրանց ոլորտների հարաբերակցություն, որը պարբերության զարգացման խթաններից մեկն է, մյուս կողմից՝ մաժոր ու մինոր գույների համատեղություն, որը համապատասխանում է մաղթանքի հանդիսավորությանը (մաժոր երանգ) և նրա էությունը կազմող՝ ջերմորեն արտահայտված բարի ցանկություններին (մինոր երանգ).

Երգի երկրորդ կամ միջին մասը (B) զարգացման մասն է (7 և 8 տակտեր).

Այստեղ կրկնվում է առաջին մասի թեմատիկ նյութը (ոչ ամբողջությամբ) կվարտա հնտերվալով վերև: Երկու մասերի միջև ստեղծված թեմատիկ ընդհանրությունը նրանց սերտորեն կապում է իրար:

Երգի երրորդ մասը (C) եզրափակման մասն է (8 – 10 տակտեր): Այստեղ իշխող են ջերմ տրամադրությունները՝ «հաղթանակում» է մինոր երանգը՝ իոնական մաժորը տեղի է տալիս էոլական մինորին.

264

Վերջին երկու տակտը հոգևոր դասի ներկայացուցչի շնորհավորանքն է. դա ըստ էության խոսք է, այդ իսկ պատճառով բնույթը ասերգային է.

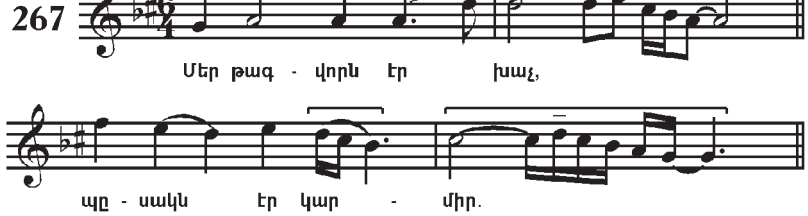
265

«Մաղթանք»-ի վերլուծությունը երևան բերեց երգում առկա զարգացման տարբեր փուլերը (ծավալուն սկիզբ, միջին՝ զարգացման մաս, եզրափակում և ավարտ), ինչպես նաև բազմազան տրամաղրությունների ու երանգների, լադերի ու կերտվածքների գոյությունը: Բայց այդ ամենի առկայությամբ հանդերձ երգը ամբողջական է, միասնական, իր ամեն մի քայլում տրամաբանված:

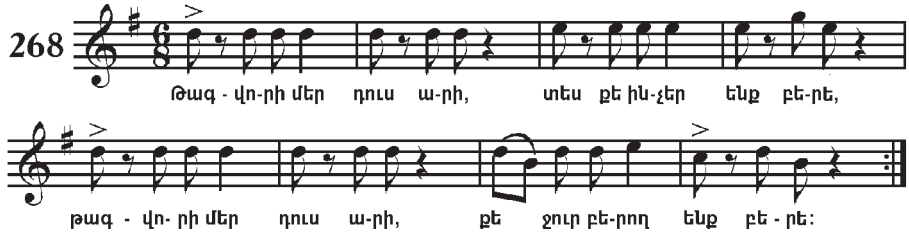
Մաժորի ու մինորի համատեղություն կա նաև «**Աղոթք**»-ում (օրինակ 256): Այստեղ ևս հանդիսավորությունը զուգորդված է ջերմ տրամադրության հետ: Երգի լադը կվինտային հիմք ունեցող էոլական մինորն է, որը զարգանում է լադային առաջնային կառուցվածքի աստիճանները ընդգրկելու, ցույց տալու սկզբունքով. լադի ծավալման սխեման հետևյալն է.

266

«Աղոթք»-ը իր երգային-արտասանական կերտվածքով, ոճով հիշեցնում է հայ սաղմոսերգությունը, բայց առավել մեղեդայնությամբ:

«Հարսանեկան սյուիտ»-ի հիշատակված չորս երգերից շատ ավելի ջերմ է «**Փեսին գովքը**»՝ շնորհիվ հարմոնիկ լադի օգտագործման և վանկերի եղանակավորման.

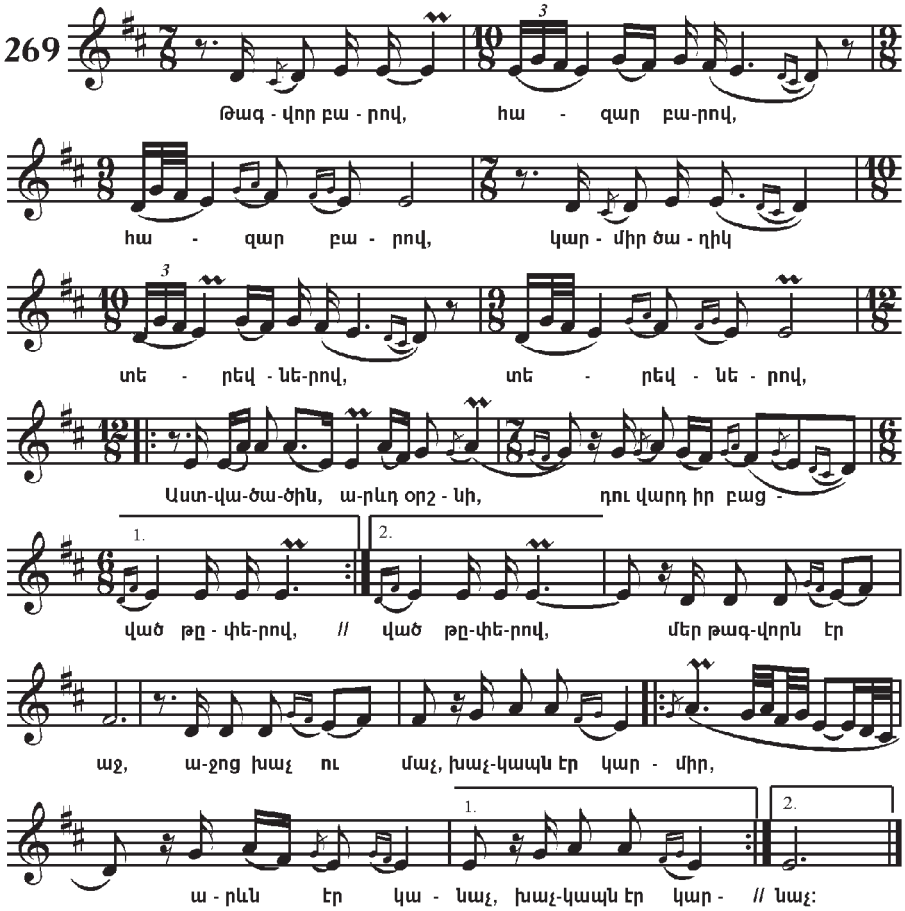
267

«Սյուիտ»-ն ավարտվում է «Շուրջպար»-ով.

268 

«Շուրջպար»-ում, ինչպես և բոլոր պարերում, ռիթմը, նրա զարգացման պարբերականությունը, ռիթմական պատկերների կրկնությունը. կառուցվածքների համաչափությունը, հայկական պարերին բնորոշ 6/8 չափը և նույնքան բնորոշ իոնական մաժորը

(տվյալ դեպքում՝ տերցիային հիմքով) հանդես են գալիս իբրև ձևակառուցման գործոններ:

Իր հարստությամբ թագվորագովքի ուշագրավ օրինակ է Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության կաբինետում ձայնագրված հետևյալ նմուշը: Երևանի թատերական ինստիտուտի ուսանող Ասատուր Քոչարյանը այդ երգը սովորել էր իր սասունցի պապից.

ԹԱԳՎՈՐԻ ԳՈՎՔ (գրառումը Մ. Բրուտյանի, կոնսերվատորիայի ժող. ստեղծ. կաբինետի ֆոնդ)

Ըստ պրոֆ. Քուշնարյանի հարսանեկան-ծիսային ցիկլի երգերը մինչքրիստոնեական շրջանի ծնունդ են[1]:

Ողբեր կամ մահերգեր

Ողբերը կամ մահերգերը ծիսական երգերի տարատեսակն են: Իրենց ժանրային ցայտուն առանձնահատկություններով մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում: Կոչվում են նաև ձայնարկուք:

[1] **Х. С. Кушнарев**, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Музгиз, Ленинград, 1958, стр. 61:

Ողբերը հորինվել են կոնկրետ դեպքի ազդեցության տակ և ասվել թե՛ ողբացող հարազատների և թե՛ ողբասաց կանանց կողմից՝ մեռելը սգալիս ու հուղարկավորության լացն ու կոծն անելիս: Ողբացողները կամ սգացողները մեռնողի հարազատներն են՝ մայրը, կինը, քույրը և մոտիկ ազգականները, որոնք ողբը հորինել են տեղն ու տեղը՝ իբրև իրենց վշտի ու կսկիծի արտահայտություն:

Ողբասաց կանանց համար հանգուցյալի վրա սգալը պրոֆեսիա է եղել: Այդ սևազգեստ կանայք երգերը հորինել են նախապես, հատուկ հրավեր ստացել մասնակցելու թաղման ծեսին և իրենց երգերով վշտահար հարազատներին սփոփելու համար վարձատրվել: Նրանց կատարումների անբաժան մասն են կազմել երգն ու պարը (երբեմն նույնիսկ զանազան նվագարանները)՝ իբրև կսկիծը խորացնելու միջոց:

Ողբասաց կանանց մասին առաջին տեղեկությունները տվել են V դարի պատմիչներ Մովսես Խորենացին և Փավստոս Բուզանդը մեծանուն զորավարների ու թագավորների թաղման արարողությունների նկարագրություններում: Եթե մեռնողը եղել է դյուցազն, ժողովրդական հերոս կամ կյանքի օրինակելի ու ուսանելի ճանապարհ անցած մի մարդ, ապա ողբասացի հորինած ողբի բովանդակությունն էլ ավելի հարուստ է եղել: Այդ արհեստով զբաղվող կանայք իրենց գործի մեծ վարպետներ էին, և դա է պատճառը, որ ողբացողների ու ողբասացների հորինած ողբերի միջև տարբերություն դնելը շատ դժվար է: Մինչև վերջին ժամանակներս էլ մեռելների վրա լալու, բայաթիներ ասելու համար ողբասացներ են հրավիրվել: Ողբերը հաճախ անվանվում են բայաթիներ՝ բեյթային (երկտող) կառուցվածք ունենալու համար:

Ակադեմիկոս Մ. Աբեղյանը ողբերն անվանում է «լալյաց բանաստեղծություն»: Սգո հանդեսի մասին նա հետևյալն է գրում. «Ողբասաց կանայք կոչվում էին **ձայնարկու**, անշուշտ մեռելների վրա ճչալու համար: Հենում նշանավոր մարդկանց, թագավորների ու զորավարների թաղումը կատարվում էր մեծ բազմությամբ և մեծ հանդեսով: Այդ ժամանակ առանձնապես սաստիկ էին ողբում մեռելին: Կանայք և տղամարդիկ հուղարկավորությանը մասնակցում էին լալով, երգելով ու նվագելով և ծափ տալով, դեմ ու դեմ պարելով ու կաքավելով: Նրանք երեսներն ու բազուկները ցտում, պատռում էին, ինչպես մի 20 – 25 տարի առաջ մեզնում մահմեդականներն էին անում իրենց հայտնի տոնին՝ սգի հանդեսը կատարելիս»[1].

Հուղարկավորության թափորի առջևից գնացել է ժողովրդի մեջ մեծ հարգանք վայելող սևազգեստ կինը, հաճախ շրջապատված 40 ողբասացներով, որոնք և արել են իրենց լացն ու կոծը՝ պատառոտելով հագուստները, երեսները արյունլվա անելով:

Թաղման արարողությունն իբրև ծես ազգագրական տարբեր գոտիներում արտահայտվել է այլևայլ ձևերով՝ որոշակի տարրերի կայունությամբ: Այսպես, ամենուր հավատացել են այն բանին, որ յուրաքանչյուր մարդ ունի իր ճակատի «գիրը» (ճակատագիրը), կամ որ բարի մարդու հոգին բարի հրեշտակն է առնում հեշտ ու հանգիստ ձևով, ծիծաղով, իսկ չար մարդու հոգին՝ չար հրեշտակը՝ տանջելով ու հոգեհան անելով: Դրանով նպատակ են ունեցել մղելու ժողովրդին ազնիվ արարքների: Կան տեղեկություններ, որ հեթանոսական ժամանակներում շքեղ սգո հանդեսներ են կատարվել ի պատիվ Սպանդարատ (անդունդների ու խորխորատների) աստվածուհու՝ իրենց ննջեցյալին «լավ աչքով» նայելու ակնկալությամբ:

Սեռնողի աչքերը փակել են, ձեռքերը խաչաձև ծալել կրծքին, պառկեցրել դեմքով դեպի Արևելք և ծածկել կտորով (դիազարդ)՝ հանգուցյալի տարիքին համապատասխան գույնով (երիտասարդին՝ կարմրով, միջին տարիք ունեցողներին՝ սպիտակով, տարեցներին՝ սևով): Հանգուցյալին տարել են եկեղեցի, ուր նա մնացել է մինչև թաղման օրը:

---

[1] **Մ. Աբեղյան**, Հայոց հին գրականության պատմություն, հատ. I, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1944, էջ 185:

Հարազատներն ու բարեկամներն այցելել են նրան՝ եկեղեցի գնալով (եկեղեցին իր քարե հատակով ու հաստ պատերով, փոքր պատուհաններով յուրօրինակ դիարան է եղել): Եկեղեցուց դուրս բերելուց հետո, մինչ թափորի դեպի գերեզմանատուն շարժվելը, դիակը երեք անգամ պտտեցրել են (անում են և այսօր): Դա յուրատեսակ խորհուրդ է ունեցել՝ «գնացողը հավաքել է» ներկաների ցավերն ու տառապանքներն իր հետ տանելու համար՝ մաղթելով մնացողներին առողջություն:

Հարուստ է եղել ողբերի բովանդակությունը: Նրա «ընտրությունը» կատարվել է հանգուցյալի տարիքին ու դիրքին համապատասխան: Օրինակ, երիտասարդներին սգացող ողբերի հիմնական բովանդակությունը եղել է մահվան վաղաժամությունը, տարեցներինը՝ կյանքի խոր իմացությունն ու իմաստությունը, գերդաստանի պատիվն ու անունը, բարեկամական կապերի ամրությունը. ջահել հարսներին ու փեսաներին սգացող ողբերի բովանդակությունը եղել է նրանց գեղեցկությունն ու ժրաջանությունը, շնորհալիությունը, ֆիզիկական ուժն ու պարկեշտությունը, իսկ պանդուխտի մահը ողբալիս կենտրոնական թեմա է դարձել նրա տուն չվերադառնալու, «մի բուռ հողի չարժանանալու», անթաղ մնալու մոտիվը: Ողբերի համար բովանդակություն են դարձել մեռնողի վերջին ցանկությունները, կյանքում ունեցած իղձերը, նրա «մուրազները», ինչպես նաև մահվան պատճառը հանդիսացող որևէ դեպք կամ պատահար, եթե այդպիսին եղել է.

Ելեք տեսեք՝ այսօր նորը նորել է,
Մեր թաժա թագավոր տանից կորել է.
Աղե, վառվա ես,
Սիրի, չառա ես:

Մարալ եզս բերեք, մսացու արեք,
Դհոլ-զուռնեն կտրեք, պատարագ արեք:

Դհոլ-զուռնեն նիշեք, պատից կախեցեք,
Ղուկասիս նկարը վրեն քաշեցեք:

Ելա սարը, քաղի դաշտի մանդակը,
Ես որ եկա, տեսա Ղուկասի ջանդակը:

Ջմրութ մայրս տեսա, ըսավ՝ քնած էր,
Յափունջին որ քաշի, շաշկով փրթած էր:

Իրիկվա զանգի գախ հինեն շաղղեցին,
Առավոտուն էլան, թագվոր թաղեցին:

(Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 98, «Աղե, վառվա ես»)

Ստորև բերված օրինակում սգավոր մայրը ողբալով պատմում է մեռնելուց առաջ իր աղջկա հայտնած վերջին ցանկությունները, ընդ որում դա անում է մի հնարի օգնությամբ, որ հատկանշական է ողբերի համար, այն է՝ խոսում է հանգուցյալի հետ, դիմում նրան այնպես, ասես կենդանի մարդու, նրա կողմից բոլորին հրաժեշտ տալիս, այլևայլ պատմություններ անում.

Աղջիկը. – Մայրիկ, Աստված սիրես, փուշիս լավ պահես,
Լևոնը տուն գալուս սիրտը լավ շահես:
Մայրը. – Արփենիս չիքիլեն ծալ ծալած մնաց,
Արփենը Լևոնից կարոտով գնաց:
Օ՜յ, օ՜յ, օ՜յ, օ՜յ, Արփեն ջան, օ՜յ, օ՜յ:

Աղջիկը. – Մայրիկ, Աստված սիրես, քյումբեթ կը կապես,
Քյումբեթիս բոլորը վարդեր կը շարես:

Մայրը. – Չըզըխլարու սարը կարմիր սալած է,
Արփենիս մատները մատնիք շարած է:
Օ՜յ, օ՜յ, օ՜յ, օ՜յ, Արփեն ջան, օ՜յ, օ՜յ:

(Սպ. Մելիքյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Շիրակի երգեր, № 94, «Արփեն ջան»)

Ողբերն իրենց թեմատիկայով կարող են աղերսվել ժողովրդական երգաստեղծության տարբեր ժանրերի հետ: Օրինակ, ողբ-երգերը մոտ են դյուցազներգերին, երբ մեռնողը ժողովրդական հերոս է և արժանի գովքի, իսկ օրորներին՝ այն դեպքում, երբ մեռնողը երեխա է և արվում է երեխային համապատասխանող ողբ-գովեստ: Ողբերն իրենց բանաստեղծական որոշ պատկերներով կարող են աղերսվել նաև պանդխտության ու պատմական երգերին, նույնիսկ հարսանեկան երգի ժանրին, լալիքին:

Ողբերը չունեն կոնկրետ կառուցվածք և չեն ենթարկվում որևէ կոմպոզիցիոն օրենքի: Կառուցվածքային ազատությունը բխում է ողբերին բնորոշ անկանոն պատմողականությունից, քանի որ ողբացողը վշտից խելակորույս, արտահայտում է երբեմն մեկը մյուսի հետ կապ չունեցող մտքեր. դրանք բորբոքվում են հատկապես ցավակցելու համար եկողների երևալով, որոնցից յուրաքանչյուրը ողբացողի մեջ արթնացնում է մի նոր հիշողություն, որը և նա սկսում է անմիջապես պատմել:

Սովորաբար ողբացողն իր լացն ու կոծը «համեմում» է ափսոսանքներով, բնության տխուր տեսարանների պատկերներով, վիշտ արտահայտող բացականչություններով (վա՜յ, վո՜ւյ, օ՜յ, ամմա՜ն և այլն), ինչպես նաև դիմում համեմատությունների՝ «կարմիր տերևից, կանաչ տերևից ընկած բալա» և այլն: Այս ձևով արտահայտված ողբն ավելի ազդեցիկ է դառնում:

Ողբերը կարող են լինել ինչպես ծավալուն, մանրամասն՝ նկարագրություններում ու գովեստներում, այնպես էլ՝ հակիրճ:

Վարդեվանն ելավ ղաշը,
Հարութին դրին նաշը.
Խաբար արեք բաբաշին,
Թափել են դուռը բաշը.

Ա՜յ սարեր...
Սարեր, սարեր, ա՜յ սարեր,
Խեղճ բաբաշը լալիս է:

Թև առնեի թռնեի,
Երնեկ տուներս մեռնեի.
Հենց որ նաչաղանայի,
Նանիս կուռը բռնեի:

Էդ Արազի ալեքը
Նոր ա բացվել լալեքը.
Հարութին դուրբան կանեմ
Վարդեվանի բալեքը:

(Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու 1, «Ողբերգ»)

Ախզատեդ աղտոտեր,
Խրկե լվանամ,
Դնիմ ծով աչերուս
Պառկիմ քնանամ:

(Կոմիտաս, Շար Ակնա ժողովրդական երգերի, № 25, «Ողբ»)

Ողբերն իրենց բնույթով իմպրովիզացիոն-պատմողական են, ինքնամփոփ ու ինքնապարփակ: Նրանց պատմողականությունը նկատի ունենալով Մ. Աբեղյանը գտնում է, որ ողբասացների զրույցները վեպի սկզբնական աղբյուրներն են եղել[1]:

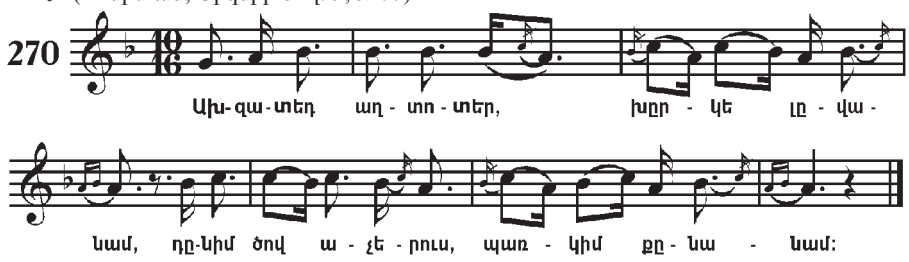
Ինքնին հասկանալի է ողբերի ինքնամփոփ ու ինքնապարփակ լինելը. ողբացողը, ի

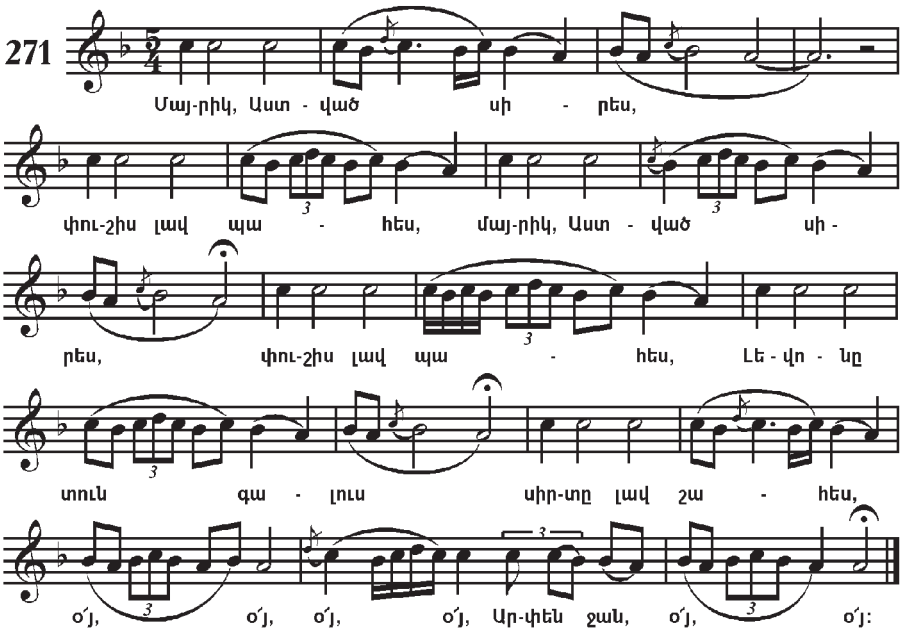
[1] **Մ. Աբեղյան**, Հայոց հին գրականության պատմություն, հատ. I, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1944, էջ 185:

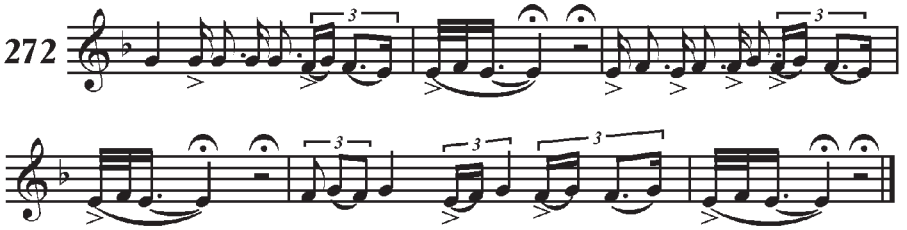
հակադրություն ցավակցողների ու լաց լինողների, «կտրված» է շրջապատից, «ինքն իր հետ» է, իր անասելի վշտի հետ:

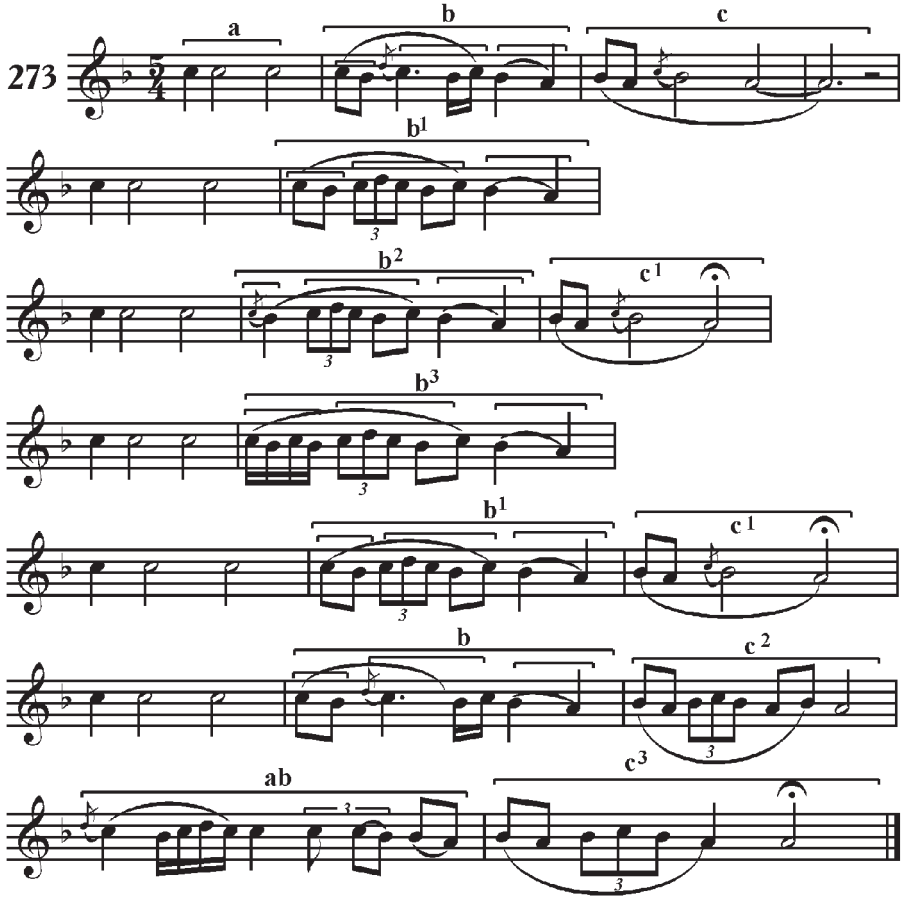
Ողբերի կառուցվածքային ազատությունը և ինքնապարփակ բնույթը ներդաշնակության մեծ ուժով դրսևորված են նրանց երաժշտական լեզվի մեջ:

Ողբերի երաժշտական լեզուն

ՈՂԲ (Կոմիտաս, Երկերի ժող. 9, № 77)

ԱՐՓԵՆ ՋԱՆ (Սպ. Մելիքյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Շիրակի երգեր, № 94)



ՈՂԲ (գրառումը Հ. Պ. Եղիազարյանի[1])

[1] Տե՛ս **Х. С. Кушнарев**, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Музгиз, Ленинград, 1958, էջ 61, նոտային օրինակ № 15:

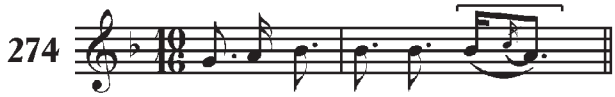
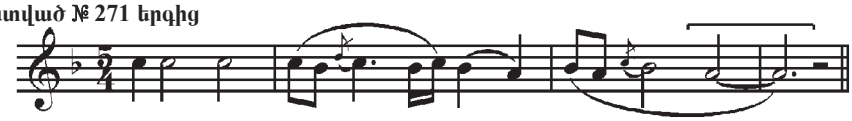
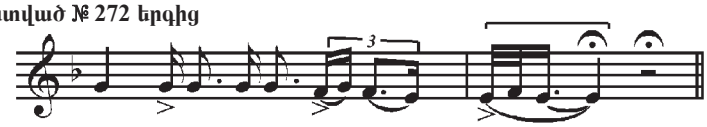
Ողբերի երաժշտական լեզվի ամենաէական առանձնահատկությունը նրանց **կառուցման ու զարգացման ազատ սկզբունքն է, իմպրովիզացիան**: Ազատ է նրանց կառուցվածքը, որովհետև ողբը կազմվում է ամեն մի առանձին կոծին համապատասխանող հատվածներից. դրանց ծավալը որոշվում է հենց կոծի «շնչով», նրա խորությամբ. ողբը կազմող կառուցվածքներն անհավասար են: Ողբերի իմպրովիզացիոն բնույթը ընդգծում են անկանոն ձևով կրկնվող թեմատիկ դարձվածքները: Զարգացման այսպիսի սկզբունքն, անշուշտ, բնական է, քանի որ ողբացողը վշտի խորությանը համապատասխան երկարացնում և կարճացնում է իր «երգի» հատվածների շունչը, փոխում նրանց չափը, «կիսատ» թողնում ու ընդհատում երաժշտական ֆրազները: Վերլուծենք Շիրակի ողբը՝ «Արփեն ջան» (օրինակ 271), համեմատելով նրա առանձին 7 հատվածները.

Հատվածներն իրենց ծավալով անհավասար են՝ 4 տակտ, 2 տակտ, 3 տակտ, 2 տակտ, 3 տակտ, 3 տակտ, 2 տակտ:

Դարձվածքներն անընդհատ տարբերակվում են (օրինակում ցույց է տրվել տառերով). տարբերակման միջոցներն են՝ ռիթմական կոտորակումները, օժանդակ հնչյունների օգտագործումը, միևնույն հնչյունի կրկնությունը, հատվածներում ոչ բոլոր մոտիվների կրկնությունը (մեկում բացակայում է սկիզբը, մյուսում՝ վերջը) և այլն:

Կառուցվածքների անհավասարության հետ մեկտեղ ողբերի կատարման ազատ եղանակը, ֆրազներն անավարտ թողնելը, դրանք երկարաշունչ հնչյուններով ավարտելը, ֆերմատաների օգտագործումը ստեղծում են **մետրական ազատություն**, որը

նույնպես ողբերի էական հատկանիշն է, նրանց բնորոշ իմպրովիզացիոն կողմի մեկ ուրիշ արտահայտությունը: Դրա համար է, որ ժողովրդական երգերի ժողովածուներում ողբերը մեծ մասամբ տակտային բաժանումներ չունեն:

Ողբերը սկսվում են ասերգային ինտոնացիաներով, դառնում երգ և ընդհատվում «լացով» ու «հեկեկոցներով», որ դրսևորվում են ողբի հատվածներն ավարտող կամ ընդհատող երկարաձիգ հնչյուններով, ձայնի արտահայտիչ սահեցումով (գլիսանդո).

Հատված № 270 երգից

Հատված № 271 երգից

Հատված № 272 երգից

Ողբերը հարուստ են խոսակցական-արտասանական տարրերով: Պայմանավորված այդ տարրերի առկայությամբ, ողբերը ժողովրդական երգի այլ ժանրերի համեմատությամբ առատ են երաժշտական «զարդարանքներով» (ֆորշլագներ, մելիզմատիկ բնույթի ռիթմական պատկերներ և այլն). դրանք նպաստում են արտասանական ինտոնացիաների այլևայլ ելևէջների հաղորդմանը: Արտասանական-խոսակցական տարրերի առկայությունը հավաստում է այն, որ ողբերը ծնունդ են առել խոսակցական լեզվի ինտոնացիաներից:

Ողբերի լադը հիմնականում տերցիային հիմք ունեցող փռյուգիական մինորն է: Ողբի՝ իբրև ժանրի և տերցիային հիմք ունեցող փռյուգիական մինորի կապը ոչ միայն պատահական չէ, այլ փոխադարձ է: Այս լադը մի կողմից իր «ինքնամփոփ» բնույթով, տրիխորդային առաջնային կառուցվածքով, փռյուգիական մինոր գունավորումով հնչում է «մռայլ», համապատասխան ողբերում արտահայտված վշտալի տրամադրություններին, մյուս կողմից՝ ողբի բնույթն է հենց պայմանավորում առաջնային այդպիսի սեղմ կառուցվածք ունեցող լադի «ընտրությունը»: Տերցիային հիմք ունեցող փռյուգիական մինորը իր առաջնային կառուցվածքով համապատասխանում է ողբերում առկա խոսակցական տարրերի բնույթին նաև իր փոքր ու սեղմ ինտոնացիաներով: Մեծ մասամբ ողբերում իբրև երգի հիմնական հնչյունաշար օգտագործվում է միայն լադի առաջնային կառուցվածք փռյուգիական տրիխորդը: Այսպես, ողբերի փոքր հնչյունածավալը, մեծ արտահայտչականություն ու ներգործության ուժ ունեցող տոնիկական սեկունդային ու տերցիային քայլերից բաղկացած ինտոնացիոն դարձվածքները «միացյալ» ուժերով դրսևորում են վշտալի տրամադրություններ:

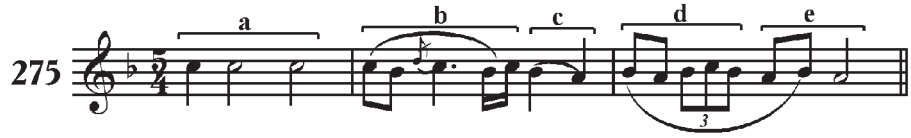
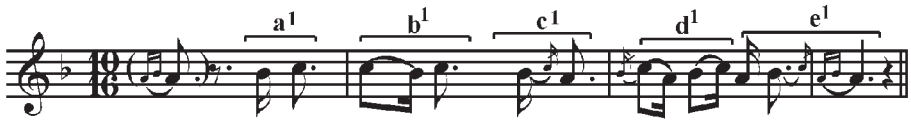
Ողբերում աղեկտուր լացի ճշմարտացի պատկեր են ստեղծում նաև միևնույն դարձվածքների կրկնությունը և դրանց կատարման միօրինակությունը:

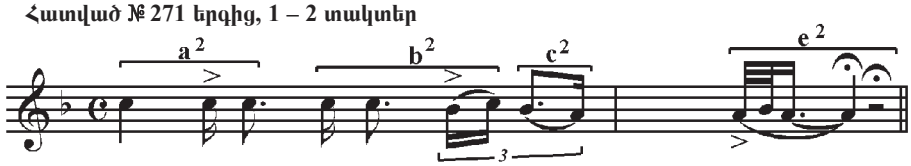
Բոլոր ողբերի բովանդակությունը նույնն է՝ կորցրած հարազատին սգալը: Բովանդակության ընդհանրությունը պայմանավորում է նրանց մեջ տիպականության աստիճանի հասցված միևնույն թեմատիկ դարձվածքների առկայությունը[1]:

---

[1] Հեղինակը Արցախի Ներքիշեն գյուղում լսել է ողբի հազվագյուտ օրինակ՝ երկձայն ողբ: Ողբերին բնորոշ տերցիային հիմքով փռյուգիական մինորը, թեմատիկ դարձվածքները, 5/8 մետրը պահպանված էին օրինակում և զուգորդված իմիտացիոն երկձայնին: Գրառելն անհնար էր ձայնագրման պարագաների իսպառ բացակայությամբ:

Համեմատենք 270, 271 և 272 օրինակներից վերցված հետևյալ երեք հատվածները (ակներևության համար դրանք բերվում են միևնույն տոնայնության մեջ).

Հատված № 271 երգից, 15 – 17 տակտեր

Հատված № 270 երգից, 5 – 7 տակտեր

Հատված № 271 երգից, 1 – 2 տակտեր



Ողբերն ունեն հնագույն ծագում, արմատներով խորանում են մինչև հեթանոսական ժամանակները, և իբրև ժանր կայուն են: Պրոֆ. Ք. Քուշնարյանը հայտնելով այն միտքը, թե ողբերը խթանել են էպիկական և քնարական-լալագին բնույթի երգերի զարգացումը, միաժամանակ նշում է, որ նրանք ոչ միայն չեն կորցրել իրենց բնորոշ գծերը, այլ, ընդհակառակն, աչքի են ընկնում իրենց պահպանողականությամբ[1]:

Տարբեր ծեսերի ու տոնակատարությունների երգեր[2]

Տարբեր ծեսերի ու տոնակատարությունների երգերը պատկերում են կենցաղի մեջ արմատավորված զանազան արարողություններ, սովորույթներ, նկարագրում ամբողջ տոնակատարություններ և այլն:

Այսպես, օրինակ, արարողություն-ծես է առավոտյան աղոթքը, սովորույթ է ուխտ գնալը, մատաղը կամ «թուղթ ու գիր անելը».

Լէ, լե, լե, Աղըլե,
Աղըլե վեր կաց, առավոտ է,
Աղոթքիդ ժամանակն է...

(Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 166, «Աղըլե»)

Բերված այս երգը, ինչպես երևաց տեքստից, վկայում է կենցաղում առավոտյան աղոթք-ծեսի գոյության փաստը:

Ուխտ երթալու սովորույթն է ներկայացնում ստորև բերված երգը.

---

[1] **Х. С. Кушнарев**, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Музгиз, Ленинград, 1958, էջ 34:

[2] Հարկ է նկատել, որ այստեղ և ամբողջ դասագրքում միայն բանաստեղծական տեքստերով բերված օրինակները, հատկապես վերցված Կոմիտասի ու Մանուկ Աբեղյանի կազմած «Հազար ու մի խաղ» երգարանից, բոլորն էլ երգվել են, ունեցել իրենց մեղեդիները, որոնք կամ չեն պահպանվել, կամ գրի չեն առնվել ժամանակին:

Էջմիածին երթամ ուխտ,
Պագնեմ սեղան ջուխտե-ջուխտ,
Կանչեմ զորավոր սրբեր,
Իմ հիվանդին անեմ թուղթ:
Անարատ կաթ Աստվածածին,
Դու ո՛ղջ պահե նանի բալին:

(Կոմիտաս, Մ. Աբեղյան, Հազար ու մի խաղ, Բ հիսնյակ, № 2)

Ուշագրավ է այս երգում բառակրկնության օգտագործումը («ջուխտե-ջուխտ»): Սա մի հնար է, որը բնորոշ է ժողովրդական բանահյուսությանը՝ իբրև նրա լեզվական առանձնահատկություններից մեկը: Բառակրկնությունը, որ յուրատեսակ չափազանցություն է, իրադրության գույները խտացնելու միջոց, տեղին օգտագործելու դեպքում մեծ պատկերավորություն է հաղորդում երգին:

Ուխտ գնալու սովորույթը վառ և պատկերավոր է ներկայացված «Մշու Սուլթան, Սուրբ Կարապետ» երգում.

Սուրբ Կարապետ բարձր բոլոր,
Ճամփեք ունի ոլոր-մոլոր,
Ուր դուռ կերթա շատ ուխտավոր,
Որ ոտավոր՝ որ ձիավոր,
Մշու Սուլթան Սուրբ Կարապետ:

Մուրազ կուտա ոտավորին,
Օսկե խնձոր՝ ձիավորին,
Ջուխտակ աղբյուր մըջ ուր բակին,
Ուր դուռ կերթա գառն ու մաքին,
Մատաղ կենին լուս կիրակին:

Սուրբ Կարապետն է մըջ դաշտին,
Սրբանունքն իրեն հետ հաշտին,
Շատ խաչապաշտ իրեն պաշտին,
Մշու Սուլթան, Սուրբ Կարապետ,
Մշու Սուլթան, Սուրբ Կարապետ:

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ I, № 140, «Սուրբ Կարապետ»)

Տոնակատարություններից հատկապես ճոխ են եղել և բոլորին մեծ զվարճություն պատճառել Համբարձումն ու Վարդավառը, կամ ջրի, ծառ ու ծաղկի պաշտամունքի տոները: **Համբարձման** տոնը թեպետև կատարվում է Քրիստոսի համբարձման օրը (որի մասին կան հիշատակություններ ժողովրդական խաղիկներում), բայց պետք է ենթադրել, որ այն գոյություն է ունեցել նախաքրիստոնեական շրջանում: Ըստ ժողովրդական հավատալիքների, Համբարձման գիշերը իբրև թե բոլոր բույսերը իրար հետ զրուցում են, ջրերը րոպեապես կանգ են առնում, գերբնական զորություն ստանում. եթե այդ ջրի մեջ որևէ առարկա գցեն ու ցանկություն հայտնեն՝ ոսկի կդառնա, բուժիչ հատկություն կունենա և այլն:

Համբարձման նախորդ օրը աղջիկները դաշտից ծաղիկներ են հավաքում և յոթ աղբյուրներից ջուր վերցնում սափորով: Հավաքած ծաղիկներից կազմում են փնջեր, որ կոչվում են համբարձումներ (տոնակատարության անունից), բաժանում դրանք տնից տուն և փոխարենը ստանում ուտելիք (ձու, հավ, հաց ու պանիր, կանաչեղեն, բանջարեղեն...), որ կոչվում է ծաղկափայ: Ջրով լի սափորը, որի մեջ գցում են զանազան առարկաներ (մատնոց, մատանի, ուլունք և այլն)՝ վիճակ հանելու համար, թաքցնում են տղաներից, որպեսզի նրանք չգտնեն ու «փրկանք» չպահանջեն: Թաքցրել ու ամբողջ

գիշերը հսկել են նաև ծաղկեփնջերը (այստեղից էլ «ծաղիկ պահել» արտահայտությունը, նրա փոխաբերական՝ անքնության իմաստով օգտագործումը):

Համբարձման օրը հավաքվում են, վերցնում սափորը, նաև ուտելիքը և գնում դաշտ, այգի կամ որևէ հեռու տեղ, խմում, ուրախանում, «ջանգյուլումներ» երգում.

Մեր դռանը խնկի ծառ,
Գ-յուլում ջան,
Ձեր դռանը խնկի ծառ,
Գ-յուլում ջան.

(Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 130, «Մեր դռանը խնկի ծառ»)

Ջանգյուլումներից Հայաստանի բոլոր գավառներում չափազանց մեծ տարածում է ունեցել, և մինչև այսօր էլ ունի, բուն ժողովրդական գեղջկական «Ծառիս տակը մանիշակ» երգը[1]: Երգում հիշատակվում են ամենատարբեր տեսակի ծաղիկների անուններ ու գույներ՝ մանուշակն ու տորոնը, լալան (կակաչը), դեղինն ու նարինջը և այլն: Չէ՞ որ երգը Համբարձման տոնի երգ է, ուր կենտրոնական դերը պատկանում է ծաղկին.

Ծառիս տակը մանիշակ,
Ջան գյուլում, ջան, ջան,
Իմ յարը քանց քեզ շիշակ,
Ջան ծաղիկ, ջան, ջան,
Ութ թումանից անց կենամ,
Ջան գյուլում, ջան, ջան,
Քեզ կանեմ յարիս մշակ,
Ջան ծաղիկ, ջան, ջան:

Ծաղիկ ունեմ նարնջի,
Այ տղա, արի փնջի,
Մերս քեզ աղջիկ չի տալ,
Քանի՞ ման գաս յավնջի:

Ծաղիկ քաղի՝ դեղին ա,
Իմ յարը ձեր գեղին ա,
Հիլ ու մեխակ շատ ունեմ,
Հընրե, յարիս ձեռին ա:

Ծաղիկ ունեմ ալա, յա,
Մեջը լիքը լալա յա,
Յար բռնելը լավ բան ա,
Բաց թողալը բալա յա:

Այ օրոն, օրոն ծաղիկ
Կարմիր ու տորոն[2] ծաղիկ,
Ալվալա խալխ եմ կիտել,
Էն էլ քեզ, օրոն ծաղիկ:

Գ-յուլում կասեմ՝ կը շարեմ,
Տոպրակ կածեմ՝ կը կարեմ,
Կտրե-կտուր ման կգամ,
Քանց քեզ լավը կը ճարեմ:

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ, ձայնագրյալ ժողովածու, I, № 89)

Ջանգյուլումները հայտնի են նաև խաղիկ անունով:

Համբարձման տոնին մասնակցում են միայն գյուղի ջահել հարսներն ու աղջիկները:

---

[1] Երգն այնքան տարածված է եղել և այնպիսի վաղեմություն ունի, որ համարյա չկա հայկական ժողովրդական երգերի որևէ ժողովածու, որում այն տեղ գտած չլինի: Ավելին, հնագույն ժողովածուներում այն հաճախ կարող է գեղջկական երգը ներկայացնող միակ նմուշը լինել. տե՛ս **Ե. Երզնկյանի** «Ձայնագրյալ ազգային երգարան», 1882, Վաղարշապատ, № 45, Կարապետ Սահակյան-Գրիգորյանցի անտիպ ժողովածուն, էջ 62 (պահվում է Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանի երաժշտական բաժնում):

[2] Տորոնը ծաղիկ է, որի արմատներից ստացել են տարբեր գույնի ներկեր. գարնանը դեղին գույնը, ամռանը նարնջագույնը, իսկ աշնանը մուգ կարմիրը:

Ահա թե ինչու այդ տոնակատարության ժամանակ կատարվող բոլոր երգերը կանանց հեղինակություն են: «Ջանգյուլումի» յուրաքանչյուր քառյակից հետո վիճակ են հանում[1].

Էսօր մեզ Համբարձըմ ա,
Աստծուն փառքի բարձըմ ա,
Քրիստոս երկինք համբարձավ,
Ողջիս բախտը բացվըմ ա:

(Մ. Աբեղյան, Ժողովրդական խաղիկներ, էջ 166, № 326)

Վարդավառի[2] տոնը կապված է հատկապես ջրի պաշտամունքի հետ: Ջրի, ինչպես և ծաղկի պաշտամունքը, սերտորեն առնչված է պտղաբերության ու երկրագործական աշխատանքների հետ: Վարդավառը եղել է պտղաբերության աստվածուհի Անահիտին նվիրված բազմաթիվ տոներից մեկը: Անահիտի պաշտամունքը սկզբնավորվել է հայ ազգի ձևավորման շրջանում և իր արմատներով կապված է հին հեթանոսական կյանքի հետ[3]:

Համաձայն մեկ այլ աղբյուրի[4], Վարդավառի տոնը նվիրվել է Աստղիկ աստվածուհուն: Այս տոնը հեթանոս հայերը կատարել են մեծ հանդիսավորությամբ, հին հայկական տոմարի առաջին՝ նավասարդ ամսին (նոր տոմարով սեպտեմբերին): Քրիստոնեության տարածումից հետո էլ երկար ժամանակ Հայաստանի մի շարք գավառներում շարունակել են պաշտել Աստղիկ դիցուհուն, նշել նրա տոնը, այդ օրը նվիրել նրան վարդեր, որի համար և տոնը կոչվում է Վարդավառ: Գողթան գավառում վարդերով, նաև խնձորով ու վարունգով զարդարել են խաչաձև մի փայտ, կոչել այն «խնդում» և շուրջը պարել:

Վարդավառի մասին Ստ. Մալխասեանցի «Հայերեն բացատրական բառարանի» IV հատորի 310 էջում կարդում ենք. «Վարդավառ և Քրիստոսի պայծառակերպության տոնը (գուցե այսպես կոչված միմյանց վրա վարդաջուր սրսկելու սովորությունից, որ հետո վերածվեց պարզ ջուր սրսկելու (վարդեվոր): Վարդեվոր անել՝ վրան ջուր սրսկել:

Ըստ բոլոր աղբյուրների, Համբարձման և Վարդավառի տոնակատարություններն ամենից առաջ կապված են գարնան, ջրի, ծաղկի պաշտամունքի հետ:

Վարդավառի տոնին մասնակցում է ողջ գյուղը: Ժողովուրդը ուխտ է գնում մատաղ անելու: Տղաներն ու աղջիկները իրար վրա ջուր են լցնում: Ամբողջ գյուղը զարդարում են կանաչով ու ծաղիկներով. զարդարվում են նաև իրենք՝ գյուղացիները.

---

[1] Մի փոքրիկ աղջիկ, քողը երեսին, կճուճից հանում է ձեռքի տակ ընկած իրը, որի տիրոջը և վերագրվում է գուշակությունը:

[2] Վարդավառ բառը ծագել է խեթերեն ward (ջուր) և arr (լվանալ) բառերից (տե՛ս Կ. Վ. **Մելիք-Փաշայան**, Անահիտ դիցուհու պաշտամունքը, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1963, էջ 129):

[3] Հեթանոսական Հայաստանում պտղաբերության, արգասավորության ու մայրության աստվածուհի Անահիտի պաշտամունքը լայն տարածում է ունեցել: Նրա պատվին կանգնեցվել են տաճարներ, նվիրվել այլևայլ տոնակատարություններ: Սկզբում Անահիտը եղել է բոլոր աստվածությունների խորհրդանիշը (նաև ջրի, սիրո, ռազմի և այլն), և ժամանակի ընթացքում միայն որոշ աստվածություններ անցնում են նրա քույրերին ու եղբայրներին, որոնք նաև նրա զավակներն էին (ըստ դիցաբանական գիտական որոշ աղբյուրների Անահիտը եղել է Արամազդի դուստրը և միաժամանակ նրա կինը:) Արամազդը համարվել է ոչ միայն երկիր ու երկինք ստեղծողը, աստվածների հայրը, այլև ժողովրդին լիություն ու առատություն շնորհողը: Նրան է վերագրվել հայոց աշխարհի գոյությունը: Արամազդը բացի Անահիտից ունեցել է ևս երկու դուստր՝ Աստղիկ ու Նանե և երկու ուստր՝ Միհր ու Վահագն: Աստղիկը եղել է սիրո աստվածուհին, իսկ Նանեն՝ իմաստության ու հնարագիտության: Միհրն ու Վահագնը արևի ու ռազմի աստվածներն էին:

Քրիստոնեության մուտքով Անահիտ աստվածուհին վերանվանվում է Մարիամ Աստվածածին, իսկ նրան նվիրված տոները՝ Մարիամ Աստվածածնի տոների: Հեթանոսական տաճարները նույն տեղերում վերածվում են քրիստոնեական եկեղեցիների (տե՛ս **Կ. Վ. Մելիք-Փաշայան**, Անահիտ դիցուհու պաշտամունքը):

[4] **Թ. Խսայան**, Գիտական աթեիզմի հիմունքներ, Երևանի համալսարանի հրատ., 1972, էջ 195-196:

Սո՛նա յա՛ր, Սո՛նա յա՛ր,
Սո՛նա սիրուն, Սո՛նա յա՛ր,
Վարդավառը գալիս ա,
Սո՛նա յա՛ր, Սո՛նա յա՛ր,
Ծաղիկը ցնծալիս ա,
Սո՛նա սիրուն, Սո՛նա յա՛ր,
Այ գյուղում կանչող աղջիկ,
Սո՛նա յա՛ր, Սո՛նա յա՛ր,
Ջենդ ծլվըլալիս ա,
Սո՛նա սիրուն, Սո՛նա յա՛ր.
և այլն:

(Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու II, էջ 62, «Սոնա յար»)

Վարդավառի տոնը մինչև օրս էլ շատ տեղերում նշվում է: Հեթանոս հայերն ունեցել են էլի տոնակատարություններ, որ նշվել են փառահեղ ու շքեղ: Քրիստոնեության մուտքով դրանք հետապնդվել են ու, բնականաբար, վերաիմաստավորվել: Սակայն շուտով եկեղեցին համոզվում է, որ հետապնդումով կարող է միայն խարխլել իր հիմքերը («հալածել՝ տարածել» – ասում է ժողովուրդը), թուլացնել կապը ժողովրդի հետ, քանի որ այդ տոնակատարությունները նրա կենցաղում խոր արմատներ էին ձգել: Այսպես եկեղեցին նորից դրանք ընդունեց՝ հարմարեցնելով իր բարոյախոսությանը:

Այլևայլ տոնակատարությունների թվում են Բարեկենդանը, Զատիկը, Տրնդեզը, Մեծ պասը, Ծնունդը, Զրօրհնեքը: Այս տոներից մի քանիսը մինչև այսօր պահպանում են իրենց գոյությունը:

Բարեկենդանը հայ ժողովրդի գարնանային առաջին տոնն է, որը ազդարարել է բնության զարթոնքը, տնտեսական տարվա սկիզբը և, փաստորեն, կապված է եղել մարդու աշխատանքային գործունեության հետ՝ «բերքը բարի լինի», «բարի կենանք»: Որոշ գավառներում (օրինակ՝ Սիսիանում) այն նշվել է օգոստոս ամսին:

Զվարճացել են մի ամբողջ շաբաթ. երգել են ու պարել, գոտեմարտել, խաղեր խաղացել, դիմակավորվել (Նոր Նախիջևանում դիմակավորներին կոչել են «ջամալներ», որոնք չեն խոսել՝ ձայնից չճանաչվելու համար), ներկայացրել են թատերականացված արարողություններ: Տներում երեկոները խնջույքին ճրագը վառել են միայն այն ժամանակ, երբ տան բոլոր անդամները հավաքվել են:

Բարեկենդանը ժամանակի ընթացքում վերածվել է **Ամանորի** (նոր տարվա, կաղանդի) և **Նավասարդի**:

Հնագույն ավանդական հավատալիքներից մինչև մեր օրերն է հասել արարողական ծիսակատարություն՝ **Տրնդեզ** (Տիրանտաս, Տերընդաս) կոչված տոնը: Ըստ Ագաթանգեղոսի. Տիր աստծո մեհյանում մշտապես կրակ է վառվել և գոյություն է ունեցել «հրով շրջելու», կամ կրակով ման գալու ծիսակատարությունը: Այսպես են մեծարել հեթանոս հայերը աստղերի ու երկնքի, երազների մեկնիչ Տիրին, որը միաժամանակ գիտության, դպրության ու ճարտասանության հովանավորն էր[1]:

Այդ տոնի մասին կան և այլ տեղեկություններ: 1981թ. ամռանը Նոր Ջղիի ֆերմայի վարիչ Մարգար Սարգսի Աբգարյանը հայտնեց մեզ հետևյալը[2]. Տրնդեսը նշել են փետրվարին, կրակի վրայից թռչելը տոնի բուն էությունն է կազմել, իսկ բառն առաջացել է Տերն ընդ տես արտահայտությունից՝ ընդ առաջ, ի տեսություն Տերն: Ժողովուրդը գնացել է դեպի Տերը, Քրիստոսը՝ կրակով ու ճրագով:

---

[1] **Թ. Խաչյան**, Գիտական աթեիզմի հիմունքներ, Երևանի համալսարանի հրատ., 1972, էջ 194:

[2] Տե՛ս նաև **Էդ. Աղայան**, Արդի հայերենի բացատրական բառարան, II, «Հայաստան» հրատ., Երևան, 1976, էջ 1449, Տյառն ընդառաջ:

Կրակի պաշտամունքի տարրեր պահպանվել են նաև **Մեծ պասի** ծեսում: Գյուղի տա - րեց կանայք աշխատել են ծեսի բոլոր օրերին (շուրջ 40 օր) վառ պահել օջախը՝ մեծ մեղք գործած չլինելու համար: Կերել են բուսական յուղով պատրաստված կերակուրներ:

Ջրօրհնեքի տոնակատարությամբ նշվում է Քրիստոսի մկրտության օրը: Գնացել են գետը կամ եկեղեցի ու խաչը ջուրը գցել: Այնուհետև օրհնված ջուրը (արծաթաջուրը կամ ոսկեջուրը, քանի որ խաչը արծաթից էր կամ ոսկուց) բաժանել են ներկաներին, առողջական նպատակով քսել երեսներին ու մարմնին, տարել տուն՝ պղծված (շուն կամ մուկ կպած) ամանիքը լվանալու համար:

Զատիկը Քրիստոսի հարության հիշատակին նվիրված տոն է: Նշվում է գարնան գիշերահավասարին հաջորդող լուսնի լրման առաջին կիրակի օրը, ամենավաղը՝ մարտի 21-ին, ամենաուշը՝ ապրիլի 26-ին[1]: Զատկին ձու են ներկում:

Ծնունդը Քրիստոսի ծննդյան օրվա տոնն է: Հայերը այն նշում են հունվարի 6-ին[2]:

Ծննդյան երեկոյի ընթրիքը կոչվում է «թաթախումն» (այստեղից էլ՝ թաթախման գիշե- րը): Ամեն մարդ եկեղեցում առնելով մի փոքր նշխար (տափակ ու բոլորակ փոքրիկ հաց, որը օրհնվում է պատարագի ժամանակ ու բաժանվում հավատացյալներին), շտապում է տուն՝ ուտելիքի որևէ տեսակ առաջին անգամ համտես (նուբար) անելու համար:

Այդ օրը պատրաստում են ձուկ ու փլավ: Այցելում են հարազատների գերեզմանը (մեռելոց):

Զանազան տոնակատարություններին նվիրված երգերը արժեքավոր են նահապե- տական ընտանիքի բարքերի ու սովորույթների դրսևորմամբ, ժողովրդական կենցաղա- յին տեսարանների ստեղծմամբ:

Տոնակատարությունների երգերի մեծ մասը պարերգեր են (տե՛ս պարերգերի բնու- թագիրը):

ԼԱԼԻՔ (ԼԱՅԵՐ)

Լացերն առաջացել են ողբերի ու կոծերի հիման վրա: Գեղջկական երգաստեղծու- թյան այս ժանրում խմբավորվում են հարս տանելու, զինվոր գնալու, սիրո, հանգուցյալի հիշատակին արվող, պատմական իրադարձություններ ու կենցաղային հարցեր շոշա- փող, ինչպես և այլ թեմաներ ունեցող լացերը:

Հատկապես շատ են լաց լինում զինվոր տանելիս, որովհետև զինվորը կարող է էլ ետ չգալ.

Մայրիկ, ես գնում եմ, դուն կեցիր բարով,
Դու իմ յարը պահե ալ քողքով, զարով,
Ավա՛ղ, դե՛հ, զարով,
Վախենում եմ գնամ մեկ գյուղի յարով,
Մայրիկ, օտար երկիր գնալու ես եմ:

Քիանեքը հանին մետրիկականս,
Գիշեր, ցերեկ կրակն ընկավ իմ ջանըս,
Մնաց մորմոքելեն իմ խղճուկ յարըս,
Մայրիկ, օտար երկիր գնալու ես եմ:

(Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 2, № 37, «Մայրիկ, ես գնում եմ»)

---

[1] **Ս. Մալխասեանց**, Հայերէն բացատրական բառարան, II հատոր, Պետհրատ, 1944, էջ 10:
[2] Նույն տեղում, էջ 347:

Ջինվորության թեմայով ստեղծված քնարական այս երգերը ուշ շրջանի ծնունդ են. նրանք հրապարակ են եկել XIX դարում, երբ Հայաստանը մտավ Ռուսաստանի կազմի մեջ: Սակայն այդ երգերը նոր են թեմատիկայի, բանաստեղծական տեքստի բնագավառում, իսկ երաժշտական-ոճական առանձնահատկություններով նույն լալիքն են, որ, ինչպես նշվեց, երգվել են զանազան առիթներով.

Նոր ա բացվել սարի լալեն,
Թող մեռնի սապլպի բալեն.
Նանի, նանի, նանի, նանի,
Նանի, նանի ջան,
Թող մեռնի սապլպի բալեն.
Ողբում եմ, լալիս եմ,
Չեմ գնա, նանի ջան:

Երևանա ճամբեն դուզ ա,
Թագավորը սալդաթ կուզա.
Թղթերն էկան այլուն-փայլուն,
Որն ազապ էր, որ նշանվուն:

Արև դիպավ Կողբա սարին,
Երբ կհասնեմ ես իմ յարին,
Սալդաթ տանելը մըռմուռ ա,
Տեր իմ, Աստված, ազատ արա:

(Կոմիտաս, Երկ. ժող. 9, № 6, «Նոր ա բացվել սարի լալեն»)

Լալիքում անձնական ապրումների հետ մեկտեղ երբեմն արտահայտված են և սոցիալական անհավասարության ու իրավազրկության մոտիվներ. օրինակ, «Չոբանս սալդաթ» երգում ներկայացված է ժողովրդի անօգնական վիճակը.

Չոբանս սալդաթ,
Ո՞ւր գնամ գանգատ.
Դիվանն ինքն ա,
Որ ինձ տանում ա:

Ոչխարս վերև,
Ծառներս տերև,
Ոչխարս արոտ,
Չոբանիս կարոտ:

(Ալավերդու շրջանում գրի առած երգերից, 1963, ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի բանահյուսության արխիվ)

Լալիքում մեծ բաժին են կազմում հարսի լացերը: Դրանք հաճախ հանդիպում են «Հրաժեշտի երգ» անունով, որ բխում է նրանց բովանդակությունից.

Մի լար, մայրիկ, մի լար,
Եկե կտանեն,
Օ՜յ, օ՜յ, հորքուր ջան.
Ջուխտ ախպոր քուրիկներ
Ջոկել կտանեն,
Օ՜յ, օ՜յ, հորքուր ջան (ջա՜ն, ջա՜ն ախպեր ջան):
Շեն մայրիկ, շեն հայրիկ,

Տներդ շեն լինի,
Վա՜յ, վա՜յ, հորքուր ջան,
Դուռ ու դրկիցներ
Հետդ կլացուցնեն.
Օ՜յ, օ՜յ, հորքուր ջան (ջա՜ն, ջա՜ն ախպեր ջան):

(Սպ. Մելիքյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Շիրակի երգեր № 113,«Նորահարսի հրաժեշտի երգը»)

Այս երգը, ինչպես և համարյա բոլոր հարսանեկան լացերը, համեմված է խտացված վիշտ ու հոգեկան ցավ արտահայտող բացականչություններով՝ «օ՜յ, օ՜յ», «վա՜յ, վա՜յ»;

Լալիքում քիչ չեն նաև դժբախտ սիրո, կենցաղային կամ պատմական իրադարձությունների հետ կապված մոտիվները և այլն:

Ստորև բերված երգը լաց է սիրո թեմատիկայով.

Բերդիցը աշեցի՝
Չերևաց յարս.
Օ՜յ, օ՜յ, օ՜յ, օ՜յ, օ՜յ, օ՜յ,
Անբաղդ յար, օ՜յ, օ՜յ, օ՜յ:

Քո հոր տունը, դուռը
Սև քարով շարվի,
Պսակվելու օրը
Քողդ սև կարվի:

Ծիրանի ծառ ըլնեի
Ճամփիդ բուսնեի.
Էնքան չմեռնեի
Յարիս տեսնեի:

(Կոմիտաս, Երկ. ժող. 12 № 311, «Բերդիցը աշեցի»)

Կենցաղային մոտիվով հորինված լացի օրինակ է հետևյալ երգը, որը դրսևորում է մարդկային հոգեբանության այլանդակ կողմերից մեկը՝ ագահությունը.

Սուտ ազգականներս հարցրին հալս,
Կուզեին մեռնեի, ուտեին մալս:

(Կոմիտաս, Երկ. ժող. 12 № 317, «Սուտ ազգականներս հարցրին»)

Ստորև բերված օրինակը իր թեմատիկայով ողբ է.

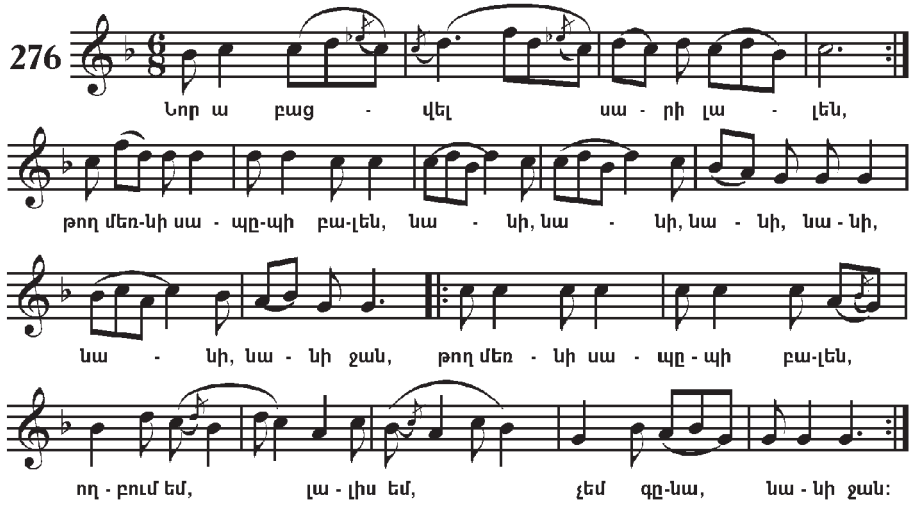
Ազիզ բալիս ըսպանեցին,
Ումուդս, ճարս կտրեցին.
Վո՜ւյ, վո՜ւյ, վո՜ւյ, վո՜ւյ, վո՜ւյ, վո՜ւյ,
Վո՜ւյ, վո՜ւյ, վո՜ւյ, վո՜ւյ, վո՜ւյ, վո՜ւյ, վո՜ւյ,
Վիրավոր ջանս:

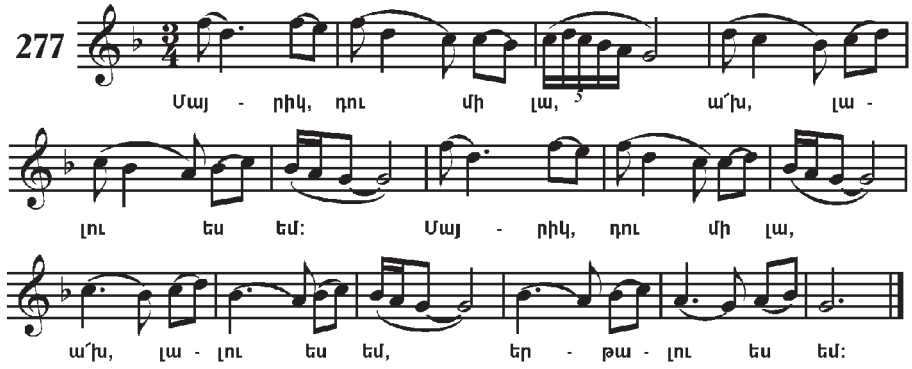
(Կոմիտաս, Երկ. ժող. 12 № 312, «Ազիզ բալիս ըսպանեցին»)

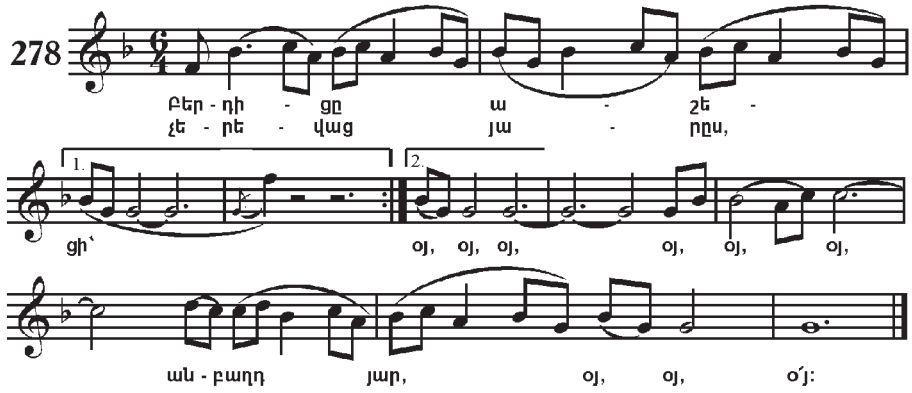
Ըստ երևույթին երգը կատարվել է ոչ անմիջապես դիակի վրա, մեռելի սուգը անելիս, այլ հետո. դա է հաստատում այս երգի երաժշտական լեզուն, որն իր առանձնահատկություններով ամենևին չի տարբերվում ընդհանրապես բոլոր լացերի երաժշտական լեզվից: Ողբերի և մահվան լացերի միջև եղած տարբերությունը ոչ թե նրանց բանաստեղծական տեքստի մեջ է, այլ երաժշտական լեզվի:

Լալիքի երաժշտական լեզուն

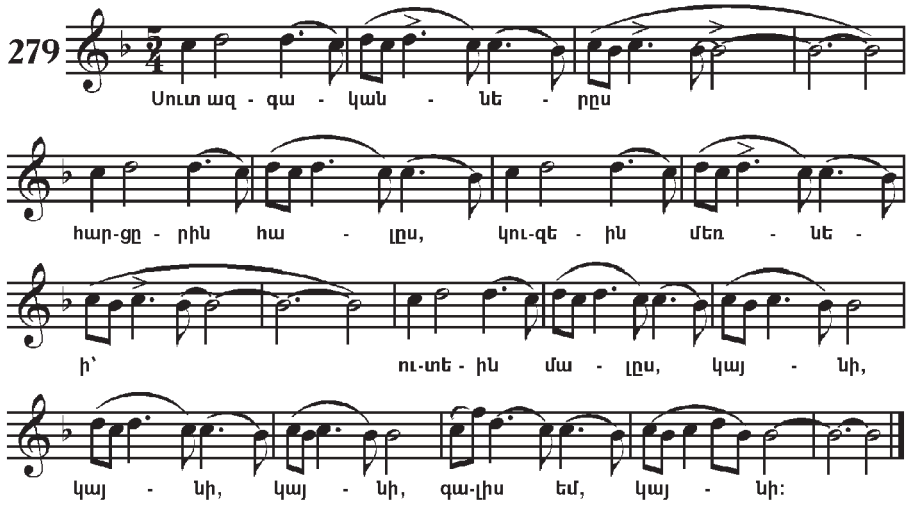
Ջիվոորի լաց ՆՈՐ Ա ԲԱՑՎԵԼ ՍԱՐԻ ԼԱԼԵՆ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 9, № 6)

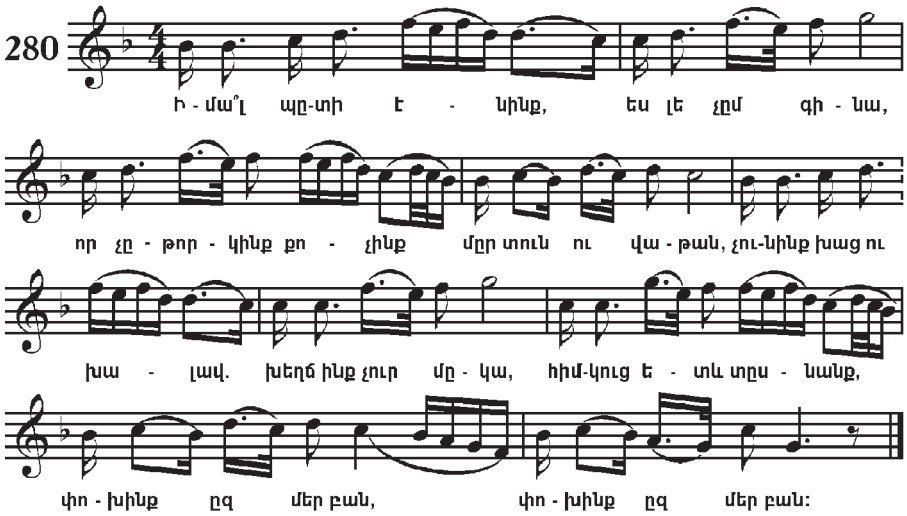


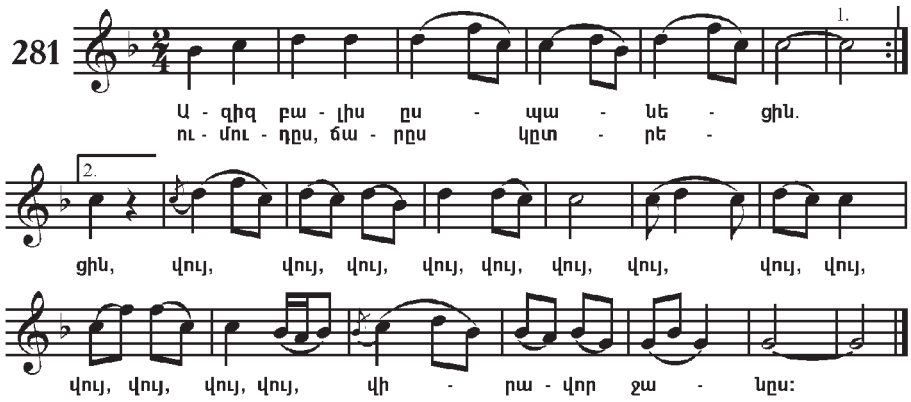
Հարսի լաց ՄԱՅՐԻԿ, ԴՈՒ ՄԻ ԼԱ (Հ. Հարությունյան, Մանյակ, № 37)

Սիրո լաց ԲԵՐԴԻՑԸ ԱՇԵՑԻ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 12, № 311)



Լաց կենցաղային թեմայով ՍՈՒՏ ԱԶԳԱԿԱՆՆԵՐՍ ՀԱՐՑՐԻՆ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 12, № 317)



Լաց պատմական թեմատիկայով ԽՂՃՈՒԿԻ ԼԱՑԸ (Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ, II, № 92)

Մահվան լաց ԱԶԻԶ ԲԱԼԻՍ ԸՍՊԱՆԵՑԻՆ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 12, № 312)



Լալիքը կամ լացերը իրենց **կառուցվածքային ազատությամբ** (իմպրովիզացիա) նման են ողբերին[1]: Լացերն էլ կազմված են առանձին անհավասար ու անհամաչափ հատվածներից, որոնք հաջորդում են իրար «անկազմակերպ» և ավարտվում են նրանցում առկա բացականչությունների հետ համընկնող երկարաշունչ հնչյուններով: Լացերում անկանոնություն կա թեմատիկ դարձվածքների (հաճախ տարբերակված) կրկնության մեջ:

Թեպետև լալիքն ու ողբերն իրենց ծագումով միևնույն արմատներն ունեն, բայց լացը ողբ չէ, և ողբն էլ լաց չէ: Դրանք երկու տարբեր ժանրեր են իրենց կերպարային բովանդակությամբ. ողբերում դրսևորված վիշտն ու ապրումները խորն են, ցավագին, կսկիծն առավել դառնագին, քան լալիքում: Եվ դրա համար էլ, ի հակադրություն ողբերի արտասանական-ասերգային բնույթի, նրանց հնչյունաշարի փոքր ծավալի, **լացերը երգային են, մեղեդու զարգացման առավել հանդարտ ընթացքով** և ունեն հնչյունաշարի համեմատաբար **մեծ ծավալ**:

Բացի այդ, եթե ողբերին բնորոշ է տերցիային հիմք ունեցող փոյուգիական միևորը, ապա լացերը հիմնականում ծավալվում են **կվինտային հիմք ունեցող էոլական միևորում**, որը նպաստում է խոր ու անմիջական տրամադրությունները **քնարական** (բայց ոչ ողբերգական, ինչպես մահերգերում) երանգով արտահայտելուն:

Թե՛ ողբերը և թե՛ լացերը երգեր են, որոնց արժեքը ժողովրդի հասարակական ու ընտանեկան կենցաղը ռեալիստական մեծ ուժով դրսևորելու մեջ է:

ՎԻՊԵՐԳԵՐ

ա) Էպիկական երգեր
բ) Դյուցազներգեր

Դառն է եղել անցյալում հայ ժողովրդի պատմական ճակատագիրը: Օտար զավթիչները շարունակ ավերել են մեր երկիրը, սպառնացել նրա ազատությանն ու անկախությանը: Ֆիզիկական ոչնչացման վտանգը ժողովրդին մղել է օրհասական պայքարի, ստիպել ինքնապաշտպանության սուր բարձրացնել հանուն հայրենիքի: Ահա այս պատմական ու քաղաքական միջադեպերն են, որ բանավոր, արձակ ձևով, նաև երգախառն հատվածներով արձանագրված են հայ վիպերգերում:

Վիպերգերի հնագույն շերտերը կապված են հեթանոսական Հայաստանի դիցաբանության հետ: Առաջին տեղեկությունները վիպերգերի մասին գտնում ենք Մովսես Խորենացու, Փավստոս Բուզանդի «Հայոց պատմություն»-ներում և այլ աղբյուրներում (Հայկ ու Բելի, Արամի, Տորք Անգեղի, Արայի ու Շամիրամի մասին առասպելները և այլն):

Գոյություն ունեն վիպերգերի բազմազան տեսակներ՝ դյուցազնական, հեքիաթային-ֆանտաստիկ, կենցաղային-արկածային և այլն: Բոլորն էլ ըստ էության առասպելներ են, ծնված տարբեր ժամանակներում, թեմատիկ տարբեր սյուժեներով (միջնադարին և նոր ժամանակներին են վերագրվում, օրինակ, կենցաղային և սիրո թեմաներով վիպերգերը): Սակայն անկախ վիպերգի տեսակից, նրա բովանդակությունը հայրենիքի անկախության ու ազատության գաղափարն է: Վիպերգերում ժողովուրդը հանդես է գալիս պատմական անցյալի խոր իմացությամբ:

Վիպերգերին պատկանող էպիկական երգերի ու դյուցազներգերի օրինակներ ժողո-

[1] Երևանի Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության կաբինետի կողմից կազմակերպած երգերի հավաքման գիտարշավների մասնակիցներս ներկա ենք եղել լացը կամ նույնիսկ օրորը ողբի վերածելու փաստերի: Նանիկ երգելիս երգասացն ընկել է հիշողության գիրկը, անդրադարձել կորցրած հարազատներին ու, իր համար աննկատ, օրորը վերածել լացի, ապա նաև ողբի:

վըրդական երգաստեղծության մեջ քիչ են պահպանվել: «Իմացողներին մատով են ցույց տալիս», – գրում է Կոմիտասը[1]:

Դրա գլխավոր պատճառն այդ երգերի կառուցվածքային բարդությունն է. արձակ շարադրությամբ երկար պատմերգություններ են՝ զարգացած այուժետային հենքով: Լեզվական բարդության շնորհիվ դրանք մեծ մասամբ երգել են ժողովրդական երաժշտության պրոֆեսիոնալ կատարողները՝ գուսանները: «Բացի ուրախության, որ է՝ գինու ու սիրու երգերից, գուսանները խնջույքների ժամանակ երգել են նաև վիպական երգեր, հին «Երգք առասպելաց», – գրում է Մ. Աբեղյանը[2]:

Ուրեմն, վիպերգեր կատարել են թե՛ գեղջուկները և թե՛ առավելապես գուսանները: Սակայն անկախ դրանից, այդ ժանրի մեզ հասած նմուշները թվում է թե ունեն գեղջկական ծագում: Այդ բանն ասելու համար կան բոլոր հիմքերը՝ վիպերգերի բովանդակությունը ժողովրդի քաղաքական կյանքի ու պատմության արտացոլումն է՝ դեպի սեփական ճակատագիրն ունեցած ակտիվ վերաբերմունքով, հորինված են տարերայնորեն ու անմիջականությամբ, ինչպես գեղջուկ երգի գեղարվեստական բարձրարժեք նմուշներն ընդհանրապես, ապրում են դարերով, նրանց երաժշտական լեզուն սերունդներն են հղկել ու կատարելության հասցրել, և վերջապես, ինչպես Մ. Աբեղյանն է նշել , վիպական նախասկիզբը ձևավորվել է թաղման ծեսի, ողբերի ընդերքում:

Վիպերգերից մեզ հասել են «Կարոս խաչ»-ը, «Մոկաց Միրզա»-ն և «Սասունցի Դավիթ» էպոսից երաժշտականացված հատվածներ[3]:

«Սասունցի Դավիթ» էպոսի ձայնագրյալ դրվագները և «Կարոս խաչ»-ը էպիկական երգեր են, իսկ «Մոկաց Միրզա»-ն՝ դյուցազներգ: Դրանք մեկը մյուսից տարբերվում են իրենց թեմատիկայով:

Էպոսի և ընդհանրապես վիպերգերի գոյությունը ժողովրդի երգաստեղծության մեջ նրա մշակույթի հնագույն լինելու, անվիճելի բարձր մակարդակ ունենալու վկայությունն է[4]:

Էպիկական երգեր

Էպիկական երգերը պատմերգություններ են, ժողովրդական-պատմական ավանդություններ: Այսպես, «Սասունցի Դավիթ» էպոսում[5] տրված է VII – IX դարերի ընթացքում հայ ժողովրդի մղած պայքարը արաբ հարստահարիչների դեմ, հայրենիքի ազատության ու անկախության համար նրա մղած պատերազմներն ու հերոսամարտերը: Էպոսում արտացոլված է նաև երկրի սոցիալական ներքին կյանքը, խորացող անհավասարության հետևանք հանդիսացող ժողովրդական լայն խավերի նյութական ծանր վիճակն ու զրկանքները:

---

[1] **Կոմիտաս**, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Հայպետհրատ, Երևան, 1941, էջ 27:

[2] **Մ. Աբեղյան**, Հայոց հին գրականության պատմություն, I հատոր, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան,1944, էջ 189:

[3] Հայ ժողովրդական հերոսական էպոս «Սասնա ծռեր»-ի մեջ մտնում են «Սանասարն ու Բաղդասարը», «Մեծ կամ Առյուծածն Միհերը», «Սասունցի Դավիթ»-ը և «Փոքր Միհերը», որոնք արտահայտել են տարբեր ժամանակաշրջանների պատմական իրադարձություններ: Դրանք եղել են առանձին գործեր և միայն դարերի ընթացքում միավորվելով կազմել են «Սասնա ծռեր» շարքը: Միավորման համար հիմք է հանդիսացել նրանց մեջ բացահայտված բովանդակության ընդհանրությունը, այն է՝ իր ազատության ու անկախության համար հայ ժողովրդի մղած շուրջ երկհազարամյա (880 մ.թ.ա. և 869 մ.թ.) պայքարը, սկսած ուրարտական ժամանակաշրջանից մինչև արաբական խալիֆաթի անկումը:

[4] Համաշխարհային գրականության ոսկյա գանձարանն են մտել և այլ ժողովուրդների վիպերգեր՝ Հոմերոսի «Իլիականն» ու «Ոդիսականը», գերմանական «Նիբելունգների երգը», ֆրանսիական «Ռոլանդի երգը», կարելական «Կալեվալան», ռուսական «Իլյա Մուրոմեցը», էստոնական «Կալեվիպոէգը», կիրգիզական «Մանասը» և ուրիշները:

[5] Էպոսն առաջինը գրառել է Գարեգին վարդապետ Սրվանձտյանը, ապա՝ Մ. Աբեղյանը, Կ. Մելիք-Օհանջանյանը և ուրիշներ:

Երկու զորեղ ու հակադիր ուժերի՝ բարու և չարի բախումը կազմում է էպոսի զարգացման հիմքը, ընդ որում չար ուժերը արտաքին թշնամիներն ու ներքին հարստահարիչներն են, իսկ բարին՝ հայ ժողովուրդն իր արդար ձգտումներով ու երազանքներով, իր հոգևոր հարստությամբ: Էպոսում հայ ժողովուրդը քաջ է, խաղաղասեր, դպրության կողմնակից: Այդ ճարտարապետ-շինարար ժողովուրդը զորեղ է աշխատասիրությամբ ու հայրենասիրությամբ, իր հավատարմությամբ ավանդականին (զոհաբեր նվիրվածություն ծնողներին, երկրի սուրբ հողին):

Էպոսի հերոսները առանձին-առանձին վերցրած ներկայացրել են ժողովրդի բնավորության որևէ գիծ, իսկ բոլորը միասին՝ ամբողջ ժողովրդին, տվել նրա խառնվածքի ամբողջական բնութագիրը, նրա ձգտումներն ու իղձերը:

«Սասունցի Դավիթ» էպոսից մեզ հասել են հետևյալ ձայնագրյալ դրվագները.

«Տո խրոխպեր» (գրառումը Սպ. Մելիքյանի). այս երգով Դավիթը խնդրում է իր հորեղբայր Օհանին՝ հոր պատվին կանգնեցված վանքի վերակառուցումը շուտ ավարտել շաբաթվա ծեսը (անբիծք) այդ եկեղեցում կատարելու համար.

Տո խրոխպեր, մեռնիմ քի, խրոխպեր,
Ես խեր չունիմ, տու ձի արա խերութեն.
Տո խրոխպեր,
Չի քենե պետն ի շաբաթ օր անբիծք,
Կիրակի պատարաք,
Չի քենե պետն ի շաբաթ, չուր շաբաթ կայնի
Ջիմ խոր վանք:

(Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 209, «Տո խրոխպեր»)

«Մսրա Մելիքի երգը» ներկայացնում է Դավթի չարաճճենգ թշնամուն, որը պատրաստվում է կռվի՝ փայփայելով հազարներով մարդ սպանելու, մանուկներ ոչնչացնելու դաժան միտք.

Տընցուցիմ[1] խազար հինգ,
Խազար խամար նորալուկ մանուկ:

(Գրառումը Կոմիտասի)

Մյուս հատվածները «Ջողորմին»-եր են և «Ափսոսանք»-ներ, որոնց մեջ երախտագիտությամբ հիշատակվում են Դավթի նախնիները[2].

Դառնամ զողորմին տըտամ
Քաբ-Մելիքին,
Դառնամ զողորմին տըտամ
Սանասարին

(Գրառումը Ա. Քոչարյանի)

Տառնամ զողորմին տըտամ,
Ջողորմին Ծենով Օհանին,
Ծենով Օհանին:

(Գրառումը Սպ. Մելիքյանի)

---

[1] Տընցուցիմ – կհանգցնեմ, փխբ. կսպանեմ, կմեռցնեմ, կոչնչացնեմ:

[2] Օրինակները վերցված են «Սասնա ծռեր»-ի Բ հատորից, մասն II, ժողովրդական վեպ, խմբագրեց ակադեմիկոս Մ. Աբեղյանը, աշխատակցությամբ Կ. Մելիք-Օհանջանյանի, Պետհրատ, Երևան, 1951, էջ 208-209:

Դա(ա)ռնա(յա)մ զողորմին տը(յը)տամ
Մելիքսեթ քահանին

Դա(ա)ռնա(յա)մ զողորմին տը(յը)տամ
Տայ Սանասարին:

(Գրառումը Կոմիտասի)

«Ափսոսանք»-ները երևան են բերում այն մեծ սերը, որ ժողովուրդը տածել է Սասնա ծռերի լավագույն ներկայացուցիչների՝ Սանասարի և նրա որդի Մեծ Մհերի (կամ Առյուծաձև Մհերի[1]) ժառանգ Դավթի նկատմամբ: Դավիթը կռիվ է գնում Մսրա զորքի դեմ: Նրա թշնամի Մսրա Մելիքը Դավթի պես հսկա է, բայց նենգ է ու խարդախ: Այս «Ափսոսանք»-ներում արտահայտված է մի կողմից վախ ճակատամարտի հաջող ելքի նկատմամբ, մյուս կողմից՝ մաղթանք Դավթի հաղթանակին.

Ափսո՜ս, հազա՜ր ափսոս,
Գնաց էն տղեն...

(Գրառումը Վ. Սամվելյանի)

Ափսո՜ս, հազա՜ր ափսոս,
Գնաց Սասնա տըղեն, հեյ-վա՜խ,
Կոտինը Մհերին:

(Գրառումը Ա. Քոչարյանի)

Վիպերգերում մեծ է անհատ հերոսի դերը: Նա քաջ է և միշտ հաղթող նույնիսկ անհավասար կռվում. թշնամու դեմ հաճախ կռվում է մեն-մենակ՝ նեցուկ ունենալով հարազատ ժողովրդի քաջալերանքն ու խրախուսանքը, նրա բարոյական ուժը:

Մենակ է կռվում այլազգի բռնակալների դեմ իր ժողովուրդը մարմնավորող Կարոս խաչը՝ նույն խորագիրը կրող վիպերգի հերոսը:

Երգի բովանդակությունը, որ տրված է այլաբանորեն, հետևյալն է.

Քառասուն հոտաղ հավաքվում են խորհրդի, թե ինչպե՞ս ազատվեն բռնակալների հալածանքներից: Որոշում են մի խաչ սարքել, չորս գլուխները խնձորել (խնձորի ձև տալ, գնդել), «թզե թավով» փաթաթել: Խաչը դնում են հովտում ու խնդրում Աստծուն շնորհ պարգևել նրան: Աստծու զորությամբ խաչը դառնում է արծաթ, իսկ խնձորները՝ ոսկի: Խաչը թռչում գնում է կարոսի (նեխուրի, քարավուզի) ածուի մեջ, որից և իր անունն է ստանում: Նա գիշերները լուսավորում է շուրջը, իսկ ցերեկները հով անում գյուղի վրա: Քահանայի առաջարկությամբ խաչը տանում են տաճար.

Օր շաբաթ օր, լուս կիրակին,
Խոտըղքեր մեջ դաշտին հավաքվեցին,
Կալկալե խաչըմ շինեցին,
Չորս բոլորտիք խընձորեցին,
Թըզե թավով փաթըթեցին,
Ծունկ չոքեցին հիռջև, մեկ-մեկ բերան աղոթեցին,
Տըվին ըզմեկմեկել համբուրեցին,
Տարան դրին մեջ կարոս հավդին,
Գիշեր՝ լուս կըտեր հավդին,

[1] Մհերին «առյուծաձև» անվանելու հետ կապված է հետևյալ պատումը. Սասունը հարևան երկրների հետ կապող ճանապարհին մի առյուծ է լույս ընկնում, որը արգելում է մարդկանց երթևեկությունը: Այդ պատճառով թանկություն է ընկնում Սասունում: Տասնհինգ տարեկան Մհերը հակառակ հոր կամքին մեն-մենակ գնում է առյուծին սպանելու: Առյուծն ու Մհերը գոտեմարտի են բռնվում... Մհերը առյուծին երկու կտոր է անում, մի կտորը դնում է ճանապարհի մի կողմը, մյուս կտորը՝ մյուս: Այդ օրվանից նրան անվանում են Առյուծաձև Մհեր (առյուծին կիսող, ճնող) (տե՛ս **Ա. Ղանալանյան**, Ավանդապատում, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1969, էջ 364):

Ցերեկ՝ խով կաներ վըր գեղին:
Գիշեր էկավ երազ գեղի քյախանին,
Ըսաց՝ զի տարեք դրեք տաճարին,
Գիշեր լուս կանեմ տաճարին,
Ցերեկ խով կանեմ գեղին:

(Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 208, «Կարոս խաչ». լրիվ տեքստը տե՛ս Կոմիտաս, Մ. Աբեղյան, Հազար ու մի խաղ, Բ հիսնյակ, № 50)

Այնուհետև վիպերգում պատմվում է, թե ինչպես գյուղի գզիրը խաչի զորության մասին հայտնում է Քուրդ Պարոնին, ասելով թե՝ խաչը վայել է Պարոնի դիվանին, բայց ոչ հայոց ազգին: Պարոնը պահանջում է խաչը: Հայերը առաջարկում են խաչի փոխարեն տալ մեծ քանակությամբ ոսկի և արծաթ, սակայն Պարոնը մերժում է այդ առաջարկը: Բռնի ուժով խաչը գրավելու համար Պարոնի ուղարկած զորքերը հենց խաչի զորությամբ անխնա կոտորվում են: Ի վերջո, պատժվում են բռնակալ Պարոնն իր ընտանիքով և բոլոր չար ուժերը.

– Ասաց, Ելեք, զորք ժողվեցեք,
Գնացեք դեմ հայոց ազգին:
Բերդ երերաց վեր յուր հիմին,
Կատղավ Պարոն մեջ իր բերդին,
Ձին էլ կատղավ մեջ ախոռին,
Կատղավ մանուկ օրորոցին,
Կատղավ խանում մեջ իր օդին,
Կաթն էլ կատղավ մեջ պըղըղնձին,
Կատղավ գըզիր մեջ իր գոմին,
Դարձավ կերավ միսն իր անձին:

«Կարոս խաչ» երգն ըստ ակադեմիկոս Մ. Աբեղյանի շատ հին է և ունի կրոնական ծագում: Նա գրում է. «Թե որքան հին է այդ երգը՝ կարելի չէ որոշել: Բայց դրա բովանդակության առաջին մասն իբրև **անկախ կրոնական զրույց** գտնում ենք արդեն Ստեփանոս Օրբելյանի պատմության մեջ (XIII դարում)[1]»:

Հնարավոր է, որ երգը հորինել է ժողովուրդը ավելի վաղ, իսկ հետո այն օգտագործել է եկեղեցին: Պնդել այս մասին դժվար է պատմական տվյալներ չլինելու պատճառով: Կասկածից դուրս է, որ երգը հետագայում տարածվել է ժողովրդի մեջ, ստացել գյուղական-ժողովրդական երանգ ու մեկնաբանություն. այսպես, հոգևորականությունը խաչի մեջ մարմնավորել է իր հզորությունը և քարոզել այն միտքը, թե «եկեղեցուն դիպչողը ինքը կվնասվի» (Մ. Աբեղյան), իսկ ժողովուրդը խաչի մեջ տեսել է իր ուժը, իր անպարտելիությունը և դրա համար էլ ընդունել է երգը, դարձրել իր սեփականությունն ու երկար տարիներ պահել հիշողության մեջ: «Կարոս խաչ»-ի տեքստով ժողովրդի կողմից հորինված մեղեդիներից երկուսն այսօր հայտնի են մեկը Կոմիտասի և մյուսը՝ նրա աշակերտ Սպիրիդոն Մելիքյանի գրառմամբ:

«Կարոս խաչ» երգը դասվում է վիպերգերի շարքը ոչ միայն իր բովանդակությամբ, այն է՝ ազգային անկախության գաղափարներով ու ձգտումներով, ժողովրդի անպարտելիության նկատմամբ արտահայտված հավատով, նրա ըմբոստ ոգին ներկայացնելով. երգը վիպերգ է նաև իր լեզվական առանձնահատկություններով, որի մասին դարձյալ նշում է Մ. Աբեղյանը. «Հատվածներն այստեղ ավելի մեծ են (քան «Մոկաց Սիրզա» երգում – Մ. Բ.), կազմված են 4-20 տողերից, որոնք սակավ բացառությամբ վերջանում

[1] **Մ. Աբեղյան**, Երկեր, Ա, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, Երևան, 1966, էջ 502:

են «իև» հանգով, ինչպես միջնադարյան քերթվածների մեջ: Կազմված է սկզբնապես իրարուց անկախ մասերից, ինչպես «Սասնա Ծռեր»-ի շատ հատվածներ»[1]:

Սպ. Մելիքյանի վկայությամբ «Կարոս խաչ»-ը կատարել են «տուն ման եկող աշուղները սազով և թամբուրով»[2]:

Դյուցազներգեր

Դյուցազներգերի բովանդակությունը պատմական դեպքերին մասնակից հերոսների կյանքի ու սխրանքների նկարագրությունն է, նրանց գովքն ու փառաբանումը: Ի դեպ, գովերգվող հերոսի սոցիալական ծագումն այստեղ ոչ մի դեր չի խաղում: Ժողովուրդը ամենայն ակնածանքով մեծարում է թե՛ ազնվական և թե՛ ոչ ազնվական ծագում ունեցող քաջ ռազմիկներին ու սպարապետներին, որոնք հայրենիքը օտարերկրյա լծից ազատագրելու պայքարում հերոսացել ու անմահացել են (Վարդան Մամիկոնյան, Տեր-Դուկասով և ուրիշներ):

Դյուցազներգերը հորինվել են ո՛չ հանպատրաստից և ո՛չ էլ անմիջական պատմական իրադարձությունների ժամանակ: Նրանք ստեղծվել են ժողովրդական երգիչների կողմից՝ իբրև այդ իրադարձությունների արձագանք, թերևս որևէ պալատականի կամ իշխանի պատվերով՝ արքունական խնջույքներին ու գինարբուքներին իրենց հերոս նախնիներին փառաբանելու համար:

Հայկական ժողովրդական բանահյուսության մեջ դյուցազներգի վառ օրինակ է վիպաքնարական տարրերով ներծծված «Մոկաց Միրզա»-ն: Պատմական ավանդությունների վրա հիմնված այս գովքում պատմվում է, թե ինչպես պարսիկ Կոլոտ փաշեն նենգ մտադրությամբ իր մոտ հրավիրելով գեղեցիկ, քաջ ու ազնիվ Մոկաց Միրզային, սպանում է նրան թունավոր դանակով (տեքստը բերվում է ոչ լրիվ): Երգի կրկնակը՝ «Հազար ափսոս...», ներկայացնում է ժողովրդի սրտացավ վերաբերմունքը եղելության նկատմամբ.

Օրն էր ուրբաթ,
Լուս ի շաբաթ,
Գեաշտ էրիր ենք Մալաքյավեն[3],
Թղթիկ մ՛էկավ Ջըզիրու[4] քաղքեն.
Առին, բերին Մալաքյավեն,
Տվին ի ձեռ Մոկաց Միրզեն.
Հազա՛ր ափսոս Մոկաց Միրզեն:

Առեց, կարդաց քաղցրիկ լեզվեն,
Էրավ մաղդեն,
Շլեց աչքեր, կախեց չանեն,
Քաղվավ կարմիր գույն երեսեն:
Հազա՛ր ափսոս Մոկաց Միրզեն:

Կանչեց, ասավ իր մշակին, –
Դո՛ւս քաշի Բոզ-Բեդավին,
Վըրա դըրեք թամբը սադափին,
Սաֆար կերթամ չուր Ջըզիրեն:
Հազա՛ր ափսոս Մոկաց Միրզեն:

---

[1] **Մ. Աբեղյան**, Երկեր, Ա, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1966, էջ 502:
[2] **Սպ. Մելիքյան**, Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, հատոր I, Հայպետհրատ, Երևան, 1949, էջ 214:
[3] Մալաքյավա – քաղաք:
[4] Ջըզիրե – քաղաք:

Խեր չտեսներ Կոլոտ Փաշեն.
Բաժն էր կոլոտ, բըրչամ երկեն.
Կանչեց Մոկաց Միրզեն,
Տարավ յուր օդեն:
Քեմուրադ կեներ Կոլոտ Փաշեն:

Առեց փարեն, իջավ շուկեն.
Ետու, առեց մեկ բաշըլեն,
Առեց, բերավ, դանակ դեղեց մեկ երեսեն,
Կաժեց՝ կաժ մ՝ինք կերավ,
Մեկ ետու՝ Մոկաց Միրզեն:
Քեմուրադ կեներ Կոլոտ Փաշեն:

Հեծավ զձին Մոկաց Միրզեն,
Քամեց մաղդեն,
Շրջավ բալակ աչքեր, կախավ լամեն.
Թափավ մըրուսեն,
Թափավ մազեր կարմիր էրեսեն,
Թափավ բեղեր նազլիկ պռկեն,
Թափավ դեղին ջուր սիպտակ լեշեն:
Քեմուրադ կեներ Կոլոտ Փաշեն:

Եկան, ժողվան Մոկացիք,
Եկան մոտ Մոկաց Միրզեն.
Տարան դըրին մեջ պողերուն[1],
Դուռն էլ բացին հարավ քամուն:

Կացեք բարով,
Հազար տարով,
Թանգ Նազլուխան,
Թող տան էրկան:

(Կոմիտաս, Մ. Աբեղյան, Հազար ու մի խաղ, Ա հիսնյակ, 50)

Այստեղ ևս, ինչպես «Սասունցի Դավիթ» էպոսում, երկու անհատների բախումով ժողովուրդը ներկայացնում է երկու հակադիր ուժեր, որոնցից մեկին վերագրում է հոգեկան ու ֆիզիկական գեղեցկություն, մարդկային բարձր արժանիքներ, իսկ մյուսին՝ ենթգություն ու ստորություն: Ժողովրդի համակրանքը միշտ գեղեցիկի ու բարու կողմն է, որին նա մաղթում կամ վերագրում է հաղթանակ: Այսպես է ներկայացնում ժողովուրդն իր լավագույն ձգտումները, իր հավատը արդար գործի նկատմամբ:

«Մոկաց Միրզա» և «Կարոս խաչ» երգերը ըստ Սպ. Մելիքյանի հորինվել են պատմական նույն ժամանակաշրջանում: Նա այդ մասին հետևյալն է գրում. «Միջնադարյան հայկական բուտաֆորական իշխանությունների անկումից հետո Հայաստանը գտնվում է պարսկական և օսմանյան տիրապետությունների ներքո: Ահա այդ շրջանում առաջ է գալիս կես-վիպական, կես-պատմական պոեմը, որը իր մեջ արտացոլում է ստեղծված այդ նոր հարաբերությունները. այդ պայմաններում մի կողմից հրապարակ են գալիս Միրզան, քյոխվան, Մելիքը, գզիրը, հայ գյուղն իր քահանայով և սրբատեղիներով, մյուս կողմից՝ Կոլոտ Փաշեն, Քյուրդ Պարոնը, նրանց հրոսակները: Այդ շրջանին են պատկանում «Մոկաց Միրզա»-ն և «Կարոս խաչ»-ը և ուրիշները, որոնք պահված են ժողովրդական բանահյուսության մեջ: Դրանց բառային տեքստը ամբողջովին չափածո է և երգ-

[1] մեջ պողերուն – ժայռերի մեջ (գերեզմանի նախնական ձև):

վում է սկզբից մինչև վերջ՝ իհարկե չնչին փոփոխություններով կրկնելով առաջին տան եղանակը»[1]:

«Մոկաց Միրզա» երգի հորինման ժամանակի, ինչպես նաև երգը վիպերգին պատկանելու մասին գրում է և Մ. Աբեղյանը. «...նույնպես միջնադարյան մի երգ է: Դրա հնությունը երևում է տողերի վերջում «են» (մի քանի տողի վերջում «ին») հանգերի միակերպությունից, որ սիրված էր միջնադարում: Դա դեռ **քնարական-վիպական** երգ է. ունի կրկնակ՝ «Հազար ափսոս Մոկաց Միրզեն», ինչպես և «Բեմուրադ կեներ Կոլոտ փաշեն», որոնց մեջ երևում է երգչի վերաբերմունքը դեպի գործող անձերը: ...Դա չի հորինված ոչ հայրենի[2] չափի երկատող տներով (բեյթերով) և ոչ ժողովրդական խաղի քառյակներով, որոնք երկուսն էլ, երկատող տունը և քառյակը, հատուկ են առանձնապես քնարական երգերին: Դրա մեջ գտնում ենք արդեն այն **վիպական** չափը, ազատ ոտանավորները, իշխող ութվանկանի տողերով, որ ունենք և մեր հին առասպելների, հին ու նոր վեպերի մեջ: Երգը բաժանվում է 3 – 9 տողերից կազմված **փոքր հատվածների**, որոնցից հետո ասվում է կրկնակը»[3]:

«Այս երգը շատ հին է, հեթանոսական դարերից, թերևս: Տե՛ս, ի՛նչ հզոր ձայներ կան, ի՛նչ խրոխտ շեշտեր: Մեր բարձր լեռներից, շառաչուն ջրերից, խոժոռ ժայռերից է ծագում առել: Մեր քաջ նահապետների հոգուց է բխել այս առնական երգը: Այնքա՜ն հին է նա, որ անշուշտ Ջենով Օհանը երգել է, Սասունցի Դավիթը լսել» – այսպես է նկարագրել Կոմիտասը «Մոկաց Միրզա» երգը Ավետիք Իսահակյանին, երբ վերջինս հյուրընկալել է նրան Էջմիածնում[4]:

Ժողովրդական դյուցազներգերին հատուկ են փառաբանվող հերոսի գովերգումը համեմատությունների, այլաբանությունների լայն օգտագործմամբ, նաև չափազանցությունների՝ հատկապես քաջության, ուժի, գեղեցկության. հերոսը տարբերվում է բոլորից[5].

Գնաց, հասավ չուր Չամբարեն,
Խաթուններ թափան փանջարեն.
Թափան Մոկաց Միրզի թամաշեն,
Չկեր ուր նման բոլոր դունիեն:

կամ՝

Գնաց, հասավ չուր Ջըզիրեն,
Էկան, ժողվան քաղաք զմեն.
Մոկաց Միրզեն
Կարժեր քաղաք զմեն:
Հազա՜ր ափսոս Մոկաց Միրզեն:

(Գ. Գրիգորյան, Հատընտիր, էջ 167)

Էպոսի և էպիկական երգերի դրական հերոսը դյուցազնի կերպարով ներկայացնում է ժողովրդին, տալիս նրան բնորոշ լավագույն հատկանիշների ընդհանրացումը:

Թե՛ էպիկական երգերը և թե՛ դյուցազներգերը գեղարվեստական ընդհանրացմամբ քաղաքական-պատմական դեպքեր ու անցքեր արտացոլող երգեր են, թեպետև զուրկ պատմական կոնկրետությունից (ի տարբերություն պատմական երգերի):

---

[1] **Սպ. Մելիքյան**, Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության, Մելքոնյան ֆոնդի հրատ., Երևան, 1935, էջ 9:

[2] *Հայրեն* բանաստեղծական չափի մասին տե՛ս դասագրքի 225 էջում:

[3] **Մ. Աբեղյան**, Երկեր, Ա, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, Երևան, 1966, էջ 499-500:

[4] **Ավ. Իսահակյան**, Երկեր, չորրորդ հատոր, Հայպետհրատ, Երևան, 1959, էջ 89:

[5] Վիպերգերին բնորոշ չափազանցությունների (հիպերբոլա), նրանց հերոսների հավաքական կերպարների համար Մ. Խորենացին դրանք անվանում է «առասպելական», «հնացած զրույցներ», «անճիշտ պատմություններ»:

«Այս երգի մեջ, – գրում է Մ. Աբեղյանը, – պատմված դիպվածը չենք կարող համեմատել ոչ մի իրապես պատահած եղելության հետ միայն այն պատճառով, որ պատմական հիշատակություններ չունենք: Մոկացիների մեջ պահված է ավանդություն, որ այդ Միրզան եղել է Մոկաց իշխաններից, գուցե և վերջինը: Նա նստել է Մալաքավայում, որի ավերակներն էին ցույց տալիս XIX դարում, և տեր էր եղել բերդին: Երգի մեջ էլ հիշվում է նույնը.

Խաբար տարեք Մալաքյավեն,
Խաբար տարեք բերդի խաթունին[1],
Թող գա վար իր թախտեն.
Հանե թազեն,
Հագնի զիին,
Ինչի՞ բերդի խաթուն է էն»[2]:

Այսպես, ուրեմն, ժողովրդական առասպելների ու էպոսի հիմքով ստեղծված էպիկական երգերի բովանդակությունը ազգային ազատագրական պայքարն է, իսկ դյուցազներգերինը՝ այդ պայքարին զինվորագրված հերոսների գովերգումն ու փառաբանումը:

Դյուցազներգերի բովանդակության արմատները խորանում են ողբերի, նրանց փառաբանական տարրերի մեջ: Սակայն եթե ողբերում գովերգվում է աշխարհից հեռացող ամեն ոք, ապա վիպերգերում փառաբանվում է ժողովրդական հերոսի անուն վաստակած ռազմիկը, արժանին է տրվում այն դյուցազնին, որն ի կատար է ածում մի ամբողջ ժողովրդի ձգտումներն ու իղձերը:

Էպիկական երգերն ու դյուցազներգերը՝ վիպերգերը, կազմում են ժողովրդական երգաստեղծության պատմա-դիցաբանական ճյուղը:

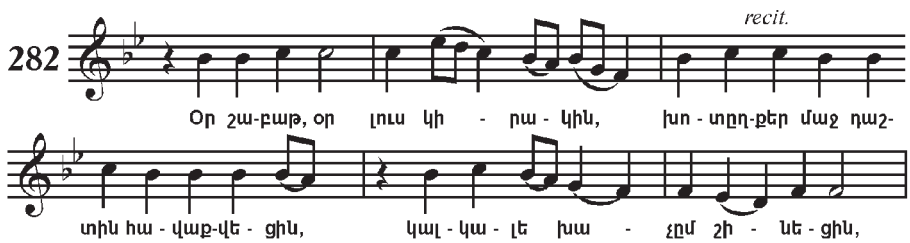
Վիպերգերի երաժշտական լեզուն

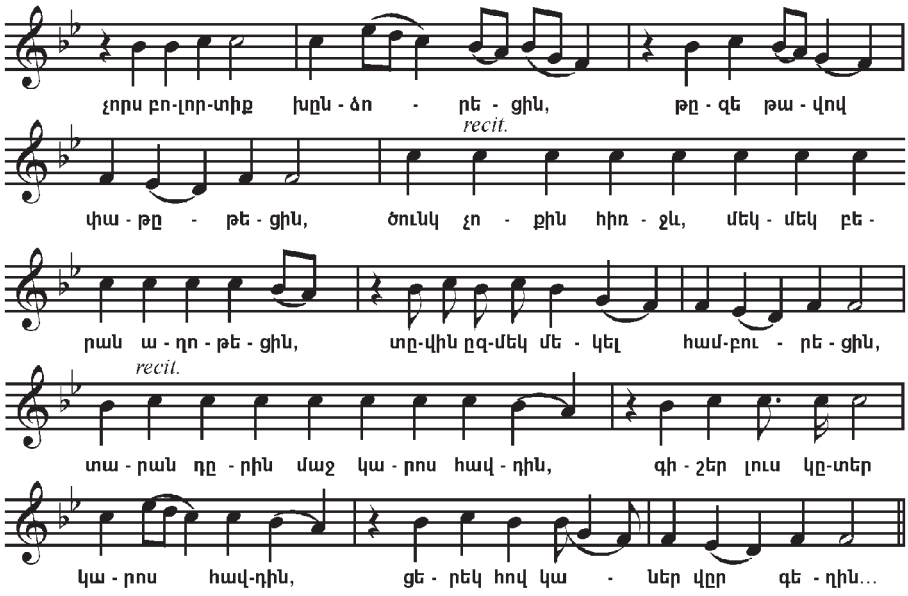
Վիպերգերի երաժշտական լեզուն բնութագրելու համար վերը շարադրվածից առավել կարևոր նշանակություն ունի ժողովրդական երգաստեղծության այդ ժանրին բնորոշ **պատմողականությունը**:

Պատմողականությունն է ապահովում վիպերգերի **ասերգային-իմպրովիզացիոն** զարգացումը, **մետրական ազատ** հենքը, **ձևի ծավալունությունն** ու զարգացման **միջանցիկ** սկզբունքը, ինչպես նաև **լադային** հիմքի **հարստությունը**:

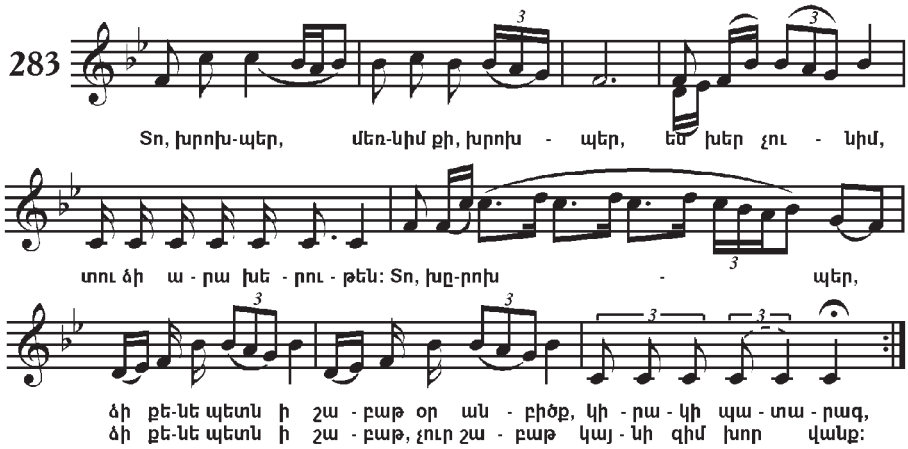
Վիպերգերն իրենց բնույթով խրոխտ են ու առնական:

Վիպերգերից հանրահայտ է «Մոկաց-Միրզա»-ն (տե՛ս օրինակ 109): Այս ժանրին են պատկանում նաև հետևյալ երգերը.

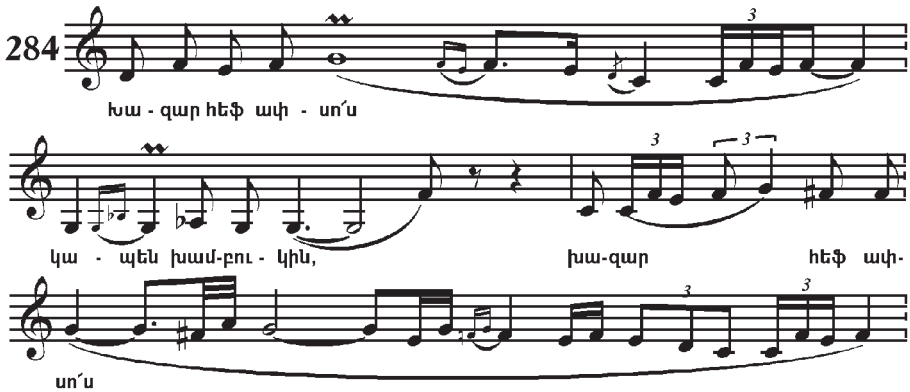
ԿԱՐՈՍ ԽԱՉ (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, հավելված, № 208)

[1] Միրզայի կինը:
[2] **Մ. Աբեղյան**, Երկեր, Ա, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1960, էջ 501:

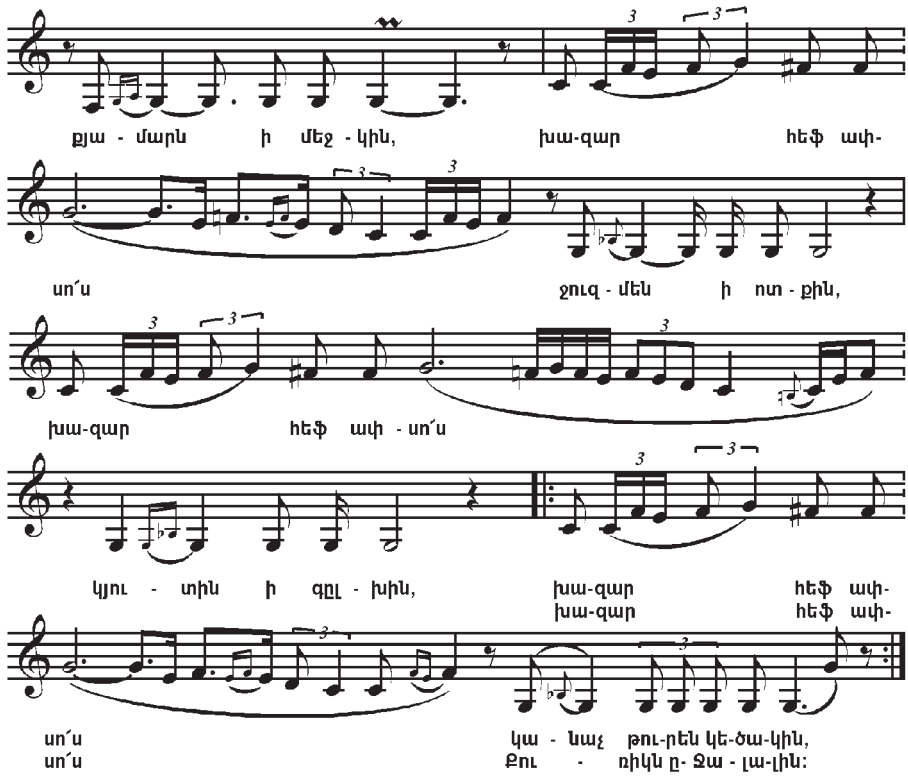


ՏՈ, ԽՐՈԽՊԵՐ (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, հավելված, № 209)

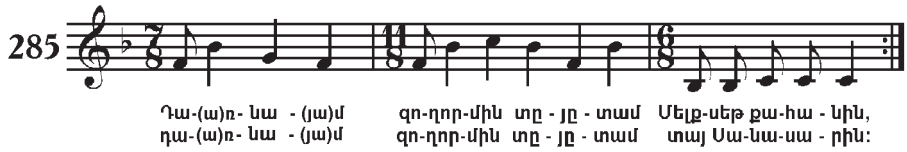
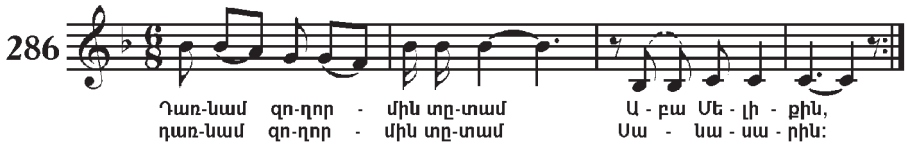
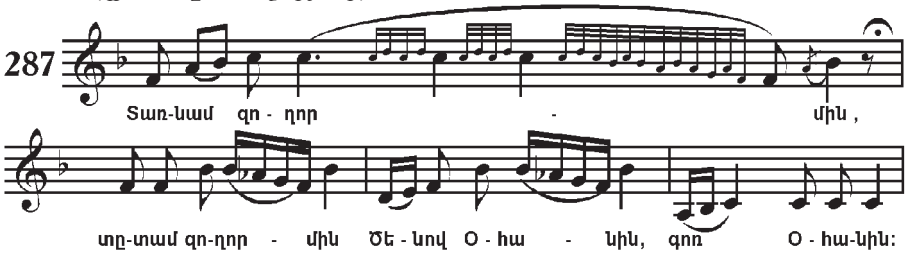


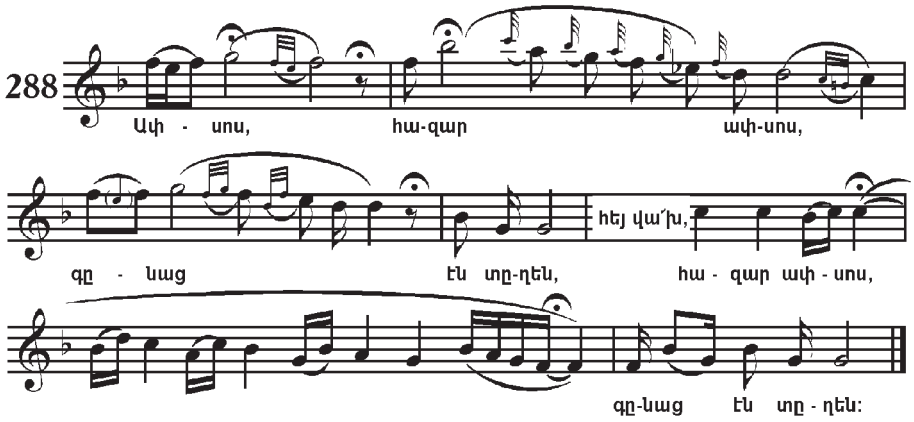
ԽԱՉԱՐ ՀԵՖ ԱՓՍՈՍ (գրառումը Հ. Սխիթարյանի, կոնսերվատորիայի ժող. ստեղծ. կաբինետի ֆոնդ)

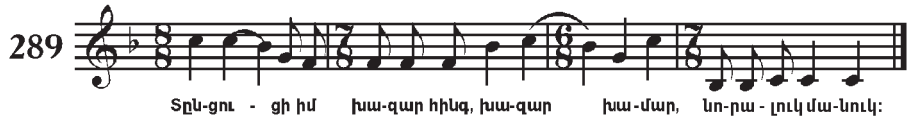




Վիպերգեր են «Սասնա ծռեր» շարքից բերված երգվող հետևյալ հատվածները (հատոր Բ, II մաս).

ՋՈՂԱՐՄԻՆ (գրառումը Կոմիտասի)

ՋՈՂԱՐՄԻՆ (գրառումը Սպ. Մելիքյանի)

ՋՈՂԱՐՄԻՆ (գրառումը Ա. Քոչարյանի)

ԱՓՍՈՍՍՆՔ (գրառումը Վ. Սամվելյանի)



ՄՄՐԱ ՄԵԼԻՔԻ ԵՐԳԸ (գրառումը Կոմիտասի)

Վիպերգում ասերգերի (ռեչիտատիվների) առկայությունն՝ իբրև ժանրային առանձնահատկություն, կոմպոզիցիոն հատկանիշ, պայմանավորված է տեքստի ցայտուն արտահայտման, խոսքը «տեղ հասցնելու» կարևորությամբ: Դրանց սպառիչ բնութագրումը տվել է ակադեմիկոս Մ. Աբեղյանը.

«Հին ժամանակ բանաստեղծությունը կատարում էին երեք կերպ. երգում էին, «ի թիւ էին ասում» և «ի ձայն» կամ «ձայնիւ» էին ասում: «Ի թիւ ասելը» դա «ի թիւ» ուսած, այսինքն՝ բերան արած՝ արտասանելն է, առանց որևէ եղանակի, սովորական կարդալու կամ պատմելու ձևով, որքան կարելի է, պարզ և մեկին: Այսպես «ի թիւ է ասվել», մասամբ և երգվել մեր հին վիպասանությունը կամ վիպասանքը, որ և այդ պատճառով կոչվել է նաև «Թուելիք», «թուել» բառից, որ նշանակում է նաև պատմել: «Թիվ են ասվել» և դեռ այդպես ասվում են, և քիչ մասով միայն երգվում մեր «Սասնա Ծռերը», ինչպես նմանապես նաև ուրիշ ազգերի ժողովրդական վեպերը:

«Ձայնով ասելը», դա մի առանձին տեսակի եղանակավոր ասելն է, որ երգելու և թիվ ասելու միջին տեղն է բռնում... Մինչև այժմ էլ մեր «Սասնա Ծռեր» պատմողները եթե չեն երգում այն հատվածները, որ ուրիշները երգում են, հաճախ «ձայնով են ասում», և հայտնում են, թե այս ինչ կտորը պետք է ձայնով ասել: Նույնիսկ վեպի պատմվածքի ընթացքում, վեպի բնագրի մեջ այդպիսի հատվածների համար գործածվում է կամ «երգել», «խաղով (= երգով) ասել», կամ թե չէ՝ «ձենով ասել» արտահայտությունը»[1]:

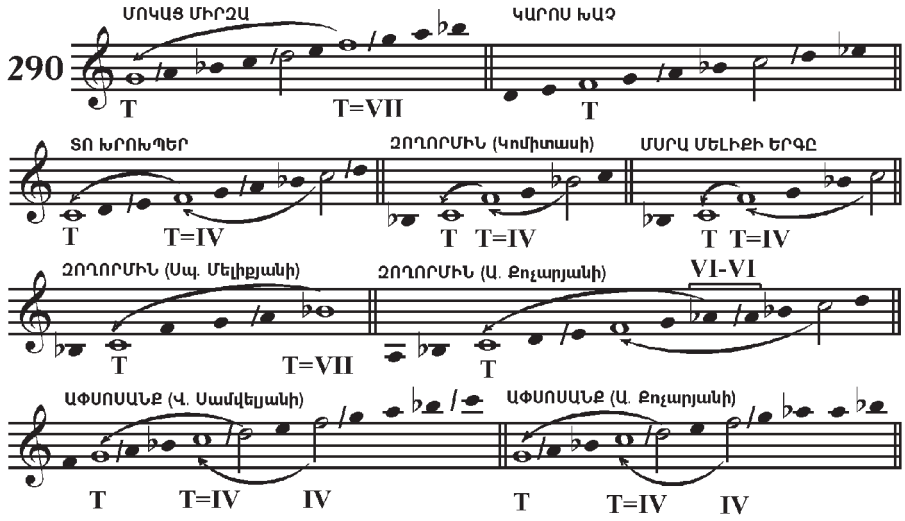
Վիպերգերի ասերգը «ձայնով ասվող», լայն շունչ ունեցող, մեղեդիացված ասերգն է:

Վիպերգերում երգայնության հետ զուգորդված ասերգը նպաստում է լաղերի ամբողջ հնչյունաշարերի դրսևորմանը (օրինակ № 290):

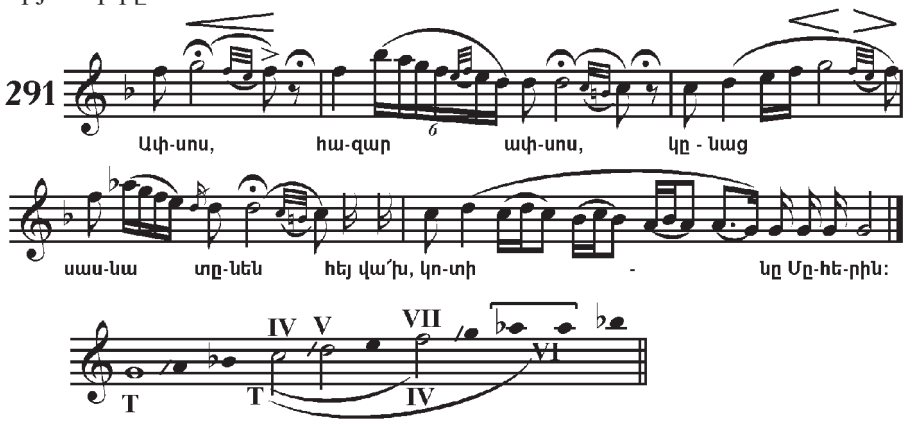
Օրինակներից ակներև է ոչ միայն վիպերգերի հնչյունաշարերի մեծ ծավալը, այլև նրանց մեջ լադային շեղումների ու մոդուլացիաների, ինչպես նաև լադային փոփոխակիության լայն օգտագործումը: «Մոկաց Միրզա» երգի լադի զարգացումը այս տեսանկյունով վերլուծված է դասագրքի 47 էջում:

---

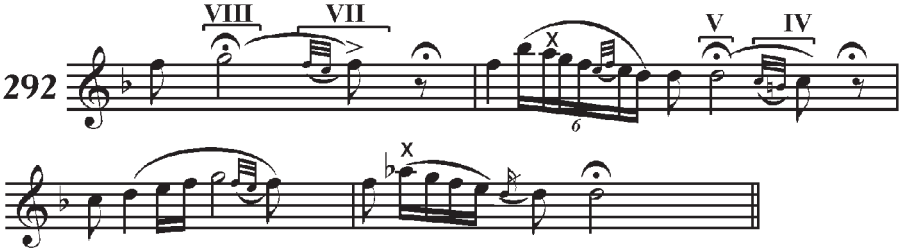
[1] **Մ. Աբեղյան**, Հայոց հին գրականության պատմություն, գիրք II, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1946, էջ 552:



Վերլուծենք Ա. Քոչարյանի գրառած «Ափսոսանք»-ը, որտեղ մեծ է լադային փոփոխակիության դերը.



Երգի լադը կվինտ-սեպտիմային հիմք ունեցող դորիական միներն է (**սոլ** T-ով). նրա զարգացման ընթացքում, պարբերաբար, իբրև ժամանակավոր լադային կենտրոններ իրենց դրսևորում են VII և IV աստիճանները.



VII և IV աստիճաններն իրենց տոնիկականությունը ձեռք են բերում տարբեր ձևերով. օրինակ, երգի (№ 291) 1-ին և 3-րդ տակտերում VII աստիճանը (**ֆա**-ն) տոնիկականություն է ձեռք բերում իր ներքևի ձգտող հնչյունի օգնությամբ (**ֆա-մի-ֆա**), իսկ IV աստիճանը՝ թե՛ ներքևի ձգտող հնչյունի (**դո-սի-դո**) և թե՛ VI տարբերակված (բնական և բարձր) աստիճանի օգնությամբ (№ 292 օրինակում նշանակված են x-ով). V աստիճա-

ը՝ **ռե**-ն, իբրև օժանդակ հենակետ և VIII-ը՝ երկրորդ օկտավի **սոլ**-ը, «աշխատում» են այդ պայքարում» չկորցնել իրենց կշիռը ռիթմական մեծ տևողության օգնությամբ:

Լադային փոփոխակիությունն իշխող է վիպերգերի բերված օրինակների մեծ մասում (տե՛ս 290 օրինակը), որը նրանց լադային հարստության ու բարդության վկայությունն է:

Կարելի է նշել վիպերգերին բնորոշ ևս երկու լադային առանձնահատկություն՝ մեկը **մաժորի գերակշռությունը,** մյուսը՝ որոշ երգերում լադերի **անգեմիտոն** (առանց կիսատոնի) **կառուցվածքը** (տե՛ս օրինակներ 285, 289): Այս առանձնահատկությունները պայմանավորված են վիպերգերի խրոխտ, խստաշունչ-հերոսական բնույթով:

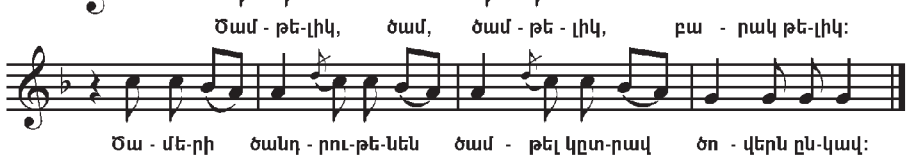
Ուշադրության է արժանի վիպերգերի մետրը: Նա ամբողջությամբ կախված է բանաստեղծական տեքստի (որի ամեն մի տողն ունի վանկերի իր քանակը, իր հանգավորումը, իր շեշտադրությունը) արտահայտչական տրամաբանությունից, զարգանում է նրա կառուցվածքին համապատասխան: Այլ կերպ ասած, վիպերգերի մետրը **ազատ է, իմպրովիզացիոն**: Դրանում կարելի է համոզվել թեկուզ «Մոկաց Սիրզա» երգի մետրին թեթևակի հայացք գցելով, որն ունի հետևյալ պատկերը՝ 8/8, 4/8, 6/8, 10/16, 8/16, 5/16, 2/4, 10/16, 6/4, 10/16, 5/4. պատկերից պարզ երևում է մետրի նշանակման պայմանականությունը:

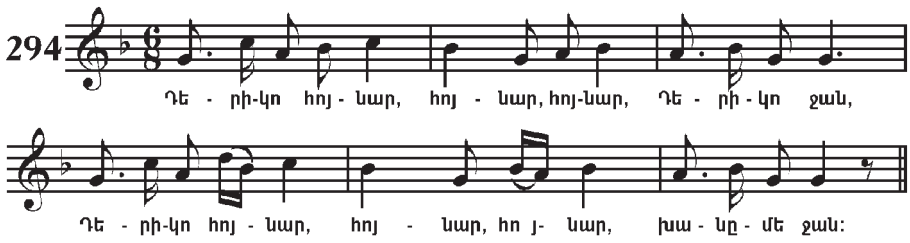
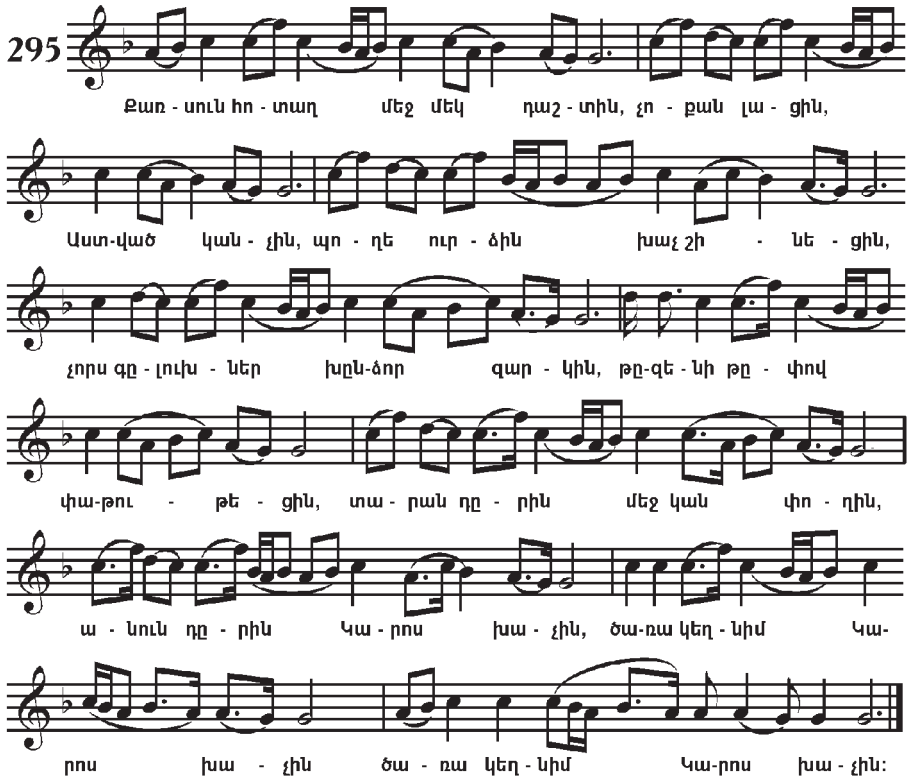
Վիպերգերի իմպրովիզացիոն բնույթին օժանդակում են տների կամ երաժշտական քառյակների **կառուցվածքային տարբերակումները**՝ դրանք թե՛ անհավասար են և թե՛ մանրամասներով տարբեր:

Վիպերգերին բնորոշ է **ինտոնացիոն հստակ, պարզ ու մեկին** արտաբերումը: Հանդիսավոր ու ազդու կատարումը, նույնիսկ հարուստ մելիզմատիկայի, ձայնի խաղերի, յուբիլյացիաների ու գլիսանդոների առատ օգտագործման պայմաններում, «հետապնդում» է **խոսքի իմաստի դրսևորման** նպատակը:

Երաժշտական զարդարանքներով «պճնված» վիպերգերը, ըստ պրոֆ. Ք. Քուշնարյանի, տարածված են եղել պալատական շրջաններում և կատարվել գողթան երգիչների[1] կողմից (հաճախ փանդիռի նվագակցությամբ), իսկ «պճնանքից» զուրկ վիպերգերը, որոնք կառուցվածքով ու զարգացման սկզբունքով հիշեցնում են գեղջկական պարերգերը՝ ժողովրդական լայն խավերի մեջ:

ԾԱՄԹԵԼԻԿ (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 72)



ՊԵՐԻԿՈ ՀՈՅՆԱՐ (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 26)

[1] Գողթնը Սյունյաց երկրի գավառներից մեկն էր, որտեղից, ըստ Մովսես Խորենացու վկայության, ծնունդ են առել լավագույն երգերն ու երգիչները. այստեղից էլ՝ *գողթան երգիչ* և *գողթան երգ* արտահայտությունները:

Իրենց պարզությամբ գեղջկական երգաստեղծության նմուշներ են վերը բերված «Ծամթելիկ», «Դերիկո հոյնար» երգերը[1] և Կոմիտասի գրառած «Կարոս խաչ»-ը (օրինակ 295, «Քառսուն հոտաղ»):

Վիպերգերի ծնունդը վերագրվում է IV դարին (մ.թ.ա.), իսկ նրա զարգացումը՝ II դարին (մ.թ.ա.)[2]:

---

[1] «Ջինչ ու զինչ», «Ծամթելիկ» և «Դերիկո հոյնար» երգերի բովանդակությունը կապված է աստրական առասպելներում հիշատակվող սիրո աստվածուհի Շամիրամի ու նրա մոր՝ ջրի աստվածուհի Դերկետոյի հետ:

Ըստ դիցաբանության, Դերկետոն հանցավոր սիրո համար Շամիրամի ծնունդից հետո ձուկ է դառնում, իսկ Շամիրամը, ըստ բաբելացիների, շարունակում է մոր անառակ ու անբարոյական կյանքը:

Շամիրամը Վանա ծովափին (որ նա ընտրել էր իր համար իբրև ամառանոց) տեսնում է մանչուկների ձեռքին այն ուլունքը, որի գոյության մասին գիտեր: Նա խլում է ուլունքը և դրանով սկսում կախարդել հայ երիտասարդներին: Հայոց նահապետներից մեկը հարմար միջոց գտնելով ուլունքը փախցնում է. դիցուհին վազում է նրա ետևից, բայց իզուր: Կատաղած Շամիրամն արձակում է իր երկար մազերը, մի մեծ ապառաժ դնում մեջը և պարսատիկի նման արձակում է ծերունու ետևից. ապառաժի ծանրությունից նրա մազերը պոկվում են գլխից: Ծերունին ուլունքը գցում է ծովը և հայ երիտասարդներին փրկում Շամիրամի կախարդանքից (տե՛ս **Վ. Փափազեան**, Պատմութիւն հայոց գրականութեան, (բանահիւսութեան պատմութիւն), ձեռնարկ ուսուցիչների և դասագիրք դպրոցների համար, տպարան «Լոյս» Արշակ Յակովբեանցի եւ Ընկ., Երեւան, 1907, էջ 35-36):

[2] **Х. С. Кушнарев**, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Музгиз, Ленинград, 1958, էջ 68:

ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐ

Այս ժանրում խմբավորված են ժողովրդական երգաստեղծության այն բոլոր նմուշները, որոնք արտացոլում են պատմական դեպքեր ու իրադարձություններ: Դրանք մեզ ծանոթացնում են ամենատարբեր ժամանակների որոշակի սոցիալ-պատմական երևույթների հետ, գաղափար տալիս ժողովրդի՝ դեպի այդ երևույթներն ունեցած վերաբերմունքի մասին: Այս իմաստով պատմական երգերի ճանաչողական արժեքը չափազանց մեծ է:

Պատմական երգերի հիմնական թեման բողոքն է օտար զավթիչների դեմ, հայրենիքը ազատագրելու իղձը: Ի տարբերություն էպիկական երգերի ու դյուցազներգերի, որոնց բովանդակությունն ըստ Մ. Խորենացու «անճիշտ» զրույցներ էին, պատմական երգերում նկարագրվում են իրական դեպքեր՝ պատերազմների արհավիրքներն ու դրանց հետևանքները, ժողովրդի հույզերն ու ապրումները.

Սասուն նստեր անտեր կուլար,
Հավքերն ալ մեջ կը սգան,
Դուման փաթեց մեր աշխարհը,
Երբ իմացանք սև խաբար:

Շուն օսմանցին Սասուն աշեց,
Թոփեր տարավ վրան քաշեց.
Հայ-վա՜խ, հայ-վա՜խ, գերի Սասուն,
Ոչ մարդ մնաց, ոչ անասուն:

Սասնա սարեր էն խորթուբորթ,
Սասնա լեռներ միշտ արուն-հոտ,
Հայ-վա՜խ, հայ-վա՜խ, գերի Սասուն,
Ոչ մարդ մնաց, ոչ անասուն:

(Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 38, «Սասուն նստեր անտեր կուլար»)

Ալաշկերտցիք բարձան գացին,
Մուշ, Բըլանուխ նստան լացին,
Իրանց մանուկներ մոռացին,
Ջուլո՜ւմ, զուլո՜ւմ դատաստան էր,
Գերի մնաց գերդաստանս:

Վերև նայեմ՝ աստղ փելա,
Ներքև նայեմ՝ արուն-տիլ ա,
Մեր՝ որդու տեր, նստի կիլա,
Ջուլո՜մ, զուլո՜ւմ դատաստան էր,
Գերի մնաց գերդաստանս:

(Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 96, «Ալաշկերտցիք բարձան գացին»)

Պատմական երգերը (տների քանակով) ի հակադրություն էպիկական երգերի ու դյուցազներգերի՝ ծավալուն չեն: Դա բխում է նրանց բանաստեղծական բովանդակությունը մեծ լարվածությամբ, բայց և հակիրճ ձևով բացահայտելու առանձնահատուկ ոճից:

Հասան Ղալեն բարձր սար է,
Չորսի կողմը լեռներ, քարեր.
Անտեր մնա Հասան Ղալեն,
Եթիմ թողեց շատի բալեն:

Վերան դառնաս, Հասան Ղալա,
Խեղճ հայերի դարդ ու բալա,
Վերան դառնաս, Հասան Ղալա:

(Նոյեմբերյանի շրջանում գրի առած երգերից, 1961, ՀՍՍՀ ԳԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի բանահյուսության արխիվ)

Հասան Ղալան Էրզրումի մոտ կառուցված այն բերդն է, որտեղ ահավոր տանջանքների են ենթարկվել հազարավոր հայեր: Ահա թե ինչու այդ բերդը ահ ու սարսափ է տարածել իր շուրջը, ահա թե ինչու հայ ժողովուրդն ատելությամբ ու անեծքով է հիշում Հասանի՝ այդ բռնակալի կառուցած շինությունը:

Ստորև բերված պատմական երգերի մոտիվները տարբեր են:

Օտար լծի տակ հեծող ժողովրդի նյութական ու հոգեկան ծանր վիճակ է ներկայացնում «Խղճուկի լացը», որտեղ միաժամանակ շոշափվում են սոցիալական մոտիվներ.

Իմա՞լ պըտի էնինք, ես լե չըմ գինա,
Որ չը թորկինք զմեր տուն ու վաթան.
Չունինք խաց ու խալավ, խեղճ ինք չուր մըկա,
Հիմկուց ետև տըսնանք, փոխինք զմեր բան:

Իտա խպարտութեն ավիրեց մըր տուն,
Կը թորկինք հեռենանք ճըժերսի սիրուն,
Լալով մընք խաց կուտինք չուրի իրիկուն,
Էլ ե՞ր միտք կու բերինք մըր խեղճ Խայաստան:

Սեֆիլցեր՝ կը դողանք քըրտերու առաջ,
Տաճկին գանգատ կենինք, չի էնե անկաջ,
Ծանտրցուցեր է մեր վրեն խարճ-խարաջ,
Խեղդեր ին պարտքընտեր, քյաֆիր խարկախան:

Թորկած խորոտ հանդերս, թորկած սիրելիս,
Թորկած Ջամալ եզս, թորկած մարալիս,
Յա Ըստամբոլ կերթանք, յա չէ Թիֆլիս,
Էնտեխ աչքերս առած ինք սև գերեզման:

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ II, № 92, «Իմա՞լ պըտի էնինք»)

Այս երգում «խեղդեր ին պարտքընտեր» արտահայտությամբ դրսևորվել է նաև երկրի ներսում գոյություն ունեցող հակամարտ դասակարգերի հարաբերությունները, ներքին ճնշողների դեմ ուղղված պայքարը: Ընդհանրապես սոցիալական անհավասարության թեման ժամանակի ընթացքում խորանալով դառնում է բնորոշ գիծ ժողովրդական երգաստեղծության համարյա բոլոր ժանրերի համար:

Հոգեկան ալեկոծ վիճակ է ապրել ժողովուրդը ջահել հարսներին ու աղջիկներին առևանգելու, պարսկական ու թուրքական հարեմները տանելու կապակցությամբ.

Խնուս գեղի մեջտեղը,
Խրամայեց մեծ շեյխը.
Գցեց ինձ լաց ու շիվան,
Յարս ի տարավ մեծ բեխը:

Տարան, տարան իմ յարը,
Տարան իմ մեկ ու ճարը,
Խաբար արե Արոյին,
Տարան խորոտ Մարոյին:

(Կոմիտաս, Երկ. ժող. 10, № 120)

Պատմական թեմատիկա ունեցող երգ-գովքերը ծնունդ են պատմական իրադարձությունների հաջող ելքի.

Էկավ հասավ Վանա ծովուն,
Ուրախություն բերեց հայուն.
Ուրախություն Տեր-Ղուկասով,
Դրախտական Տեր-Ղուկասով:

Հաղթությունով առաջ անցավ,
Քանի շահարներ անց կացավ.
Կայսեր պալատն ուրախացավ,
Դրախտական Տեր-Ղուկասով:

Օրդուն քաշեց սարի հովին,
Դուշմանի հետ քցեց դավին.
Դեպ օսմանցուն էկավ պատեց,
Ջաբախանի ճամբեն փակեց:

Հայն էրեսին հանեց խաչը,
Կանչեց Լուսավորչա աջը.
Աստված խրկեց առյուծ քաջը,
Դրախտական Տեր-Ղուկասով:

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ II, № 90, «Էկավ հասավ Վանա ծովուն»)

Պատմա-հերոսական երգ է հանրահայտ «Լո, լո»-ն, կամ «Սիփանա քաջեր»-ը: Սա երբեմն գյուղական միջավայրում հանդիպող քաղաքային երգի օրինակ է: Բանաստեղծական տեքստը, որ բերվում է ստորև, ունի հորինման իր պատմությունը: Այդ մասին գրում է Մ. Աբեղյանը՝ Կոմիտասի մասին թողած հուշերում[1]: Քաղաքային երգի տարրերի առկայության և ամենից առաջ բանաստեղծական տեքստի բովանդակության համար «Լո, լո»-ն հաճախ դասվում է քաղաքային ազգային-հայրենասիրական երգերի թվին: Ահա նրա տեքստը.

Լո՛, լո՛, լո՛...
Սեգ Սիփանա սարի վերան
Կտրիճներ շտապով գալիս են միանում.
Այնտեղ, անահ որդիք անհաղթ բարձր լեռան
Ջենք ու զրահի են ընթանում:

Ինչո՞ւ վառվում են, զինվում,
Սանձակոծ ձի հեծնում անհամբեր.
Վառ արյուն է նոցա քաջ սրտի մեջ եռում.
Թռչում անցնում է ամպեր,
Քան Սիփանա պինդ քամին,
Սլանում են դեպի ցած,
Դաշտի մեջ է թշնամին.
Նա է վառում նոցա արյան վրեժն անմոռաց:
Գազանաբար վատթար թշնամին
Հատու սուսերը հանել,
Հայ իշխանին է սպանել.
Այս է վառում քաջերին:

Հայ որեարն էլ ոտի կանգնած՝
Այժմ թշնամուն մահու, մարտի է կանչում,

---

[1] «Վերին դասարանի աշակերտներից մեկը՝ Հմայակ Խուշպուլյանը, տարիներ առաջ ամառվա արձակուրդին վերադառնալով Տրապիզոն՝ այնտեղ ձայնագրել էր մի եղանակ և հետը բերել ճեմարան: Այդ եղանակն ահա դարձել էր աշակերտների սիրելին, և երեկոները երգեցողությունը միշտ դրանով էին վերջացնում: Բայց դա չուներ բառեր, սկսվում էր «վո-լո-լո» ձայնախաղով և շարունակությունը երգում էին հայկական ձայնանիշներով: Եվ միշտ էլ ցավում էին, որ այդպիսի եղանակ երգում են ձայնանիշերով և ոչ թե բառերով: 1886 թվի ամառվա սկզբին մի երեկո երգեցողության ժամանակ ես մտածեցի նրա համար բառեր գրել: Նույն գիշերը հենց, աշակերտների քնելուց հետո, ես շարադրեցի բառեր՝ ազատ ոտանավորով պատրաստի եղանակի համապատասխան: Բովանդակության համար նկատի ունեցա սասունցոց հարձակումը արաբների վրա IX դարի կեսին, այն, որ Ծերենցը նյութ էր դարձրել իր «Երկունք» վեպի: Հետևյալ օրը ես արդեն այդ բառերն արտագրեցի ձայնանիշների տակ և տվի Ազնավուրյանին: Սա շատ ուրախացավ և անմիջապես կանչեց Կոմիտասին ու պատվիրեց սովորել և ուրիշներին սովորեցնել այդ եղանակը բառերով երգել: Երեկոյան արդեն պատրաստ էր Կոմիտասի փոքրիկ խումբը՝ «Լո-լո»-ն բառերով երգելու համար»:

Աբեղյանը հիշում է, որ երգը Կոմիտասի ընկերների միջոցով տարածվել է արևմտահայ դպրոցականների մեջ, որ ինքը 1895-ին Ֆրանսիայի Նանսի քաղաքում լսել է այն: Ուշագրավ է, որ նրանք երգը վերագրել են Գարեգին Սրվանձտյանին: Ըստ Աբեղյանի շատերը երգը կոչել են քրդական քայլերգ՝ **ցեղ** և **ցեղապետ** բառերի առկայության պատճառով: Կոմիտասը երգը կոչել է «Սիփանա քաջեր» (տե՛ս **Գ. Գասպարյան**. «Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին», Հայպետհրատ, Երևան, 1966, էջ 63):

Ռ. Աթայանը Կոմիտասի երկերի ժողովածուի II հատորում («Հայաստան» հրատ., Երևան, 1965, էջ 277) «Սիփանա քաջեր»-ի ծանոթագրության մեջ այս ամենին ավելացնում է, որ «Ազգային երգեր»-ի ձեռագիր ժողովածուից (90-ական թվականներ) հայտնի այս երգը Ս. Մանուկօղլյանի արտագրած օրինակում (1904 թ.) **հայ իշխանի** և **հայ քաջերի** մասին է, և որ այս տարբերակն է պահպանվել հետագա բազմաթիվ տպագրություններում:

Մեծ վրեժ, արյան վրեժ է նա պահանջում:
Եվ թշնամին պարտված,
Թողնում փախչում սարե-սար,
Ետ է ձգում մեծ ավար:

Արյուն թափեցին, փոխանակ արյան՝
Արյուն քամեց ծարավի սուսեր,
Սուրը հագեցավ, ետ դրին պատյան,
Ելնում են հիմա սեգ Սիփանն ի վեր:
Սեգ Սիփանա կանաչ գլխին
Հայ քաջերն անում են մեծ խնդում,
Եվ ամպերի բանձրության միջին
Հսկա Սիփանն ամբողջ թնդում.
«Էլ մոտ չեն գա մեզ թշնամիք,
Սուր տեսան մեր պողվատիկ»:

(Կոմիտաս, Երկ. ժող. 2, էջ 132,«Սիփանա քաջեր»)

Կոմիտասն իր խմբերգային համերգները միշտ ավարտել է «Սիփանա քաջեր»-ով: «Այդ կանոնից, – գրում է Ռ. Աթայանը, – բացառություն են կազմել Փարիզի մեծ համերգը, որն **սկսվել է** «Սիփանա քաջեր»-ով, և մի քանի այլ, երբեմնի խիստ պատճառաբանված, մասնավոր դեպքեր»[1]:

Պատմական երգերը ժողովրդական բանահյուսության այլ ժանրերի նման հարուստ են լեզվա-արտահայտչական զանազան միջոցներով՝ մակդիրներով («լաց ու շիվան», «մեկ ու ճար», «ալ խնճոր»), բացականչություններով («հայ-վախ»), բառակապակցություններով («խորթ ու բորդ», «տուն ու վաթան», «խաց ու խալավ», «խարճ ու խարաջ», «զենք ու զրահ»), գույները խտացնող կամ միտքը սրող բառակրկնություններով («սարե-սար», «տարան, տարան իմ յարը», «թունդ-թունդ», «զուլում, զուլում դատաստան էր») և այլն:

Պատմական երգի ժանրին ավելի քան ժողովրդական երգաստեղծության որևէ այլ ժանրի բնորոշ է պատմականությունը: Պատմական երգերն են արագորեն արձագանքում ժամանակի հրատապ խնդիրներին, արտացոլում կյանքն իր բազմազանությամբ, փոխում իրենց թեմատիկան հասարակական հարաբերություններին ու պատմական իրադարձություններին համապատասխան:

Պատմական երգերի մեծ մասի կյանքը կարճ է. այն պայմանավորված է երգում արտացոլված իրադարձությունների տևականությամբ, այն ժամանակահատվածով, որի ընթացքում տեղի է ունեցել պատմական դեպքը, զարգացել իրադարձությունները, հասել ավարտի: Սերնդե-սերունդ, դարեդար են անցել գեղարվեստական մեծ արժանիքներ ունեցող պատմական երգերը և հատկապես այն նմուշները, որոնք երաժշտականացվել են խորապես հուզիչ մեղեդիներով:

Երգային այս ժանրի միջոցով սերունդներն արտահայտել են ժամանակի պատմական դեպքերն ու անցքերը, դրսևորել իրենց վերաբերմունքը դրանց նկատմամբ: Պատմական երգերից ամեն մեկն արտացոլում է քաղաքական կյանքի մի իրադարձություն, իսկ ժանրն ամբողջությամբ՝ ողջ պատմությունը ընթացքի մեջ, «յուրովի հասկանալի ժողովրդին: Հենց սրանում է ժանրի ու պատմության փոխհարաբերության սպեցիֆիկումը», – գրում է Բ. Ն. Պուտիլովը[2]:

---

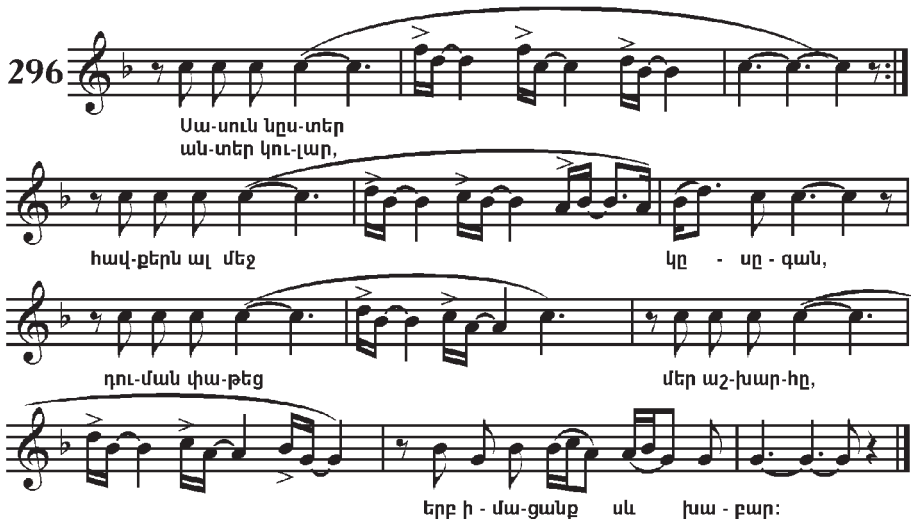
[1] **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, Երկրորդ հատոր, Խմբերգեր, «Հայաստան», Երևան, 1965, էջ 278:

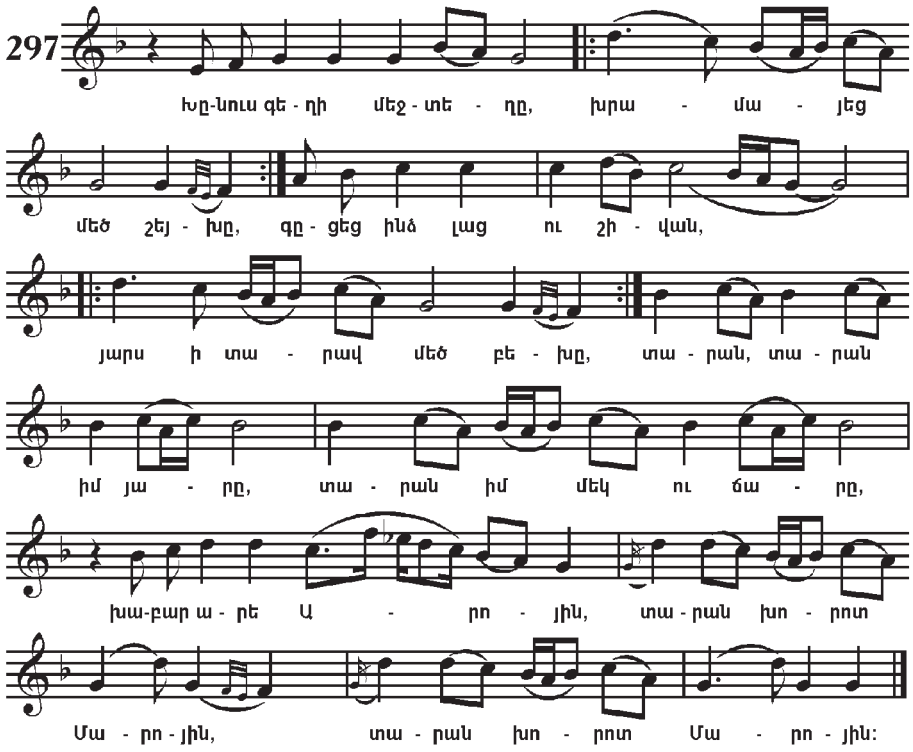
[2] **Б. Н. Путилов**, Русский историко-песенный фольклор XIII - XVIвв, М., 1960, էջ 6: Մեջբերումն արված է **Գ. Գրիգորյանի** «Սովետահայ վիպերգերն ու պատմական երգային բանահյուսությունը» աշխատության մեջ, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1965, էջ 5:

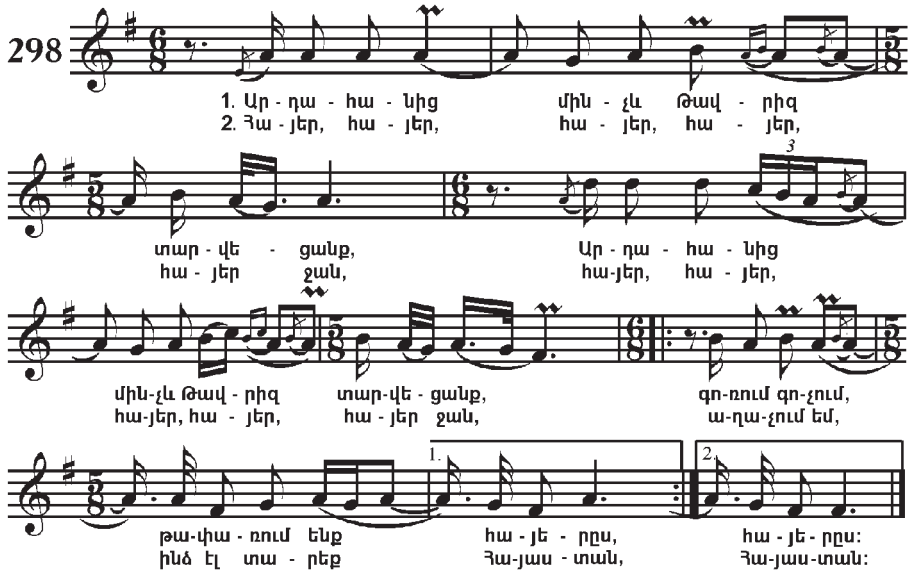
Պատմական երգերի երաժշտական լեզուն

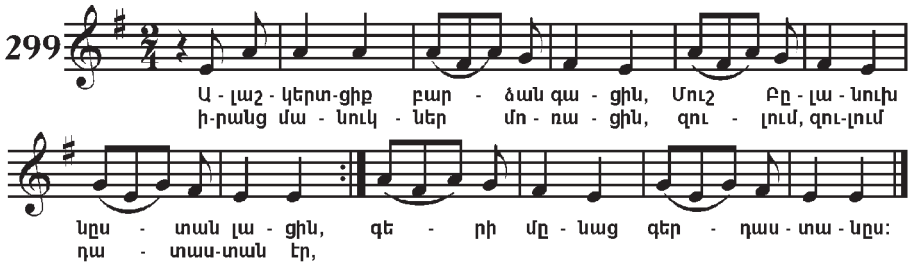
Պատմական երգերի երաժշտական լեզուն միատարր չէ. որոշ ևմուշներում երգայնության լայնաշունչ զարգացումը համակցված է շարժման պարբերականության, մյուսներում ասերգության տարրերի հետ:

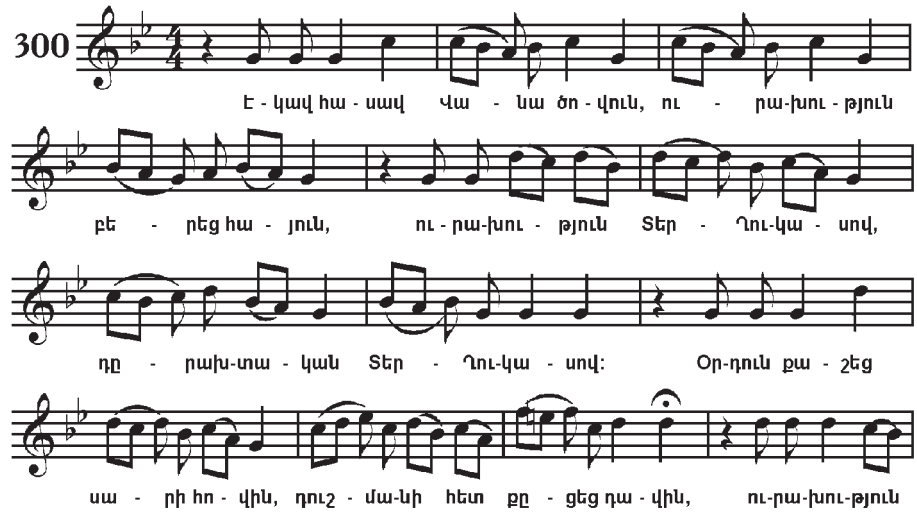
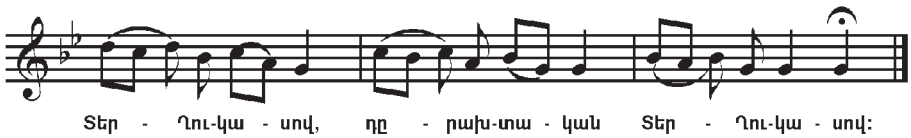
ՍԱՍՈՒՆ ՆՍՏԵՐ ԱՆՏԵՐ ԿՈՒԼԱՐ (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 382)



ԽՆՈՒՍ ԳԵՂԻ ՄԵՋՏԵՂԸ [ՇԵՅԽ ՍԱՖՈ] (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 10, № 120)

ՀԱՅԵՐ, ՀԱՅԵՐ (գրառումը Մ. Բրուտյանի, կոնսերվատորիայի ժող. ստեղծ. կաբինետի ֆոնդ)



ԱԼԱՇԿԵՐՏՑԻՔ ԲԱՐՁԱՆ ԳԱՅԻՆ (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 96)

ԷԿԱՎ ՀԱՍԱՎ (Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ, II, № 90)



Պատմական երգերում զարգացման **երգայնության** (распевность) **և շարժման պարբերականության միաժամանակյա գոյությունն ունի** իր հիմքերը: Այսպես, **երգայնության** առկայությունը պայմանավորված է պատմական երգերի բովանդակությամբ: Այս ժանրում մեծ մասամբ արտացոլված են կյանքի տխուր էջեր, որոնց մասին հուզմունքով պատմում են անհատները: Հոգեկան այս վիճակն արտահայտելու համար օգտագործված ինտոնացիաների ջերմ բնույթը հենց ստեղծում է պատմական երգերի երգայնությունը:

Պատմական երգերում առկա շարժման **պարբերականությունն** իր արմատներով խորանում է հնագույն երգերին բնորոշ պարային տարրերի մեջ. հնում ժողովուրդն իր վիշտը արտահայտելիս (նույնիսկ թաղման արարողության ժամանակ) նաև երգել է ու **պարել**[1]:

Հնուց մնացած պարային տարրերը ստեղծում են պատմական երգերում շարժման պարբերականություն: Սակայն, ծնված լինելով պարից, պարբերականությունն այստեղ պարայնություն չի ստեղծում պատմական երգերի կոմպոզիցիոն ընդհանուր բարդության, ինտոնացիայի երգայնության, լադային և մետրական շեղումների օգտագործման և այլ կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունների շնորհիվ:

Վառ արտահայտված պարբերականություն կա «Ալաշկերտցիք բարձան գացին» երգում (օրինակ 299): Երգն իր կոմպոզիցիայով պարզ է. ներկայացնում է թուրքական իշխանության դաժան հետապնդումներից հալածված հայ ժողովրդի կյանքի ծանր օրերից մի դրվագ: Երգում պարբերականություն են ստեղծում միևնույն ռիթմա-ինտոնացիոն դարձվածքի կրկնությունները. սակայն, պայմանավորված երգի բովանդակությամբ, դրանք այստեղ սերտորեն առնչվում են լացերի, բայց ոչ պարի հետ: Լաց-ինտոնացիաները ի չիք են դարձնում ստեղծված առերևույթ, «տեսողական» պարայնությունը:

Լայնաշունչ երգայնության և ասերգության զուգորդումը պատմական երգերում հիմնված է դրանց պատմողականության վրա: Այստեղ ամեն մի դեպք կամ իրադարձություն պատմվում է, նկարագրվում: Այսպես, «Սասուն նստեր անտեր կուլար» երգում **նկարագրվում** է սուգ ու շիվան, դարդ ու լացի մի տեսարան հայրենի երկիրն ավեր տեսնելու համար. «Եկավ հասավ» երգում **պատմվում է** գեներալ Տեր-Ղուկասովի տարած հաղթանակի, ժողովրդի ուրախության մասին և այլն: Պատմական երգերին բնորոշ պատմողականությունն ու նկարագրողականությունը ծնում են թե՛ երգայնություն և թե՛ ասերգ:

Պատմողականությունը այս ժանրի երգերին հաղորդում է նաև **էպիկական շունչ**, որը նրանց ամենաբնորոշ հատկանիշն է: Պատմական երգերում քաղաքական դեպքերի ու անցքերի նկատմամբ պատմողը ակտիվ վերաբերմունք է հանդես բերում. ահա թե ինչու այդ երգերում կերպարային լայն ընդհանրացումների հետ մեկտեղ կա մեծ հույզ (բողոք, ուրախություն, լաց և այլն): Խոր **հուզականությունը** պատմական երգերի ժանրին բնորոշ մյուս առանձնահատկությունն է: Պատմողականության շնորհիվ պատմական երգերը նաև **ծավալուն են** (հիմնականում եռամաս ձևեր):

Պատմական երգերի լադը **էոլական միներներն** են իրենց տարբեր երանգներով. պրոֆ. Քուշնարյանի բնորոշմամբ ողբերգական է տերցիային հիմք ունեցող էոլական մինորը, խստաշունչ կվարտային հիմք ունեցող էոլական մինորը, անկեղծ ու անմիջական կվինտային հիմք ունեցող էոլական մինորը: Էոլական մինորի տարատեսակները լադային շեղումների օգնությամբ կարող են հանդես գալ նաև մեկ երգի սահմաններում:

---

[1] **Մ. Աբեղյան**, Հայոց հին գրականության պատմություն, գիրք 2, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1944, էջ 185:

Թե՛ լադային որոշակիությունը (տվյալ դեպքում կայուն կապը էոլական մինորների հետ), թե՛ լադային շեղումների լայն օգտագործումը և թե՛ ծավալուն ձևը, ընդհանրապես կոմպոզիցիայի բարդությունը վկայում են պատմական երգերի զարգացման բարձր աստիճանի մասին:

ՊԱՐԵՐԳԵՐ

Պարերգերը (խաղք երգոց) փոքրիկ երգեր են (կրկնակներով և առանց կրկնակների), որոնք, ինչպես հուշում է բառը, երգվում են պարելիս:

Կոմիտասը գրում է. «Հայ գեղջուկ պարը կիրք զարթնեցնող շարժումներ չունի և զգացմունքներն արտահայտում է ոչ թե մեղկ, մոլի, կատաղի, հրապուրիչ և այլ դրսևորումներով, այլ պարերգի միջոցով»[1]:

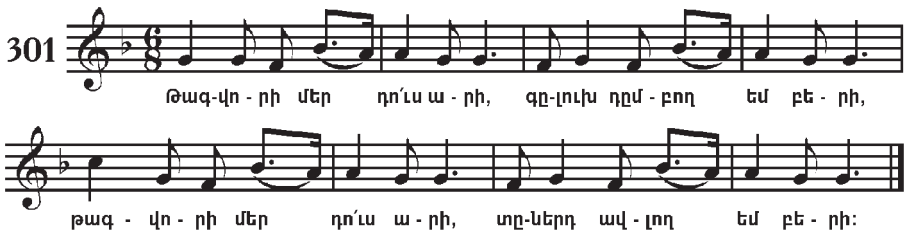
Գեղջկական երաժշտության մեջ պարերգերը հայտնի են տարբեր անուններով՝ խաղ, յայլի, գյոնդ, թաղալու, մանի...[2]:

Պարերգերի արմատները խորանում են հեթանոսական պատմաշրջանների մեջ: Նրանցից շատերն իրենց ծագումով կապված են եղել այս կամ այն ծիսակատարության հետ. օրինակ, Համբարձման տոնի օրը կատարված ջանգյուլումները, Վարդավառի խաղերը և այլն: Ժամանակի ընթացքում այդ պարերգերը սկսեցին կատարվել ամենատարբեր առիթներով:

Ըստ Կոմիտասի «պարերգերը ծագում են առնում պարի ժամանակ տղայի ու աղջկա միջև առաջացած զգացմունքներից», նրանց սովորական բովանդակությունը «կարոտն ու գովքն է, ծաղրն ու զավեշտը՝ սիրո շուրջը բնական գողտրիկ համեմատություններով համեմված»[3]:

Ժողովրդի կերպարային մտածողությունն ու բանաստեղծական ոգին իրենց վառ արտահայտությունն են գտնում նաև պարերգերում, որոնք հարուստ են այլևայլ համեմատություններով ու այլաբանություններով: Օրինակ, ժողովրդական խաղիկներում մեծ տարածում է ստացել խնձորի օգնությամբ սիրո խոստովանության ձևը՝ պայմանավորված, թերևս, գյուղական ամոթխածությամբ: Սիրահար պատանիները սեր են խոստովանել՝ սիրած աղջկա ոտքերի տակ կամ դռան առաջ խնձոր գցելով, հանդիպման լուր տվել՝ խնձոր ուղարկելով, սեր ակնարկել՝ յարին խնձորի նմանեցնելով, սերը մերժել՝ տված խնձորը չընդունելով և այլն:

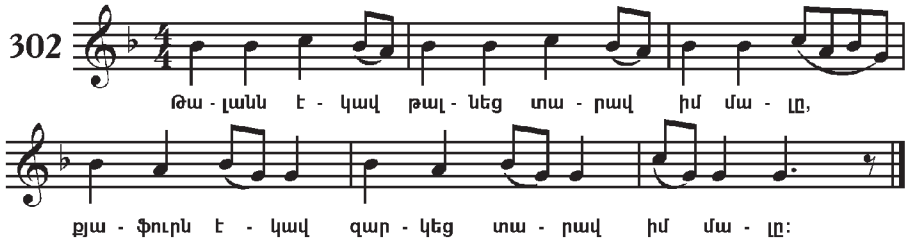
Սերը պարերգերի հիմնական թեմատիկան է. հանդիպում են և այլ մոտիվներ՝ աշխատանքային, զինվորի, հովիվների, մանուկ հոտաղների, ընտանեկան-կենցաղային, զանազան տոնակատարությունների, զվարճական և այլն:

Հարսանեկան պարերգ ԹՈՂՎՈՐԻ ՄԵՐ, ԴՈՒՍ ԱՐԻ (Սպ. Մելիքյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Շիրակի երգեր, № 46)

[1] **Կոմիտաս**, «Հայ գեղջուկ պարը», Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Հայպետհրատ, Երևան, 1941, էջ 52:

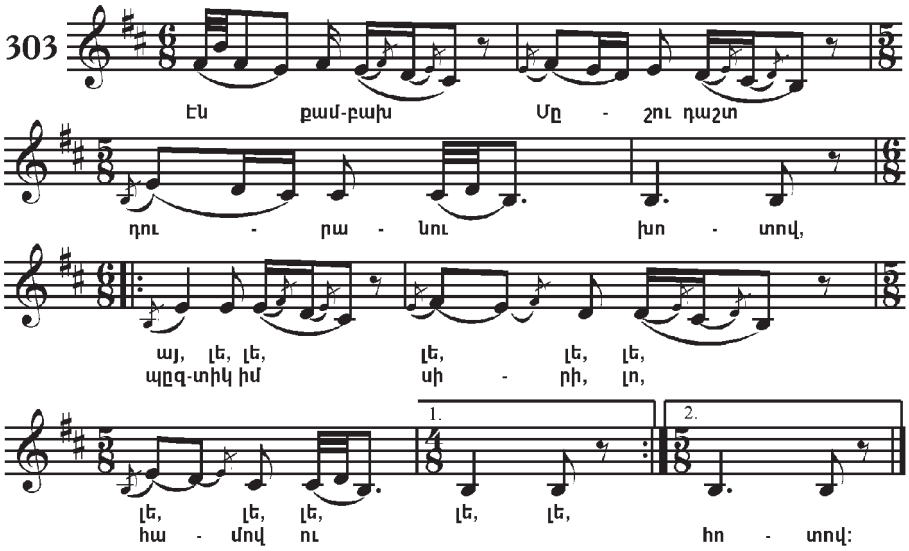
[2] Ժամանակի ընթացքում խաղ բառը դուրս գալով պարերգ հասկացողության սահմաններից դարձել է նաև աշուղական երգը բնորոշող տերմին:

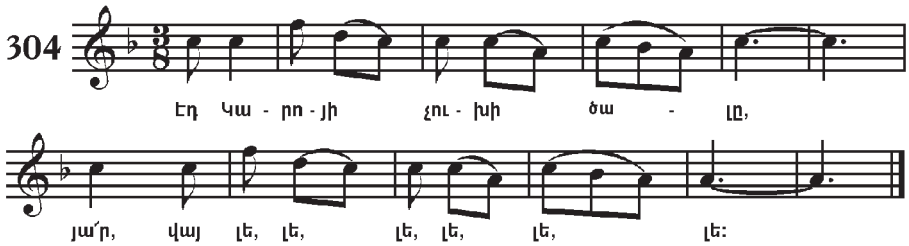
[3] **Կոմիտաս**, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Հայպետհրատ, Երևան, 1941, էջ 13:

Թագվորի մեր, դո՛ւս արի,
Գըլուխ դմբող եմ բերի.
Թագվորի մեր, դո՛ւս արի,
Գըլուխ լվող եմ բերի.
Թագվորի մեր, դո՛ւս արի,
Տներդ ավլող եմ բերի.
Թագվորի մեր, դո՛ւս արի,
Հորդ քֆրող եմ բերի:

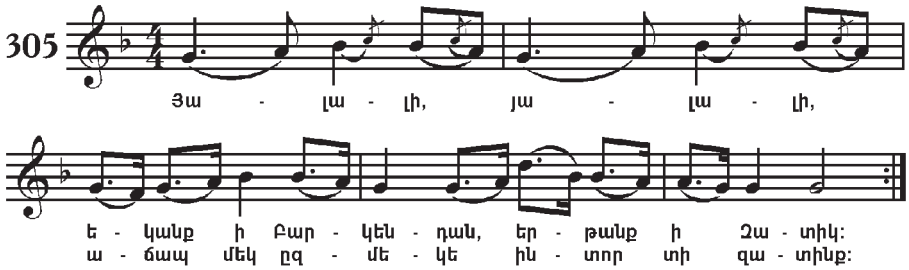
Պարերգ պատմական թեմատիկայով ԹԱԼԱՆՆ ԷԿԱՎ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 75)

Թալանն էկավ թալնեց տարավ իմ մալը,
Քյաֆուրն էկավ զարկեց տարավ իմ մալը:

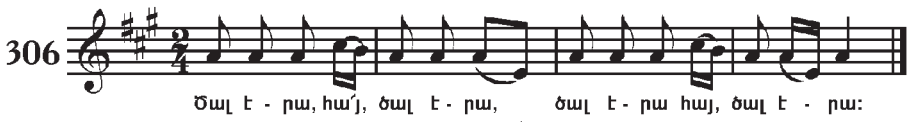
ԳՈՐԱՆԻ (գրառումը Մ. Բրուտյանի, կոնսերվատորիայի ժող. ստեղծ. կաբինետի ֆոնդ)

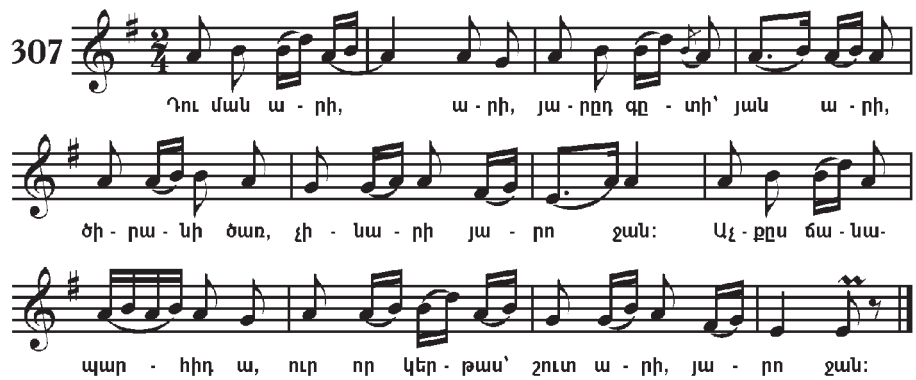
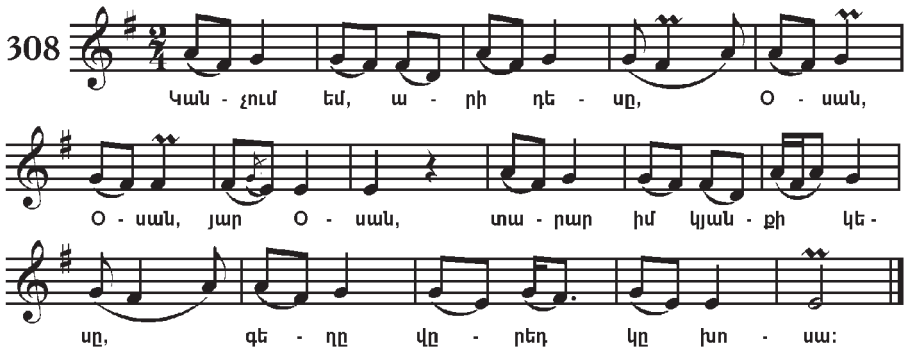


Կատակ պարերգ ԷԴ ԿԱՐՈՅԻ ՉՈՒԽԻ ԾԱԼԸ [ՅԱ՛Ր, ՎԱՅ ԼԵ] (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 9, № 26)

Էդ Կարոյի չուխի ծալը,
Յա՜ր, վայ լե, լե, լե, լե, լե, լե,
Էդ Կանդոյի վըզի խալը,
Զարդար, արի տար Կարոյին

և այլն:

Պարերգ տոնակատարության ՊԱՐԵՐԳ ԲԱՐԵԿԵՆԴԱՆԻ ԵՎ ՋԱՏԿԻ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 9, № 53)

ԵՐԵՔ ՊԱՐԵՐԳ ՍԻՐՈ ԹԵՄԱՅՈՎ

Գյոնդ ՔՅՈ ՊԱՔ ՉԻ ԽԱԼԱԼ ԷՐԱ (Սպ. Մելիքյան, Գ. Գարդաշյան, Վանա երգեր 1, № 2)

Ծալ էրա, հայ, ծալ էրա,
Ծալ էրա, հա՛յ, ծալ էրա,
Խնձոր թալիմ՝ խամ էրա,
Խնձոր թալիմ՝ խամ էրա:
Քյո պաք ձի խալալ էրա,
Քյո պաք ձի խալալ էրա:

ԾԻՐԱՆԻ ԾԱՌ, ՉԻՆԱՐԻ ՅԱՐՈ ՋԱՆ (գրառումը Մ. Բրուտյանի, կոնսերվատորիայի ժող. ստեղծ. կաբինետի ֆոնդ)

ՕՍԱՆ կամ ԿԱՆՉՈՒՄ ԵՄ, ԱՐԻ (գրառումը Մ. Բրուտյանի, կոնսերվատորիայի ժող. ստեղծ. կաբինետի ֆոնդ)

Պարերգերում արտահայտված տարբեր մոտիվները ստեղծում են նրանց տրամադրությունների ու բնույթի բազմազանությունը՝ դանդաղ-հանդիսավոր, կրակոտ, հեզաճկուն, առնական, հերոսական ու ըմբոստ, չարաճճի-պատանեկան, զվարթ և այլն:

Սակայն, անկախ այս կամ այն երանգից ու էմոցիոնալ հարստությունից, պարերգերի բնույթը հիմնականում **կենսուրախ է**: Նրանցում բացահայտվող բոլոր թեմաները գտնում են իրենց լավատեսական մեկնաբանությունը՝ կամ առանց հոգեբանական խոր ապրումների ու առանց շեշտված զգացմունքայնության, կամ փաստը նկարագրելու, արձանագրելու ու հավաստելու սահմաններում: Բովանդակության նման բացահայտումն ունի իր հիմքը. **պարերգն ընդհանրացած և օբյեկտիվ տրամադրության, կոլեկտիվի** (բայց ոչ անհատի) **տարերքի արտահայտությունն է**, որի հոգեբանության ու մտածողության ամենաէական հատկանիշը լավատեսությունն է: Պարերգերում կոլեկտիվի տրամադրությունները սուբյեկտիվ մեկնաբանմամբ չեն արտահայտվում: Դրա համար էլ պարերգերի կատարման ձևը շուրջպարն է, խմբական երգ-պարը:

Պարերգերի մեղեդիները, կապված լինելով պարի հետ, թե ամբողջությամբ և թե առանձին հատվածներով հիմնականում **ծավալուն չեն**, նրանք համապատասխանում են պարի փոքր քայլերին: Պարերգերը մեծ մասամբ սկսվում են հանդիսավոր, դանդաղ, երբեմն նույնիսկ «ալարկոտ» քայլերով, իսկ հետո արագանում են, աշխուժանում, դառնում առույգ ու վստահ և վերջում վերածվում կրակոտ ցատկումների:

Պարերգերին բնորոշ է պարի թռիչքներին ու ցատկումներին համապատասխանող բացականչությունների («հո՛յ նար», «հե՛յ», «ջան, ջանե ջան», «հո՛փ շուրմա, թո՛փ շուրմա», «ամա՛ն յար», «օ՛ յար», «ա՛խ», «վա՛յ լե, լե», «վա՛յ լո, լո, լո» և այլն) օգտագործումը, որոնք նպաստում են պարի թեթև ընթացքին և հաճախ կազմում պարերգի կրկնակը:

Լոկ ձայնարկություն-կրկնակները երգի հիմնական բովանդակության մեջ ոչինչ նոր բան չեն մտցնում: Այն կրկնակները, որոնք լոկ ձայնարկություններ չեն, իրենց բովանդակությամբ (որ հաճախ սեղմ ու հակիրճ են, զուսպ արտահայտությամբ) պարզապես լրացնում են, խորացնում բանաստեղծական միտքը, հաղորդում նրան զգացմունքային շեշտ: Ըստ Կոմիտասի ժողովրդական եղանակներին գույն տվողը կրկնակներն են:

Ուրեմն, անկախ այն բանից, թե կրկնակն ունի իմաստավոր թե անիմաստ բառեր, նրա մեջ խտացված է երգի զգացմունքային, հուզական բովանդակությունը: Դրանով է պայմանավորված կրկնակների առատ, ընդ որում՝ նաև ազատ օգտագործումը խաղիկներում: Հանդիպում են կրկնակներ տան ամեն մի տողից կամ երկատողից, եռատողից կամ քառատողից առաջ ու հետո, նաև խառը ձևով.

Աղջի, անունդ ասա, Ֆասիդ փուսքյուլը խաս ա,
Յար ջան, ուզուլմիշ արա, Յար ջան, ուզուլմիշ արա:

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ I, № 8, «Աղջի, անունդ ասա»)

Սար, սար, սարովն արի,
Քիքիր ջան, բաղովն արի.
Ջրհորից ջուր կքաշես,
Տակնըհան ինձի կաշես,
Սար, սար, սարովն արի,
Քիքիր ջան, բաղովն արի.
Հեռվըներից ուրիշին՝
Մոտիկից ինձ կխաշես:

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ I, № 56, «Էս սարը բանձր սար ա»)

Աղջի Մարան, քու հոր յայլեն ո՞րտեղն ա,
Բանձր սարի, կլոր դարի ետևն ա.
Չինարի ծառ բանձր ա,
Աղջի Մարան, քու հոր յայլեն ո՞րտեղն ա,
Սիրած յարը քաղցր ա,
Բանձր սարի, կլոր դարի ետևն ա.

(Հ. Հարությունյան, Մանյակ, № 1, «Աղջի Մարան»)

Քիչ չեն այն երգերը, որոնք ուղղակի սկսվում են կրկնակներով. երգողներն ու պարողները նախ «վարակվում» են երգի ընդհանուր տրամադրությամբ, ապա անցնում դրան համապատասխանող տողերի կամ տների կատարմանը.

Ա՛յ պուճուր աղջիկ, տալղովն արի:

Պուճուր, աղջիկ, զալում ես,
Ա՛յ պուճուր աղջիկ, տալղովն արի,
Մազերդ սղալում ես.
Ջա՛ն, պուճուր աղջիկ, տալղովն արի:

Խունջիկ-մունջիկ մի էղնի,
Ա՛յ պուճուր աղջիկ, տալղովն արի,
Ինձ առնելու կամ ունիս,
Ջա՛ն, պուճուր աղջիկ, տալղովն արի:

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ I, № 128, «Պուճուր աղջիկ, զալում ես»)

Բազում երգեր կրում են կրկնակի անունը: Հաճախ նրանք ճանաչվում են կրկնակներով՝ «Սոնա յար», «Կարճըլիկ-կուրճուլիկ» և այլն: Դա ապացույց է այն բանի, որ երգում կրկնակն ունի մեծ դեր և վկայում է կրկնակի երաժշտական ու բանաստեղծական տեքստերի անքակտելի կապը:

Այդ ամուր կապի շնորհիվ կրկնակներն ապրում են նաև ինքնուրույն կյանքով՝ անցնում են երգից երգ, հանդես գալիս տարբեր խաղիկներում, որոնք կարող են չունենալ նույնիսկ կերպարային բովանդակության ընդհանրություն:

Պարերգերի մեծ մասը կրկնակ ունի, որի դերը խիստ մեծ է հատկապես երաժշտականի իմաստով: Նա, ավելանալով կարճ ոտանավորին, նպաստում է պարերգի ձևի կազմավորմանը:

Եթե պարերգերի մեծ մասն ունի կրկնակ (рефрен), ապա հազվադեպ են նրանցում հանդիպող կրկներգերը (припев): Թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը պարերգերին հաղորդում են կառուցվածքային և ռիթմական հստակություն: Կրկներգերն ավելի ծավալուն են և ունեն համեմատաբար ինքնուրույն բովանդակություն, որով խորացնում, հարստացնում կամ բացատրում են ամենից առաջ խաղիկում արտահայտված միտքը, նրա բո-

վանդակությունը (ի տարբերություն կրկնակի, կրկներգը կարող է շեշտել կամ չշեշտել խաղիկի հուզական կողմը):

Ստորև բերում ենք կրկներգով պարերգի երկու օրինակ.

Էս յանը ֆայթոն,
Էն յանը ֆայթոն,
Իմ յարս էկավ,
Նստել է ֆայթոն:
Ուռջուլարի յար ջան,
Փուռջուլարի յար ջան,
Որ բերես մարջան,
Քե կասեմ յար ջան:

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ I, № 54, «Էս յանը ֆայթոն»)

Կանանչ արտը հաց տարա,
Յարիս տեսա՝ յար դառա:
Բաց խուրջինդ, տուր դանակդ,
Խնձոր կիսեմ, տամ յարիս,
Դիլիմ, դիլիմ, դիլիմ, դիլիմ:

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ I, № 98, «Կանանչ արտը հաց տարա»)

Բանաստեղծական չափի առումով ամենատարածվածը յոթվանկանի (յոթոտնանի) քառատող տներից բաղկացած պարերգերն են (մանիները).

Երգ ասեմ յոթ ոտնանի,
Մենակ քունս ո՞նց տանի,
Էգուց արի մեր տունը,
Մատդ շարեմ մատանի:

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ I, № 51, «Էն բանձր թառի տակին»)

Թե՛ կրկնակով և թե՛ կրկներգով պարերգը կրկնվում է մինչև պարի ավարտը, ընդ որում պարերգի բոլոր տները սկսում է պարագլուխը, իսկ խումբը երգում է կրկնակը, կամ՝ տների առաջին երկու տողը կատարում է մեներգիչը (հաճախ՝ պարագլուխը), իսկ վերջին երկու տողը (կամ վերջին տողի երկու բառը) իբրև հանգերգ, իբրև կրկնակ՝ խումբը[1]:

Պարերգերը հիմնականում ծավալուն չեն: Կրկնակները, ինչպես նշվեց, ամբողջացնում և ավելի կուռ են դարձնում նրանց կառուցվածքը, ձևը:

Կան պարերգերի պարզ և բարդ ձևեր[2]:

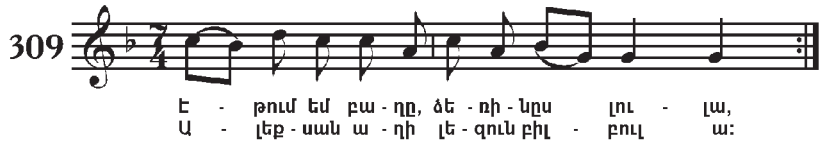
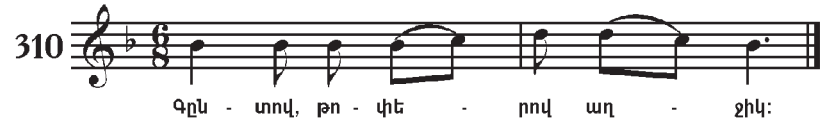
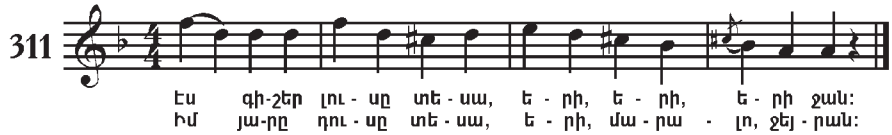
Պարզ ձևերը ծավալվում են մեկ ամբողջական կառուցվածքի (ֆրազի, նախադասության) սահմաններում:

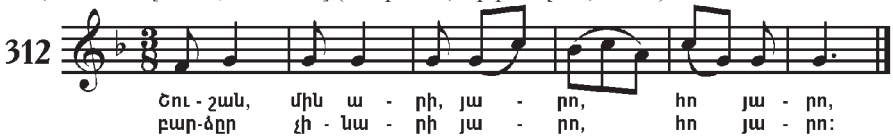
Բերված բոլոր օրինակներում բացակայում են միջնավարտները, որի հետևանքով նրանք մնում են մեկ միասնական կառուցվածքի սահմաններում.

---

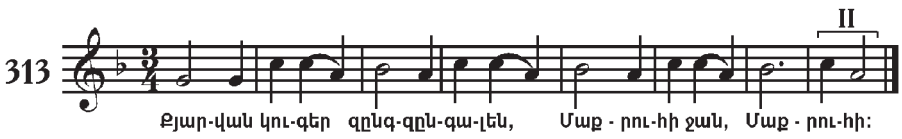
[1] Շուրջպարերը երբեմն կատարվում են իբրև աղջկա և տղայի, հարս ու սկեսրոջ, մոր և աղջկա, մենակատարի և խմբի միջև տեղի ունեցող երկխոսություն:

[2] **Պարզ և բարդ ձևեր** ասելիս նկատի ունենք երգի կառուցվածքը (структура), իսկ **պարզ** և **բարդ** պարերգ ասելիս երգի զարգացման ամբողջական սկզբունքը, ձևը (форма): Պարզ է պարերգը, երբ այն կազմող բոլոր տարրերի ու գործոնների (ներառյալ կառուցվածքը՝ ստրուկտուրան) հարաբերակցությունները երգի մեջ պարզ են. բարդ է պարերգը, երբ այդ հարաբերակցությունները բարդ են:

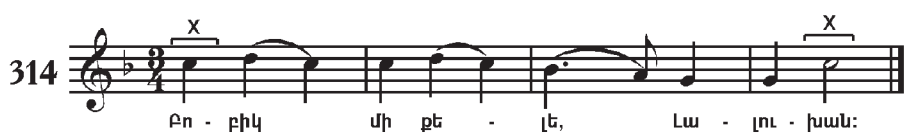
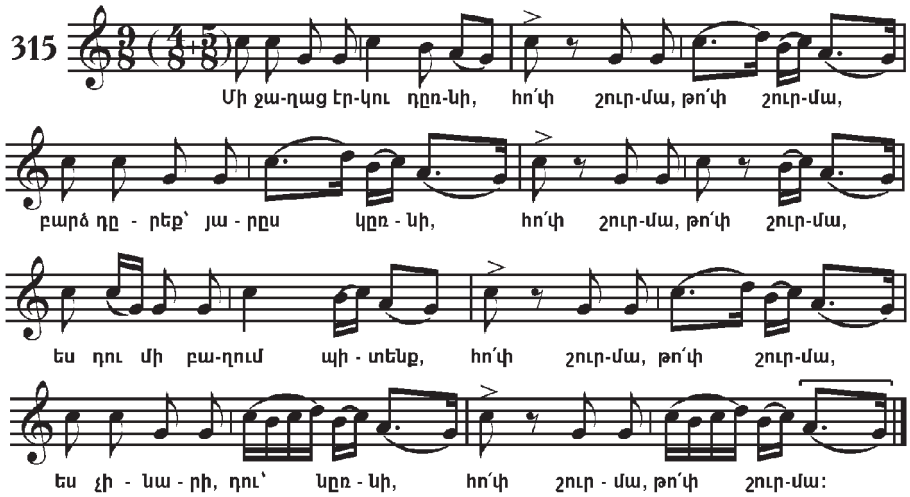
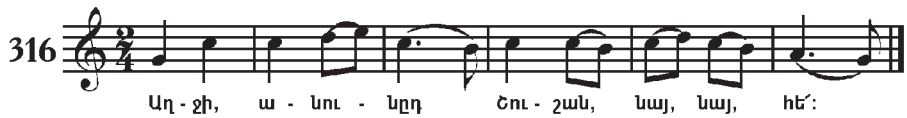
ԷԹՈՒՄ ԵՄ ԲԱՂԸ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 212)

ԳՆՏՈՎ, ԹՈՓԵՐՈՎ ԱՂՋԻԿ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 216)

ԷՍ ԳԻՇԵՐ ԼՈՒՍԸ ՏԵՍԱ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 135)

ՇՈՒՇԱՆ, ՄԻՆ ԱՐԻ [ՅԱՐՈ, ՀՈ ՅԱՐՈ] (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 272)

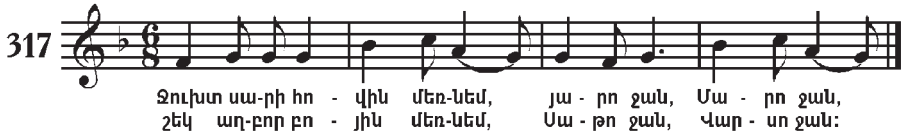


Պարզ ձև ունեցող պարերգերում կարող են չլինել ոչ միայն միջնավարտներ, այլև վերջնավարտներ, այսինքն պարերգը կարող է «ավարտվել» լադի որևէ աստիճանով, բայց ոչ T-ով.

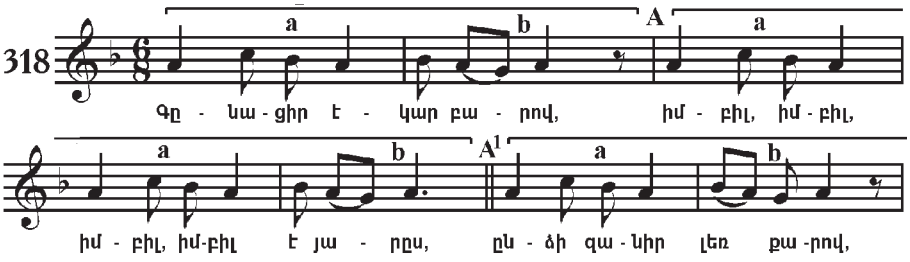
ՔՅԱՐՎԱՆ ԿՈՒԳԵՐ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 248)

Վերջնավարտի բացակայությունը ստեղծում է պարերգի սկզբին հեշտությամբ վերադառնալու, պարերգն «անվերջ» կրկնելու հնարավորություն: Չէ՞ որ անհրաժեշտ է երգել, պարերգը կրկնել այնքան ժամանակ, մինչև որ պարն ավարտվի:

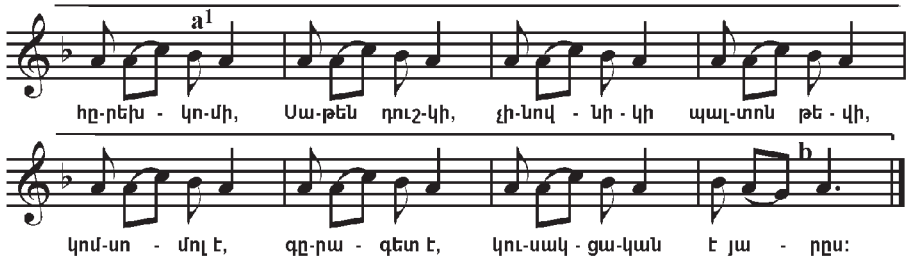
Պարերգը, անկախ ծավալից, նաև հեշտությամբ է կրկնվում, երբ նույնն են այն սկսող և ավարտող հնչյունները (օրինակ 314), երբ պարերգն ավարտվում է մետրական թույլ մասով (օրինակ 315), կամ երբ այդ երկու հնարները համատեղված են միևնույն երգի մեջ (օրինակ 316).

ԲՈՔԻԿ ՄԻ ՔԵԼԵ [ԼԱԼՈՒԽԱՆ] (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 247)

ՀՈ՛Փ ՇՈՒՐՄԱ (Հ. Հարությունյան, Մանյակ, № 84)

ԱՂՋԻ, ԱՆՈՒՆԴ ՇՈՒՇԱՆ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 157)

Կրկնության անհրաժեշտություն, երգի սկզբին սահուն ձևով վերադառնալու հնարավորություն է ստեղծվում, երբ պարերգն ավարտվում է թույլ տակտով.

ՋՈՒԽՏ ՍԱՐԻ ՀՈՎԻՆ ՄԵՌՆԵՄ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 12, № 335)

Կրկնությունը պարերգը կազմակերպող ու ձևավորող գործոնն է, նրա ոգին ու էական հատկանիշը[1]:

Կրկնությունը (անփոփոխ ու տարբերակված) պարերգում իբրև ձևակառուցման գործոն առկա է երկու կերպ՝ կրկնվում է ամբողջ պարերգը մինչև ավարտվելը, և կրկնվում են պարերգի ներսում նրա առանձին կառուցվածքները: Վերլուծենք մի օրինակ.

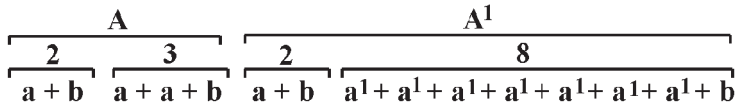
ԻՄԲԻԼ, ԻՄԲԻԼ Է ՅԱՐՍ (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 110)

[1] Կրկնության սկզբունքին են ենթարկված նաև մանկական զվարճական այն երգերը, որոնք կատարում են մեծերը փոքրերի համար: Դրանք մոտ են պարերգերին իրենց ռիթմի հստակությամբ, փոքր հնչյունաշավալով, պարզությամբ: Տարբերվում են ասերգային որոշ տարրերի առկայությամբ, որոնք հիշեցնում են կա՛մ երեխայի բարբառելը, կա՛մ շուտասելուկները:



Գընացիր, էկար բարով,
Իմբիլ, իմբիլ, իմբիլ, իմբիլ է յարս.
Ընձի զանիր լեռ քարով,
Հըրեխկոմի Սաթեն դուշկի,
Չինովնիկի պալտոն թևի,
Կոմսոմոլ է, գըրագետ է,
Կուսակցական է յարս:

Աղջիկ նստել ա Գյուրջին,
Իմբիլ, իմբիլ, իմբիլ, իմբիլ է յարս.
Կգործա խալի խուրջին,
Հըրեխկոմի Սաթեն դուշկի,
Չինովնիկի պալտոն թևի,
Կոմսոմոլ է, գըրագետ է,
Կուսակցական է յարս:

Նախ, ամբողջ պարերգը կրկնվում է երկու տների ընթացքում, ապա կրկնվում են պարերգը կազմող կառուցվածքները: Դա ակներևորեն երևում է սխեմայի տառային նշանակման մեջ, որտեղ A-ի երկու ֆրազները՝ $\overline{\mathbf{a + b}}$ $\overline{\mathbf{a + a + b}}$ մեկը մյուսի տարբերակային կրկնություններն են, իսկ A^1-ը՝ A-ի.

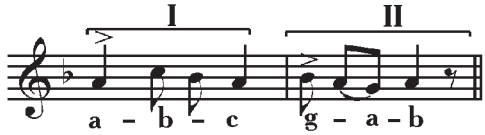


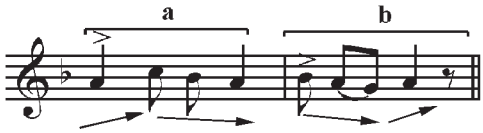
Օրինակում կառուցվածքների կրկնությունը պայմանավորված է տեքստով. աղջիկը գովերգում է սիրած տղային՝ թվարկելով նրա արժանիքները: Այդ թվարկումը երաժշտականապես դրսևորվել է միևնույն դարձվածքի կրկնությամբ. արժանիքները շատ լինելու դեպքում կրկնությունները կարող էին ավելի լինել, հետևաբար երգն էլ՝ ավելի ծավալուն: Այսպես, կրկնությունը «Իմբիլ, իմբիլ է յարս» պարերգում դառնում է ձևակառուցման և զարգացման կարևորագույն գործոն:

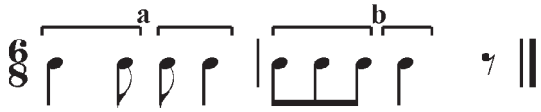
Կրկնություններով և դրանց շնորհիվ ծավալուն դարձած այս օրինակը իր ամբողջական զարգացման սկզբունքով (форма) **պարզ** պարերգի նմուշ է, որովհետև ձևակառուցման գործոնների հարաբերակցություններն այստեղ խիստ պարզ են: Որո՞նք են դրանք և ինչպե՞ս է կազմակերպվում պարերգն ամբողջությամբ. վերլուծենք նրա հենքը կազմող $\overline{\mathbf{a + b}}$ կառուցվածքը, քանի որ մյուս կառուցվածքները դրա կրկնություններն են:

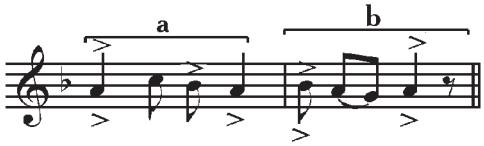
Պարզ է բերված կառուցվածքը լադային ոլորտում: Ծավալվում է նա տերցիային հիմք ունեցող փռյուգիական մինորի տոնիկական կամ առաջնային կառուցվածքում, այսինքն այդ հարուստ և մեծ արտահայտչականություն ունեցող լադը դրսևորված է միայն իր հիմնական կորիզով: Լադի T-ն ամրապնդվում է b կառուցվածքում ներքևի ձգտող հնչյունի օգնությամբ (**լա - սոլ - լա**), սա թարմություն առաջ բերող հիմնական

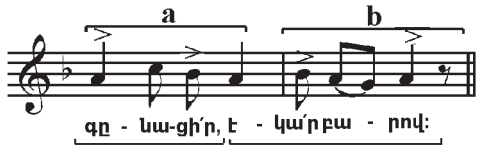
դրվագն է՝ ձգտող հնչյունի երևան գալով b կառուցվածքում ստեղծվել է g - a - b էոլական տրիխորդը, որը հակադրվում է a կառուցվածքի փռյուգիական տրիխորդին՝ a - b - c[1]: Այս հակադրությամբ խարսխվել է **a + b** կառուցվածքի լադային հենքը. խարսխմանը նպաստել է a ու b կառուցվածքների տակտի ուժեղ մասերում հանդես եկած T-ի և II աստիճանի հակադրությունը՝



Պարզ է **a + b** կառուցվածքը ինտոնացիայի ոլորտում, որի զարգացումն ամբողջությամբ բնորոշվում է իբրև սահուն-աստիճանական: Հակադրության տարրը, որը և ինտոնացիայի կազմակերպման հիմքն է դառնում, a և b կառուցվածքների մեղեդիական շարժման ուղղությունների տարբերությունն է. a կառուցվածքում շարժումը «թռիչքով» (**լա - դո**) ընթանում է նախ վեր, ապա աստիճանական շարժումով դեպի վար, իսկ b-ում՝ բացառապես աստիճանական շարժումով նախ վար, ապա վեր.

Մետրա-ռիթմի պարզ արտահայտության պայմաններում (6/8 չափ, ռիթմական պարզ պատկերներ) պարերգում կան հակադրության, այսինքն պարերգը մետրա-ռիթմի ոլորտում ևս կազմակերպող հետևյալ տարրերը՝ ռիթմական պատկերների տարբերությունը՝



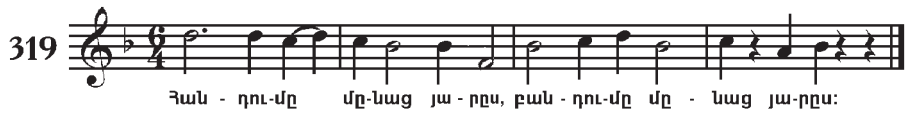
a և b կառուցվածքներում ռիթմական շեշտերի, նաև ռիթմական ու մետրական շեշտերի տարբերությունը.

a + b «հատիկի« ձևավորման պրոցեսում դեր ունի նաև տակտերն ավարտող T-ի մետրական դիրքավորումը. a կառուցվածքում նա հանդես է եկել տակտի թույլ (հինգերորդ) մասում և զրկել կառուցվածքը հաստատուն բնույթից, իսկ b կառուցվածքում՝ տակտի ուժեղ (չորրորդ) մասում, և հաղորդել ամբողջ **a + b** կառուցվածքին ավարտուն բնույթ:

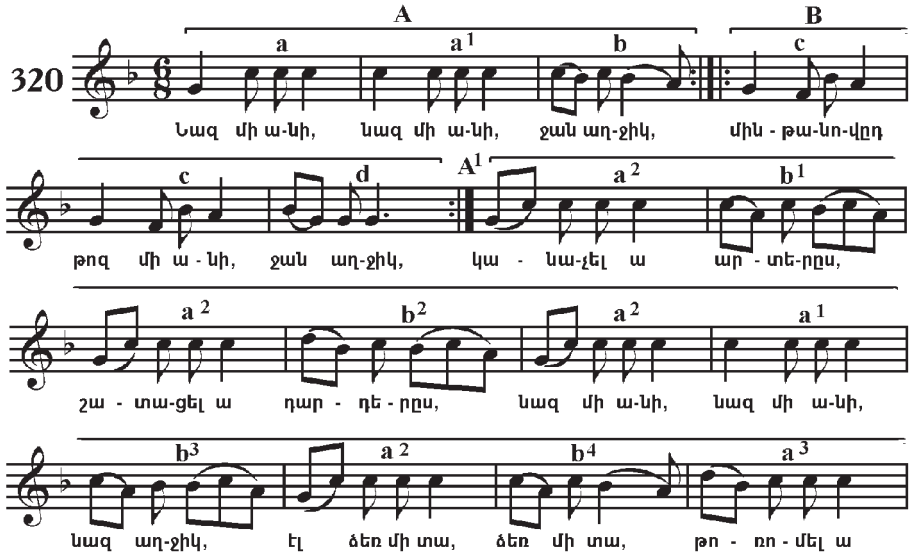
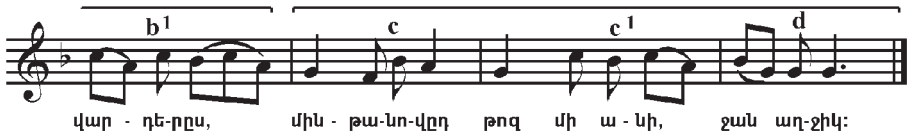
Միանգամայն պարզ է պարերգում տեքստի և մեղեդու հարաբերությունը (ամեն մի վանկ արտաբերվում է 1 - 2 հնչյունով), տեքստի շեշտերը համընկնում են մեղեդու մետրական շեշտերի հետ: Մեծ է տեքստի դերը **a + b** կառուցվածքի երաժշտական ձևը կազմավորելու հարցում՝ իրենց ծավալով (մեկական տակտ) հավասար a ու b կառուցվածքները կապվում են տեքստի օգնությամբ.

Ի վերջո պարզ է ամբողջ պարերգի ձևը՝ կրկնված նախադասություն է, հանգավորված ֆրազներով (A-ի և A^1-ի ավարտները նույնն են):

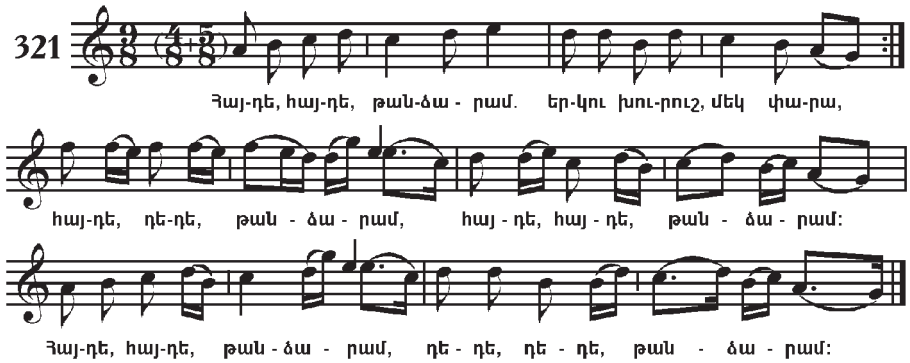
Հայտնի է, որ կառուցվածքների **լրիվ նույնությունը** երաժշտական ձևը չի ամբողջացնում: Չնի ավարտվածությունը ձեռք է բերվում, երբ ամբողջը կազմող բաղկացուցիչները հակադրվում են կամ իրարից տարբերվում ձևակառուցման գոնե մեկ, եթե ոչ ավելի գործոնով: Այսպես, վերլուծված պարերգում ձևակառուցման գործոնների հարաբերակցությունները շատ պարզ են. նրանց հակադրումները կամ համեմատաբար բարդ հարաբերակցությունները պարերգում առկա են այնքանով, որքանով դա անհրաժեշտ է նրա կազմավորմանը: Ձևակառուցման գործոնների պարզ հարաբերակցությունների շնորհիվ պարերգը մնում է իբրև **պարզ պարերգի** նմուշ:

Որքան պարզ է պարերգը, այնքան ավելի մակերեսային է նրա կապը բանաստեղծական տեքստի հետ: Դա վկայում է, որ պարերգերն ընդհանրապես ժողովրդական երգաստեղծության համեմատաբար ոչ կենսունակ, ոչ երկարատև կյանք ունեցող երգերն են. նրանք արագորեն ու հեշտությամբ ծնվում են և նույնքան արագ էլ անհետանում:

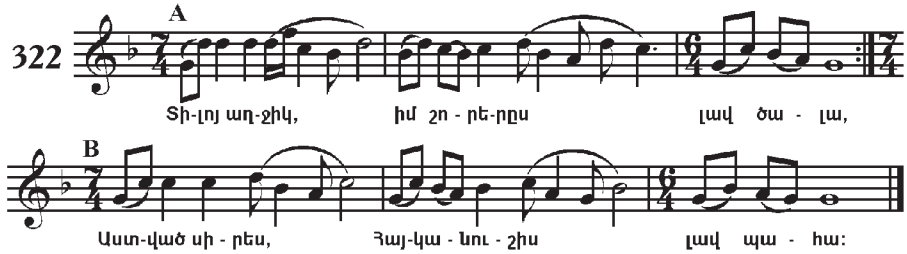
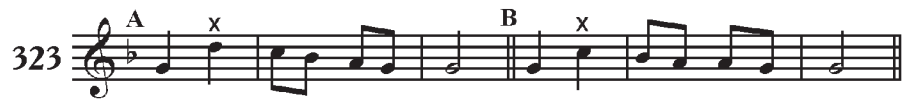
Պարերգերի **բարդ ձևեր** են երկու (և ավելի) նախադասությունից բաղկացած պարբերությունը, երկմասանիության և եռմասանիության սկզբունքով զարգացող երգային այլ ձևերը: Պարերգը կազմակերպող հիմնական սկզբունքը դարձյալ կրկնություն է.

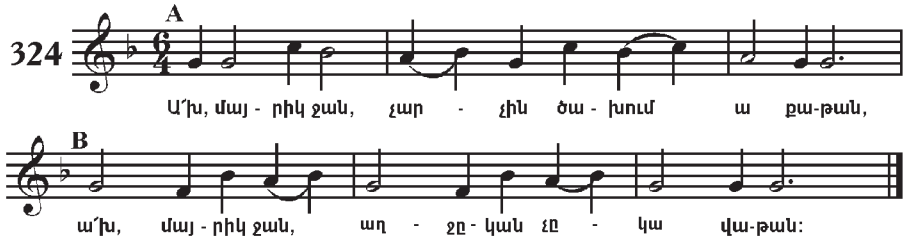
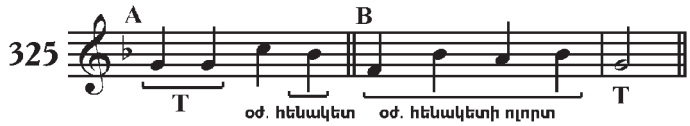
ՀՂՆԴՈՒՄԸ ՄՆԱՑ ՅԱՐՍ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 12, № 313)

ՆԱԶ ՄԻ ԱՆԻ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 236)

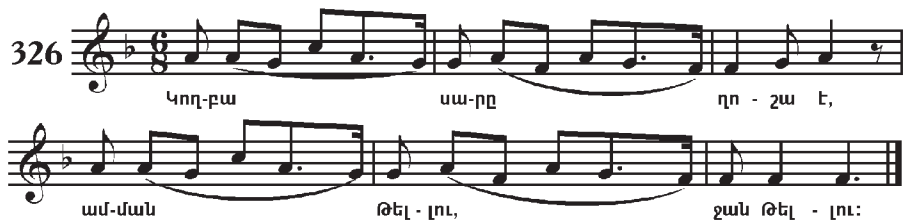


ԹԱՆՁԱՐԱՄ (Հ. Հարությունյան, Մանյակ, № 126)

Պարբերությունը կազմող նախադասությունները բարդ պարերգերում լադի, ինտոնացիայի, ռիթմի, մետրի և այլնի տեսակետից գտնվում են փոխպայմանավորվածության մեջ, որը և կազմակերպում է պարերգի ձևը:

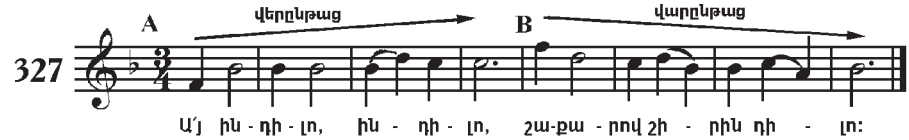
Օժանդակ հենակետերի փոխպայմանավորվածություն կա ստորև բերված օրինակում.

ՏԻ-ԼՈՅ ԱՂՋԻԿ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 107)

Պարերգի թեմատիկայի մեջ այս օրինակն իր բովանդակությամբ ոչինչ նոր չի մտցնում: Օրինակը սովորական է կառուցվածքների համաչափությամբ, ռիթմական պատկերների նույնությամբ, ավարտների ռիթմա-ինտոնացիոն հանգավորումով, հավասարաչափ ընթացող մետրով, տեքստի և մեղեդու պարզ հարաբերությամբ: Դրանք այն առանձնահատկություններն են, որոնք բնորոշ են ամեն մի պարերգի համար: Նորն այստեղ երգի համեմատաբար բարդ ձևն է՝ երկու համաչափ նախադասություններից բաղկացած պարբերությունը: Նոր է լադային զարգացման համեմատական բարդությունը՝ A և B նախադասություններում տարբեր են օժանդակ հենակետերը: Դրանց տարբերության շնորհիվ նախադասությունները հակադրվել են և միևնույն ժամանակ կապվել մեկը մյուսի հետ: Պարերգի լադը կվինտային հիմք ունեցող էոլական միներն է, որի ծավալման սխեմատիկ պատկերը հետևյալն է.

Փոխպայմանավորվածության մեջ կարող են գտնվել ոչ միայն օժանդակ հենակետերը, այլև նրանց ոլորտները. այդպես է ստորև բերված երգում.

Ա՛Խ, ՄԱՅՐԻԿ ՋԱՆ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 274)

Այս պարերգի լադը տերցիային հիմք ունեցող էոլական մինորն է, որի ծավալման ընթացքում փոխադարձ կապի մեջ են մտել լադի օժանդակ հենակետը (պարբերության A նախադասության մեջ) և նրա ընդլայնված լադային ոլորտը (B նախադասության մեջ): Սխեմատիկ պատկերը հետևյալն է.

Փոխադարձ պայմանավորվածության մեջ կարող են գտնվել միջնավարտը և վերջնավարտը (նման օրինակների թիվը մեծ է).

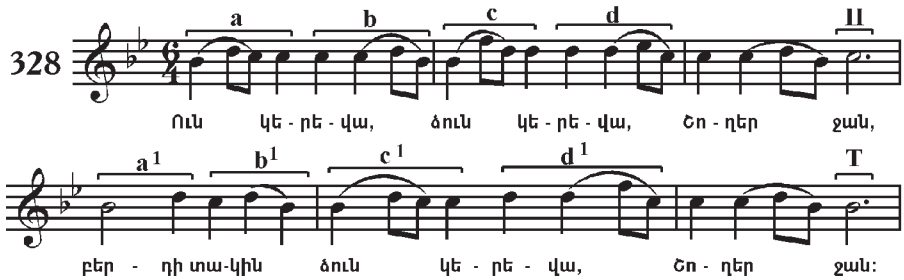
ԹԵԼԼՈՒ ՋԱՆ (Սպ. Մելիքյան, Ա. Տեր-Հովհաննիսյան, Շիրակի երգեր, № 26)

Այս օրինակում պարբերությունը կազմող A նախադասությունն ավարտվում է տերցիային հիմք ունեցող փռյուգիական մինորի օժանդակ հենակետով՝ **լա** (միջնավարտ), իսկ B նախադասությունը T-ով՝ **ֆա** (վերջնավարտ):

Բացի լադից՝ իբրև պարերգը ձևավորող գործոն կարող է հանդես գալ նաև ինտոնացիան: Այսպես, ստորև բերված պարերգի ամբողջականացման կամ զարգացման ու ձևավորման հիմքում ընկած են պարբերությունը կազմող երկու նախադասությունների մեղեդիական շարժման տարբեր ուղղությունները՝ համակցված ռեգիստրային համադրության հետ.

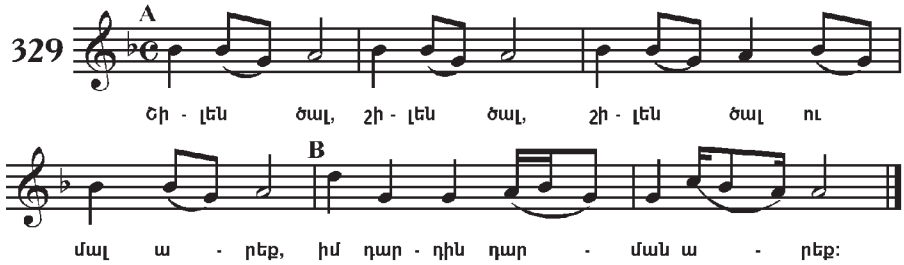
Ա՛Յ ԻՆԴԻԼՈ, ԻՆԴԻԼՈ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 193)

Պարերգերի բարդ ձևը հաճախ կարող է կազմակերպվել ձևակառուցման ոչ թե մեկ, այլ մի քանի գործոնների օգնությամբ: Այսպես, ստորև բերված պարերգի ձևակա-

ռուցման գործոններն են միջնավարտի (II աստիճան) ու վերջնավարտի (T) լադային փոխպայմանավորվածությունը և, միաժամանակ, թեմատիկ դարձվածքների տարբերակումը.

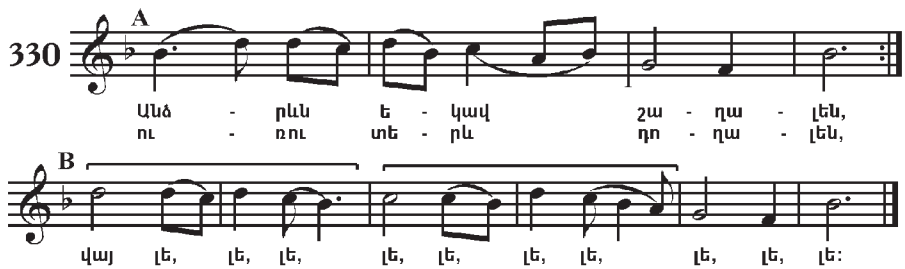
ՈՒՆ ԿԵՐԵՎԱ, ՉՈՒՆ ԿԵՐԵՎԱ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 56)



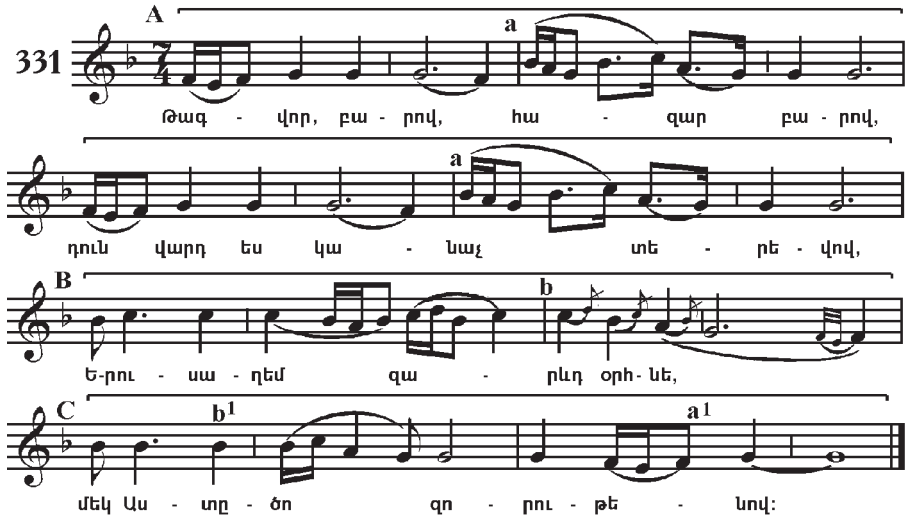
Պարերգերի բարդ ձևերում զարգացման տարրերի բարդացումը հաճախ խախտում է պարբերությունը կազմող կառուցվածքների համաչափությունը: Զարգացման տարրերի բարդացումից երբեմն կարող է երաժշտական նոր նյութ հանդես գալ երգում, որն էլ հիմք է դառնում կառուցվածքների անհամաչափության.

ՇԻԼԵՆ ԾԱԼ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 121)

Բերված օրինակում պարբերությունը կազմող երկու նախադասություններից B-ում երաժշտական նոր նյութ է շարադրված, ընդ որում նրա ծավալը A-ի համեմատությամբ փոքր է: Նախադասությունների անհամաչափությունը, B-ի անավարտ լինելը առաջ են բերում ամբողջ պարբերությունը կրկնելու կամ զարգացնելու անհրաժեշտություն:

Կառուցվածքների անհամաչափությունը կարող է ներքին կրկնությունների հետևանք լինել (330 օրինակի B կառուցվածքը).

ԱՆՁՐԵՎՆ ԵԿԱՎ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 132)

Անհամաչափ նախադասություններ ունեցող պարբերությունների աստիճանական բարդացումից առաջանում են երկմասանիության և եռմասանիության սկզբունքով զարգացող ծավալուն ձևեր, որոնք պարերգերի բարդ ձևերի առավելագույն սահմաններն են:

ԹԱԳՎՈՐ, ԲԱՐՈՎ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 12, № 341)



Այս օրինակը, որ տղամարդկանց (հարսանեկան) դանդաղ, ծանր պարերգ է, ունի երկու մաս: Բովանդակությունը փեսայի փառաբանումն է՝ զուգորդված օրհնության հետ:

Չնակառուցման գործոնների ո՞ր հարաբերակցություններն են «Թագվոր բարով»-ը բարդ պարերգերի թվին դասելու իրավունք տալիս: Վերլուծենք այդ օրինակը և համեմատենք «Իմբիլ, իմբիլ է յարս» պարզ պարերգի հետ (օրինակ 318):

«Իմբիլ, իմբիլ է յարս» պարզ պարերգի համեմատությամբ հարսանեկան այս պարերգի ձևը՝ բարդ է. **A** (**a + a**) **B** (**b + c**, **b1 + a1**)

Երգի բովանդակության մեջ օրհնության մոտիվների մուտքը պայմանավորել է B նախադասության երաժշտական նոր նյութի (b) հանդես գալը, որը պարերգի երկմասանիությունը բարդացնում է եռմասանիության տարրերով:

Այս պարերգերը տարբերվում են իրենց ավարտներով. «Իմբիլ, իմբիլ է յարս» պարերգի բոլոր կառուցվածքներն ավարտվում են միևնույն (b) մոտիվով, իսկ «Թագվոր բարով» պարերգը եզրափակող **c**-ն իրենից ներկայացնում է a և b կառուցվածքների միասնությունը, որը նրան հաղորդում է ոչ միայն եզրափակող, այլև ընդհանրացնող բնույթ:

Բարդ է հարսանեկան պարերգի լադը: Այստեղ հակադրվում են ոչ թե լադային երկու աստիճաններ, ինչպես 318 օրինակում (նրա հիմքում ընկած **a + b** կառուցվածքում), այլ լադային երկու հենակետեր, A կառուցվածքը ծավալվում է էոլական մինորի տերցիային հենակետի ոլորտում, իսկ B-ն՝ կվարտային (ի դեպ, կվարտային օժանդակ հենակետի՝ **դո**-ի դերը մեծ է երգի միջին մասի կուլմինացիայի ձևավորման գործում):

«Իմբիլ, իմբիլ է յարս» պարզ պարերգի 6/8 մետրին և երգի պարզ ու կրկնվող ռիթմա-ինտոնացիոն դարձվածքներին հակադրվում են «Թագվոր բարով» պարերգի 7/4 խառը մետրը և նրանում հանդես եկող բարդ ռիթմա-ինտոնացիոն դարձվածքները. այսպես, առաջինը կենսուրախ բնույթի պարերգ է, իսկ երկրորդը՝ ծանր ու հանդիսավոր[1]:

Հակադրություններ կան նաև մանրամասներում. դրանք բոլորն էլ հիմնավորում են

[1] Հարսանեկան-փառաբանական պարերգերի ծանր ու հանդարտ ընթացքը, գովքի հանդիսավոր, փոքր ինչ խիստ ոճը բնորոշ է նաև տղամարդկանց հնագույն առնական պարերին (քոչարի, ռազմաշունչ պար, պարերգ և այլն):

այն թեզը, որ **ձևակառուցման գործոնների բարդ հարաբերակցությունները պայմանավորում են երգի ամբողջական զարգացման բարդությունը:**

Ամեն մի պարերգ ունի իր մանրամասները, որոնցով նա տարբերվում է մյուսներից, դառնում անհատական, բայց և անպայմանորեն ունի բոլոր պարերգերի համար ընդհանուր, նրանց կազմավորման ու զարգացման համար անհրաժեշտ օրինաչափություններ: Թվենք դրանք՝ տալով նաև պարերգի ընդհանրացած բնութագիրը.

1. Պարերգերը փոքրիկ երգեր են (կրկնակներով և առանց կրկնակների), որ կատարվում են պարելիս:

2. Պարերգը բարդ հավաքական բնույթի երգային ժանր է. նրա անբաժան ուղեկիցներն են պարը, խաղը, խոսքը, դիմախաղը:

3. Պարերգն արտահայտում է կոլեկտիվի տրամադրությունը, ընդհանուրի զգացմունքները. կատարման եղանակը շուրջպարն է:

4. Պարերգերի թեմատիկան բազմազան է՝ պատմական, աշխատանքային, հարսանեկան, կատակի, զինվորության, օտարության և այլն, բայց հիմնականը սիրայինն է: Բնույթով բազմերանգ են, մեկնաբանությամբ՝ կենսուրախ. որպես կանոն թախիծը մեղմորեն է արտահայտվում, իսկ պայծառ տրամադրությունները՝ գեղջկական ողջամտության շեշտով:

5. Ձևակառուցման առաջին և էական հատկանիշը կրկնությունն է (անփոփոխ և տարբերակված):

6. Ձևը պարզ է, ծավալը՝ փոքր. նվազագույնը՝ մեկ կառուցվածք (ֆրազ, նախադասություն), որը տիպական է պարզ պարերգերին, իսկ առավելագույնը՝ երկմասանի և եռմասանի ձևեր, որոնք տիպական են բարդ պարերգերին:

7.Պարերգերին բնորոշ են հայ գեղջուկ երաժշտության բոլոր լադերը՝ էոլական մինորներ, հարմոնիկ լադ, միքսոլիդիական մաժորներ (հատկապես տերցիային հիմքով), անգեմիտոն լադեր, որոնք առանձնապես են նպաստում պարերգերի լավատեսական ու պայծառ բնույթի ստեղծմանը և այլն:

8. Պարերգերին բնորոշ է ռիթմի կազմակերպման ու զարգացման պարային սկզբունքը:

Ի հակադրություն գեղջկական երգի այն ժանրերի, որոնք պատկերում են ժողովրդի կյանքի ու պատմության տխուր, մռայլ էջերը (պատմական երգեր, անտունիներ և այլն), այս փոքրիկ պարերգերն իրենց գոյությամբ, իրենց ուրախ և լավատեսական բնույթով ապացուցում են, որ աշխատավոր ժողովուրդը կենսասեր է, լի կամքով, երբեք չի կորցնում հավատը վաղվա նկատմամբ, և որ իր կյանքի ամենաածանր օրերին անգամ նա երգում է ու պարում, հորինում ու ստեղծագործում...

Ժողովրդի այս հրաշալի հատկանիշի մասին այսպես է արտահայտվել ռուս մեծ գրող Մաքսիմ Գորկին. «Ֆոլկլորին բոլորովին խորթ է պեսիմիզմը... կոլեկտիվին բնորոշ է նրա անմահության և բոլոր թշնամական ուժերի նկատմամբ իր հաղթանակի հավատի գիտակցումը»[1]:

Պարերգերն իրենց կենսուրախ բնույթով և անմիջականությամբ մեծ մասսայականություն են վայելում և իբրև ատաղձ լայնորեն օգտագործվում ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ[2]:

---

[1] **А. М. Горький**, О литературе, Литературно-критические статьи, М., 1953, էջ 698:

[2] Այսօր ամենուր, հատկապես քաղաքներում և քաղաքամերձ գյուղերում պարում են հիմնականում երաժշտական գործիքների նվագակցությամբ: Սա XX դարասկզբի ծնունդ է և ունեցավ բացասական ազդեցություն գյուղական երգաստեղծության հետաքրքրական ժանրերից մեկի՝ պարերգի պահպանման վրա: Խախտվեց նրա սինկրետիկ՝ պարային շարժումների ու երգի, խոսքի ու դիմախաղի միասնաբար հանդես գալու հիմքը, այսինքն՝ ժանրը կորցրեց իր գումարելիների կեսից ավելին ու աղքատացավ: Հեռավոր գյուղերում, բարեբախտաբար, մինչև այսօր էլ պարում են հիմնականում երգելով՝ պարերգով:

ԿԱՏԱԿԵՐԳԵՐ ԵՎ ԵՐԳԻԾԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐ

Կատակն ու երգիծանքը, կատակերգն ու երգիծական երգը յուրօրինակ միջոցներ են, որոնց օգնությամբ ժողովուրդը քննադատում է հասարակական կյանքում տեղ գտած արատները, խարազանում մարդկային թերությունները և դրանով իսկ առաջադրում իր բարոյական չափանիշները:

Երգիծական երգերի ու կատակերգերի բովանդակությունը կենցաղում տեղ գտած ամոթալի երևույթների, ինչպես և մարդկային բնավորության բացասական գծերի ծաղրն է՝ ծուլություն, թափթփվածություն, մեծամտություն, շատախոսություն, հարբեցողություն, կաշառակերություն և այլն.

Քաղչա գյուղու ղըրմըզի,
Պատռիս՝ չեմ առնի քեզի:

— Այ տղա, դու ադա ես,
Ադա չես, բա զադա՞ ես,
Խպարտութուն մի արա,
Դու մի թուլի գյադա ես:

— Ես մի ազնիվ տղա եմ,
Միամոր սադաղա եմ,
Խպարտութուն չեմ անի,
Աղջիկներին աղա եմ:

— Դու գիտես բացված վա՞րդ ես,
Ուսում չունես, անկարդ ես,
Մի ջուլ քցիր լընջակդ,
Դու էլ ասիր՝ մի մարդ ես:

(Կոմիտաս, Երկ. ժող. 9, № 31,«Քաղչա գյուղու»)

Պարի սիրահար և շատախոս կինը հնձվորին ճաշ տանելիս ճանապարհին լսում է բոլոճիկի բզզոցը. անմիջապես ճաշը դնում է գետնին ու միջատի բզզոց-երաժշտության տակ սկսում է երգել ու պարել.

Դու զար, բոլոճիկ, զար,
Տղեն տուն կուլա,
Կիլա թըխ լա,
Դու զար ու ես խաղամ.
Իմ գուլու, քեզ սիրեմ,
Զար, բոլոճիկ, զար,
Դոր մի խաղամ ես.
Ճաշիկ դու պաղի,
Մինաս դու քաղի,
Մարան դու լացի,
Խմոր դու քացխի,
Բոլոճիկ, դու զար,
Սահակ դու սոված կաց,
Արև մտավ՝
Մինչ իրիկուն դինինի՞:

(Ս. Դեմուրյան, «Հայ ժողովրդական երգը» անտիպ հոդվածից[1])

Ծաղրելով բացասականը, ժողովուրդը հաճախ հակադրում է նրան դրականը: Ստորև բերվող երգում ամուսնության տարիքի հասած աղջիկը հոր ու մոր առաջարկները մերժում է՝ զանազան պատճառաբանություններ անելով կամ փեսացուների մեջ բացասական գծեր տեսնելով, բայց ջուլհակի հետ ամուսնանալ համաձայնում է, քանի որ սիրում է նրան.

[1] Պահվում է Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանի երաժշտական բաժնում, Ս. Դեմուրյանի ֆոնդում:

— Արե քե տամ նախրորդին:
— Ես չեմ առնի նախրորդին,
Չէ՛, դադո, չէ՛, բաբո, չեմ առնի:
— Քե կուտամ հորթարածին:
— Չեմ առնի հորթարածին,
Կերթա հորթեր, մոռնա զիս,
Չէ՛, հայրիկ, չէ՛, մայրիկ, չեմ առնի:
— Քե կուտամ թուջարբաշուն:
— Չեմ առնի թուջարբաշուն,
Էնի չունի հանգիստ քուն,
Գիշեր-ցերեկ չի գա տուն,
Չէ՛, հայրիկ, չէ՛, մայրիկ, չեմ առնի:
— Քե կուտամ ժուլիկ մարդու:
— Չեմ առնի ժուլիկ մարդու,
Խարամ փող ի, չըլնի տուն,
Չը չի կըպնե աչքիս քուն,
Չէ՛, հայրիկ, չէ՛, մայրիկ, չեմ առնի:
— Քե կուտամ քյավառցուն:
— Չեմ առնի ես քյավառցուն,
Շատ սեր ունի խըտ իշուն,
Երկու կողով իր իշուն,
Մախթով կըբըզե իշուն:
— Քե կուտամ ջուլհակբաշուն:
— Խա՛, հայրիկ, խա՛, մայրիկ, սրտովս ի,
Ես կառնեմ ջուլհակբաշուն՝
Մանա ճախրակ, կանչա զիս,
Մքուք թալա, պագա զիս,
Չեռ թալած էր վըր վզիս,
Գիշեր-ցերեկ խըտ կողքիս,
Հա՛, դադո, հա՛, բաբո, սրտովս ի:
Ես սիրել եմ, ես կառնեմ,
Որ ջուլհակին ես չառնեմ,
Բեմուրազ ես կմեռնեմ,
Խա՛, հայրիկ, խա՛, մայրիկ, սրտովս ի:

(Ս. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 143, «Չէ՛, դադո, չէ՛, բաբո»)

«Թաք տանեին» երգը կատակ-երգիծանքով դրսևորում է չամուսնացած, տարիքով աղջկա զգացմունքային ներքին աշխարհն ու մտածողությունը.

Թաք տանեին, տանեին,
Ցախավելը թագվոր էնեին,
Գոմեշը կեսրար էնեին,
Մատակը կեսուր էնեին,
Օսկու տեղ փուշ դնեին,
Իշու պոչը փուսկյոլ էնեին,
Թնդրին չուլը քողկ էնեին,
Նալերը պողմախ էնեին,
Ղազլե շապիկ հագցնեին,
Իշու կաշին գուլպա էնեին,
Ջեջիմը խրխա էնեին,
Ճլոփը գոգնոց էնեին,
Փատե պաշմաղ հագցնեին,
Թնդրին խուփը բարձ էնեին,
Իշուն չուլը դոշակ էնեին,
Խսիրը յորղան էնեին,
Գոմշին կոտոշը զուռնա էնեին,
Ալըրմաղը դմպիկ էնեին,
Էշը դավուլճի էնեին,
Նախիրը հարսնառ էնեին,
Կատուն սարկավագ էնեին,
Խորոզը ժամկոչ էնեին,
Քուղան կոլոտ էնեին,
Խաչէրկաթը խաչ էնեին,
Խոտի խալի փռեին՝
Խըսըրի տեղը դնեին,
Մեյմունի պես խաղցնեին,
Վեց, օխտ օր ծում պահեին,
Օրը տաս ժում ծեծեին,
Թաք տանեին, տանեին:

(Գ. Գրիգորյան, Հատընտիր, էջ 303, «Թաք տանեին»)

Հայհոյանքները, գռեհկաբանությունները, ազատ համեմատությունները երգիծական երգերի անհրաժեշտ բաղկացուցիչներն են և ստեղծում են նրանց բնորոշ կոլորիտը: Կատակային բնույթ են ստեղծում բառախաղերը:

Երգիծանքի ձև է «անուն դնելը». մականունը բացասական գիծը ներկայացնում է ընդհանրացված ու խտացված: Ստորև բերված երգում, որ վերցված է Սպ. Մելիքյանի «Հայ ժողովրդական երգեր և պարերգեր» ազգագրական ժողովածուից (հատ. I, № 19) նկարագրված են երեսուն գյուղի բնակիչներն իրենց բնավորության հատկանշական գծերով: Երգի կատակային բնույթը սրված է կրկնակ-երկտողի ծաղրական բառակազմով «ըմըլըմը զոզո...», որը զիարեթցուն ներկայացնում է իբրև երկայնահասակ ու երկարավիզ.

Ըմըլըմը զոզո, ըմըլըմը զոզո,
Ըմըլըմը զոզո, զիարեթցի:

Իջի Խասգեղ, տես բարդի ծառ,
Դարձի Արախ, տես դոստ ու յար:

Պարկով աղուն էդ պըրտակցիք,
Գրիրի ուտող էդ նորշենցիք:

Քոմրի վառող էդ սարնիկցիք,
Սոխ ծախող էդ հավատորցիք:

Գելու բռնող էդ եղգրցիք,
Թումբնի գողցող էդ գյալեցիք:

Շատ քրդախոս էդ պահլասցիք,
Իշու քշող էդ պըսանցիք.

և այլն:

Հայ գեղջուկ երգերում ծաղրն ու երգիծանքը ունեն մեղմ, զուսպ երանգ, բարեհոգի արտահայտություն. դրանք թեպետև անցնում են կատակի սահմանները, բայց սոցիալական սրության չեն հասնում: Այդ սահմանները խախտվում են այն դեպքերում, երբ արատը վնասում է ողջ հասարակայնությանը: Այսպես ժողովուրդը սուր ծաղրի առարկա է դարձնում այն վանականներին, տերտերներին ու կեղծավոր աբեղաներին, որոնք քարոզել են բարեպաշտության ու հնազանդության գաղափարները, սերը համարել են մեղք, բայց և իրենք էլ մեղանչել են.

Արևն առե լուսե լուս,
Կանչեք Մայրամ, թող կյա տյուս,
Էս ի՞նչ խոսքեր իխան տյուս,
Աստված առներ ազիզ լուս:

Մայրամ առուն թռիր ի,
Տերտեր յախեն պռնիր ի,
Էրկու չամիչ տվիր ի,
Տըսվերկու պաքյ առիր ի:

(Սպ. Մելիքյան, Գ. Գարդաշյան, Վանա երգեր 2, № 95, «Արևն առե լուսե լուս»)

Ժողովուրդը ծաղրի է ենթարկում նրանց փողասիրությունը, շատերի անգրագիտությունը.

Ամաև, տերտեր, ամոթ ա,
Տերտեր փարին կարոտ ա.
Տերտեր մատներ խաղցըրեց,
Շահին կապեկ փախցըրեց:

Ամաև, տերտեր, ամոթ ա,
Տերտեր փարին կարոտ ա.
Ուտեմ տերտերի քրճիկ,
Առնեմ տերտերի աղջիկ:

(Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 145, «Ամաև, տերտեր, ամոթ ա»)

Ջուրն էկավ արփին, արփին,
Հայկո ջան,
Համ տիրացու, համ դարբին[1],
Հայկո ջան:
Ջուր չէր ջրե ծառները,
Գիր չէր գրե մատները:

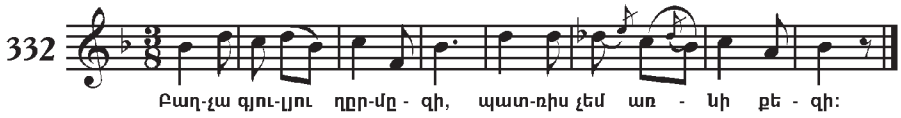
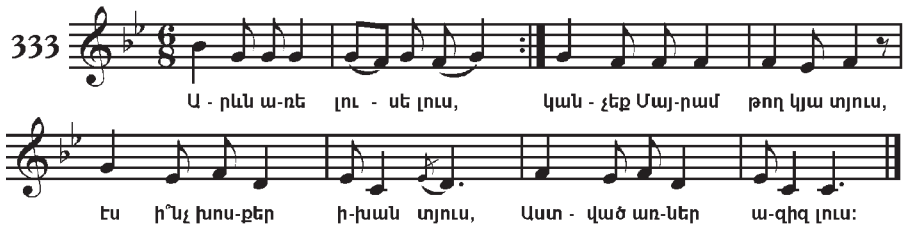
(Սպ. Մելիքյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Շիրակի երգեր, № 60, «Հայկո ջան». տեքստը լրացված է Մ. Աբեղյանի «Ժողովրդական խաղիկներ»-ից № 2499, էջ 454)

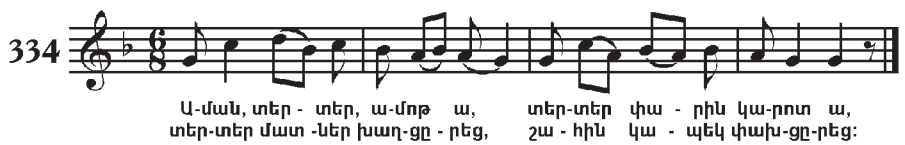
[1] Օրինակներից մի երկուսում հիշատակված են որոշ արհեստներ: Ընդհանրապես ժողովրդական խաղիկներում արհեստների մասին հիշատակությունները հազվադեպ են, որովհետև գյուղերում զբաղվել են հիմնականում հողագործությամբ, այգեգործությամբ, անասնապահությամբ և այլն:

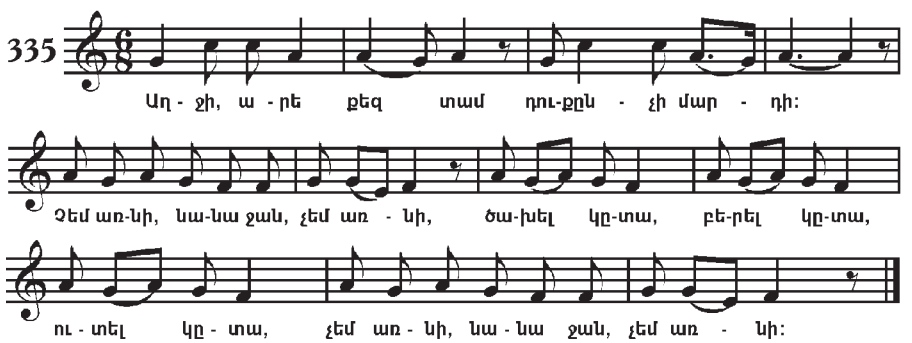
Այսպես, ժողովրդի սուր աչքից ոչինչ չի վրիպում. նա ամենայն ճրբանկատությամբ ու ճշմարտացիությամբ «արձանագրում» է կենցաղի բացասական-տիպականը՝ երբեմն բարեսիրտ ծիծաղով, երբեմն չարաճճի հումորով, երբեմն զվարթ հեգնանքով, երբեմն քնարական և կամ որևէ այլ երանգով: Երգիծական երգերի ու կատակերգերի արժեքը նրանց դաստիարակչական մեծ նշանակություն ունենալու մեջ է:

Կատակերգերի և երգիծական երգերի երաժշտական լեզուն

Կատակերգերն ու երգիծական երգերը երաժշտական իմաստով համարյա նույն պարերգերն են, այսինքն, սրանց համար բնորոշ են շարժման պարբերականությունը, փոքր ծավալը, կրկնությունը, հիմնականում հատվածների համաչափությունն ու ձևի քառակուսի կառուցվածքը, կատարման կենսուրախ բնույթը:

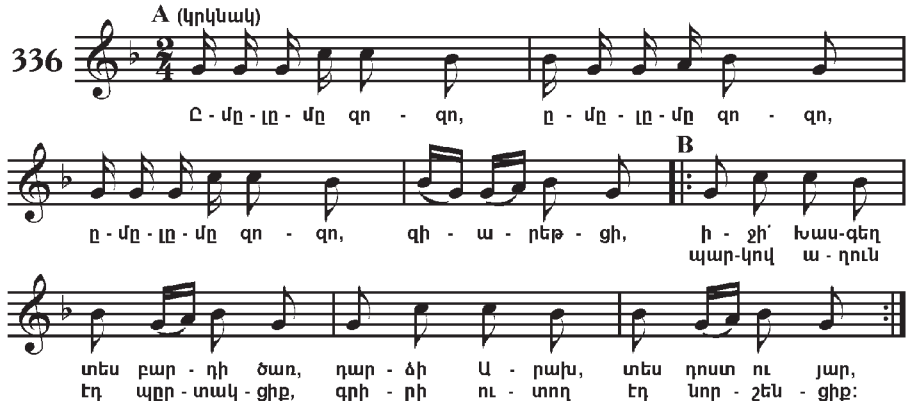
ԲԱՂՉԱ ԳՅՈՒՂՅՈՒ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 9, № 31)

ԱՐԵՎՆ ԱՌԵ ԼՈՒՍԵ ԼՈՒՍ (Սպ. Մելիքյան, Գ. Գարդաշյան, Վանա երգեր 2, № 95)

ԱՄԱՆ, ՏԵՐՏԵՐ, ԱՄՈՒԹ Ա (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 145)



ՉԵՄ ԱՌՆԻ, ՆԱՆԱ ՋԱՆ (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 142)

Կատակերգերում ու երգիծական երգերում մեծ է ռիթմի դերը. նա այդ երգերի երաժշտական բովանդակությանը սրություն հաղորդողն է: Երբեմն դա ձեռք է բերվում ռիթ-

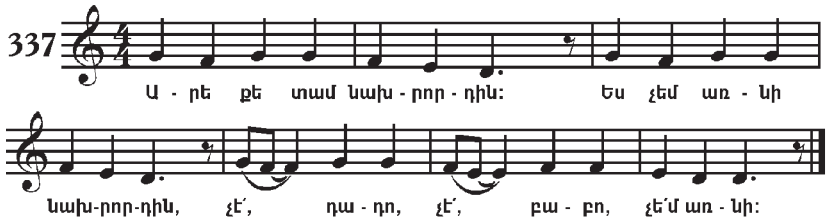
մական տարբեր պատկերներ իրար հակադրելու միջոցով. այսպես է ստորև բերված երգում, ուր կրկնակը (A) բնորոշվում է աշխույժ ռիթմով, իսկ բուն երգը՝ (B) հանդարտ, բայց և ընդգծված ու հատու ռիթմով.

ԸՄԸԼԸՄԸ ԶՈՋՈ (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 19)

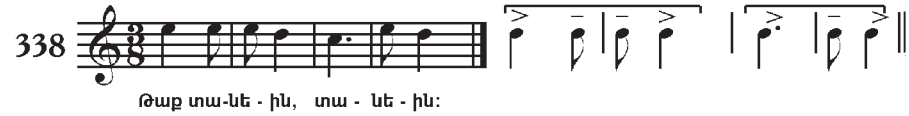


Մեղեդու «հեղինակավոր», «ծանր» բնույթի (հատկապես երգի երկրորդ մասի) և տեքստի բովանդակության մեջ կա մեծ հակադրություն: Այդ հնարով երգում ստեղծված է «երաժշտական հեգնանք»:

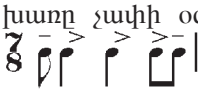
Բոլորովին այլ սկզբունքով է կառուցված ստորև բերված երգը.

ՉԷ՛, ԴԱՂՈ. ՉԷ՛, ԲԱԲՈ (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 143)

Այստեղ հավասար տևողությունների արագ հաջորդումով, որոնցից ամեն մեկը երաժշտականացնում է տեքստի մեկ վանկ, ստեղծված է շուտասելուկները հիշեցնող ռիթմ՝ աղջիկն ու ծնողները վիճում են «կարկտի պես վրա տալով»: Երգի կատակային բնույթի ստեղծմանն են նպաստում ռիթմական պատկերների միօրինակությունը խախտող սինկոպաները:

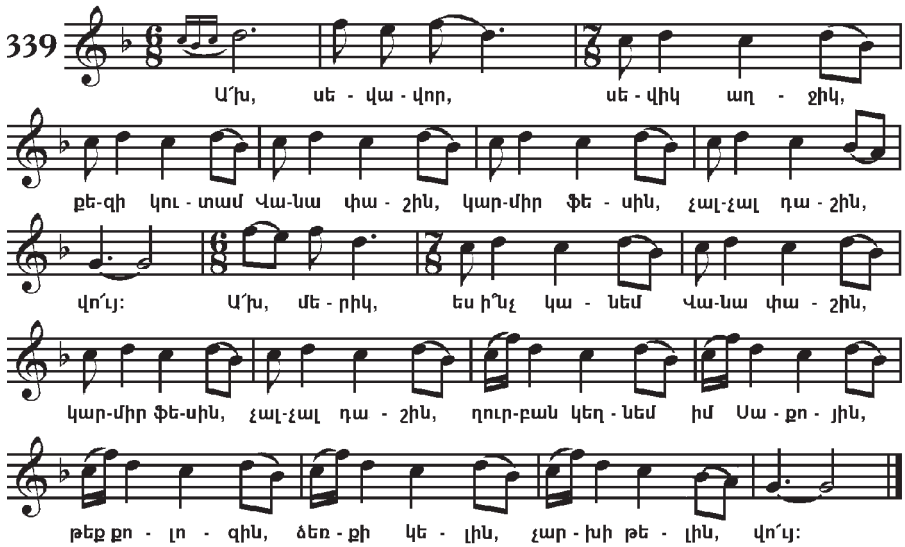
Զվարթ հումոր կա «Թաք տանեին» երգում: Այն ձեռք է բերված տեքստի ու երաժշտության համապատասխանությամբ: Տանը մնացած աղջիկը ազատ արտահայտությունների ու ծիծաղելի համեմատությունների միջոցով ծաղրում է իր վիճակը, ինչպես ժողովուրդն է ասում՝ «ձեռ է առնում» ինքն իրեն:

ԹԱՔ ՏԱՆԵԻՆ (Ս. Դեմուրյան, Հայ ժող. երգեր և նվագներ 9, № 68)

Երաժշտական իմաստով սա փոքր պարերգ է, առանց ավարտի: Երգը պարզ է (նույնիսկ պարզունակ) իր բոլոր բաղկացուցիչներում. միայն «խորամանկ», անկանոն ձևով հանդես եկող ռիթմական շեշտադրությունն է, որ մեղեդուն հաղորդում է կատակային հնչողություն:

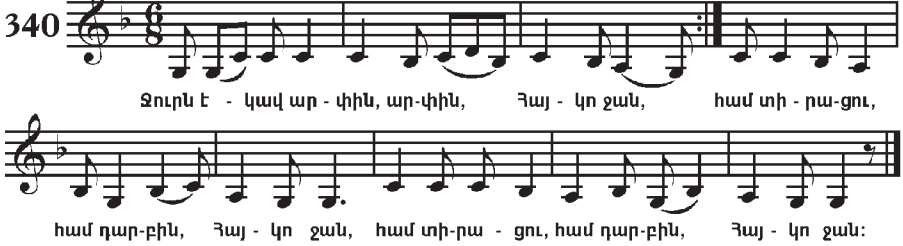
Լուրջ թեմա, արտահայտության զավեշտական ձև և երաժշտական տեքստի պարզունակություն՝ այս ձևով է ստեղծված երգի ծաղրը:

Կատակերգերն ու երգիծական երգերը բազմազան են իրենց երանգներով, երաժշտական մանրամասներով: Դա ակներև է նաև ստորև բերված «Ա՜խ, սևավոր, սևիկ աղջիկ» երգում, որն ունի երգային կերտվածք: Ծաղրը ձեռք է բերվել ոչ միայն 7/8 խառը չափի օգնությամբ, որն ստեղծում է ռիթմական հետաքրքիր շեշտադրություն՝  այլ նաև երգային կերտվածքը կատակային տեքստի հետ զուգորդելու միջոցով.

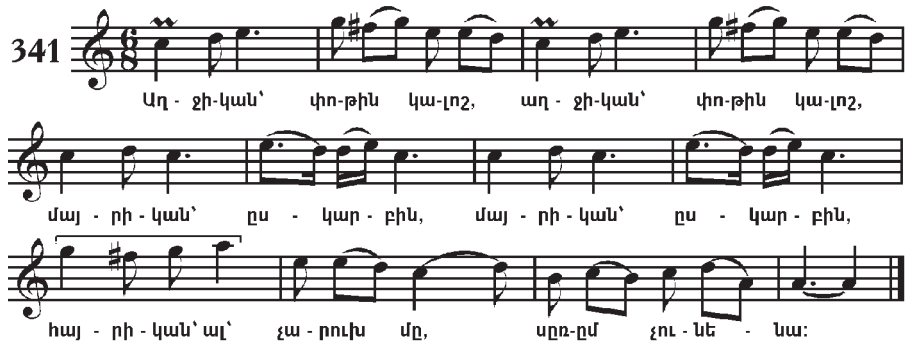
Ա՜Խ, ՍԵՎԱՎՈՐ, ՍԵՎԻԿ ԱՂՋԻԿ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 234)



Նույն հնարն է օգտագործված և «Հայկո ջան» երգում, ուր ծաղրվում է առանձին հոգևորականների անգրագիտությունը: Երգը սահուն է, ջերմ շունչ ունի, որ ստեղծում է «կարեկցանքի» շեշտ (կարծես մեղմում է տեքստում բացահայտ ձևով արտահայտված ծաղրը): Մեղեդու զարգացման լայն շունչը ապահովում է նրա երգայնությունը, իսկ կառուցման կենտ սկզբունքը՝ երգի նրբությունը, մեղմությունը: Ի դեպ, կառուցման կենտ սկզբունքն ընդհանրապես բնորոշ է հայ գեղջուկ երգին (ստորև բերված երգն ունի երեք հատված, իսկ ամեն մի հատված՝ երեք տակտ).

ՀԱՅԿՈ ՋԱՆ (Սպ. Մելիքյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Շիրակի երգեր, № 60)

Երաժշտական կատակի հնար է նաև երգի բարձր հնչյունների օգնությամբ կատակ բառերն ընդգծելը: Այդ հնարն է օգտագործված, օրինակ, Սիհրան Թումաճանի «Հայրենի երգ ու բան» ժողովածուի «Աղջիկան՝ փոթին կալոշ» պարերգում, որի զվարճական

բովանդակությունը ներկայացնում է ժողովրդական երգարվեստում տարածված մի թեմա. աղջկան ու մորը նվեր են բերում հագուստ-կապուստի ընտիր տեսակը, իսկ հորը, կարծեք ծաղրելու համար՝ ամենավատն ու «պակասավորը»: Վերջինիս մասին ասված խոսքերն են, որ ուղեկցվում են երգի բարձր հնչյուններով.

ՈՂՋԻԿԱՆ՝ ՓՈԹԻՆ ԿԱԼՈՇ (Մ. Թումաճան, Հայրենի երգ ու բան 1, № 61)

Երգի ծանոթագրության մեջ Մ. Թումաճանը գրում է. «...երգը լադային վերին ձայները գործածելով, ավելի աշխուժություն է տալիս պարեղանակին, այսպիսով երգի ծաղրականությունն ու ծիծաղելիությունը ընդգծելով»[1]:

Ծանոթագրությունը միաժամանակ ևշում է կատակերգերի ու պարերգերի ժանրային աղերսման մասին, մի բան, որ հնարավոր է այդ երկու ժանրերի երաժշտական լեզվի առանձնահատկություններում նկատելի ընդհանրությունների շնորհիվ:

Երգիծական երգերն ու կատակերգերն ուշագրավ են ոչ միայն իրենց դաստիարակչական նշանակությամբ, այլև երաժշտական լեզվի հնարանքների օգտագործման բազմազանությամբ ու հնարամտությամբ:

ՕՐՈՐՆԵՐ

Օրորը[2] ժողովրդական երգաստեղծության հնագույն և կենսունակ ժանրերից է: Հայտնի է նաև **նանա, լուրիկ, րուրիկ, այեր, հայրուր** (հայ րուր՝ այ օրոր) և այլ անուններով: Օրորների հիմնական թեմատիկան մայրական սերն է դեպի սիրասուն զավակը.

Նանա, նանա, նանա, օրսանգյուլ,
Պախրեն կուգա ծիծ կուտա,
Օրոր-օրոր, ա՛յ էրա,
Ջիգյար չունի, քիչ կուտա,
Ա՛յ էրա, ա՛յ էրա,
Մանտրատերև քեզ փաթթոց,

---

[1] **Մ. Թումաճան**, Հայրենի երգ ու բան 1, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1972, էջ 224:

[2] Որոշ մասնագետներ գտնում են, որ օրորները պետք է ընդգրկվեն կանանց աշխատանքային երգի ժանրում, քանի որ կինը քնեցնում է երեխային նույն անհրաժեշտությամբ, ինչպես կատարում է իր տնային մյուս աշխատանքները և որ օրորի հիմքում ընկած է ձեռքի միալար շարժումներն այնպես, ինչպես կանանց այլ աշխատանքների հիմքում:

Դասագրքում օրորները ներկայացված են իբրև ինքնուրույն ժանր. նա առանձնանում է բնորոշ թեմատիկայով, երաժշտական լեզվի առանձնահատկություններով և ֆունկցիայով:

Լենատերև քեզ ծածկոց,
Ծառներ քեզի օրորոց:

(Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 10, «Օրոր»)

Երբ կը թրմմի քառսուն օրըդ,
Որ ճանաչես հորդ ու մորդ,
Ցորնով լցվի հորդ ու ձորըդ,
Նանիկ, Ավիկ, սիրուն բալիկ,
Նանիկ, նանիկ, նանիկ:

Թե երեսդ բանամ, աշես,
Դու դեռ քյոռփա և մատղաշ ես,
Կուլաս, իմ սիրտը կըմաշես,
Նանիկ, Ավիկ, սիրուն բալիկ,
Նանիկ, նանիկ, նանիկ:

(Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 12, «Նանիկ»)

Սիրող մայրը օրորներում գեղեցիկ համեմատություններ է անում՝ ընտրելով քնքուշ, փաղաքշական արտահայտություններ, բառեր՝ գառնուկ, փիսիկ, ծաղիկ, «ծառի թփերը ծածկոց» և այլն, որոնք նպաստում են օրորների պատկերավորությանը.

Նանիկ, գառնուկ ջան, նանիկ,
Գոգնոց թոկերս օրորոց,
Ծառի թփերը ծածկոց,
Մանդր թփերը փաթթոց:

Լուրիկ, գառնուկ ջան, լուրիկ,
Լուսնակը քե խաղցնի,
Արևը քե տաքցնի,
Վերինը գա քե ծիծ տա:

Ծառի տակը քուն դնեմ,
Ծառը վրեդ հով էնե,
Ծառի ճղքեն կապ դնեմ,
Նանիկ, գառնուկ ջան, նանիկ:

(Սպ. Մելիքյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Շիրակի երգեր, № 120, «Նանիկ»)

Համեմատությունները, նաև զանազան հիշատակություններն ընդհանրապես, հարըստացնում են օրորների բովանդակությունը: Համեմատություններում հիշատակվում են ոչ միայն ծաղիկների ու կենդանիների անուններ, այլ նաև քաղաքների ու գյուղերի, օգտագործվում են առածներ (աղջիկը՝ դրսի պատն է, տղան՝ ներսի), ասույթներ (օջախի ծուխը վառ պահողը տղան է), արվում են անեծքներ ու օրհնանքներ, մաղթանքներ ու գովքեր՝ կապված մանկիկի ապագա կյանքի հետ.

Ծալիք դումաշ իմ բալա,
Տռնի կյումաշ իմ բալա.

(«Սովետական արվեստ» № 6, էջ 2, 1980)

Օրինակում աղջիկը մոր համար տան մեջ պահված թանկարժեք և անգնահատելի մետաքս է, իսկ տղան՝ դռանը կանգնած լուծ քաշող գոմեշ, այսինքն՝ աշխատասեր և ուժեղ:

Ստորև բերված քառյակն իր մեջ պարունակում է հավատալիքի տարրեր, չարքերի գոյությանը հավատացող մայրը պատրաստ է դրանց «դեմն առնել»՝ ապավինելով Աստվածամոր օգնությանը.

Որոր, օրոր օրերուդ,
Թևս դեմ բերեմ չարերուդ,
Չարխափան չարերդ խափանի,
Աստվածամարն արևդ պահի:

(Ռ. Գրիգորյան, Հայ ժողովրդական օրորոցային երգեր, էջ 55)

Համեմատություններ անելիս, բնականաբար, իր զավակին անհունորեն սիրող մայրը չի կարողանում խուսափել չափազանցություններից.

Ոչ մարն է բերեր նման,
Ոչ արևն ու ոչ լուսընկան,
Քեզ եղնիկ սարին բերեր,
Ու շահան բալան սնուցեր:

(Հ. Ճանիկեան, Հնութիւնք Ակնայ, էջ 412)

Օրորների մեջ կան նաև այնպիսի երգեր, որոնց բովանդակությունը անմիջական կապ չունի երեխային քնեցնելու հետ: Դրանց մեծ մասի թեմատիկան պատմական է.

Նանա, բալիկս, նանա,
Չուր չքնես, չեմ խանա,
Լուրիկ, լուրիկ, լուրիկ:
Փախեր եկեր ենք Վանա,
Տաճկու ձեռքեն դիվանա,
Լուրիկ, լուրիկ, լուրիկ:
Բալաս, լուրիկ, լուրիկ, լուրիկ:

Թուրք թորգեց մեզ յան բուրիկ,
Կտրեց հայուն բյուր-բյուրիկ,
Թոփ տարավ քո քաջ խերիկ,
Հեսիր գնաց քո քուրիկ:

Ա՜խ, լուսավոր Եվրոպա,
Քյո խոսք ո՞ւր մնաց ապա,
Մեր շեն երկիր Արմենիա,
Հորի՞ թորգիր խարաբա;

(Սպ. Մելիքյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Շիրակի երգեր, № 97, «Նանա, բալիկ»)

Հասկանալի է, որ նման երգերը երգվել են տղա երեխաներին քնեցնելիս, որոնց հետ են կապել թե՛ ընտանիքի և թե՛ երկրի ու ժողովրդի ծանր ու լուրջ հոգսերի լուծումը:

Ստորև բերված երգն էլ կնոջ ողբերգական ճակատագրի տխուր նկարագրություն է. երգողը իր կյանքի պատմությունն անում է բանաստեղծական ներշնչանքով.

Դա շապիկն է այն մարդու քաջ,
Բալա ջան,
Որ քեզի հայր նա կոչվում էր,
Որո՜ր, որո՜ր, բալա ջան:
Արյունոտ էր, կարմիր ներկված,
Բալա ջան,

Արտասուքով ես լվացի,
Օրո՛ր, օրո՛ր, բալա ջան:
Դեհ, մեծացիր, շուտ բոյ քաշիր,
Բալա ջան:
Չարի արյուն խմել սովրիր,
Օրո՛ր, օրո՛ր, բալա ջան:

(Ս. Դեմուրյան, Քնար, № 18, «Քրդուհու երգը»)

Պատմական թեմատիկա շոշափող օրորներն աղերսվում են պատմական երգերին, ողբերին ու անտունիներին:

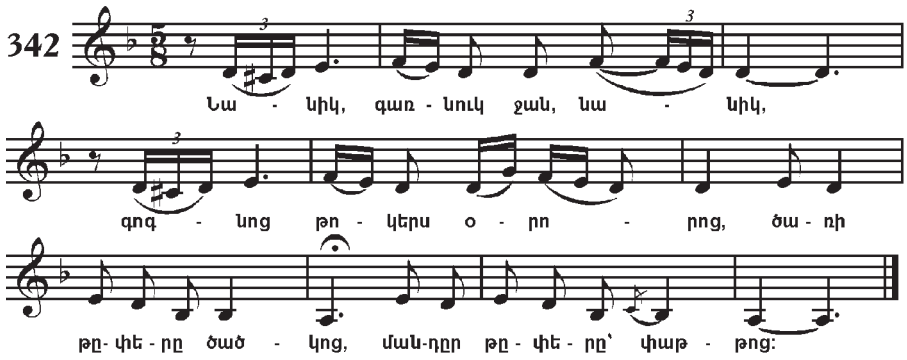
Օրորներում այլ թեմաների հանդես գալը բացատրվում է երկու կերպ. երեխային օրորելիս տնային բազմազան հոգսերից ազատ կինը ընկնում է հիշողությունների գիրկն ու երգով արտահայտում իրեն հուզող զգացմունքները. կամ՝ օրորի միջոցով նա կրած տառապանքների ու տանջանքների, կորցրած հարազատների համար ատելության ու վրեժխնդրության հրդեհ է բորբոքում, փոխանցում սերունդներին ողբերգական անցյալը, արթնացնում փոքրիկի սրտում հերոսական ոգի, ազգային արժանապատվության զգացում: Չէ՞ որ օրորները մանկան երաժշտական առաջին տպավորություններն են: Այդ ամենով հանդերձ, օրորների թեմատիկայում գերիշխողը երեխայի նկատմամբ տածած սիրո արտահայտումն է:

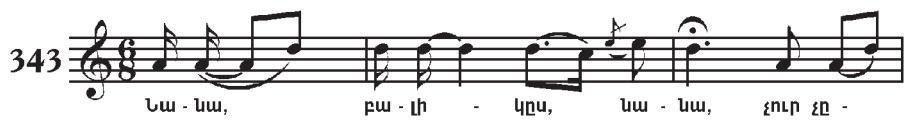
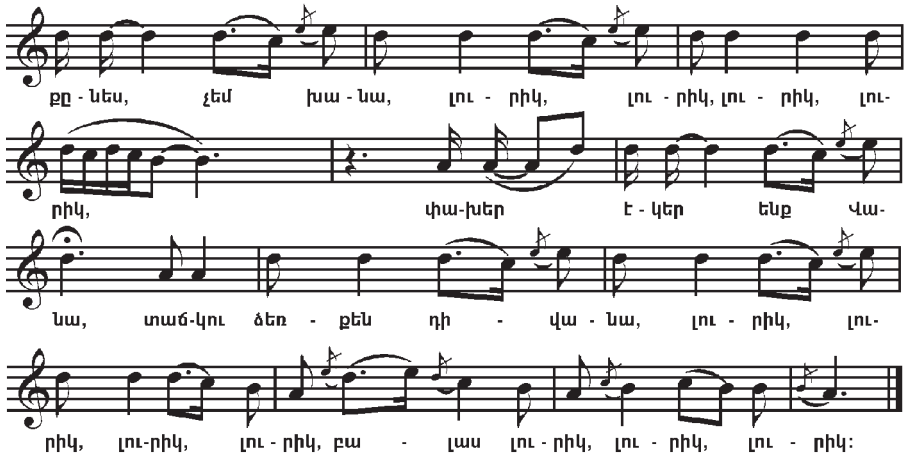
Օրորներն իբրև ժանր կենսունակ են այնպես, ինչպես սիրո երգերն ու ողբերը, հարսանեկան երգերը, քանի որ բոլորն էլ գեղարվեստորեն արտացոլում են կյանքի կայուն երևույթներ՝ ծնունդ, ամուսնություն, մահ:

Օրորների երաժշտական լեզուն

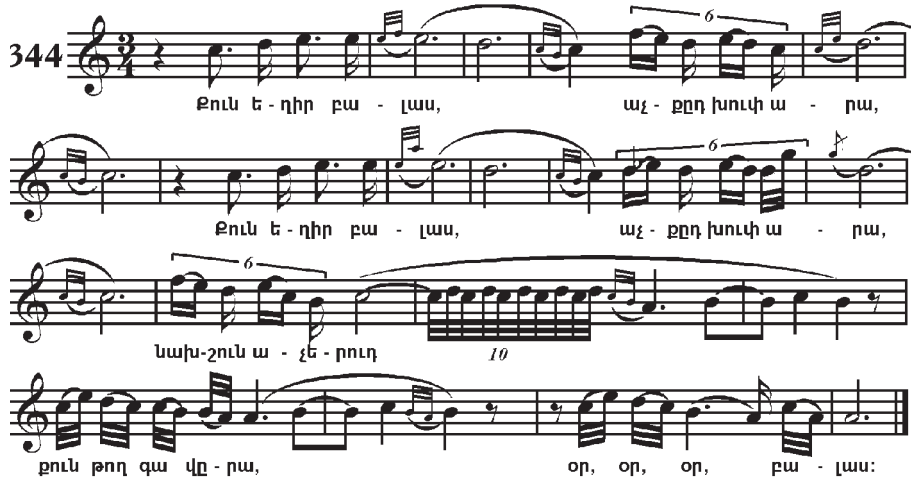
Օրորները երաժշտական լեզվի առանձնահատկությունների, կոմպոզիցիոն հարըստության և երաժշտական բառապաշարի տեսակետից ժողովրդական երգաստեղծության բարդ ժանրերից են. հատկապես հարուստ են իմպրովիզացիոն տարրերով:

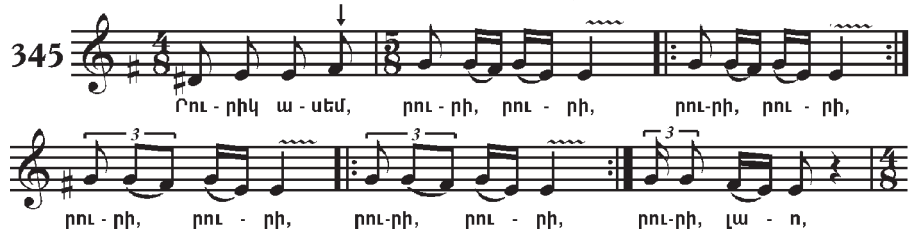
ՆԱՆԻԿ (Սպ. Մելիքյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Շիրակի երգեր, № 120)



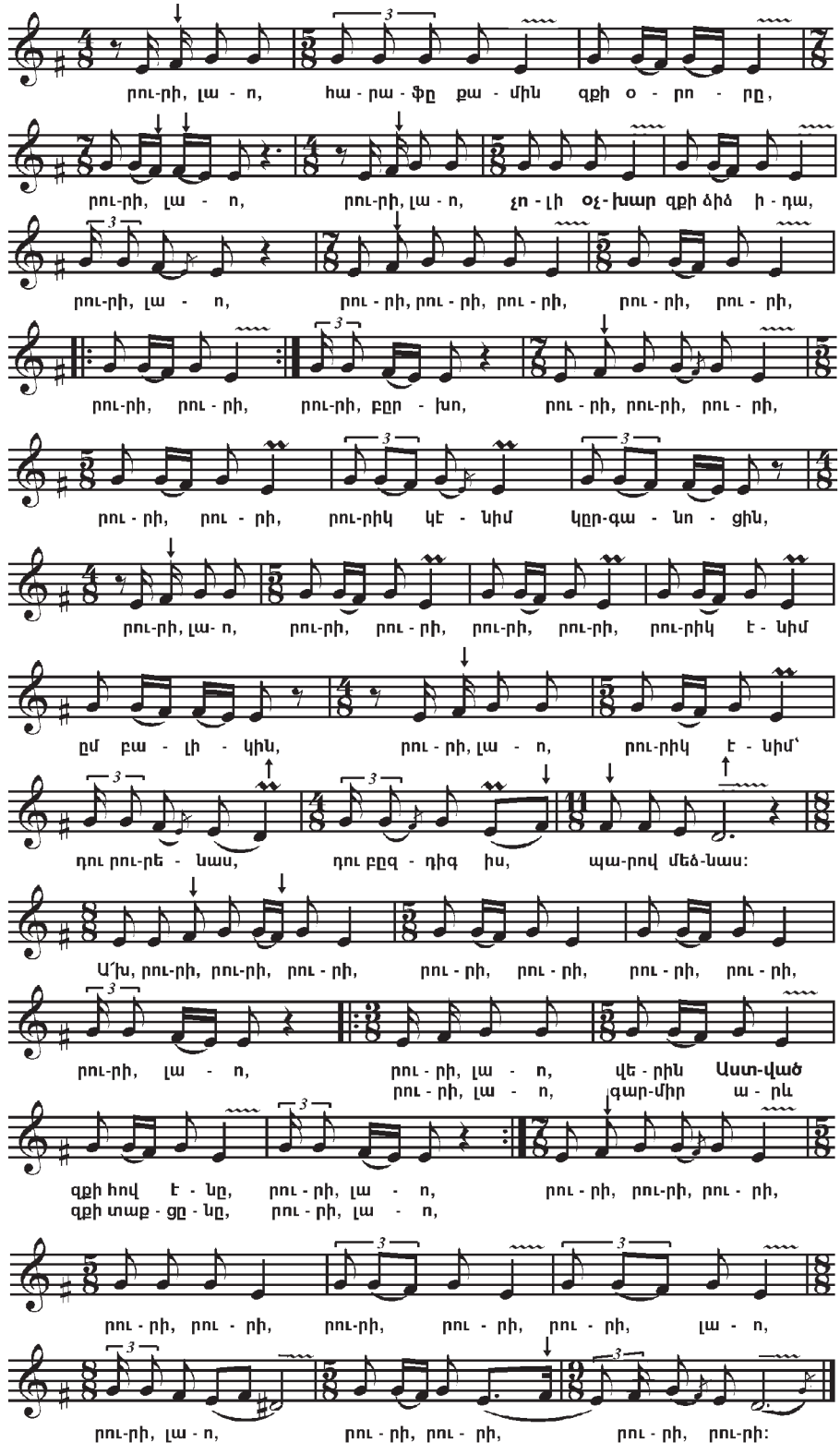
ՆԱՆԱ, ԲԱԼԻԿՍ (Սպ. Մելիքյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Շիրակի երգեր, № 97)



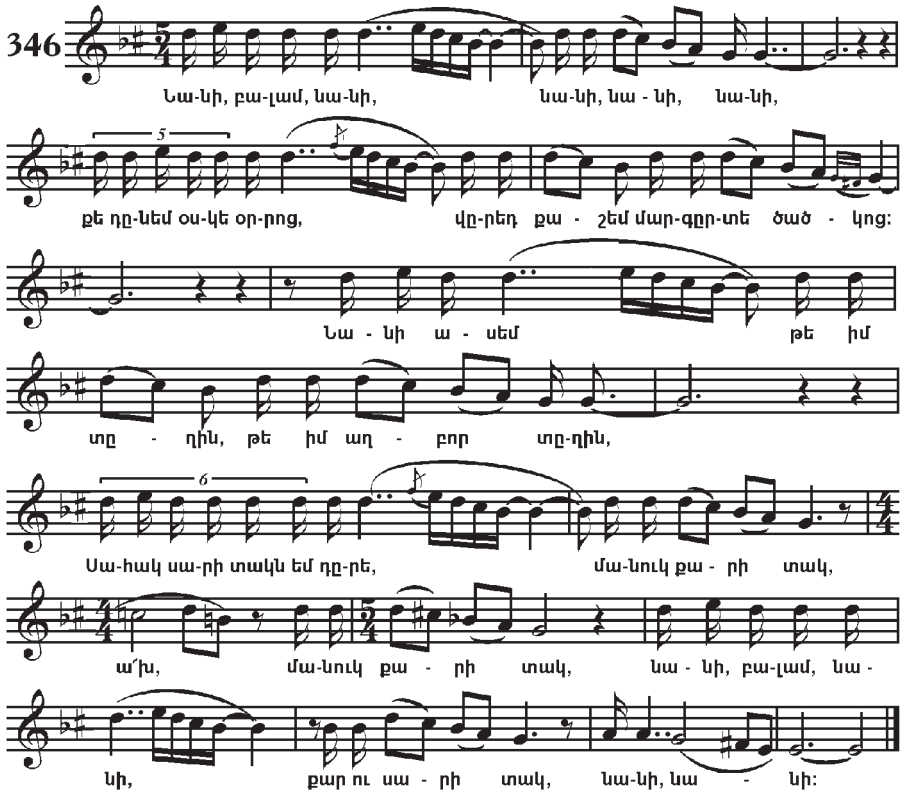
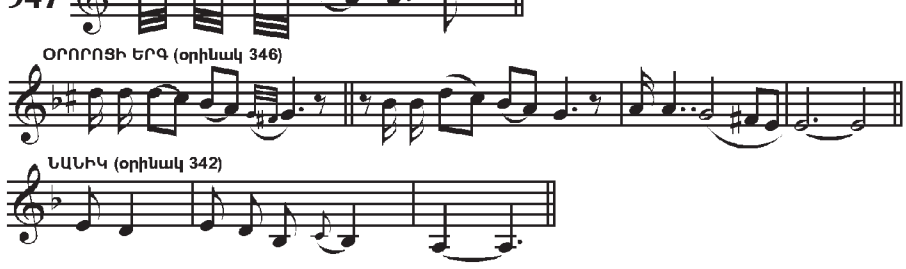
ՔՈՒՆ ԵՂԻՐ, ԲԱԼԱՍ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 2, № 108)



ՐՈՒՐԻ[1] **(կոնսերվատորիայի ժող. ստեղծ. կաբինետի ֆոնդ)**

---

[1] Երգը ձայնագրվել է Երևանի պոլիտեխնիկական ինստիտուտի կազմակերպած հայ ազգագրական երգի ու պարի՝ ԵՐՊԻ-81 փառատոնի ժամանակ, Սարդարապատի Ազգագրական թանգարանում: Մասնակցում էին անհատ կատարողներ և երգչախմբեր:

Օրինակը երգել է Հայկանուշ (Հարգո) Գրիգորյանը, Թալինի շրջանի Ն. Բազմաբերդ գյուղից: Նոտագրությունը Ա. Փահլևանյանի: Տե՛ս նաև «Թալին» (Հայկական ժողովրդական երգեր և նվագներ: «Սովետական գրող», Երևան, 1984, էջ 78):

րու-րի, լա - ո, հա - րա - ֆը քա - մին զքի օ - րո - րը,
րու-րի, լա - ո, րու-րի, լա - ո, չո - լի օչ - խար զքի ձիձ ի - դա,
րու-րի, լա - ո, րու - րի, րու - րի, րու - րի, րու - րի, րու - րի,
րու-րի, րու - րի, րու-րի, բըր - խո, րու - րի, րու-րի, րու - րի,
րու - րի, րու - րի, րու-րիկ կէ - նիմ կըր-գա - նո - ցին,
րու-րի, լա- ո, րու-րի, րու - րի, րու-րի, րու-րի, րու-րիկ է - նիմ
ըմ բա - լի - կին, րու - րի, լա - ո, րու-րիկ է - նիմ՝
դու րու-րե - նաս, դու բըզ - դիզ իս, պա-րով մեձ-նաս:
Ա՛խ, րու-րի, րու-րի, րու - րի, րու - րի, րու - րի, րու - րի, րու - րի,
րու-րի, լա - ո, րու - րի, լա - ո, վե - րին Աստ-ված
րու - րի, լա - ո, գար-միր ա - րև
զքի հով է - նը, րու - րի, լա - ո, րու - րի, րու-րի, րու - րի,
զքի տաք - ցը - նը, րու - րի, լա - ո,
րու - րի, րու - րի, րու-րի, րու - րի, րու - րի, լա - ո,
րու-րի, լա - ո, րու - րի, րու - րի, րու - րի, րու-րի:

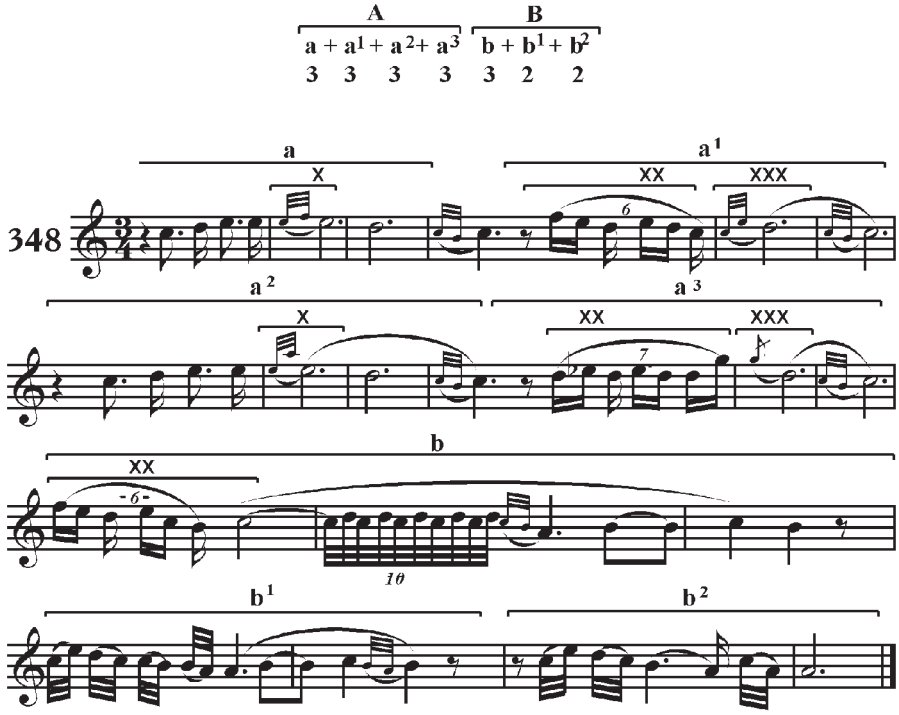
ՕՐՈՐՈՑԻ ԵՐԳ (Հ. Հարությունյան, Մանյակ, № 51)

Օրորները հիմնականում լայնաշունչ են, մեծ հնչյունածավալով, նրա մեծ հատվածներ ընդգրկող աստիճանական կամ աստիճանականը հիշեցնող շարժումով. այս ամենն էլ հենց ստեղծում են մեղեդու լայն շունչը.

Երգ-օրորների մեղեդիները գեղեցիկ են շնորհիվ նրանց զարդարուն ռիթմի, ոլորուն ինտոնացիոն պատկերների, օգտագործված երաժշտական զարդարանքների: Այդ ամենի զուգորդումը օրորներում ստեղծում է «հնչյունային ասեղնագործության» պատրանք, հարուստ ու պատկերավոր լեզու:

Օրորները ժողովրդական երգաստեղծության զարգացած ժանրերի նմուշներից են. դրա ապացույցը այդ երգերում **բարդ տարբերակման** վրա հիմնված մոտիվային զար-

գացման սկզբունքի առկայությունն է. օրորներում երաժշտական մտքերը ծավալվում են մեկը մյուսից բխելով, միմյանց հետ կապակցված, մեկը կազմում է մյուսի տրամաբանական զարգացումը, խորացված, **զգալիորեն** փոփոխված տարբերակը:

Թեմատիկ զարգացմանը մոտեցող այս սկզբունքն ընդհանրապես բնորոշ է հայ գեղջուկ երգի այն բոլոր ժանրերին, որոնք ունեն երաժշտական տրամաբանության ու զարգացման բարձր աստիճան (հորովելներ, անտունիներ, վիպերգեր և այլն):

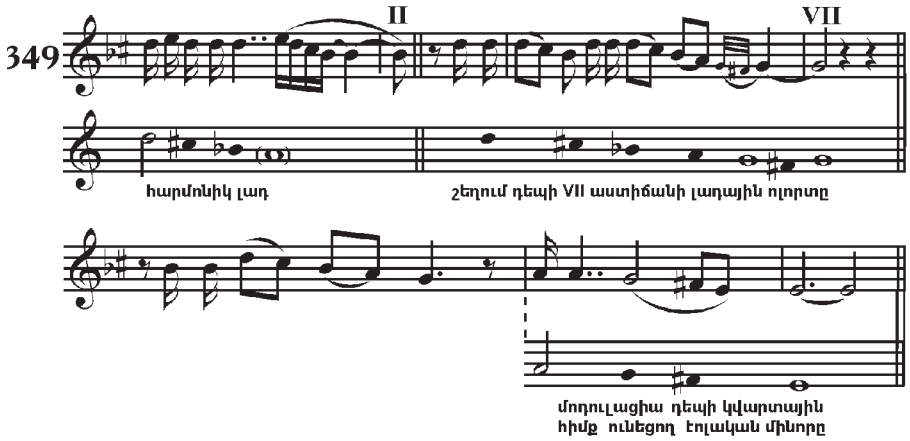
Վերլուծենք Կոմիտասի գրի առած «Քուն եղիր, բալաս» օրորը: Նա ծավալվում է զարգացման միջանցիկ սկզբունքով. այդուհանդերձ, նրա ձևը կարելի է սխեմավորել այսպես.

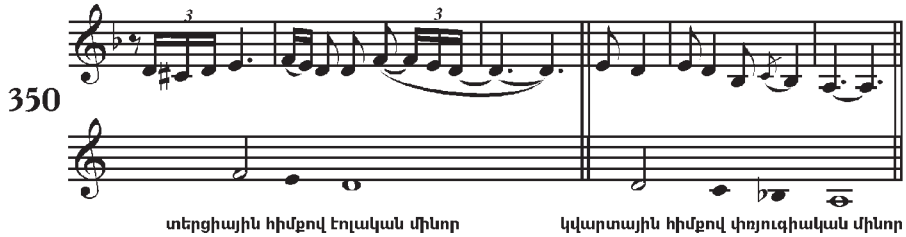


Օրինակը ուշադիր դիտելիս կարելի է նկատել, որ թեմատիկ ընդհանրություն կա ոչ միայն a-ի ու նրա տարբերակների և b-ի ու նրա տարբերակների միջև (նշված աստղիկներով), այլ հենց իրենց՝ a-ի ու b-ի միջև. ամեն մի տարբերակվող կառուցվածք ոչ միայն իր նախորդից տարբերվում է որևէ մանրամասնության փոփոխությամբ, այլև հանդիսանում է նրա ինտոնացիոն զարգացումը, իսկ a-ից սկիզբ առած b-ն a-ի տրամաբանական զարգացումն է:

Օրորների տրամաբանական բարձր կազմակերպվածությունն ապացուցում է նաև նրանց լադային զարգացած հենքը: Նրանք ծավալվում են տարբեր լադերում՝ տերցիային հիմք ունեցող էոլական մինորում (օրինակ 344), կվարտային հիմք ունեցող էոլական մինորում (օրինակ 343) և այլն:

Օրորներին բնորոշ լադերը մեծ մասամբ հարստացված են մոդուլացիաներով ու զգալի շեղումներով. օրինակ, «Օրորոցի երգ»-ի (օրինակ 346) հնչյունաշարը կազմված է երկու լադերի՝ հարմոնիկ լադի ու կվարտային հիմք ունեցող էոլական մինորի զուգորդումից և իր ծավալման ընթացքում կատարում է հետևյալ շեղումները .



«Նանիկ» երգում (օրինակ 342) նույնպես զուգորդվել են երկու լադ՝ տերցիային հիմք ունեցող էոլական մինորն ու կվարտային հիմք ունեցող փռյուգիական մինորը.

Ուշագրավ է այս օրորի լադը թե՛ իր կվարտային հիմքով և թե՛ զուտ փռյուգիական (բայց նաև լոկրիական) երանգով, որը գեղջկական երգաստեղծությանը բնորոշ չէ: Սակայն անկախ այս նոր հիմքից, կվարտային հենակետով փռյուգիական մինորը, որպես փռյուգիական մինորների «ընտանիքին» պատկանող լադ, միանգամայն նպաստավոր է օրորների երաժշտությանը բնորոշ ջերմ տրամադրություններն արտահայտելու համար: Անշուշտ, դրան նպաստում են նաև ռիթմա-ինտոնացիոն դարձվածքներն իրենց տերցիային ու կվարտային քայլերի «փափուկ», մեղմ ու հանգիստ բնույթով:

Այն օրորները, որոնց թեմատիկան պատմական է և ունեն պատմողական տարրեր, միաժամանակ բնորոշվում են արտահայտության զուսպ ձևով, էպիկական հանգիստ շնչով (տե՛ս օրինակ 343):

Օրորները հորինում և կատարում են կանայք: Կոմիտասը կանանց կատարումներին չափազանց մեծ նշանակություն է տալիս. նա գտնում է, որ ընտանիքի բարքերն ու սովորույթները պահպանողները կանայք են, որ նրանց միջոցով են երգերը, երաժշտության ազգային ոգին անցնում սերնդե-սերունդ: Կոմիտասյան տեսանկյունից օրորները գնահատելիս նրանց արժեքն, անշուշտ, կրկնապատկվում է:

ՔՆԱՐԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐ

Քնարական երգերը հայկական ժողովրդական երգաստեղծության ամենամեծ բաժինն են կազմում: Մեծ է նրանց թեմատիկ բազմազանությունը, լայն՝ ընդգրկված թեմաների շրջանակը: Գեղջկական երգարվեստի այս ժանրում խմբավորվում են սիրո, սոցիալական անհավասարության, որբության, օտարության թեմաներով ստեղծված երգերը, ինչպես և մարդկային հոգեկան խոր ապրումներ պատկերող այլ երգեր:

Սիրո քնարական երգեր

Սիրո քնարական երգերը երանգների մեծ բազմազանությամբ արտացոլում են խոր զգացմունքներ, հոգեկան հուզումնալից ապրումներ:

Ակադեմիկոս Մ. Աբեղյանը սիրո քնարական երգն անվանում է «գյուղական սիրո երգ» և տալիս նրան կյանքի կոչող տարբեր մոտիվները. «սիրուց հիվանդանալն ու յարին հիվանդության բժիշկ համարելը, պատանուհու «թելիկ-մելիկ» գալը՝ տղային գրավելու համար, լվացք անելը, ջուր բերելը, ծնողների արգելք լինելը տղայի ու աղջկա սիրուն, թաքուն սիրելը, բամբասանքը,աղջկա համարձակությունն ու բամբասանքից չվախենալը, նշանածի գիշերային այցելությունը, նույնպես և վարձանքը (գլխագին), բռնի ամուսնացումը, աղջիկների չենթարկվելը ծնողների կամքին, աղջիկ փախցնելը, այլև հարևաններին սիրելը, աչքերին դեղ դնելը, սիրեկանի հետ այգում զբոսնելը, յարին սպասելը, սուտ բանի գնալը՝ յարին տեսնելու համար և բազմաթիվ մանր բաներ, որոնք սիրահար պատանության համար արժեքավոր են հանդիսանում»[1]:

Ստորև բերվող օրինակները հաստատում են այդ թեմաների գոյությունն ընդհանրապես հայկական ժողովրդական երգաստեղծության մեջ.

Ջորովս ջուր է գնում,
Հարցրեք՝ ո՞ւր է գնում,
Քենին մհանա արել,
Սիրածին տես է գնում:

(Խ. Տեր-Հովհաննիսյանց, Ծաղկեփունջ, էջ 215)

Ելա արտը, հաց տարա,
Յարիս տեսա, ետ դառա.
Խնձոր տվեց՝ ես չառա,
Էս ի՞նչ բեբախտ յար դառա:

(Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 102, «Քուվարի տակի ցելերը»)

Սարից գալիս ա քամի,
Դու չես մնում մի համի,
Ամեն աժող չաժողի՝
Մի թողնի միսըս ծամի:

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ I, № 131,«Ջաղացս մանի, մանի»)

Մեր տուն, ձեր տուն խանա-խանա,
Մորըդ ըսե, գա դուռ բանա.
Մեկ պագըմ տամ, մարդ չիմանա,
Աղջիկ մարալ, ո՞ւմ տնեն էս.

---

[1] **Մ. Աբեղյան**, Ժողովրդական խաղիկներ, Հայպետհրատ, Երևան, 1940, էջ 15:

Աղջիկ մարալ, ո՞ւմ տնեն էս.
Խելքս տարար, ո՞ւմ տնեն էս:

(Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 14, «Մեր տուն, ձեր տուն խանա-խանա»)

Հատկապես տարածված մոտիվ է «սիրուց հիվանդանալը»

Մեխակի ծառ եմ տնկել,
Քեզ համար հիվանդ ընկել:

Օխտը տարի տեղումս
Ես մի կշտի եմ պառկել:

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ I, № 111, «Ախչի, մազերդ թուխ է»)

Սազ ու քյամանին կը ճընկա,
Ես քու սիրուդ հիվանդ ընկա:

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ I, № 50, «Է՜յ, նազանի, նազլի դիլբար»)

Սիրո քնարական երգերում իբրև ենթատեքստ հանդիպում է աշխատանքի թեման: Աշխատանքը ոչ միայն դիտվում է իբրև ապագա համատեղ բարեկեցիկ կյանքի պայման, այլև երիտասարդների սերը զորացնող գործոն.

Իմ սրտով սիրած յարս,
Ջանից բեզարած յարս,
Ինձ համար հաց ես բերել,
Թազա մածուն ես մերել:

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ I, № 68, «Իմ սրտով սիրած յարս»)

Գութան վարենք պտերով,
Քեզ թոցնեմ ճտերով,
Ինձ քեզանից ջոկողին
Խանչալն ընկնի կողերով:

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ I, № 52, «Էս գիշեր, լուսնյակ գիշեր»)

Կովի հորթը կապեցիր,
Նստար տակը կթեցիր,
Կաթն ու կարագը մեղրած՝
Յարիս փեշքեշ ղրկեցիր:

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ I, № 138, «Արազի խոր ատեքը»)

Քնարական սիրո երգերը գեղջուկի զգացմունքների, նրա բանաստեղծական ոգեշնչվածության արտացոլումն են: Ի տարբերություն հայրենների, որոնց մեջ սիրո տրամադրություններն ունեն դրսևորման առավել ազատ ու համարձակ երանգներ, քնարական երգերում պատանին կամ աղջիկը իր զգացմունքներն արտահայտելու համար միշտ ընտրում է արտահայտության զուսպ ձևեր՝ երբեմն օգտագործելով տարբեր համեմատություններ ու այլաբանություններ: Զգացմունքի գեղեցկությունն ու նրա արտահայտման զուսպ ձևը ստեղծում են սիրային երգերի բանաստեղծական տեքստին բնորոշ պատկերավորությունն ու ողջամտությունը.

Աղջի, դու հուր ես, մուր ես,
Ես ծարավ եմ, դու ջուր ես,
Էս Համբարձման գիշերը
Քեզ ման կգամ, դու ո՞ւր ես:

(Կոմիտաս, Մ. Աբեղյան, Հազար ու մի խաղ, Բ հիսնյակ № 23)

Պատկերավոր համեմատությունները, Մ. Աբեղյանի խոսքով ասած՝ «բնությունից առնված նմանությունները» սիրո երգերում շատ շատ են.

Տանս տակին կա նըռնի,
Ես բարձ բերեմ, դու կռնի,
Ես դու մի բաղում պիտենք,
Դու չինարի, ես նռնի:

(Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու I, էջ 83, «Էս առուն», 3-րդ տուն)

Որոշ համեմատություններ հաճախակի օգտագործվելու հետևանքով վերածվել են ժողովրդական բանահյուսության հաստատուն մակդիրների՝ «սոխակի պես տաղ ասել», «կամար ունքեր», «ղալամով քաշած ունքեր», «կաքավի պես ման գալ», «չինարի բոյ», «անվաթան ղուշ», «սևավոր սրտիկով հավք» և այլն.

Ղարագյոզ աչքերդ,
Կամար ունքերդ,
Ուզում եմ հեռանամ,
Չի թողնում սերդ:

(Սպ. Մելիքյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Շիրակի երգեր, № 91, «Քեզի ի՞նչ կըվելէ»)

Պարտեզումը խաղ ես ասում,
Սոխակի պես տաղ ես ասում.
Քեզ սիրելով ինձ մաշեցի,
Դեռ իմ սիրուն պա՞ղ ես ասում:

(Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 2, № 30, «Պարտեզումը խաղ ես ասում»)

Բնության դերը սիրո երգերում նշանակալից է՝ չկա մի երգ, ուր նրա մասին այս կամ այն կերպ չհիշատակվի: Հաճախ նա մարդկային ապրումների բացահայտման լրացուցիչ գործոն է.

Սհաթ դոշին կըճընկճընկա,
Ես քո դարդեն սարերն ընկա:

(Կոմիտաս, Երկ. ժող. 12, № 288, «Ճոճան»)

Բնության երևույթների հետ համեմատություններն արվում են համապատասխանության և հակադրության սկզբունքով: Ստորև բերված առաջին օրինակում համեմատությունն օգտագործվում է համապատասխանության սկզբունքով, իսկ երկրորդում՝ հակադրության.

Կոկոնս թոռմած մնաց,
Սիրտս կրակած մնաց.
Ի՞նչ անեմ իմ ապրելը,
Իմ աչքերը թաց մնաց:

(Մ. Աբեղյան, Ժողովրդական խաղիկներ, № 3290, էջ 563)

Ա՜խ կանեմ, արուն կուգա,
Սև սրտիս գարուն կուգա,
Կորուցել եմ իմ յարը,
Ո՞վ գիտե՝ ե՞րբ տուն կուգա:

(Մ. Աբեղյան, Ժողովրդական խաղիկներ, № 20, էջ 125)

Բնության նկարագիրը, անկախ համեմատությունների օգտագործման ձևից, քնարական երգերում դառնում է նրանց հուզական բովանդակությունը պատկերավոր արտացոլելու միջոց կամ հիմնական բովանդակության ենթատեքստ.

Ջրի էն կուռը, էս կուռը,
Քաղել եմ դաստա նուռը.
Սիրել եմ, տանել պըտեմ,
Թող տանեն շահի դուռը:

(Խ. Տեր-Հովհաննիսյան, Ծաղկեփունջ, էջ 217)

Ամպել ա բութա-բութա,
Աշխարքի վերջը փուտ ա.
Թող իմ սիրածն ինձի տան,
Բիրադի ասեն՝ սուտ ա:

(Մ. Աբեղյան, Ժողովրդական խաղիկներ, № 90, էջ 132)

Առաջին քառյակում «Քաղել եմ դաստա նուռը» պատկերի օգնությամբ արտահայտված է փոխադարձ սիրո երջանիկ տրամադրություն, իսկ երկրորդում՝ բնության մռայլ պատկերներից մեկի միջոցով՝ «Ամպել ա բութա-բութա»[1], երգի հիմնական, այսինքն սիրո թեման զուգորդվել է կենսափիլիսոփայական խոհեր արտահայտող ենթատեքստի հետ «Աշխարհի վերջը փուտ ա»[2]:

Ակադեմիկոս Մ. Աբեղյանը բնության երգերը դիտում է իբրև երգային արվեստի առանձին տեսակ և դուրս գալիս այն կարծիքի դեմ, թե մեր գյուղացին, ապրելով բնության մեջ, չի տեսնում և չի սիրում այն: «Դրա հակառակն են ապացուցում մեր այս փոքրիկ ու բնությունից առնված երգերը, որոնցում ընդարձակ տեղ ունեն բնության նկարագիրը ու բնությունից առնված նմանությունները» — գրում է նա[3]:

Բնությանը նվիրված երգեր գեղջկական երգաստեղծության մեջ համարյա թե չկան: Բացառիկ օրինակներից է «Լուսնակն անուշ»-ը, որտեղ բարձր գեղարվեստականությամբ ստեղծված են բնության չքնաղ պատկերներ.

Լուսնակն անուշ, հովն անուշ,
Վա՛լ լե, լե, լե, լե,
Վա՛յ լո, լո, լո, լո,
Շինականի քունն անուշ,
Երնեկ էն օրեր,
Որ կելնենք սարեր:

Ծագեց լուսնակ երկընուց,
Հովըվի փողն էր անուշ:
Հոտաղ եզներ կարածա,
Մաճկալ պառկեր՝ քունն անուշ:

---

1 բութա-բութա - քուլա-քուլա:
2 փուտ - փտած, փուչ, դատարկ:
3 **Մ. Աբեղյան**, Ժողովրդական խաղիկներ, Հայպետհրատ, Երևան, 1940, էջ 46:

Ջղզղուն քամին կը փչե,
Ծովային հովն էր անուշ:
Դաշտեր ծորեր մընջեր են,
Ջրեր գլգլան՝ ձենն անուշ:

Հավքեր թառան իրենց բուն,
Բլբուլի տաղն էր անուշ:
Անմահական հոտ բուրեր,
Քաֆուր վարդի հոտն անուշ:

(Կոմիտաս, Մ. Աբեղյան, Հազար ու մի խաղ, Ա հիսնյակ, № 4)

Գեղջկական սիրո երգերի լեզուն բացի պատկերավոր լինելուց նաև սեղմ է ու հակիրճ: Ըստ ակադեմիկոս Մ. Աբեղյանի բնորոշը սիրո երգերի համար երկյակ ու եռյակ խաղիկներն են, նաև՝ գերիշխող քառատողը, որի երկտողերը կարող են լինել ինչպես միաձույլ, այնպես էլ մասնատվող (օրինակ, ստորև բերված քառատող խաղիկներից վերջինը՝ «Փող ես ուզում...», իր բովանդակությամբ երկտողերի չի բաժանվում):

Ի տարբերություն պարերգային խաղիկների, որոնց մեջ կրկնակը ծնում է պարերգի ժանրով պահանջվող ձևի հատակ մասնատվածություն, կառուցվածքային քառակուսիություն, սիրո խաղիկները զուրկ են կրկնակներից: Դա հատկապես պետք է նշել, քանի որ երաժշտականացված սիրո խաղիկների համար բնորոշը ձևի անընդմեջ, միջանցիկ զարգացումն է՝ կապված նրանց քնարական տրամադրությունների արտահայտման հետ.

Չինար ես, կեռանալ մի,
Սեր դռնեն հեռանալ մի:

(Կոմիտաս, Երկ. ժող. 1, № 20)

Ջյունն էկավ նստավ կալին,
Թըմահ չունիմ ձըր մալին,
Կարոտ եմ թըշիդ խալին:

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ I, № 17,«Առավոտուն թունդիր մուխ»)

Բարև տվի, ընչի՞ չառար,
Ինձի տեսար՝ շուտ ետ դառար.
Ինձնից հեռու դու մի ման գա,
Հալբաթ խոսքիս մեջ մի բան կա:

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ I, № 57,«Էսօր-էգուց է կիրակի»)

Փող ես ուզում՝ քեզ փող տամ,
Ոսկի տամ, ոչ թե հող տամ,
Թե դրան էլ հավան չես,
Հոգիս հանեմ քեզ փոխ տամ::

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ I, № 19,«Արազը հեշտացել ա»)

Բանաստեղծության հանգավորումը, խաղիկի երաժշտականությունը պահպանելու համար ժողովուրդը հաճախ սիրո քնարական (և այլ ժանրի) երգերում օգտագործում է նաև անիմաստ բառեր.

Արևը **արատակին**,
Լույս կտա քարատակին.
Յար, քեզ ո՞րտեղ սիրեցի,
Ծիրանի ծառի տակին:

Սիրո երգերն իրենց էմոցիոնալ երանգով բաժանվում են երկու խմբի՝ հուսախաբ, դժբախտ սիրո և երջանիկ սիրո երգեր:

Երջանիկ սիրո երգերի մեջ շատ է արվում սիրած աղջկա և նրա գեղեցկության գովքը.

Ջէն քու ճակատ, օր կըսեն,
Ջըրընդի մայդան նման է.
Ջէն քու աչքեր, օր կըսեն,
Պիլորի շուշի նման է.
Ջէն քու քթիկ, օր կըսեն,
Սուլթան սիսեռի նման է.
Ջէն քու պերան, օր կըսեն,
Ժամտան խորանին նման է.
Ջէն քու լեզուն, օր կըսեն,
Բիլբուլի խոսալ նման է.
Ջէն քու էրես, օր կըսեն,
Խլաթա խնձորի նման է.
Ջէն քու թևեր, օր կըսեն,
Բամբըկի քուլի նման է.
Ջէն քու մատներ, օր կըսեն,
Կարտոլի մոմի նման է.
Ջէն քու ծծեր, օր կըսեն,
Բոստնի շամամի նման է.
Ջէն քու նստել, օր կըսեն,
Սարերի սայրան նման է.
Ջէն քու քելել, օր կըսեն,
Չոլերու ջեյրան նման է.
Ջէն քու ընքներ, օր կըսեն,
Ղալմի քաշածի նման է.
Ջէն քու ծամեր, օր կըսեն,
Սուրմայի թելի նման է:

(Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 18, «Ջէն քու ճակատ, օր կըսեն»)

Հաճախ գովքերն ունենում են հարց ու պատասխանի կառուցվածք կամ կատարվում են իբրև երկխոսություն տղայի ու աղջկա միջև.

Պեկզատու աղջիկ, դըռնեն դուս արի,
Քո բոյը տեսնեմ:
— Կորիր գընա, հարամզադա,
Քյուրտի գյադա,
Անտառ չե՞ս մըտել, չինար չե՞ս տեսել:

Պեկզատու աղջիկ, դըռնեն դուս արի,
Քո երես տեսնեմ:
— Կորիր գընա, հարամզադա,
Քյուրտի գյադա,
Պարտեզ չե՞ս մըտել, խընձոր չե՞ս քաղել:

Պեկզատու աղջիկ, դըռնեն դուս արի,
Քո աչքեր տեսնեմ:
— Կորիր գընա, հարամզադա,
Քյուրտի գյադա,
Երկինք չե՞ս նայել, աստղեր չե՞ս տեսել:

Պեկզատու աղջիկ, դըռնեն դուս արի,
Քո կուրծքը տեսնեմ:
— Կորիր գընա, հարամզադա,
Քյուրտի գյադա,
Սարեր չե՞ս պըտտել, մարմար չե՞ս տեսել:

(Ա. Պատմագրյան, Գանձարան, էջ 86, «Պեկզատու աղջիկ»)

Բազմազան են նաև դժբախտ սիրո մոտիվները: Այդ թեմայով ստեղծված երգերը կարելի է խմբավորել այսպես. ա) անպատասխան սիրո երգեր, բ) ամուսնության հետ կապված նահապետական ընտանիքի դաժան բարքերն արտացոլող երգեր:

Անպատասխան սիրո երգերը կա՛մ թախծոտ են (եղերերգական), կա՛մ ողբերգական.

Գարուն ա, ձուն ա արել,
Վա՛յ, լե, լե, վա՛յ, լե, լե,
Վա՛յ, լե, լե, լե, լե,
Իմ յարն ինձնից ա սառել,
Ա՛խ, չորնա՛, վա՛խ, ա՛յ յար,
Չար մարդու լեզուն:

Քամին փչում ա պաղ-պաղ,
Լերդ ու թոքս անում ա դաղ:

Յա՛ր, ինձ բեմուրատ արիր,
Սերդ ինձնե զատ արիր:

(Կոմիտաս, Մ. Աբեղյան, Հազար ու մի խաղ, Ա հիսնյակ, № 32)

Այս երգը, ինչպես և դժբախտ սիրո այլ երգեր, լի են կսկիծ ու վիշտ արտահայտող բացականչություններով՝ «ա՛խ», վա՛յ լե, լե,լե», «վո՛ւյ» և այլն: Սրանք յուրատեսակ նրբերանգներ են, որոնք խորացնում են երգի բովանդակությունը, նրանում ստեղծված կերպարը ցայտուն ու տպավորիչ դարձնում, երգի տրամադրությանը հաղորդում մեծ արտահայտչականություն ու հուզականություն: Նման բացականչություններ կան նաև այն երգերում, որոնք արտահայտում են հուսահատություն ու վիշտ, ողբերգություն ապրող հոգու ճիչ (պատմական երգեր, անտունիներ, սոցիալական անհավասարության թեմատիկա շոշափող երգեր և այլն):

Սիրային քնարերգության մեջ շատ են այն երգերը, որոնք պատկերում են **նահապետական ընտանիքի բարքերը**՝ կապված ամուսնության հետ: Հիմքը մեկն էր՝ ծնողները կառչել են «աղաթներին», իսկ երիտասարդներն՝ ականջ դրել «սրտի ձայնին»: Այդ երգերում արտահայտված են բողոքի մոտիվներ՝ ուղղված նահապետական ընտանիքի բարքերի դեմ: Թախծոտ քնարերգության մի գեղեցիկ նմուշ է «Ես սիրեցի, ուրիշն առավ» երգը.

Ես սիրեցի, ուրիշն առավ,
Սիրուն ջան,
Ինչ որ արավ, մերս արավ,
Սիրուն ջան,
Թե որ չառնեմ, ես կմեռնեմ,
Սիրուն ջան,

Ջիվան ջանս կըրակ կենեմ,
Սիրուն ջան:

(Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 241, «Ես սիրեցի»)

Հաճախ ծնողները հաշվի էին առնում փեսացուի միայն հասարակական դիրքն ու նյութական բարեկեցիկ պայմանները և հարկադրաբար ամուսնացնում էին իրենց աղջըկան չսիրած տղայի հետ: Երբեմն փողին «թամահ» անելով ծնողներն ամուսնացնում էին նույնիսկ իրենց անչափահաս զավակներին.

Մի յար ունեմ հավի ճուտ ա,
Կուտ կթաբլեմ, կուգա կուտա.
Ա՜խ, ի՞նչ էնեմ, իմա՞լ էնէմ,
Յար պզտիկ ա, շվարել եմ:

Քեզի մեռնեմ խաթուն կեսուր,
Ծծկեր բալիդ խըրատըմ տուր.
Թե պիտ պառկեր գոմշի մսուր,
Ինչո՞ւ ձեր տուն բերեց իզուր:

Իմ հեր թամահ արավ փողին,
Իզուր տվեց գրկանոցին.
Էս տան օսկին ու մարքարիտ,
Հարամ կենա իրենց գլխին:

(Հայկական ժողովրդական երգեր և պարեր, մշակումը Թ. Ալթունյանի, հատոր III, «Իմա՞լ էնեմ»)

Սիրահարների ամուսնությանը խանգարող պատճառներից մեկն էլ ազգականների ամուսնությունն արգելող օրենքն էր եկեղեցու կողմից, ժողովրդական արտահայտությամբ՝ «յոթը պորտով» հեռու պետք է լինեին, որ «իրար հասնեին»:

Էսօր ուրբաթ ա, պաս ա,
Հագածդ աթլաս ու խաս ա.
Վարդապետ, բալեդ մեռնի,
Ինչո՞ւ ասիր՝ չհաս ա:

(Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1, № 128, «Վա՜յ, Նըգե ջան»)

Այս անեծք-երգով ժողովուրդը ըմբոստանում է ոչ միայն նահապետական ընտանիքի բարքերի, այլ նաև եկեղեցու դեմ:

Ամենամեծ պարսավանքին էին արժանանում այն երիտասարդները, որոնք խախտելով «կարգն ու կանոնը» հանդիպում էին մինչ ամուսնությունը, և ծնողները որպես պատիժ արգելում էին սիրահարներին ամուսնանալ.

Հարբել եմ ու չեմ գինով,
Ես կայրիմ ու չեմ կրակով:
Հագել եմ սիրու շապիկ,
Աղվորի դուռը կայնելու:
Աղվորն ալ ներսեն ի դուրս,
Ծոցը լի կարմիր խնձորով:
Ասի՝ թե հատ մի առնեմ,
Թունդ ելավ թուխ աչքը լալով:

Լացավ ու լալով ասավ.
«Յար, ինձ խաղք արիր ցերեկով,

Բռնեցիր, զոռով, ճոռով,
Պագ արիր հազար նազերով,
Այն մեկ ցերեկվան պագը,
Որ կարժե հազար գիշերվան»:

(Կոմիտաս, Մ. Աբեղյան, Հազար ու մի խաղ, Բ հիսնյակ, № 14)

Նահապետական գյուղի բարքերին տիպական էր ամուսնացող աղջկա համար գլխագին պահանջելը. տղան կարող էր մերժում ստանալ, եթե առաջարկվող «վարձանքը» բավարար չէր.

Մարգարի դուռը դուզ ա,
Աշխեն կայներ՝ Անտոն կուզա.
Երկու հարյուրն ի՞նչ անե,
Իմ հերը շատ բաշլըղ կուզա:

(Կոմիտաս, Մ. Աբեղյան, Հազար ու մի խաղ, Բ հիսնյակ, № 26)

Անողոք ու անարդար բարքերի դեմ երիտասարդները բողոքել են տարբեր ձևերով՝ աղջիկ էին փախցնում կամ հաշտվում էին իրենց դժբախտ ճակատագրի հետ, հնազանդվում ծնողների կամքին, կամ էլ՝ սիրահար զույգը դիմում էր փախուստի՝ ապավինելով Աստծուն ու սրբերին.

Գազերի սուր փշերը,
Հերիք պատռեն իմ փեշերը.
Քանի մնամ ես գերի,
Արի՛, ինձի տար գիշերը:

(Կոմիտաս, Մ. Աբեղյան, Հազար ու մի խաղ, Բ հիսնյակ, № 26)

Մուրազատուր սուրբ Սարգիս,
Դու հասնիս մեր էրկուսիս:

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ I, № 53, «Էս ձորն ի վեր ծնեփակ»)

Քաղի բոլորը պատ ա,
Հերն ու մերը ի՞նչ զատ ա,
Ես սիրել եմ, ես կառնեմ,
Վերև Աստված շըհատ ա:

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ I, № 92, «Կայնել ես ախա-բախա»)

Մտիկ արա էն ղշին,
Ոտը դրել ա փշին.
Սիրած սիրածին չեն տա,
Մեղքը հորն ու մոր վզին:

(Կոմիտաս, Երկ. ժող. 12, № 299, «Մտիկ արա էն ղշին»)

Տարածված է այն կարժիքը, թե հայ գեղջուկ երգերը տխուր ու թախծոտ են, որ դրանք «հայի լալկան հոգու» արտացոլումն են: Սիրո և ամուսնության հետ կապված նահապետական ընտանիքի դաժան բարքերը պատկերող երգերը ժողովրդական ստեղծագործության այն նմուշներն են, որոնք անտունիների, պատմական, սոցիալական անհավասարության թեմատիկա ունեցող երգերի հետ միասին բացահայտում են գեղջկական երգերի մեծ մասի տխուր լինելու պատճառները: Դա հետևանք է ոչ թե հայի հոգու

լալկանության, այլ նահապետական գյուղի կենցաղի, նրա դաժան բարքերի: Պատահական չէ, որ քնարական և ոչ մի երգում չի արտահայտված անհույս տրտմություն, կյանքից հեռանալու տրամադրություն, հոռետեսություն: Ընդհակառակն, հիմնականում գեղջկական երգերը լավատեսական են, արտահայտում են քաջալերանք ազատ ու համարձակ սիրո նկատմամբ: Համարձակ սիրահարները փախչելով այդ իրականությունից նահապետական ընտանիքի բարքերին մարտահրավեր են նետել հանուն մարդկային մեծ, նվիրական զգացմունքների: Ըստ պրոֆ. Քուշնարյանի գեղջկական սիրո երգերը «օբյեկտիվ երգեր են առանց ծայրահեղությունների»:

Սիրո քնարական երգերը արժեքավոր են մարդկային զգացմունքների ու հույզերի արտահայտման անմիջականությամբ ու անկեղծությամբ, ինչպես նաև բնության հրաշալի պատկերների ստեղծմամբ ու նահապետական ընտանիքի բարքերի արտացոլմամբ[1]:

Սոցիալական անհավասարության թեմատիկայով ստեղծված երգեր

Սոցիալական անհավասարության թեմատիկայով ստեղծված երգերը վկայություն են գյուղում տիրող սոցիալական անհավասարության, գյուղական բնակչության մեջ տարբեր խավերի գոյության: Երգային այս ժանրին բնորոշ է բողոքն ու ատելությունը ուղղված գյուղի հարուստների ու վաշխառուների դեմ:

«Տեսակ-տեսակ չար մեղքերով» է հարստացել մահիճ ընկած վաշխառուն, որը մոտալուտ մահվան առիթով է հասկացել «աշխարհի անցավոր լինելը», դարձի է եկել ու աշխատում է խոստովանելով քավել իր մեղքերը.

Այս անցավոր սուտ աշխարհին
Ես խափվեցա, ես խափվեցա.
Տեսակ-տեսակ չար մեղքերով
Հարստացա, հարստացա:
Կտրճություն քովես անցավ, ա՜խ, ծերացա,
Այսօր ծեռքե, ոտքե ընկա, մահիճ մտա.
Ա՜խ, իմ Տիրոջ սուրբ պատվերներ կատարած չեմ,
Իմ հոգեառս կայնե դիմացս, ես ի՞նչ անեմ:

(Սպ. Մելիքյան, Գ. Գարդաշյան, Վանա երգեր 2, № 85, «Վաշխառուի խոստովանանքը»)

Այս երգն էլ **մուրացկան** Նազեի թշվառ վիճակի մասին է.

Մարաև, շեն տաև տղա Մարաև, տու ամչըցի,
Նազեն պառվըցերի, Նազեն մի խաղցուցի.
Մարաև, մե կտոր ալյուր, Մարաև, մե կտորըմ խաց,
Մարաև, դե շուտ արա, Նազեն գնալուի:

(Սպ. Մելիքյան, Գ. Գարդաշյան, Վանա երգեր 1, № 27, «Մուրացկան Նազեի երգը»)

Նյութական ծանր պայմանները ընկճել են աշխատավոր ժողովրդին հոգեպես ու բարոյապես.

---

[1] Սիրային լիրիկայի այն երգերը, որոնք լավատեսական և ուրախ բնույթի են, երաժշտականապես մարմնավորվում են պարերգերում (տե՛ս «Պարերգեր»):

Պարտքով կովը ծախեցին,
յար, յար,
Ձմեռ տվին բուռնուզին.
Ընկել եմ սար-սար,
Ինչպես խելագար:
Բուռնուզ պատին կախեցին,
Մուրհակն ընկավ մեր վզին.
Ձյունն էկավ, գետինն առավ,
Կեսրարս պարտքով մեռավ:
Ես պզտիկ, յարս պզտիկ,
Հոգսը, միտքը մեզ տարավ:

Սիրտս լցվել ա կրակ,
Ինձ ազատեք, թե կարաք:
Թե չէ էգուց էս ցավից,
Ես կմեռնեմ անդանակ:

(Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 2, № 104, «Պարտքով կովը ծախեցին»)

Կյանքի տխուր պատկեր է ստեղծված հանրահայտ «Ծիրանի ծառ» երգում՝ անճար, հուսահատ գեղջուկը գութ է աղերսում բնությունից.

Ծիրանի ծառ, բար մի՜ տա, **վա՜յ,**
Ճղներդ իրար մի՜ տա, **վա՜յ,**
Ամեն մեջդ ման գալիս,
Ցավերս իրար մի՜ տա,

Հա՜, տվե՛ք, հե՛տ տվեք, սարեր, հովն ընկավ.
Սրտիս խնդում ծովն ընկավ:
Գնա, էլ հետ չգա էս տարվա տարին,
Սև դարդն իմ վզովն ընկավ:
Հո՜վ, հո՜վ, հո՜վն ընկավ,
Սրտիս խնդում ծովն ընկավ:

Մեռա բաղում բանելեն,
Մի կողմեն ջուր անելեն.
Ծառերին թուփ չմնաց,
Դարդիս դարման տանելեն:

Սև ամպը գցել ա հով.
Մութը տվել ա իմ քով.
Տեսնում եք՝ ինձ պատել ա
Էս անիրավ արին ծով:

Նստած տեղիս քար չունիմ,
Էրված սրտիս ճար չունիմ.
Ա՛յ անօրեն, փուչ աշխարհ,
Բաղ ունիմ ու բար չունիմ:

(Կոմիտաս, Մ. Աբեղյան, Հազար ու մի խաղ, Բ հիսնյակ, № 1)

Սակայն գյուղացու թշվառ վիճակը պատկերող բոլոր երգերը միայն բողոք են, բայց ոչ թե պայքարի կոչ.

Սարեն կուգա ջուխտըմ ղոչ,
Յար նայ, նայ, յար նայ, նայ,
Մինը փնջած, մինը ոչ,
Յար նայ, նայ, յար նայ, նայ,
Աստված, քու դատիդ մեռնեմ,
Մինին կուտաս, մինին՝ ոչ:

(Կոմիտաս, Երկ. ժող. 10, № 206, «Սարեն կուգա ջուխտըմ ղոչ»)

Սոցիալական անհավասարությունն ընդգծող երգերը կարող են կոչվել նաև բողոքի երգեր, քանի որ գրեթե նրանց բոլորի մեջ իշխող է բողոքի մոտիվը: Անշուշտ, այս երգերը նպաստել են ժողովրդի՝ դեպի շահագործողները տածած ատելության խորացմանը: Այս տեսակետից բողոքի երգերը չափազանց արժեքավոր են:

Որբության թեման քնարական երգերում

Բողոք և տրտունջ կա նաև որբության թեմա շոշափող քնարական երգերում.

Ես աղջիկ եմ, հեր չունիմ,
Վա՛յ լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե,
Մի սրտացավ տեր չունիմ,
Հորից, մորից զրկված,
Աշխատող աղբեր չունիմ:

Դարիք հավքը բուն չունի,
Որբ աղջիկը տուն չունի,
Ինձ նման սևաբախտը
Աշխարհքումս ի՞նչ ունի:

(Կոմիտաս, Մ. Աբեղյան, Հազար ու մի խաղ, Բ հիսնյակ, № 12)

Որբացած աղջկա հույսն ու ապավենը ամուսինն է՝ յարը.

Եթում եմ, հեր-մեր չունեմ,
Ուրիշի հետ սեր չունեմ,
Քեզնից գյուման յար չունեմ,
Գլխիս ուրիշ տեր չունեմ:

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ I, № 19 «Արազը հեշտացել ա»)

Հաճախ գեղջկական երգերում որբի հոգեկան ապրումները նմանեցվում են պանդուխտի հոգեկան ապրումներին: Երգային այդ երկու՝ որբության ու պանդխտության ժանրերի միջև որոշակի կերպարային ընդհանրություն գտնելով ժողովուրդը երբեմն որևէ պատկերավոր արտահայտություն մի երգից տանում է մյուսը, օրինակ. «ղարիբներում սիրտը գունդ-գունդ արուն է» արտահայտությունը, որ հայտնի է «Կանչե, կռունկ» երգից (տե՛ս էջ 223), հանդիպում է ստորև բերված «Որբի երգում»՝ «մեր որբերի սիրտը գունդ-գունդ արուն է» փոփոխակով.

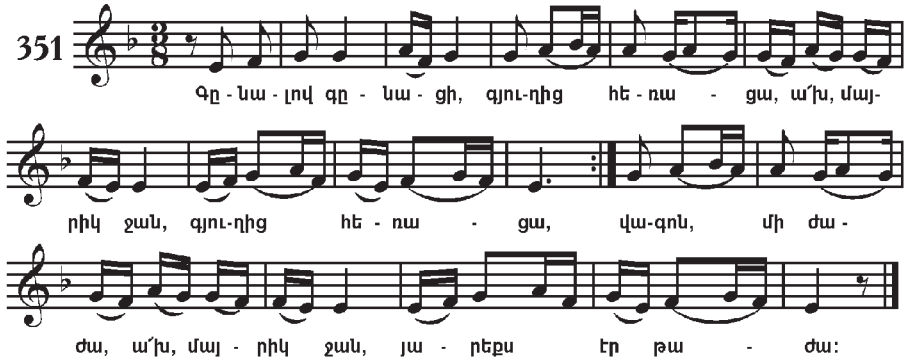
Գնալով գնացի, գյուղից հեռացա,
Ա՛խ, մայրիկ ջան, գյուղից հեռացա,
Տասերկու տարեկան դարդի տիրացա,
Ա՛խ, մայրիկ ջան, դարդի տիրացա.
Վագոն մի ժաժա, ա՛խ, մայրիկ ջան,
Յարեքս էր թաժա:

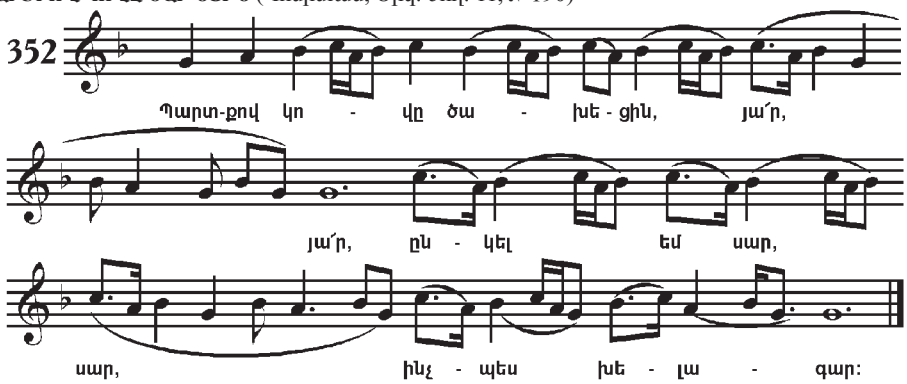
Երանի մեռնեի ծնվածս օրը,
Չգնայի հագնեի այս որբի շորը.
Կանչի, կռունկ, կանչի, քանի գարուն է,
Մեր որբերի սիրտը գունգ-գունդ արուն է:

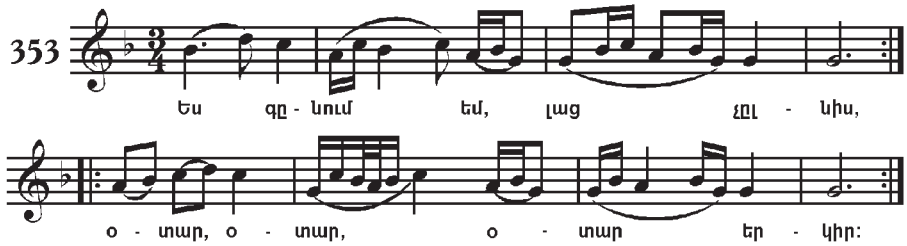
(Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 169, «Որբի երգը»)

Քնարական երգերի երաժշտական լեզուն

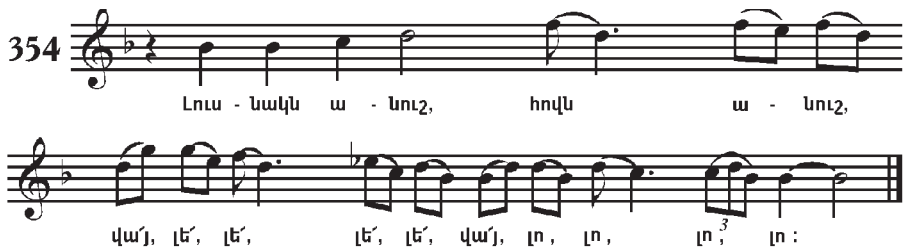
Հոգեկան խոր ապրումներն արտացոլված են քնարական լայնաշունչ երգերում.

ՈՐԲԻ ԵՐԳԸ (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 169)

Քնարական երգ սոցիալական անհավասարության թեմայով

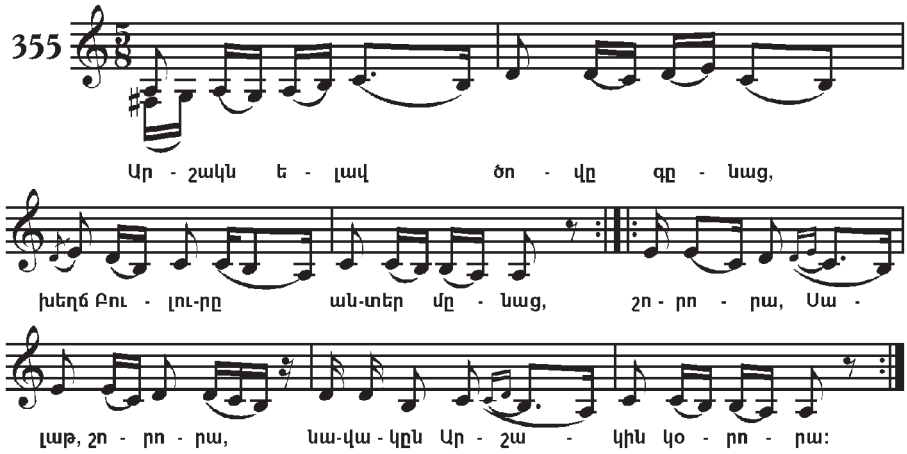
ՊԱՐՏՔՈՎ ԿՈՎԸ ԾԱԽԵՑԻՆ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 190)

Քնարական երգ պանդխտության թեմայով ՕՏԱՐ ԵՐԿԻՐ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 263)



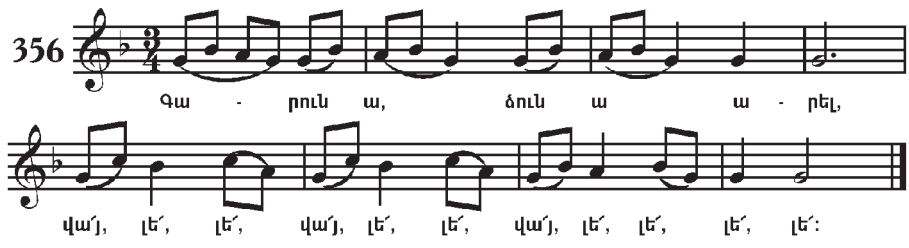
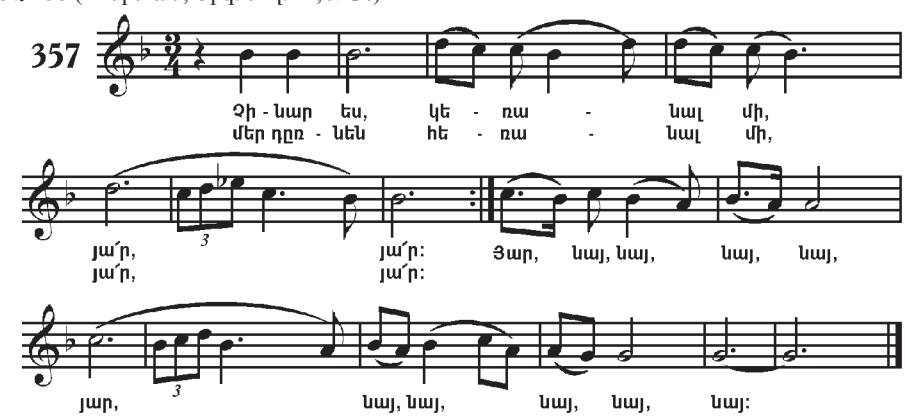
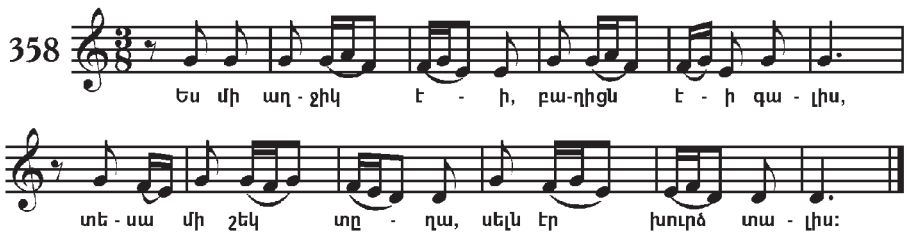
Քնարական երգ բնության պատկերմամբ ԼՈՒՄՆԱԿՆ ԱՆՈՒՇ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 279)



Քնարական երգ կենցաղային թեմայով ԱՐՇԱԿՆ ԵԼԱՎ (գրառումը Մ. Բրուտյանի, կոնսերվատորիայի ժող. ստեղծ. կաբինետի ֆոնդ)



Քնարական երեք երգ սիրո թեմայով

ԳԱՐՈՒՆ Ա (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 17)

ՉԻՆԱՐ ԵՍ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 14)

ԵՍ ՄԻ ԱՂՋԻ ԷԻ (Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 85)

Քնարական երգերում մեծ համապատասխանություն կա երգի տեքստի և երաժշտության միջև. նրանք կերպարը ամբողջացնելու, բովանդակությունը լիակատար ձևով դրսևորելու գործում չափազանց միասնական են, սերտորեն առնչված:

Տեքստի և երաժշտության կապը ամենից առաջ ակնառու է լադի «ընտրության» մեջ. այսպես, այն երգերը, որոնք ունեն բողոքի մոտիվներ (Պարտքով կովը ծախեցին) կամ արտահայտում են հոգեկան ամբողջական, անփոփոխ տրամադրություն, ողբերգական ինքնամփոփ, ինչպես ասում են՝ «քար կտրած» հոգեվիճակ («Չինար ես», «Գարուն ա»[1]) ծավալվում են տերցիային հիմք ունեցող էոլական մինորում: Այդ կապը պատահական չէ, քանի որ տերցիային հիմք ունեցող էոլական մինորը բնույթով խիստ թախծոտ է և նրանում առկա, պրոֆ. Ք. Քուշնարյանի արտահայտությամբ «վշտի հնչյունը»[2] (լադի օժանդակ հենակետը) առանձնակի բնականությամբ է հաղորդում վշտալի տրամադրությունների խորությունը:

Բոլորովին այլ տրամադրություններ են արտահայտված «Ողբի երգ» և «Ես մի աղջիկ էի» երգերում, որոնք և ծավալվում են արդեն այլ լադերում. այսպես, առաջինում կան լացի տարրեր և դրանք պայմանավորել են տերցիային հիմք ունեցող փռյուգիական մինորի «ընտրությունը» (հիշենք, որ ողբերը հիմնականում ծավալվում են այս լադում): Երկրորդ երգում արտահայտված են թախծոտ ու մռայլ տրամադրություններ.

Ես մի աղջիկ էի, բաղիցն էի գալիս,
Տեսա մի շեկ տղա, սելն էր խուրձ տալիս.
Ես կանգնած մնացի նրա շարժմունքին,
Շեկ քյանքյուլը շուռ էր տվել թիկունքին:

Մայրիկ, ես մեռնում եմ, իմ ցավին աշեք,
Շեկ յարի յայլուղը երեսիս քաշեք.
– Գնա՛, որդիս, գնա՛, աշխարհ ման արի,
Սիրահարությունը շատ դժվար բան ի:

(Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2, № 85,«Ես մի աղջիկ էի»)

Երգում արտահայտված տրամադրությունները ողբերգականության չեն հասնում. «ընտրված» է բնույթով «խստաշունչ և ավելի օբյեկտիվ»[3] (Ք. Քուշնարյան) կվարտային հիմք ունեցող էոլական մինորը:

Տեքստի և եղանակի համապատասխանության կատարյալ օրինակ է նաև «Լուսնակն անուշ» երգը, որ բնության մի պատկեր է՝ ստեղծված ներկապնակի հանգիստ ու ջերմ գույներով: Բանաստեղծականությամբ շնչող այդ պատկերի ստեղծմանը նպաստել է «ընտրված» տերցիային հիմք ունեցող միքսոլիդիական մաժորն իր լուսավոր, բայց և «փափուկ» ու «տաք» հնչողությամբ:

Այսպես, քնարական երգերից յուրաքանչյուրի **կապը լադի հետ շատ ամուր է և լադի «ընտրությունն» էլ խիստ հիմնավորված է երգի բովանդակության անհատականությամբ**: Սա քնարական երգերի բնութագրի ամենաէական հատկանիշն է:

Քնարական երգերի կերպարային բազմազանությամբ է պայմանավորված այդ **ժանրին բնորոշ լադային հիմքի բազմազանությունը**. օրինակ, եթե ողբն իբրև ժանր

---

[1] «Չինար ես» երգի բովանդակությունը կարոտն է, սպասումը, հույսը, իսկ «Գարուն ա» երգում աղջիկը խոր վիշտ է ապրում յարի անսպասելի հեռանալու համար:

[2] **Х. С. Кушнарев**, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Музгиз, Ленинград, 1958, էջ 438:

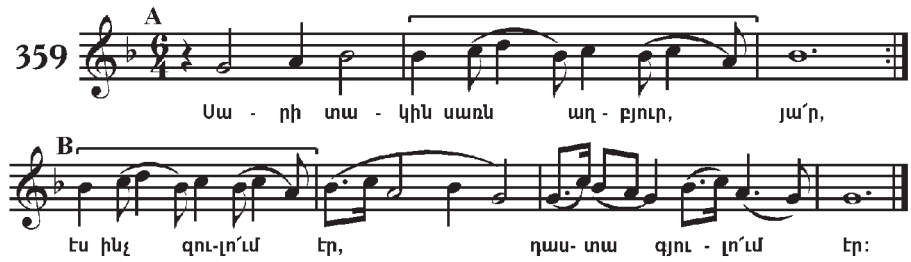
[3] Նույն տեղում, էջ 71:

համարյա բացառապես կապված է տերցիային հիմք ունեցող փռյուգիական մինորի հետ, կամ հորովելի ժանրը՝ հարմոնիկ լադի ու տերցիային հիմք ունեցող փռյուգիական մինորի հետ, ապա քնարական երգերի համար բնորոշ են գեղջկական երգի բոլոր լադերը՝ էոլական մինորների գերակշռությամբ, որոնք նույնպես բազմազան են (էոլ$_3$, էոլ$_4$, էոլ$_5$):

Հավասարաչափ ընթացող մետրական հիմք, այդ հիմքից բխող շարժման պարբերականություն և պարբերականության խախտում՝ սա է քնարական երգերի երկրորդ հատկանիշը:

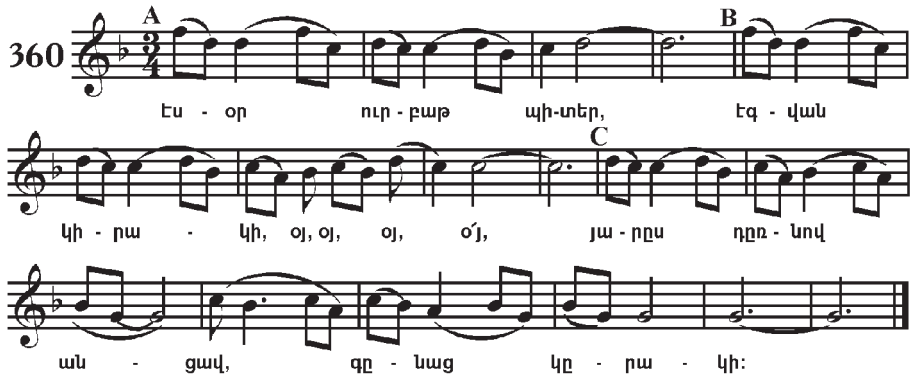
Քնարական երգերում հավասարաչափ շարժումը խախտելու միջոցները բազմազան են: Դրանցից է **մետրի ենթարկվածությունը ռիթմին**. քնարական երգի ռիթմի զարգացումը հիմնականում հակադրության մեջ է մետրական բաժանելիության հետ, որով և շարժման պարբերականությունը քողարկվում է, կորցնում իր ցայտուն դրսևորումը:

Շարժման պարբերականության խախտման միջոցներից է ռիթմա-ինտոնացիոն դարձվածքների անկրկնելիությունը: Քնարական երգի համարյա ամեն մի տակտ ունի իր ռիթմական ու ինտոնացիոն պատկերը. կրկնություններ հանդիպում են մեծ հեռավորության վրա կամ տարբեր կառուցվածքներում, որի շնորհիվ կրկնության տպավորությունը կորչում է, շարժման պարբերականություն ու մոտորայնություն չի ստեղծվում.

ԵՍ ԻՆՉ ԶՈՒԼՈՒՄ ԷՐ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 136)

Քնարական երգերի հավասարաչափ շարժումը խախտում են նաև ինտոնացիաների հուզական, ջերմ ու մտերմիկ բնույթը, ինչպես նաև երգի կատարման դանդաղ տեմպը, հանգիստ ձևը:

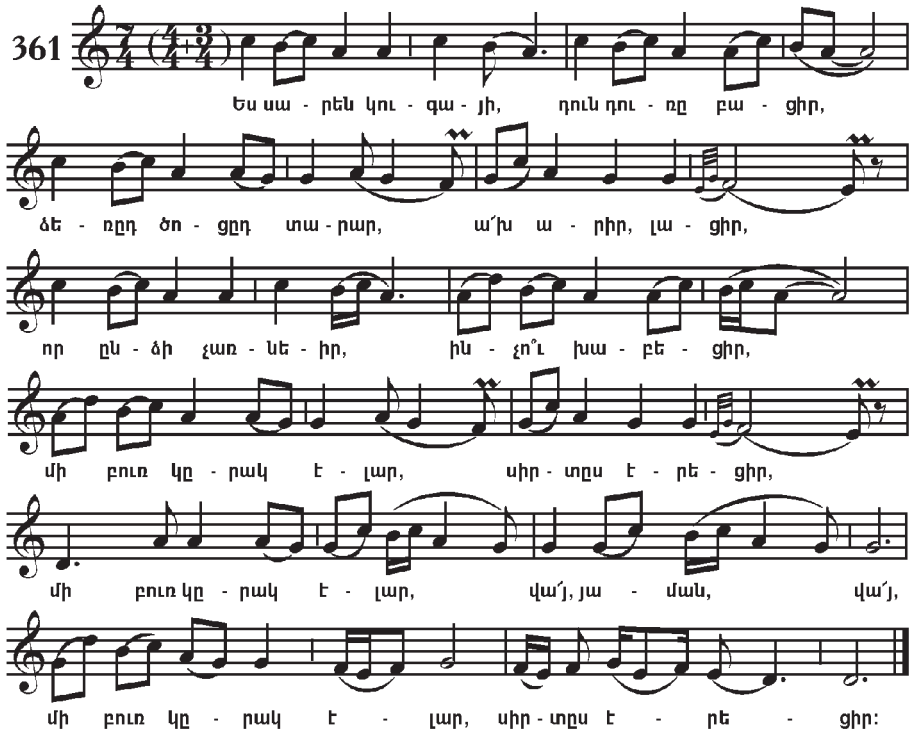
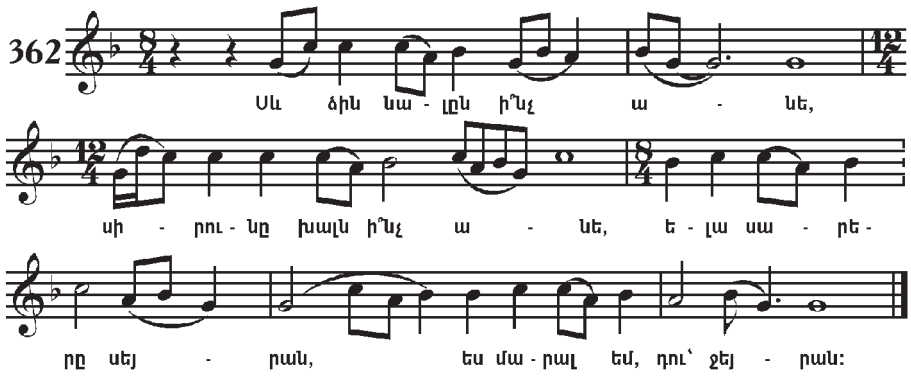
Շարժման պարբերականության խախտման միջոց է երգը կազմող կառուցվածքների անհամաչափությունը: Քնարական երգերը մեծ մասամբ ծավալուն են, երբեմն բաղկացած մի քանի ավարտուն հատվածներից (երգը կարող է ունենալ մի քանի միջնավարտ), որոնք տակտերի քանակով անհավասար են.

ԵՍՕՐ ՈՒՐԲԱԹ ՊԻՏԵՐ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 11, № 30)



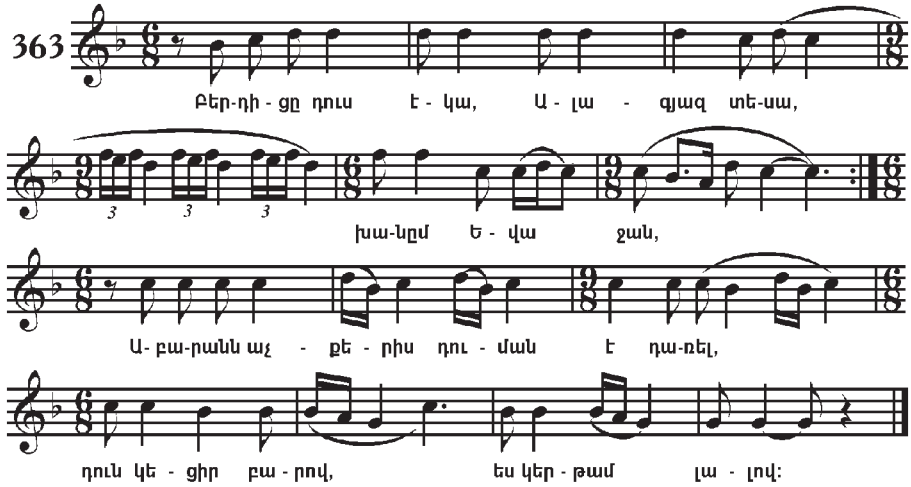
Այս օրինակը կազմված է երեք հատվածից. առաջինն ունի 4 տակտ, երկրորդը՝ 5, իսկ երրորդը՝ 8: Կառուցվածքների նման անհամաչափությունն էլ հենց ստեղծում է երգի ազատ ու հանգիստ, ծորուն, երգային բնույթը, խախտում է շարժման պարբերականությունը:

Շարժման հստակ, խիստ պահպանված համաչափ զարկերի խախտման միջոցներից է **խառը մետրերի և մետրական «շեղումների»** կիրառումը: Քնարական երգերին բնորոշ չէ մետրի ազատ զարգացման սկզբունքը, այսինքն ամեն տակտ կամ մեղեդիական առանձին կառուցվածք, հատված իր նոր չափը չունի: Ընդհակառակն, քնարական երգի մետրը կայուն է: Այդուհանդերձ, երբ երգի մետրը խառն է կամ իր զարգացման ու ծավալման ընթացքում կատարում է մետրական «շեղումներ»՝ խախտվում է շարժման պարբերականությունը. օրինակ, ստորև բերված երկու նմուշներից առաջինում մետրը խառն է՝ 7/4, իսկ երկրորդում՝ հիմնական 8/4 մետրը կատարել է «շեղում»՝ 12/4:

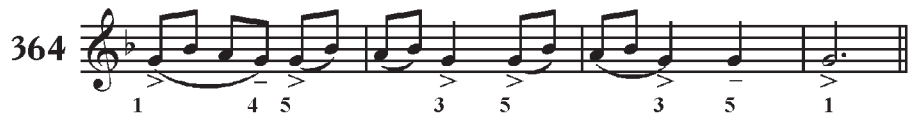
ԵՍ ՍԱՐԵՆ ԿՈՒԳԱՅԻ (Հ. Հարությունյան, Մանյակ, № 25)

ԵՍ ՄՂԱՎ ԵՄ, ԴՈՒ՝ ՋԵՅՐԱՆ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 139)

Խառը չափերը և մետրական «շեղումները» միաժամանակ նպաստում են մեղեդիական ճկունությանը:

Քնարական այն երգերը, որոնց մեջ մետրական «շեղումները» շատ են, մոտենում են մետրի ազատ զարգացման սկզբունքին.

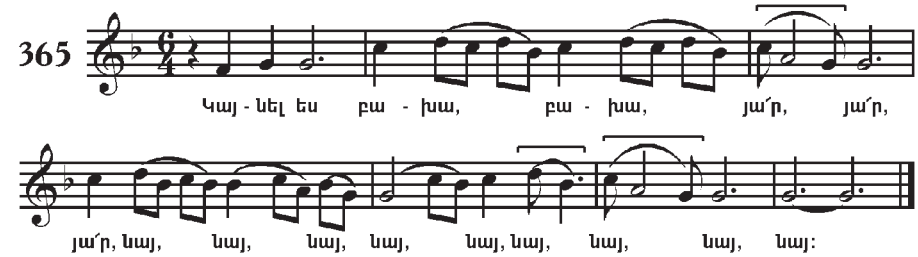
ԲԵՐԴԻՑԸ ԴՈՒՐՍ ԷԿԱ (Սպ. Մելիքյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Շիրակի երգեր, № 105)

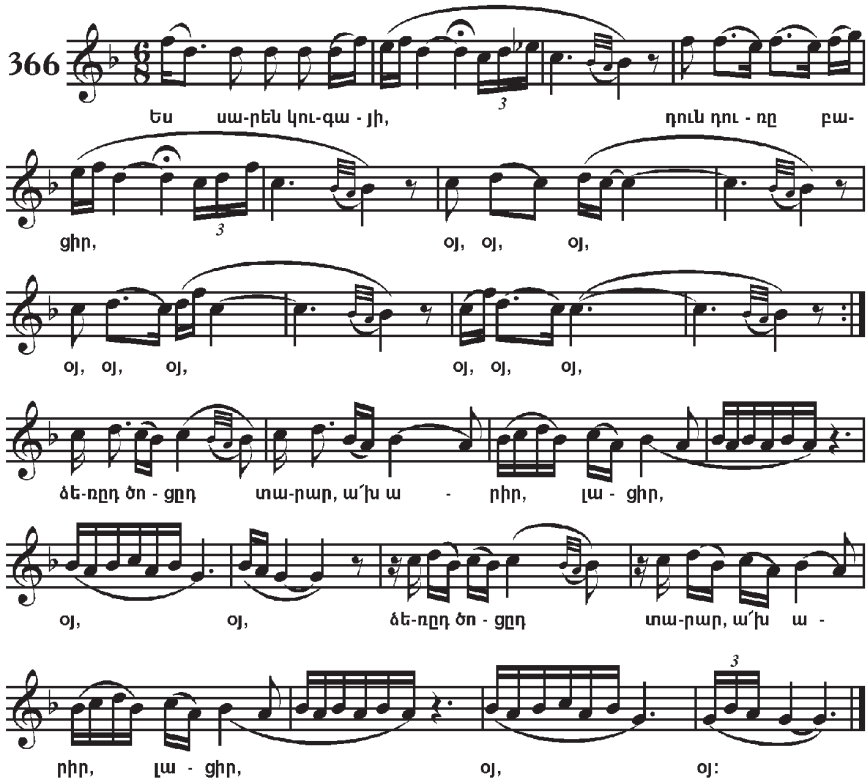


Շարժման պարբերականությունը խախտող հիմնական միջոցներից է նաև **ռիթմի կազմակերպման երգային սկզբունքը (распев):** Համաձայն այս սկզբունքի հիմնական հատկանիշի, միևնույն ռիթմա-ինտոնացիոն դարձվածքները, նույնիսկ առանձին վերցրած հնչյուններ, հանդես են գալիս տակտի տարբեր մասերում: Այս իմաստով հետաքրքրական է հետևել «Գարուն ա» երգում սոլ հնչյունի մետրական տարբեր դիրքավորումներին: Երգում պարբերականության խախտմանը նպաստում է նաև ինտոնացիաների ողերգական բնույթը.

ԳԱՐՈՒՆ Ա (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 17)

Երգայնությունն ընդհանրապես ինտոնացիան ջերմացնելու միջոցներից է:

Հավասարաչափ շարժման խախտման գործում մեծ է ոչ պարբերաբար հանդես եկող սինկոպաների դերը.

ԿԱՅՆԵՍ ԵՍ ԲԱԽԱ, ԲԱԽԱ (Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1, № 202)*

Հավասարաչափ շարժման խախտման միջոցներից մեկն էլ տեքստի ու եղանակի հարաբերությունն է: Այստեղ ամեն մի վանկ երգվում է, ընդ որում՝ հնչյունների բավական մեծ քանակով, իսկ երբեմն էլ՝ ուղղակի երաժշտական մեկ ամբողջ հատվածով.

ԵՍ ՍԱՐԵՆ ԿՈՒԳԱՅԻ (Հ. Հարությունյան, Մանյակ, № 27)

Քնարական երգերում հաճախ շարժման պարբերականության խախտման տարբեր միջոցները հանդես են գալիս զուգորդված: Ուշագրավ է հատկապես տեքստի ու երաժշտության հարաբերության հարցը. այդ հարաբերության մեջ գերիշխանությունը պատկանում է երաժշտությանը: Իզուր չեն ասում, թե քնարական երգերում հնչյուններն ավելի շատ են, քան բառերը: Երաժշտության իշխող դերը քնարական երգերում ունի իր հիմնավորումը. անձնական-անհատական և հատկապես սիրո զգացմունքները, ինչպես ասվել է, դրսևորված են զուսպ ձևով, հաճախ՝ այլաբանորեն, քողարկված, պատկերներով (օրինակ. «դու հուր ես, մուր ես, ես ծարավ եմ, դու ջուր ես»): Գեղջկական ամոթխածությունը թույլ չի տալիս դիմելու «բաց» և «ազատ» արտահայտությունների. այդ հնարավորությունը տրվում է երաժշտությանը, որը խոսքի, բառի առարկայական կոնկրետությունից զուրկ լինելով հանդերձ ներգործության ու արտահայտչության մեծ ուժ ունի: Ահա թե ինչու քնարական երգի մեղեդին պոռթկում է զգացմունքների առատությամբ, հուզական հագեցվածությամբ: Քնարական երգերը սրտի, հոգու, ինչպես ժողովուրդն է ասում «ջիգյարի» երգեր են:

Մեղեդին քնարական երգերում ունեցած իր առաջնային նշանակությամբ հանդերձ, խստորեն կապված է բանաստեղծական տեքստի հետ. նա իր ծավալման ընթացքում «հետապնդում» է տեքստի բովանդակությունը՝ մարդու հոգեկան աշխարհը, նրա նվիրական զգացմունքներն ամենայն խորությամբ ու կատարելությամբ արտացոլելու նպատակը: Այն ոչ միայն բացահայտում է տեքստի բուն բովանդակությունը, այլև երևան բերում այդ բովանդակությունը հարստացնող ենթատեքստեր: Այստեղ տեքստն ու մեղեդին միաձույլ են: Նրանց կապը շատ ամուր է, մեկը լարցնում է մյուսին:

Քնարական երգերն ամբողջական են, ավարտուն: Նրանք գեղեցիկ են, պատկերավոր ու բանաստեղծական, անկեղծ ու անմիջական:

ՊԱՆԴԽՏՈՒԹՅԱՆ ԵՐԳԵՐ ԿԱՄ ԱՆՏՈՒՆԻՆԵՐ

Հայկական ժողովրդական երգարվեստում պանդխտության երգերը կոչվում են նաև անտուհիներ: Դրանք հայրենի երկրից հեռացած պանդուխտի, երջանկություն ու բախտ որոնողների երգեր են՝ նրանց կարոտից այրվող սրտի, վշտի ու հոգեկան ծանր ապրումների մասին.

Իրիշկե դեմ աղոթրան,
Դաշտ կու բանի ձեր գութան,
Քանց զմեն քաղցր է վաթան:

Լալվարա ջուրը սառն ա,
Օտարոությունը դառն ա,
Տունըդ դարձիր, իմ աղբեր,
Բոլորքըս պըստիկ գառն ա:

(Մ. Աբեղյան, Ժողովրդական խաղիկներ, № 2181, էջ 408)

(Նույն տեղում, № 445, էջ 184)

Պանդխտության երգերը հրապարակ են եկել երկրի քաղաքական ու սոցիալ-տնտեսական կյանքի ազդեցության տակ (պատերազմներ, բռնակալների լուծ, հարկահանություն և այլն), հաճախ ստիպել հայերին հեռանալ հայրենի երկրից, բռնելու գաղթի ու օտարության ճանապարհը:

Գաղթն ու պանդխտությունը իբրև երևույթներ տարբերվում են իրարից: Գաղթել են որևէ երկիր ընտանիքով՝ հիմնական բնակության, իսկ պանդխտության մեկնել է տան տղամարդը՝ ապրուստի միջոցներ հայթայթելու և տուն վերադառնալու համար: Պանդուխտը թափառել է օտար երկրներում, ինչպես ժողովուրդն է ասում՝ «մի փոր հացի», «ջուխտըմ սոլ առնելու» համար, իսկ գաղթել են, թողել հայրենի երկիրը, տուն ու տեղ՝ ֆիզիկական ոչնչացումից փրկվելու, անվերջանալի հալածանքներից ազատվելու համար, որոնց «դափնեպսակը» կազմեց 1915 թ. Մեծ եղեռնը: Հայերի համար չարիքներից փոքրագույնը, իհարկե, գաղթն էր (ընտանիքով են եղել, միասին), իսկ կրած անլուր տառապանքները նույնն էին:

Ըստ ակադեմիկոս Մ. Աբեղյանի, պանդխտության երգերի մեծ մասը ծնունդ են նահապետական գյուղի բնական տնտեսության քայքայման, երբ աշխատավոր ժողովուրդն ապավեն գտնելու հույսով սկսեց գյուղից քաղաք գնալ[1]:

Անտուհիներն իրենց բովանդակությամբ, համազգային ողբերգական տրամադրությունների արտահայտմամբ մոտ են պատմական երգերին: Երաժշտագետ Ալեքսանդր Շահվերդյանն այդ երգերն անվանում է «համաժողովրդական վշտի երգեր»[2]:

Պանդխտության մեկնելու որոշումն արդեն իսկ ծնել է «ցավի մեջ ընկած» մարդկանց հուզախռով հոգեկան ապրումներ, իսկ ճանապարհ ընկնելու պատրաստությունը վերածվել է յուրատեսակ ծեսի (հատկապես Ակնում և Վանում,որոնք եղել են համատարած պանդխտության վայրեր): Հատկապես մեծ եռուզեռի մեջ են եղել մեկնման վերջին օրերին. այստեղ և՛ մոր մաղթանքն է, և՛ մեկնողի երդումը՝ տունդարձի մասին, և հրաժեշտի սեղան բաց անելն ու հյուրասիրությունը և այլն: Պանդուխտի մայրը որդուն այլևս չտեսնելու վախից ու վշտից խելակորույս, ալեկոծ հոգով լացել ու երգել է, նրա հետ դրել մի բուռ հող, համոզված որ այնտեղ, «դրախտավայրում» բարոյական ու ֆիզիկական տառապանքներ կրելուց ու հայրենիք վերադառնալու հույսը կտրելուց հետո, որդին արցունք է թափելու: Թո՛ղ որ այդ արցունքները թափվեն հայրենի հողի վրա:

Հրաժեշտի պահը վերածվել է սգի ու ողբի: Նրան մասնակցել են հարևանները, բարեկամներն ու ազգականները, որոնք մխիթարանքի խոսքեր են ասել պանդուխտի

[1] **Մ. Աբեղյան**, Ժողովրդական խաղիկներ, Հայպետհրատ, Երևան, 1940, էջ 45:

[2] **Ա. Շահվերդյան**, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, Հայպետհրատ, Երևան, 1959, էջ 429:

ընտանիքի անդամներին՝ ներքուստ չհավատալով նրա տունդարձին: Տագնապալի է եղել իր՝ պանդխտության մեկնողի հոգեկանը թե՛ հարազատներից բաժանվելու և թե՛ նրան սպասող ապագայի անհայտությունից... Իսկ օտարության սառնությունն ու անտարբերությունը ճաշակելուց հետո, իրոք որ պանդուխտին մնում էր միայն հյուսել հոգեցունց երգեր:

«Առաջին մեծ ցավը, — գրում է Մ. Աբեղյանը, — սրտնեղությունն է, որ ունի իր սիրեցյալներից զրկված պանդուխտը, այն, որ նրան ճանաչող ու հասկացող չկա, չունի կարեկից ասպնջական, մարդ մենակ է մարդկանց մեջ, ինչպես մի բանտում, նա խորտակվում, նվաստանում է հոգեպես»[1]:

Ահա թե ինչու խորն է պանդուխտի սերն ու կարոտը դեպի իր հարազատներն ու հայրենի երկիրը, որը նա արտահայտում է երգ-մենախոսությամբ՝ հաճախ դիմելով բարի լրաբեր կռունկին.

Կանչե, կռունկ, կանչե, քանի գարուն է,
Ղարիբներու սիրտը գունդ-գունդ արուն է.
Կռո՛ւնկ ջան, կռո՛ւնկ ջան, գարուն է,
Ա՛խ, սիրտս արուն է:

Կանչե, կռունկ, կանչե, քանի արոտ է,
Աշխարհն է արեգակ, սիրտս կարոտ է.
Կռո՛ւնկ ջան, կռո՛ւնկ ջան, արոտ է,
Ա՛խ, սիրտս կարոտ է:

Կանչե՛, կռունկ, կանչե՛, քանի արև է,
Աշնան կերթաս երկիր, յարիս բարևե.
Կռո՛ւնկ ջան, կռո՛ւնկ ջան, արև է,
Ա՛խ, յարիս բարևե՛:

(Կոմիտաս, Երկերի ժող. 1, էջ 50, «Կանչե, կռունկ»)

Իրենց պանդուխտի կարոտը հոգեպես ծանր են ապրում տանը մնացած մայրը, կինը, հարսնացուն: Հատկապես ողբերգական վախճան է ունենում երկարատև պանդխտությունը:

Անտունիների բովանդակության բազմաթիվ մոտիվներից՝ հրաժեշտ, բաժանում, կարոտ, սեր, սպասում, սուգ և այլն, հիմնականը սերն ու կարոտն են:

Յոթն օր, յոթ գիշեր,
Շախկամն ի գոտիս թոռշմեր,
Յար մըզիկ դռնեն դուրս չելնա,
Փշուր մի սիրտ մըզիկ խովնա.
Վա՛յ լե, վա՛յ լե, վա՛յ լե, վա՛յ լե...

Երթամ ըՍտամբոլ,
Դատիմ փարա բոլ,
Իմ յարի խամար
Առնիմ ջուխտ մի սոլ.
Արի՛, յար, արի՛,
Խոռով մի՛ կենա,
Աստըվորիս բան՝
Յա՛ր, մըզիկ չի՛ մնա:

Առնիմ զտամբուրեն,
Էլնամ քու մամու էրթիս,
Ջիմ կաքվու անուշ ձեննի լսիս,
Յար, անուշ քնեդի զարթնիս.
Վա՛յ լե, վա՛յ լե...

Կայներ ես հիգին՝
Խաղող կու քաղես,
Շամամ ծըծերով
Շաքար կու մաղես.
Ալմաստ բիչաղով՝
Ջիմ սիրտ կու դաղես:
Արի՛, յար, արի՛...

[1] **Մ. Աբեղյան**, Հայոց հին գրականության պատմություն, II հ., ԳԱ հրատ., Երևան, 1946, էջ 396:

Վա՜յ, սանխեր Կիվկիվ,
Դու գացիր ի Մուշ բարով.
Էլ չըս իգա խազար տարով,
Խարս պարկե տղա բերե,
Առջընեկ լե գութան կու վարե.
Վա՜յ լե, վա՜յ լե...

Քամբախ Բուլանըխ
Ի՜նչ անուշ գեղ է,
Էրկուսս մէ շապիկ
Փոխպատնի նեղ է,
Յարիս մե պագնի
Սրտիս ի դեղ է:
Արի՛, յար, արի՛...

Սկլօրսի քամբախ երկրեն
Խաբրիկ մի էկեր՝
Թե տաճիկ լցվեր գեղ,
Զըմմեն թալներ ու տարեր:
Վա՜յ լե, վա՜յ լե...

Խայեր, վա՜խ, խայեր,
Շիվար եք մացեր,
Չիմնաք մըր երկրի
Լացերն ու թացեր:
Արի՛, յար, արի՛...

(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ II, № 109, «Յոթն օր, յոթ գիշեր»)

Հանրահայտ է դեռևս միջնադարից մեզ հասած և արտակարգ ժողովրդականություն վայելող «Կռունկ» երգը[1].

Կռո՛ւնկ, ուստի՞ կուգաս, ծառա եմ ձայնիդ,
Կռո՛ւնկ, մեր աշխարհեն խապրիկ մը չունի՞ս,
Մի վազեր, երամիդ շուտով կհասնիս,
Կռո՛ւնկ, մեր աշխարհեն խապրիկ մը չունի՞ս:

Թողեր եմ ու եկեր մըլքերս ու այգիս,
Քանի որ ա՜խ կանիմ՝ կքաղվի հոգիս.
Կռո՛ւնկ, պահ մի՛ կեցիր, ձայնիկդ ի հոգիս,
Կռո՛ւնկ, մեր աշխարհեն խապրիկ մը չունի՞ս:

Աշուն է մոտեցել, գնալու ես թեպտիր,
Երամ ես ժողվել հազարներ ու բյուր,
Ինձ պատասխան չտվիր, ելար գնացիր,
Կռո՛ւնկ, մեր աշխարհեն գնա՛, հեռացիր:

(Կոմիտաս, Երկերի ժող. I, էջ 104)

«Կռունկը» անտունիներից առաջին տպագրված երգն է. լույս է տեսել 1847թ. Վենետիկում հրատարակվող «Բազմավեպում»:

Համեմատությունների օգնությամբ ժողովուրդն իր պատկերավոր մտածողությունը երևան է բերում նաև անտունիների ժանրում.

Սիրտս նման է էն փլած տներ,
Կոտրեր գերաններ, խախտեր է սներ,
Բուն պիտի դնեն մեջ վայրի հավքեր.
Երթամ՝ ձի թալեմ էն ելման գետեր,
Ըլնիմ ձկներու ճագերացն կեր:
Ա՜յ, տո լաճ, տնավեր:

Սև ծով մ՚եմ տեսե, սիպտակն էր բոլոր,
Ալին կզարներ, չէր խառնի հիրոր.
Էն ո՞րն է տեսե մեկ ծովն երկթավոր,
Անտունի սիրտն է պղտոր ու մոլոր:
Ա՜խ, իսկի մի՛ լնիք սրտիկ սևավոր:
Ա՜յ, տո լաճ, տնավեր:

(Կոմիտաս, Երկ. ժող. I, էջ 27, «Անտունի»)

---

[1] Երաժշտագետ Մ. Թումաճանը գտնում է, որ «Կռունկը» մի սուրբ մասունք է, «հայ ժողովրդի ապրած տառապակոծ կյանքի ու հավատքի ամենահատկանշական սիմվոլը», իսկ երաժշտագետների համար՝ «դարերի մեջ խորանալու և հայ ժողովրդի երաժշտական արտահայտությանը, նրբությանը և բազմազանությանը տեղեկանալու անսպառ աղբյուր» (**Մ. Թումաճան**, Հայրենի երգ ու բան, 1, էջ 214, 215):

Հանրահայտ «Անտունի»-ն, որ երգ է «տնավեր», անտուն պանդուխտի մասին, իր բանաստեղծական չափով անտունի չէ: Բացատրենք ասվածը. **հայրենը** (հայերենը, ըստ Մ. Թումաճանի՝ հայրենի կարգով) հայկական ժողովրդական խաղերին բնորոշ բանաստեղծական չափ է: Սա երկտող է (բեյթ), որտեղ տողերից առաջինն ունի 7 վանկ, իսկ երկրորդը՝ 8: Լինում են երկու բեյթից (քառյակ) և չորս բեյթից (ութնյակ) բաղկացած տներ: Հայրենները **Ակն** քաղաքում կոչվել են անտունի. նշանակում է, անտունին նաև բանաստեղծական չափ է:

Վերը բերված «Անտունի»-ն այդ չափին չի ենթարկված և անտունի է ոչ թե բանաստեղծական չափով, այլ թեմատիկայով[1]: Բանաստեղծական չափով անտունի է Ակնա հայրեններից ստորև բերվող օրինակը (պանդխտության երգ՝ սիրո թեմատիկայով «Անտուն ղարիպի վրա»), այն Հ. Ճանիկյանի «Հնութիւնք Ակնայ» ժողովածուում (էջ 429) ներկայացված է հետևյալ բացատրությամբ.

«Այրն պանդխտությունեն կվերադառնա իր սիրելույն քով, կինն չի ճանչնար զայրն և կխոսին հետևյալ անտունին».

Հա յար, հա յար,
Աղվոր մի ծարվութենեն,
Հա յար,
Նստեր է ջրին վրա,
Հա յար,
Կտրիճ մի անոր սիրուն,
Գնաց ի դեմ խոսելու:
Նստավ ու սեվտան ինկավ[2],
Մոռցավ ինչ բան խոսելու:
— Ըսավ՝ խահրըման[3] կըյիճ[4],
Դու ի՞նչ ժուռ կուգաս աս տեղը:
— Ըսավ՝ քի տերտիս համար
Ժուռ կիգամ հեքիմ բռնելու[5].
Ի՛նչ արի, չէղավ տերման,
Հոս եկա հեքիմ բռնելու:
— Ըսավ՝ քե տերտդ ի՞նչ է,
Մի՛ վախնար ըռնտցնելու:
— Խնծորդ է կապեր չալղա[6],
Ես մատա[7] ունիմ ուտելու.
Չուտիմ նը՝ մատաս կուզե,
Կու վախիմ քի դողցնելու:

Անտունիները պանդուխտ հայերի հեղինակություն են:Անտունիներ հորինել են նաև պրոֆեսիոնալ երգիչներն ու միջնադարյան գուսանները. լավագույնները ժողովրդականացել են:

Ուշագրավ է տարբեր առիթներով հարազատ հողից կտրված մարդկանց հոգեկան

---

1 Երգի «Անտունի» խորագրի մասին Մ. Աբեղյանը գրում է. «Կոմիտասը «Սիրտս նման էր» հայտնի ժողովրդական երգի ձայնագրված հրատարակության վերնագիրը դրել է «Անտունի»: Դա թյուրիմացության տեղիք է տալիս: Այս երգը հայրենի չափով չէ և բնավ Ակնի անտունիներից չէ: Դա մոկաց ժողովրդական երգ է, սովորական տասնվանկանի տողերով, որի ոտանավորը տողերիս գրողն է վերականգնել վարիանտների բաղդատությամբ: Դա մի երգ է «տնավեր» պանդուխտի մասին: «Հազար ու մի խաղ» Ա հիսնյակի առաջին տպագրության մեջ կա «Վարիքի սիրտն է պղտոր ու մղոր». այս տողը երկրորդ տպագրության մեջ ժողովրդական վարիանտից առնելով, փոխել եմ՝ «Անտունի սիրտն է պղտոր ու մղոր»: Կոմիտասն այս տողի ազդեցությամբ վերնագիրը դրել է «Անտունի», չմտածելով, որ դա թյուրիմացության առիթ կտա» (**Մ. Աբեղյան**, Հայոց հին գրականության պատմություն, հատոր II, Պետհրատ, Երևան, 1946, էջ 566):

Հ. Ճանիկյանն իր «Հնութիւնք Ակնայ» գրքում (էջ 427-428) անում է «անտուն» (անտունի) բառի ծագման երեք ենթադրություն. մեկը՝ Ակնում և նրա շրջակա գյուղերում հին ավանդական երգեր են եղել Անտուք (անտուն) անունով, մյուսը՝ եղել է Անտոն անունով բանաստեղծ, երրորդը՝ բանաստեղծական անտուն, տների չբաժանվող չափը:

2 սեվտան ինկավ – սիրահարվեցավ:
3 խահրըման – դյուցազն:
4 կըյիճ – կտրիճ:
5 հեքիմ բռնելու – հեքիմ փնտրելու:
6 չալղա – նորաբույս:
7 մատա – ախորժակ, սիրտ:

ապրումների, դրանցից ծնված պատկերների նույնությունը տարբեր երգերում: Այդ թեմաներն ու պատկերները, փաստորեն, դառնում են տարբեր ժանրերն իրար կապող օղակներ: Այս հիմքով պատմական երգերին, որբի երգերին ու անտունիներին են մոտենում առաջին հայացքից կարծեք ոչինչ ընդհանրություն չունեցող հարսանեկան այն երգերը, որոնք ներկայացնում են հատկապես օտար տեղ հարս գնացած, հոգեպես ընկճված ու իրեն մենակ զգացող աղջկա ապրումները.

Ղարիբ եմ, Կարս գնացի,
Ղարիբ տեղ հարս գնացի,
Մայրիկ ջան,
Փոքրուց ես օր չտեսա,
Անկեսուր հարս մնացի,
Մայրիկ ջան:

Ես ղարիբ եմ՝ ջուր չկա,
Սարերին աղբյուր չկա,
Վախենամ ղարիբ մեռնեմ,
Վըրես մեր ու քուր չըգա:

Ղարիբ եմ, տեղս քար ա,
Ղարիբություն դժվար ա,
Աստված սիրեք, բան չասեք,
Ղարիբն էս ի՞նչ անճար ա:

Սև եմ, սևավոր հավք եմ.
Դեղին թևավոր հավք եմ,
Ինձ մի բաց թողեք, թռչեմ,
Երամի սովոր հավք եմ:

(Կոմիտաս, Մ. Աբեղյան, Հազար ու մի խաղ, Բ հիսնյակ, № 11)

Ինձ զատեցին մեր տանից,
Ազգական բարեկամից,
Նոր աշխարհք են ինձ տանում,
Հեռու եմ էլ ու գյունից:

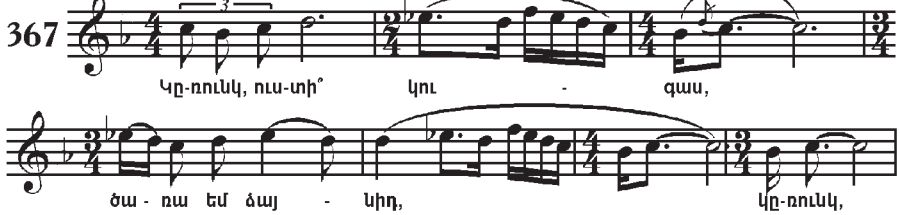
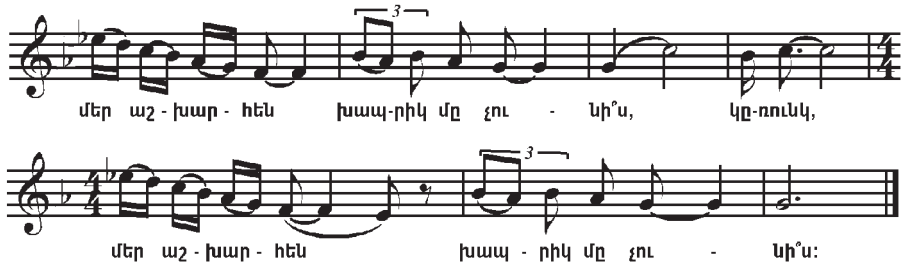
Սրտիս դարդերը խոր ա,
Տունը մերը չի, նոր ա,
Բեֆասըզ մարդի ձեռից
Հուրն հավիտյան ես կորա:

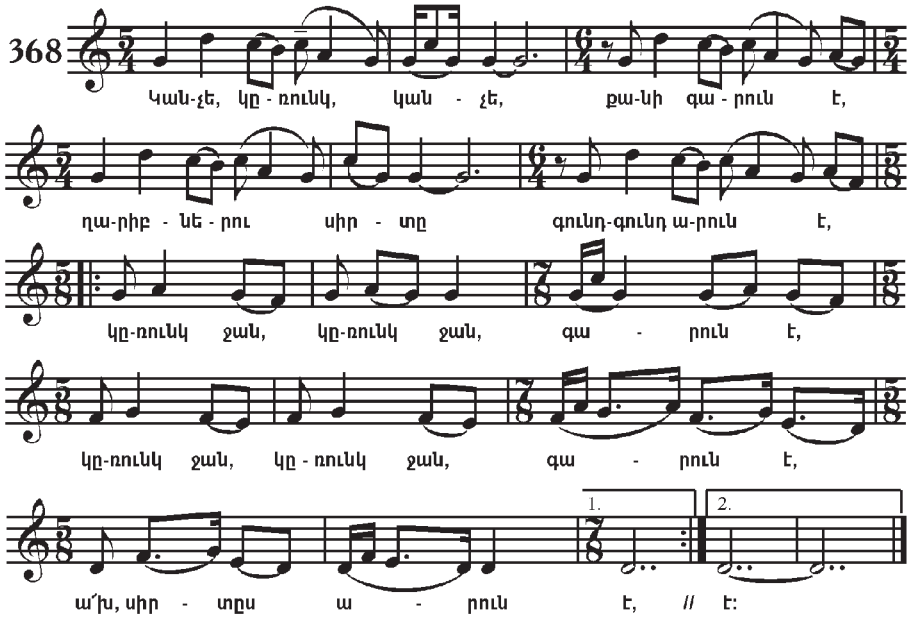
(Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ I, № 153, «Տանըմ են, ադե ջան»)

Անտունիների երաժշտական լեզուն

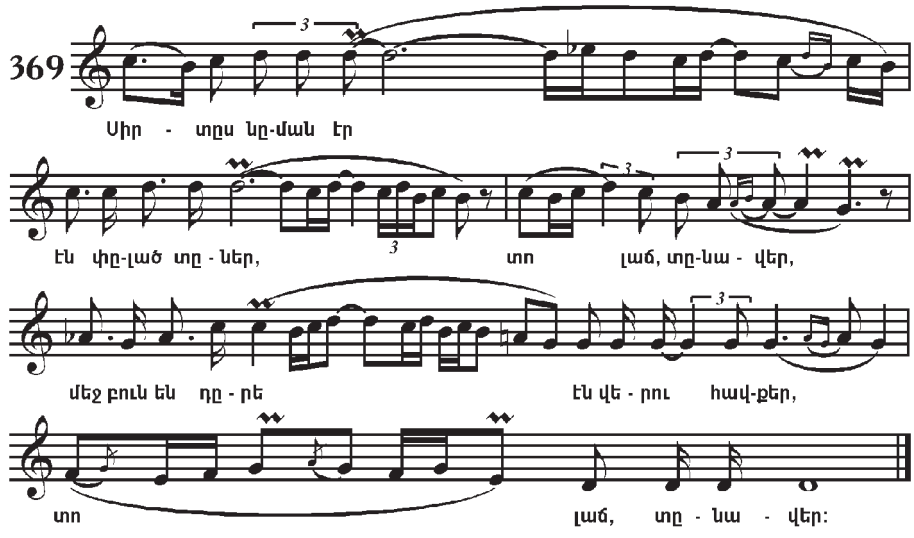
Մեզ հասած պանդխտության երգերի թիվը մեծ չէ:

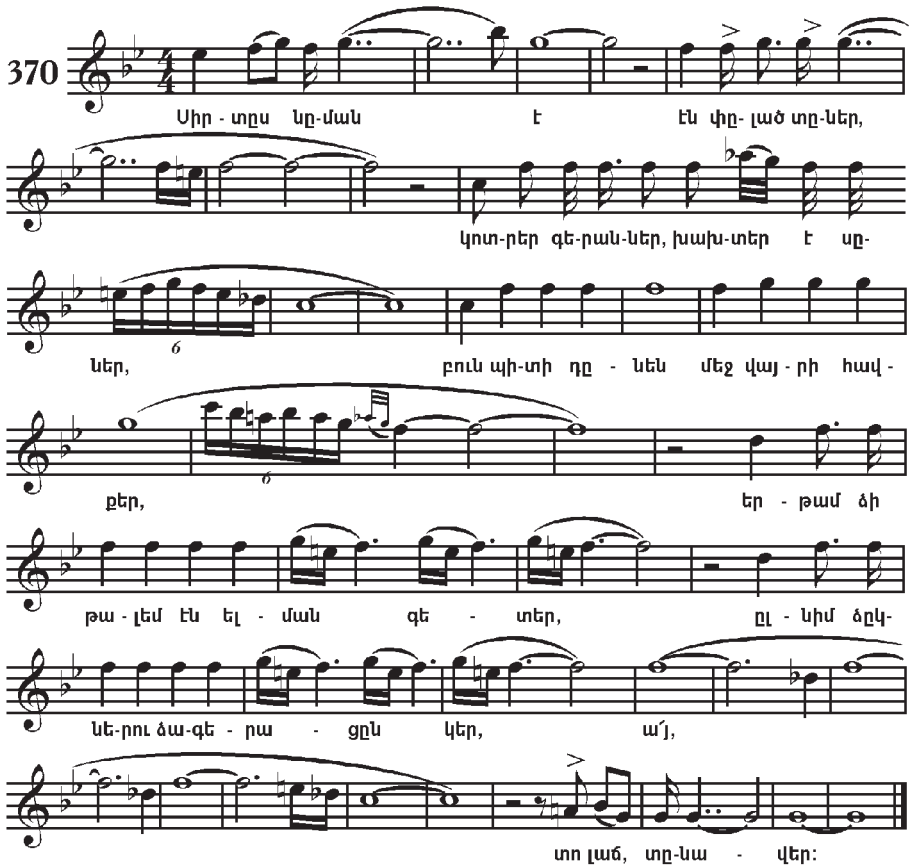
Անտունիների կամ պանդխտության երգերի երաժշտական լեզուն ցայտուն է, դրամատուրգիան՝ բարդ: Այդ երգերը ծավալուն են, ունեն հնչյունաշարի մեծ ձայնածավալ, լադային հարուստ հիմք, մետրական ազատ հենք, ռիթմի կազմակերպման ռեչիտատիվ-իմպրովիզացիոն սկզբունք, երգի ամբողջականության մեջ առկա կառուցվածքային մասնատվածություն: Այս ամենը անտունիների զարգացման բարձր աստիճան ունենալու վկայությունն է:

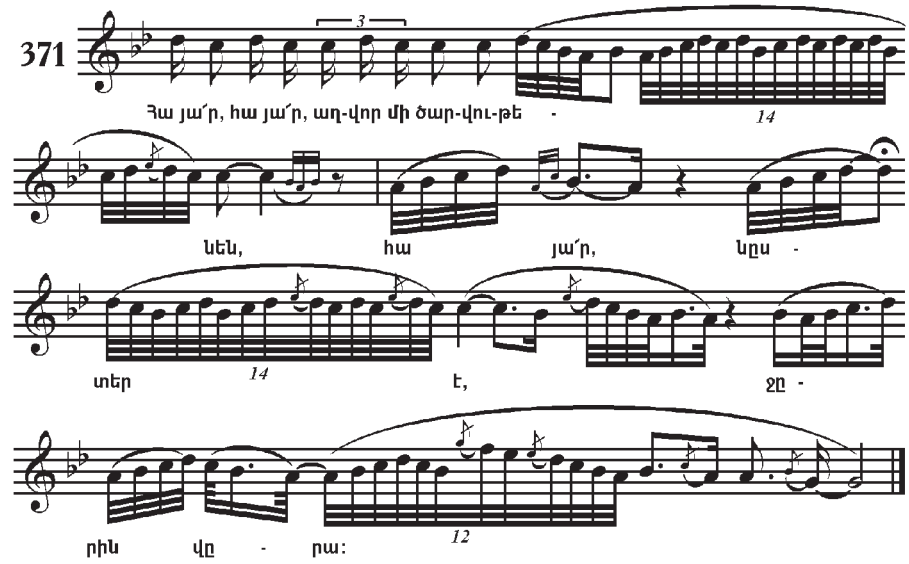
ԿՌՈՒՆԿ (Գրառումը Ք. Քուշնարյանի)[1]

[1] Х. С. Кушнарев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Музгиз, Ленинград, 1958, էջ 238:

ԿԱՆՉԵ, ԿՌՈՒՆԿ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 1, էջ 50)



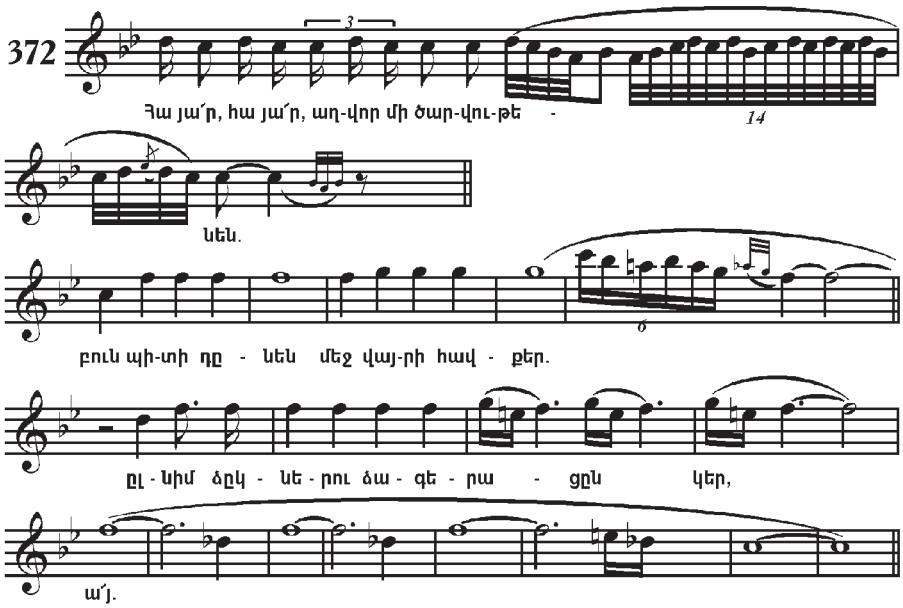
ԱՆՏՈՒՆԻ (Գրառումը Մ. Բրուտյանի, կոնսերվատորիայի ժող. ստեղ. կաբինետի ֆոնդ)



ԱՆՏՈՒՆԻ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 1, էջ 27)

ԱՆՏՈՒՆԻ (Կոմիտաս, Երկ. ժող. 9, № 55)



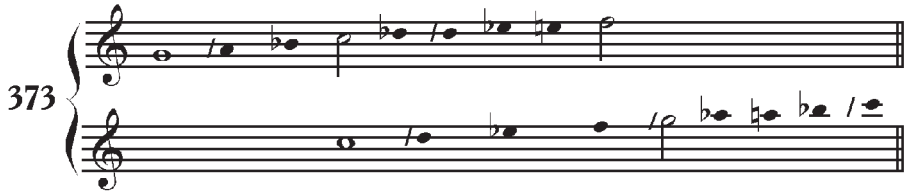
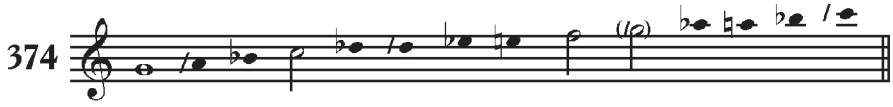
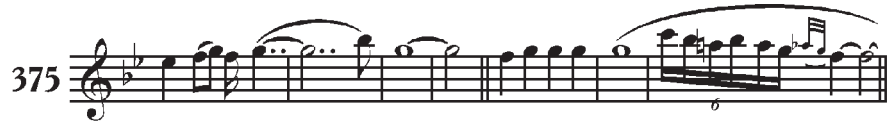
Պանդխտության երգերում առանձնակի ուշադրության արժանի է իմպրովիզացիոն տարրերի **գործիքային** բնույթը: Գործիքայնությունը դրսևորվում է հարուստ ֆակտուրայով, որ կատարման մեծ վարպետություն է պահանջում.



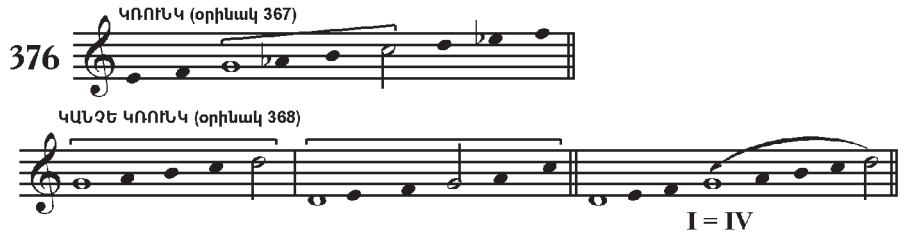
Գործիքայնությունն է ստեղծում կառուցվածքային մասնատվածությունը, ընդ որում այնպիսի, երբ իրար են հաջորդում ծավալուն (երբեմն նույնիսկ չափազանց ծավալուն) և ոչ ծավալուն կառուցվածքներ: Դա անտունիներին բնորոշ իմպրովիզացիոն զարգացման սկզբունքի արտահայտությունն է: Հասկանալի է, որ առանձին կառուցվածքները չեն խախտում երգի ամբողջությունը, քանի որ դրանք, հակադրվելով հանդերձ, կառուցողական ներքին օրինաչափություններով նաև կապվում են իրար հետ՝ ստեղծելով երգի դրամատուրգիական զարգացման հիմքը:

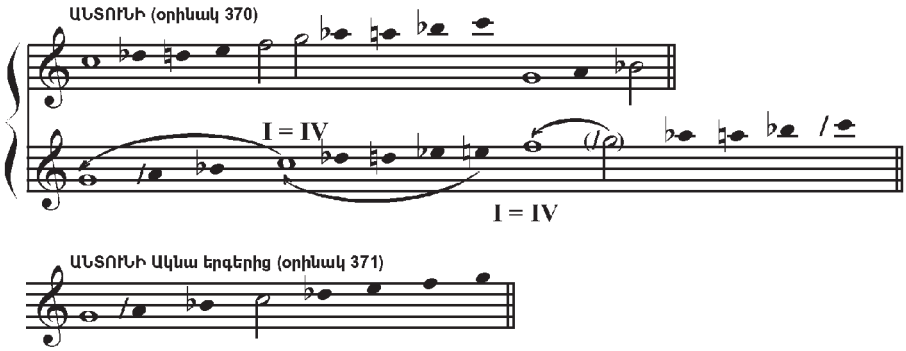
Իմպրովիզացիոն տարրերի թվին են դասվում նաև անտունիներին բնորոշ մետրական չափերի հաճախակի փոփոխումները՝ **մետրի զարգացման ազատ սկզբունքը.** ամեն մի կառուցվածքային հատված ունի իր ընդգծված էմոցիոնալ բովանդակության «ինքնուրույնությունը», որը և որոշում է թե՛ հատվածի ծավալը, թե՛ կերտվածքի բնույթը, թե՛ մետրը և թե՛ կոմպոզիցիոն այս կամ այն առանձնահատկությունը:

Գեղջկական երգի կոմպոզիցիայի բնագավառում իբրև նոր երևույթ ուշագրավ է պանդխտության երգերում **ձայնային հենքի թուլացումը**: Գեղջկական երգի ժանրերի բնութագրումից պարզվեց, որ գրեթե ամեն մի ժանր հիմնականում ունի իր ձայն-լադը: Այսպես, ողբերը ծավալվում են տերցիային հիմք ունեցող փոյուգիական մինորում, վիպերգերը՝ միքսոլիդիական մաժորում կամ էոլական մինորների զուգորդումներից առաջացած լադերում. հորովելները՝ հարմոնիկ լադում կամ տերցիային հիմք ունեցող փոյուգիական-լոկրիական մինորում և այլն: Հայտնի է նաև, որ ձայն-լադն ունի իր տիպական թեմատիկ դարձվածքները, որոնք կառուցված են լադի որոշակի աստիճաններից և հանդես են գալիս տվյալ ժանրին պատկանող երգերից մեծ մասի մեջ (տե՛ս էջ 69): Լադի զարգացման այս օրինաչափությունն ահա խախտվում է պանդխտության երգերում: Անտունիներում, պայմանավորված արտահայտվող տրամադրությունների խորությամբ ու ծայրագույն հուզականությամբ, մոդուլացիաների ու շեղումների միջոցով զուգորդվում ու գումարվում են տարբեր լադերի մեծ հնչյունաշարեր, որոնք միացյալ

լադը կազմող առանձին լադերին բնորոշ չեն: Այս երևույթը թույլ է տալիս ասելու, որ անտունիները ծավալվում են ոչ թե ձայն-լադում, այլ՝ լադում: Հնչյունաշարի նոր աստիճաններով հարստացված լադում հանդես են գալիս ինտոնացիոն դարձվածքներ, որոնք կամ չկան միացյալ լադը կազմող առանձին լադերի կազմում, կամ եթե կան՝ լադի կոնկրետ աստիճանների հետ կայուն կապ չունեն: «Անտունի»-ի լադը էոլական մինորն է **կվարտա-սեպտիմային** հենքով, որը կազմված է իրար գումարած երկու էոլական մինորներից (**սոլ** և **դո** տոնիկաներով).

Այս երկու լադերի գումարումից «Անտունի»-ում ստացվել է էոլական մինորի հետևյալ հնչյունաշարը.

Նոր հենակետերով ու հնչյունաշարի նոր աստիճաններով հարստացված լադը «Անտունի»-ում ստեղծել է գեղջկական երգում հանդիպող էոլական մինորներին ոչ բնորոշ հետևյալ ինտոնացիոն դարձվածքները.

Այս դարձվածքները երգի զարգացումը դուրս են բերում ձայնային երաժշտության զարգացման նորմաներից, քանի որ դրանք կապված չեն լադի այս կամ այն աստիճանի հետ: Ձայն-լադային հենքը խախտված է: Ձայնային արվեստի «կապանքներից ազատագրված» երգերում ստեղծվում են տարբեր լադեր իրար զուգորդելու, շեղումներ ու մոդուլացիաներ կատարելու մեծ հնարավորություններ:

Ձայնային հենքի փոխարինումը լադային հիմքով՝ սա է անտունիներին բնորոշ մյուս հատկանիշը: Տարբեր լադերի զուգորդումներից, ինչպես ասվել է, առաջանում են անտունիների առավելապես **ծավալուն հնչյունաշարերը**.





Հնչյունաշարերի ծավալունությունը անտունիների լադային կուռ կառուցվածքը չի խարխլում, քանի որ լադի զարգացման ընթացքում անհրաժեշտաբար հանդես են գալիս մի քանի օժանդակ հենակետեր (սովորականի պես օրինակներում նշանակված են կես տևողությամբ): Այդ նոր և ժամանակավոր հենակետերից կամ կենտրոններից յուրաքանչյուրի շուրջը համախմբված ինտոնացիոն դարձվածքները է՛լ ավելի են հարստացնում անտունիների հուզական, սրտառուչ տրամադրություններն արտահայտող ինտոնացիոն բառարանը:

Պանդխտության երգերի հնչողությանը թարմություն ու գունեղություն են հաղորդում **լադային հարուստ ալտերացիաները**: Պատահում են տարբեր ալտերացիաներ, բոլորն էլ հիմնականում էոլական մինորներում: Այսպես, իջեցվում է V աստիճանը (տե՛ս Ակնա «Անտունի»-ն, օրինակ 371) կամ միաժամանակ բարձրացվում VI և իջեցվում V աստիճանները (տե՛ս «Անտունի»-ն. օրինակ 370) և այլն:

Պանդխտության երգերի տխուր տրամադրությունների ստեղծմանը նպաստում են **մենակատարումը**, ինչպես նաև **կատարման հանգիստ ու դանդաղ տեմպը**: Հիրավի, չի կարելի **խմբով** միակերպ արտահայտել տառապող սրտի խոր ապրումներն այնպես, ինչպես որ չի կարելի կոլեկտիվով միակերպ լաց լինել (ողբեր ու լալիք), նկարագրել պատերազմի արհավիրքներ (պատմական երգեր) կամ պատկերել հուսախաբ սիրո տանջալից վիշտը (դժբախտ սիրո քնարական երգեր և այլն):

Պանդխտության երգերը լեզվական ու կառուցվածքային բարդության պատճառով (վիպերգերի նման) կատարվել են նաև գուսանների կողմից: Բերված օրինակներից իրենց երաժշտական լեզվով գեղջկական երգերին հատկապես մոտ են «Կռունկ»-ը և «Կանչե, կռունկ»-ը:

Անտունիների կառուցվածքային բարդությունը՝ գործիքայնությունը, ձայնային հենքի թուլացումը և այլն, նրանց մասշտաբայնության հետ մեկտեղ կոմպոզիցիոն այն հատկանիշներն են, որոնք ամենից առաջ բնորոշ են տաղերին ու գուսանական զարգացած երգերին:

Պանդխտության երգերի ժանրը հատկապես սերտ կապ է ստեղծում ժողովրդական երաժշտության հիմնական ճյուղի՝ գեղջկական երգի և պրոֆեսիոնալ ճյուղերի՝ գուսանական ու տաղային արվեստների միջև:

Հայ գեղջուկ երգի բոլոր ժանրերին ծանոթանալուց հետո պարզվում է, որ նահապետական գյուղի կյանքը բովանդակ ընդգրկումով և ամենայն բազմազանությամբ է արտացոլված երգերում. չկա մի երևույթ, մի իրադարձություն (սոցիալական, պատմական, քաղաքական, կենցաղային և այլն), որին ժողովուրդը չարձագանքի: Նա շատ նրբանկատ է ու սրատես, նրա աչքից ոչինչ չի վրիպում (նույնիսկ կենցաղային այնպիսի մանրուքներ, ինչպիսիք են գործածվող ամանեղենն ու ուտելիքը, կահկարասին, արդուզարդը, շպարվելը և այլն). նահապետական ընտանիքի կենցաղի մասին լրիվ պատկերացում ունենալու համար այսպես կոչված մանրուքները, որ տարբեր ժանրի երգերում արտացոլված են շեղակիորեն, անշուշտ նույնպես արժեքավոր են:

Գեղջուկ երգը գյուղական կյանքի գեղարվեստական արտացոլումն է, նրա բանավոր տարեգրությունը, ինչպես նաև՝ ժողովրդի հոգևոր հարստության ապացույցը, նրա ստեղծագործական շնորհառատ կարողությունը դրսևորող բնագավառներից մեկը:

Ժողովուրդն իր կյանքից ու պատմությունից վերցված դրվագները պատկերել է արտակարգ ճշմարտացիությամբ ու ընդհանրացման մեծ ուժով, կերտել ու հղկել է բազմաթիվ կերպարներ զարմանալի կատարելությամբ ու վարպետությամբ: Նրա գրեթե բոլոր երգերն անհունորեն գեղեցիկ են, անկեղծ ու ջերմ զգացմունքայնության տարբեր երանգներով, հոգեբանական մեկնաբանման հետաքրքիր շեշտերով, գույների առատությամբ: Այս հատկանիշներով հայ ժողովրդական երգը հասնում է գեղարվեստականության և ռեալիստականության բարձր աստիճանի:

Դարերի ընթացքում ստեղծված ժողովրդական երգն անընդհատ բյուրեղացել ու հղկվել է, ազնվացել, դարձել ազգայինի տեսակետից ցայտուն ու կատարյալ. այս ամենով էլ նա հարատևել է մինչև այսօր: «Ժողովրդական երգը ստեղծվել է դարերի ընթացքում, դարերի համար»[1]:

Հայ գեղջուկի երաժշտական ստեղծագործությունը որպես անգնահատելի մշակութային գանձ կազմեց հայ ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտական դպրոցի հենքը և իբրև նախադուռ բացեց նրա զարգացման համար լայն հնարավորություններով լի մեծ ճանապարհ:

[1] **В. Белинский,** Полное собрание сочинений, том VI, СПБ, 1903, Տե՛ս էջ 477:

ԳԱՎԱՌԱԿԱՆ ԵՎ ՕՏԱՐ ԲԱՌԵՐԻ ՈՒ ԱՐՏԱՀԱՅՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԲԱՑԱՏՐԱԿԱՆ ԲԱՌԱՐԱՆ[1]

Ա

ԱԴԵ – մայր, մայրիկ
ԱԴԵՔ, ԽՈՐԱԴԵՔ, ԽՈՐԱՏԱԿ – տեղեր, խոր տեղեր
ԱԶԱՊ, ԱԶԱԲ – չամուսնացած տղա կամ աղջիկ
ԱԶԻԶ (ԱԶԻԶ ՊԱՀԵԼ) – թանկագին, սիրելի. քնքուշ. (փայփայանքով պահել)
ԱԺՈՂ-ՉԱԺՈՂ – արժանի ու ոչ արժանի
ԱԼ – կարմիր, պայծառ
ԱԼԱԳՅՈԶ, ԱԼԱԳՅՈԶԼԻ – խաժ աչքեր, խաժակն
ԱԼԵՔ, ԱԼՔ – խորքեր, անմատչելի խոր տեղեր
ԱԼԻ (ԱԼԻՆ ԿԶԱՐՆԵՐ) – ալիք, հորձանք (ալիքն էր խփում)
ԱԼՎԱԼԱ – կարմիր, երփներանգ, բազմերանգ. խառը (ալվալա խալխ)
ԱԽԱ-ԲԱԽԱ – նայելով, ակնկալությամբ
ԱԽԶԱՏԱ – սպիտակ ներքնազգեստ, շապիկ
ԱՂՈՒԹՐԱՆ, ԱՂՈՒԹԱՐԱՆ – արևելք. արևածագ, արշալույս
ԱՂՎՈՐ – գեղեցիկ, սիրուն
ԱՂՏՈՏ – կեղտոտ
ԱՂՈՒՆ – աղալու համար պատրաստած ցորեն, աղոն
ԱՄԻ – հորեղբայր
ԱՄՈԼ (ԱՄՈԼՎՈՐ) – գութանին լծված առաջին զույգ եզները կամ գոմեշները, որոնք ամենաուժեղներն են (ամոլ քշողը)
ԱՅՆԱ ԲԱԽԱՐ – մի դրան տես
ԱՅՎԱՆ – սրահ, գավիթ
ԱՆՈՒԻ – քաղցած
ԱՆՎԵՐԻ – անբնակ, ամայի, անշեն
ԱՇԵԼ – նայել, սպասել
ԱՇԻՐԱ, ԱՇԻՐԱԹ, ԱՇԻՐԵԹ (ՇԱՏ ԱՇԻՐԱ) – քրդական ցեղ. (մեծ ցեղ)
ԱՋ – աջող. հաջող, *փխբ.* արժանավոր
ԱՌ – հողի այն շերտը, որը շուռ է տրվում
ԱՌՆԳՈՒ – սկյուռազգի կենդանի
ԱՌՉԿԱՆ ՄԱՆԵԼ – իլիկով թել մանել
ԱՍՏՎՈՐ – աշխարհ
ԱՎՈՒՐ – օր, ամենօրյա
ԱՐՓԻՆ-ԱՐՓԻՆ – լույսով ողողված, լուսեղեն. *փխբ.* ուրախ, պայծառ

Բ

ԲԱԲՈ – հայրիկ
ԲԱԴԱՆ – մարմին, բուն (ծառի). պարիսպ
ԲԱԶԻ-ԲԱԶԻ – երբեմն-երբեմն
ԲԱԶՐԳՅԱՆ, ԲԵԶՐԳՅԱՆ – վաճառական, առևտրական
ԲԱԺ – հասակ
ԲԱԼԱ (ԴԱՐԴ ՈՒ ԲԱԼԱ) – որդի, զավակ, մանկիկ. դժբախտություն, պատահար (ցավ ու պատուհաս). ցավ, հոգս
ԲԱԼԱ ԳՅԱԼԻՆ – մանկահասակ հարս
ԲԱԼԱԿ, ԲԱԼԱՔ – խատուտիկ, խայտաբղետ
ԲԱԼԱՍԱՆ – անուշահոտ բույս, *փխբ.* սպեղանի
ԲԱԼՔԻ – որ, գուցե
ԲԱԽԱ-ԲԱԽԱ. (ԲԱԽԲՐԱՄ) – նայելով, ակնկալությամբ. (նայում եմ)
ԲԱԽՐԱՄ ԼՈՒՐԻԿ – քնի՛ր գառնուկ
ԲԱՂ, ԲԱՂՉԱ, ԲԱԽՉԱ. ԲԱՂՄԱՆՉԻ – այգի, պարտեզ. պարտիզպան
ԲԱՂԴԱԴԻ – գլխին գցելու կամ վիզը փաթաթելու թաշկինակ (սովորաբար մետաքսից)
ԲԱՆ. ԲԱՆԵԼ – գործ. գործ անել, աշխատել, տե՛ս ԴԱՏԵԼ
ԲԱՇ – գլուխ. գլխավոր. գագաթ, կատար, ծայր
ԲԱՇԼԸՂ (կամ ԽԱԼԱՆ, ՂԱԼԱՆ) – գլխագին, վարձանք, որ տալիս է փեսացուն աղջկա ծնողներին
ԲԱՇՄԱՂ – կոշիկ
ԲԱՎՈ – հայրիկ
ԲԱՐ – պտուղ, միրգ, բարիք
ԲԱՐԽԵՄ – տե՛ս ԲԱԽՐԱՄ
ԲԵԲԱԽՏ – անբախտ
ԲԵՂԱՐ – ժիր, աշխույժ
ԲԵԶԱՐԵԼ – հոգնել
ԲԵՄՈՒՐԱԴ ԿԵՆԵՐ, ԲԵՄՈՒՐԱԴ ԿԵՆԱՐ – մուրազից, փափագից զրկվեր
ԲԵՄՈՒՐԱԶ – փափագին չհասած
ԲԵՏ, ՊԵՏ – մեծ, խոշոր
ԲԵՐ – ոչխարը կթելու տեղ
ԲԵՐԴ – ամրոց. բանտ
ԲԵՖԱՍԸԶ – անսիրտ, անխիղճ
ԲԸԶԴԻԳ – փոքրիկ

[1] Բառարանը կազմելիս հեղինակը հիմք է ընդունել Ստ. Մալխասյանցի, Հ. Աճառյանի բացատրական բառարանները, ինչպես նաև Ա. Բրուտյանի, Սպ. Մելիքյանի և այլոց ժողովրդական երգերի ժողովածուներում զետեղված բառարանները: Միայն որոշ բառեր բացատրված են ազատ (առանց բառարանային հիմնավորման), ելնելով տվյալ երգի սահմաններում նրանց ունեցած բովանդակությունից ու իմաստից: Նույն բառի տարբեր բացատրությունները իրարից անջատված են միջակետով:

ԲԻԼԲՈՒԼ, ԲՅՈՒԼԲՅՈՒԼ – սոխակ. *փխբ.* քաղցրախոս
ԲԻՆԻՇ – քիկնոց
ԲԻՉԱՂ – դանակ
ԲԻՐԱԴԻ – բոլորը
ԲՅՈՒՐ-ԲՅՈՒՐԻԿ. (ՅԱՆ ԲՅՈՒՐԻԿ) – անքիվ, անհամար. (աշխարհով մեկ)
ԲՈՋ – գորշ, գորշագույն
ԲՈԼ – շատ, առատ
ԲՈԼՈՐ – բոլորած, կլոր
ԲՐՉԱՄ, ԲՌՉԱՄ – մազերի խոպոպիկ, մազերի հյուսք
ԲՈՒԹԱ, ԲՈՒԹԱՄ – կուռք, պաշտամունք, սիրած
ԲՈՒՌՆՈՒՍ, ԲՈՒՌՆՈՒՋ – անթև վերարկու, բրդյա քիկնոց

Գ

ԳԱՋ – լեռնային փշոտ թուփ (օգտագործում են իբրև վառելիք կամ անասնակեր)
ԳԵԱՇՏ ԷՐԻՐ ԵՆՔ ՄԱԼԱՔՅԱՎԵՆ – զբոսանքի, ուրախության, տոնակատարության էինք գնացել Մալաքյավա
ԳԵՂԱԴԻՂԱՐ – գեղեցկադեմ, սիրունատես
ԳԵՇ – տգեղ. վատ. պիղծ
ԳԵՐԴԱՍՏԱՆ – ընտանիք
ԳԻԼ, ԳԵԼՈՒ, ԳԻԼՈՒ – գայլ, գայլի. ծուռ
ԳԻՆԱ – գիտե թե
ԳՅԱՐԴԱՆ – թիկունք, ծոծրակ, վիզ
ԳՅԱՏԱ, ԳՅԱԴԱ – լակոտ, փոքր տղա. հասարակ ծառա (մանավանդ փոքրահասակ). արհամարհական անուն. սինլքոր
ԳՅՈԼ, ԳՈԼ – լիճ, լճակ
ԳՅՈՒԼՈՒ, ԳՅՈՒԼ, ԳՅՈՒԼԵՐ – վարդ, ծաղիկ, վարդեր, ծաղիկներ
ԳՅՈՒԼԼԱ – գնդակ,փամփուշտ
ԳՅՈՒՄԱՆ – հույս. հուսալի
ԳՐԻՐԻ, ԳՐԻՐԱ – կրիա
ԳՐԿԱՆՈՑ – գրկի, գրկելու փոքր երեխա, ծծկեր
ԳՈՌ – խրոխտ, ահեղ, ահավոր, կռվարար. աղմուկ, խառնակություն. *փխբ.* գոռոզ

Դ

ԴԱՂՈ – մայրիկ
ԴԱԴՐՑՈՒՆԵԼ – հանգստացնել
ԴԱՄՈՆ – սալորի տեսակ՝ դամասկյան ցեղից
ԴԱ(Ա)ՌՆԱ(ՅԱ)Մ – դառնամ, շրջվեմ, ետ նայեմ
ԴԱՍՏԱ – փունջ
ԴԱՎԻ. (ԴԱՎԻ ԳՑԵԼ) – կռիվ, վիճաբանություն. դատ. (կռվել)
ԴԱՏԵԼ – աշխատել, վաստակել, տե՛ս ԲԱՆԵԼ
ԴԱՐ – զառիվայր բարձրություն
ԴԱՐԲԱՋ կամ ԴԱՐԲԱՍ ԷՆԵԼ – նվեր տալ. նախատեսել, համաձայնության գալ
ԴԱՐԴ. ԴԱՐԴ ՈՒ ԲԱԼԱ – ցավ ու պատուհաս. վերք, *փխբ.* ապրում
ԴԱՐՄԱՆ – դեղ, ճար
ԴԱՐՊԱՍԽԱՆԱ – մեծ տուն
ԴԱՎՈՒԼՃԻ – դիոլ խփող, դափ նվագող
ԴԱՖ, ԴԱՓ – դահիրա, դայրա, դայիրա
ԴԵՍ. ԴԵՍ ՈՒ ԴԵՆ – այս կողմը. այս ու այն կողմը
ԴԻԱՐ-ԴԻԱՐ – աշխարհե-աշխարհ. *փխբ.* անհետ
ԴԻԶԱՆ – դիզված. *փխբ.* խումբ, կույտ
ԴԻԼԱՔ – խնդիր
ԴԻԼԲԱՐ – գեղեցկուհի. սիրուհի. կանացի անուն
ԴՄՓԵԼ, ԴՄԲԵԼ – ծեծել, բռունցքով խփել
ԴԻՆԻՆԻ – երգ ու պար, երգել ու պարել
ԴԻՎԱՆ. (ՓԱԽՆԵԼ ՏԱՃԿՈՒ ՁԵՌՔԵՆ ԴԻՎԱՆԱ) – դատարան, (փախչել դատաստան տեսնող, խենթ ու խելագար տաճկի ձեռքից)
ԴՄՊԻԿ – դափ
ԴՈՂԻ, ԴՈՂ – կորեկից պատրաստած բարակ հաց
ԴՈՇ – կուրծք
ԴՈՍՏ ՈՒ ՅԱՐ – բարեկամ ու սիրեկան
ԴՈՒԶ, ԴՅՈՒԶ – ուղիղ, հարթ
ԴՈՒՄԱՆ – մեգ, մառախուղ. փոշի. ծուխ
ԴՈՒՆԻԵ, ԴՈՒՆՅԱ – աշխարհ
ԴՈՒՐԱՆ – հարթավայր
ԴՐԿԻՑ – դրացի, հարևան
ԴՈՒՔԱՆՉԻ – խանութպան

Ե

ԵԲ – երբ
ԵԹԻՄ, ԵԹՈՒՄ – որբ
ԵԼՄԱՆ ԳԵՏ – վարարած գետ
ԵՏՈՒ. (ԵՏՈՒ ԱՌԵՑ) – տալ. (տվեց առավ)
ԵՐԳԵՆ ԲՈՅ – երկար հասակ, բարձրահասակ
ԵՐԹԻՍ – երդիկ, հողե կտուր, տանիք
ԵՐԿԹԱՎՈՐ, ԵՐԿԹԱՎՈՒՐ – երկու տեսակ

Զ

ԶԱԴԱ – փորձանք
ԶԱԴ, ԶԱՏ. (ԶԱԴԵԴ ԱՂՏՈՏ ԷՐ) – իր. բան. *փխբ.* հագուստ, շոր (շորերդ կեղտոտ էր)
ԶԱԼՈՒՄ, ԶԱԼԸՄ – անգութ, անողոք, անխիղճ. *փխբ.* չարաճճի
ԶԱՆԵԼ – խփել, զարկել
ԶԱՏ. ԶԱՏ ԱՆԵԼ – անջատ, ջոկ, առանձին, բաժան. անջատել, զատզատել
ԶԱՌ – ոսկի. ոսկեթել գործվածք
ԶԱՐ – զարկիր, նվագիր
ԶԵՆ – զայն, այն

ՁԵՐԹ, ՁԵՐԴ – ինչպես, ինչպես որ, պես, նման, իբրև
ՁԻԱՆ – վնաս, չարիք
ՁԻԼՖԵՐ – խոպոպաներ, կանանց քունքերի վրա ոլորած մազեր
ՁԻՆԵԼ ՂԱՋԸ – մորթել սագը
ՁԻՍ – ինձ
ՁՄԵՆ – բոլորը, ամենը
ՁՄՐՈՒԹ, ՁՄՐՈՒԽՏ – կանաչ գույնի թանկարժեք քար. աղջկա անուն. *փխբ.* սիրելի, անգին
ՁՈՂԵԼ – սրել
ՁՈՁՈ – տգեղորեն երկարահասակ մարդ
ՁՈԼ, ԴԵՅՐԻ ՁՈԼԵՆ – շրջազգեստի վրա ձգված գունավոր գիծը, ժապավեն
ՁՈՌ, ՁՈՈ ԱՆԵԼ. ՁՈՈՒԲԱ – բռնություն, ուժ գործադրել, ստիպել, բռնանալ, բռնարար
ՁՈՎ. ՁՈՎԵԼ – հով, թեթևակի սառն. հովանալ
ՁՈՒԼՈՒՄ – աղետ, չարիք, փորձանք
ՁՔԻ – քեզ

Ղ

ՂԳՈՒՑ, ՂԳՎԱՆ – վաղը, վաղվան օրը
ՂԼ ՈՒ ԳՅՈՒՆ – օր ու արև, կյանք
ՂՐԱՎ ՄԱՂՂԵՆ – նոթեր արեց, նոթերը կիտեց
ՂՐԻԿ – տղամարդ ամուսին
ՂՐԿԵՆ, ՂՐԳԵՆ – երկայն, երկար
ՂՐՈՎՆ ԱՐԻ – այրով, քարայրով, նեղ տեղերով արի

Ճ

ՃՁՄԵԿՄԵԿԵԼ – մեկմեկու, միմյանց
ՃՁՔԵ – քեզ
ՃՄ – իմ
ՃՄԸԼԸՄԸ – վա՜յ (ձայնարկություն)
ՃՆՔԵՐ – հոնքեր, ունքեր
ՃՌԵՍ, ՌԵՍ – գյուղապետ, ընդհանրապես գյուղի մեծերը
ՃՌՇՊԱՐ, ՌԱՆՉՊԱՐ – երկրագործ, հողագործ
ՃՌՈՒՆԴ – գեղեցիկ, սիրուն
ՃՍԿԱՐԲԻՆ – եվրոպականի նման կիսակոշիկ

Մ

ՄԱԳՎՈՐ – նորափեսա
ՄԱԳՈՒՀԻ – նորահարս
ՄԱԺԱ, ՄԱՁԱ – նոր, թարմ
ՄԱԼՈՒԿ, ՄԱԼԵԼ, ՄԱԲԼԵԼ – նետել, շպրտել. լցնել (ջուր)
ՄԱԽԸՄ, ՄԱԽՈՒՄ – սարք, սպասք. ցեղ, սերունդ
ՄԱՄԱՀ (ՄԱՄԱՀ ԱՆԵԼ), ՄՄԱՀ – մի բան ունենալու ախորժակ. (մի բանի վրա աչք գցել, ագահել)
ՄԱՄԱՇԱ – նայելու արժանի ուշագրավ տեսարան
ՄԱՌ, ՄԱՌՈՒԹԱՍ, ՄԱՌԼԱՆ – երիտասարդ, ջահել
ՄԱՎ, (ՄՁԵ ՄԱՎՈՎ ՓԱԹԸԹԵԼ) – խիտ. (թզենու խիտ տերևներով փաթաթել)
ՄԱՐԳԸ ՏԱԼ – վերջ տալ, թողնել
ՄԱՔ – միայն թե. մենակ մնացած
ՄԵՇԻ, ՄԵՇԻԿ – իլիկ, առչկան
ՄԵՊՏԻՐ – նախապատրաստություն
ՄԵՐ – ծաղկի թերթ, ընդհանրապես տերև
ՄԸԽ – թող
ՄՄՄԵԼ. ՄԱՄԱՄ – լրանալ, վերջանալ, ամբողջանալ. լրիվ, ողջ, ամբողջ
ՄՆԴԻՐ, ՄՈՒՆԴԻՐ – հողի մեջ թաղված կավե վառարան՝ հաց թխելու, կերակուր եփելու համար
ՄՈՁ – փոշի
ՄՈԼ ԱՆԵԼ, ՄՈԼ ՏԱԼ – գլորվել, քայլել
ՄՈԽԼԻ, ՄՈԽԼՈՒ – մի տարեկան ոչխար, գառնուկ
ՄՈՄԲՈՒԼԻ, ՄՈՒՄԲՈՒԼԻ – թմբլիկ, փափլիկ
ՄՈՎՁԻ ԱՆԵԼ – տուրքի բաժանում կատարել
ՄՈՐԿԵԼ, ՄՈՐԳԵԼ – թողնել, բաց թողնել
ՄՈՓ – քնդանոթ, քնդանոթի գնդակ
ՄՈՓՈՒՆ-ՄՈՓՈՒՆ – խումբ-խումբ
ՄՈՒՁԱՐԲԱՇԻ – վաճառականների գլխավորը
ՄՈՒԼԻ ԳՅԱԴԱ, ՄՈՒԼԱ – ավազակ, սրիկա, լակոտ, անպետքի մեկը
ՄՈՒՆԴ ԵԼԱՎ – ահաբեկվեց, վախեցավ, հուզվեց
ՄՈՒՄԱՆ – պարսկական դրամ

Յ

ՅԱԺԱ, ՅԱԺ ԳԱԼ – շարժվել
ՅՈՒՄ – անգամ
ՅՈՒՌ ԳԱԼ – քայլել, շրջվել, պտույտ գալ, զբոսնել

Ն

ԻԴԱ – տալ (ձիձ իդա՝ կուրծք տալ)
ԻՁ ՈՒ ԹՈՂ, (ԻՁՈՎ-ԹՈՂՈՎ ԿՈՐՉԵԼ) – հետք. (անհետ կորչել)
ԻԽԱՆ – հանել
ԻՄԱԼ – ինչպես
ԻՄԲԻԼ – գեղեցիկ, սիրուն

Լ

ԼԱՄ – ծնոտ
ԼԱՆԳՅԱՌԻ – բոլորակ երեսով, գեղեցկադեմ
ԼԱԼԱ, ԼԱԼԵՔ – կակաչ, կակաչներ
ԼԱԼԻԿ – համր
ԼԱճ – տղա, մանչ

ԼԱՈ, ԼԱՎՈ – մանչ, մանչուկ, ա՛յ տղա
ԼԵ – էլ, ևս
ԼԵՇ – մեռած մարմին, դիակ
ԼԵՐԴ – լյարդ
ԼՆՋԱԿ. (ԼՆՋԱԿԸ ՋՈՒԼ ԳՑԵԼ) – կուրծք. (հագնվել, զուգվել)
ԼՈՓԻ. ԼՈՓԻԲԱՇԻ – խնջույք սիրող, ուտող-խմող մարդ. կերուխում սիրողների գլխավորը
ԼՈՒՐԻԿ – օրոր, նանիկ
ԼՈՒԼԱ – խողովակ

Խ

ԽԱԲԱՐ, ԽԱԲԱՐ ԱՆԵԼ – լուր, տեղեկություն, լուր տալ
ԽԱԹՈՒՆ – պատվավոր, պարկեշտ, ծանրաբարո տիկին, ազնվական տիկին
ԽԱԼԱԼ, ՀԱԼԱԼ – արդար, անխարդախ. արժանի
ԽԱԼԽ – ժողովուրդ
ԽԱՂՔ ԱՆԵԼ – խայտառակել, ծաղրել
ԽԱՄ ԱՆԵԼ – համտես անել
ԽԱՅ – հայ
ԽԱՆԵ, ԽԱՆԵԼ. ԽԱՆԵ-ԽԱՆԵ – հանիր, հանել. հարել
ԽԱՆԱ-ԽԱՆԱ – քարվանսարա, իջևան, տուն, մոտիկ-մոտիկ (մեղր ու շաքարի խանեն ես՝ *փխբ.* լավն ես, քաղցր, համով)
ԽԱՆՈՒՄ, ԽԱՆԸՄԵ – տիկին. հարգալից մակդիր, շնորհալի
ԽԱՆՉԱԼ – դաշույն
ԽԱՊԱՐ, ԽԱՊՐԻԿ – լուր
ԽԱՍ – ընտիր, մաքուր, առաջնակարգ. մետաքս
ԽԱՍԵՔ – հասեք
ԽԱՐԱԲԱ, ԽԱՐԱԲ – ավեր, վնասված, ապականված
ԽԱՐԱՄ, ՀԱՐԱՄ – պիղծ, անազնիվ ճանապարհով ձեռք բերած (հալալի հակոտնյան)
ԽԱՐՋ-ԽԱՐԱՋ, ԽԱՐՃ ՈՒ ԽԱՐԱՃ – ծախք, հարկ, տուրք
ԽԱՐՋԱՆՏՈՒՆ, ԽԱՐՋՆՏՈՒՆ (ԿԱՄ ՈՒԺՏՈՒՆ) – գութանի երրորդ կամ չորրորդ լուծը
ԽԱՐԿԱՀԱՆ – – հարկահան, հարկատեր
ԽԱՐԿԻՆ – հագուստի կամ կտորի տեսակ
ԽԱՐՍ – հարս
ԽԱՑ ՈՒ ԽԱԼԱՎ – հաց ու շոր. *փխբ.* ուտելիք ու հագնելիք
ԽԱՉԵՐԿԱԹ – կերակուրը եփելու համար՝ քոնրի վրա դրվող խաչաձև երկաթ
ԽԱՉՎԱՌ ԹԱԳՎՈՐ – գլխին խաչ բռնած փեսա
ԽԱՉՈՒՄԱՉ – խաչաձև (նկատի ունի խաչաձև կապված ԿՈՋԲԱՆԴԸ)
ԽԵՐ, ՀԵՐ. ԽԵՐՈՒԹԵՆ – հայր. օգուտ, շահ, արդյունք. բարի, բարեպաստ. հայրություն
ԽԼԱԹԱ, ՂԼԱԹԱ ԽՆՁՈՐ – արտակարգ տեսակի խնձոր /Խլաթ տեղանունից/
ԽՐԽԱ, ԽԸԼԽԱ, ԽԸԼՂԱ – կանանց երկայն զգեստ՝ արևելյան ոճով
ԽԸՏ, ԽԵՏ – հետ
ԽԻՅՈ – բացականչություն է
ԽԻՆԱ – հինա
ԽՆԴՈՒՄ – խնդություն, ուրախություն, ծիծաղ
ԽՆՁՈՐԵԼ – խնձորի ձև տալ, փնջել, գնդել
ԽՆՁՈՐՏՈՒՆ – գութանի լուծքի եզների չորրորդ զույգը
ԽՈՆՋԱ – ծաղիկներով, մրգերով, քաղցրավենիքով և այլ նվերներով զարդարված մեծ ափսե
ԽՈՋԱ, ՂՈՋԱ – թուրք կամ պարսիկ ուսուցիչ. մեծ. հայ վաճառական
ԽՈՎ – հով
ԽՈՏՂՔԵՐ – հոտաղներ
ԽՈՐԻՄ ՔՈ ԳԼՈՒԽ – թաղեմ գլուխդ (անեծք)
ԽՈՐՈՋ – աքաղաղ
ԽՈՐՈՏ – գեղեցիկ, սիրուն, դուրեկան
ԽՈՓ – գութանի երկաթյա մասը, որով հերկում են հողը
ԽՍԻՐ – փսիաք՝ հատակին գցելու կարպետ բուսական թելից
ԽՐԱՏ ՏԱԼ – խրատել, խորհուրդ տալ
ԽՐՈՒԽՊԵՐ – հորեղբայր
ԽՈՒՄԱՐ – փոքր-ինչ շիլ հայացքով, անուշ հայացքով
ԽՈՒՆՁԻԿ-ՄՈՒՆՁԻԿ ԳԱԼ – նազ անել, նազկտել
ԽՈՒՐՉ ՏԱԼ ՍԵԼԸ – խրծերը (խոտի կամ ցորենի) սայլի վրա բարձել
ԽՈՒՐՋԻՆ – երկու աչքանի փոքր պայուսակ՝ ուսից կախելու կամ ձիու մեջքի վրա դնելու համար
ԽՈՒՐՈՒՇ, ՂՈՒՌՈՒՇ – դրամի տեսակ

Ծ

ԾԱՄԵՐ. (ԾԱՄԵՐ ԱՌՆԵԼ) – մազերի հյուսք. (մազերը հյուսել)
ԾԵՏ, ԾԵԹ, ԾԵՏ-ՊԵՏ – մանր, փոքր, փոքր ու մեծ
ԾԸԾՑՈՒՄ – կուրծք տալ, կրծքով կերակրել
ԾԻՐ ՏԱԼ, ԾԻՐ – ակոսել, ակոս՝ արտը վարելուց բացված նեղ ու երկար գիծը, շավիղը, հետքը
ԾՆՐԻԿ, ԾՆՂՐԻԿ ՁԱՐԿԵԼ – ծունկի գալով խոնարհվել, ծնրադրել, ծունկ չոքել
ԾՈՒՄ, ԾՈՒՄ ՊԱՀԵԼ – պաս, պաս (պահք) պահել

Կ

ԿԱԺ. ԿԱԺԵԼ – թելի կապուկ, մի մաս. բաժա-

նել. *փխբ.* կտոր, պատառ. (կաժ մ'ինք կերավ)
ԿԱԼ – պնդացրած հարթ ու բոլորակ մաքուր գետին, որի վրա փռում են խուրձերը և կամի օգնությամբ հատիկն անջատում հարդից
ԿԱԼԿԱԼԵ – ընկուզենուց, պոպոքի փայտից
ԿԱՄ. ԿԱՄ ՈՒՆԻՍ – երկրագործական գործիք (տե՛ս ԿԱԼ). ցանկություն. կամենում ես, ուզում ես
ԿԱՊԱ – վերնազգեստ
ԿԱՐԱՔ, ԿԱՐԱՍ – կարող եք, կարող ես
ԿԱՔՎՈՒ – կաքավի
ԿԵՌԱՆ – կռացան
ԿԸՐԳԱՆՈՑԻՆ – գրկի (գրկանոց) երեխա
ԿԻԳԵՐ – կուգար, կգար
ԿԻԼԱ – լաց է լինում
ԿՅՈՒՏԻՆ – սաղավարտ (կյուտին ի գլխին՝ գլխի սաղավարտը)
ԿՅՈՒՐԱԿԻ – կիրակի
ԿՈՋԲԱՆԴ, ԿՈՍԲԱՆԴ – հարսանիքի ժամանակ փեսայի կրծքին խաչաձև կապած թաշկինակը կամ ժապավենը
ԿՈԼՈՏ – կարճահասակ
ԿՈԽՏԱ – սիրուն, շնորհքով, ճաշակավոր
ԿՈՌ ՈՒ ԲԵԳԱՌ, ԲԵԳՅԱՌ – բռնաշխատություն և ձրի աշխատանք՝ կալվածատիրոջ համար
ԿՈՏԻՆ – որդի
ԿՈՒՆԱԼ – կարողանալ
ԿՈՒՆԵԼ – թիկն տալ, կռնով՝ բազկով կամ թևով հենվել
ԿՏԵՐ, ԿՈՒ ՏԵՐ – կտար
ԿՈՒՌ – կողմ, թև, բազուկ
ԿՈՒՑ-ԿՈՒՑ – մեծ բուռ. *փխբ.* առատ, հորդ, բուռ-բուռ

Հ

ՀԱԽՔԱՏԵՐ – պարտքատեր
ՀԱԼ – վիճակ
ՀԱԼԱՎ – զգեստ, շոր, հագուստ
ՀԱԼԲԱԹ – գուցե
ՀԱՄԴԱԹ – օգնական լինել
ՀԱՇԱՆ – կալսելու, ծեծելու հունձը (որան)
ՀԱՋԻ – հարգալից մակդիր (տրվում է այն քրիստոնյաին, որը գնացել է Երուսաղեմ՝ Քրիստոսի գերեզմանին)
ՀԱՎԱ – եղանակ, օդ. նվագի եղանակ, մեղեդի
ՀԱՎԱՐ – օգնության ազդանշան, լուր
ՀԱՎԴԱ – ածու, տնկարան
ՀԱՎՔ – թռչուն
ՀԱՐԱՄ ԿԵՆԱ ԻՐԵՆՑ ԳԼԽԻՆ – չմարսեն, չվայելեն
ՀԱՐԱՄՋԱՏԱ, ՀԱՐԱՄՋԱԴԱ – ապօրինի զավակ կամ ոչ իշխանական ծագում ունեցող. նենգ, խարդախ, սրիկա
ՀԱՐՍՆԱՌ – հարսանեկան ծես (փեսայի տնից ընտրված մարդիկ, որ գնում են հարսին բերելու)
ՀԱՓՍԽԱՆԱ – բանտ
ՀԵՉ – բոլորովին
ՀԵՖ – ափսոս
ՀԵՍԻՐ, ԵՍԻՐ. ՀԵՍՐՈՒԹԵՆ – գերի. գերություն
ՀԻԳԱ, ՉԵՍ ՀԻԳԱ – գալ, չես գալիս
ՀԻԳԻՆ, ՅԻԳԻՆ – այգի
ՀԻԼ (ՀԵԼ) – բույս, որ պարսիկներն օգտագործում են թեյի մեջ
ՀԻԼԱԼ – մաշված, կմախք դարձած
ՀԻՄ – հիմք
ՀԻՌՋԵՎ – առջև
ՀԻՐՈՐ – իրար
ՀՈԼ ԱՐԱ – քայլիր, պտտվիր, շարժվիր, գլորվիր
ՀՈՌՈԲԵԼ – հորովել
ՀՈՍ – այստեղ
ՀՈՐ – փոս՝ զանազան նպատակների (նաև ուտելիք պահելու) համար
ՀՈՐԵՎՈՐ – հորիկը քշող, հոտաղ տանող, խուրիկվար
ՀՈՐԻ – ինչու
ՀՈՐԻՔ, ՀՈՐԻԿ – խուրիկ, առջևից գնացող լուծը (գութանին լծված յոթերորդ, ութերորդ զույգը, իսկ սայլին, արորին լծված երկրորդ զույգը)
ՀՐԵԽԿՈՄ – հեղկոմ (հեղափոխական կոմիտե)
ՀՈՒՐՆ ՀԱՎԻՏՅԱՆ – ընդմիշտ, վերջնակապես

Ջ

ՋԸՋՈՒՄ (ՃԸՃՈՒՄ) – խնոցի
ՋԻ, ՋԻԿ – ինձ
ՋԻ ՔԵՆԵ ՊԵՏՆ Ի – ինձ պետք է, որ դու...
ՋԸՐ – ձեր

Ղ

ՂԱԶԼԵ – կոշտ մազե գործվածք
ՂԱԼԱ – բերդ
ՂԱԼԱՄ. ՂԱԼԱՄՈՎ ՔԱՇԱԾ – գրիչ. *փխբ.* նկարված, գեղեցիկ
ՂԱՅԴԱ – երգի, պարի եղանակ. կարգ ու կանոն
ՂԱՅԻԼ – հոժար, համաձայն լինել
ՂԱՅՐԱԹ – ջանք
ՂԱՇ. ՂԱՇԱՆԳԻ – հոնք. աչքով-ունքով՝ գեղեցիկ մարդ. բարձունք
ՂԱՎՈՒՐՄԱ – տապակած միս յուղով

ծածկված ու սառեցված՝ ձմռանը գործածելու համար
ՂԱՐԱԳՅՈՋ – սևաչյա
ՂԱՐԻԲ – օտարական, պանդուխտ
ՂԸՍԸՇԵԼ – խնայել. համարձակվել
ՂՈՇԱ – զույգ
ՂՈՋ – արու ոչխար, խոյ. քաջ, ուժեղ
ՂՐԿԵԼ – ուղարկել
ՂՐՄԸՋԻ – կարմիր
ՂՈՒՇ – թռչուն
ՂՈՒՐԲԱՆ, ՂՈՒՐԲԱՆ ԼԻՆԵԼ – մատաղ, զոհ

Ճ

ՃԱՐ. ՃԱՐ ԱՆԵԼ – ապավեն, միջոց, հնարք. դեղ. միջոց գտնել
ՃԻՊՏԻՆ ԱՐԱ – ճիպոտը շարժելով եզները քշել
ՃԺԵՐ – մանր երեխաներ, փոքրիկներ
ՃԼՈՓ, ՃԻԼՈՊ – ճլից (խոտի տեսակ) գործած խսիր

Մ

ՄԱԳՅԱՐ – իբրև թե
ՄԱԴԱԹ – օգնություն, օգնության կանչ, կոչ
ՄԱԼ – հարստություն, ունեցվածք
ՄԱԽԱԹ. (ՄԱԽԹՈՎ) – մեծ ասեղ. (*փխբ.* փայտի սուր ծայրով)
ՄԱՂԴԵՆ ԷՐԱՎ, ՄԱՂԴԵՆ ԿԱԽԵՑ – նոթերը կամ հոնքերը կիտեց, կնճռոտվեց
ՄԱՃ – գութանի կամ արորի վրա ամրացված կոթը, որից բռնելով մաճկալը (մաճ բռնողը) վար է անում
ՄԱՄ – տատ
ՄԱՅԴԱՆ, ՄԵՅԴԱՆ – հրապարակ
ՄԱՆԴԱԿ – բույս (ուտում են թանով, իսկ զոխերը թթու դնում)
ՄԱՆԴՐ – մանր, փոքր
ՄԱՆԸՄ – իմ
ՄԱՆԻ, ՄԱՆ ԱՐԻ – ման եկ, քաշիր, պտույտ արա
ՄԱՏԱԿ – խոշոր կենդանիների (ձի, առյուծ և այլն) և հատկապես գոմեշի էգը
ՄԱՏԱՂ – զոհ. *փխբ.* խնդրելու, աղաչելու ձև (մեկին մատաղ լինել)
ՄԱՏՂԱՇ – նորատի, դալար. *փխբ.* փոքր
ՄԱՐԱԼ – եղջերու. *փխբ.* գեղեցկուհի, վայելչագեղ
ՄԱՑԻՆՔ – մնացինք
ՄԵՅՄՈՒՆ – կապիկ, *փխբ.* խեղկատակ
ՄԵՏՐԿԱԿԱՆ – ծննդյան վկայական
ՄՁԻԿ – մեզ
ՄԸՆՔ – մենք
ՄԻԼՆԻՔ – մի եղեք
ՄԻՆ, ՄԻՆԻՆ – մեկ, մեկին
ՄԻՆԹԱՆԱ – կանանց երկայն զգեստ վրայից հագնելու համար
ՄԻՋԱԿ – երկու արտերն իրարից բաժանող սահման
ՄԿԼՈՐՍ – երեկ չէ առաջին օրը, երեկ չէ անցյալ օրը
ՄՀԱՆԱ, ՄԱՀԱՆԱ – պատրվակ, սուտ պատճառ
ՄՇԱԿ – հողագործ, ընդհանրապես աշխատավոր, գործ անող
ՄՏԻԿ ԱՆԵԼ – դիտել, աչքը վրան պահել, նայել
ՄՐՄՈՒՌ – կսկիծ, վիշտ, հոգեկան ցավ, սրտի մորմոք
ՄՐՈՒՍ – մորուս
ՄՈՒԼՔ, ՄԸԼՔ – ունեցվածք
ՄՈՒՐԱՋ – իղձ, փափագ
ՄՈՒՆՋ, ՄՆՋԵԼ. ԼՈՒՌ ՈՒ ՄՈՒՆՋ – լռել, լալկվել, պապանձվել. անձայն, սուս ու փուս
ՄՈՒՐՏԱՐՏՈՒՆ – գութանին լծված անասունների երկրորդ զույգը
ՄՔՈՒՔ, ՄԱԳՈԳ, ՄԱՔՈՔ, ՄԱԳՈՒԳ – կկոց, կկոցա, բարաք (ոստանիկ, որի մեջ զետեղում են թելով մասուրան. վերջինս աջ ու ձախ շարժվելով գործում է կտավը)

Յ

ՅԱԶՄԱ – գլխի նախշված ծածկոց
ՅԱԼ, ՅԱԼԵՐ – երկանք քաշելու երգ, երգեր
ՅԱԼԼԱ – վեր կենալ (յալլա բավո՝ վեր կաց հայրիկ)
ՅԱԽԱ – օձիք
ՅԱԿԱ (քրդերեն բառ է) – մեկ
ՅԱՅԼՈՒԽ – թաշկինակ. *փխբ.* հարսի քող
ՅԱՆ. ՅԱՆ ԱՐԻ. (ՅԱՆ ԲՈՒՐԻԿ) – կողմ. կողքի դարձիր, հենվիր. (բոլոր կողմերում)
ՅԱՎԸՆՋԻ – աննպատակ
ՅԱՐԱ, ՅԱՐԵՔ – վերք, վերքեր. *փխբ.* դարդ, ցավ
ՅԱՐԱԲ – արդյոք
ՅԱՓՈՒՆՋԻ – դեպի վար հետզհետե լայնացող անթև հաստ վերարկու (նման փիլոնի)
ՅՈՐՂԱՆ – վերմակ

Ն

ՆԱՆ, ՆԱՆԻ – մայրիկ. քնիր, օրոր, նանիկ
ՆԱԼ – պայտ
ՆԱԽՐՈՐԴ, ՆԱԽՐՋԻ – նախրապան, նախիրը արածացնող, հովիվ
ՆԱՇ – դագաղ
ՆԱՋԱՂ, ՆԱՋԱՂԱՆԱԼ – անճար, խեղճ, խեղճանալ, *փխբ.* հիվանդանալ, աղքատանալ, նեղվել, նեղության մեջ լինել

ՆՇԱՆԼՈՒ – նշանված. ամուսնացած
ՆՈՒԱԾ – կնճռոտված, կոշտուկավորված, սպիացած. նավթած՝ լծկանի ուսի կոշտուկները փափկացնելու համար
ՆՈՐԸ ՆՈՐԵԼ Է – նորալուսին է
ՆՌՆԻ – նռենի
ՆՈՒԲԱՐ ԱՆԵԼ – որևէ ուտելիք առաջին անգամ համտես անելը

Շ

ՇԱԼԱԿ – մեջք, կռնակ. բեռ, որ շալակով է տարվում
ՇԱՀԱՐ – քաղաք
ՇԱՀԻ – պարսկական փոքր դրամ, Հարավային Կովկասում՝ 5 կոպեկ
ՇԱՂ – ցող
ՇԱՄԱՄ – սեխի տեսակ՝ փոքր ու անուշահոտ, բայց ոչ այնքան անուշահամ. *փխբ.* փոքր և կլոր
ՇԱՄԳԸՄ – շաղգամ
ՇԱՇԿԱ – թուր
ՇԱՌԱՖՈՒՆ, ՇԱՌԱՓՈՒՄ – փայլող, ցոլացող
ՇԵՆ – լի, առատ. գյուղ, ավան
ՇԸՀԱՏ – վկա
ՇԼԵԼ – ծռել
ՇԻԼԱ. (ՇԻԼԵՆ ՃԱԼ) – կարմիր կտավ, այդ կտավից կարված շապիկ, որ կանայք հագնում են զգեստի վրա. (շապիկը ծալած)
ՇԻՇԱԿ – մի տարեկան գառնուկ, *փխբ.* դեռահաս
ՇԻՎԱՐ, ՇՎԱՐԵԼ – մոլոր, մոլորվել, շփոթվել
ՇԻՐԻՆ – քաղցր. *փխբ.* գրավիչ, դուրեկան, սիրուն
ՇԻՔԵԼ – շինել, կառուցել

Ո

ՈՐԵԱՐ, ՈՐՅԱՐ – ավագանի

Չ

ՉԱԼ – խատուտիկ, պուտպուտիկ. սիրուն (աչքերի մասին)
ՉԱԼԱԲԻ, ՉԱԼԱՊԻ – պատվավոր տիտղոս, տեր, իշխան
ՉԱԽ, ՉԱՂ – ժամանակ, տարիք, հասակ. գեր, լիքը, պարարտ
ՉԱԽՐԱԿ – ճախարակ
ՉԱՅԻՐ – մարգագետին, խոտ քաղելու տեղ, խոտհնոց
ՉԱՆԱ – ծնոտ, կզակ
ՉԱՆՔ ԷՆ ԱՆՈՒՇ – ավելի անուշ, դրանից էլ քաղցր
ՉԱՐԽ – ճախարակ, անիվ, *փխբ.* բախտի անիվ
ՉԱՐԿԱՄ – չարը կամեցող, չարակամ
ՉԱՐՈՒԽ – կաշվից կարված սովորական մուճակ
ՉԻՔԻԼԱ – մետաքսյա նուրբ քող, որ ջահել կանայք գցում են գլուխներից մինչև մեջք. հարսի երեսի ծածկոց
ՉՈԼ, ՉՈԼ ԴՈՒՇ, ՉՈԼ ԴՈՇ – դաշտ. անապատ. *փխբ.* չոր կուրծք, անհոգի
ՉՈՒԽԱ – տղամարդու հնաձև հագուստ բրդե կտորից. մահուդ
ՉՈՒՐ. ՉՈՒՐ ՄԿԱ – մինչև, մինչև հիմա

Պ

ՊԱԳ, ՊԱՔ, ՊԱՉ – համբույր
ՊԱԼՏՈ – վերարկու
ՊԱՂ – սառը, ցուրտ. *փխբ.* ոչ սիրալիր, չոր, անհամակրելի
ՊԱՇՄԱՂ, ԲԱՇՄԱՂ – կոշիկ, մաշիկ
ՊԱՍ, ՊԱՍ ՊԱՀԵԼ – հրաժարում, ժամանակավորապես հրաժարվել որոշ տեսակի ուտելիքներից ու կերակուրներից ըստ եկեղեցու սահմանված կարգի
ՊԱՐԻՆ ՊԱՏԵԼ Ա – բարին շատացել է
ՊԵԿԶԱՏՈՒ, ԲԵԳԶԱՏՈՒ – իշխանական ծագում ունեցող, բեգի տղա կամ աղջիկ
ՊԵՏ-ՊԵՏ, ԲԵՏ-ԲԵՏ – մեծ-մեծ, խոշոր
ՊՁՏԻԿ – փոքր
ՊԻԼՈՐԻ ՇՈՒՇԱ – բյուրեղապակի
ՊՈՆՁԻ – հավկտենի (թփի տեսակ՝ մանր, կլոր, կարմիր պտուղներով՝ հավկտուկով)
ՊՅՈՒՋ – ուժեղ
ՊՈՂԵ – կրակ կտրած, վառվող. *փխբ.* արևից վառված
ՊՈՂՄԱԽ ԱՆԵԼ – մխել, բովել (շիկացած պայտը ամրացնելու համար ջրի մեջ գցել)
ՊՈՂՎԱՏԻԿ – պողպատ. *փխբ.* զենք, ուժ
ՊՌՈՒՆԳ, ՊՌՈՒՆԿ, ՊՌՈՇ – շրթունք, շուրթ. ափ, եզր
ՊՈՒՋ – սառույց
ՊՈՒՏ, ՊՏԵՐ – կետ, կետեր, *փխբ.* մաս (պտերով հող վարել)
ՊՈՒՏՈՒԿ, ՊՈՒՏԿԻ – կավե աման, կճուճ

Ջ

ՋԱԲԱԽԱՆԱ – վառոդի արկղ. *փխբ.* կրակ, կռիվ
ՋԱՀՐԱ – ճախարակ, ջարհակ, մանոց
ՋԱՆ, ՋԱՆԸՄ – մարմին. կյանք. տոկունություն, ջանք.հոգիս, սիրելիս
ՋԱՆ ԻՄԱՆ – հոգի, հավատ (ժողովրդական խաղիկներում կրկնվող բառեր, խաղիկների տեսակ)
ՋԱՆԴԱԿ – լեշ. դիակ
ՋԵՅՐԱՆ – այծյամ, *փխբ.* գեղեցիկ, վայելչահասակ (աղջիկների վերաբերյալ)

ՋԵՋԻՄ – բրդից կամ մետաքսից խիտ գործված գույնզգույն զոլերով կարպետ
ՋԻԳՅԱՐ – լարդ, *փխբ.* ազգական, արյունակից. սրտակից, սիրելի, մտերիմ. սրտոտ, անվախ
ՋԻՎԱՆ. ՋԻՎԱՆ ՋԱՆ – երիտասարդ կյանք, ջահել, երիտասարդ
ՋՈԿԵԼ – բաժանել
ՋՐԸՆԴԻ ՄԱՅՂԱՆ – մականախաղի (երիտասարդ հեծյալների խաղ գավազաններով) հրապարակ
ՋՈՒՋՄԵ – երկարաճիտ կոշիկ
ՋՈՒԽՏ, ՋՈՒԽՏԱԿ – զույգ
ՋՈՒԼ, ՉՈՒԼ – մաշված, հնացած պատառոտված զգեստ
ՋՈՒԼՀԱԿԲԱՇԻ – ջուլհակների գլխավորը

Ռ

ՌԵՍ – գյուղապետ, ընդհանրապես գյուղի մեծը

Ս

ՍԱՂԱՂԱ. (ՄԻԱՄՈՐ ՍԱՂԱՂԱ) – շնորհ. ողորմություն (մոր միակ զավակը)
ՍԱՂԱՖ, ՍԱՂԱՓ (ՍԱՂԱՓԻ ԹԱՄՔ) – գաղտակուր. *փխբ.* գոհարազարդ, թանկարժեք, տոնական (սադափով դրվագված թամք)
ՍԱՂ – ողջ, կենդանի, առողջ. ամբողջը, բոլորը
ՍԱՄԻ – լծի փայտե ձողիկները, որոնցով լծում են անասուններին
ՍԱՆԽԵՐ, ՍԱՆԱՀԵՐ – սանիկի՝ կնքվող երեխայի հայրը (կնքողը՝ կնքահայր)
ՍԱՊԱՊ, ՍԱԲԱԲ, ՍԱԲԻԲ. (ՍԱՊԸՊԻ ԲԱԼԵՆ) – պատճառ. (պատճառ եղողի որդին)
ՍԱՎԴԱ – սեր
ՍԱՐՎԱՋ – գութանը տեղափոխող սարք
ՍԱՖԱՐ, ՍԱՖԱՐԻ – նպատակ
ՍԵԼ – սայլ
ՍԵՅՐԱՆ – զբոսանք, զվարճանք
ՍԵՅՐԱՆ ԱՆԵԼ, ՍԵՅՐ ԱՆԵԼ – դիտել, նայել, հա-ճույքով նայել
ՍԵՖԻԼ, ՍԵՖԻԼՆԱԼ – խեղճ, խեղճանալ
ՍԸԲ – սուրբ
ՍԸՌ – կաշվե կապ
ՍՈՒՆ, ՍԸՆԵՐ – սյուն, սյուներ
ՍԻՆԻ – սկուտեղ
ՍԻՆՋ – արտերում բուսնող բույս, որը հումհում են ուտում
ՍՀԱԹ, ՍԱՀԱԹ – ժամացույց. ժամ
ՍՂԱԼԵԼ – հարդարել, կոկել, հարթել (մազերը)
ՍՈԼ – կոշիկ
ՍՈՒՐՄԱՅԻ ԹԵԼ, ՍՐՄԱ ԾԱՄԵՐ – սև թել, սևահեր

Վ

ՎԱՐԸՄ – ունեմ
ՎԱԹԱՆ – ծննդավայր, հայրենիք
ՎԱԽՏ – ժամանակ
ՎԸՐ, ՎԵՐ – վրա
ՎԵՐԱՆ, ՎԵՐԱՆ ԴԱՌՆԱԼ – ավերակ, ավերվել
ՎԵՐԻՆ, ՎԵՐԻՆԸ – Աստված
ՎԵՐՈՒ – վայրի (վերու հավք՝ վայրի թռչուն)
ՎՈՒՐԸՄ ԲԱՇԸՆ ՔԻՐՄԱՆ ՇԱԼԸՆ – գցեմ գլխիդ կարմիր շալ

Տ

ՏԱԼԴԱ – ծածուկ տեղ, հովանի, պատսպարան
ՏԱԿՆԸՀԱՆ – աչքի տակով, *փխբ.* թաքուն
ՏԱՄԲՈՒՐԱ – լարավոր նվագարան
ՏԱՅ – տար
ՏԱՌՆԱ(ՅԱ)Մ – շրջվեմ, ետ նայեմ, հիշեմ
ՏԱՓ – գետին
ՏԵՐՄԱՆ (ԴԱՐՄԱՆ) – բուժում
ՏԸՓԵԼ – բախել, թակել, ծեծել
ՏԻ – պիտի, պետք է
ՏԸՅԸՏԱՄ, ՏԸՏԱՄ – պետք է տամ
ՏՈԼԱՋ, ՏՈԼ – զբոսասեր, դատարկաշրջիկ պատանի
ՏՈՒ, ՏՈՒՆ – դու, դուն

Ր

ՐԻԿՆԱՀՈՎ – երեկոյան հով, իրիկվա հով
ՐՈՒՐԵՆԱԼ – քնանալ, քնել
ՐՈՒՐԻ – օրոր

Ց

ՑԵԼ – ակոսներ գցել, հողը վարել

Ւ

ՈՒՋՈՒԼՄԻՇ ԱՆԵԼ – համամիտ լինել
ՈՒԽՏ – խոստում որևէ բարեպաշտական գործ կատարելու մասին, եթե Աստված կամ սրբերը կատարեն մարդու խնդրանքը
ՈՒՄՈՒԴ – հույս
ՈՒՆԳ, ՈՒՆԿ – ականջ. աղբյուրի ծորակը. ամանի բռնակ
ՈՒՌ – խաղողի որթի ողկույզաբեր ճյուղ. բարակ ճյուղ

ՈՒՏԻ – որտեղից
ՈՒՐ – յուր, իր
ՈՒՐՑ, ՈՒՐՉԻ, ԴԱՇՏԻ ՈՒՐՑ – համեմային բույս (ծոթրիճի, ծիքրոնի հատուկ տեսակ)

Փ

ՓԱՆՋԱՐԱ – պատուհան, լուսամուտ
ՓԱՏԵ – փայտե, փայտից
ՓԱՐԱ – փող, դրամ
ՓԱՐՎԱՋ. ՓԱՐՎԱՋ ԱՆԵԼ – շրջանակ, եզր. թռիչք, ճախրել, սիգաբար զբոսնել
ՓԵԼԱ – փայլփլել
ՓԵՇԱԿ – արհեստ
ՓԵՇՔԵՇ – նվեր
ՓՆՋԱԾ – փնջով զարդարված
ՓՇՈՒՐ ՄԻ – մի փոքր
ՓՈԹԻՆ ԿԱԼՈՇ – եվրոպական կրկնակոշիկ
ՓՈՂԱՆ, ՄԵՋ ՓՈՂԱՆ – փողոց, փողոցի մեջ
ՓՈՂՊԱՏՆԻ – վզի թաշկինակ. փողկապ
ՓՈՍՏ – չմշակված մորթի
ՓՈՒԹ – ծանրության ռուսական հին չափ (16 կգ և 380 գ)
ՓՈՒԽՐ – փափուկ
ՓՈՒՇԻ – քող, գլխի քող, մետաքսե փայլող գլխաշոր
ՓՈՒՍ – մառախուղ, մշուշ
ՓՈՒՏ – փտած, դատարկ, փուչ

Ք

ՔԱՄԱԿ – կռնակ, ետև, թիկունք
ՔԱՄԲԱԽ – ավեր. դժբախտ
ՔԱՖՈՒՐ, ՔԱՓՈՒՐ – անուշահոտ մուգ կարմիր վարդ
ՔԵ, ՔԸ – քեզ, քո
ՔԵԼԵ, ՔԵԼԵԼ – քայլիր, քայլել
ՔԵՆԻ – կնոջ քույրը
ՔԵՉԱ – թաղիք
ՔԸՆԱՑՈՂ ՀԱՐՍԸ ՄԵՐԸ ԲԸՂԵՐ – գնացող հարսը մերը պիտի լիներ
ՔՅՈՒՄԲԵԹ – գմբեթ. *փխբ.* մահարձան, մատուռ
ՔԻՐՄԱՆ, ՔԻՐՄԵՆ – կարմիր շալ, (քիրման գոտիկ՝ կարմիր շալե գոտի)
ՔՅԱԽԱՆԱ, ՔԸՀԱՆԵՔ – քահանա, քահանաներ
ՔՅԱՄԱՐ – գոտի
ՔՅԱՆՔՅՈՒԼ – մազերի խոպոպ, գանգուրներ
ՔՅԱՖՈՒՐ, ՔՅԱՖԻՐ – անհավատ, անօրեն
ՔՅՈՐՓԱ, ՔՅՈՌՓԱ – մատղաշ, փոքր երեխա
ՔՅՈ – քո
ՔՅՈՓՕՂԼԻ – շան որդի
ՔՅՈՒՐԴ, ՔՅՈՒՐԴՆ ԳԸՋԻ – քուրդ, քրդի աղջիկ (փաղաքշական)
ՔՅՈՒՖՈՒՐ, ՔԸՖՐՈՂ, ՔՐՖԵԼ – հայհոյանք, հայհոյող, հայհոյել
ՔՆԵԴԻ – քնից
ՔՈԼՈՋ – գլխարկ (քրդական)
ՔՈՄԱԳ. ՔՅՈՄԱԳ ԱՆԵԼ – օգնություն. օգնել
ՔՈՄՐԻ, ՔՈՄՈՒՐ – ածուխ (սև ինչպես ածուխ)
ՔՈՂԿ – հարսանեկան քող՝ տղայի տնից բերված
ՔՈՒՂԱ – փայտե աման
ՔՈՒՉԱ – փողոց

Օ

ՕԴԱ – սենյակ, հնում՝ ճաշասենյակ, հյուրասենյակ
ՕԴԱԾ Ա – սարքի է գցված, կարգին է
ՕԹԱԽ – սենյակ
ՕԽՏ, ՕԽՏԸ – յոթ, յոթը
ՕՂՋԻ – օջախի, տան
ՕՐԴԱ, ՀՈՐԴԱ – ոհմակ, *փխբ.* հրոսակախումբ
ՕՐՇՆԵԼ – օրհնել
ՕՐՍԱՆԳՅՈՒԼ – ծաղկի, աղջկա անուն

Ֆ

ՖԱՆԴ – հնարք
ՖԱՅՏՈՆՉԻ, ՖԱՅՏՈՆ – կառապան. կառք
ՖԵՍ, ՖԱՍ – տղամարդկանց և կանանց գլխարկ (կարմիր չուխայից), առանց կողերի և ճակատնոցի
ՖԻՂԱՆ, ՖԻՂԱՆ ՅԱՐ – ճկուն, գեղուղեշ ոստ. *փխբ.* դեռատի, գեղեցիկ յար

ՆՈՏԱՅԻՆ ՕՐԻՆԱԿՆԵՐԻ ՈՒ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ՏԵՔՍՏԵՐԻ ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐԸ ԵՎ ՆՐԱՆՑ ՊԱՅՄԱՆԱԿԱՆ ՆՇԱՆԱԿՈՒՄՆԵՐԸ

Թ. Ալթունյան, «Հայկական ժողովրդական երգեր և պարեր», մշակմամբ Թաթուլ Ալթունյանի III, Հայպետհրատ, Երևան, 1964	Թ. Ալթունյան, Ժող. երգեր և պարեր
Ա. Բրուտյան, «Ռամկական մրմունջներ» I, «Սովետական գրող», Երևան, 1985	Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ I
Ա. Բրուտյան, «Ռամկական մրմունջներ» II, «Ամրոց գրուպ» Երևան, 2002	Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունջներ II
Ստեփան Դեմուրյան, «Քնար» ձայնագրյալ երգարան (եվրոպական նոտաներով), «Պուշկինյան տպարան», Ս. Պետերբուրգ, 1907	Ս. Դեմուրյան, Քնար
Ստեփան Դեմուրյան, «Հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ»: Նույնանուն մատենաշարի 9 պրակ: «Ամրոց գրուպ», Երևան, 2013	Ս. Դեմուրյան, Հայ ժող. երգեր և նվագներ
Ե. Երզնկյան, «Ձայնագրյալ ազգային երգարան», Վաղարշապատ, 1882	Ե. Երզնկյան, Ձայնագրյալ երգարան
«Թալին», հայկական ժողովրդական երգեր և նվագներ: «Սովետական գրող», Երևան, 1984	«Թալին»
Մ. Թումաճան, «Հայրենի երգ ու բան» 1, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1972	Մ. Թումաճան, Հայրենի երգ ու բան 1
Կոմիտաս, «Ժողովրդական երգեր, Ազգագրական ժողովածու», հայերեն նոտագրությունից փոխադրեց եվրոպականի՝ առաջաբանով և դիտողություններով Սպիրիդոն Մելիքյանը, ՀՍԽՀ գիտության և արվեստի ինստիտուտ, Պետհրատի երաժշտական սեկտոր, 1931	Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 1
Կոմիտաս, «Ազգագրական ժողովածու, Հայ ժողովրդական երգեր և պարերգեր», հատոր II, կազմող՝ Մ. Ղ. Աղայան, խմբագիր՝ Ք. Ս. Քուշնարյան, ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստների պատմության և տեսության սեկտոր, Հայպետհրատ, Երևան, 1950	Կոմիտաս, Ազգ. ժող. 2
Կոմիտաս, «Երկերի ժողովածու», առաջին հատոր, Մեներգեր, խմբագրություն՝ Ռ. Աթայանի, ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտ, Հայպետհրատ, Երևան, 1960	Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու 1
Կոմիտաս, «Երկերի ժողովածու», երկրորդ հատոր, Խմբերգեր, խմբագրություն՝ Ռ. Աթայանի, ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտ, «Հայաստան» հրատ., Երևան, 1965	Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու 2
Կոմիտաս, «Երկերի ժողովածու», երրորդ հատոր, Խմբերգեր, խմբագրություն՝ Ռ. Աթայանի, ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտ, «Հայաստան» հրատ., Երևան, 1969	Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու 3
Կոմիտաս, «Երկերի ժողովածու», իններորդ հատոր, Հայ ժողովրդական երգեր, խմբագրություն՝ Ռ. Աթայանի, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, «Գիտություն» հրատ., Երևան, 1999	Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու 9
Կոմիտաս, «Երկերի ժողովածու», տասներորդ հատոր, Հայ ժողովրդական երգեր, խմբագրություն՝ Ռ. Աթայանի, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, «Գիտություն» հրատ., Երևան, 2000	Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու 10

Կոմիտաս, «Երկերի ժողովածու», տասնմեկերորդ հատոր, Հայ ժողովրդական երգեր, խմբագրություն՝ Ռ. Աբայանի, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, «Գիտություն» հրատ., Երևան, 2000	Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու 11
Կոմիտաս, «Երկերի ժողովածու», տասներկուերորդ հատոր, Հայ ժողովրդական երգեր, խմբագրություն՝ Ռ. Աբայանի և Գ. Գյոդակյանի, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, «Գիտություն» հրատ., Երևան, 2003	Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու 12
Կոմիտասի անվան Երևանի պետական կոնսերվատորիայի ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության կաբինետի կազմակերպած գիտարշավախմբերի կողմից գրառված ժողովրդական երգեր:	Կոնսերվատորիայի ժող. ստեղծ. կաբինետ
Հակոբ Հարությունյան, Մանյակ, ժողովածու հայ ժողովրդական երգերի, խմբագիր՝ Ռ. Աբայան, ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտ, Հայպետհրատ, Երևան, 1958:	Հ. Հարությունյան, Մանյակ
Ժողովրդական երգեր, ազգագրական ժողովածու, հատ. 1, Շիրակի երգեր, հաւաքեցին՝ ֆոնօգրաֆով Սպ. Մելիքեան եւ Ան. Տեր-Ղեւոնդեան, ձայնագրեց՝ Սպիրիդոն Մելիքեան, N 2 հրատարակութիւն Թ հ. երաժշտական ընկերութեան, տպարան «Քարթլի»: Թիֆլիս, 1917:	Սպ. Մելիքյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Շիրակի երգեր
Վանա ժողովրդական երգեր, ազգագրական ժողովածու, հավելված ՀՍԽՀ գիտության և արվեստի ինստիտուտի N 1 տեղեկագրի, ձայնագրեցին՝ Սպիրիդոն Մելիքյան և Գարեգին Գարդաշյան, ՀՍԽՀ գիտության և արվեստի ինստիտուտ, Երևան, 1927:	Սպ. Մելիքյան, Գ. Գարդաշյան, Վանա երգեր, 1
Վանա ժողովրդական երգեր, ազգագրական ժողովածու, պրակ երկրորդ, ձայնագրեցին՝ Սպիրիդոն Մելիքյան և Գարեգին Գարդաշյան, ՀՍԽՀ լուսժողկոմատ, ՀՍԽՀ Պետհրատի երաժշտական կոլեկտիվ, Մոսկվա, 1928:	Սպ. Մելիքյան, Գ. Գարդաշյան, վանա երգեր, 2
Սպիրիդոն Մելիքյան, Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, խմբագրություն Մ. Աղայանի, ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստների պատմության և տեսության սեկտոր, Հայպետհրատ, Երևան, 1949:	Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 1
Սպիրիդոն Մելիքյան, Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, II, խմբագրություն Մ. Աղայանի, ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստների պատմության և տեսության սեկտոր, Հայպետհրատ, Երևան, 1952:	Սպ. Մելիքյան, Ազգ. ժող. 2
Աշոտ Պատմագրյան, Գանձարան հայկական երգերու, I - VI գրքեր, Կահիրե, 30-50-ական թվականներ:	Ա. Պատմագրյան, Գանձարան
Վարդան Սամվելյան, Հայ աշխատանքային ժողովրդական երգը, անտիպ (Գրականության և արվեստի թանգարան, երաժշտական բաժին, Վ. Սամվելյանի անձնական ֆոնդ):	Վ. Սամվելյան, Աշխատանքային երգեր
Սասնա ծռեր, Բ հատոր, մաս երկրորդ, ժողովրդական վեպ, Մանուկ Աբեղյանի խմբագրությամբ, Կարապետ Մելիք-Օհանջանյանի աշխատակցությամբ, Պետական հրատարակչություն, Երևան, 1951:	«Սասնա ծռեր»
Ժողովրդական խաղիկներ, գյուղական փոքր երգեր իրենց փոփոխակներով. խմբագրեց՝ պրոֆ. դ-ր Մանուկ Աբեղյան, մասնակի աշխատակցությամբ Կոմիտասի, Հայպետհրատ, երևան, 1940:	Մ. Աբեղյան, ժողովրդական խաղիկներ

Հազար ու մի խաղ, ժողովրդական երգարան, խմբագրեցին՝ Կոմիտաս և Մ. Աբեղյան, Երևան, 1969 (Ա. հիսնյակի առաջին և երկրորդ հրատարակությունները՝ 1903, 1904, Բ հիսնյակինը՝ 1905, Վաղարշապատ):	Կոմիտաս և Մ. Աբեղյան, Հազար ու մի խաղ
Հատընտիր հայ ժողովրդական բանահյուսության, կազմեց՝ Գր. Գրիգորյան, Հայպետհրատ, Երևան, 1956:	Գ. Գրիգորյան, Հատընտիր
Ծաղկեփունջ, ամենատարածված ընտիր երգերի ժողովածու, ծոցի համար, կազմեց՝ Խ. Տեր-Հովհաննիսեանց, հրատարակութիւն Խ. Տեր-Հովհաննիսեանցի, էլեկտրաշարժ տպարան «Հերմէս» ընկերութեան, Թիֆլիս, 1907:	Խ. Տեր-Հովհաննիսյանց, Ծաղկեփունջ
Հ. Ճանիկեան. Հնութիւնք Ակնայ, Թիֆլիսի հայոց հրատարակչական ընկերութիւն, Թիֆլիս, 1895:	Հ. Ճանիկյան, Հնություններ Ակնա
Համով հոտով, երկասիրեց՝ Գ. Վ. Սրվանձտյանց, Կ. Պոլիս, 1884	Գ. Սրվանձտյանց, Համով հոտով

Դասագրքում տեղ են գտել նաև երգեր, որոնք գրի են առնվել հետևյալ գիտարշավախմբերի կողմից.

1. ՀՍՍՀ ԳԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի գիտարշավախումբ՝ Ա. Նազինյան, Հ. Գրքաշարյան, Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի ուսանողուհի Հ. Մխիթարյան (Նոյեմբերյանի շրջանում, 1961 թ.):

2. ՀՍՍՀ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի գիտարշավախումբ՝ Ա. Կարապետյան, Հ. Գրքաշարյան, Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի ուսանողուհի Հ. Մխիթարյան (Ալավերդու շրջանում, 1963 թ.):

3. ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի գիտարշավախումբ՝ Ռ. Աթայան, Մ. Մուրադյան, Մ. Բրուտյան, Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի ուսանողներ՝ Զ. Թագակչյան, Ա. Զոհրաբյան, Ա. Խաչատրյան (Ախալքալաքի և Բոգդանովկայի շրջաններում, 1967 թ.):

4. Կոմիտասի անվան պետկոնսերվատորիայի գիտարշավախումբ՝ Մ. Բրուտյան, Հ. Գրքաշարյան, ուսանողներ՝ Հ. Էլոյան, Հ. Մելիքյան, Հ. Մանվելյան, Զ. Տեր-Ղազարյան (Թալինի շրջանում, 1969 թ.):

5. Կոմիտասի անվան պետկոնսերվատորիայի գիտարշավախումբ՝ Մ. Բրուտյան, Մ. Մանուկյան, ուսանողներ՝ Ռ. Աղայան. Կ. Բադալյան, Ռ. Բեժանյան, Մ. Խարազյան, Գ. Մելիքսեթյան (Սպիտակի շրջանում, 1975 թ.):

6. Կոմիտասի անվան պետկոնսերվատորիայի գիտարշավախումբ՝ Մ. Բրուտյան, Մ. Մանուկյան, Հ. Էլոյան, ուսանողներ՝ Ի. Ամիրխանյան, Ա. Անտոնյան, Ա. Հովհաննիսյան (Արտաշատի շրջանում, 1976 թ.):

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԵՎ ԱՌԱՋԱՐԿՎՈՂ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

Մ. Աբեղյան	Հայոց հին գրականության պատմություն, հատ. I և II, ԳԱ հրատ., Երևան, 1944, 1946
Մ. Աբեղյան	Տաղաչափություն, Մելքոնյան ֆոնդի հրատ., Երևան, 1933
Մ. Աբեղյան	Երկեր, Ա. ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1966
Ռ. Աթայան	Ջեռնարկ հայկական ձայնագրության, Հայպետհրատ, Երևան, 1950
Р. Атаян	Армянская народная песня, изд. “Музыка”, Москва, 1965
Հ. Աճառեան	Հայերէն գաւառական բառարան, էմինեան ազգագրական ժողովածու, հատոր Թ, հրատարակութեամբ Լազարեան ճեմարանի Արեւելեան լեզուաց, Թիֆլիս, 1913
Ս. Վ. Ամատունի	Հայոց բառ ու բան, Վաղարշապատ, 1912
Վ. Բդոյան	Հայ ժողովրդական խաղեր, հատ. I և II, ԳԱ հրատ., Երևան, 1963, 1980
Ա. Բրտեանց	Դասագիրք հայկական եկեղեցական ձայնագրութեան, Վաղարշապատ, 1890
Մ. Բրուտյան	Հայկական ժողովրդական (գեղջուկ) երգի կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունները, 1955 (անտիպ, պահվում է ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտում)
Գ. Գասպարյան	Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին, Հայպետհրատ, Երևան, 1966
Գր. Գրիգորյան	Սովետահայ վիպերգերն ու պատմական երգային բանահյուսությունը, ԳԱ հրատ., Երևան, 1965
Գր. Գրիգորյան	Հայ ժողովրդական բանահյուսություն, «Լույս» հրատ., Երևան, 1967
Գր. Գրիգորյան	Հայ բանահյուսության քրեստոմատիա, Երևանի համալսարանի հրատ., 1974
Գր. Գրիգորյան	Հայ ժողովրդական վիպերգերը և պատմական երգային բանահյուսությունը II, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1981
Ռ. Գրիգորյան	Հայ ժողովրդական օրորոցային և մանկական երգերը, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1970
Ա. Թադևոսյան	Սպ. Մելիքյանը և հայ ժողովրդական երգը, «Հայաստան» հրատ., Երևան, 1964
Ն. Թաշճեան	Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան հայոց, Վաղարշապատ, 1874

Թ. Իսայան	Գիտական աթեիզմի հիմունքներ, Երևանի համալսարանի հրատ., 1972
Ե. Լալայան	Ազգագրական հանդես, I - XXVI, Թիֆլիս, 1895 - 1917
Կոմիտաս	Հայ գեղջուկ երաժշտություն, «Գեղարվեստ» N 4, Թիֆլիս, 1911
Կոմիտաս	Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Պետհրատ, Երևան, 1941
Կոմիտաս	Արխիվային նյութեր (պահվում են Գրականության և արվեստի թանգարանի երաժշտական բաժնում, Կոմիտասի անձնական ֆոնդում)
А. Кочарян	Армянская народная музыка, Музгиз, М-Л, 1939
Х. С. Кушнарев	Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Музгиз, Л., 1958
Ա. Ղանալանյան	Հայ շինականի աշխատանքային երգերը, կազմեց և խմբագրեց Ա. Ղանալանյանը, Պետհրատ, Երևան, 1937:
Ա. Ղանալանյան	Հայ ժողովրդական բանահյուսություն, պրակ 8, ժողովրդական երգեր: Հեռակա մանկավարժական ինստիտուտի հրատարակչություն, Երևան, 1946:
Ա. Ղանալանյան	Ժողովրդական բանահյուսության մի քանի հարցեր, ԳԱ հրատ. Երևան, 1954:
Ա. Ղանալանյան	Առածանի, ԳԱ հրատ. Երևան, 1960:
Ա. Ղանալանյան	Ավանդապատում, ԳԱ հրատ, Երևան, 1969:
Ս. Մալխասեանց	Հայերէն բացատրական բառարան, I, II, III (1944 թ.), IV (1945 թ.), Հայպետհրատ, Երևան:
Կ. Մելիք-Փաշայան	Անահիտ դիցուհու պաշտամունքը, ԳԱ հրատ, Երևան, 1963:
Սպ. Մելիքյան	Հայ ժողովրդական երգի գամմաները, ՀՍԽՀ Գիտության և արվեստի ինստիտուտի «Տեղեկագիր» N 4, Երևան, 1930:
Սպ. Մելիքյան	Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության, Մելքոնյան ֆոնդի հրատ., Երևան, 1935:
Ա. Շահվերդյան	Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, Հայպետհրատ, Երևան, 1959:
А. Шавердян	Комитас и армянская музыкальная культура, Ереван, Госиздат, 1956.
Н. Тагмизян	Теория музыки в древней Армении, изд-во АН Арм. ССР, Ереван, 1977.
Խ. Սամուելյան	Հին Հայաստանի կուլտուրան, հատ. I, Պետհրատ, Երևան, 1931:

Վ. Փափազեան	Պատմութիւն հայոց գրականութեան (բանահիւսութեան պատմութիւն), ձեռնարկ ուսուցիչների եւ դասագիրք դպրոցների համար, տպարան «Լոյս» Արշակ Յակովբեանցի եւ Ընկ., Երեւան, 1907:
Քաջբերունի (Գաբրիել Տեր-Հովհաննիսյան)	Հայկական սովորույթներ, «Ազգագրական հանդես» N 7-8, Թիֆլիս, 1901:
Ք. Քուշնարյան, Մ. Մուրադյան, Գ. Գյոդակյան	Ակնարկ հայ երաժշտության պատմության, ԳԱ հրատ., Երևան, 1963:
Б. Асафьев	Музыкальная форма как процесс, книга II “Интонация”, Музгиз, М-Л, 1947.
М. Горький	О литературе. Литературно-критические статьи, М., 1953.
И. Земцовский	Русская протяжная песня, изд. “Музыка”, Л., 1967.
А. Кастальский	Особенности народно-русской музыкальной системы, Музгиз, Москва, 1961.
Л. Кулаковский	Строение куплетной песни, Музгиз, М-Л, 1939.
Л. Кулаковский	Как собирать и записывать народные песни, изд. “Советский композитор”, Москва, 1962.
Т. Попова	Русское народное музыкальное творчество, том I, Госиздат, Москва, 1962, том II, изд. “Музыка”, Москва, 1964.
Б. Путилов	Русский народно-песенный фольклор XII-XVI веков, М., 1960.
Д. Рубцов	Основы ладового строения русских народных песен, “Музыка”, Л., 1964.
А. В. Руднева	О взаимосвязи стиха и напева русской народной песни (из цикла лекции по русскому народному музыкальному творчеству), М., 1978 (պահվում է Կոմիտասի անվան պետկոնսերվատորիայի ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության կաբինետում):
А. В. Руднева	Современные методы анализа старинных ладов русской музыки. Обиходный лад русской народной песни. Сборник научных трудов Московской консерватории “Вопросы методологии советского музыкознания, М., 1981.

ԴԱՍԱԳՐՔՈՒՄ ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԵՐԳԵՐԻ ԱՅԲԲԵՆԱԿԱՆ ՑԱՆԿԸ ԵՎ ՀԵՐԹԱԿԱՆ ՀԱՄԱՐԸ

ԱԲԱՐԱՆԻ ՀՈՐՈՎԵԼ [ԼՈՒՍԱՍՏՂ ՔԻԹ ԳՑԵՑ ԴՈՒՄ] — 216
ԱԶԻԶ ԲԱԼԻՍ ԸՍՊԱՆԵՑԻՆ — 281
ԱԼ ՈՒ ԱԼՎԱՆ ԵՍ ԱՌԵԼ — 163
ԱԼԱԳՅԱԶ ՍԱՐՆ ԱՄՊԵԼ Ա — 69
ԱԼԱԳՅՈՉԼԻ — 93
ԱԼԱՇԿԵՐՏՑԻՔ ԲԱՐՁԱՆ ԳԱՑԻՆ — 299
Ա՜Խ, ԼՈՒԹԻ ՄԱՐԱՆ — 124
Ա՜Խ: ԱՄԱՆ, ՅԱՄԱՆ — 196
Ա՜Խ, ՄԱՅՐԻԿ ՋԱՆ — 324
Ա՜Խ, ՅԱՐ, ՅԱՄՄԱՆ, ՅԱՄՄԱՆ — 44
Ա՜Խ, ՍԵՎԱՎՈՐ, ՍԵՎԻԿ ԱՂՋԻԿ — 339
Ա՜Խ, ՎԱ՜Յ Է, ՎԱ՜Յ — 14
ԱՂՋԻ, ԱՐԻ, ԻՆՁ ՄԻ ՎԱՌԻ [ՍԱՐԻ ԳԼԽԻՆ ՊԱՂ ԱՂԲՅՈՒՐ] — 197
ԱՂՋԻ, ՀԱՐՍՆԱՌԴ ԷԿԱՎ — 100
ԱՂՋԻ, ԱՆՈՒՆԴ ՇՈՒՇԱՆ — 316
ԱՂՋԻԿ, ԱՆՈՒՆԴ Ի՞ՆՉ ԷՐ — 87
ԱՂՋԻԿԱՆ՝ ՓՈՓԻՆ ԿԱԼՈՇ — 341
ԱՂՈՒՔ [ՕՐՀՆԵԱԼ, ԲԱՐԵՐԱՐ ԱՍՏՈՒԱԾ] — 256
ԱՄԱՆ ՏԵՐՏԵՐ, ԱՄՈՒ Ա — 334
ԱՄՊԵՐՆ ԵԼԱՆ ԿԱՄԱՑ-ԿԱՄԱՑ — 95
Ա՛Յ ԻՆԴԻԼՈ, ԻՆԴԻԼՈ — 327
ԱՅԳՈՒՄ ԿԱՅՆԵՄ [ԱՌՆԵՄ ԿԱՅՆԵՄ]— 201
ԱՆՁՐԵՎՆ ԵԿԱՎ — 330
ԱՆՏՈՒՆԻ — 369, 370, 371
ԱՐԱԳԻԼ, ԲԱՐՈՎ ԵԿԱՐ — 171
ԱՐԱԶԸ ՀԵՇՏԱՑԵԼ Ա — 174
ԱՐԵՎՆ ԱՌԵ ԼՈՒՍԵ ԼՈՒՍ — 333
ԱՐԻ, ԱՐԻ, ՔԵ ՊՈՒՐԲԱՆ [ՀՈՐՈ, ԼՈ, ԼՈ, ԼՈ] — 215
ԱՐՈՐՆ ԱՍԱՑ ՏԱՏՐԱԿ ՀԱՎՔՈՒՆ — 134
ԱՐՇԱԿՆ ԵԼԱՎ — 355
ԱՐՓԵՆ ՋԱՆ — 271
ԱՓՍՈՍԱՆՔ — 288, 291
ԲԱՂՉԱ ԳՅՈՒԼՅՈՒ — 332
ԲԱՐԱԿ ՄԵՋՔԻԴ ՔԱՄԱՐ ՊԻՏԵՐ — 193
ԲԵՐԴԻՑԸ ԱՇԵՑԻ — 278
ԲԵՐԴԻՑԸ ԴՈՒՐՍ ԵԿԱ — 363
ԲՅՈՒԼԲՅՈՒԼ ԵՄ — 222
ԲՈԲԻԿ ՄԻ՛ ՔԵԼԵ, ՓՈՒՇ Է [ՁՈՒՆ ԴՆԵՄ ԽԱՇԵՄ] — 195
ԳԱՑԻ ԱՐՏԵՐ՝ ԲՌՆԻ ԼՈՐ — 209
ԳԱՑԻ ՏԵՍԱ — 172
ԳԱՐՈՒՆ Ա — 356
ԳԱՐՈՒՆԸ ԲԱՄԲԱԿ ՑԱՆԵՄ — 226
ԳՆԱՑԻ ՁՈՒՐԸ ՋՐԻ — 185
ԳՆՏՈՎ, ԹՈՓԵՐՈՎ ԱՂՋԻԿ — 310
ԳՐԿՈՎ, ԳՐԿՈՎՂ ԸԼՆԵՄ — 140
ԳՈՐԱՆԻ — 303
ԳՈՒԹԱՆԵՐԳ — 229
ԴԵ ՔԵԼԵ, ԴԵ ՔԵԼԵ, ՅՈՒՂԱԲԵՐ — 166
ԴԵՐԻԿՈ ՀՈՅՆԱՐ — 294
ԴՈՒ ԱՆՍԻՐՏ ՅԱՐ [ՅԱՐ, ԱՐԻ, ՅԱՐ] — 225
ԵԼ, ԵԼ, ԵԼԻ ՊԱՐԵՆՔ — 180
ԵԼԱ ԳԱՑԻ — 102
ԵԼԱ ՋՐԵՐԻ ՀԱՆԴԸ — 170
ԵԼԵՔ, ԱՂԲԵՐ — 137
ԵԿԱՐ ՄԵՐ ԴՌՆՈՎ ԸՆՑԱՐ — 24
ԵՍ ԳՈՒԹԱՆՆ ԵՄ — 97
ԵՍ ԵԼԱ ԳՆԱՑԻ — 108
ԵՍ ՄԱՐԱԼ ԵՄ, ԴՈՒ՝ ՋԵՅՐԱՆ — 362
ԵՍ ՄԻ ԱՂՋԻԿ ԷԻ — 358
ԵՍ ՍԱՐԵՆ ԿՈՒԳԱՅԻ — 361, 366
ԵՍ ՍԻՐԵՑԻ — 15
ԵՍ ՔԵԶ ՏԵՍԱ — 129
ԵՐԱՆԳԻ — 83
ԵՐԹԱՄ ԱՂԲՅՈՒՐԸ ՋՐԻ — 198
ԵՐԿԻՆՔՆ ԱՄՊԵԼ ԷՐ — 181
ԶՈՂՈՐՄԻՆ — 285, 286, 287
ԷԹՈՒՄ ԵՄ ԲԱՂԸ — 309
ԷԿԱՎ ՀԱՍԱՎ — 300
ԷՆԵԿՈ ՅԱՐԸՍ — 176
ԷՍ ԱՌՈՒՆ ՋՈՒՐ Է ԳԱԼԻ — 157
ԷՍ ԳԻՇԵՐ ԼՈՒՍԸ ՏԵՍԱ — 311
ԷՍ ԻՆՉ ՋՈՒԼՈ՛ՒՄ ԷՐ — 359
ԷՍ ՅԱՆԸ ՈՒԼՔԻ — 25
ԷՍ ՏՆԵՐ — 128
ԷՍ ՕՐ ԲԱՐԽԵ ԲԱԼԱՔԵ — 156
ԷՍՕՐ ՈՒՐԲԱԹ ՊԻՏԵՐ — 360
ԸՄԲԼԸՄԸ ՋՈՋՈ — 336
ԹԱԳՎՈՐ, ԲԱՐՈՎ — 331
ԹԱԳՎՈՐԻ ԳՈՎՔ — 269
ԹԱԳՎՈՐԻ ՄԵՐ, ԴՈ՛ՒՍ ԱՐԻ — 301
ԹԱԼԱՆՆ ԷԿԱՎ — 302
ԹԱԼԻՇՈՒ ՃԱՄԲԵՆ ԴՈՒՋ Ա — 37
ԹԱՆՁԱՐԱՄ — 321
ԹԱՔ ՏԱՆԵԻՆ — 338
ԹԵԼԼՈՒ ՋԱՆ — 326
ԹԵՇԻԿ ՄԱՆՈՂ ՆԱՐԳԻԶԸ — 251
ԻԼԻԼԻ, ԴԻԼԻԼԻ — 250
ԻՄ ԱՂԲԵՐ ԾԱՌԱՆ ՏԱԿԻՆ — 158
ԻՄԲԻԼ, ԻՄԲԻԼ Է ՅԱՐՍ — 318
ԻՄ ՀԵՐԸ ՔԵԶ ԱՂՋԻԿ ՉԻ ՏԱ — 161
ԻՄ ՉԻՆԱՐԻ ՅԱՐԸ [ԱՐԵՎ ԹԸՌՎՌՈՎ ԵԼԱՎ]

— 36
ԻՆՁՄԵ ՄԻ ՆԵՂԵՆԱ — 166
ԻՔԻ ՎԻՔԻ, ԻՔ ՎԱԼԻ ՋԱՆ — 89
ԼԱԼՈՒԽԱՆ [ԲՈԲԻԿ ՄԻ ՔԵԼԵ] — 314
ԼՈՌՈՒ ԳՈՒԹԱՆԵՐԳ [ՀՈ՞: ՕՐՀՆՅԱԼ Է ԱՍՏՎԱ՞Ծ] — 232
ԼՈՐԻԿ [ԱՌԱՎՈՏՈՒՆ ԲԱՐԻ ԼՈՒՄ] — 220
ԼՈՒՍՆԱԿՆ ԱՆՈՒՇ — 354
ԽԱՁԱՐ ՀԵՖ ԱՓՍՈՍ — 284
ԽԱՆ ԼԵՅԼԻԲ, ԼԵՅԼԻԲ — 71
ԽՂՃՈՒԿԻ ԼԱՑԸ — 280
ԽՆՈՑՈՒ ԵՐԳ — 249
ԽՈՐՈՏ, ԱՐԵ ՄԵՐ ՏՈՒՆ — 62
ԽՈՐՈՏ ԷՐ, ԿՈԼՈՏ ԷՐ — 57
ՃԱՂԻԿ, ՃԱՂԿԵՎԱՆԱ ԵՍ — 127
ՃԱՂԿԵՎԱՆՔԱ ՋՈՐԵՆ ԵՄ — 131
ՃԱՄԹԵԼԻԿ — 293
ՃԱՌԸ ԵՍ ԵՄ — 184
ՃԱՌԻ ՏԱԿԻՆ ԿԱՐ ԿԱՆԵՄ — 81
ՃԻՐԱՆԻ ՃԱՂ, ԲԱՐ ՄԻ ՏԱ — 55
ՃԻՐԱՆԻ ՃԱՂ, ՉԻՆԱՐԻ ՅԱՐՈ ՋԱՆ — 307
ԿԱԼԻ ԵՐԳ [ՈՏԻՏ ԱՐԱ, ՃԻՐԱՆ ՋԱՆ] — 7
ԿԱԼԻ ԵՐԳ (ՍԱՆԱՀԻՆԻ ՏԱՐԲԵՐԱԿ) — 231
ԿԱՅՆԵԼ ԵՄ, ԳԱԼ ՉԵՄ ԿԱՐԱ — 50
ԿԱՅՆԵԼ ԵՍ ԲԱԽԱ, ԲԱԽԱ — 365
ԿԱՅՆԵԼ ԵՍ, ԿԱԺ ԿՄԱՆԵՍ — 194
ԿԱՅՆԵԼ ԵՍ ՔԱՐԻ ՎՐԱ — 107
ԿԱՅՆԻ, ԿԱՅՆԻ, ԳԱԼԻՍ ԵՄ — 279
ԿԱՆԱՉԵԼ Ա ԱՐՏԵՐԸ — 202
ԿԱՆՉԵ, ԿՌՈՒՆԿ — 368
ԿԱՆՉԵՔ, ԲԵՐԵՔ ՁԹԱԳՎՈՐԱՀԵՐ — 133
ԿԱՊՈՒՏ ՔՈՒՌԱԿ ՀԵՃԵԼ ԵՄ — 104
ԿԱՏԱԿ [ԷՆ ԴԻՋԱՆ] — 261
ԿԱՐՄԻՐ ՎԱՐԴ — 151
ԿԱՐՄԻՐ ՔԱՐԸ ՏԱՇԱՃ Է — 67
ԿԱՐՄԻՐ ՔԱՐԸ ՏԱՇՈՒԿ Է — 94
ԿԱՐՈՍ ԽԱՉ — 282
ԿԱՐՈՍ ԽԱՉ [ՔԱՌՍՈՒՆ ՀՈՏԱՂ] — 295
ԿԱՔԱՎՆ Ա ԿԱՅՆԵԼ ՔԱՐԻՆ — 52
ԿԱՔԱՎՆ ԻՋԱՎ ՎԸՐ ՍԱՐԻՆ — 32
ԿՌՈՒՆԿ — 367
ԿՌՈՒՆԿՆԵՐ — 147
ԿՈՒԺՆ ԱՌԱ — 115
ՀԱՅԵՐ, ՀԱՅԵՐ — 298
ՀԱՅԿՈ ՋԱՆ — 340
ՀԱՆԴՈՒՄԸ ՄՆԱՑ ՅԱՐՍ — 319
ՀԱՈՒ ԼԱԼԱ — 90, 91
ՀԵ՞Յ, ՆԱՁԸՄ — 199
ՀԵ՞Յ, ՆԱՐԵ — 64
ՀՈ՞, ՀՈԼ ԵԼ, ՀՈԼ ԵԼ — 103, 235
ՀՈ՞, ՅԱՄԱ՞Ն ՈՒ ՄԱՐՋԱՆ — 114
ՀՈԼ ԱՐԱ, ԵՋՈ — 228
ՀՈՅ ՆԱՁԱՆ ՈՒ ԴԻԼԲԱՐ — 65
ՀՈՅ ՆԱՁԱՆԸՄ — 59
ՀՈ՞Յ ՆԱՐԵ, ՋԱ՞Ն ՆԱՐԵ — 136
ՀՈՎ ԱՅՎԱՆԸ ՄԸՏԵԼ ԵՍ — 85
ՀՈՎ ԱՐԵՔ, ՍԱՐԵՐ ՋԱՆ — 188
ՀՈ՞Վ, ՀՈ՞Վ, ՀՈՎՆ ԸՆԿԱՎ — 123, 183
ՀՈՐՈՎԵԼ (ՇԱՄՇԱԴԻՆԻ ՓՈՓՈԽԱԿ) — 230
ՀՈՐՈՎԵԼ ԳՈՒԹԱՆԻ — 148
ՀՈՐՈՎԵԼ — 247
ՀՈՓ ՇՈՒՐՄԱ — 315
ՋԻԳ ՏՈ՛Ւ, ՔԱՇԻ՛ — 21, 227
ՂԱՇԱՆԳ ԷՐ — 132
ՂԱՐՍԱ ԲԵՐԴԸ ԲԼԻԼ Է — 78, 130
ՃՐԱԳԸ ՎԱՌ Ա — 165
ՄԱՂԹԱՆՔ [ԳԱՑԵՔ ԲԵՐԵՔ ԹԱԳՎՈՐԱՄԵՐ] — 255
ՄԱՅՐԻԿ, ԴՈՒ ՄԻ ԼԱ — 277
ՄԱՅՐԻԿ, ԵՍ ԳՆՈՒՄ ԵՄ — 66
ՄԱՆԱՆԸՍ ՆՍՏԵԼ Է — 98
ՄԱՐԱԼ ԳՈՄԵՇ — 117
ՄԵՐ ԲԱՂԻՆ ԿԱ ԲԱՂՄԱՆՉԻ — 47
ՄԸՏԻ, ՏԸՆԵՆ ՍԻՆԻՆ ԱՌ — 19
ՄՈԿԱՑ ՄԻՐՁԱ — 109
ՄՄՐԱ ՄԵԼԻՔԻ ԵՐԳԸ — 289
ՅԱԼԼԱ ԲԱՎՈ, ՅԱԼԼԱ — 86
ՅԱՄԱՆ ԱՄԻ — 48
ՅԱՅԼԻ ՃԱՂԻԿ, ԳՅՈՒԼԻ ՋԱՆ — 207
ՅԱՐ, ԼԵ, ԼԵ — 153
ՅԱՐ ՋԱՆ, ԱՐԻ — 177
ՅԱ՛Ր, ՎԱՅ ԼԵ [ԷԴ ԿԱՐՈՅԻ ՉՈՒԽԻ ՃԱԼԸ] — 304
ՅԱՐԻՆ ՅԱՐ ՉՈՒՆԻ — 72
ՅԱՐՈ, ՀՈ ՅԱՐՈ [ՇՈՒՇԱՆ, ՄԻՆ ԱՐԻ] — 312
ՆԱՁ ՄԻ ԱՆԻ — 320
ՆԱՆԱ, ԲԱԼԻԿՍ — 343
ՆԱՆԻԿ — 342
ՆԵԿՏԱՐ ՋԱՆ — 56
ՆԵՍՏՈՐԸ ԳԸՆԱՑ — 49
ՆՈՐ Ա ԲԱՑՎԵԼ ՍԱՐԻ ԼԱԼԵՆ — 276
ՆՈՐԱՀԱՐՍԻ ՀՐԱԺԵՇՏԻ ԵՐԳԸ — 169
ՇԱՌԱՖՈՒՆ ԴՈՒՆ ՓՈՒՇՈՎ ԱՂՋԻԿ — 223
ՇԵՅԽ ՍԱՖՈ [ԽՆՈՒՍ ԳԵՂԻ ՄԵՋՏԵՂԸ] — 297
ՇԻԼԵՆ ՃԱԼ — 329
ՇՈՂԵՐ ՋԱՆ [ԱՄՊԵԼ Ա՝ ՋՈՒՆ ՉԻ ԳԱԼԻ] — 159
ՇՈՐՈՐԱ ԱՆՈՒՇ — 88
ՇՈՒՐՋՊԱՐ — 268
ՈՂԲ — 270, 272
ՈՍԿԵ ՄԱՏՆԻՔ — 126
ՈՏՆԵՐԸՍ ՑՐՏՈՒՄ ԳՆԱՑ [ՀՈՅ, ՅԱՐ] — 122
ՈՐԲԻ ԵՐԳԸ — 350
ՈՐԴԻՆ ԱՍԱՑ — 168
ՉԱՆԱՔԻ ԵՐԳ — 253
ՉԷ, ԱՄՄԱՆ, ԱՄՄԱՆ [ԱՄՊԵԼ Ա ԱՄՊԻ ՎԵՐԱ]

— 10
ՉԷ՛, ԴԱԴՈ, ՉԷ՛, ԲԱԲՈ — 337
ՉԵ՞Մ, ՉԵ՞Մ, ՉԵՄ ԿՐՆԱ ԽԱՂԱ — 190
ՉԵՄ ԱՌՆԻ, ՆԱՆԱ ՋԱՆ — 335
ՉԻՆԱՐ, ՉԻՆԱՐ ԱՂԲԵՐԸՍ [ԵՐԵՎԱՆ ԲԱՂ ԵՄ ԱՐԵԼ] — 175
ՉԻՆԱՐ ԵՍ — 357
ՊԱՐԵՐԳ ԲԱՐԵԿԵՆԴԱՆԻ ԵՎ ՋԱՏԿԻ — 305
ՊԱՐՏՔՈՎ ԿՈՎԸ ԾԱԽԵՑԻՆ — 352
ՊՈՒՃՈՒՐ ԱՂՋԻԿ, ՄԻ՛ ԹՌՆԻ — 206
ՋԱՂԱՑՍ ՄԱՆԻ, ՄԱՆԻ — 125
ՋԱՆ ԱՂԲԵՐ, ՋԱՆ — 99
ՋԱՆ ԱՂՋԻԿ, ԻՆՁԻ ԳՈՎԱ — 208
ՋՈՒԽՏ ՍԱՐԻ ՀՈՎԻՆ ՄԵՌՆԵՄ — 317
ՋՈՒՐ ԿՈՒԳԱՐ ՎԵՐԻՆ ՍԱՐԵՆ — 173
ՍԱՅԼԻ, ԿԱԼԻ, ԽՈՒՐՋ ԿՐԵԼՈՒ ՀՈՐՈՎԵԼ [ՀՈԼ ԱՐԱ ԳՆԱՆՔ] — 139
ՍԱՆԴԻ ԵՐԳ — 248
ՍԱՍՈՒՆ ՆՍՏԵՐ ԱՆՏԵՐ ԿՈՒԼԱՐ — 296
ՍԱՐԵՆ ԿՈՒԳԱ ՋՈՒԽՏԸՄ ՂՈՉ — 162
ՍԱՐԵՐԸ ԿՐԱԿ ԵՄ ԱՐԵԼ — 135
ՍԱՐԵՐԻ ՎԸՐՈՎ ԳԸՆԱՑ — 82
ՍԱՐԵՐԵՆ ԳԱՐՈՒՆ ԿՈՒԳԱ — 74
ՍԱՐԵՐԻ ՍԻՆՋԸ ԻՆՉ Ա — 224
ՍԻՐԵԼ ԵՄ ՍԻՐԵԿԱՆԸՍ — 164
ՍԻՐԵԼ ԵՍ, ՄՈՌԱՆԱԼ ՄԻ — 43
ՍԻՐՏՍ ՆՄԱՆ ԷՐ — 369
ՍԻՐՈՒՆ ՋԱՆ — 186
ՍՈՆԱ ՅԱՐ — 154
ՍՈՒՏ ԱԶԳԱԿԱՆՆԵՐՍ ՀԱՐՑՐԻՆ — 279
ՎԱ՞Յ ԳԻՂԻ ԲՅՈՒԼԲՈՒԼԸՍ — 54
ՎԱՐԴ, ԸՋՔԵ ՉԸՄ ՍԻՐԻ — 217
ՎԱՐԴ ԿՈՇԻԿՍ — 178
ՎԱՐՍՈ ՋԱՆ — 203
ՏԱԼՈՅԻ ԴԵՅՐԻ ՋՈՒԼԸ — 182
ՏԱՍՆ ԱՎՈՒՐ ՃԱՆԱՊԱՐՀ — 51
ՏԻԼՈՅ ԱՂՋԻԿ — 322
ՏՈ ԽՐՈՒԽՊԵՐ — 283
ՏՈՒՆ ԵՄ ՇԻՆԵԼ — 200
ՐՈՒՐԻ — 345
ՈՒՆ ԿԵՐԵՎ, ՋՈՒՆ ԿԵՐԵՎ — 328
ՈՒՌԻ ԵՍ, ԿՈՐԱՆԱԼ ՄԻ — 179
ՓԵՍԻՆ ԱՐԴՈՒՋԱՐԴԸ [ՄԵՐ ԹԱԳՎՈՐԻՆ Ի՞ՆՉ ՊԻՏԻ] — 254
ՓԵՍԻՆ ԳՈՎՔԸ — 257
ՓՈՒԹ ՈՒ ԿԵՍԻՑ ԲԵՌ ԲՌՆԵՑԻ — 23
ՔԱ, ՍԵՎ, ՍԵՎ, ՍԵՎԱՎՈՐ — 68
ՔԱՂՀԱՆ ԵՄ ԱՆՈՒՄ — 34
ՔԱՂՀԱՆԻ ԵՐԳ — 252
ՔԵՁ ՈՐ ՏԵՍԱ — 210
ՔԵԼԵ՛, ՔԵԼԵ՛, ՔԵԼՔՈՎ ԱՂՋԻԿ — 191
ՔԻՐՄԱՆ ՇԱԼԸՆ Օ՞Յ, Օ՞Յ [ԱՅ ՏՂԱ, ՄԵՐ ԳԵՂԵՑԻ]
— 221
ՔՅԱՐՎԱՆ ԿՈՒԳԵՐ — 313
ՔՅՈ ՊԱՔ ՁԻ ԽԱԼԱԼ ԷՐԱ — 306
ՔՈՒՆ ԵՂԻՐ, ԲԱԼԱՍ — 344
ՕԹԽԻ ՏԱԿԵՆ ՋՈՒՐ ԳՆԱՑ — 143
ՕԹԽԻ ՏԱԿԻՆ — 45
Օ՞Յ, ՅԱ՞Ր — 167
ՕՍԱՆ — 308
ՕՏԱՐ, ՕՏԱՐ — 150
ՕՏԱՐ ԵՐԿԻՐ — 353
ՕՐՈՐՈՑԻ ԵՐԳ — 346

ՈՒՄԱՆՈՂԻՑ ԱՆԳԻՐ ՊԱՀՊԱՆՋՎՈՂ ԵՐԳԵՐԻ ՑԱՆԿ

ԵՐԳԻ №-Ը ԴԱՍԱԳՐՔՈՒՄ	ԵՐԳԻ ԱՆՈՒՆԸ
№ 7	ԿԱԼԻ ԵՐԳ [ՈՏԻՑ ԱՐԱ, ՕԻՐԱՆ ՋԱՆ]
№ 15	ԵՍ ՍԻՐԵՑԻ
№ 34	ՔԱՂՀԱՆ ԵՄ ԱՆՈՒՄ
№ 36	ԻՄ ՉԻՆԱՐԻ ՅԱՐԸ [ԱՐԵՎ ԹԸՌՎՌՈՎ ԵԼԱՎ]
№ 37	ԹԱԼԻՇՈՒ ՃԱՄԲԵՆ ԴՈՒՋ Ա
№ 50	ԿԱՅՆԵԼ ԵՄ, ԳԱԼ ՉԵՄ ԿԱՐԱ
№ 54	ՎԱ՜Յ ԳԻԴԻ ԲՅՈՒԼԲՈՒԼԸՍ
№ 55	ՕԻՐԱՆԻ ԾԱՌ, ԲԱՐ ՄԻ՛ ՏԱ
№ 59	ՀՈ՜Յ ՆԱՋԱՆԸՄ
№ 69	ԱԼԱԳՅԱՋ ՍԱՐՆ ԱՄՊԵԼ Ա
№ 78	ՂԱՐՍԱ ԲԵՐԴԸ ԲԼԻԼ Է
№ 82	ՍԱՐԵՐԻ ՎԸՐՈՎ ԳԸՆԱՑ
№ 103	ՀՈ՜, ՀՈԼ ԵԼ, ՀՈԼ ԵԼ
№ 108	ԵՍ ԵԼԱ ԳՆԱՑԻ
№ 109	ՄՈԿԱՑ ՄԻՐՋԱ
№ 115	ԿՈՒԺՆ ԱՌԱ
№ 123	ՀՈ՛Վ, ՀՈ՛Վ, ՀՈՎՆ ԸՆԿԱՎ
№ 134	ԱՐՈՐՆ ԱՍԱՑ ՏԱՏՐԱԿ ՀԱՎՔՈՒՆ
№ 140	ԳՐԿՈՎ, ԳՐԿՈՎԴ ԸԼՆԵՄ
№ 157	ԷՍ ԱՌՈՒՆ ՋՈՒՐ Է ԳԱԼԻ
№ 159	ՇՈՂԵՐ ՋԱՆ [ԱՄՊԵԼ Ա՝ ՋՈՒՆ ՉԻ ԳԱԼԻ]
№ 181	ԵՐԿԻՆՔՆ ԱՄՊԵԼ ԷՐ
№ 188	ՀՈՎ ԱՐԵՔ, ՍԱՐԵՐ ՋԱՆ
№ 190	ՉԵ՜Մ, ՉԵ՜Մ, ՉԵՄ ԿՐՆԱ ԽԱՂԱ
№ 209	ԳԱՑԻ ԱՐՏԵՐ՝ ԲՌՆԻ ԼՈՐ
№ 210	ՔԵՋ ՈՐ ՏԵՍԱ
№ 215	ԱՐԻ, ԱՐԻ, ՔԵ ՂՈՒՐԲԱՆ [ՀՈՐՈ, ԼՈ, ԼՈ, ԼՈ]
№ 216	ԱԲԱՐԱՆԻ ՀՈՐՈՎԵԼ [ԼՈՒՍԱՍՏՂ ՔԻԹ ԳՑԵՑ ԴՈՒՍ]
№ 222	ԲՅՈՒԼԲՅՈՒԼ ԵՄ
№ 227	ՋԻԳ ՏՈ՛Ւ, ՔԱՇԻ՛
№ 228	ՀՈԼ ԱՐԱ, ԵՋՈ
№ 231	ԿԱԼԻ ԵՐԳ (ՍԱՆԱՀԻՆԻ ՏԱՐԲԵՐԱԿ)
№ 232	ԼՈՌՈՒ ԳՈՒԹԱՆԵՐԳ [ՀՈ՜: ՕՐՀՆՅԱԼ Է ԱՍՏՎԱ՜Ծ]
№ 254	ՓԵՍԻՆ ԱՐԴՈՒՋԱՐԴԸ [ՄԵՐ ԹԱԳՎՈՐԻՆ Ի՞ՆՉ ՊԻՏԻ]
№ 255	ՄԱՂԹԱՆՔ [ԳԱՑԵՔ ԲԵՐԵՔ ԹԱԳՎՈՐԱՄԵՐ]
№ 256	ԱՂՈԹՔ [ՕՐՀՆԵԱԼ, ԲԱՐԵՐԱՐ ԱՍՏՈՒԱԾ]
№ 257	ՓԵՍԻՆ ԳՈՎՔԸ
№ 261	ԿԱՏԱԿ [ԷՆ ԴԻՋԱՆ]
№ 268	ՇՈՒՐՋՊԱՐ
№ 269	ԹԱԳՎՈՐԻ ԳՈՎՔ
№ 277	ՄԱՅՐԻԿ, ԴՈՒ ՄԻ ԼԱ
№ 283	ՏՈ ԽՐՈՒԽՊԵՐ

№ 291 ԱՓՍՈՍԱՆՔ
№ 294 ԴԵՐԻԿՈ ՀՈՅՆԱՐ
№ 295 ԿԱՐՈՍ ԽԱՉ [ՔԱՌՍՈՒՆ ՀՈՏԱՊ]
№ 297 ՇԵՅԽ ՍԱՖՈ [ԽՆՈՒՍ ԳԵՂԻ ՄԵՋՏԵՂԸ]
№ 303 ԳՈՐԱՆԻ
№ 307 ՕԻՐԱՆԻ ՕԱՌ, ՉԻՆԱՐԻ ՅԱՐՈ ՁԱՆ
№ 308 ՕՍԱՆ
№ 311 ԷՍ ԳԻՇԵՐ ԼՈՒՍԸ ՏԵՍԱ
№ 315 ՀՈՓ ՇՈՒՐՄԱ
№ 320 ՆԱՁ ՄԻ ԱՆԻ
№ 330 ԱՆՁՐԵՎՆ ԵԿԱՎ
№ 339 Ա՜Խ, ՍԵՎԱՎՈՐ ՍԵՎԻԿ ԱՂՋԻԿ
№ 342 ՆԱՆԻԿ
№ 344 ՔՈՒՆ ԵՂԻՐ, ԲԱԼԱՍ
№ 346 ՕՐՈՐՈՑԻ ԵՐԳ
№ 352 ՊԱՐՏՔՈՎ ԿՈՎԸ ՕԱԽԵՑԻՆ
№ 354 ԼՈՒՍՆԱԿՆ ԱՆՈՒՇ
№ 355 ԱՐՇԱԿՆ ԷԼԱՎ
№ 356 ԳԱՐՈՒՆ Ա
№ 357 ՉԻՆԱՐ ԵՍ
№ 367 ԿՌՈՒՆԿ
№ 368 ԿԱՆՉԵ, ԿՌՈՒՆԿ
№ 370 ԱՆՏՈՒՆԻ

ՇԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ. ցանկում ընդգրկված են երգեր, որոնք մտել են հայ ժողովրդական երգարվեստի ոսկյա գանձարանը կամ օգտագործվել կոմպոզիտորների երկերում:
Ցանկում տեղ են գտել նաև երգերի այնպիսի օրինակներ, որոնք օգտակար կլինեն ուսանողին որևէ տեսական թեզ հիմնավորելու համար:

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Հեղինակի կողմից - - - - - - - - 3
Ներածություն - - - - - - - - - 5

Ա ԲԱԺԻՆ

Գեղջկական երգի երաժշտական լեզվի տարրերն ու կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունները

Գեղջկական երգերի լադերը - - - - - - - 12

Ժողովրդական երաժշտության հնչյունաշարի կառուցման շղթայման սկզբունքը - 13
Ժողովրդական երաժշտության հնչյունաշարի դիատոնիզմը - - - 13
Ժողովրդական երաժշտության հնչյունաշարի ոչ հավասարաչափ
տեմպերացված լարվածքը - - - - - - 13
Ժողովրդական երաժշտության լադային հնչյունաշարի կառուցման շղթայման
սկզբունքը և նրանից բխող առանձնահատկությունները - - - 15
Լադային հնչյունաշարերի դիատոնիզմը - - - - - 15
Լադերի ոչ օկտավային կառուցվածքը - - - - - 17
Օժանդակ հենակետ - - - - - - 18
Փոքր և փոքրացրած ինտերվալների գերակշռությունը - - - 20
Մեծացրած ինտերվալների լուծումը - - - - - 20
Մեղեդանտաների ճգտող բնույթը ավարտներում - - - - 21
Գեղջկական երաժշտության լադերի հնչյունաշարերը - - - - 22
Գեղջկական երաժշտության առանձին լադերի բնորոշումը - - - 24
Փռյուգիական-լոկրիական մինորներ - - - - - 24
Էոլական մինորներ - - - - - - - 27
Դորիական մինոր - - - - - - - 32
Իոնական-միքսոլիդիական մաժորներ - - - - - 32
Հարմոնիկ լադեր - - - - - - - 36
Սակավ հանդիպող լիդիական, դիխորդային և անգեմիտոն լադեր - - 38
Լադային ալտերացիա - - - - - - - - 42
Շեղում և մոդուլացիա - - - - - - - - 44
Լադի զարգացման տրամաբանությունը - - - - - - 49

Գեղջկական երգի լադա-ինտոնացիայի առանձնահատկությունները - - 51

Մեղեդիական ծավալման տիպական ձևերը - - - - - 54
Մեղեդիական շարժման ուղղությունների ու տեսակների օգտագործումը - - 55
Թռիչքների օգտագործման ձևերը - - - - - - 57
Ինտոնացիայի դիատոնիզմը - - - - - - - 61
Ինտոնացիոն զարգացման տրամաբանությունը - - - - - 62
Ինտոնացիայի արտահայտչականությանը նպաստող գործոնները
(վանկի եղանակավորում, տարբերակում, տեմպ) - - - - 62

Ժողովրդական երաժշտությունը ձայնային արվեստ է - - - - 69

Գեղջկական երգի մետրա-ռիթմը - - - - - - 73

Սետր - - - - - - - - - - 74
Ռիթմ - - - - - - - - - - 77
Ռիթմական տարրական կառուցվածքները - - - - - 78
Ռիթմական տարրական կառուցվածքների կապը մեղեդիական զարգացման տիպական ձևերի հետ - - - - - - - 82
Ռիթմի զարգացման երեք սկզբունքները (պարային, երգային, ռեչիտատիվ-իմպրովիզացիոն) - - - - - - 86
Ռիթմի տարբերակումը - - - - - - - - 95

Բ ԲԱԺԻՆ

Գեղջկական երգի թեմատիկան և ժանրերը

Աշխատանքային երգեր - - - - - - - 99

Երկրագործական աշխատանքների երգեր կամ հորովելներ - - - 99
Հորովելների երաժշտական լեզուն - - - - - - 107
Կանանց աշխատանքային երգեր - - - - - - 118
Կանանց աշխատանքային երգերի երաժշտական լեզուն - - - - 121

Ծիսական երգեր - - - - - - - 123

Հարսանեկան երգեր - - - - - - - - 123
Հարսանեկան երգերի երաժշտական լեզուն - - - - - 129
Ողբեր կամ մահերգեր - - - - - - - - 133
Ողբերի երաժշտական լեզուն - - - - - - - 137
Տարբեր ծեսերի ու տոնակատարությունների երգեր - - - - 140

Լալիք (լացեր) - - - - - - - - - 145

Լալիքի երաժշտական լեզուն - - - - - - - 148

Վիպերգեր - - - - - - - - - 150

Էպիկական երգեր - - - - - - - - 151
Դյուցազներգեր - - - - - - - - - 155
Վիպերգերի երաժշտական լեզուն - - - - - - 158

Պատմական երգեր - - - - - - - - 165

Պատմական երգերի երաժշտական լեզուն - - - - - 169

Պարերգեր - - - - - - - - - 172

Կատակերգեր և երգիծական երգեր - - - - - - 188

Կատակերգերի և երգիծական երգերի երաժշտական լեզուն - - - 191

Օրորներ - - - - - - - - - 194

Օրորների երաժշտական լեզուն - - - - - - 197

Քնարական երգեր - - - - - - - - 203

Սիրո քնարական երգեր - - - - - - - 203
Սոցիալական անհավասարության թեմատիկայով ստեղծված երգեր - - 212
Որբության թեման քնարական երգերում - - - - - 214
Քնարական երգերի երաժշտական լեզուն - - - - - - 215

Պանդխտության երգեր կամ անտունիներ - - - - 222

Անտունիների երաժշտական լեզուն - - - - - - 226

Գավառական և օտար բառերի ու արտահայտությունների բացատրական բառարան - - - - - - - 233

Նոտային օրինակների ու բանաստեղծական տեքստերի աղբյուրները և նրանց պայմանական նշանակումները - - - - - 242

Օգտագործված և առաջարկվող գրականության ցանկ - - - - 245

Դասագրքում օգտագործված երգերի այբբենական ցանկ - - - 248

Ուսանողից անգիր պահանջվող երգերի ցանկ - - - - - 251

ՄԱՐԳԱՐԻՏ ԲՐՈՒՏՅԱՆ

ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ

(Չորրոդ վերափոխված հրատարակություն
Ա. Փահլևանյանի ընդհանուր խմբագրությամբ)

357033, ԵՐԵՎԱՆ, ԿԱՍՅԱՆ3/26
ՀԵՌ. 27-08-56, 52-74016
E-mail: amrots@freenet.am

Շապիկ՝ **Վ. Խաչատրյան**
Օգտագործված է **Վ. Պողոսյանի** «Արագած» լուսանկարը

МАРГАРИТА АРАМОВНА БРУТЯН

АРМЯНСКОЕ НАРОДНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

УЧЕБНИК ДЛЯ КОНСЕРВАТОРИИ И МУЗЫКАЛЬНЫХ УЧИЛИЩ
(ЧЕТВЕРТОЕ ИЗМЕНЕННОЕ ИЗДАНИЕ, ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ **А. А. ПАХЛЕВАНЯН**)

375033, ЕРЕВАН, АРМЕНИЯ, КАСЯНА 3/26
ТЕЛ: (3741) 27-08-56
E-mail: amrots@freenet.am, amrots_group@yahoo.com

Պայմ. 22.4 մամ., չափսը՝ 70x100 1/16, թուղթ՝ օֆսեթ,
տպագրություն՝ օֆսեթ,տպաքանակ՝ 300:

Տպագրված է «Տիգրան Մեծ հրատարակչություն» ՓԲԸ-ում
Երևան, Արշակունյաց 2: