

ՇԻՐԱԿԻ ՀԱՐՄԱՆԵԿԱՆ ՄԻ ԾԻՍԵՐԳԻ ՄԱՍԻՆ

Հարսանիքը մայրդու կյանքում նոր փուլ, նոր սկիզբ խորհրդանշող ծիսական քարոզ արարողակարգ է, որի մշտական և կարևոր քաղաքականներից մեկը երաժշտությունն է։ Առանց երգ ու նվագի կատարվող հարսանիքը ժողովրդական պատկերացումներում նոր ստուգանական գույգի համար անուրախ սապագայի գոշակություն է։ Մինչդեռ՝ քաջակամչություններով, կրակոցներով, նվագադրանների զիկ կանչերով, ձայնային ալլելայլ ազդանշաններով թափոքն ուղեկցելու, ողջ հարսանեկան ճամնապարհն սովանդականորեն դասի ու գոռնայի նվագով անցնելու սովորությունը համարվում է ամենաթշուշություն։ Այս ամենն, անշուշտ, հավասարակշռային վաղեմի հիմքեր ունի և, անգամ, նորասրբականների երջանիկ սապագան սալանովող դյաթիչ, մոգական գործողությունն է։¹

Դեռևս հնագույն ժամանակներից մայրդու խոր հավատ է տածել ձայնի գերբնական ուժի ազդեցությանն նկատմամբ՝ վերագրելով նրան նախագոշացնելու, կանխագոշակելու, չարը խտփանելու և մի շարք այլ կարևոր հատկանիշներ։²

Սակայն երաժշտությունը ժողովրդական հավատալիքների ու պատկերացումների արտահայտման միջոց չէ միայն։ Ներդաշնակորեն հյուսվելով հարսանեկան բովանդակությամբ՝ այն արարողակարգում խորհրդանշում է որոշակի ծիսական փուլերի սկիզբ կամ ավարտ (օրինակ՝ հարսանքականչի կամ ավարտի եղանակները), անցումային տարբեր հատվածներ (հարսին դուրս բերելու, նորասրբականներին դիմավորելու երգերն ու մեղեդիները), գլխավոր հերոսների՝ իսքս ու փեսայի կերպարների հետ կապված ինչ-ինչ գործողություններ (թագվորին ու թագուհուն ուղղված գովերգեր, օրհներգեր և այլն), այլ խոսքով՝ երաժշտությունը ծիսակառույցում ձևակազմական գործոնի դեր է կատարում, ունի նաև խորհրդատվաշտական իմաստ։

Հարսանիքը համաժողովրդական տոնախմբություն է, և նրանում գործող ծիսակարգերը մեծամասամբ համընդհանուր բնույթ են կրում։³ Այդուհանդերձ Հայաստանի տարբեր շրջանների հարսանեկան սովորույթներում նկատվող առանձնահատկությունները առաջ են բերում արարողակարգի կատարման զանազանություններ, ինչի հետևանքով և զգալի փոփոխություններ է կրում նաև ծիսական երգաշարը։ Շիրսկում, հատկապես Գյումրիում, հարսանեկան արարողակարգի սովանդական պահպանման հիմքով է պայմանավորված երգերի ու նվագների շարքի համեմատական կայունությունը։⁴

Չհավակնելով հարսանեկան ողջ երգաշարի վերլուծությանը սույն հոդվածի սահմաններում՝ նշենք միայն, որ ծիսական երգերից ու նվագադրանային եղանակներից շատերի հեղինակները ակերտանդրասարցի աշուղները, սագանդարներն ու գոռնայիներն էին, որոնք ոչ միայն տեղի ու հարակից գյուղերի, այլև Հայաստանի ու նրա սահմաններից դուրս գտնվող ուրիշ շատ քաղաքների տոնախմբություններում պատվավոր և ցանկալի մասնակիցներ էին։ Իգլանդացի ճամնապարհորդ և հայագետ Հենրի Լինչը 1893թ. Հայաստան կատարած ճամնախորդության մասին իր նոթերում գրում է, որ սղերտանդրասարցի սագանդարների հաճելի նվագը կարելի է լսել ոչ միայն իրենց քաղաքում, այլև Վաղարշապատում, Թիֆլիսում և այլուր։⁵ Անհնարին է պատկերացնել հարսանիք, որտեղ հարսին դուրս բերելիս չի երգվում Շերսկի «Պարտեզում վարդ է քացվել» երգը, Ջիվանու «Արի՛, հայրի՛կ» ծիսականացված երգ-երաժշտը, կույր աշուղ

¹ С. Лисица н, *Армянские старинные пляски*, Ер., 1983, стр. 157.

² Р. Пикичян, *Зурна в быту армян*, в кн. «Традиции и современность, Вопросы армянской музыки», т.2, Ер., 1966, стр. 157.

³ Վ. Բադյան, *Հայ ազգագրություն*, Եր., 1974, էջ 154:

⁴ Հ. Միքիյան, Գյումրիի սովանդական հարսանիքի ծիսական երաժշտության համակարգման փորձ, «Շիրակի պատմամշակութային ժառանգությունը», հանրապետական տաղածին գիտատնտրվի գեղեցկոմների հիմնադրույթներ, Գյումրի, 1994թ., էջ 59:

⁵ Ф. Лич, *Армения, Путевые очерки и этюды*, Тифлис, 1910, стр. 178.

Համրոյի «Ջութնի տրեգին» որպէս ազգայների ծխական պար և այլն: Վերը բերված օրինակները հայ ազգային երաժշտության տարրեր ճշողորդ ու ժանրեր են ներկայացնում: Սակայն նկատի առնելով արարողակարգի համատեքստում մեղեդիների ունեցած գործառնությունը, ինչի շնորհիվ այս եղանակները ծխականացվել և ձեռք են բերել «խորհրդանշել մեղեդիների» նշանակություն, պարզ է դառնում դրանք նույն խմբի մեջ դիտարկելու միտումը:

Ժողովրդական և աշուղական երգերի, ինչպես նաև դրանց նվագարանային տարրերակների ծխականացումը արտատոց երևույթ չէ ծխատոմական համակարգում: Առանձին սկզբված երգեր ու եղանակներ, պարբերաբար կատարվելով կենցաղային զանազան տոնախմբությունների և արարողությունների ժամանակ, վեր են ածվում սովորույթի և ժողովրդի գեղարվեստական ճկուն մտածելակերպի շնորհիվ, ավանդաբար փոխանցվելով՝ աստիճանաբար ձեռք են բերում ծխական գծեր:⁶

Սեր դիտարկումների համար ընտրված երգը⁷ Ալեքսանդրասպու-Գյումրիի հարսանեկան արարողակարգում ավանդաբար կատարվող ծխերգի տիպական օրինակ է: Դրա վկայությունն են նաև 20-րդ դարի սկզբներին թողարկված հնատիպ ձայնապնակները պեքսանդրասպուցի զուռնայիների ու սազանդարների ձայնագրություններով:⁸

Հայաստանի գրեթե բոլոր ազգագրական շրջաններում արարողակարգի բարձրակետը հարսին պարի քաշելու սովորույթն է, որ միաժամանակ ծննի առանցքն է, որոշ տեղերում է՝ պարզապես վերջաբանը: Ըստ այդմ էլ տարրեր են պարերգի կատարման թե՛ պարաքայլերը (երկու զնալ՝ մեկ դառնալ, երկու զնալ՝ երկու դառնալ և այլն), թե՛ մեղեդիները («Շորոք», «Շուշ պար», «Մանդր պար» և այլն) և թե՛ անվանումները (Թագուհու ու քազվորի, հարս ու փեսի, գույզ ծաղիկների, նորահարսի մոմերով պար, հարսնասպար և այլն): Ընդհանուրը՝ ծխապաշտամունքային խորհրդապաշտական բովանդակությունն է, որն, անշուշտ, հնագույն մաքրագործական ու հմայական հավատալիքներին է առնչվում, ինչպես նաև ենթադրում է չարխտական միջոցառումների իրականացում:⁹

Շիրակի ավանդական հարսնասպարի հիմքում «Մաղիկ՝ մ ունի» ժողովրդական ջանգլուրումն երգն է, որի կատարումն անմեղության ու մաքրության խորհուրդ ունի: Մաղիկը՝ իբրև հավերժ երիտասարդության խորհրդանշան, նույնպես, ինչպես և ծառը, կապվում է բեղմնավորման ու սերնդաշարադրման գաղափարին:¹⁰ Ջույզ ծաղկի մոտիվը զարդարվածությամբ Ա. Մնացականյանը իրավամբ դիտում է իբրև ծնող գույզի խնամատակիր:¹¹ Հավանաբար այս նույն խորհրդով էլ ջանգլուրումն երգը վերախմաստավորվել և վերածվել է հարսանեկան ծխական պարերգի: Պրոֆեսոր Մ. Բրուտյանի հավաստմամբ՝ բուն ժողովրդական գեղեկական այս երգը վաղուց է վեր լայն տարածում ունի: Համարյա չկա ժողովրդական երգերի ժողովածու, որտեղ այն գետեղված չլինի:¹² Միայն Կոմիտասի ձայնագրություններում այս համբաժանող երգը առկա է 12 տարբերակով: Ժողովրդական երաժշտական տեսակետից այս մեղեդիները, ինչպես և ջանգլուրը, հետաքրքրական են ու տարբեր: Դա ցույց է տալիս, թե ժողովրդի մեջ տարածված, «շարքունացած» և սխեմատիկ դարձած մեղեդիում ինչպես է Կոմիտասը հետաքրքրական ինտոնացիաներ

⁶ Ռ. Պիկիճյան, Լ. Երնջյան, Նշվ. աշխ., էջ 7:

⁷ Հ. Ափիճյան, Դաշտային հետազոտությունների օրագրեր, Լեհինական, 1983-87թթ. անմակամ արխիվ:

⁸ Дискотека армянской монодиической музыки, записи 1916-1989 гг, сост. А. Анимян, Ж. Бадалян, А. Киракосян, в. кн. "Фольклор и фольклоризм, Традиционный фольклор и современные хоры и ансамбли", вып. 2, Л., 1989, стр. 216, 219.

⁹ Ժ. Կաշյան, Ջավախքի ժողովրդական պարերը, Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, Երևան, 1975, հ. 7, էջ 47

¹⁰ Ա. Մ. և Կ. Մ. յան, Բառաշխարհը Շիրակ-Կարինի կամանց արագային համայնքում, ԳԱԱ ԸՀՀ կենտրոնի «Գիտական աշխատություններ», հ. 2, Գյումրի, 1999, էջ 180:

¹¹ Ա. Մ. և Կ. Մ. յան, Հայկական զարդարվածություն, Եր., 1959, էջ 454:

¹² Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրմունքներ, Եր., 1983, էջ 213:

գտնում:¹³ Նշենք, որ երգը կենսունակ է նաև մեր օրերում և բազմաթիվ տարբերակներով հնչում է ամենատարբեր տոնախմբությամբ:

Մեր հոգվածում վերլուծությունը կատարել ենք հրատարակված մտձների և անտիպ ձայնագրությունների թվով 10 օրինակների համեմատությամբ, որոնք ձայնագրվել են Շիրակի գյուղերում և Գյումրի քաղաքում:¹⁴ Ալեքսանդրապոլի հարսանիքներում ավանդաբար հնչող գեղջկական երգի այս հնավանդ մտձը կատարվում է մեներգի ձևով, երբեմն փոխմիջոցառումներով, հաճախ նվագարանային՝ դադարակների կամ գոռնայի եռյակի մեկնարանությամբ (մեմանվագ գործիք, դամ, հարվածային՝ դադի կամ դեռ), տակավ լարակոր նվագարանների ուղեկցությամբ (թառ կամ քամանչա և որևէ հարվածային), դանդաղ ու հանդիսավոր: Միասպարին մասնակցում էին 7 անունացած երջանիկ համարվող զույգեր՝ ձեռք ձեռքի բռնած: Պարը պարտադիր կատարվում է շրջանի երեք պտույտով, վառվող մոմերի ուղեկցությամբ, որոնք սրահվում էին և հետագայում վառվում առանձնահատուկ իրադրությունների՝ ծանր ծննդաբերության, հիվանդությունների կամ ընտանեկան մեղությունների դեպքում միայն:

Վերը բերված մտձների դիտարկումից պարզվում է, թուրք երգերում առկա է մույն կրկնակը, և բովանդակությամբ էլ հիմնականում մույն է, տարբեր են տների կառուցման ձևերը: Ա. Բրուտյանի գրառած երգի ա, բ, գ տարբերակների համար բերվող բանաստեղծական քննադիրը 4 տողից կազմված քառյակն է:¹⁵ Նույն ժողովածուի ծանոթագրություններում պրոֆ. Մ. Բրուտյանը Կ. Մահալյան-Գրիգորյանի անտիպ ժողովածուից մեջ բերում է ևս 4 քառյակ, որոնք չկան Ա. Բրուտյանի մոտ:¹⁶ «Շիրակի երգերում» բերվում է մեկ տուն քառյակի կառուցվածքով: Ընդհակառակը, մեր գրառած օրինակներում բանաստեղծական կառույցի հիմքում մեծամասամբ երկտող խաղիկն է, հազվադեպ հանդիպում են և քառյակներ:

Բոլոր օրինակներում, երգի տների քանակից ու կառուցման ձևից անկախ, պահպանված է բանաստեղծական ընդհանուր չափը. յուրաքանչյուր տողում մինևմույն վանկաքանակը՝ 7 վանկ: Տողերումեջ կատարվող 5 վանկանի կրկնակի հավելումը, որը նպաստում է պարերգի ձևակազմավորմանը, իսկ ժողովրդական երգավիտստում հաճախ հանդիպող բնորոշ երևույթ է:¹⁷ Հարսանեկան արարողակարգում հնչող երգի կատարումներում բանաստեղծական քննադիրը մասնակի փոփոխություններ է կրում՝ հարմարեցվելով բուն ծիսական բովանդակությանը: Խոսքային բովանդակության ընդլայնումը իր հերթին հանգեցնում է երաժշտական քննադրությունների բազմազանության: Բոլոր տարբերակների համար ընդհանուր է երաժշտաբանաստեղծական երկտող կառուցվածքը.

երաժշտական տող	ԱԲ,ԳԴ	11 (6 + 5) + 9 (3+6) տամնակ
բանաստեղծական տող	ԱԲ,ԳԴ	7+5 7 + 5 վանկ

Երգի տաղաչափական տիպական առանձնահատկությունը երկանդամ անհավասար տողերի պարբերական համադրումն է հետևյալ տրոխմամբ.

e q e q e q q	11 ամ.	q e q q q	9ամ.	20ամ.
- - - - -	7(4+3) վ.	- - - - -	5(3+2) վ.	12վ.

¹³ Կ ո մ ի տ ա ս, Երկերի ժողովածու, Եր., 1969, հ.3, էջ 272:

¹⁴ Ա. Բրուտյան, Ռամկական մրումեջներ, Եր., 1983, էջ 102, ա.բ.գ տարբերակներ; Կ. Մահալյան-Գրիգորյան, Անտիպ ժողովածու, էջ 45; Մս. Միլիքյան և Անուշավան Տեր-Ղևոնդյան, Շիրակի երգեր, Թիֆլիս, 1917, էջ 23; Արխիպային ձայնագրություններ, «Կոմսոյբի» արգելքը Թանգարան, Ժողովրդական երաժշտության ֆոնդ, 1983-87թթ.: ՀՀ Կենտրոնի ձայնագրարան 2000-2001թթ.:

¹⁵ Ա. Բրուտյան, նշվ., աշխ., էջ 102:

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 214:

¹⁷ Մ. Բրուտյան, Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն, Եր., 1983, էջ 216:

Բերված վանկաչափական կադապարում յուրաքանչյուր ոտքին համապատասխանում է չորսով ավելի երաժշտական կշռության ժամկետ: Անհավատար տողերը ընդհանրացվում են տանակադրության օրենքով, հավասարատևության սկզբունքով: Վերջինս կայուն կրկնվող, տիպական և բնութագրական պարային կշռության տևողությունն է: Բնորոշ ոտքերն են՝ մեծասար-մեծավերջ, մեծասար-անգայթ, համբույր-մեծավերջ:

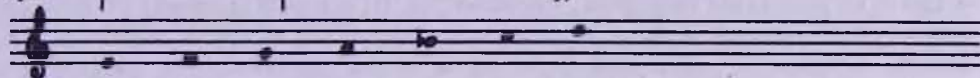
Մեղեդու պարզ և ամպլաճույն շարադրանքը բնորոշ է գրեթե բոլոր տարբերակներին: Վանկի եղանակավորումը նվազագույն է (երկու կամ երեք հնչյուն մեկ վանկի համար): Անցողիկ և օժանդակ հնչյունների կիրառումը, մեղեդային ուղվագծում քիչ թե շատ ընդլայնելով հնչյունաձևավոր, մեղեդիներին հաղորդում է երգայնություն և քնարականություն: Նվազարանային տարբերակներում մեղեդիներն առավել զարդոյթուն են:

Չայնակարգի կառուցվածքի քննությունը նույնպես ներկայացված տարբերակներում որոշակի հետաքրքրություն է առաջ բերում: Պարերգի եղանակները ծավալվում են քաջատապես միմյուր չայնակարգերի հենքով: Ստորև ներկայացնում ենք դիտարկված երգերի հնչյունաշարերը.

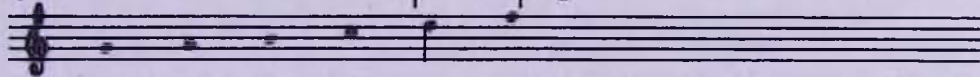
օր 1 Ա. Բրուսյան, Ռամկական մրմունջներ, N 89, ա)



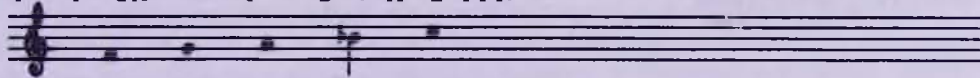
օր 2 p)



օր 3 q)



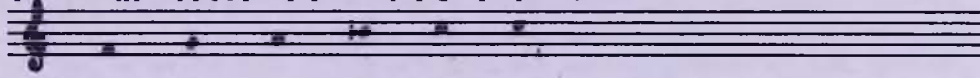
օր 4 Սպ. Մելիքյան, Ան. Տեր-Ղևոնդյան, Շիրակի երգեր, N57



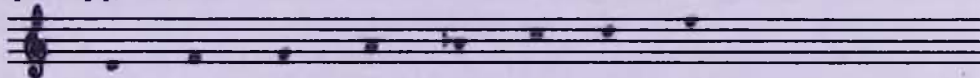
օր 5 Կ. Սահակյան-Գրիգորյանց, Անտիպ ժողովածու, էջ 62



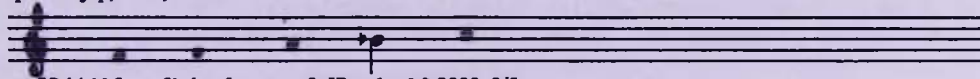
օր 6 «Կույմայրի» արգելոց-թանգարան, Ժող. երգչու. ֆոնդ, 1983, 4/12



օր 7 Նույնի, 1984, 3/45



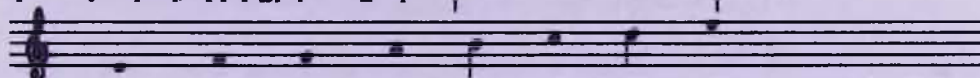
օր 8 Նույնի, 1984, 4/10



օր 9 ՀՀ կենտրոնի ծայնադարան, Մարմաշեն 2000, 2/5



օր 10 Չայնապմակ, Ալեքսանդրի գուռնայիններ



Դուրս քերված գծապատկերները ցույց են տալիս, որ բոլոր տարրերակներում հնչածավալները տարրեր են: Երկու մնուշ միներ քառավարում զտուտրված (отсеваемая) 7-րդ աստիճանով (օրինակ՝ թիվ 1, 2) մեկ մնուշ միներ հնգավարում զադարտշող d^2, b^1, g^1 վայրընթաց քայլով (օրինակ՝ թիվ 3), հիպոմիմոդային տթմյակի սահմաններում ծավալվող երկու մնուշ, որոնցում երգի ծավալումը սկսվում է ձայնակարգի ստորին քառավարի որդրտից (օրինակ՝ թիվ 4,5):

Մյուս մնուշների համար հատկանշական է 6-րդ աստիճանի բացակայությամբ միներային վեցավար հնչյունաշարը (հեքսատոնիկա): Ի դեպ, ձայնաշարային այս կառուցվածքը հանդիպում է հատկապես հայտնական արարտղակարգերի ժամանակ հնչող երգերում, դրանց նվագարանային տարրերակներում: Մա վկայում է զոհարերության ծխական արարտղություններում կատարվող երգերի հետ դրանց ունեցած առնչակցության մասին:¹⁸

Այսպիսով, վերոբերյալից կարելի է եզրակացնել, որ երգի հարսանեկան ծխականացումը ոչ միայն արտաքին բովանդակային գործոնների մեմնության արդյունք է, այլև երաժշտականուցվածքային ընդհանուր առանձնահատկությունների հետևանք:

ОБ ОДНОЙ СВАДЕБНОЙ ОБРЯДОВОЙ ПЕСНЕ ШИРАКА

Резюме

А. Апинян

В армянском традиционном свадебном обряде музыка имеет огромное значение и, по народным повериям, пресекает зло. Некоторые примеры из народной, ашугской и духовной музыки, периодически прозвучав во время свадебной церемонии, приобрели обрядовый характер и стали неотъемлемой частью всей свадьбы.

Бытовавшая в Ширакском регионе старинная песня „У меня есть цветок,, -пример вышесказанного. Анализ многочисленных вариантов доказывает, что черты обрядовости связаны не только с содержанием, но и некоторыми музыкальными средствами.

¹⁸ Կ. Խ ռ ի զ ա ր ա շ յ ա ն, «Կարոտ խալ» վիպերգի կրոնաառաքելական արմատները, Կարոտ խալ, ուսումնասիրություններ և րնագրեր, Եր., 2000, էջ 31: