

ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՀՈՒՓՄԻՄԵ ՊԻԿԻՉՅԱՆ
HRIPSIME PIKICHIAN

ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

ՀԱՅՈՑ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ԱՌՏՆԻՆ ԵՎ
ՏՈՆԱԾԻՍԱԿԱՆ ԿՅԱՆՔՈՒՄ

MUSIC

IN THE ARMENIAN
DAILY AND RITUAL LIFE



ՀՏԴ 398.8
ԳՄԴ 85.31+82.3Հ
Պ 582

ՀՐԱՏԱՐԱԿՎԱԾ Է ՊԵՏԱԿԱՆ ՊԱՏՎԵՐՈՎ
STATE ORDER PUBLICATION

Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Խմբագիր՝ արվեստագիտության թեկնածու՝ **Ջավեն Թագակչյան**

Պիկիչյան Հռիփսիմե

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

ISBN 978-99941-31-76-1

ՀՏԴ 398.8
ԳՄԴ 85.31+82.3Հ

© Հռիփսիմե Պիկիչյան, 2012
© Ամրոց Գրուպ, 2012

Տատիկիս՝ Արմենուհի Մանուկի Թումանյանի,
Հայրիկիս՝ Վահրամ Հովհաննեսի Պիկիշյանի
լուսավոր հիշատակին

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ներածություն.....	5
Գլուխ I	
ԿԵՆՑԱՂՆ ԻԲՐԵՎ ՀՆՉՅՈՒՆԱՅԻՆ ԿԱԶՄԱԿԵՐՊՎԱԾ ՍԻՋԱՎԱՅՐ	
«Ձենով ասելը»՝ չգիտակցված երգաստեղծություն.....	14
Ա. Մանուկների խնամք և դաստիարակություն	19
Բ. Ընտանի կենդանիների և բույուների խնամքի ընթացքում հնչող երաժշտախոսքային տեքստեր	57
Գ. Հաղորդակցական, գովազդային կանչեր	71
Գլուխ II	
ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՐԿՐԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԾԻՍԱԿԱՐԳՈՒՄ	
Գութաներգ. երգային հանպատրաստից կառույցը վարի արարողությունում	87
Նվագարանային հանպատրաստից կառույցը պտղաբերություն ակնկալող ծիսակարգում	102
Գլուխ III	
ԱՇԽԱՐՀԻԿ ԵՎ ՍՐԲԱԶԱՆ ԿՅԱՆՔԸ ՎԱՎԵՐԱՑՆՈՂ ԾԵՍԵՐԸ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ	
Սրբավայրի տարածքի երաժշտական և վարքագծային ծածկագրերը	121
Ավանդական հարսանեկան ծեսը երաժշտության համատեքստում	126
Թաղման ծեսը երաժշտության համատեքստում	166
Գլուխ IV	
ԵՐԱԺԻՇՏԸ ԵՎ ՆՎԱԳԱՐԱՆԸ ՀՈԳԵՎՈՐ ԵՎ ԱՇԽԱՐՀԻԿ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՈՒՄ	
Նվագարանագործ վարպետը՝ արարիչ	188
Նվագարանները հոգևոր և աշխարհիկ ավանդույթում	196
Աշուղը՝ պոետ, երաժիշտ և ծիսաառասպելական հերոս	203
Եզրակացություններ	211
Ծանոթագրություններ	214
Ամփոփում (անգլ.)	227
Օգտագործված գրականության ցանկ	229
Անվանացանկ	237

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Երաժշտության մասին եղած տարբեր տեսությունները միավորվում են երաժշտությունն իբրև տիեզերքի անբաժանելի մաս ընկալելու առանցքային գաղափարի շուրջը [Муз. культура...1937]: Այսպես, ըստ Պյոթագորասի հայտնի դրույթի՝ երաժշտության հարմոնիան՝ միկրոկոսմը, տիեզերական կարգի բաղկացուցիչն է, երաժշտության, ձայնակարգերի (լադ) հիմքը՝ կոնսոնանս թվերի աստվածային հարմոնիան, իսկ երաժշտության հզորությունը՝ մարդու հոգու վրա մեղեդու էթոսի ազդեցությունը [Антич. муз. эстетика 1960]: Ջարգացնելով պյոթագորասականների դպրոցի սկզբունքները՝ Պլատոնը համոզված էր, որ երաժշտության հարմոնիան և կշռույթն (ռիթմ) աստվածային նախակերպար՝ սկիզբ ունեն և հույժ կարևորում էր նրանց դերը հանրության կյանքում ու դաստիարակության ասպարեզում¹: Իր «Խղեալական պետության մեջ» երաժշտություն-հասարակություն փոխհարաբերություններին առնչվող դիտարկումներում բույլատրելի էր համարում միայն բարոյականությունն ամրապնդող ձայնակարգերն ու կշռույթները [Лосев 1969]:

Ժառանգելով երաժշտության ծիրում իր անվանի նախորդների գիտելիքներն ու փորձը՝ Արիստոտելը [1955, 44] ևս շեշտադրում էր երաժշտության բարոյական նշանակությունը, սակայն, ի տարբերություն ուսուցչի՝ Պլատոնի, համոզմունք էր հայտնում, որ երաժշտությունը նպաստում է ճշմարտության ճանաչմանը, արտացոլում մարդու հոգևոր կյանքը: Ըստ նրա՝ *մեղեդիներն արտաբերում են իրականության մեջ գոյություն ունեցող և իդեալական* (ըզձական) բնավորությունները: Երաժշտությունն իրականության վերարտադրությունն է, որ կատարվում է կշռությամբ, խոսքով և հնչյունների ներդաշնակությամբ՝ հարմոնիայով, ընդ որում՝ զատ-զատ կամ միասնաբար:

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

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

վրա կարելի է վերականգնել մեր նախնյաց աշխարհընկալումը տիեզերք-երաժշտություն-հանրույթ փոխառնչությունների վերաբերյալ: Օրինակ՝ Ամանիա Շիրակացու տիեզերագիտական աշխատանքներում դիտարկվում է երաժշտության (նաև գլխավոր ձայնաստիճանների) և երկնային լուսատուների փոխհարաբերության խնդիրը: Իսկ V – VII դդ. ստեղծված երկու բնագրերում (առաջինը վերագրվում է Սահակ Պարթևին՝ կապված հայոց ութ ձայն և երկու ստեղի համակարգի V դարասկզբին տեղի ունեցած կարգավորությանը, մյուսը՝ կենդանական աշխարհի ձայների տարանջատման ու ձայնեղանակների «գլուտի» մասին և վերագրվում է Բարսեղ Կեսարացուն) երաժշտությունը մեկնաբանվում է իբրև տիեզերքի չորս հիմնական տարրերի հնչյունային կերպ, բնության տարրերի, երևույթների բնաձայնական նմանակում, որ հետագայում վերածվում է ձայնարտաբերման առարկայական միջոցների ու նվագարանների: Միջնադարյան հեղինակները կապեր են տեսնում նաև բնության ձայների, բնանյութերի, երաժշտական հնչյունների և արհեստների միջև [Թահմիզյան 1970, 24-29, Arevshatyan 1996-1997, 346, Արևշատյան 2003]:

Հիշյալ խնդիրների նպատակը, բուն քեմայի մեկնարկից առաջ, մեր հետազոտության խնդրո առարկայի՝ երաժշտություն-ավանդական կենսընթաց իրողության նախաշենն ուրվագծելն է: Արդի էթնոերաժշտագիտության ոլորտում հաստատված հիմնարար դրույթներից մեկը երաժշտությունը քննության է առնում իբրև ընկերային (սոցիալական) տեքստ [Shepherd 1991]: Հասարակություն և երաժշտություն ամբողջականության մասին է փաստում նաև ամերիկյան հայտնի էթնոերաժշտագետ Ա. Սիգերը [Seeger 1987, 140]՝ խոսելով երաժշտության և մարդու կենսակերպի փոխկապակցվածության մասին: Հայդմ՝ հասարակությունը մի իրողություն է, որ ծավալվում է երաժշտության ծիրում: Նրա հավաստմամբ, ընկերային (սոցիալական) ժամանակի մեջ ընդհանրապես, և ըստ ծեսի, շարակարգված է հանրույթի պատկերացրած տիեզերական կառույցը: Սոցիալիների շրջանում կատարած ուսումնասիրությունից եզրահանգում է, որ «...սոյա ժողովրդի համակեցությունը կարելի է ըմբռնել ըստ նրանց երաժշտության եզրաբանության. սոյա հասարակությունն իրենից ներկայացնում է մի նվագախումբ, նրա բնակատեղին՝ համերգասրահ, իսկ տարին՝ մի երգ» [Martin Stokes 1997, 1-3]: Ըստ այդմ՝ Ա. Սիգերի հետազոտությունը մի ներգործուն փաստարկ է ընդդեմ այն տեսակետների, որոնք անջրպետ են դնում երաժշտության և հասարակության միջև: Այս ինքնատիպ քննությունը (1987) տոհմական կենցաղով ապրող ժողովուրդների բնական և մշակութային (ծխական, տեխնիկական) կենսակերպերի, ինչպես նաև երաժշտության, խոսքի, պարի ու հաղորդակցության այլևայլ ձևերի միջև եղած անջրպետը լուսաբանելուն միտված աշխատանքներից է: Թեև Ա. Սիգերի մոտեցումն առաջին հայացքից համեմատելի է պլուրազորականների հետ, սակայն էապես տարբերվում է, քանզի նա երաժշտությունն է դարձնում հասարակական-ընկերային կյանքը դիտարկելու բանալի: Այդ մոտեցումն առավել հարազատ է Լևի Մարտսի կարծիքին, ըստ որի առասպելները քննության են առնվում երաժշտական ստեղծագործության (սիմֆոնիա, նախերգանք) օրենքներով, իսկ նրա զարգացրած կառուցվածքաբանական մեթոդի սկզբունքում ընկած է ողջ ուսումնասիրվող համակարգն իբրև դիրիժորական տեքստ՝ պարտիտուր, որ կարելի է կարդալ միաժամանակ ուղղահայաց և հորիզոնական ուղղություններով («Առասպելների կառուցվածքը»): Հայսմ՝ Լ. Մարտսը փորձում է առասպելներն ուսումնասիրել երաժշտությանը բնորոշ կառուցվածքային հատկա-

միշտներով: Նույն սկզբունքով քննարկվում է առասպելաբանությունը և ավելի լայն առումով՝ ազգագրությունը [«Նախերգանք»]: Ըստ Լևի Ստրոսի, առասպելները հնարավոր է ուսումնասիրել, եթե դիտարկվում են իբրև դիրքորակական պարտիտուր, այսինքն, նա նոր՝ ճշգրիտ մեթոդ է առաջարկում, որով հասարակական երևույթները (առասպել) և երաժշտությունը ոչ թե զգայական, հուզական ըմբռնումների համակարգում է տեղադրում, այլ ընդհանուր մեթոդաբանական՝ ազգագրությունը մեկնաբանում է երաժշտագիտական վերլուծության մեթոդի միջոցով [Левин-Строс 1972, 25-49]:

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

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

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

Մեր հետազոտությունը միտված է էթնոերաժշտագիտական դիտանկյունով քննության առնել ժողովրդական երաժշտական մշակույթն՝ իբրև հայոց ավանդական կյանքի բաղկացուցիչ: *Ավանդական կյանք*՝ արտահայտությունն օգտագործում ենք ոչ որպես ժամանակային չափում, այլ՝ կենսակերպ ու աշխարհընկալում: Մեր խնդրո առարկան երաժշտությունն է՝ դիտարկված իբրև հայոց ավանդական մշակույթի բազմաշերտ դրսևորումների հնչյունային տեքստ, որի միջոցով կարելի է «կարդալ» և քնականոն կյանքում ճանաչել նրան ծնունդ տվող ժողովրդին:

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

ուղեկից, այլ հայ հանրության կենսաբանական և երաժշտական աշխարհայացք, իր անընդհատության հոլովություն, մարդու ծնունդից մինչև մահ: Աշխատանքում փորձել ենք երաժշտությունն իբրև «գլխավոր հերոս» դիտարկել հայոց ավանդական կյանքի հիմնական իրողություններում՝ առտնին ու ծիսական կյանքում (երկրագործական արարողակարգ, հարսանեկան ու քաղման ծեսեր): Առաջին հայացքից, գուցե ոչ այնքան համադրելի այս հատվածները միավորում են մարդու/համայնքի կենսագործունեության գլխավոր ոլորտները. առօրյան, հողի և համայնքի վերարտադրությանը և անհատի և համայնքի կյանքի սահմանային անցումներին ուղղված ծիսակարգերը:

Ամենօրյա կենցաղում հանպատրաստից հնչող երաժշտությունն իր ինքնատիպ արտահայտչաձևերով ևս որոշակի արտացոլում է գտել մենագրության շրջանակներում, քանզի առտնին կյանքի ծիսականացված երաժշտախոսքային անդրադարձն է, որ հաճախ փոխակերպվում է՝ վերածվելով երաժշտական կանոնակարգված ժանրերի:

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

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

Տոնական-ծիսական կյանք հասկացության ելակետ ընդունել ենք ավանդական կենսակերպի բաղկացուցիչ դարձած տոներն ու ծեսերը միավորող այն առանձնահատուկ մթնոլորտը, որ բնորոշվում է առտնին կյանքից տարբերվող, հաճախ՝ բոլորովին հակառակ օրենքներով կարգավորվող աշխարհընկալմամբ [Бахтин 1965] ու դրանից արտածվող մշակութային տեքստով [Абрамян 1983]: Հայտնի, քննության ենք առել հայոց ավանդություն արմատավորված և ցայսօր կենցաղավարող ուխտագնացությունն իբրև մշակութային իրողություն, որի շրջանակներում խտացվում է տոն երևույթն իր բնորոշ կենսոլորտով՝ պաշտամունքային, վարքագծային ու երաժշտական ենթատեքստերով (զի այն նույն ժողովրդական տոնակատարու-

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

Հարսանեկան ծեսին տրվող գերակա վերաբերմունքը բխում է ժողովրդի կյանքում նրա առաքելությունից՝ նոր բջիջ-ընտանիքի ճանաչումն ու վավերացումն Արարչի ու համայնքի կողմից, որի գերխնդիրը կյանքի շարունակականությունն է: Մեր դիտարկմամբ, հարսանեկան ծեսն իր ներքին արարողակարգերով հավաքում-ամբողջացնում է հայոց տոնական-ծիսական կյանքի կառուցվածքային բաղադրյալները՝ ի մի ներկայացնում, իբրև կյանքի/տիեզերքի հավերժությանը միտված հարացուցային տեքստ, որի առանձնահատկությունները կփորձենք բացահայտել երաժշտական տեքստի հոլովությամբ: Վերոհիշյալ մշակութաբանական տեքստն ավանդական կենսընթացի համատեքստում է դիտարկում ինտոնացիան, հնչերանգը, ռիթմը, մեղեդին՝ իրենց երգային, նվագարանային և եղանակավորված խոսքային տարաբնույթ դրսևորումներով:

Եթե երաժշտագիտական հետազոտությունն ընդունված է զարգացնել երեք առանձին ուղղություններով՝ *երաժշտություն-սրեղծող (կոմպոզիտոր)-կատարող (մեկնաբանող)* և դրանցից յուրաքանչյուրն ընկալվում է որպես կայուն ու ինքնուրույն գոյություն, ապա էթնոերաժշտագիտության գերակա խնդիրն է առանց մեկը մյուսից տրոհելու՝ իբրև մեկ ամբողջություն դիտարկել *երաժշտություն-մարդ-միջավայր* հարաբերությունը, քանզի դրանցից յուրաքանչյուրի փոփոխությունը նոր արդյունք է ենթադրում: Օրինակ, եթե երաժշտագետի համար միևնույնն է, թե թմրուկ նվագարանը տարվա որ եղանակին կամ ով է պատրաստել՝ հումքի համար ինչ ծառ է հատվել, ինչ կենդանու կաշվից է պատրաստվել թաղանթը և կարևորվում է միայն նվագարանի հնչողությունը, տեմբրը, լարվածքը, տեխնիկական հնարավորություններն ու նվագացանկը, ապա ավանդական կենսափիլիսոփայության մեջ բացառվում է սատկած կենդանու կաշվից պատրաստված թաղանթով թմրուկը հնչեցնել ծնունդ և պտղաբերություն, կյանքի նոր փուլ ակնկալող ծիսակարգերում: Նույն մտածողությամբ, թաղման արարողակարգում կիրառվող նվագարաններն² արգելվում էին կենսական նշանակության ծեսերում հնչեցնել, դեռ ավելին՝ նվագարանի զարդանախշը և գույնը ևս ուղղակիորեն կապվում էին այն ծիսակարգին, որի խորհրդանիշներն էին դրանք: Նվագարանին ներդաշնակ՝ կանոնակարգված էր նաև երաժշտի մասնակցությունն ու դերը: Այսպես, հարսանիքի *դասույթայի*³ երաժիշտն իրավունք չուներ նվագել թաղման ծիսակարգին, իսկ վերջինս՝ հարսանիքին:

Միջավայրը ներառում է թե՛ ասացող-կատարողին, թե՛ ունկնդրին, թե՛ ավելի լայն առումով, այն կենսակերպը, որի առկայությունն է խթանում երաժշտական տեքստի ծնունդին ու կայացմանը: Երաժշտական ստեղծագործության ծնունդը և կենցաղավարումն իմաստավորված է, քանզի գոյություն չի կարող ունենալ երաժշտությունն ինքնին՝ ժամանակից, տարածությունից, բնությունից, արարողից, կատարողից և ունկնդիր-մասնակցից անկախ: Սա է պատճառը, որ ավանդական կյանքում հնչող երաժշտական ժանրերից շատերն ունեն կատարման որոշարկված տեղ, ժամանակ, կերպ, կանոնակարգված են կատարողի սեռը, տարիքը, սոցիալական կամ ֆիզիկական (առողջական) վիճակը, տեսքը, հարակից օգտագործվող առարկաները և այլն: Այսու, ըստ մեր գրանցած դաշտային-ազգագրական նյութերի՝ Հռոմվել⁴ կարող է կանչել միայն մաճկալը՝ դաշտում վար անելիս, լծկանների ու գութանի առկայությամբ, աղոթարանին (արև) ուղղված օրհնանքից հետո, հոտաղների ձայնակցու-

քյամբ: Նույն տրամաբանությամբ՝ կթի երգը, օրորոցայինը, ողբը կամ քազվորագովքը կատարվում են միայն համապատասխան կենսոլորտի պայմաններում⁵:

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

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

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

Հումանիտար ոլորտների մասնագետների հետաքրքրությունը հայկական ժողովրդական երաժշտության հանդեպ երբևէ չի նվազել: Նրանք բարեխղճորեն հավաքել, պահպանել, ժառանգաբար փոխանցել և ուսումնասիրել են այն՝ իբրև մարդու աշխարհընկալման և գեղարվեստական մտածողության հնչյունային արտահայտություն: Այսուհանդերձ, սակավաթիվ են ավանդական երաժշտական մշակույթի ազգաբանական հայեցակարգին նվիրված հետազոտությունները, որոնց շնորհիվ հնարավոր կլինեք քննության առնել երաժշտություն-հասարակություն կառույցի ամբողջականությունը:

Ավելի անփոփ պատկերացում ունենալու նպատակով, փորձենք ի մի ներկայացնել ժողովրդական երաժշտական մշակույթի մարզում հրապարակված հիմնարար աշխատանքները⁶:

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

հետազոտություններն ու ժողովածուները կարելի է կարգաբերել չորս հիմնական խմբում.

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

բ) *Ավանդական երաժշտության տարբեր ոլորտներն իբրև ամբողջություն քննարկող աշխատանքներ*, որոնց հեղինակները փորձել են դիտարկել երևույթի զարգացման ողջ ընթացքը՝ ծագումից մինչև XXI դար: Նման հետազոտություններում ավանդական երաժշտական արվեստի ճյուղերը տիպաբանվել ու վերլուծվել են ըստ ժամանակագրական կարգի: Այս շարքում հիշատակելի են Մալ. Մելիքյանի [1935], Կոմիտասի [1941], Քր. Քուչմարյանի [1958], Ա. Քոչարյանի [1939, 2008], Մ. Բրուտյանի [1983] և այլոց աշխատանքները:

գ) *Ավանդական երաժշտության ոլորտներից կամ ժանրերից մեկի կամ մի քանիսի քննությանը կամ հրապարակմանը նվիրված աշխատանքներ*: Ի տարբերություն նախորդների, խնդրո առարկան մի դեպքում կարող է դառնալ ժողովրդական երաժշտարվեստի որևէ առանձին ճյուղը, օրինակ՝ գուսանա-աշուղական մշակույթը՝ Մ. Ադայանի [1959], Գ. Լևոնյանի [1903, 1904, 1905], Ն. Թահմիզյանի [1995], ժողովրդական ավետիսները՝ Մ. Մանուկյանի [1995], հայկական էպոսի երաժշտագիտական-բանագիտական քննությունը՝ Ա. Փահլևանյանի և Ա. Սահակյանի [1996], քաղաքային կատարողական արվեստը՝ Մ. Բրուտյանի [2001] և երգարվեստը՝ Ա. Սարյանի [1973, 2010], հետազոտություններում կամ՝ առանձին ժանրերը, ինչպես աշուղական սիրավեպը՝ Լ. Երնջակյանի [2009], երկրագործական երգը՝ Զ. Թազակչյանի [Հայ ավանդական...2009] աշխատանքներում և այլն: Այս շարքը համալրում են նաև որևէ կոնկրետ երգատեսակի կամ մնուշի՝ օրինակ, Լոռվա գութաներգի կոմիտասյան [1941, 68-105] ուսումնասիրությունը կամ վիպերգի բացառիկ մնուշներից «Կարոս խաչին» [2000] նվիրված հետազոտություն-հրապարակումները⁷:

դ) *Ավանդական երաժշտական մշակույթի հավաքմանը, գրանցմանը, կանոնակարգմանը, չայնագրյալ ժողովածուների հրապարակմանը նվիրված աշխատանքներ*՝ Մալ. Մելիքյան [1949, 1952], Հ. Հարությունյան [1958], Կոմիտաս [1999, 2000, 2003, 2004], Մ. Թումանյան [1972, 1983, 1986, 2005], Ա. Բրուտյան [1985, 2002], Հայ ավանդական երաժշտություն. մատենաշար [2008, 2009, 2010, 2011] և այլն:

Մեր ուսումնասիրությունը գլխավորապես հիմնված է Հայաստանի գրեթե բոլոր մարզերում, Հյուսիսային Արցախում՝ Շահումյանի, Քարհատի, Բանանցի շրջաններ, Ջավախքում՝ Ախալցխա, Ախալքալաք, Բոզդանովկայի, Ասալինձայի, Ծալկայի հայաբնակ գյուղեր, Դոնի Ռոստով քաղաքում (Նոր Նախիջևան) և հայաբնակ գյուղերում, կազմակերպված ազգաբանական գիտարշավների ընթացքում մեր կողմից հավաքված դաշտային էթնոերաժշտագիտական նյութերի վրա՝ գրանցված 1980-2009թթ. ընթացքում⁸: Գիտարշավային նյութը գուցակցվել է ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի արխիվային վավերագրերին, Արվեստի ինստիտուտի ձայնադարանում պահվող համապատասխան մնուշներին և մասնագիտական հրատարակությունների տվյալներին:

ԿԵՆՑԱԳՆ ԻՔՐԵՎ ՀՆՉՅՈՒՆԱՅԻՆ ԿԱԶՄԱԿԵՐՊՎԱԾ ՄԻՋԱՎԱՅՐ

Երաժշտության ծագման ու էության մասին տարբեր ժամանակներում արտահայտված վարկածների համեմատական ուսումնասիրությունը մեզ հնարավորություն է տալիս պարզաբանելու ժողովրդական ավանդույթում *կյանք-երաժշտություն* հարաբերությունը, որի առաջին աստիճանն, անշուշտ *մարդ-երաժշտություն* օղակն է: Տարբեր մշակույթներում քննարկված իմաստասիրական ու երաժշտագիտական աշխարհընկալումներում երաժշտությանը *տիեզերք-հասարակություն* հարաբերությունների կարգաբերման մեխանիզմի գործառույթ է վերապահված, որից սերված ներդաշնակությամբ է պայմանավորված կյանքն իր բազմակողմանի դրսևորումներով:

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

- ♦ խոսքի զգայական գրգիռների հնչերանգներից (Հ. Սպենսեր)
- ♦ թռչունների երգեցողությունից և կենդանիների սիրային կանչներից (Չ. Դարվին)
- ♦ նախնադարյան մարդկանց աշխատանքային ռիթմներից [Бюхер 1923]
- ♦ նրանց ձայնային ազդանշաններից (Կ. Շտումպֆ)
- ♦ մոգական հմայանքներից (Ժ. Կոմբարյե):

Մեր դիտարկմամբ՝ նշված բոլոր տարբերակներն առանձնապես ցայտուն են դրսևորվում երաժշտաբանահյուսական ստեղծագործություններում և դրանց միաձուլումից է ստեղծվում ֆոլկլորային երաժշտությունը: Կոնկրետ ժանրին անցնելիս՝ շեշտվում է առավել հատկանշական կողմը, որի նկատմամբ երկրորդվում են մնացյալները: Նյութի քննությունից կարելի է եզրահանգել, որ ծիսական երգերում ուժգնանում է կապը հավատալիքային ընկալումների, մոգական հմայանքների հետ (հմմտ. Ժ. Կոմբարյեի կարծիքը), մինչդեռ աշխատանքային երգերի առանցքն ընթացիկ գործողության չափակշռության (մետրառիթմիկ) պատկերն է, որի շուրջն էլ ձևավորվում է մեղեդին (հմմտ. Կ. Բյուխերի վարկածը): Ֆրանսիական ժողովրդական երգերին նվիրված իր աշխատության մեջ Ժ. Տյերսոն [1975] ոչ միայն հաստատում է Կ. Բյուխերի տեսակետն, այլև իր ուսումնասիրած նյութի շրջանակներում ցույց է տալիս, որ կշռույթն (ռիթմ) այս խմբի ժողովրդական մեղեդիների կառույցի առաջնային բաղադրատարրն է. «...արհեստավորական երգերում գերակշռում են այնպիսիք, որոնց մեղեդիների կշռույթը համապատասխանում է տվյալ երգի համար նախասահմանված աշխատանքի կշռույթին»:

Երաժշտության ծագման և զարգացման խնդրում աներկբայորեն կարևորվում է նաև խոսք-երաժշտություն կապը. հնչյունային խոսքից մեղեդու անցման ու ձևակազմավորման կամ ընդհակառակը՝ ձայնալեկեզակարգային (ինտոնացիոն) հաղորդակցումից խոսքին անցնելու առումով: Խոսքի առոգանության նշանների ու

երաժշտական խագերի փոխկապակցվածության և հարազատության խնդրին անդրադառնալիս անհնար է չհիշել Կոմիտասի ավանդը [1941, 153-164]: Ավելի ուշ, այս հարցն ամբողջականացրել ու մանրակրկիտ գիտական վերլուծության է ենթարկել Ռ. Աթայանն [1959, 12] իր հայտնի աշխատությունում: Կոմիտասի և Ռ. Աթայանի հետազոտություններն այս խնդրում համընկնում են՝ հավաստելով մեղեդու և կենդանի խոսքի ծագումնաբանական արմատը, քանզի մեղեդին երաժշտական մտքի արտահայտչամիջոց է և ուղղակիորեն սնվում է խոսքից: Միննույն ժամանակ, «...մելոդիկ ռեչիտատիվը հաճախ մոտեցել է բուն երաժշտությանը՝ մելոդիային», — գրում է Ռ. Աթայանը և նշում, որ հասարակական գիտակցության զարգացման տարբեր մակարդակներում տարբեր է եղել վերաբերմունքը դեպի երաժշտությունն ու դեկլամացիոն խոսքը: Միննույն երգվող կամ արտասանվող տեքստը տարբեր շրջաններում տարբեր մոտեցումների է արժանացել՝ ստանալով մի դեպքում ընդհանուր, մյուսում՝ հոգեբանորեն ավելի տարբերակված իմաստավորում ու վերաիմաստավորում, որն էլ անդրադարձվել է երաժշտության ու խոսքի գրանցման ասպարեզում և պայմանավորել երաժշտական և առողջանության համակարգերի երեան գալը⁹:

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

Մեղեդային-բանաստեղծական տեքստը, որն ի դեմս հայտնի երաժշտական ժանրերի (օրորոցային, հռոմվել, մանկան գովք, ողբ և այլն), բազմիցս երաժշտագիտական քննության առարկա է դարձել:

Թվացյալ կամ քերի հնչյունային տեքստը, որը պարառում է երաժշտաբանահյուսական մանր ժանրերը և ավարտում, ամբողջական, ժանրի չվերաճելու պատճառով՝ կարծես, սպրդել է երաժշտագետների տեսադաշտից:

Խոսքային, վարքագծային տեքստերը, կենսոլորտը՝ կենցաղավարման միջավայրն իբրև տեքստ: Այս բաղադրիչներից առաջինը երաժշտագիտական տեսանկյունով ուսումնասիրել է Մ. Բրուտյանը [1983, 122-286]¹⁰: Փորձենք էքստերաժշտագիտական մոտեցմամբ հետազոտել հաջորդ բաղադրիչները:

«ՁԵՆՈՎ ԱՍԵԼԸ»՝ ԶԳԻՏԱԿՑՎԱԾ ԵՐԳԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆ

Եթե կյանքը նկատենք իբրև մի ամբողջական հնչյունային համատեքստ, ապա (բոլորին քաջ հայտնի երաժշտական ժանրերից բացի) դժվար չի լինի տարանջատել կենցաղում անընդհատ լսվող ձայնարկությունները, կանչերը, ինտոնացիոն դարձվածքները: Դրանք մասնագիտական շրջանակներին հայտնի են Экмелика, глоссоластия (glossema-հուն.՝ խոսք)¹¹ կամ ըստ Կ. Խոնդարաշյանի՝ фтонголастия անվանումներով:

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

Հայ ավանդական երգարվեստի հավաքչությամբ և քննությամբ զրադվող մասնագետներն, անշուշտ, նկատել են կենցաղում որոշակի տարածում ստացած մի իրողություն, երբ ձայնի ելեէջումների, բարձրության, չափակշռույթի փոփոխումների ու դրանց հետ խոսքի տարաբնույթ համադրումների միջոցով նմանակվում, վերարտադրվում, փոխակերպվում կամ արտահայտվում են աշխատանքային գործընթացը, կյանքի տարբեր իրավիճակները, մարդկանց մտքերը, տրամադրություններն ու հոգեմիճակները: Այս երևույթը ժողովրդախոսակցական լեզվում բնութագրվում է «*ջենով ասել*» բառակապակցությամբ: Հարդյունս դրա՝ համապատաստից ծնված ստեղծագործությունները չեն կարգաբերվում երաժշտագիտության ավանդական որևէ հայտնի ժանրի օրենքներով: Թերևս, ավելի հարմար է դրանք որակել իբրև ժանրի լծորդված տարրերակ: Արդեն իսկ «*ջենով ասել*» բանաձևային բառակապակցության մեջ պարառված է երևույթի իմաստը. ձայնով (մեղեդի) ասել (խոսք), այսինքն մեղեդուն (ավելի ստույգ՝ նախամեղեդուն) հավելակցված է խոսքը¹²: Գիտարշավների ժամանակ գրուցել ենք ավելի քան չորս տասնյակ բանասացի հետ, որոնց տարիքը վաքսունն անց էր: Թե՛ կանայք, թե՛ տղամարդիկ, որոնք գյուղում «քաղցր ձայն ունեցողի» համբավ էին վայելում, սկզբից պնդում էին, որ երգել ու երգեր չգիտեն: Նրանք, որպես կանոն, իրենց կատարումները չեն ընկալում որպես երգ: Սակայն, անկախ ձայնային-կատարողական տվյալներից, երբ որոշակի իրավիճակներ ու համապատասխան պայմաններ են ստեղծվում, սկսում են հնչյուններով՝ ձայնով, վերարտադրել սեփական ապրումներն ու մտքերը, ինչպես և իրենց վերաբերմունքն արտահայտել ընթացիկ երևույթի կամ կատարված փաստի հանդեպ: Հնչյունային մտածողությանը ենթագիտակցորեն գումարվում է և խոսքը, որ հաճախ չի շարակցվում բանաստեղծական համապատասխան կերպին: Դրանք աչքի են ընկնում ձայնարկությունների ու եղանակավորող բառերի առատությամբ, թույլ սյուժետային կառույցով ու չհստակեցված բանաստեղծական տեքստով: Այս բանասացներին պայմանականորեն դասում ենք մի խմբում: Ավելի օժտվածները, որ և՛ ձայնային որոշակի տվյալներ ունեն, և՛ բնատուր երաժշտական զգացողու-

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

Հաջորդ՝ երրորդ խմբի բանասացները գիտակցում են և՛ կատարվածը, և՛ իրենց արժեքը՝ չթաքցնելով, որ կարողանում են «երգ կապել», կամ ինքնուս ստեղծագործողներ են: Այնուամենայնիվ, գրեթե միշտ, իրենց օժտվածությունն ու կատարողական ունակությունները գնահատում են ներքնադասական, ազգակցական, ավելի սակավ, նաև համագյուղացիների շրջանակներում: Հայտնագործություն արած չենք լինի, եթե ասենք, որ այսօր Հայաստանի գյուղական շրջաններում «երգ» և «երգել» ասելով հասկանում են արևելյան հարուստ գեղգեղանքով ու զարդոլորումներով համեմված աշուղական կամ ռաբիս ոճին դասվող երգերը: Հաճախ, իբրև չափորոշիչ է ընկալվում ռադիո և հեռուստակայաններով հաղորդվող երաժշտությունը՝ անկախ ժանրային պատկանելությունից (ժողովրդական, էստրադային, ջազային և այլն): Դրանց համեմատությամբ, մեծ արժեք չի տրվում նաև ավանդական կենցաղում տարածված և նրա անբաժան մասը կազմող ծիսական, աշխատանքային, կատակային, մանկական երգերին, խաղիկներին ու պարերգերին՝ եթե կատարողը հատուկ ձայնային-երաժշտական տվյալներ չունի¹³: Վերջիններիս հիմնականում վերաբերվում են իբրև անցյալի մասունք կամ ժամանցի տարր, որը թեև մեծահասակների հարգանքին է արժանանում, այնուամենայնիվ, համատարած գնահատանքի առարկա չէ: Այսուհանդերձ, ծայրահեղ իրավիճակներում կամ համապատասխան կենցաղային պայմանների թելադրանքով՝ ավանդական ժանրերը կամ դրանց նմանողությամբ ստեղծված տարբերակները կրկին կատարվում ու վերաբծեքավորվում են:

Ուշագրավ է, որ երբ բանասացին խնդրում ես «երգ երգել»՝ հրամցնում է հայտնի ժանրի որևէ ստեղծագործություն, մինչդեռ «ձենով ասելիս», հնչում է դրան գուգահեռ գործող, տակավին անաղարտ նախօրինակը, որ երբեք «երգ» անվամբ չի «մեծարվում»: Գիտարշավների ժամանակ նկատելի է մի հետաքրքիր երևույթ ե.ս. բանասացը հաճախ չի հիշում որևէ ավանդական երգ (խոսքն աշխատանքային, ծիսական կամ վերը նշված ժանրերի մասին է): Երբ նրան հորդորվում է այս կամ այն իրադրությունը, վիճակը «ձայնով» ներկայացնել՝ «ձենով ասել», մտքում վերապրելով իր կյանքի նմանօրինակ դրվագները (երբեմն նաև վերաբաղեցնելով ուրիշներից տեսած-լսածները), նա մտովի տեղափոխվում է նախկին միջավայր, աստիճանաբար կերպարանափոխվում ու սկսում է հանպատրաստից ստեղծագործելով երգել: Զատորոշիչ ազդակներ են թե՛ մշակութային միջավայրը, թե՛ բանասացի երաժշտապոետիկ հակումները, օժտվածությունը, ստեղծագործելու ձիրքն ու ձայնային տվյալները: Սակավ կարևոր չէ և երաժշտական-կատարողական որևէ ոճի նկատմամբ ունեցած նախասիրությունը: Այսու, քիչ դեր չի խաղում նրա թե՛ ծագումը, թե՛ ընկերային պատկանելությունը, թե՛ տարբեր մշակութային շերտերից ստացած տեղեկատվությունը, փոխազդեցություններն ու ժամանակի դրոշմը¹⁴:

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

սինքեզված անցյալի աշխարհընկալումը կրավորական է (պասսիվ), քանի դեռ չի բախվել գրանցողի հարցին: Բանասաց-ազգագրագետ գրույցն ըստ էության երկխոսություն է ժամանակների միջև, որի ընթացքում փորձ է արվում վերականգնել անցյալը՝ վերհուշի, վերապրումի, խոսքի ու պատկերի մակարդակներում: Գրանցողի մասնագիտական հմտությունից է կախված անհրաժեշտ ու ճշգրիտ տեղեկատվության վերհանումը, քանզի հիշողության բազմաշերտ պահոցում ամբարված փաստերն ու իրողություններն ի մի բերելը դյուրին չէ. առավել ևս, ճշմարտացի վերարտադրել՝ զերծ մնալով զգայական, հոգեբանական, տրամաբանական կամ ժամանակի խմբագրումներից¹⁵: Գրանցված տեղեկություններն ու հանպատրաստից հորինումները, ինչպես առասպելամտածողության յուրաքանչյուր արտադրանք՝ իրադրութենական (դիպվածային) բնույթ ունեն¹⁶:

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

Այս *կոնսիսիդումից* (continuum-լատ. անընդհատության համաձուլում) ստեղծվում է երգը՝ բանաձևը: Մասնագետն ըստ ճաշակի, պատահականության, կարողության ու հնարավորության, անվերջից հանում է հատվածը և ներկայացնում իբրև ավարտուն ստեղծագործություն: Հաճախ այդ երգ-բանաձևը վերադառնում է գյուղ՝ ժողովրդին արդեն որպես ամբողջական ստեղծագործություն: Այսպես, Դ. Աղայանի հանրահայտ «Մանի՛ր, մանի՛ր, իմ ճախարակ» բանաստեղծության հիման վրա գրված երգից կարելի է ենթադրել, որ գրանցողն արձանագրել է տեքստի միայն որոշակի հատվածը, որտեղ մայրը պատմում է զավակների հետ կապված խնդիրների մասին. «Տիգրանիկս չուխա չունի..., Գաբրիելը գուլպա չունի...», իսկ Հակոբիկի, մի երրորդ երեխայի, կամ ընտանիքի այլ անդամների հոգսերը ներկայացնող մասերն ինչ-ինչ պատճառներով չի լսել կամ հարկ չի համարել գրանցել: Օրորներից մեկի ժամանակ գրանցվել է «Զարթնի՛ր, լառ, մըռնիմ քրզի...», որն անշուշտ, օրորոցային ժանրին ոչ բնորոշ դիպվածային երևույթ է: Այս տարբերակը վերադարձել է իբրև երգ և իրադրության բերումով՝ համագային հնչեղություն ստացել: Հիշենք նաև հետեղեռնյան շրջանում Արևմտյան Հայաստանից գաղթածներից գրանցված օրորները, երբ մայրն ասում է, որ իր երեխայի հետ միասին ստիպված է օրորել նաև որբուկին կամ, որ ձագուկի հագուստները լվանում է Եփրատի ջրերում, որը հոր արյունով է ողողված...:

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

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

Ձենով լա՛յ-լա՛յ եմ ասում, բալա՛ ,
լա՛յ, լա՛յ, լա՛յ, լա՛յ,
Անուշ քունդդ եմ խանգարում,
լա՛յ, լա՛յ, բալա, լա՛յ, լա՛յ...
Ջանի՛, բալա, մեռնեմ ջանի...
լա՛յ, լա՛յ, լա՛յ, լա՛յ, լա՛յ, լա՛յ, օ՛ֆ, բալա լա՛յ, լա՛յ,
Պապադ գնացել ա բանակ, բալա,
Չենք կարում ապրենք, բալա, լա՛յ, լա՛յ,
Մընացել ենք որբ, բալա, լա՛յ, լա՛յ...

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

Կենցաղի կազմակերպման կարևոր գործոններից են ռիթմն ու հնչյունը, որ ծնվում են որոշակի շարժումներ կամ գործողություններ կատարելիս՝ ուղեկցվելով համապատասխան ելեկտրային ու խոսքային արտահայտչաձևերով (հմմտ. Կ. Բյուխսերի վարկածը): Հաճախ դրանք ամբողջանում են համահունչ մեղեդիական դարձվածքներով, ձայնարկություններով ու բառակապակցություններով, որ տվյալ իրավիճակում մտքի ու հույզի հնչյունախոսքային փոխակերպումն են: Այս ճանապարհով ծնվող երաժշտաբանաստեղծական մանր ժանրերն (օրինակ՝ կանչերը, կամ «Լա՛յ-լայները», «Նանհները»՝ օրորելիս, «Թռռի՛-թռները», «Դընգոները» կամ «Պապարիները» երեխային պարեցնել-խաղացնելիս, «Բըժոները»՝ կովերին կթելիս, «Ծիկո՛-ծիկոները», «Ջու՛-ջուները»՝ հավերին կուտ տալիս) ակնհայտորեն տարբերվում են նույն իրադրությունում հնչող կանոնավորված ու ավարտուն կերպ ստացած ֆոլկլորային հայտնի ժանրերից: Դրանք մեծավ մասամբ մնում են բանաձևային մակարդակում: Մի քանիսը՝ զարգանալով համապատասխան ձևակառուցվածքային, մեղեդային ու պոետիկայի կազմակերպման օրինաչափություններով, վերաճում են ինքնուրույն տեքստի, ինչպես կենդանուն ուղղված «Յո՛ւլ-յուները»՝ «Հոռովելի», կամ մանուկների «Լա՛յ-լայները»՝ օրորոցայինի¹⁷: Այդ բանաձևային նմուշներից են ամենուր հնչող շրջիկ մանրավաճառների կամ արհեստավորների տարարնույթ՝ մանր, ծառայությունները գովազդող կանչերն ու հնչյունային դարձվածքները (մածուն, լավաշ, կանաչի, ժավել, ավել և այլն վաճառելու, դանակ-մկրատ սրելու, հին շոր, հին կոշիկ փոխանակել-գնելու առաջարկները)¹⁸:

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

վերլուծվում, սակայն մանրագնին ուսումնասիրվում է նույն քեմայով ստեղծված երգը: Կամ՝ մասնագիտական գրանցման չի արժանանում ընտանի կենդանուն կթելիս ասվող խոսքը, մինչդեռ ձայնագրվում է կթի երգը, որ դրա տրամաբանական շարունակությունն է՝ առանց կենդանու հետ մարդու հաղորդակցման առոգանացված խոսքի և տրամադրությունն արտացոլող ռիթմահնչյունային պատկերի: Ի տարբերություն երաժշտագետների՝ ազգաբանության ոլորտում հիշյալ մանր ժանրերը ոչ միայն հնարավորինս գրանցվում են, այլև դրանց խնդիրներին նվիրված քեմատիկ գիտաժողովներ են կազմակերպվում, հրատարակվում ծավալուն աշխատություններ [Этнолингвистика текста 1988. Малые формы фольклора 1995]: Վստահորեն կարելի է ասել, որ մանր ժանրերը խտացված նյութ են, որ արտացոլում են կյանքը՝ ժամանակին բնորոշ տնտեսական, ընկերային, հոգեբանական խնդիրների ու մարդկային հարաբերությունների առումով: Հայսմ՝ երաժշտագիտական հետազոտությունից զատ, դրանք որոշակի արժեք են ներկայացնում նաև տեղեկատվության վավերագրման, փոխանցման, ինչպես և կենցաղային մշակույթի նկարագրման տեսանկյունից:

Մեր դաշտային գրառումները (ձայնագրությունները) կյանքն՝ իբրև բնական միջավայրից չկտրված հնչյունային տեքստ փաստագրելու փորձեր են, որոնք էքնոերաժշտագետներին թույլ կտան վերլուծություններ կատարել ավելի ընդգրկուն նյութի վրա՝ համեմատելով հայտնի երաժշտապոետիկ ժանրերի հետ¹⁹: Հատուկ ուշադրության են արժանի դրանց գոյացման ու զարգացման մեխանիզմն ու կատարման կերպը, քանզի ըստ իրադրության, համապատաստից և ինքնաբերաբար ծնվում ու նույն անսպասելիությամբ էլ ընդհատվում, ավարտվում կամ մոռացվում են՝ գործողության ավարտի հետ: Զննությունը ցույց է տալիս, որ հենց այս (երկրորդ) տեքստի հետազոտման շնորհիվ, կարելի է բացահայտել կանոնիկ երաժշտական տեքստի ծագման ու կազմավորման ընթացքը՝ մանր ժանրերն ընդունելով իբրև նախնական տեքստ: Վերջիններիս փոփոխությունների միջոցով հնարավոր է դիտարկել այն օրինաչափությունները, որոնց շնորհիվ դրանք փոխակերպվում և կանոնավորվում են (*նախնական տեքստ-վերականգնված տեքստ*): Թեև դրանք լսելի են և՛ գյուղում, և՛ քաղաքում, սակայն առավել գունեղ ու հարուստ կերպավորումներ են ստանում գյուղերում կենցաղավարող ձայնարկությունները, կանչերն ու հնչյունային դարձվածքները: Այստեղ առավել անաղարտ են պահպանվում՝ բարբառներին ներհատուկ հնչերանգների բազմազանության, ավանդույթի շարունակականության, ինչպես նաև բնական միջավայրի գերակայության և քանահյուսական մտածողության շնորհիվ [Կոմիտաս 1941, 26-27]: Ուստի, պատահական չէ, որ քաղաքում ևս աչքի են զարնում գեղջկական կենցաղից ներմուծված, կամ դրան բնորոշ հնչյունապոետիկ դարձվածքները՝ ավանդական ու ժամանակակից մշակութային շերտերի համադրությամբ:

Թեմատիկ բաժանմամբ՝ (ըստ գիտարշավային նյութի) դրանք կարելի է դաս-դասել հետևյալ կերպ: Մանուկների խնամքը, դաստիարակությունը, մարմնակրթու-մը և հանգիստը կազմակերպող երգ-ասերգեր (որ հնչում են լողացնելու, մերսելու, խաղացնելու, պարեցնելու, թոցնելու, քայլեցնելու, քնացնելու, լաց լինելիս հանգրս-տացնելու ընթացքում): Ընտանի կենդանիներին ու թռչուններին ուղղված դիմե-լածներ, գովքեր, հորդորներ, սաստելածներ, որ արտածվում են կենդանիներին առնչվող առտնին ու աշխատանքային հարաբերություններից, խնամքի և կե-

րակրման ընթացքում: Առտնին, տնտեսական կենցաղի, արհեստների, մասնագիտացված աշխատանքների ընթացքում ծնունդ առնող երգ-ասերգեր, առևտրին առնչվող հանպատրաստից հորինումներ՝ ապրանքի զովագող, հաճախորդի ուշադրությունը գրավելու կանչ և այլն: Տառապանք, ցավ, վիշտ, բաժանում արտահայտող երաժշտաբանահյուսական հորինվածքներ՝ *լալիք*²⁰, *ողբ-գովք* և այլն: Հավակնություն չունենք քվարկված ժանրային-քենատիկ բաժանումներով սահմանափակելու մեղեդայնացված խոսքի գործառնության դաշտը, քանզի իբրև կյանքի բաղադրատար այն ինքնաբավ է՝ օժտված անընդհատ կերպափոխվելու և վերածնվելու հատկությամբ: Ուշագրավ է 1970-80-ական թթ. գրեթե մոռացված անասնապահական գործընթացից արտածվող երաժշտական բանահյուսության ժանրերի (օրինակ՝ կքի երգերի) զարթոնքը հետխորհրդային տարիներին, որ պայմանավորված էր գյուղական ընտանիքի կենսապահովման միջոցներից անասնապահական մշակույթին տրվող առաջնային դերով²¹:

Անդրադառնանք վերոհիշյալ լծորդված տարբերակներին՝ ըստ առանձին քենատիկ բաժանումների:

Ա. ՄԱՆՈՒԿՆԵՐԻ ԽՆԱՄՔ ԵՎ ԴԱՍՏԻԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Երաժշտությամբ, պար ու խաղով երեխային կրթելու և հոգևոր արմատներին մերձեցնելու նպատակով՝ առավելագույնս կարևորվում են ավանդական տոների ու ծեսերի ժամանակ մանուկներին վերապահված դերակատարումներն ու արարողությունները: Դրանց մեջ նկատելիորեն շեշտադրվում են բարբերություն ակնկալող հմայական երաժշտաբանահյուսական բանաձևերը²²:

Ի լրումն «կյանքն իբրև հնչյունային տեքստ» տեսանկյունի՝ անդրադառնանք հանպատրաստից հորինվող ու կատարվող երաժշտական ժանրերին: Դրանք հաճախ հանդես են գալիս մեկը մյուսին ներդաշնակելով ու լրացնելով, երբեմն նաև մի տեսակից մյուսին անցումով, ուստի դյուրին չէ սահմանագատել՝ հատկապես երբ չեն ձայնագրվում ու նկարագրվում տոնի կամ ծեսի բնական ընթացքում, այլ կատարվում են իբրև առանձին ստեղծագործություններ: Յավոք, մեզանում դեռ ամբողջովին ուսումնասիրված չէ մանկական երաժշտական բանահյուսությունն իր տարատեսակ ժանրային դրսևորումներով, սակայն, երաժշտագետներից շատերը, տարբեր առիթներով, անդրադարձել են առանձին խնդիրներին: Հայսմ՝ հույժ արժեքավոր են այն երաժշտագետ-բանահավաքների դաշտային գրանցումները, հրապարակումներն ու հետազոտությունները, որոնց շնորհիվ այսօր հնարավորություն ունենք ծանոթանալու ժողովրդական երաժշտական մշակույթի մանկական ճյուղին²³: Ճշմարտության դեմ չմեղանչելու համար նկատենք, որ մեր մտավորականներն ավելի հետևողականորեն գրանցել են մանկական երգվող, ասերգվող, արտասանվող, խաղային ու խաղարկային բանահյուսության ուշագրավ օրինակները, որ հրապարակվել են տարաբնույթ գրքերում ու հանդեսներում, ամենայն հավանականությամբ, առաջնությունը տալով նյութի վավերագրմանը, որից հետո հնարավոր կլինեն գիտականորեն ուսումնասիրել այն²⁴:

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

մանուկների կատարման համար մեծերի կողմից ստեղծված, գ) իրենց՝ մանուկների ստեղծագործությունները²⁵:

Ժողովրդական երգերի գոյացման, նախնական մեղեդային շարադրանքին, ելևէջակարգերին առնչվելու, երաժշտալեզվական (խոսքային) շեշտադրության և տարրական երաժշտական գիտելիքներ ձեռք բերելու, հայեցի դաստիարակման առումով, դժվար է գերազնահատել մանուկների խնամքի, հանգստի, խաղ ու ժամանցի անբաժան մաս դարձած մանր ժանրերի նշանակությունը²⁶:

ՕՐՈՐՈՑԱՅԻՆ

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

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

Մեր ժողովրդի կյանքում կենցաղավարող մանկական բանահյուսական ժանրերի և հատկապես՝ օրորոցայինների մասին ամբողջական կարծիք կազմելու հարցում կարևոր նշանակություն ունի Ռ. Գրիգորյանի [1970], համահավաք մեմագրությունը, որտեղ հեղինակն ի մի է բերել XIX-XX դդ. մամուլում և գրականության մեջ հրատարակված բոլոր ստեղծագործությունները՝ համալրելով դրանք գիտարշավների ընթացքում կատարած սեփական գրառումներով²⁷: Ռ.Գրիգորյանի աշխատությունում տեղ գտած օրինակներն ուղղակիորեն համեմատելի են հայտնի երաժշտաբանահյուսական ժանրերի ստեղծագործություններին, քանզի գրանցվել են իբրև ավարտուն-ամբողջական ժանրեր՝ զերծ մնալով մեր նկարագրած իրադրությունական, հանպատրաստից հորինվող նմուշներին բնորոշ հատկություններից: Այսուհանդերձ, դրանց մեծ մասը հենց խնդրո առարկա ձևով ասվող ասերգերն են՝ լծորդված մանր ժանրերը, որ բանագետների գրանցմամբ վերաճել են կայուն ժանրերի²⁸:

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

արտացոլվում է թե՛ բանաստեղծական տեքստում, թե՛ եղանակավորման մեջ: Օրորի բնույթը կախված է տվյալ պահին երգողի նպատակից, կենսակերպից և հոգեվիճակից: Ի լրումն վերը նշվածների՝ օրորոցային ու մանկախաղաց երգերում արդեն մանուկին, իբրև հասարակության անդամի, ներկայացվում է ազգային ավանդույթով իր համար նախասահմանված ցանկալի ապագան. տղաներին՝ ընտանիքի սյուն, ազգի պաշտպան և «մարդամիջի մարդ», աղջիկներին՝ օջախի տիրուհի ու մայր²⁹: Հաճախ հանդիպում են հեքիաթային, թափառող սյուժեներին բնորոշ պատկերներ ու կերպարներ ևս, որոնք ներդաշնակորեն միահյուսվում են ընդհանուր բանաստեղծական կառույցին:

Արևմտյան Հայաստանից գրառված նմուշներում, ի շարս այլոց՝ պատմական ճակատագրի բերումով, որոշակի խումբ են կազմում ողբի եղանակավորմամբ, ինչպես նաև հայրենասիրական երգերին բնորոշ մեղեդային դարձվածքներով՝ քայլերգային ռիթմերով տոգորվածները, որոնց շարքում կան ընդհակառակը՝ քնած մանկանն արթնացնող ու ի զեն կոչող երգեր³⁰:

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

ա) հաստատում, կանոնավոր մեղեդային կերտվածքով, որ հաճախ ընդմիջվում է կրկներգերով, կրկնակային տողերով,

բ) հանպատրաստից հորինվող մեղեդու ազատ շարադրանք, որը կարող է համեմվել կրկներգերով, կրկնակային տողերով, հրնթացս հնչող դիավաձային արտահայտություններով,

գ) նշված երկու տիպերի համադրությամբ:

Մեր խնդրո առարկան երկրորդ խումբն է՝ հանպատրաստից հորինվողը: Որպես մանկանը քնացնելու գործընթացի երաժշտախոսքային բաղադրիչ՝ այսօրինակ օրորների մեղեդիական շարադրանքը, սովորաբար, միալար ու ծորուն է, կրկնվող դարձվածքներով, առանց ընդգծված շեշտադրության ու խոշոր թռիչքների: Նման հանպատրաստից երգվող օրորներ գրառել ենք Լոռու և Վայոց ձորի գիտարշավների ընթացքում: Դրանք հիմնականում կառուցվում են օրոր, մայ-մայ, լայ-լայ, մանիկ, քնիի բառերի հնչյունափոխված տարբերակներից, մանկանն ուղղված փաղաքշական բառերից, ընտանիքի անդամների մասին որոշ տեղեկություններից ու երգողի տրամադրության ու խոհերի, պատմական անցքերի մասին ակնարկներից կամ հակիրճ նկարագրություններից: Մեղեդին հիմնականում քնարական, երգային բնույթ ունի, կատարվում է մեղմ ու երեխայի քուն մտնելու պարագային՝ վերջավորության մեջ ձայնի հնչողության աստիճանաբար նվազմամբ (տե՛ս նոտագրյալ օրինակները):

Յավոք, Արևմտյան Հայաստանի տարածքից գրանցված նույնատիպ նյութի բացակայությունը հնարավորություն չի տալիս լիարժեք համեմատություն անելու, քանզի ձայնագրյալ օրորները հիմնականում գրառվել են իբրև օրորոցային երգ՝ կայուն ժանր: Ասվածից չի բխում, թե այստեղի բնակիչների կենսընթացում բացակայում են հրնթացս հորինվողներն, ընդհակառակը՝ նպատակ ունի կյանքի պայմանների փոփոխականության կնիքը տեսնել նույնիսկ այնպիսի որոշարկված ժանրում, որպիսին է օրորոցայինը:

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

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

Բանասացի հետ աշխատել ենք հետևյալ մեթոդով. նախ խնդրել ենք կատարել կոնկրետ ժանրի որևէ երգ, օրինակ՝ օրորոցային: Ապա այն ձայնագրել ենք՝ նրա գիտությամբ ու բույլտվությամբ: Հետագա գրույցի ընթացքում աշխատել ենք համապատասխան իրավիճակ ստեղծել, որտեղ բնականորեն կատարվել է մույն ժանրի լծորդված տարբերակը՝ այսինքն, բանասացը սկսել է «ձենով լայ-լայ ասելով» քնացնել տան ամենափոքրիկին: Այս ամբողջը՝ տատի (կամ մոր) հնչյունախոսքային տեքստը և երգը ձայնագրել ենք առանց զգուշացնելու: Քիչ անց, խնդրել ենք մույնը կատարել ձայնագրման համար: Հետաքրքիր է, որ երկրորդ անգամ գրանցվածների գերակշիռ մասն առաջինից տարբերվում էր երաժշտաբանահյուսական տեքստով, որը բանասացը «մաքրել» էր՝ փորձելով նմանեցնել հայտնի ժանրի երգերին: Այնուհետ, միացրել ենք ձայնագրիչն ու բանասացին ներկայացրել իր կատարած բոլոր երեք տարբերակները՝ նախապես ներողություն խնդրելով գաղտնի ձայնագրման համար ու հավաստելով, որ դժգոհության պարագային «կջնջենք» անցանկալի ձայնագրությունը³¹:

Ասվածն ավելի ակնհայտ դարձնելու նպատակով՝ ծանոթանանք մեր ձայնագրած նմուշներից մի քանիսին³².

Դե, քրնի, քրնի, սը՝սասս,
Քրնի՜...., սը՝սասս... նանա՜....ջա՜ն...
Նանա՜, նանա՜, բալա ջան,
նանա՜, նանա՜, նանա՜,
Նանիկ խմ ասում, բալա ջան, նանի՜կ,
նանա՜, նանա՜, նանա՜,
Նանա՜, իմ բալեն կընանա՜, նանի՜կ ու նանա՜,
ա՜նա՜, նանա՜,
Նանա՜, իմ բալիկ ջան, նանա՜,

նա՛-նա՛, նանա, նա՛, նա՛, նանա՛,
 Նանիկ խժ ասում, բալա, նանա՛,
 նանա՛, նա՛-նա՛, նանա՛,
 Ջան՛, իմ բալիկ ջան, նա՛-նա՛, նա՛, նանի՛կ,
 նանա՛, նա՛, նա-նա՛, նանա՛,
 Սարից է գալիս մի առվի ջուրը,
 նա՛, նա՛, նանա՛, նանա՛,
 Բերում է իմ սրտի համբույրը,
 նանա՛, բալա ջան, նանա՛,
 նանա՛, նա, նանա՛, նանա՛
 Պախերեն կգա, ծիծ կըտա,
 նանա՛, բալա ջան, նանա՛, նա՛,
 նանա՛, նա՛, ջան, նանա՛, նանի՛կ, արա,
 Ջիգյար չունի, նա քիչ կըտա,
 նանա, բալա՛, ջա՛ն, նա, նա, նա՛,
 նանա՛, նանա՛, նա՛, նանա՛, թռռնիկս, նանա՛
 Քու մաման կգա շատ ծիծ կըտա,
 նանա՛, բալա ջան, նանա՛, նանա՛,
 նա՛, նանա՛, նա՛, նանա՛, նանա՛ նա՛... 33

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

Այն կազմվում է.

Պախերեն կըգա, ծիծ կըտա,
 Ջիգյար չունի, քիչ կըտա,
 Վերնաքամին ժաժ կըտա,
 Ներքնաքամին մունջ կանի,
 Մըղդատերև փափկոց ա,
 Լենատերև ծածկոց ա...

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

Օրորա՛, բալաս, օրորա՛,
 Նանիկ արա, բալաս, նանա բալաս, նանա՛,
 Պախերեն կըգա ծիծ կըտա,
 Ջիգյար չունի, քիչ կըտա, բալա՛,
 Ոտով կըտա, ժաժ կըտա, բալա՛,
 Նանա՛, բալա, նանա՛ բալաս, նանա՛,
 Նանա՛, բալաս, նանա՛ բալա՛...

Գընա... Պախերեն կըգա, ծիծ կըտա,
 Ջիգյար չունի, քիչ կըտա, նանա՛,

Լենա տերև ծածկոց կանի,
 Նեղա տերև փափկոց կանի,
 Նանա՛, բալա, մանա՛,
 Ջիգյար չունի, քիչ կըտա,
 Ոտով կըտա, ժած կըտա,
 Նանա՛, բալա, մանա՛, մանա՛, բալա, մանա,
 Նանա՛, մանա՛, մանա՛, մանա...

Կամ՝ նույն գիտարշավի ժամանակ Ալավերդի քաղաքում Չալո Դանիելյանից (ծնվ. 1906թ.) ձայնագրված այս օրոքը՝

*Բալալիս փափկը մանա ասի, մա-մա-մա,
 Նանագրնի, որ բալեն շուր մեծանա, առողջ ըլնի,
 Բալը ջան, մանա, մանա, ասեմ, քրնի...
 Աի, քոռանար փալը, բալա ջան, չրեսներ քեզ ըսենց,
 Էս ին՝ էկավ մեր գլխին, բալա ջան, մանա, մանա, բալա ջան,
 Բա ես կարա՞մ քո մորը փեղը մանագրենեմ...
 Աի, Տեր Ասրված, էս ի՞նչ արիք մեզը...
 Ուժ փուր, որ բալիս հասցրենեմ մուրագին... քյոմագ էդիք,
 աիս...բալա ջան, մանա, մանա արա, քրնի...*

Նանա՛, մանա՛, բալա ջան,
 Պախերեն կըգա, ծիծ կըտա,
 Ջիգյար չունի, քիչ կըտա,
 Վերնաքամին ժած կըտա,
 Ներքնաքամին մունջ կանի,
 Մընդրատերև փափկոց ա,
 Լենատերև ծածկոց ա,
 բալա ջան, քրնի՛...

Սրեն մանիկ եմ աըվե՛,
 Դամփա եմ պրեն՝ մարդ չի էկե,
 Արի՛, արի՛, Ջինա ջան,
 Ըրեխեդ լաց ա ըլում, արի՛,
 Դուռը բաց եմ անում՝ տուն չես գալի.
 Ըրեխեդ մամա՛ ա կանչում՝ տուն չի գալի...
 Արի՛, բալա ջան, ա՛...
 Մի՛... լաց լինեմ, կըգա՞... հա՛, ազիզ ջան...
 մանա՛, մանա՛, բալա ջան,
 մանա՛, մանա՛, բալա ջան,
 բալա ջա՛ն, բալա ջա՛ն, բալա՛...
 Քնճի, մանա ջան, մանա, մանա՛, մանա, մանա, մանա՛...

Օրորը քառամաս է, սկսվում է թռռնիկին քնացնելու պատրաստող տատի առո-
 գանացված խոսքով, որը իրադրությունական պատում է:

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

Օրորներում հաճախ են հանդիպում մաս ընտանի կենդանիների կերպարներ,

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

Լա՛յ, լա՛յ, լա՛յ, բալա ջան,
Կատուն կյամ ա, քնի,
Փշին, շոնը կյամ ա, քնի, բալա ջան,
Լա՛յ, լա՛յ, լա՛յ, բալա ջան,
Սև ինի մեր օրը, խափան ինի մեր օրը,
Սերլու լիզյն ա, համա լիզու չկա, քա աաիւ,
Բալա, լա՛յ, լա՛յ,
Յարալու սերոս քեզ մատաղ
Բալա, լա՛յ, լա՛յ ...
[Բաքվի հայոց բանահյուսությունը, 2004, 293]

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

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

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

անցումները (ղեպի սկզբնական օրոքը հնարավոր վերադարձով): Այսպես, մեր գրանցած օրոքներից մեկը ձեռք է բերում լավիքի երանգներ՝ աստիճանաբար շեղվելով և՛ մեղեդու նախնական կառույցից և՛ բանաստեղծական տեքստից, քանզի բանասաց տատը, մանիկ է ասում իր մահացած հարսի երեխային: Ժանրային առումով այն կարելի է համարել անցումնային կամ «լողացող», քանզի կիսաձայն ասերգվող լավիքից անցում է կատարվում դեպի օրոք՝ հայտնի բանաստեղծական տեքստ, ապա վերստին ավարտվում հանկարծաբանական մտածողությանը բնորոշ լծորդված ժանրի բանաստեղծական կերպով:

Պատահում են նաև դեպքեր, երբ բանասացը որևէ ավանդական մեղեդու հենքը հարմարեցնում է օրոքելու կշռույթին (ռիթմ) ու հանպատրաստից տեքստը կառուցում է միայն քնելու գործողություն արտահայտող ու փաղաքշական բառերով ու ձայնարկություններով՝ շեշտելով քնի դերը մանկան հասունացման գործընթացում: Հանպատրաստից օրօր ասող, օժտված բանասացների իմացական դաշտը հաճախ ստեղծագործական նորանոր դրսևորումներ է ստանում՝ երբեմն միմյանցից խիստ տարբերվող երաժշտախոսքային շարադրածներ ու ամբողջական կառույցներ առաջացնելով, որ անգամ նկատելի է նույն օրվա տարբեր ժամերին, նույն մանկիկի համար երգվող օրոքներում:

Գրքում ներկայացրել ենք Վայոց ձորի գիտարշավների ընթացքում (1997-1998թթ.) ձայնագրված օրինակներից մի քանիսը, որ հիմնականում գրանցվել են բնական պայմաններում՝ մանկանը քնացնելու ընթացքում: Օրոք ասողների թվում թե՛ կին, թե՛ տղամարդ բանասացներ կան³⁴: Մեր դիտարկմամբ՝ որոշակի տարբերություն կա կին և տղամարդ բանասացների կատարած օրոքներում: Կանանց երգասացություններին առավել հատուկ է եղանակավորման համեմատաբար պարզ, քնարական և զգայական շարադրակերպը, որ երբեմն ուղեկցվում է ավելի կանոնավոր ներքին պարբերականություն ունեցող փոփոխակի չափակարգով: Գրքի նոտագրյալ օրինակներում տղամարդ բանասացների³⁵ հանպատրաստից հորինումներին առավել բնորոշ է ազատ շարադրանքով չափակարգը՝ համեմատաբար բարդ մեղեդային կառուցվածքով: Նման կատարումներում մեծավ մասամբ նկատելի է վիպական, պատմողական շունչը կամ աշուղական երգամտածողության, ազատ ելևէջումների ու ողբի տարրերի համեմունք³⁶: Օրոքների հնչյունածավալը ևս միատարր չէ. ամենափոքր՝ սեկունդային կառուցվածքներից մինչև սեպտիմայի, հազվադեպ՝ օկտավայի սահմաններում: Բանասացների հանպատրաստից հորինած օրոքներում գրեթե օրինաչափ է մեղեդու և բանաստեղծական խոսքի սկզբնամասում և վերջնամասում երեխային առօրյայից դեպի նինջ, ապա նաև խորը քուն տանող երաժշտախոսքային անցումները, որ արտահայտվում են համեմատաբար պարզ, միատարր, կրկնվող ձայնարկություններով կամ օրոքելու գործողությունը բնորոշող բառերին ներդաշնակ մեղեդիական հենքով: Դրանց միջնամասում թե՛ խոսքի, թե՛ մեղեդու շարադրանքը հաճախ փոխվում է, զարտուղվում հրնթաց ստեղծվող բանաստեղծական տեքստին համահունչ, որը երբեմն-երբեմն ներառում է նաև դիպվածային մտքեր, ժողովրդական բանահյուսության կամ երգի տարրեր ու ամբողջական հատվածներ: Օրինակ, Քարազլուխ գյուղի բանասաց Արմիկ Ասատրյանի կատարման սկզբնամասում կրկնվում է «Լայ-լայ ասեմ, բալաս քնի...» տողը՝ տարբերակվելով, իսկ միջին մասում փոխվում են և՛ խոսքի, և՛ մեղեդու տրամաբանական կառույցները՝ (տե՛ս նոտային օրինակը):

Ասի, գնամ Հրագդան գետ՝
 Մի քիչ խաղամ ձկերու հետ,
 Ձեռս քրցի, որ ձուկ բռնեմ,
 Ձկան տեղը Գևորգս էլավ...

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

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

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

ԲԱԼԻՍ ԼԱՅ, ԼԱՅ ԱՍԵՄ

Ձայնագրությունն ու վերծանությունը՝
 Զ. Թագակչյանի

ԱԻՉ, Վայոց ձոր, 1998, գ. Հերիեր
 բանասաց՝ Արմաղան Հախվերդյան

$\text{♩} = 208$

Բա - լիս լայ, լայ ա - սեմ՝ քու - նը տա - նի,
 Չար կա - մա - ըը ճու - ըը տա - նի:

ԼԱՅ, ԼԱՅ ԱՆԵԸՄ

Չայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի
Վերծանությունը՝ Զ. Թագակչյանի

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

LU3, LU3

Ձայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի
Վերծանությունը՝ Դ. Դանիելյանի

ԱԽԶ, Վայոց ձոր, 1997, գ. Գլաձոր
բանասաց՝ Մուկուչ Խաչատրյան

♩ = 116 T = b

Լայ, լայ, լայ, լայ, լայ, լայ, լայ, լայ, ա-սեմ, քու-նրդ տա-նի, ա - նուշ բա-լիկ ջան,

Չար տա - մա - ըրդ ջու - ըր տա-նի, բա - լա ջան:

Ա - ռոդջ հո - գով մե - ծա - նաս՝ լավ մա - ըրդ դառ - նաս,

Լայ, լայ, բա - լիկ ջան, լայ, լայ եմ ա-սում, լայ, լայ ա-բա, բա - լի - կըս, լայ, լայ...

Լայ, լայ ա - սեմ, քու - նրդ տա - նի,

Չար տա - մա - րող ջու - րը տա - նի, այ քա - լամ:

Լայ, լայ ա - սեմ՝ մա - մա - յիդ սըր - տով ա - ողջ լի - նես,

Պա - պա - յիդ սըր - տով կըտ - րիճ լի - նես,

Ժո - դո - վուր - դին պի - տա - նի գա - վակ լի - նես:

ԼԱՅ, ԼԱՅ ԷՐԱ, ԲԱԼԵՍ

Չայնագրությունը՝ Հ. Պիկիշյանի
Վերծանությունը՝ Ջ. Թազակչյանի

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

120

Լայ, լայ է - րա, քա - լես, մե - րող տու - նը չի,

Գը նա - ցել ա սա - րը, խո - տը կը - հըն - ձի,

Լայ, լայ ա - րա, քա լես, քը - նիր, ա - նուշ քուն.

Սա - րե - րո, ձո - րեք ըն - գած, սա - րե - րո... Զը - նի - րո, քուն...

Զը նիր, քը - նի - րո քա լես, քը նիր, ա - նուշ քուն,

Զը - նիր, հո գիս, հոգ - նել եմ էս դառ մա - ցած աշ - խար - հում:

Զը - նիր, քա - լես, քը - նիր, մե - րող տու - նը չի,

Զը - նիր հան - գիստ, քը - նիր, ա - նուշ քու - նը մը տիր,

Լայ, լայ ա - րա քա - լես, լայ, լայ ա - րա,

Ա - նուշ քու - նը մը տիր, քա - լես, քուն մը տիր:

ԱՆ, ԼԱՅԼԱՅ ԱՆԻԵՄ

Զայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի
Վերծանությունը՝ Զ. Թագակյանի

ԱԻԶ, Վայոց ձոր, 1998, գ. Քարազուխ
բանասաց՝ Արմիկ Ասատրյան

$\text{♩} = 208$

Ան, լայ-լայ ա-նիեմ՝ իմ Գե-վուր-գի քու-նը տա-նի, բա-լա ջան:

Լայ-լայ ա-նիեմ՝ իմ բա-լա - յի քու-նը տա-նի, Ար-միյ ջան:

Լայ - լայ ա - նիեմ քրն - քու - շրս,

Լայ - լայ ա - նիեմ Վա-լե - րի - կըս,

Լայ - լայ ա - նիեմ Աշ - խե - նըս,

Ո՛ր մե - կին լայ - լայ ա - նիեմ...

Լայ - լայ, լայ - լայ, բա - լա, լայ - լայ...

Թող - նե - րըս՝ բա - նակ եմ,

Թող - նե-րըս՝ Ռու-սաս տան եմ,

Մը-նա - ցել եմ, էս ծեր - մե - թը, մո-տըս:

Այ, բա - լա - նիեր, այ, բա - լա - նիեր,

Ջան, բա - լա - նիեր, բա - լա - նիեր:

ԼԱՅ, ԼԱՅ, ԲԱԼԱ ՋԱՆ

Զայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի
Վերծանությունը՝ Դ. Դանիելյանի

ԱԻԶ, Վայոց ձոր, 1997, գ. Մալիշկա
բանասաց՝ Մահակ Գրիգորյան

$\text{♩} = 104$

8 Լայ, լայ, լայ, լայ, բա - լա ջան, լայ, լայ,

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

8 Լա՛յ, լա՛յ, բա - լա ջան...
 8 Բա - լա - յիս ա - նուշ քու - նը տա - նի,
 8 Լա՛յ, լա՛յ ա - նեմ, բա - լա ջան,
 8 Իմ սի - բուն, խո - բոտ քոռ - նի - կըս...
 8 Լա՛յ, լա՛յ, լա՛յ, լա՛յ, լա՛յ, լա՛յ, լա՛յ, բա - լա ջան, լա՛յ, լա՛յ,
 8 Զու - նը տա - նի բա - լա - յիս, լա՛յ, լա՛յ: 3
 8 Լա՛յ, լա՛յ, լա՛յ, լա՛յ, լա՛յ, լա՛յ,
 8 Պա - պին լա՛յ, լա՛յ ա - նի,
 8 Թոռ - նի - կըս քր - նի, բա - լա ջան,
 8 Լա՛յ, լա՛յ, լա՛յ, լա՛յ, քոռ - նիկ ջան, լա՛յ, լա՛յ...
 8 Լա՛յ, լա՛յ, պա - պին, տա - տին մին - չն լուս չը - քը - նեմ՝
 8 Լա՛յ, լա՛յ, լա՛յ ա - նեմ ի - բենց բա - լա - նե - րի հա - մար,
 8 Դը - բա - նից հե - տո է՛ քոռ - նիկ - նե - րի, հա - մար...
 8 Լա՛յ, լա՛յ, քոռ - նի - կըս, լա՛յ, լա՛յ, լա՛յ, լա՛յ, բա - լա ջան, լա՛յ, լա՛յ...
 8 Լա՛յ, լա՛յ ա - նեմ, ա - նուշ քու - նը տա - նի տը - դա - յիս, լա՛յ, լա՛յ,

ԼԱՅ, ԼԱՅ, ՍԵՆԻՆԱԶ ԶԱՆ

Ձայնագրությունը՝ Հ.Պիկիչյանի
Վերծանությունը՝ Դ.Դանիելյանի

ԱԽԶ, Վալյոց ձոր, 1997, գ. Աղավնաձոր
բանասաց՝ Հայրիկ Շահբալյան

♩ = 100

Լայ, լայ, Սե - խի - նազ ջան, լա, լայ,
 Ձեր խոր - փի - չին է դուր - բան եմ, բուն, լայ, լայ,
 Լա, լայ, իմ բա - լան, լայ, լայ:
 Ե - բա - նեկ մե - ե - ծա - նա, բոռ - ներ փառ - կեմ՝ ու - բա - խա - նամ,
 Լայ, լայ, ա - զիզ ջան, լայ, լայ,
 Լայ, լայ, ջա - նի կրս, լայ, լայ, լայ, լայ, իմ բա - լան, լայ, լայ:
 Դա դող տա - նեմ, հա - ջան, հա - ջա - յա - յալան,
 էյ, ուէյ, յու - էյ, էյ:
 Հա - ջան, դուր - բան եմ իմ բա - լա - յին, էյ,
 էյ, լայ, լայ ա - նեմ, քը - նի, դար - դող տա - նեմ, հեյ, էյ:
 Հա - ջան, է - յը, էյ, էյ, էյ:
 Դուր - բան եմ Գե - վոր - գին, է, է - յես,
 Հա - ջան, լայ, լայ ա - նեմ իմ բա - լան, էյ, է - յը:
 Հա - ջան, հա - յա, էյ, էյ, էյ, էյ:

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

Տարածված յոթավանկ օրինակներից է՝

Հա ... Թռի, թռի, թռցրենմ,

Սև հավի միս կերցրենմ,
Կարմիր գինի խրճցրենմ,
Հով ծառի տակ թռցրենմ,
Կարմիր սուրճ հագցրենմ,
Կամաչ գոտի կապցրենմ,

Հա ... Թռի, թռի, թռցրենմ...

Թռի, թռի, թռցրենմ, *թռցրենմ ու թռցրենմ*
Եղ ու մեղր կերցրենմ,
Պաղ-պաղ ջրեր խրճցրենմ, *խրճցրենմ*,

Ո՛սկե բարձին քընցընեմ,
Նախշուն տղեր հա՛ցընեմ ու քեյցընեմ
Հո՛րըզ գլխին (կամ՝ բեղին) շընցընեմ...

տարբերակ՝ Մո՛րդ գոգին քա՛բցընեմ:
Հա՛... Թըռի, քըռի, հա՛, քոռի...

[Լոռի, ԳԱՆ, 1992]

Բերված հարացույց-տեքստն³⁷ անընդհատ կրկնվում է՝ ընդմիջվելով «Հա, քռի, քռի, քոցընեմ» կամ («Հա... Թըռի, քըռի, հա, քոռի...») կրկնակով, որի շնորհիվ ընդգծվում է ասերգի ռիթմիկ պատկերը: Բանասացների վկայությամբ՝ գլխավորը տեքստի այս հատվածն է, որը կարելի է շարունակել ըստ անհրաժեշտության ու հնարավորության. մինչև հոգնելը կամ ձանձրանալը: Հիշյալ տեքստը կարելի է հավելել ընտանիքի անդամներից յուրաքանչյուրի հետ մանկան փոխառնչությամբ կապված որևէ դրվագով, խորհրդով, պատգամով, ապագայի տեսլականով կամ ակնկալիքով և ջերմ վերաբերմունքի տարաբնույթ արտահայտություններով:

Որոշակիորեն փոխվում են տղա և աղջիկ երեխաներին նվիրված երգերի տեքստերը: Ինչպես օրորներում, այնպես էլ մանուկներին նվիրված բանահյուսության այլ ժանրերում ավելի ընդգծված գործվանքով ու մեծարանքով առանձնանում են արական սեռի ժառանգները՝ իբրև գերդաստանի շարունակականությունն ապահովողներ, իսկ աղջիկների հանդեպ վերաբերմունքը բացահայտ հանդուրժողական է: Շեշտվում է նաև յուրաքանչյուր սեռի զավակի ճակատագրական առաքելությունը՝ տղաներին. հայրենիքի պաշտպան ու փրկիչ, «մարդամիջի մարդ», տան սյուն, տան ճրագ, հոր թիկունք ու ապավեն, իսկ աղջիկներին՝ խոնարհ հարս, շեն օջախի տիրուհի ու մայր՝ քնքշորեն համեմատելով ծաղիկների, երկնային լուսատուների հետ: Ըստ էության, դեռևս օրորոցից մանուկները երգերի միջոցով ասես հաղորդակցվում են իրենց գերդաստանի պատմությամբ, ծանոթանում ընտանիքի անդամներին, իրենցից ակնկալվող վարքին ու վիճակված ճակատագրին: Ասվածը հատկապես բնորոշ է օրորներին և մանկախաղաց երգերին:

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

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

Դ-ան, դան, դան բալա,
Ուգոդներդ գան, բալա,
Երբ բարբշեն, գան, բալա,
Դ-ան, դան, դընգոց ա,
Մեղրով լիքը քթոց ա,
Սառն ախպրի շովաքը
Թուխ ոչխարի դըմակը,
Դ-ան, դան, դան, դան, բալա,
Ուգոդներդ գան, բալա,
Ճամփին իրար տան, բալա,

Երբ բարբշեն, գան, բալա,
Ի՛մ բալա, ջան, ի՛մ բալա ջան,
Ի՛մ բալա ջան, ջան, բալա...
Երբ բարբշեն, գան, բալա,
Ճամփին իրար տան, բալա,
*Մընդրարերև փափկոց է,
Լենարերև ծածկոց է,*
Դ-ան, դան, դան, դան, բալա,
Մեղրով լիքը քթոց ա,
Դ-ան, դան, դան, դան, բալա,

Ուզողներդ գա՛ն, բալա,
 Դամփին իրար տա՛ն, բալա,
 Երբ բարըշեն, գա՛ն, բալա,

Ի՛մ բալա, ջան, ի՛մ բալա ջան,
 Ի՛մ բալա ջան, ջան, բալա...

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

Համեմատելու համար դիտարկենք Արևմտյան Հայաստանից վերաբնակվածների շրջանում տարածված մանկախաղաց երգերից «Դ-ընգոնը» (տե՛ս նոտային օրինակը): Մանկանը թոցնել-խաղացնելու (պարացնել) ընթացքում երգվող այս տեքստը կառուցված է մանկախաղաց երգերին բնորոշ հարացույցով. ունի հստակ քառյակային բնույթ, յոթնավանկ կառույց և սկսվում է կրկներգից: Ի տարբերություն հանպատրաստից ստեղծվող ավելի բարդ կառույցների, ինչպիսին հռոտվելն է (դրանց մասին կխոսենք ստորև), այստեղ հարացույցի հենքն ավելի կայուն է և փոքր ծավալ ունի, որն անընդմեջ կրկնվելու պարագային ձեռք է բերում անընդհատ շարժման նմանակում՝ *մոլորալսություն*: Այս շարքի երգերը, սովորաբար շարադրվում են ոչ մեծ ձայնածավալում (մինչև *կփինսրա*): Բերված օրինակը *տերցիայի* սահմաններում է: Կրկներգի ու կրկնակային տողերի չափակշռության հենքը խարսխված է երեխային թոցնել-պարացնելու՝ *վեր ու վար անելու* որոշակի գործողության՝ շարժման վրա: Հենց այդ տողերի պարբերական կրկնությունն էլ, նախորդ օրինակների նման, անվերջության պատրանք է ստեղծում՝ միաժամանակ հնարավորություն ընձեռելով հանպատրաստից ստեղծագործության տրամաբանության շրջանակներում թվարկել և ներկայացնել գերդաստանի բոլոր անդամներին:

ԹՈՒ, ԹՈՒ, ԹՈՅՆԵՄ

Մանկախաղաց երգ

Ձայնագրությունն ու վերձայնությունը՝
 Զ. Թագակչյանի

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

♩ . = 152

Ա տրոբ.

Թը - ոի, թը - ոի, թըռ - ցը - նեմ,
 Ի՛մ բա - լի - կիս խաղ - ցը - նեմ...

♩ . = 108

Բ տրոբ.

Թը - ոի, թը - ոի, թըռ - ցը - նեմ,

Մն հա - վի ծու կեր - ցը - նեմ.
 Հո - րըղ ա - րե - վուն մեռ - նեմ...
 Թըռ - ցը - նեմ, թըռ - ցը - նեմ իմ քա - լիս,
 Սի - րուն լա - լա, իմ լա - լիս:
 Շուտ մե - ծա - նա իմ քա - լես՝
 Հո - րըն օգ - նա - կան դառ - նա:
 Տըն - գը - լը, տըն - գը - լը իմ քա - լաս,
 Սի - րուն, մաշ - խուն իմ լա - լաս:

ՆԱՅՆԱ, ՆԱՆԱՅ

Մանկախաղաց երգ

Չայնագրությունը և վերձանությունը՝
 Չ. Թագակչյանի

ԱԻՉ, Վայոց ձոր, 1998, գ. Հերիեր
 բանասաց՝ Բագրատ Հախվերդյան

$\text{♩} = 112$
 Նայ - նա, նա - նայ, նա - նայ, նայ,
 Նա - նայ, նա - նայ, նա - նայ, նայ:
 Ինչ քաղ - ցրը թոռ ու - - - նեմ,
 Նա, նա - նայ, նա - նայ, նայ,
 Տը - - դա, ա - մուշ թոռ ու - նեմ,
 Նա, նա - նայ, նա - նայ, նայ:

8 Նա - նայ, նայ - նա, նայ - նա, նայ,
 8 Նա, նա - նայ, նա - նայ, նայ,
 8 Նա - նայ, նա - նայ, նա - նայ, նայ,
 8 Թը - ռի, թը - ռի սի - րուն ջան,
 8 Նա, նա - նայ, նա - նայ, նայ:

ԹՌԻ, ԹՌԻ ԵՎ ԲԱԼԵՍ ԹՌԻ

Մանկախաղաց երգ

Չայնագրությունը և վերժանությունը՝
 Զ. Թագակչյանի

ԱԻՉ, Վայոց ձոր, 1998, գ.Հերիեր
 բանասաց՝ Արմաղան Հախվերդյան

♩ = 120
 8 Թը - ռի, թը - ռի, բա - լես թը - ռի...
 8 Թը - ռի, թը - ռի, թըռ - ցը - նեմ,
 8 Շոռ լա - բա - բը կեր - ցը - նեմ,
 8 Չա - յի փուն - ջը խըմ - ցը - նեմ,
 8 Սի - րուն աղ - ջըկ - նե - րի ծո - ցը թըն - ցը - նեմ:
 8 Թը - ռի, թը - ռի, թըռ - ցը - նեմ բա - լես,
 8 Շոռ լա - բա - բը կեր - ցը - նեմ,
 8 Նա - նայ, նա - նայ, իմ բա - լես:

ԹՈՒ, ԹՈՒ, ԹՈՅՅԻՆՄ

Մանկախաղաց երգ

Չայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի
Վերծանությունը՝ Զ. Թագակյանի

ԱԽՉ, Վայոց ձոր, 1998, գ. Քաղուխ
բանասաց՝ Արմիկ Ասատրյան

$\text{♩} = 100$

Թը - ուի, թը - ուի, թըռ - ցը - ցին - մը,
Խով ծա - ուի տակ թըն - ցը - ցին - մը,
Խա - վի մի - սը կեր - ցը - ցին - մը,
Կար - միր գի - նի խըմ - ցը - ցին,
Ջան, բա - լա ջան, ջան, բա - լա ջան, բա - լա ջան:
Բա - լա, բա - լա, բա - լա ջան,
Այ Գե - վուորգ ջան, այ Գե - վուորգ ջան,
Ջան, բա - լա ջան, բա - լա ջան:
Ծա - ուի տա - կին հով բա - մի,
Էեզ տամ՝ բա - մին կը - տա - մի,
Բա - լա, բա - լա - սը, բա - լա, բա - լա, բա - լա ջան:

ՆԱՐԵԼԱ ՆԱՐԱ

Մանկախաղաց երգ

Ձայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի
Վերծանությունը՝ Զ. Թազակչյանի

ԱԻՉ, Վալոց ձոր, 1998, գ. Նդեգիս
բանասաց՝ Սամսոն Սայադյան

$\text{♩} = 80$

Նա - րը լա նա - րա նա - րա-դայ, նա - յը - րայ,
 Նա - րայ, նա - րայ, նա - րա - րայ, նայ, րայ,
 Նա - րայ, նա - րայ, նա - րա - դայ, նա - յը - րայ,
 Նա - րայ, նա - րայ, նա - րա - դայ, նայ րայ:
 Թը - ռի, թը - ռի, թը - րը - նեմ, հով ծա - ռի տակ քը - րը - նեմ,
 Տա րայ, նա-րայ, նա - րա - դար, նայ, նայ, նա-րայ, նայ:
 Նա-րայ, նա րայ, նայ, նա-րայ, նա - րը - նա, նա նայ, նա - րը - նա նայ,
 Նա-րայ, նա-րայ, նա-րա - դայ, նայ նա-րայ, նա-րա-րայ, րայ, րայ:
 Նա-րայ, նա-րայ, նա - րը - րա րայ, տար - նա րա րայ, րա-րա - րայ,
 Լա-րայ, լա-րայ, լա-րա-րայ, լա-րայ, լա-րայ, լա-րա, լայ, լայ, լայ:

ԴՆԳՈՆԸ, ԴՆԳԴՆԳՈՆԸ

Մանկախաղաց երգ

Ձայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի
Վերծանությունը՝ Զ. Թազակչյանի

Երևան 1980
Բանասաց՝ Նելի Սեյան

$\text{♩} = 92$

Դըն - գո - նը, դընգ - դըգ - գո - նը,
 Դընգ - դըն - գո - նը, դըն - գո - նը,

Դրնգ - ու - դրնգ ու դրն - գո - նը:

Ար - ծը - թե տը - կե - վան - քը,

Դրն - գո - նը, դրնգ - դրգ - գո - նը,

Օս - կու փը - շըր - վան - քը - նը,

Դրն - գո - նը, դրնգ - դրգ - գո - նը,

Տան նը - բազ ջոջ ման - չու - կը,

Դրն - գո - նը, դրնգ - դրգ - գո - նը:

Դրն - գո - նը, դրնգ - դրգ - գո - նը,

Դրնգ - դրն - գո - նը, դրն - գո - նը,

Դրնգ - ու - դրնգ ու դրն - գո - նը:

Անուշիկ աշունիկը,
Դրնգոնը, դրնգ-դրնգոնը,
Բյարվանբաշին պաքանը,
Դրնգոնը, դրնգ-դրնգոնը,
Մեծ տանտըգին տաղինը,
Դրնգոնը, դրնգ-դրնգոնը,
Տան քուքիկ լը՝ մամանը, *)
Դրնգոնը, դրնգ-դրնգոնը:

Դրնգոնը, դրնգ-դրնգոնը,
Դրնգդրնգոնը, դրնգոնը,
Դրնգոնդրնգ ու դրնգոնը:

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

ԵՐԿՆԱՎՁԻԿ

Օրորներին ու մանկախաղաց երգերին բնորոշ տրամաբանությամբ՝ հանպատ-
րաստից հորինվում են նաև նորածնի մարմնի խնամքի, մարմնակրթման ընթացքում
կիրառվող երաժշտախոսքային տեքստերը, որոնք, ըստ էության, մարմնի մաքրա-
գործման հմայական աղոթքներ են: Ընդունված է դրանք բաժանել երկու խմբի
[Հարությունյան, 2006, 27-30, 142]՝ առաջինում տեղ են գտնում Մկրտության ծեսին
հաջորդող՝ մանկանը մեռունից հանելու ծիսականացված լոգանքի ընթացքում ասվող
հմայական աղոթք-բանաձևերը: Օրինակ՝

Ա՛ս ջուրո՛վ, ա՛ն ջուրո՛վ,
Գետ Հորդանանի՛ ջուրո՛վ,
Անիրավի՛ խելքը պակսի՛ ի՛մ տղաս՝ ավելնա՛,
Շատի մջաքե՛ն պակսի՛ ի՛մ տղաս ավելնա՛:
[ՀԺՀ VIII, 96, Գրիմ]

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

Երկրորդ խումբը կազմում են մինչև 40-օրական մանկիկին ամենօրյա լոգանքի ու
մեքսման ծիսականացված գործողության ժամանակ ձեռնով ասվող հմայական
ասերգերը: Ըստ ավանդույթի, նորածնին լոգացնելուց և մերսելուց առաջ տատը կամ
մայրը, սովորաբար, քնքուշ խոսք-գովքով դիմում են նրան՝ նախապատրաստելով
սպասվելիք գործընթացին: Հընթացս «ջուրը տաք ու հով են անում», քսան ու տաշ-
տակը հարմար տեղավորում, պատրաստում մաքուր սպիտակեղենն ու ցամքոցը:
Զուգահեռաբար, սկսում ասերգի ձևով ներկայացնել այդ ամենը ձեռնով ասելով՝ շա-
րունակում մանկիկին տրամադրել փաղաքշական արտահայտություններով, գով-
քով ու հիացական ձայնարկություններով: Ապա ասերգային տեքստն աստիճա-
նաբար ավելի մեղեդային երանգներ է ստանում՝ «երգ ասելու» ձիրքով օժտված
բանասացների կատարմամբ: Հակառակ պարագային, ամբողջ ընթացքը ծավալ-
վում է առողջանացված խոսքի մտածողության ծիրում՝ համեմատաբար երկարա-
ձգված վանկերի, գորովանք, հիացմունք արտահայտող ձայնարկությունների
հավելումով: Այս առողջանացված խոսքը ևս, բռնողիների մման բնորոշվում է շարա-
դրանքում շեշտված և ոչ շեշտված մասերի պարբերական չափակարգով: Օրինակ՝

Ե՛րկնավզիկ, (երկ՝ 2, նա՛1, վր՛1, զիկ՛2 հաշվին համապատասխան)
Ա՛նուշ հոտիկ, (2,1,1,2)
Պը՛ստիկ առաիկ, (2,1,1,2)
Նախշո՛ն քուշիկ, (նախ՛1, շուն՛2, քու՛1, շիկ՛2)
Թա՛փ առ ջրիկ, (2,1,1,2)
Շալկե՛ մխիկ, (1,2,1,2)
Նետե՛ ցավիկ, (1,2,1,2)
Ի՛մ խորոտիկ... (2,1,1,2)

[ԴԱՆ, Երևան, 2000]

Երկնավզիկ,
Թեթևաջրիկ,
Ջամադաթի բունը քրզիկ:
[ԷԱԺԶ, 31, Ալաշկերտ]

Էրկան վզիկ,
Թափ տու ցավիկ,
Շալկե մսիկ:
[ՋԲ, 10, Ջավախք]

Թոթվե ջրիկ,
Ժողվե մսիկ,
Կամար ընքվի լընիս,
Երկար թարթիչ լընիս,
Շահեն աչքվի լընիս,
Պզաիկ քինթ լընիս,
Պզաիկ բերան լընիս:
[Գրիգորյան, 1970, 180, Ակն]

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

Ծով-ծով աչք,
Կամար ունք,
Մեյտան ճակատ.
Պակլա քինթ,
Օյմաղ բերան,
Մարգրիտ ակռա,
Ասմա կերդան,
Սրմա մագ,
Էրկան վզիկ,
Կեռ խոռզիկ:

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

Սովորաբար գործընթացն ավարտվում է՝ չարխափան խոսքերով: Հաճախ են հնչում «Ջուրդ անուշ, չար աչքը՝ փուշ», «Չար աչք՝ չար փուշ», «Թո՛ւ, թո՛ւ ... դե՛ս տուր...», «Բալեն մաքրվի, ջուրը չարը տանի» արտահայտությունները:

Մեղեդու կառույցի և խոսքին տրվող առաջնություն առումով՝ սրանք ևս, մանկան գովքերին բնորոշ երաժշտախոսքային բարձրակետային հնչյունից վարընթաց դարձվածքներով, կրկնությունների պարբերականությամբ, նույնարմատ չափա-

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

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

ՀԵՐԿՆԱՎՋԻԿ

Երեխա լողացնելու ասերգ

Ձայնագրությունը՝ Հ. Պիկիշյանի
Վերծանությունը՝ Զ. Թազակչյանի

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

Բանասացի նախընթաց բացտրական խոսքը.
- Մաժել ենք, վրզեն պրոնել էյ, անել էյ՝

♩ > 208

8 Հեր - կը-նա - վը - զիկ,
թախտ ու ջը - րիկ...

8 Աշ - խըր - քի քունն ու մի - սը քը - զի,
է - հե, բա - լաջան...

8 Լող - ցու - ցիեն, որ ա - նուշ քը-նիես, լող - ցու - ցիեն, որ շատ քը-նիես՝ քու-նըդ ա-նուշ ըլ-նի...

8 Հերկ - նա - վը - զիկ ա - նիեն, որ ճը - րի մե - ջը վի - զըդ հեր - կըն - նա՝

8 կո-լոտ չը - մը-նա, բա - լա ջան:

Այ Գե-վուորք ջան, քե - զիկ ի՞նչ - թար պա - խիեմ, որ շուտ ճո-չա մաս՝
տա - տի - կին պա-խիես, քո քե - վե-րով տա-տի-կը խո - դը մըտ - նի:
Հերկ - մա - վը - զիկ ա - նիեմ՝ վի - գրդ հեր-կինն ըլ - նի, բա - լա ջան...
Թափ տամ ճը - րին, որ շուտ ճո-չա մաս, այ բա - լա ջան, այ Գե-վուորք ջան:

ԳԼՈՒԽԴ ՄԱԺԻԵՄ

Երեխա լողացնելու երգ

Զայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի
Վերծանությունը՝ Զ. Թազակչյանի

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

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

Գե-վու խրդ մա - ժիեմ, որ հեր-կը - մա - կը - լոխ չըլ - նիես,
Քի - քըդ մա - ժիեմ, որ փո - քըր ըլ - նի,
Թե-վիե քըդ մա - ժիեմ, որ բա - դար ըլ - նի, բա - լաս,
Աչ - քե-քըդ մա - ժիեմ, ո - րը սի-րուն ըլ - նի,
Ի - րես - նե-քըդ՝ կը - լո-րակ ըլ - նի...
Բայց... Լե - նի - նի չա - ման վը-րադ է - լավ,
Չի - մա - ցա՝ մա - ժիեմ, բա - լա ջան,
Խե - լոք Գե-վուոր - գըս, օյ, օյ, օյ, օյ:
Էս ի՞նչ մի - րուն Գե - վուորգ տը - սամ,

Շատ սի - րուն ա իմ Գե - վուոր - գը,
 Ոս - կե - ծամ ա ի - մը Գե - վուոր - գը,
 Քաղցր բա-լա յա իմ Գե - վուոր - գը, խա...
 Տը - դա - յիս ո - տե - րը մա-ծիեմ, որ լավ ըլ - նի,
 Բա մակ է - բա-լուց ծուռ չըլ - նի ո - տե-րը, որ սա-պո - կը մըտ նի,
 Եւ - ճը մա - ծիեմ, որ հեր - կեն ըլ - նի,
 Բա - լա ջա - նը, ճու ճող մա - ծիեմ, որ ճո - չա - նա, բա-լաս,
 Բա - լաս, բա - լաս, բա - լաս...

**ԾԻՍԱԿԱՆ ԱՐԱՐՈՂԱԿԱՐԳԵՐՈՒՄ ՄԱՆՈՒԿՆԵՐԻ ԿԱՏԱՐՄԱՆՍԵՐ
 ՀՆՉՈՂ ԵՐԱԺՇՏԱԽՈՍՔԱՅԻՆ ՏԵՔՍՏԵՐ**

Առանձնահատուկ ուշադրության են արժանի մանկական ծիսական երաժշտական բանահյուսության նշխարները, որոնցից շատերը ժամանակի ընթացքում մոռացության են տրվել, իմաստագրվել կամ վերաիմաստավորվել՝ ավանդական կենսընթացի վերափոխման պատճառով: Դրանց մի մասը գոյատևում է վերապրուկային ձևով, կամ նորովի մեկնաբանությամբ, մյուսը՝ նոր ձևավորվող կենսոլորտի բերումով, փոխակերպվել է մանկական խաղերի կամ խաղի ընթացքում հնչող երաժշտախոսքային տեքստերի: Ժամանակի հոլովությամ, նախաքրիստոնեական մշակույթից քրիստոնեականին անցնելիս, երգվող տեքստերի ուղղակի կամ ալլաբանորեն արտահայտվող բուն իմաստը՝ կյանքի շարունակականության ու հավերժության գաղափարն, անփոփոխ է մնացել: Ավանդական մտածողության ծիրում՝ այդ երգերն ու ասերգերը անմեղություն խորհրդանշող մանկան (իմա՝ հրեշտակ) միջոցով նպատակը տիեզերքի գերագույն ուժերին, բնության ոգիներին, ու Բարձրալին լսելի ու ընդունելի դարձնելու, հովանավորություն ակնկալելու և ոգեկոչելու միտում ունեին: Հայսմ՝ կարելի է եզրահանգել, որ ժողովրդական տոների և ծեսերի ընթացքում որոշարկված էր մանուկների մասնակցային գործառույթը, որը սահմանային-անցումային իրավիճակներում (տիեզերքի, կյանքի) դրսևորվում էր երաժշտախոսքային, խաղարկային հմայանքներով, մոգական ձայնանմանակ-

մամբ, աղոթքով ու բարեբանությամբ: Բազմաթիվ օրինակներից կարելի է հիշել Նոր տարվա և Քրիստոսի ծննդյան տոներին³⁸ (մոմերով, դոմի ճրագներով, ջահերով, գանգակների ու ծնծղաների հնչյուններով) համայնքի բոլոր ընտանիքներին այցելող, բարի լուր ավետող ու բարեկեցություն մաղթող, ավետիս երգող երեխաների ծխական երթերը³⁹: Այս շարքում են դիտվում նաև Անձրևաբերության ծեսերի, Համբարձման, Վարդավառի տոների ժամանակ տնետուն այցելող և խաչփնջեր նվիրող երեխաների խմբերի բնության հովանավոր ուժերին նվիրաբերություն պահանջող (հատիկ՝ բրինձ, ցորեն, ալյուր, յուղ, հավկիթ ու քաղցրավենիք) և դրա դիմաց բարեմաղթող ասերգերն ու խաղիկները («Նուրի-Նուրին էկել ա», «Բուկլեբարան, անձրև պի», «Վիճակն էկէ, ինչ կուզես», «Գովեմ-գովեմ, ու՞մ գովեմ», «Ծաղիկ ունեմ՝ մարնջի», «Ջան, գյուլում» և այլն):

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

Արև, արև, դառ էլի,
Քո խերը մեր իկեր ի,
Ոսկե դանակ բիրեր ի,
Կոռ ծառի տակ խորեր ի,
Գամեշն իկի, կոխեր ի,
Տերտերն իկի, օխներ ի,
Ժամխարն իկի, տարիք ի,
Տարի դրի խաչկանց տուն,
Խաչ, գավազան մեր գլխուն:

Կամ՝ Մուշ-Բուլանքլիի նորալուսնի ծխական աղոթքը [Հարությունյան 2006, 208]՝

Նո՛ր, նո՛ր նորավոր,
Կանաչ-կարմիր թագավոր,
Ծեր գա՛ցիր, աղա եկար,
Յեզր աշխարհքեն ի՞նչ խաբրիկ բերիր:
— Աշխրբին՝ խեր ու խաղաղութեն,
Թագավորներուն բարիշութեն,
Մահին՝ թանկութեն,
Հացին՝ յեժնութեն,
Իմ աղեկներուն՝ արևշատութեն,
Իմ հոգուն արքայութեն:

Այս աղոթքի երկրորդ՝ բանաձևային հատվածն, իբրև Ամանորի տոնական բա-
րենադրանք, կենաց կամ քնելուց առաջ ասվող անհատական աղոթքի ընդհանրաց-
նող ավարտ կիրառելու բազմաթիվ գրառումներ ենք կատարել մաս մեր դաշտային
աշխատանքների ընթացքում՝ Արևմտյան Հայաստանի ավանդական մշակույթի
կրող տարրեր բանասացներից⁴⁰:

Մանկական ծիսական երաժշտական բանահյուսության մնուշների տեքստերն
ունեն կայուն՝ բանաձևային և փոփոխվող՝ հանպատրաստից հորինվող մասեր:
Կառույցի բանաձևային հենքը կազմված է տվյալ տոնի, ծեսի բուն նպատակի հա-
կիրճ ներկայացումից՝ հովանավոր գերբնական ուժերին միտված զոհաբերության
ակնկալիք-պահանջով, տվյալ ընտանիքին համայնքի ընդհանուր ծիսական մթնո-
լորտ ներգրավելու հնարավորությամբ և տոնի հրաշքին հաղորդակցվելու առաջար-
կով: Մովորաբար, ավարտվում են զոհաբերություն-մվիրատվություն անողներին
ուղղված բարենադրանքով և հրաժարվողներին հասցեագրված պատժի ակնարկնե-
րով: Հաճախ կառուցվում են հարց ու պատասխանային (հանելուկի) եղանակով,
որը բնորոշ է հմայական տիեզերաստեղծ արարողությունների երաժշտաբանա-
հյուսական բաղադրիչը դարձած բանաձևային տեքստերին⁴¹: Կարելի է նկատել, որ
ի շարս այլոց, մանուկների և մեծահասակների խմբերը, մաս այսպիսի խորհրդա-
նշական հաղորդակցության եղանակով էին անմիջական մասնակցություն ունենում
ավանդական ծիսական գործընթացներին (օրինակ՝ «Գովեմ-գովեմ, ո՞ւմ գովեմ»,
«Նուրի-Նուրի» և այլն): Ասերգի փոփոխվող հատվածը հիմնականում կիրառվում է
ընտանիքի անդամներին թվելու, նկարագրելու կամ կուտակողական մասերում
հիմնական սյուժեին հավելումներ կատարելու նպատակով: Աչքի է ընկնում մտքի
շարունակականության սկզբունքով կազմված թվացյալ անավարտ հենքով, որը երե-
խային յուրաքանչյուր առանձին դեպքի համար հանպատրաստից հորինելու հնա-
րավորություն է տալիս: Երգվող տեքստերի շարունակվող կրկնություններն անվեր-
ջության, հավերժության պատրանքի յուրօրինակ մամանակումներ են: Կատարվում
են մենակատար և խումբ կամ փոխեփոխ ասվող հարցապատասխանային եղանակ-
ներով⁴²: Նույն սկզբունքով են կառուցվում մաս «Պուրմա տիկինն էկել է» և վերը
հիշված երաժշտաբանահյուսական մյուս մնուշները: Երգամտածողության
առումով՝ վերջիններս բնորոշվում են մեղեդու և տեքստի պարզ կառուցվածքով, հա-
րուստ կրկնություններով, հստակ ու պարբերական չափակշռությամբ և մեծավ մա-
սամբ հնչում են ավանդական երաժշտական մշակույթի ռիթմաեկեղային ոլոր-
տում⁴³:

Ի տարբերություն վերը նշվածների՝ թեև առավելապես տղամարդկանց էին
վերապահվում Բարեկենդանի տոնին ծիսական թատերախաղով ուղեկցվող
հարցապատասխանային⁴⁴ երգաշարերը («Աս տարի, տարի», «Գացեք, տեսեք»,
«Եկեք, տեսեք, «Ելեյք, տեսեյք»), այսուհանդերձ, երգի կուտակողական կառուց-
վածքների և բարենադրանքների հատվածներում, ըստ մեր գրառած դաշտային
նյութերի, նրանց ձայնակցում էին մաս երեխաները օրինակ՝

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

Ժանգ, որ ըզսուր,
 Սուր, որ ըզարջ,
 Արջ, որ ըզգել,
 Գել, որ ըզէծ,
 Էծ, որ ըզթուփ՝
 Հալալ է, Բըրմո, հալալ է,
 Հալալ է, Ջամբո, հալալ է,
 Էս ինչ քյաֆուր դարու հասանք, հալալ է,
 Էս ինչ քյաֆուր դարու հասանք, հալալ է,
 Ձեզ՝ Բարիկենդան,
 Մեզ՝ բարի Չատիկ,
 Մեզ՝ Բարիկենդան,
 Ձեզ՝ բարի Չատիկ:

[ԳԱՆ, Սպիտակ, 1985]

Բարեկենդանի ծիսական երգերի մեջ հաճախ հանդիպում են ման բազմամաս կառույցներ: Օրինակ, Մ. Թումաճանի [2005, 161] ձայնագրած «Ելեյք, տեսեյք...»-ը (Տ.Գազանճյան) քննարկելի է իբրև այս շարքի առավել ամբողջական տարբերակ: Եղանակավորումը բաղկացած է երեք ավարտում, միմյանց հաջորդող մասերից՝ հիմնատող և երկու կրկներգ («Ելեյք, տեսեյք, վիրնի կերե մեր թուփ»-1, «Ուն էր թփուն, թուփն էր իգուն» մինչև ...խալալ էր»-2 և 3-րդ մասը՝ «Խալալ էր, ջալալ էր»-ից մինչև վերջ: Ի տարբերություն մեղեդային կառույցի՝ ըստ բովանդակության քննության պարագային, երկրորդ կրկներգը կարելի է տրոհել երեք հատվածի՝ «Խալալ էր, ջալալ էր...», «Ինչ բարի տարեկ մ'եր էկավ վեր մե» և որպես աավածի հաստատում հնչող՝ «Կյո վեր մե, կյո վեր մե»: Այս երգի խոսքային տեքստի բոլոր մասերը գրեթե համընկնում են մեր գրառած օրինակին՝ փոքր-ինչ տարբերակվելով: Հատկապես տարբերվում են բարեբանության հատվածները, որոնք մեր գրառած օրինակում առավել երկարաշունչ են՝ «Հալալ է, Բըրմո, հալալ է, Հալալ է, Ջամբո, հալալ է», իսկ Մ. Թումաճանի նոտագրած երգի վերջին տողի «Կյո վեր մե»-ն քրիստոնեական շրջանում փոխարինվել է «Ձեզ՝ Բարիկենդան, Մեզ՝ բարի Չատիկ» տողերով:

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

հայրն է նաև օգնում թռռներին պատրաստելու առաջին պարզունակ նվագարաններն ու հնչյուններ արտաբերող հարմարանքները՝ գիտելիք-հմտություններ փոխանցում թե՛ ավանդական որոշ արհեստների, թե՛ նվագարանների ստեղծման, ծագման, պատմության և կատարման գաղտնիքների մասին:

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

ՊՈՒՌՍԱՏԻԿԻՆՆ ԷԿԵՐ Է

Անձրեաբերության ծես

Չայնագրությունը և նոտագրումը՝
Մ. Թումանյանի

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

♩. = 88

Պուր - մա - տի - կինն է - կեր է,
Ույ, ույ, ույ ա - ղամ,
Շա - րե շա - պիկ հա - գեր էր,
Ույ ա - ղամ:
Կար - միր գը - դակ դը - րեր է,
Ույ, ույ, ույ ա - ղամ,
Քը - թան լա - չակ կա - պեր է,
Ույ ա - ղամ:

ԲՈՒԿԼԵԲԱՐԱՆ, ԱՆՁՐԻՎ ՊԻ

Անձրեաբերության ծես

Չայնագրությունն ու վերծանությունը՝
Զ. Թագակչյանի

ԱԻՉ, Արտաշատ, 1987, գ. Ներքին Դ-վին
բանասաց՝ Սերոբ Վարդանյան

♩. = 78

Բուկ - լե - բա - բան, անձ - րիվ պի,
Բա - բան - կե խարս, անձ - րիվ պի,
Ար - տիր ծը - լին, կա - նաչ ծը - լի - րը քո պա - ժին:
Ար - տիր ծը - լին, կա - նաչ ծը - լի - րը քո պա - ժին:

Բուկլեբարան, անձրիվ պի,
Բարանկե խարս, անձրիվ պի,
Արտեր ծըլին, կանաչ ծըլիրը քո պաժին,
Արտեր ծըլին, կանաչ ծըլիրը քո պաժին:

Բուկլեբարան, անձրիվ պի,
Բարանկե խարս, անձրիվ պի,
Արտեր խասնին, տռուգ խատիրը քո պաժին,
Արտեր խասնին, տռուգ խատիրը քո պաժին:

ԲԱՅԲՈՒԿԵ*

Պարեղանակի փոկալ կատարում

Չայնագրությունն ու վերծանությունը՝
Զ. Թագակչյանի

ԱԻՉ, Արտաշատ, 1998, գ. Ներքին Դ-վին
բանասաց՝ Սերոբ Վարդանյան

♩. = 100



*Բայելուկե - անձրևի հարս՝ Վասպուրականում կիրառվող «Անձրևի ոգու» անվանման տարբերակներից:

ԷԼԵՔ, ՏԵՍԵՔ

Բարեկենդանի երգ

Ձայնագրությունն ու վերձանությունը՝
Զ. Թազակչյանի

ԱԽԶ, Արտաշատ, 1987, գ. Ներքին Դ-վին
բանասաց՝ Սերոբ Վարդանյան

$\text{♩} = 65$

Է - լեք, տե - սեք ի՞նչն ի կի - րիւր թուփ: - - -

Է - լանք, տե - սանք էժն ի կի - րիւր թուփ:

Էժն էր թը - փուն, թուփն իւր ի - թուն,

Էք՝ Վա - րա - կա, տակ - նա կու - կամ,

Ինչ որ ու - գիմ վե - րես կու - կա...

Խա - լալ էր, ջա - լալ էր...

- Էլեք, տեսեք ի՞նչն ի կիրիւր թուփ:
- Էլանք, տեսանք էժն ի կիրիւր թուփ:
Էժն էր թփուն, թփուն իւր իքուն,
Էք՝ Վարակա, տակնա կուկամ,
Ինչ որ ուգիմ վերես կուկա...
Խալալ էր, ջալալ էր...

ԻԿԻՆՔ, ԽԱՍԱՆՔ ՀԸՏԸՆ ԿԻՐԱԿԻՆ

Բարենկենդանի երգ

Չայնագրությունն ու վերծանությունը՝
Զ. Թագակչյանի

ԱԻՉ, Արտաշատ, 1987, գ.Ներքին Դ-վին
բանասաց՝ Սերոբ Վարդանյան

8 Ի - կինք խա - սանք հը - տըն - կի - րա - կին, հա - լը - լա,
8 Ի - կինք խա - սանք հը - տըն կի - րա - կին, հա - լը - լա:
8 Ծեռ կու - տուր - պու - տուր կն - ցն - րան, շա - պիկ կա րո - դին, հա - լը - լա,
8 Շա - պիկ չը - կա - - - րից, հա - լը - լա,
8 Սի պըս - տիկ խար - սին, հա - լը - լա:

Իկինք խասանք հըտըն կիրակին, հալըլա,
Իկինք խասանք հըտըն կիրակին, հալըլա,
Ծեռ կուտուր-պուտուր կեններան շապիկ կարողին, հալըլա,
Շապիկ չըկարից, հալըլա,
Սի պըստիկ խարսին, հալըլա:

Իկինք խասանք հըտըն կիրակին, հալըլա,
Իկինք խասանք հըտըն կիրակին, հալըլա,
Ծեռ կուտուր-պուտուր կեններան լաչիկ կարողին, հալըլա,
Լաչիկ չըկարից, հալըլա,
Սի պըստիկ խարսին, հալըլա:

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

ԵԼԵՅՔ, ՏԵՍԵՅՔ

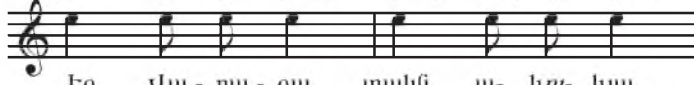
Բարեկենդանի երգ

Չայնագրությունը և նոտագրումը՝

Մ. Թումանյանի

բանասաց՝ Տ. Գազանճյան

♩. = 50



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

Ուն էր թըփուն, թռփն էր իգուն,
Էզ Վարագա, տակն ալկռկյա,
Ինչ որ ասես վերես կռկյա:

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

ՎԻՃԱԿ ՆՍՏԵ ՎԵՐ ԻՇՈՒՆ

Համբարձման երգ

Չայնագրությունը՝ Սրբ. Լիսիցյանի
Վերծանությունը՝ Ջ. Թազակչյանի

ԱԻՉ, Ս. Լիսիցյանի ֆոնդ
Պ. Հ., Վասպուրական, գ. Հայոց Ձոր
բանասաց՝ Արշակ Բաբայան

$\text{♩} = 140$

Զան գյու - լու - մը, ջան, ջան,
Զան ծա - դի - կը ջան, ջան:
Վի - ճակ նրս - տե վր ի - շում,
Զան գյու - լու - մը, ջան, ջան,
Վիճ - - - կի փե - շերն ար - ըր - շում,
Զան ծա - դի - կը ջան, ջան,
Վիճ - կի փե - շերն ար - ըր - շում,
Զան ծա - դի - կը ջան, ջան:

Զան գյուլումը, ջան, ջան,
Զան , ծաղիկը ջան, ջան:

Վիճակ նրստե վր իշում,
Զան գյուլումը, ջան, ջան,
Վիճկի փեշերն արըրշում,
Զան , ծաղիկը ջան, ջան: /անգ.

Էրգընքեն հընցրև կուգեր,
Զան գյուլումը, ջան, ջան,
Աշըղ լարի բու սագեր,
Զան , ծաղիկը ջան, ջան: /անգ.

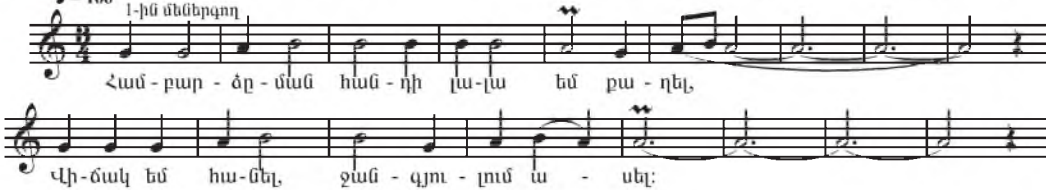
ՀԱՄԲԱՐՁՄԱՆ ՀԱՆԴԻ ԼԱԼԱ ԵՄ ՔԱՂԵԼ

Չայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի
Վերծանությունը՝ Ջ. Թազակչյանի

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

$\text{♩} = 166$

1-ին մենբրգող



Համ - բար - ձը - ման հան - դի լա - լա եմ քա - դել,
Վի - ճակ եմ հա - մել, ջան - գյու - լում ա - սել:

2-րդ մենբրգող



Համ - բար - ձը ման հան - դի լա - լա ես քա - դել,
Վի - ճակ ես հա - մել, ջան - գյու - լում ա - սել:

Խումբ



Վի ճակ եք հա - մել, ջան - գյու - լում ա - սել:

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

1-ին մեն.-Համբարձըման իմ ծաղիկն ալ ու, ալվալաա է:
Իմ ծաղիկըն ալ ու, ալվալաա է:
2-րդ մեն.-Համբարձըման քու ծաղիկն ալ ու, ալվալա է:
Քու ծաղիկըն ալ ու, ալվալա է:
Խումբ Մեր ծաղիկըն ալ ու, ալվալա է:

Բ. ԸՆՏԱՆԻ ԿԵՆԴՐԱՆԻՆԵՐԻ ԵՎ ԹՈՉՈՒՆՆԵՐԻ ԽՆԱՄՔԻ ԸՆԹԱՅՔՈՒՄ ՀՆՉՈՂ ԵՐԱԺՇՏԱԽՈՍՔԱՅԻՆ ՏԵՔՍՏԵՐ

ԿԵՐԱԿՐՈՒՄ ԵՎ ԽՆԱՄՔ

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

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

Ի տարբերություն *կրի երգերի*, որ սովորաբար փակ տարածքում՝ գոմում են հնչում, որտեղ ձենով ասողը հնարավորություն ունի տեսնելու յուրաքանչյուր ներս եկողին (անցանկալի վկա, ունկնդիր)՝ բակում (բաց տարածք) հավերին կերակրելիս ենթադրյալ ականատեսի կամ ուկնդրի առկայությունը դժվար է նկատել: Հայսմ, անգամ միայնակ լինելիս, ասացողը խուսափում է անձնական կյանքի դրվագ կամ տրամադրություն ներմուծել երգվող տեքստ, և ընդհակառակը՝ թվում է, թե փոքր-ինչ կերպափոխվելով «ցուցադրում» է իր ձայնային-կատարողական հնարավորությունները՝ (տե՛ս Ա. Ասատրյանի կանչը): Նոտագրյալ օրինակից երևում է, որ բանասացը գործն սկսում է մի երկրորդ անձի՝ հարսին դիմելով, որից պատասխան չի ակնկալում, քանզի դիմումն ավելի հռետորական բնույթի է (նույնը տեսնում ենք և քիչ ավելի ուշ՝ թռռանը դիմելիս): Գրանցված մնուշն, ըստ էության, կենցաղային գործընթացն ուղեկցող մենախոսություն է, որը թե՛ գործողությունը կատարողի վերաբերմունքի ու մտորումների արտահայտությունն է, թե՛ հավերին կերակրելու մեղեդայնացված պատկերը: Մեր գրանցած այս ամենաարտահայտիչ ասերգի սկիզբը՝ «Այ Հասմիկ ջան...», հնչում է բնական ձայնով, ապա, գերիշխում են հավերին կանչող ձայնարկություններն ու *ալիսերազիաները*, որի ժամանակ կատարումը փոքր-ինչ ֆալցետային⁴⁵ երանգ է ստանում: Երկու բանասացների կատարումներում էլ նկատելի է թռչունների ձայների ելևէջումների, կերը կտցահարելու ռիթմի նմանակման միտումը, որ բնությանը կրկնօրինակելու միջոցով երաժշտության ծագման ձևերից է (հմմտ. Չ. Դարվինի տեսության հետ):

Հաջորդ օրինակը գրանցվել է հավանցում: Թխականին և ճտերին կերակրելիս ձենով ասվող այս հատվածը նկատելի աղերսներ ունի հանրաժանոք ժողովրդական երգի մեղեդային շարադրանքի հետ՝ «Ալա՛յ-բալա՛յ ջուջաներըս» և կարող է ընկալվել իբրև դրա տարբերակներից մեկը: Կուտ տալու ընթացքում հնչող այս ինքնատիպ մենախոսության մեջ, ասացողը ցավով պատմում է ճտերին բաժին հասած վտանգի մասին: Յավոք, այս շարքի ձայնագրյալ օրինակները սակավաթիվ են և հնարավորություն չեն տալիս լայն համեմատություններ ու ընդհանրացումներ անել:

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

ՃՈՒ, ՃՈՒ, ՃՈՒ, ՃՈՒ

Հավերին կուտ տալու կանչ

Չայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի
Վերծանությունը՝ Զ. Թազակչյանի

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

$\text{♩} = 84$

Ճո՛ւ, Ճո՛ւ, Ճո՛ւ, Ճո՛ւ, Ճո՛ւ, Ճո՛ւ, Ճո՛ւ, Ճո՛ւ, Ճո՛ւ, Ճո՛ւ,
 Ջալցետային ձայնով
 Ճո՛ւ, Ճո՛ւ, Ճո՛ւ, Ճո՛ւ, Ճո՛ւ, Ճո՛ւ, Ճո՛ւ, Ճո՛ւ, Ճո՛ւ, Ճո՛ւ...
 Ծի - կո, Ծի - կո, Ծի - կո, Ծի - կո, Ծի - կո, Ծի - կո,
 Սովորական ձայնով 3 3 3 3 3 3 3
 Ծի, Ծի, Ծի, Ծի... Ճո՛ւ, Ճո՛ւ, Ճո՛ւ, Ճո՛ւ, Ծի-կո, Ծի-կո, Ծի-կո, Ծի-կո, Ծի-կո, Ծի-կո...
 Ճո՛ւ, Ճո՛ւ, Ճո՛ւ, Ճո՛ւ, Ճո՛ւ, Ճո՛ւ, Ճո՛ւ, Ճո՛ւ, Ճո՛ւ... Քը - շա, յէ...
 Առանց չափակարգի խոսք. Ըշըկը, հա, յելավ էն սև խավը, հարի, ժուռ ի տալը ճուրը ջուջայի:
 Քը - շա, քշա, քըշ, քըշ, քըշ, քըշ, քըշ... Թառ, քառ, քառ, քառ, քառ, քառ,
 քառ, քառ, քառ... Քըշ, քըշ, քըշ, քըշ, քըշ, քըշ, քըշ, քըշ, քըշ... քը - շա...

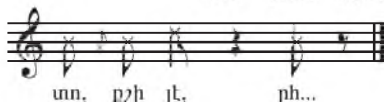
Առանց չափակարգի խոսք.

Տես ի՞նչ անել է... Աշ, դար թալ էդել:



Առանց չափակարգի խոսք.

Այ, միրաք մնաս,



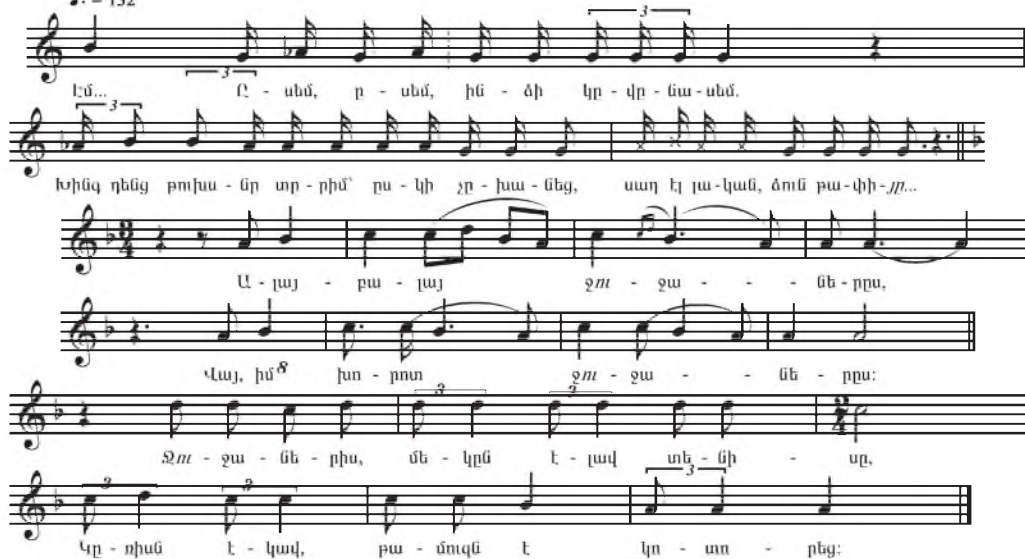
ԱԼԱՅ - ԲԱԼԱՅ ԶՈՒՋԱՆԵՐՍ

Ճութիկների խնամքի մասին ասելով

Զայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի
Վերձանությունը՝ Ջ. Թազակչյանի

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

♩ = 132



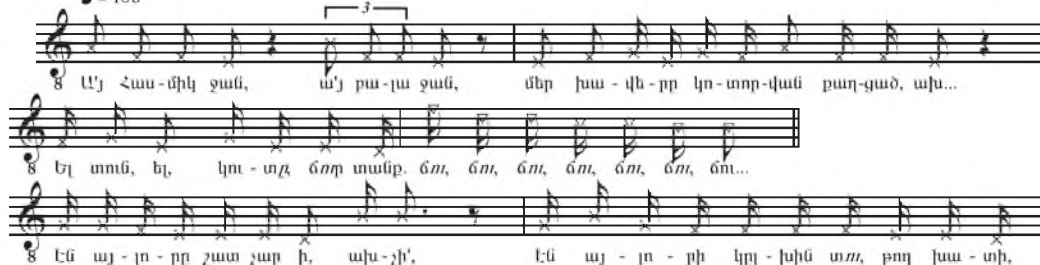
ԱՅ ՀԱՍՄԻԿ ԶԱՆ, ԱՅ ԲԱԼԱ ԶԱՆ

Հավերին կերակրելու կանչ

Զայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի
Վերձանությունը՝ Ջ. Թազակչյանի

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

♩ = 168





8 Էդ խա - վե - րին կե - րավ ախ... Ծու, ճու, ճու, ճու, ճու, ճու, ճու, ճու...

8 Այս - չի՛, ճող պե խա - վե - րին:

8 Ա՛յ Գե-վուորք ջան, քել էն քա-վան ճող լից, պեր, տիր էդ խա-վե-րին տե-մը:

8 Խա - վե - րը ծու ա - - - ծեն, քա - լա ջան,

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

8 Է՛ս ա՛յ քա - լա ջան:

8 Տա - նենք օ - րան, մոր - քենք խա-վե-րըն,

8 Այ - լոր - նե - րը մոր - քենք, ու - տինք...

8 Էլ քան չը - մը - նաց մե - զի...

Ա՛յ Հասմիկ ջան, ա՛յ քալա ջան,
մեր խավերը կոտորվան քաղցած, ախ...
Ել տուն, ել, կուտը, ճուր տանը.
ճու, ճու, ճու, ճու, ճու, ճու, ճու...

Էն ալյորը շատ չար ի, ախչի՛,
էն ալյորի կրկին տու, բող խատի,
Էդ խավերին կերավ ախ...
Ծու, ճու, ճու, ճու, ճու, ճու, ճու, ճու...

Ախչի՛, ճուր պե խավերին:
Ա՛յ Գե-վուորք ջան, քել էն քավան ճուր լից, պեր,
տիր էդ խավերին տեմը:

Խավերը ծու ածեն, քալա ջան,
Որ տանենք օրան, ուտենք,
Բա, այ քալա ջան:

Տանինք օրան մորքենք խավերըն,
Ալյորները մորքենք, ուտինք...
Էլ քան չըմընաց մեզի...

ՀՈՐԹԵՐ ԶԱՆ

Հորթերին կեր տալու երգ-ասերգ

Զայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի
Վերծանությունը՝ Զ. Թազակչյանի

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

♩ = 126

Հորթեր ջան՝ Հա սան ջան, Հու սեն ջան... Ըլ-նիեմ ի - րենց որ-րի-քը վեր ցիեմ, է - րամ,
 քը-ժի ա-նիեմ, քը-ժի ա-նիեմ, Որ խոտ ու-տե - իեմ՝ կա-րե կըռ ռեմ քը-ժո-նե-րիս:
 Հա սան, Հու սեն ջան, շուտ ճո-լա-ցեք, որ ծախիեմ՝ քալա-նե-րիս շոր առ նիեմ,
 Դըր-րոց է-րան... Հա-սան, Հու-սե-նըս, հե՛յ...
 Բը-ժի, քը-ժի, քը-ժի, քը-ժի, Հա սան, Հու-սեն, Հո - դո ջան:
 Ի՞նչ ա - նիեմ, թո-ռա նըս վեր ցիեմ, տա նիեմ, որ Հա սան, Հու-սե-նիմ պալ խի:
 Տա տի-կը մեռ - նի թոռ - նե - րիմ, տա տի-կը մեռ - նի քա-լա - նե րիմ:
 Տա-տի-կը մեռ - նի... Տաա - նը-օխ - տը թոռ ու - նիեմ, վեց է - րե-խա ու-նիեմ:
 Վուր մե - կի դար - դը քյա - շեմ եղ մեղ պայ - ման - մե րում:
 Վուր մե-կի ցա-վը քյա շեմ, վուր-րին խաա-ցիեմ, վուր-րին չը-խաա ցիեմ:
 Սաղթա-փա-ռա կան է - լիր են ռու-սաա տան-նե - րը, քա-լա, քա-լա, քա-լա, քա-լա:
 Բը ժոս, քը-ժոս, քը-ժոս, քը-ժոս, քը-ժոս, քը-ժոս:
 Այ քը - ժո - ներ ջան, ի՞շ - քար պա - խիեմ ծե - վի,
 Որ տուր էլ իմ օխտ մա-ֆա - րը պա - խիեք...



Ըլ-նեյ սա - ըը սեյր ա - նինը,
Տառ նանը տու - նը սեյր ա - նինը որդ-կը-նե-րիս խե տը:
Ըլ - նին - - - ըը սա - - - ըը՝ սըն - ձի,
Սա - ըի սա - ըը-վոր բա - լա - - նինը,
Սա - ըի կըթ - վոր Ար - միյ ջան:
Դառ - նամ տու - նը, կա - ըը գը - տին՝
Պա - նիր ա - նին՝ բա - լա նինըս ու - տին՝...
Հե՛յ, ջան, սար-վոր տա տիկ: Սար վոր տա տիկ՝ է-բայ սա ըը...

ԿԹԻ ԳՈՐԾԵՆԹԱՅ

Ձեռնով ասվող երաժշտախոսքային կերտվածքների շարքում առանձին խումբ են կազմում կաթնատու կենդանիների՝ կթելու և կերակրել-խնամելու ընթացքում ստեղծվող հաղորդակցական, ասերգային դիմելածները: Ինչպես արդեն նշել ենք օրորների քննության պարագային, հայ գեղջկուհու առօրյա կենցաղի բաղադրիչ դարձած այս հանպատրաստից ստեղծագործությունները ևս մասնագիտական հրատարակություններում ընդհանրական անվամբ կոչվում են *կթի երգեր*: Գյուղա - կան միջավայրում դրանք տարբերակվում են կենդանու դիմելու ձայնանմանա - կումներով՝ «Բժո՛...», «Բժի՛...» կամ կոնկրետ կենդանու անվանը հավելվող կանչի, դիմելածևի հաղորդակցական ձայնարկություններով:

Մանուկների խնամքին առնչվող հանպատրաստից տեքստերի մնան, սրանց բովանդակային կառույցը ևս հիմնականում եռամաս է՝ մախսապատրաստում՝ կանչ, խնամք (լվանալու, մաքրելու գործընթաց), կթելու բուն ընթացք և ավարտ՝ հանգստացնել, գոհունակություն հայտնել ստացված արդյունքի համար: Այս շարքի ենթախումբ կարելի է համարել ձագերին (հորթ, գառ, ուլ) կերակրելու կամ կթելիս մորից հեռացնելու ընթացքում ասվող հնչյունավորված խոսքերն ու ասերգերը, որոնք ևս եռամաս են՝ կանչ, բուն գործընթաց (կերակրել, խնամել, հեռացնել), ավարտ: Նշենք, որ երկու տարբերակում էլ տեքստի մասերը հավասարաչափ չեն և ըստ տեղի և անհրաժեշտության կարող են երկարաձգվել կամ հակիրճվել: Նյութի մանրագնին քննությունը ցույց տվեց, որ այս տեքստերը մենախոսության բնույթ

ունեն: Կթի երգերի թեմատիկ առանցքը կաթնատու անասուններին ուղղված փաղաքշանքն ու հորդորն է: Գրանք դրսևորվում են շուրջ երկու տասնյակ բառերի ու բառակապակցությունների միջոցով՝ *բալա-բալա, բրժո-բրժո, լալաա, բրժոս, քաղցրորս, ուրդը քե պահի, խելոյ յել* և այլն: Մրանք համեմվում և կամ ընդմիջվում են աշխատանքային գործընթացը ներկայացնող, կամ ասացողի միաբը տվյալ պահին զբաղեցնող տարաբնույթ կենցաղային արտահայտություններով: Խնամողը դիմում է կենդանուն, հաճախ գործվանքով համեմատում երեխաների, թռռների հետ, դիմում փաղաքշական անուններով՝ *բալա, նախշուն, նախշե, սիրուն*, անվանակոչում՝ Սոնա, Ծաղիկ, Լուսնյակ Մարալ, Փռռե, Մարջիկ: Նրա ձայնի գործվալից ելևեջումներին և փաղքշանքներին ի պատասխան՝ հաճախ լսելի է կենդանու բառաչը կամ մրկըկոցը, որ կարծեք, ներդաշնակվելով մենախոսությունը՝ վերածում է մի յուրօրինակ երկխոսական հաղորդակցության: Իսկ այս ինքնատիպ «գրույցի» ձայնառությունը՝ դամբ, դույլի մեջ լցվող կաթի շիթերից արձակվող հետնախորքային հնչյուններն են, որ բազմաձայնության պատրանք են ստեղծում: Այդ ընթացքում երբեմն ասացողը խոսում է նաև իր նվիրական երագանքների, հոգսերի, հուզող հարցերի կամ առտնին գործերի մասին: Այս ամենը դրսևորվում է իրար կապակցված ինչպես եղանակավոր, այնպես էլ զուտ խոսքային կառույցներում: Այսօրինակ կթի երգերի բնորոշ նմուշ է Վայոց Ձորի Քարագլուխ գյուղից Արմիկ Ասատրյանի երգած օրինակը, որն իր կառուցվածքով ու բովանդակությամբ կարող է հանդիսանալ մեր մյուս ձայնագրությունների խտացումը:

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

ա) միայն հիմնատողերից,

բ) միայն կրկնակային տողերից,

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

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

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

րող են զուգորդվել այլ ձայնակարգային կառույցների հետ՝ ստեղծելով յուրահատուկ մեղեդիական զարտություններ՝ մոդուլյացիա: Ելևէջակարգման հարցում կրի երգերում գերիշխում է ձայնակարգի դիմող ձայնից սկսվող վարրնթաց-աստիճանական շարժումը, որը ծավալվելով խոսքային մեկ, երբեմն 2-4 տողերի սահմաններում, վերջավորվում է հիմնաձայնով՝ տոնիկա: Հենք հանդիսացող այս շարժումը հաճախ հնչյունազարդվում է՝ ամեն անգամ մի նոր երանգ ստանալով: Սա առաջ է բերում մեղեդու ծավալման ձայնակարգերի բնդայնում, բնդգրկելով դիմող ձայնից վեր և հիմնաձայնից վար գտնվող օժանդակ հնչյուններ: Կրի երգերի հնչյունաձավար մեծ չէ՝ մեծավ մասամբ սահմանափակվում է քառյակի սահմաններում, առանձին օրինակներում՝ մինչև հնգյակ, վեցյակ [Թագակչան 1999, 17-23]:

ԱԽՉԻ, ՀԱՍՄԻԿ

Ոչխարների կիթր նախապատրաստող ասերգ

Չայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի
Վերձայնությունը՝ Չ. Թագակչանի

ԱԽՉ, Վայոց ձոր 1998, գ.Քարազուխ
Բանասաց՝ Արմիկ Ասատրյան

$\text{♩} = 100$

Ախ - չի Հաս-միկ, քեկ, է - քանք ոչ - խըր - նե - քը կը - քենք, ա'յ քա - լմ...

Էն քշ - ան - ցակ ոչ - խա - րը մը - նաց, Գո - չին պե, էն չար Կոլ - քեն պե, ա'յ Հաս-միկ ցան, Բո - լեն պե, կը - քեն, քա - լա':

Գո - չի - նե - քը խո - րոտ կար են տալ՝ քանց քե էդ ցը - քան ոխ - չըր - նե - ին...

Ա'յ Հաս - միկ ցան, էն կառ - նե - քը ծը - ծե - ցու, քո ճո - չա - նան, որ մոտ - քենք, ո - տենք, խո չենք պա - խե - լու էդ - քա - նըն, ա'յ քա - լա...

Դը, քը, ի՛նչ ա - նեյի, ժող - վեյի, տա - նեյի հո - քան, քալ - քե տալի կը - լալ - նան, պե - քեյի, մոր - քեյի...

Ախ - չի Հաս - միկ, ա - խը, Ծու - շեն մը - նաց, Ծու - շի ոխ - չա - րը մը - նաց, քեկ, էն էլ պե, կը - քենք:

Բայ, Հաս - միկ ցան, Դա - վան չեմ կը - քե, ա'յ քա - լա:

Ա, պե, էն - քան շատ են՝ խոտ - նիկ են, պա - քալ կը - նիկ լեմ, ո - չինք:

Ա'յ քա - լա ցան, գո - նե տու պե, կը - քենք...

Էն... էդ խարսն էլ ի՛նչ քան-ան-գայ խարսի, մե-կը պե-քեկ՝ էր-կու-սը չը-պե-քեկ, քը ես ի՛նչ - քար ա-նիմեմ...

♩ - 180

Բա-լա, րա-լա, րա-լա, րա-լա, րա-լա, րա-լա...

Դա-վա ջան, խո-րոս կայ-նի, Դա - վը ջան, ո - տըդ մի վերց, կեկա-տը քը-ցիկա կա-թի մե-ջը:

Բա-լա, րա-լա, րա-լա, րա-լա, րա-լա... Հե-յ, հա-...

Տու չար եա, հա', հե-յ, հա~, ա'յ չա-վըց, ի'նչ ո - յին եա լաա-նեկ իմ կը - լա - լը:

Այս-չի', Կու-ռեմ պե, կը-քիեմ. Կու-ռե ջան, Կու-ռե ջան, Կու-ռե ջան, րա-լա ջան, րա-լա ջան:

Կայ-նի, մի - քիչ կը-քիեմ. ո - տը նեյ քը-ցեց, ախ-չի. ո - տը պըռ-նի, ախ-չի, ո - տը պըռ-նի...

Հա, տե, չար եմ, հա~, աճ-տեր - նե - իր:

Ա-ման, ր'ի՞շ - քար ա - նիեմ, ժո - դիեմ, տա-նիեմ ո - րան:

Սե-նակ ի՞շ - քար պա-խիեմ, ա'յ րա - լե, Էդ - րա - նը:

Թոռ-նե - քիս տը - րեք խե - տըս, ժո - դիեմ, վեր-ցիեմ է - րամ ո - րան:

Չորս ա - միս տը - նից - տե - դից զըր-կը-վիեմ՝ է - րամ ո - րան, րա-լա, րա-լա, րա-լա:

Էդ կա-քը, մա-ծու-նը լազ կա-պիեք, Էդ խո-րոս ի - րիե-տով պա-նիր-նիեքն էլ կը-տա-նեք քա-ղա-քը:

Կը - ծա - խեք, որ ժո - դո - վոր - դըն առ - նի, գոհ ըլ - նի:

Չե - չիլ չը - տա-նիեք, հա~, րա - լա ջան. ա - մա-նաք քե - գի, չե - չիլ չա - նիես:

Ի - րե - տով պա-նիր կա-նիես, կը - տա - նիես, բող մեր քա - ղա - քի ժո - դո - վոր - դըն առ - նի,

ու - տի, գոհ ըլ - նի, րա - լա ջան...

Բա-լա, րա - լա, րա - լա, րա-լա, մա-րա - լոս, լա - լա:

Մա-րալ ջան, մն կողմն է է - լի ի - բնի որ - դի - քը տը - վիել, որ ես պա-լիեմ:

Որդ - կը - նին - րին պա-լիեմ, քե քոռ - նե - րիս պա-լիեմ, որ ես ի՞շ - քար ա - նիեմ, հա...:

Այ, ջա - նրմ, ես էլ չեմ մեռ - նե - լի՜ պրոծ - նիեմ:

Այ քա - լա, քա - լա, քա - լա, քա - լա, քա - լա, քա - լա, քա - լա, քա - լա, քա - լա, քա - լա...

Ըլ - նիեմ սա - րըն, է - քամ ճըյ - նա - վո - րին, նըս - տին, կե - դին քա - մաշ ա - նիեմ:

Եր - գիեմ, տառ - նամ ի - տե - վեն լամ, տառ - նամ եր - գիեմ...

Գը - նա - լով գը - նա - ցի, երկ - րից հե - ու - ցա:

Տաս - նը - ուր տա - րե - կան, մա - մա ջան, դա - դի տի - քա - ցա...

Դը - լո՛, որ - լո, որ - լո, որ - լո, յա - ման...

ԲԺԻ, ԲԺԻ

Կովկասի երգ-տաներգ

Զայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի
Վերձանությունը՝ Ջ. Թազակչյանի

ԱնՁ, Վայոց ձոր, 1998, գ. Քարազուխ
Բանաստեղծ՝ Արմիկ Ասատրյան

$\text{♩} = 108$

Բը-ժի, բը-ժի, բա-լա, բա-լա, բա-լա, բա-լա, բա-լա...

Մա - րու - լու, լու - լա, բը-ժու, բը-ժու, բը-ժու, բը-ժու:

Բը ժի, բը-ժի ու նեմ, կար տը-տու նեմ, տամբոռ նե-րիս, քոռ-նե-քոռ ճո-չու - նուն:

Բա - լա, բա - լա, բա - լա, բա - լա, բա - լա, բա - լա...

Բը-ժո ջան, բը - ժո ջա - նը, մա-րա - լու, լու - լա:

Կը թերմ, է - թամ օ - քան՝ սա - թե - տար ման ի կյամ,
Կո - վե - ռիս յու - դը պի - թերմ, պա - մի - ըր պի - թեր - մը,
Տաներմբա դա - քը ծա - խերմ, բա - լա, բա լա, բա լա, բը ժոջմ:
Այխարսբա լա, պա - մի - ըր յու - դով ա - ըր, որ քաղ քը - ցի - մե - ըր խա - վը - մերմ:
Բա - լա ջան, մե կովմ էլ ծը - նավ, այ բա - լե, էր - կու հոր - քիկ պե ըրց:
Բը մենք ի՞շ - քար կա մերմք էս տա - ըի մա - ծու - մը, պա - մի - ըր պա կաս կըլ մի:
Բա - լա, բա - լա, բա - լա, բա - լա, բա - լա: 2—
Ըլ - մերմ սա - ըր, բա - լա, բա - լա ա - մերմբա լա, բա - լա, բա լա:
Եր - գեմ:
Նըս տեմ քա - թին, եր - գեմ՝ կան - չե - մը կա - քա - վը - մե թին...
Եր գեմ՝ կան չեմ կա քա վը - մե - թին, կան - չեմ իմ վեց բա լա - մե - թին,
Ի կյան տա տի - կի մո - տը, որ տա - տի - կի սիր - տը ու - բախ ըլ - մի,
Բա լա, բա - լա, բա լա, բա լա, բա լա:
Այս - չի, խարս բա - լա՝, առ լավ կըլ մերս,
Որ ես մեռնե յուս, վըրսա լավ լա. բա լա, բա լա, բա լա, բա լա...
Այ, բա - լա ջան...
Տառ - նամ երգ եր - գեմ, քող քող - մե - քըս ու - բա - խա - նամ:
Ես մի ծառ և - մը ծի - բա - մի, հին աք - մառ ևմ պի - տառ - մի,

Պը-տուղ - նն - րըս քաղ ցրտ - համ, քա լամ, բո-լոր մարդ կանց պի-տու - նի:

Մա քալ ջա-նը, քա լա ջան, բը - ժո ջան, ո - տըղ մի քալ, հո', հո...

Կայ նի կը քերմ, ի՞նչ ես կա-ղը-ղե, քա-լա ջան, քա լա ջան, մա-քա լըս, լա լա:

Բը - ժո - նն - րըս, կայ - ներ է, կայ - ներ կը - քերմ, քա - լա, քա - լմ:

Բա - լա, քա - լա, քա - լա, քա - լա, մո-չըղ ի - քար մի տու,

Ո - տըղքեպոխի, մա-քալ ջան, ղինջկանգնի, քա լա ջան, քա - լա քա լա քա լա,

Մա քա լըս, լա լա, լա - վը, տու չար ես, հա', ո - տըղ շատ ես վեր ցել, մը-մն:

Բը - ժո ջան, բը-ժիս, բը-ժիս, բը-ժիս:

Կուր բան ըլ-նեմ քո-նը էր-կու որ-ղիք ես պե րյե, մե վեղ-րո կար ես տա-լի:

Ապ-րերս, բը - ժո ջան, ապ - րերս, մա-քա լըս...

Լա - վը, տու շատ չա - րու քիտն ես ա - նել, հա', խն-լոյ ել:

Կա - րող քիչ ես տա - լի, մի խը-պար տա - ցի:

Մա - քա - լըս, մա - քա - լըս, բը-ժոս, բը-ժոս, բը-ժոս:

Բա լա, քա-լա, քա-լա, քա-լա, քա-լա, քա-լա:

Վերջավորության մեջ ասացողի ձայնն աստիճանաբար
մարում է և ի վերջո անհետանում:

ԲԱԼԱ, ԲԱԼԱ

Կովկասի երգ

Զայնագրությունը՝ Հ. Պիկիշյանի
Վերծանությունը՝ Ջ. Թազակչյանի

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

♩ = 110

*
 ** Տե, Նախ - շե, հո... Հո, Բանդ, հո... Հո, Նախ - շե քան, հո~, հո, յա-ը...

 Sո - տու, տու - տու, տու - տու, Բա - լա, Բա - լա, տու - տու, տու, Բան - դող չեմ... Հո, Բանդ, հո~, հո...
 Մե պան պե - թեյք, կա - պեյք, Ժրն - քի - նե - րը քը - ցեք վի - վր:
 Կա - պե - րը տը - թեք ոտ - նե - թին, այ Ա - նուշ քան, Կա - պե - րը տը - թեք էր - տեղ:
 Վեղ - րո - նե - րը պեր, ա - թո - րը պեր... Հո, հոյ, Ար - քանդ, հո~, հո...

 Sո - տու, տու - տու, տու - տու, տու - տու, Բա - լա, քա - լա, քա - լա, քա - լա:
 Մա - նի տո - դեմ, քա - լա, քա - լա, Sո - տու, տու - տու, Նախ - շե, տու - տու, տու - տու:
 Խոսք. Մեղք... Ի՞նչ անելի չէ, չի թողնի կրթերմ:
 Հո~, հո, յար տե - դող, հո~, հո, Sո - տու, տու - տու, տու - տու, տու - տու:
 Սո - նաս, Սո - նաս, Սո - նաս, Սո - նաս, Բա - լա, քա - լա, քա - լա, քա - լա,
 Sո - տու, տու - տու, տու - տու, տու - տու, Sո - տու, տո - հո, յե...
 Ին - չի՞ չի թող - նել կը - թեղմ, ախ, Հո~, հո... Sո - տու, տու - տու, տու - տու, տու - տու,
 Նա - նան, նա - նա, նա - նան, նա - նա, - քա - լա, քա - լա... - -
 Խոսք. Օրդիքի քից տակն, Անուշ, բալա էտի սրբորվի,
 մե քիչ կրեյ տա: Ախր կար չտվեց, այ բալամ, էսօր, հո~, հո...
 Խոսք Անուշ, բալամ, Սոնային պեր, Նախշեյին պեր կրեղմ:
 Հո - հո, յա - րըմ Նախ - շե:

խոսք Աշ, վեղրոն պեք, էն մե կովը կըթեմ...

Ջեյ- րան, հո- հո, յար տե- դդդ:

Հո~, հո, յար, հո- հո, հո~ հո', տու- տու, տու- տու, տու- տու, տու- տու:

Բա-լա, բա-լա, բա-լա, բա-լա, հո~, հո~, հո, հո~, հո~, հո:

Բա-լայ,բա-լա, բա-լա, բա-լա, բա-լա, բա-լա, բա-լա, հո- հո, հո- հո:

Նա- նա, նա- նա, նա- նա, նա- նա, Ջեյ- րան, Ջեյ- րան, բա-լա, բա-լա:

Տա- նի- սա- հան, բա-լա, բա-լա, քե-զի կը- թեմ այ իմ բա-լա:

Տու- տու, տու- տու, տու- տու, տու- տու, Ջեյ- րան, Ջեյ- րան:

Հո- հո~, հո- հո, հո~ հո, բա-լա ջան, հո- - հո...

Սո- նա ջան, Սո- նա ջան, Սո- նա ջան,

Տու-տու,տու- տու, տու- տու,տու- տու, բա-լա, բա-լա,բա-լա,բա-լա, հո~,հո, յար, հո~ -հո:

Այ, այ, հո- հո- հո, հո- հո...

Տու- տու, տու- տու, տու- տու, տու- տու, կը- թեմ,կը- թեմ, վեղ-րոն լըց-վազ, Ա- նուշ ջան:

Վեղ-րոն տար, տար-տը- կի, փըր- փուրն է- լավ, վեղ- րո- յեն քա- փավ:

Գը- նա- ցեք, կովն է- սոր յա-ման կաթ տը- վեց, էդ- րան ա- վել կաթն ի՞շ-դար կա- ներնք:

Տա-նեղնք,լը- ցեղնք կու- թե- րը՝ ձը- ցում-ներն է տեղ չի ա- մի, այ բա- լա:

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

**Շեղագրերն արտասանել շրթունքների բթրացումով, քե՛ եղանակավոր ե քե՛ չափակարգված արտասանության ժամանակ, որն ընդգծված է նաև նոտային տարագրությամբ:

4. ՀԱՂՈՐԴԱԿՑԱԿԱՆ, ԳՈՎԱԶԴԱՅԻՆ ԿԱՆՉԵՐ

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

Այսօրինակ բանախոսական կառույցների հիմքը խոսքն է, որի իմաստային առանցքը համընկնում է հնչյունային բարձրակետի հետ: Հայսմ՝

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

- ♦ Հանդիպում են մաս բարբառի առանձնահատկությունից բխող բացառություններ, երբ շեշտվում են բառակերպի և բառամիջի ձայնավորները:

- ♦ Նկատելի են մաս տեղական բարբառների և գրական լեզվի քերականական օրենքներից դուրս, անգամ՝ հակասող, զուտ կանչողի գովազդային տրամաբանությանը բնորոշ շեշտադրման տարբերակներ:

Ահա բախում ու փոփոցում հնչող տարաբնույթ օրինակներից մի քանիսը. «Սո՛ւրի՛կ, ա՛յ տըղա, Սո՛ւրի՛կ, տո՛ւն, արի...», «Մա՛ծո՛ւն, լավ մա՛ծո՛ւն, ո՛չխարի մա՛ծո՛ւն, դանա՛կով կը՛տրես, չանգա՛լով ո՛ւտես», «Պո՛պոք՛, բարակկըլեպ պոպոք՛, յ...», «Ծա՛մո՛ւն, ծա՛մո՛ւն, սա՛րի ծա՛մո՛ւն...», «Ավե՛լ-ավե՛լ»:

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

- ա) գյուղմթերքի վաճառքի գովազդային կանչ, որն էլ բաժանվում է գյուղում աճեցված մրգերի, բանջարեղենի կամ գյուղական ավանդական ուտելիքների տեսականու վաճառքի կանչերի,
- բ) արհեստավորական կամ տնայնագործ ապրանքների վաճառքի կանչեր,
- գ) շրջիկ արհեստավորների ծառայությունների առաջարկի կանչեր,
- դ) ապրանքափոխանակման կամ հավաքչական առաջարկների կանչեր,
- ե) մուրացիկի կանչեր և այլն:

Շրջիկ կամ ամրագրված տարածքներում (փողոց, բակ, շուկա) վաճառողների ու արհեստավորների բազմաբնույթ ծառայությունների առաջարկների ժամանակ հնչող բանախոսական այս մանր ժանրերի քննությունը ցույց է տալիս, որ կանչողը փորձում է ենթադրյալ գնորդի, հաճախորդի, անցորդի ուշադրությունը հրավիրել

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

Կանաչի՛, լավ կանաչի՛,	Իմ արդար ձեռքովն եմ հավաքե՛լ...
Հեռու սարերիցն եմ պերե՛լ,	Տարե՛ք, սիրուն ախչիկներ,
Մեր Սրբի կըշափցն եմ քաղե՛լ,	Տարեք, կե՛րեք, վիտամին ա...
Էն պաղ-պաղ ջրերի ակունքի՛ց	[ԳԱՆ, Լոռի]

Կամ՝

Այ՛, մերդը՛, մերդը՛,	Տարե՛ք, բուժվեցեք,
Ամառատ մերդը՛,	Անտաքերն մի՛ անցեք, քաղբքի՛ք...
Ամեն ցավի դեղը՛,	[ԳԱՆ, Լոռի]

Հաճախ ապրանքն առավելագույնս արժևորելու կամ բացառիկությունն ընդգծելու նպատակով՝ շեշտվում է գյուղ/մաքուր-քաղաք/կեղտոտ հակադրությունը, որը մասն բնականի՝ տնական ու արհեստականի՝ ապականված, ենթատեքստն ունի: Այս ամենի շնորհիվ՝ առաջարկվող ապրանքն առավելություն է ձեռք բերում՝ համեմատվելով նույն տեսակի արհեստական պայմաններում կամ օտարի աճեցրած/ստեղծած ալյազան տարբերակների հետ (խանութներում վաճառվող, ներմուծված):

Ասերգերի այս տիպին բնորոշ է պարզ, հակիրճ, հանգավորված, մեղեդայնացված խոսքը և հաստատուն ռիթմը: Շրջիկ վաճառողների կանչերն ավելի հակիրճ են՝ քանգի բխում են տեղեկատվությունը հրճաքս (քայլելիս մեքենայով անցնելիս) արագ և հստակ հաղորդելու նպատակին: Սրանք ավելի *ընդհանրական բնույթ* ունեն, քանգի ուղղված են *քոլոր* գնորդներին: Հավանաբար դրանով կարելի է բացատրել տարբեր կանչողների մոտ նույն ապրանքը միևնույն բառերով (*քանալի քանեք*) ու ձայնի նման երանգով ներկայացնելու իրողությունը:

Ի տարբերություն դրանց՝ ամրագրված տարածքներում վաճառողների կանչերն ավելի երկարաշունչ ու բազմաբնույթ են, հաճախ կառուցվում են մոտակայքում հայտնված ենթադրյալ գնորդի կերպարին՝ նախասիրություններին համապատասխանացվելով կամ նրան ուղղված հաճոյախոսությամբ: Օրինակ՝ Լոռիում գրանցված մեղր, կանաչի կամ Երևանի շուկայում արևածաղկի սերմեր վաճառողների կանչերը: Բերված նոտագրյալ նմուշներում⁴⁶ արևածաղկի սերմեր վաճառողի կանչն առանձնանում է մասն տեքստի վրա աշխատանքային գործողության բնական ռիթմի (ձեռքի շարժում) ունեցած ակնհայտ ազդեցությամբ, քանգի հենց շուկայում բովում էր արևածաղկի սերմերն ու գովում (հմմտ. Կ. Բյուխերի վարկածին):

Գրանցված կանչերն ըստ երաժշտական բնութագրի կարելի է դասդասել հետևյալ կերպ՝

♦ *ոչ հստակ հնչյունային բարդություն ունեցող*^{*} սրանք հիմնականում հնչյունավորված խոսքեր են, որ արտաբերվում են որոշարկված չափակարգով, կարելի է բնորոշել իբրև առոգանացված խոսք, ասերգային մտածողությամբ ստեղծված կանչեր: Այս խումբը գրառելիս նոտաների փոխարեն խաչեր են դրվել՝ նշելու

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

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

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

Կանչերի մեղեդային շարադրանքը բնութագրելիս կարելի է նաև առանձնացնել

- ♦ ձգվող, ծորուն հնչյուններով (N21, N22, N32 և այլն),
- ♦ միալար հնչյուններով (N24, N22, N26 N31 և այլն),
- ♦ թռիչքներով (N1, N2, N3, N5, N7, N10, N13, N15, N11, N16, N20, N29)

կազմված և դրանց համադրմամբ տարբերակներ:

ՄԱԾՈՒՆ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Չայնագրությունը և վերձանությունը՝
Զ. Թագակչյանի

Կանչողըը կին է, Երևան 1997
Կանչողըը տղամարդ է, Երևան 2007

♩ = 90

Մա - ծուն, մա - ծուն, լավ օչ - իր - քի մա - ծուն.

Սե-քք վը-րեն մա - ծուն, քաղցր, է - ժան մա-ծո՛ւն:

ՄԱԾՈՒՆ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Չայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի
Վերձանությունը՝ Մ. Սարգսյանի

Երևան, 201
Կանչողը տղամարդ

Մա ծուն, մա ծուն, լավ մա ծուն, մա-ծուն, մա ծուն, լավ մա ծուն...

ԿԱՆԱԶԻ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆԶ

Զայնագրությունը և վերծանությունը՝
Մ. Սարգսյանի

Երևան, 2006
Կանչողը տղամարդ է

$\text{♩} = 80$

Կա - նա' - չի, կա - նա' - չի, խա - որ կա - նա - չի',
սո'խ, — պետ - րուշ - կա, — սա - մի'ր: —

ԿԱՆԱԶԻ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆԶ

Զայնագրությունն ու վերծանությունը՝
Մ. Սարգսյանի

Երևան, 2006
Կանչողը տղամարդ է

Կա նա - չի, կա - նա չի~, խա - որ կա - նա - չի~,
Մա - րո~ւ, փի - փե - րթ, բի - բար, սըխ - տո~ր...

ԿԱՆԱԶԻ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆԶ

Զայնագրությունն ու վերծանությունը՝
Մ. Սարգսյանի

Երևան, 2006
Կանչողը տղամարդ է

Կա - նա - չի, կա - նա - չի': Հա - մե՛մ,
պետ - րուշ - կա', սո'խ, կո - տե՛մ, — բո՛ղկ,
մա - րո՛ւ, բա - վու - կի ճա՛վ, բար - խու՛ն:'

ԿԱՆԱԶԻ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆԶ

Զայնագրությունն ու վերծանությունը՝
Մ. Սարգսյանի

Երևան, 2006
Կանչողը տղամարդ է

Կա - նա - չի, կա - նա - չի', խա - որ կա - նա - չի'



ԿԱՆԱԶԻ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Զայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի
Վերծանությունը՝ Մ. Սարգսյանի

Լոռի 1998, ք. Ստեփանավան
Բանասաց՝ Արմենուհի Թումանյան

(Կա) - նա - չի՛, լավ կա - նա - չի՛...

Հե - ուս սա - րե - րիցն եմ պի - րե՛լ,

Մեր սրբ - րի կըշ - տիցն եմ քա - ղե՛լ՝

Էն պաղ - պաղ ջը - րե - րի ա - կուն - քի՛ց:

Իմ ար - դար ձեռ - քովն եմ հա - վա - քե՛լ:

Տա - րե՛ք, սի - րուն աղ - ջիկ - նե՛ր, տա - րե՛ք, կե - րե՛ք:—

ԿԱՐՏՈՖԻԼ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Զայնագրությունն ու վերծանությունը՝
Զ. Թազակչյանի

Երևան, 2011
Կանչողը տղամարդ է

♩ = 120
8 Կար - տոշ - կա, լավ կար - տոշ - կա...

Քյա - վա - ռա սրբ - սուտ կար - տոշ - կեն Էր - կու - հա - րուր դը - րամ...

ԿԱՐՏՈՖԻԼ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Չայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի
Վերծանությունը՝ Մ. Սարգսյանի

Երևան, 2006
Կանչողը կին է

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

ԿԱՐՏՈՖԻԼ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Չայնագրությունն ու վերծանությունը՝
Զ. Թազակչյանի

Երևան, 2012
Կանչողը տղամարդ է

Ղայ - դին կար - տոշ - կա՝ էր - կու հա-րուր դը - բամ,
Սըր - ստոշ կար - տոշ - կա՝ էր - կու հա-րուր դը - բամ...

ԹԹՎԻ ԲԱՆՋԱՐԵՂԵՆ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Չայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի
Վերծանությունը՝ Զ. Թազակչյանի

Երևան, 2011
Կանչողը տղամարդ է

Թըթ - վի ա - յին - օ - յին, կը - նա - նիք,
Թըթ - վի լավ ա - յին - օ յին, այ, կը - նա - նիք.
Խի - յար, պա - մի - դոր, ծաղ-կա - կա-դամբ, քյա ըա վուգ, սա - միթ, լավ բի-բար...

ՔԱՂՅՐ ԲԱՄԲԱԿ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Չայնագրությունն ու վերծանությունը՝
Մ. Սարգսյանի

Երևան 2006
Կանչողը տղամարդ է

Բամ - բակ՝ հի - սուն դը-բամ, քաղ - ցըր բամ-բակ՝ հի սուն դը - բամ...

ՇԼՈՐ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Չայնագրությունն ու վերձանությունը՝
Մ. Սարգսյանի

Երևան, 2006
Կանչողը ծերունի է

8 Շը լոր, շը - լոր, շը-լոր, շը-լոր,
8 շը-լոր, շը - լոր...

ՄԵՂԻ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Չայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի
Վերձանությունը՝ Մ. Սարգսյանի

Լոռի, ք. Ստեփանավան, 1998
Բանասաց՝ Արմենուհի Թումանյան

Մե-ղըր, մե-ղըր, ա - մա-րատ մե - ղըր, ա-մեն ցա-վի դե-ղը:
Տա-րեք, բուժ-վե-ցեք, ան - տար - քեր մի ան - ցեք, քաղ - քը - ցիք...

ԱՐԵՎԱԾԱՂԿԻ ՍԵՐՄԵՐ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Չայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի
Վերձանությունը՝ Ջ. Թազակչյանի

Երևան, 1976, Կոլտոնեսային շուկա
Բանասաց՝ Նեկտար

$\text{♩} = 72$ Ա-ղով լա՛վն ա, ինչ-քան լա՛վն ա...
 $\text{♩} = 112$ Պը-րոր ա - րեք, մոր ա - ռեք, չեք հա - վա-նում մի ա - ռեք:
 $\text{♩} = 60$ Ու - տո - ղը գի - դի, չու - տո - ղը ի՞նչ գի - դի...

ԱՐԵՎԱԾԱՂԿԻ ՍԵՐՄԵՐ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Չայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի
Վերծանությունը՝ Զ. Թագակչյանի

Երևան, Կոլտնտեսային շուկա, 1976
բանասաց՝ Նեկտար

$\text{♩} = 60$

Ա-ղով լա-վն ա, ինչ-քա՞ն լա-վն ա:

Պըրոր ա-րեք, նոր ա - ռեք, Չեք հա - վա նի, մի ա - ռեք:

Ա-ղով լա-վն ա, ինչ-քա՞ն լա-վն ա:

Պըրոր ա-րեք, նոր ա - ռեք, Չեք հա - վա նի, մի ա - ռեք:

Ա-ղով լա-վն ա, ինչ-քա՞ն լա-վն ա:

Պըրոր ա-րեք, նոր ա - ռեք, Չեք հա - վա նի, մի ա - ռեք:

ՍԱՌԸ ԶՈՒՐ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Չայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի
Վերծանությունը՝ Մ. Սարգսյանի

Երևան, 2006
Բանասաց՝ Կառլեն Մեղրոսյան

Տարբերակ 2

Սա-ռը ջու - ըր, լավ, պաղ ջու - ըր, նոր-վա քե - թած՝ լավ պաղ ջու - ըր:

Նոր եմ քե - րեկ, նոր - վա քե - թած,

Սա - ռը ջու - ըր, լավ, պաղ ջու - ըր,

Նոր եմ քե - րեկ, նոր - վա քե - թած...

ՍԱՌԸ ԶՈՒՐ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆԶ

Ձայնագրությունը՝ Հ. Պիկիյանի
Վերձանությունը՝ Մ. Սարգսյանի

Երևան, 2006
Բանասաց՝ Կարինե Խուդաբաշյան



ԶՈՒԿ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆԶ

Ձայնագրությունը՝ Հ. Պիկիյանի
Վերձանությունը՝ Մ. Սարգսյանի

Երևան, 2005
Բանասաց՝ Աղավնի Թումանյան



ԺԱՎԵԼ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆԶ

Ձայնագրությունն ու վերձանությունը՝
Մ. Սարգսյանի

Երևան, 2006
Կանչողը կին է



ԺԱՎԵԼԻ ՍՊԻՐՏ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆԶ

Ձայնագրությունը և վերձանությունը՝
Զ. Թադևյանի

Երևան, 2002
Կանչողը կին է



ԺԱՎԵԼԻ ՍՊԻՐՏ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Ձայնագրությունն ու վերծանությունը՝
Մ. Սարգսյանի

Երևան, 2006
Կանչողը կին է



ԺԱՎԵԼԻ ՍՊԻՐՏ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Ձայնագրությունն ու վերծանությունը՝
Մ. Սարգսյանի

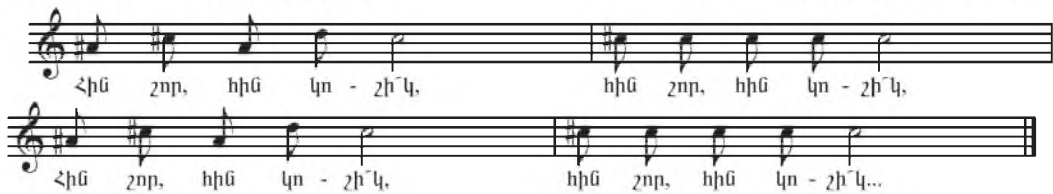
Երևան, 2006
Կանչողը կին է



ՀԻՆ ՇՈՐ, ՀԻՆ ԿՈՇԻԿ ՀԱՎԱՔԱՂԻ ԿԱՆՉ

Ձայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի
Վերծանությունը՝ Մ. Սարգսյանի

Երևան, 2006
Բանասաց՝ Արմիկ Ստեփանյան



ՀԻՆ ՇՈՐ, ՀԻՆ ԿՈՇԻԿ ՀԱՎԱՔԱՂԻ ԿԱՆՉ

Ձայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի
Վերծանությունը՝ Մ. Սարգսյանի

Երևան, 2006
Բանասաց՝ Նազենիկ Սարգսյան



ՀԻՆ ՇՈՐ, ՀԻՆ ԿՈՇԻԿ ՀԱՎԱՔԱՂԻ ԿԱՆՉ

Ձայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի
Վերծանությունը՝ Մ. Սարգսյանի

Երևան, 2006
Բանասաց՝ Կարինե Խուդաբաշյան



ԴԱՆԱԿ - ՄԿՐԱՏ ՍՐՈՂԻ ԿԱՆՉ

Ձայնագրությունը և վերծանությունը՝
Զ. Թադևլյանի
Տարբերակ Ա

Երևան, 1995
Կանչողը տղամարդ է



Տարբերակ Բ



ԴԱՆԱԿ - ՄԿՐԱՏ ՍՐՈՂԻ ԿԱՆՉ

Ձայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի
Վերծանությունը՝ Մ. Սարգսյանի

Երևան, 2005
Կանչողը տղամարդ է



ԿԱՐԻ ՄՔՔԵՆԱ ՎԵՐԱՆՈՐՈԳՈՂԻ ԿԱՆՉ

Ձայնագրությունն ու վերծանությունը՝
Կ. Խուդաբաշյանի

Երևան, 2006
Բանասացը տղամարդ է



ՍՊՈՒՆԳ ՎԱՃԱՌՈՂԻ ԿԱՆՉ

Ձայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի
Վերծանությունը՝ Զ. Թազակչյանի

Երևան 2012
Կանչողը կին է

Գուպ - կա ա - ռեք, ըն-տիր, գուպ - կա ա - ռեք,
գուպ - կա ա - ռեք, է - ժան գուպ - կա ա - ռեք:
Գուպ - կա ա - ռեք, գուպ - կա ա - ռեք, գուպ - կա ա - ռեք:

ՄՈՒՐԱՅԻԿ ԵՐԵԽԱՅԻ ԿԱՆՉ

Ձայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի
Վերծանությունը՝ Մ. Սարգսյանի

Երևան, 2006
Բանասաց՝ Կարինե Խուզաբաշյան

Պի - լի - բո, պի - լի - բո, պի - լի - բո, պի - լի - բո...
Մայ - բիկ ջան, բույ - բիկ ջան,
Սի կը - տոր հաց տը - վեք,
Մայ - բիկ ջան, բույ - բիկ ջան:

Ամփոփենք: Թեև վերը ներկայացված ձեռնով ասվող օրինակները տարբեր ժանրային և քննատիկ խմբերի են պատկանում, սակայն, բոլորն էլ ազատ-հանկարծաբանական (ինսյուվիզացիա) բնույթի ստեղծագործություններ են⁴⁷:

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

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

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

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

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

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

Կոնկրետ գոծողություններից սերվող ասերգերը կարող են ընդմիջվել ներկաներին ուղղված դիմելաձևերով, խորհուրդներով, հորդորներով, գայրույթ արտահայտող խոսքով, որոնք ներհյուսվում են տեքստի ու մեղեդու հենքին:

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

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

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

Ի տարբերություն հայտնի, կայուն ժանրերի՝ հիշյալ լծորդումների երաժշտագիտական քննությունը դեռևս կատարված չէ՝ գրանցված նյութի սակավության պատճառով: Այս կարվածքով, հատուկ կարևորում են ստանում Վարդավառին Հառիճի վանքում Կոմիտասի գրանցած պարերգերի նկարագրությունն ու վերլուծումը, ինչպես և գուրաներգին նվիրված աշխատանքը [Կոմիտաս 1941, 68-105], որ ըստ էության, մեզ հայտնի հանպատրաստից, դիպվածային հորինումների լավագույն ուսումնասիրությունն է⁴⁸:

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

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

ա) խոսքային տեքստերի գերակշիռ մասն ազատ շարադրանք ունի՝ բարբառին հարագատ առոգանությամբ,

բ) առավել երաժշտական են, կամ մեղեդայնացվելու միատուն ունեն փաղաքշանք, հորդոր, երագանք արտահայտող դարձվածքները, նկատելի է պարբերական չափակարգը, որ գործընթացի շարժման արտացոլումն է,

գ) խոսքային տեքստում գերակշռում են կրկնակային տողերն ու կրկնակները՝ հագեցած կենդանուն ուղղված քաջալերանքի, հորդորի ու փաղաքշական, երբեմն նաև՝ հանդիմանանքի արտահայտվածություններով,

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

ե) հիմնատող, կրկնակային տող, կրկնակ փոխհարաբերությունը միակերպ չէ՝ պայմանավորված հանպատրաստից հորինման սկզբունքներով:

Նկատենք մի ուշագրավ երևույթ ևս, որ բնորոշ է հիշյալ բոլոր *չեղով ասվող* տիպերին՝ անկախ ժանրային պատկանելությունից ու կատարողից: Խոսքն ասերգերի հանկարծաբանական տեքստի բովանդակության առանցքային բաղադրիչների մասին է, որով պայմանավորվում է կառույցի կմախքը: Մխեմատիկորեն այն կարելի է պատկերել հետևյալ կերպ.

ա) գովք,

բ) դիմում-հորդոր,

գ) գործողության նկարագրություն,

դ) կատարվող գործողության նպատակը,

ե) ակնկալվող արդյունքը,

զ) կատարողի ընտանիքի պատմությունը:

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

ա) նկարագրվում է կատարվելիք աշխատանքը,

բ) ներկայացվում հուզող խնդիրը և արժեքավորվում,

գ) պատճառաբանվում վերաբերմունքը (կատարողի),

դ) արտահայտում խոհերը՝ դեպի անցյալ, մտովի անդրադարձով

ե) վերադառնում է ներկա,

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

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

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

Ուշագրավ է նաև, որ որոշ ժամանակ անց նույն բանասացից նույն նյութը գրանցելիս փոխվում են թե՛ տեքստի նախկին բովանդակությունն ու տրամադրությունը, թե՛ ելևէջումներն ու ձայնածավալը, սակայն, ռիթմիկ պատկերը հիմնականում զերծ է մնում ակնհայտ փոփոխություններից: Անփոփոխ է մնում կառույցի բուն առանցքը, որ ամենայն հավանականությամբ, հարացուցային անդրադարձման արդյունք է:

Ինչպես ցույց են տալիս վերը բնութագրված տարաբնույթ ասերգերը (օրոր, բռնոցի, գովք, խնամքի, կքի), խնդրո առարկա *չենով ասվող* ժանրում հաճախ հանդիպող երևույթներից է հնչյունավորված խոսքը պահի տրամադրությանը և գործընթացի բնույթին հոգեհարազատ որևէ սիրված երգով, առանձին տողերով կամ մեղեդիով համեմելը: Տարածված են «Ես մի ծառ եմ ծիրանի», «Սարերի հովին մեռնեմ», «Աղեն մածուն մերել ա», հարսանեկան ծիսական երգաշարից՝ «Տանում են, աղե ջան...», «Տասնութ տարեկան, աղե ջան, դարդի տիրացա» և սիրված այլ երգերի, ավանդական պարերգերի, խաղիկների մոտիվները⁴⁹: Դիտելի մի ուշագրավ փաստ էս. եթե կին բանասացները «ձենով ասելիս» ավելի հակված են ավանդական ժողովրդական մտածողության ծիրում ծավալելու իրենց հորինումները, ապա տղամարդիկ գերակայորեն ստեղծագործում են աշուղական երաժշտախոսքային ոլորտում (հմմտ. վերը հիշված օրորները): Ամենայն հավանականությամբ, առկա է աշուղական արվեստն իրրև բարձրակետային չափանիշ ընկալելու գործոնը: Կին բանասացների երգվող տեքստերում հաճախ, իրրև հոգսաշատ կյանքին հակադրվող անհոգության (իդեալական կյանքի) խորհրդանիշ, ենթագիտակցորեն հնչում են «աղջկական շրջանի» ռոմանտիկ սիրո, բնության կամ հարսանեկան ծեսին բնորոշ մեղեդիներն ու երգատողերը:

Համեմատաբար երիտասարդ սերնդի բանասացների շրջանում ուրվագծվում է մեր օրերում զանգվածայնորեն կենցաղավարող *ռաբիս* ժանրի երաժշտությանը նախապատվություն տալու միտումը:

Մի հետաքրքիր դիտարկում էս. այսօր մեծ տարածում գտած աղանդավորական շարժման ինքնատիպ դրսևորումներից են մանուկների գովքի, բռնոցիների և օրորերգերի համալսարաստից հորինումներում հոգևոր թեմաներով զրված նորագույն պարզունակ երգերի մեղեդային տարբեր դարձվածքների ու խոսքային, բանաձևային կառույցների «ցիտատային» կցորդումները կամ դրանց երաժշտախոսքային մտածողության ոլորտում ներամփոփվելը: Երկու տարբերակում էլ հիմնական կառույցն ատաղձվում է կոնկրետ ժանրի մտածողության սահմաններում⁵⁰:

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

բուն ժանրի հետ ուղղակի կապ չունեցող փաստերը, այնպես էլ դիպվածային երևույթների մուտքը բանահյուսական տեքստ, բնորոշ են առանձին կենցաղի բաղադրատարր դարձած հանպատրաստից կառույցներին: Այսպես, կով կթելու ժամանակ ներս է գալիս հարևանն ու ինչ-որ բան խնդրում, որն իր անմիջական արտացոլումն է ստանում երգվող տեքստում՝ վերջինիս անձին առնչվող մի դրվագով: Մեկ այլ տարբերակում, երեսային օրորելիս, հանկարծ տատը հիշում է վաղամեռիկ հարազատներից մեկին ու երգի մեջ ներթափանցում է ափսոսանքը, որ օրորոցում քնած ձագուկը միայն պատմություններով պիտի ճանաչի իր հարազատին: Կամ՝ սգացողը, ողբ ասելիս, հիշում է հեռավոր երկրում գտնվող ազգականներից մեկին, որը հնարավորություն չունի անձամբ վերջին հրաժեշտ տալու հանգուցյալին և այդ փաստն անմիջապես արտահայտվում է ողբ-գովքի տեքստում (հանպատրաստից հորինվող այս գովքերին կանոնադաշտանք համապատասխան բաժնում):

Կարող են լինել դեպքեր, երբ մեղեդու փոփոխության արդյունքում փոխվում է նաև ժանրը. օրինակ՝ «Ջաթքնի՛ր, լառ...» հայտնի երգն օրորոցային է՝ քայլերգի վերածված ռիթմով: «Արի՛, իմ սոխակ»-ը ևս օրորոցային է, վերափոխված մարտական երգի: Կ. Զալիկյանի երգչախմբի կատարմամբ հնչող «Օրոր»-ում շեշտադրվում է երգի ծիսական-մոգական հենքը, որը և զարգացնելով, խմբավարն այս ժանրում նորովի մեկնաբանության է հասնում՝ գիտակցաբար փոխելով ռիթմիկ պատկերն ու կատարման կերպը:

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

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

ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՐԿՐԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԾԻՍԱԿԱՐԳՈՒՄ

ԳՈՒԹԱՆԵՐԳ.

ԵՐԳԱՅԻՆ ՀԱՆՊԱՏՐԱՍՏԻՅ ԿԱՌՈՒՅՑԸ ՎԱՐԻ ԱՐԱՐՈՂՈՒԹՅՈՒՆՈՒՄ

Նախորդ գլխում քննության առնված *ձեռնով ասվող* հանկարծաբանական կառույցներն առկա են նաև երկրագործական աշխատանքների ընթացքում հնչող երաժշտական ժանրերում: Ի տարբերություն վերը ներկայացվածի, որտեղ երաժշտաբանահյուսական տեքստերի մեծ մասը կիրառվում է իբրև չգիտակցված ծիսական իրողություն, ավանդական երկրագործական մշակույթում այդ կառույցները վերածվում են ծիսական արարողությունների անմիջական բաղադրիչների: Գութանավարի արարողակարգում հրնթացս ստեղծվող ու հնչող երաժշտախոսքային տեքստերից այս գլխում մեր խնդրո առարկան հանրահայտ «Հոռովելն» է, որ փորձել ենք քննության առնել երկրագործական մշակույթի համատեքստում:

Ավանդական կենցաղի ու մշակույթի ուսումնասիրությամբ զբաղվող գիտնականների աշխատանքներում բազմաթիվ արժեքավոր փաստեր ու դիտարկումներ կան հայոց երկրագործական մշակույթի առանցքային ոլորտների, առանձին ճյուղերի և գործընթացների մանրամասն նկարագրության ու համեմատական քննության վերաբերյալ [Ерицов 1886: Բդոյան 1972]: Ուշադրությունից չեն վրիպել նաև երկրագործական պաշտամունքին ու տոնական, ծիսական⁵¹ մշակույթին խարսխվող ժողովրդական բանահյուսական ու երաժշտական ստեղծագործությունները [Հայ շինականի աշխ. երգերը 1937: Кушнарев, 1958: Բրուտյան 1983]: Գեռես XIX դարից, ի շարս ավանդական աշխատանքային երգերի, մեր անվանի երաժշտագետներ⁵² ևս բարեխղճորեն հավաքել, կանոնակարգել ու հրատարակել են երկրագործության գործընթացներին աղերսվող երգերը՝ ժամանակի երաժշտագիտական քննության ընդունված օրենքների համաձայն: Իբրև լավագույն օրինակ կրկին հիշեք Կոմիտասի հայտնի հողվածը՝ Վարդաբլուր գյուղի հոռովելի մասին [1941, 68-105]: Ըստ Ջ. Թագակչյանի [2009, 10]՝ թեև Կոմիտասն իր իսկ նոտագրած շուրջ երեք տասնյակ հոռովելների ընդհանրական վերլուծությունը չի կատարել, սակայն գրառելիս գիտական լուրջ մոտեցում է դրսևորել՝ նկատի ունենալով մեղեդիական ու ձայնակարգային կառույցների տիպային բազմազանությունն ու երաժշտալեզվական յուրօրինակությունը: Նրա ուշադրությունից չի վրիպել թեկուզ և մեկ երաժշտական նախադասության սահմաններում ամփոփված, գիտական հետաքրքրություն ներկայացնող և ոչ մի պատահիկ: Իրավամբ՝ պահպանելով հանպատրաստից երգաստեղծության այս ժանրին բնորոշ հատկանիշները (ելևէջակարգ, չափակշռույթ) և բանահյուսական շարահարության հետ միաձույլ կերտվածքների վերնաշենքային դրսևորումները՝ հոռովելներն աղերսվում են հայ հոգևոր երգարվեստին: Խնդրի խորագին ուսումնասիրությունից Կոմիտասը եզրակացրել է, որ հոգևոր և ժողովրդական երգերի, այդ թվում նաև հոռովելների միջև կապը կարելի է որակել որպես արյունակցական (քույր և եղբայր) [Կոմիտաս, 1941, 9-14]: Նույն ակունքից ծնունդ առած և դարեր շարունակ կողք կողքի գոյատևած հոգևորն ու ժողովրդա-

կանն իրենց հայեցի ինքնության յուրօրինակ դրսևորումները կադապարելիս՝ միմյանցից փոխազդվել ու հարստացել են, որն առավել ընդգծվում է հոռովելների պարագային [Թագակչյան 2009, 15]: Հայոց երաժշտապետը երկրագործի ստեղծած այս հանպատրաստից հորինումները բնորոշում է իբրև «անգիտակից, ինքնաբերական» արարումներ [Հայ գեղջուկ երաժշտություն, 34-35], որոնք նրա բնական միջավայրի ու կյանքի ուղղակի արտացոլումն են:

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտարշավային խումբը 1996թ. Լոռվա մարզում⁵³ նպատակադրվել էր ճշտել, թե որքանով է ժողովրդի հիշողության մեջ պահպանվել Կոմիտասի գրանցած տարբերակը և ժամանակն ու երկրագործական մշակույթում տեղի ունեցող փոփոխություններն ինչ «խմբագրումներ» են կատարել հոռովելի գործառնության ու կատարման կերպի մեջ: Ալավերդի քաղաքում, Սանահին, Հազվի, Աբորի, Ակներ, Մղարթ գյուղերում ուսումնասիրությունները ցույց տվեցին, որ տարեց բանասացների գերակշիռ մասը գիտե հոռովել կանչել (անշուշտ, խոսքը ոչ թե գուրաներգի երգային դրսևորությունների, այլ կատարման իրողության մասին է): Նշենք, որ բանասացների հիշողությամբ ևս հավաստվում էր Երաժշտապետի կարծիքը. 65-ից բարձր տարիքի գրեթե բոլոր բանասացները կարողանում էին հողը վարելու գործընթացի մանրամասները նկարագրելով վերապատմել արարողակարգը՝ զուգակցելով սեփական մեկնաբանումներով: Միաժամանակ ձգտում էին ճշգրիտ ներկայացնել մասնակիցներից յուրաքանչյուրի վարքագիծը, գործունեությունը՝ դրան համընթաց ասվող խոսքային ու երաժշտական տեքստերը:

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

Հաջորդ գիտարշավների ընթացքում⁵⁴ ջանում էինք հնարավորինս մեծ թվով հոռովելներ ու հարակից տարբերակներ ձայնագրել, գրանցել երևույթի կենցաղավարումը՝ արարողակարգի մանրամասն նկարագրությամբ: Հայսմ՝ ձայնագրվեց շուրջ երկու տասնյակ ամբողջական հոռովել, գրեթե մեկ տասնյակի հասնող տարբերակներով ու պատառիկներով՝ ուղեկցող ազգաբանական նյութով: Ուշագրավ է, որ գրառված տեղեկությունների ճշմանն նպատակով անցկացվող խմբային հարցումների ժամանակ, բանասացները միմյանց լրացնելով փորձում էին վերհիշել գուրանավարի ամբողջական գործընթացը՝ ներառելով մասնակիցներին, աշխատանքային, վարքագծային, խոսքային ու երաժշտական տեքստերը: Ուսումնասիրու-

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

Կանոնակարգելով և ի մի բերելով գիտարշավների ընթացքում գրանցված ազգագրական նյութերը ձայնագրյալ հոռովելների ու բանասացների վկայությունները և համեմատելով հրապարակված մասնագիտական գրականության տվյալների ու Արվեստի ինստիտուտի ձայնադարանային ֆոնդի շուրջ 70 երաժշտական օրինակների հետ, կարող ենք եզրահանգել⁵⁶, որ՝

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

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

գ) Հոռովելը կատարվում էր իբրև ամբողջական արարողություն, որը կանոնակարգված էր ժամանակի, տարածության, գործողության, դերակատարների ու նրանց վարքագծի, համապատասխանաբար նաև՝ երաժշտախոսքային տեքստերի մակարդակներում⁵⁸:

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

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

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

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

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

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

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

ներքին տրամաբանությամբ այդ ստեղծագործությունները շարունակելի են, անվերջանալի՝ հավաստելով հավերժության խորհուրդը (տե՛ս նոտային օրինակները): Այսօրինակ «սկիզբն» ու «ավարտը» պարբերաբար կրկնվող փուլի առանձին մասերն են, քանի որ գրի առնողն «անվերջությունից» սոսկ մի հատված է փաստագրում, ինչպես արդեն նշել ենք նախորդ գլխում: Հայսմ՝ գրանցված հոռովելների «աշխատանքային երգ» անվանումը պայմանական է, քանզի դրանք վարի արարողակարգի բաղկացուցիչ տարրն են՝ մասնագետի կողմից առանձնացված ու ժանրային շրջանակում գետեղված: Պատահական չէ, որ դաշտային պայմաններում գրանցված գութանավարի գործընթացի տարրեր հատվածներն արտացոլող երաժշտախոսքային բանահյուսական նյութերը, կարող են խիստ տարբերվել միմյանցից քե՛ մեղեդային, քե՛ բանաստեղծական հենքով ու մտածողությամբ, քե՛ն միևնույն հարացուցային կմախքն ունեն (խոսքը տվյալ պատմագրական գոտուն բնորոշ երաժշտական լեզվի մասին չէ): Ավելացնենք, որ գրանցողը միշտ չէ, որ ամբողջական շրջափուլի ականատեսն է դառնում, այլ ավելի հաճախ փաստագրում է ամբողջի առանձին հատվածները. սկիզբը, ընթացքը, ավարտը, քեկուզ և կենդանիներին ուղղված կանչերն ու հորդորները: Այս առումով, Կոմիտասի գրանցած տարբերակը երևույթի խտանյութի վերածված ամբողջականությունն է⁵⁹:

Հոռովելի ծիսաառասպելաբանական սյուժեներից⁶⁰ կղիտարկենք միայն մեկը՝ հողի արգասավորմանն ուղղված արարողակարգը⁶¹:

Հրատարակված բանաստեղծական տեքստերը դիտարկելիս տարբեր հատվածներում հանդիպող կախման կետեր են նկատվում, որոնք հաճախ չեն կապվում նախորդող ու հաջորդող նախադասությունների հետ: Քիչ չեն նաև աշխատանքային գործընթացի հետ ուղղակի առնչություն չունեցող՝ սեռական վարքագիծ ակնարկող բառերը կամ արտահայտությունները, կնոջ մարմնի պատկերումները, երբեմն նաև անպարկեշտ՝ «հայիոյական» խոսքերը: Այսպես, քննությունը ցույց է տալիս, որ հաճախ կցկտուր կամ հատուկենտ պահպանված այսօրինակ բառերն ու արտահայտությունները պատահականություն չեն, քանզի որոշակի նպատակաուղղվածություն, հասցեատեր, գործողության վարքագիծ, կատարման վայր ու ժամանակ ունեն: Դրանցից ամենատարածվածը երիտասարդ կնոջը գրկելու, համբուրելու, մոտակա բլուրները կամ ակոսները տանելու, հետը պառկելու, «միտքը ծռելու», «ճիժ վաստկելու» մոտիվներն են, որոնք ակնառու են և՛ ուղղակի տողերից և՛ կարդացվում ենթատեքստում:

Գութան քալե ծաղկուն բիար,

Գոհան էգավ մաճկլլի յար.

Մանջկալ քու մաճը թող՝

Կընա քու պագն առ:

[Հայ շինականի...1937, 70, Վան]

Գութա՛ն, գութա՛ն աստվածաբան,

Առինք իջանք հրտ գետափան,

Խունկ ու խեցիկ պառվըներուն,

Բախ ու փետատ հավըրներուն,

Կանաչ վարոց հոտըղներուն:

Ազոավ նստեր վրը քարերուն,

Աղջի՛կ, աղջի՛կ, ջան աղջի՛կ,

Պագ մի խառ՝ս հոտըղներուն:

Մեր գութան կծու-կծու,

Իրիցու առուն ինձի ցուցու՛,

Ջար շեկ գըմեշ պարկըցու,

Բռնա՛ պոչեն կանգըցու,

Քարոզ կ'իսա աղջկներուն,
 — Եկէ՛ք, առէ՛ք հոտըդներուն:
 Առին, իջան մըջ բլրերուն,
 Դըճու խառն մանճկըլներուն:
 Գութա՛ն, գութա՛ն, աստվածաբան,
 Չարկի լորուն, բարձա ջորուն,
 Տարա, առա խունկ արպըշում,
 Խունկ՝ պառվըներուն,
 Արպըշում՝ աղջըկներուն.

Չարկա, հանա հոտըդցու,
 Անուն դընա հորեվորին:
 Հորեվոր, հորվիս գետին,
 Փոշետուն, փոշին գլխին,
 Խարզընտուն, խնձոր գոտին,
 Ագապ աղջիկ ուժաընվորին,
 Մռաըլտուն, մուկն ի բերան,
 Հաց ու պանիր ամուլվորին,
 Խերն ու բարին մեր մանճկըլին:

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

Հարս եմ ու հարս, Կարմիր ու ճերմակ հարս.
 Առնեմ, պառկեմ ակոսիդ,
 Եղ ե քագա հավասը:

[Հայ շինականի... 1937, 94]

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

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

Մաճը մաճին է, ձեռն ակնջին
 Վա՛յ ուշտան հոտաղ, ... խան բաջին է:
 [ԷԱԺ. 1901, 141, Ղարս]

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

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

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

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

Ականատեսների ու հոռովել կանչողների հավաստմամբ՝ ավանդույթի համաձայն, երգի բուն տեքստից զատ ընդունված էր նաև մաճկալի և երկրագործներին կերակուր՝ հաց բերող հարս ու աղջիկների միջև փոխանակվող երկխոսությունը: Ըստ Էուրյան, այս ծիսական երկխոսությունը սեռական գործողության խոսքային փոխակերպում է, որ ընթանում է հարց ու պատասխանային եղանակով: Այն ասվում է և՛ ուղղակի, և՛ անուղղակի, թեև մեկմեկու խոսքը լսելը պարտադիր չէ: Այսպես, գիտարշավների ժամանակ քանիցս աշխատել ենք տարբեր սեռի բանասացների կարծիքն ու վերաբերմունքը ճշտել այս երևույթի նկատմամբ: Թե՛ տղամարդիկ, թե՛ կանայք չեն թաքցնում մեծան երկխոսության փաստը: Ըստ նրանց, երբ հաց բերող կինը կամ աղջիկը բավականաչափ հեռանում էր, սակայն դեռևս հողագործների տեսադաշտից չէր անհետացել, մաճկալը նայում էր նրա հետևից ու «դարով էր տալիս» (հայհոյել): Ու թեև տուն վերադարձող կինը չէր լսում ասվող փաստացի տեքստը, սակայն ընկալում էր խոսքի ընդհանուր հնչյունային արտահայտությունը: Ի տարբերություն նրա, մաճկալի կողմից իբրև անուղղակի հայհոյանք ձևակերպվող սեռական ցանկությունը պարզորոշ լսում էին վարի բոլոր մասնակիցները, որոնք էլ արձագանքում, ձայնակցում էին՝ միանալով նրա վերջին ձայնարկություններին (հմմտ. մենակատար-խումբ կատարման կերպին): Նկատենք, որ հայոց կենցաղում ընդունված պահվածքային կարգի համաձայն, ազգակից կնոջ հանդեպ մեծան որևէ անհարգալից վերաբերմունքն, իբրև պատիժ, առնվազն ծեծկռտուք կամ արյունահեղություն պիտի ենթադրեր: Մակայն բանասացների նկարագրած դեպքերի խաղաղ ընթացքը, հատկապես, մաճկալին ձայնակցող արյունակից տղամարդկանց վարքից պարզորոշ է, որ խոսքը ոչ թե կենցաղային միջադեպի, այլ կարգաբերված ծիսական հայհոյանքի իրողության մասին է, որը կարելի է համադրել հայտնի *ծխական հայհոյանքի* (Եսխրողգիս) հետ: Ասվածը հավաստում է նաև դրան «արժանացած» կնոջ պահվածք-պատասխանը, որն, ըստ բանասացներից զրանցած մեր վերականգնումների՝ դրսևորման երկու տարբերակ ուներ: Հայհոյանքը «լսած» կնոջ վարքը համահունչ է ժամանակին բնորոշ վարքագծային կանոններին. մի պահ կանգ է առնում, ետ նայում, կարմրում է, ապա քթի տակ փնթփնթալով ու կիսաձայն «Տե՛ր Աստված, մեղա՛...» կանչելով հեռանում է՝ աստիճանաբար արագացնելով քայլերը: Երկրորդ տարբերակում, հայհոյանքի «արժանացած» կնոջ պատասխանը, զայրացկոտ ու վիրավորական է, որ Հայաստանի տարբեր շրջաններում ուղեկցվում է նույնակերպ բանաձևային առանցք ունեցող տեքստով.

Ալ գութա՛ն, ալ գութա՛ն, հոտաղ, մաճկալ լա՛լ գութան...

[ԴԱՆ, Լոռի, 1992]

Գութան, գութան, ա՛լ գութան,
խովիդ քարե-քար գութան,
Եկան քովեղ անց կացան,
Հոտաղ, մաճկալ, լա՛լ կեցան...

[Հայ շինականի... 1937, 94, Գարս]

Կամ՝ Ալ գութան, հա՛, ա՛լ գութան,
 Եզն ու գոմեշ, չա՛լ գութան,
 Եկա կըշտներովդ անցկացա,
 Հոտաղ, մաճկալ, լա՛լ գութան...
 [Հայ շինականի... 1937, 63, Բորչալու]

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

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

ա) իբրև աշխատանքից հոգնած երկրագործներին զվարճացնելու նպատակով արված կատակ, «շուլուխ», բ) կին տեսած տղամարդու բնական արձագանք ու վարքագիծ՝ «դե տղամարդ ա, սեր ա...», գ) հացն ուշացնողների հանդեպ քաղցած մարդուն բնորոշ զայրացկոտ վարվելաձև (բայց չէ՞ որ ճաշ բերողները միշտ չէ, որ ուշանում են), դ) «Օրենք է, աղաք է, ջուրը տանողին, հացը բերողին պըտի դարով տան, որ լավ լինի: Որն էլ ռավել տվուց, դարով չի՛ տեր, ասեին՝ լավ չի անում...» [ԴԱՆ, 1990, Լոռի]: Բոլոր տարբերակներում ընդգծվում է այդ «ուշուց տալու», «հրվիժվելու», «կեղտոտ խոսքի», «ամոք խոսքի» անհրաժեշտությունը՝ քանի որ «պապական աղաք ա, պտի ասվի»: Բանասացները նշում են բանաձևային խոսքի առաջին տողը՝ «Ա՛յ գնացող, քեզ եմ ասում, լավ իմացի՛...», չի շարունակում խոսքը, քանզի՝ «ամոք է...»: Ահա մի քանի օրինակ, մեր գրանցած նյութերից՝ [ԴԱՆ, 1990, Լոռի]:

Հո՛, հոռովել, հո՛... Էն հաց բերողին եմ ասու՛մ, հո՛... (դարով եմ տալիս...)

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

Կուժը վեր գցեմ... (հայհոյում է):

Հո՛... այ, գնացող, ճիպոտս պըտըտե՛մ, քամակդ խըտըտեմ, հո՛..., կամ՝

Ճիպոտս պըտըտեմ, աղյուխդ թըջըրեմ...,- «...շատ բաներ են ասում»:

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

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

ամենայնի, կանոնակարգված է խոսքային, վարքագծային ու նշանային մակարդակներում և պտղաբերությանը նպատակաուղղված սեռական-հմայական գործողությունների խոսքային փոխակերպումն է: Եթե հիշենք, որ հողագործներին «հացը» հերթով տանում էին վարին մասնակցող բոլոր ընտախքների կանայք ու աղջիկները, ապա հիշյալ երկխոսությունն ընթանում է բոլորի միջև, այսինքն, «հայ-հոյանքի» միջոցով խոսքային մակարդակում, սեռական կապ է հաստատվում բոլոր երկրագործների երիտասարդ կանանց ու աղջիկների և մաճկալի միջև: Սրանով կարծես վերականգնվում է երկրագործական ծիսակարգում ընդունված մի իրողություն՝ նոր հերկած ակոսներում համայնքի մասնակցությունը խառնամուսնական ծեսերին, որի բազմաթիվ օրինակներ գրանցված են տարբեր երկրագործ ժողովուրդների տոնածիսական կյանքում [հմմտ. Успенский 1983, 61]:

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

ա) գերակշիռ մասը խմբագրվելով և ձևափոխվելով վերածվել է բանաստեղծական տեքստի հերթական տան (որն էլ հենց տարանջատվում է նախադասության կառույցից՝ ընդհանուր իմաստից դուրս սպրդելով),

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

Էշ մի էկավ Խլաթա,
Բշկուլ օռնն կկաթա,
Որն չբռռա, չքաշա՝
Էնին էնոր հալվա, գաթա,
Քառսուն տարով, ախ՝ քաշա...
[Հայ շինականի... 1937, 87]

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

Վոր չը քաշա, վո՛ր չը բռռա,
Ուր մամ էդնի բըրդու դըռա...
Գործ առավ, յե՛լ...
[Հայ շինականի... 1937, 89]

Էսդին լուծ, Էնդին լուծ,
Վոր չը բռռա, մըռնի ...
Գործ առա՛վ, յե՛լ...
[Հայ շինականի... 1937, 89]

Ուցը՛, ուցը՛, դառդըռի կառուցը,
Ով որ հոռովել չկանչի՝
Էնոր մամի ...
[ԳԱՆ, 1982, Տավուշ]

Գութանը քաշեց խամին,
Կոտրեց էրկրքն սամին,
Վեկ որ հոռավել չըսե՝
... անոր հարսն ու խընամին...

[Հայ շինականի... 1937, 68]

Ինչպես և ակներև է օրինակներից, կրկին խոսքային մակարդակում սեռական կապ է ակնարկվում մաճկալի, իսկ ձայնարկությունների միջոցով նաև մնացյալ հոդագործների ու նրանց արյունակից, ազգական ու խնամխական տարբեր կապեր ունեցող կանանց ու աղջիկների: Եթե հիշենք, որ միտք-խոսք-գործ հասկացություններն ավանդական պատկերացումներում նույնացվում են, ապա ասել և անելը ևս հավասարաթեք են: Ինչպես մորն ուղղված ռուսական հայիոյանքի (матерщина) արմատների ուսումնասիրությանը նվիրված աշխատանքում նշում է Բ. Ուսպենսկին՝ հայիոյանքն ունի առասպելաբանական ծագում և բնույթով ծիսական է: Այն հեթանոսական երևույթ է և տարբեր ժամանակներում յուրովի է իմաստավորվել՝ ներառելով այլևայլ առասպելաբանական ծածկագրեր, սակայն, բոլորի հիմքում ընկած է Հողի և Երկնքի սրբազան ամուսնությունը, որից արարվում, պտղաբերվում է կյանքը: Այսու, հայիոյոդը դիտվում է իբրև Արարիչ կամ Ամպրոպածին, իսկ օրյեկտը՝ Մայր հողը, որը հաճախ փոխակերպվում է, դառնալով Աստվածամայր կամ ուղղակի մայր: Սա է պատճառը, որ հայիոյանքը ծիսական բնույթ ունի և պարտադիր տեղ է գրավել պտղաբերություն ու ծնունդ ակնկալող բոլոր ծեսերում՝ հարսանեկան, Նոր տարվա, երկրագործական և այլն: Երկրագործական ծիսակարգում հայիոյոդը կերպավորվում է իբրև Աստվածային վարող ու ցանող հերոս և զուգավորվում հողի հետ: Սրանով էլ հաճախ բացատրվում են ծիսական հայիոյանքի մյուս գործառնությունները՝ ընկալվելով իբրև չարխափան ուժ, աղոթք, հմայանք [Успенский 1983, 61]⁶²:

Խոսքային մակարդակից բացի, ծիսական հայիոյանքին զուգահեռ չէին բացառվում նաև գործողությունները: Աշխատանքի ընթացքում դրանք վարին մասնակցող և երկրագործներին հաց բերող սիրահարների միջև զուտ նշանային բնույթ էր ստանում՝ դառնալով ոչ վերբալ երկխոսություն (հայացք, դիմախաղ), երբեմն էլ վերածվում խնձորի կամ քաշկինակի փոխանակության: Այս սովորության զանազան նկարագրություններ և ակնարկներ կան քե՛ր բանաստեղծական տեքստերում, քե՛ր պարերգերում ու խաղիկներում: Մինչդեռ, ըստ բանասացների վկայությունների՝ մութն ընկնելուց հետո, աշխատանքից դուրս, նոր հերկած ակոսները⁶³ կարող էին դառնալ նաև սիրային ժամադրությունների և սեռական գործողությունների վայրեր: Եվ եթե դրանք հասարակության կողմից ընդունելի՝ «թույլատրված» վայրեր էին, նոր ամուսնացած զույգերի կամ տակավին զավակ չունեցող ամուսինների համար, որից որդեճնություն էր ակնկալվում, ապա չամուսնացածների համար դրանք գաղտնի՝ «չթույլատրված» հանդիպման վայրեր էին: Դաշտերում սիրային հանդիպումների ընդունված ժամկետը մինչև առաջին ծիլի դուրս գալն էր, որից հետո՝ մինչև բերքահավաք, խստորեն արգելվում էր:

Ամփոփենք: Հոռովելների հրապարակված տեքստերի գիտական ուսումնասիրությունը, ինչպես և երկրագործական մշակույթի ընդհանուր համատեքստում դրանց կատարման համար պահանջվող պայմանների քննությունը հնարավորություն է ընձեռում վերականգնել երկրագործական ծիսակարգի գլխավոր ծեսը: Ակնհայտ է, որ այն արտահայտված խրախճանքային երանգ ունի և միտված է հողի արգասաբերությանը (հմնտ. ծեսում վառ արտահայտված ֆալլիկ խորհրդանիշները, գութանի խոփը, եզների պոզերը, մաճկալի սեռական կարողությունը): Պատահական չէ, որ ավանդության պայմանների ապահովմամբ ընտրված ու կանոնակարգված վարքով հաստատագրված մաճկալի կերպարը, բազմաթիվ տեքստերի հավաստմամբ, սովորական երկրագործներից առանձնանում է նաև նշանային խորհրդանիշով՝ ականջին կրող ոսկե գնդով: Այս համատեքստում, Հոռովելը ոչ թե ընդունված կարծիքի համաձայն սոսկ աշխատանքային երգ է (որի շնորհիվ ապահովվում է վարի ռիթմիկ ընթացքն ու կանոնավորում հողագործների ու լծկանների աշխատունակությունն ու տրամադրությունը), այլև տիեզերաստեղծ առասպելի⁶⁴ և նրա գլխավոր ծեսի երաժշտապոետիկ ծածկագիրը:

ԵԼԸ, ԵԼ, ԵԼ ԱՅ ՇՄՈ, ԱՅ ԹԱԹՈՒԼ

Չայնագրությունը՝ Հ. Պիկիյանի
Վերծանությունը՝ Զ. Թագակյանի

ԱԲԶ, Վայոց ձոր, 1997
Բանասաց՝ Գրիգոր Բաբլոյան

♩ = 176

Այ Շը - մո, այ Թա - քու, այ Լի - պա - րիտ, դե եզ - մե - րը հա - վա - քեք, պե - րեք,
Անձ - րե կա - րող ա կի, շուտ ա - րեք:
Դա, Շը - մո, ի՞նչ է - դավ էն ե - զը, դա, մը - նա - ցե Թո - րո - յի դա - րա՞դ:
Տաթո - րո - յի դա - րա - դեն թո շուտկենճ ա - խե կու - շա - նանք... Հա, սկը - սե, ջան...
Ե - Լ, ԵԼ, ԵԼ, ԵԼ, ԵԼ
ԵԼ սի - րուն, ԵԼ, ԵԼ Ջեյ - րան ջա - նը, ԵԼ, ԵԼ, ԵԼ, ԵԼ
Քյա - շիր, վար ա - նենք, Ջեյ - րան ջան, քյա - շիր, հա, քի հա...

Հա, Շա - քիր ջան, հա, ել, բա լա ել, ել, ել, ել, ել, ել, ել, ել... հա...

Բե - նիկ, իշ - կա, քե - նե լավ եմ «եկ, ել» ա - նում:

Քյա-շիր, մա տաղ, քյա-շիր, Քյա-շիր, վար ա-նենք, քյա շիր, Ջեյ - րան ջան,

Հա, ել, ել, ել, բա-լա, Ջեյ - րան ջան, բա-լա ել, ել...

ՅՈՒ, ՅՈՒ, ՉՈ՛, ՅԱՐԻ՛

Ձայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի
Վերձանությունը՝ Դ. Դանիելյանի

ԱԻՁ, Վալոց ծոր, 1997, Եղեգնածոր
Բանասաց՝ Գառնիկ Բարայան

Յո՛ւ,յո՛ւ, չո, յա - րի բա - լա, չո, յա - րի, Մա - րա - լա, յար, յար, յար...

Քա - - - շի, ու - սիդ մա - տաղ, Լավ ե - գո ջան, լավ ե - գո ջան:

ԵԼ, ԵԼ, ԲԱԼԱ ՋԱՆ, ԵԼ...

Ձայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի
Վերձանությունը՝ Դ. Դանիելյանի

ԱԻՁ, Վալոց ծոր, 1997, Գ. Գլածոր
Բանասաց՝ Մուկուշ Խաչատրյան

Ել, ել, բա-լա ջան, Ել... Ել եմ ա-նում, ել, ել, հա, ել, բա-լա վա-րի, վա-րան ա-նենք, հեյ, Այ Լա-շին ջան...

Վա-րե՛նք, Յա-նե՛նք,
 Աշխար աղլժ-վա-րու-թյան մեջ ե՛նք, փըր-կու-թյուն լի-նի մեր ժո-ղո-ւ-ժ-վուր-դի՛ն...
 Ել եմ ա-նում, Լա-չի՛ն, Մա-րա՛լ ջան, հե՛յ, էյ, ել, ել ե-մ ա-նում...
 Հովն ա-նուշ ա՛, հովն ա-նուշ ա՛, վա-րենք ու ցա-նե- ենք:
 Հո-տաղ ջա՛ն, քշի՛, վա-րան ա-նենք:

ԴԵ ԵԼ, ԻՄ ՄԱՐԱՆՆ

Զայնագրությունը՝ Մ. Մուրադյանի
 Վերծանությունը՝ Ա. Մուրադյանի

ԱԻԶ, Վայոց ձոր, 1957, գ. Աղավաճոր
 Բանաստեղծ՝ Գրիգոր Շահբազյան

♩ = 88

Դե ել, իմ Մա - րա - նըն, ել, ել, ե՛լ,
 դե ել, ել, իմ ջեյ - րա-նը, ջեյ - րա նըն ես դո՛ւ:
 Դե ել, ել, ել, ել, ե՛լ, ո՞նց կոլ - նի ձե - զա - նից պըր - ծը-նեմ:
 Դե քա - շի, քա շենք, վա րենք ար-տը - մի ա-սի՛ն,
 դե ե-լըմ, ել, ել, ե՛լ, ել, ել, ջեյ - րա նըն,
 Գար մա - նա-յին քաղ ցըր օ - րե - թի՛ն վա րենք ար-տըն մի - ա-սին,
 դե ե-լըմ, ե՛լ, ել, ել, ե՛լ, ել, ել, Մա - րանն իմ:

ՈՒՅԸ - ՈՒՅԸ

Գութաներգի կանչ

Ձայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի
Վերծանությունը՝ Զ. Թազակչյանի

Ախալքալաք 1982, գ. Գումրուրդո
Բանասաց՝ Աղավնի Սնոյան

$\text{♩} = 168$

Ու - ցը - ու - ցը, դառ - դը - ուի կը - տու - ցը...

Դեղ հո - ոռ - վել չը - ճը-վա-ցո - դի՛ է - նոր մա-մի ալ.. - ...:

Հո - ոռ - վել, հո՛ - - - ուի...

*) Երգն անավարտ է:

ՀՈՌՈՎԵԼ... ԷՆ ՀԱՅ ԲԵՐՈՂԻՆ ԵՄ ԱՍՈՒՄ

«Դարովը տալու» դրվագ գութաներգից

Ձայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի

ԱԽԶ, Լոռի, 1991, գ. Ակներ

Վերծանությունը՝ Զ. Թազակչյանի

Բանասաց՝ Հարություն Ճատինյան

$\text{♩} = 100$

Հո - ոռ - վել, հո - - - ոռ - վել...

Է - նը հաց քե - րո - դին եմ ա - տում, հա...

*) Բանասացն անավարտ է թողնում ասացածը՝ ամաչում է «դարովը տալուց»:

ՏՂԵՐ, ԴԱԴԻՐԵՐ

Ձայնագրությունը՝ Սրբ. Լիսիցյանի
Վերծանությունը՝ Զ. Թազակչյանի

ԱԽԶ, Պ.Հ. Վասպուրական, գ. Կղզի
Բանասաց՝ Արշակ Բաբայան

$\text{♩} = 104$

Տը- դեք, դադ-րեք, հա սանք...

Բալ-նի տակն ի, ա- դա Շի-րին, Մար-գար, ես ի կսեմ ի- սա ի,

Ո - լո- րեք ի:

Ախ, հեր էր, կը- սեմ մանչ կայ- ներ թո- գին,
 Ո - լո- րեր էր:
 Հեր , շու- կան էր, կու - տեր,
 Հար- մար- ցու - ցե, ա - րան-քըն ի շա - րե
 ժա - ժիկ էս- տե - դան:
 Ա, հել, հել, ա- րե- քըն մե- րըն-գյա էր,
 Ա - րեք էր բոց էր...
 Հել ա - կո - սը, ա- ռա-վել բու-տա-ցեր ի, Կըռ-վան,
 Հո - րո, ել, Հեկ-կի, ել, ել,
 Մա - րալ Կըռ- վա - նուն մա - տաղ, ել, ել, ել, ել...

**ՆՎԱԳԱՐԱՆԱՅԻՆ ՀԱՆՊԱՏՐԱՍՏԻՅ ԿԱՌՈՒՅՅԸ ՊՏՂԱԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆ
ԱԿՆԿԱԼՈՂ ԾԻՍԱԿԱՐԳԵՐՈՒՄ**

Աշխարհի բոլոր ժողովուրդներն էլ, հատկապես երկրագործները, անկախ կրոնական պատկանելությունից, կարևորելով զարման դաշտային աշխատանքները, որոնցից կախված էր թե՛ անհատի, թե՛ ամբողջ համայնքի գոյությունն ու բարեկեցությունը, առանձնակի նշանակություն էին տալիս առաջին անգամ հողը փխրեցնելու և սերմը հողին հանձնելու ժամանակ կատարվող բազմապիսի ծեսերին ու մոգական արարողություններին: Բնության և արգասավորության աստվածներին ու ոգիներին ձոնված քատեռայնացված արարողություններն ուղեկցվում էին աղոթքներով, գոհարերություններով, օրհներգերով ու նվագներով: Հայոց կենցաղում, ըստ գրականության տվյալների ու ականատեսների վկայության, մինչև 1920-ական թվականները, զարմանային աշխատանքներից առաջ եկեղեցու սպասավորները մեծ շուքով ու տոնակատարությամբ օրհնում էին հողն ու հատիկը թե՛ եկեղեցում, թե՛ անդաստանում, ապա միայն սկսվում էր երկրագործական աշխատանքը [Մաշտոց 1840, 696-701]: Բացի քրիստոնեական այս ծիսակատարությունից, գրականության մեջ պահպանված սուղ տվյալները վավերագրում են նաև առաջին անգամ հողն ակոսելու արարողության⁶⁵ մի այլ՝ բուն ժողովրդական տարբերակ, որի տոնական մթնոլորտը, որոշակի փոփոխություններով, առ այսօր կենցաղավարում է շատ մարզերում: Ըստ գրանցված նյութի՝ ժողովուրդը լուսաբացին հավաքվում է գյուղի դաշտերի, արտերի ու այգիների մոտ և աշխատանքն սկսելուց առաջ գուռնաչին հնչեցնում է կանչի նվագը՝ «Մահարին»⁶⁶, ապա սկսվում է տոնախմբությունը. երգում, պարում են, օրհնում ու բարեմաղթում միմյանց, ապա ծաղիկներով զարդարված լծկաններին ու հողագործներին մեծ հանդիսությամբ ուղեկցում դաշտը վարելու⁶⁷:

1970-1980-ական թթ. երկարատև ու մանրակրկիտ պրպտումների շնորհիվ, մեզ հաջողվեց գրանցել առաջին ակոս բացելու արարողակարգի համեմատաբար ամբողջական և չիրապարակված⁶⁸ մի տարբերակ Արագածոտնի, Տավուշի ու Ջավախքի շրջաններում, որը հնարավորություն է տալիս վերականգնել ծեսի նախաքրիստոնեական արմատները, ինչպես նաև խոսել այստեղ անհրաժեշտաբար հնչող «Մահարի» նվագի ծիսական-պաշտամունքային ակունքների մասին: Բանասացներից⁶⁹ գրանցված հատվածային վկայությունների հիման վրա՝ թերևս, հնարավոր է վերականգնել մի ծես, որն ըստ երևույթին, ավանդական կենցաղով ապրող այդ տարածքներում գործում էր մինչև 1920-30-ական թվականները:

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

տեղը գտնվում էր «ամենափայլուն ու խոշոր» աստղի (հավանաբար՝ Բեռնային) տակ՝ կարծում ենք, կարելի է մեկնաբանել, որ այդ տեղը համապատասխանում էր ծխասառնապելլաբանական աշխարհի կենտրոնին: Այդտեղ թողնում էին ծերունուն, իսկ ծեսի մյուս չորս մասնակիցները խաչաձև բաժանվում էին դեպի հյուսիս, հարավ, արևելք և արևմուտք, (աշխարհի չորս կողմերը): Այդ պահին, ըստ հատուկ նշանակությունների, հողի արգասավորմանը միտված գաղտնի ծխական արարողություն էին կատարում, որ կարելի է բնութարել իբրև սերմը հողին հանձնելու խորհրդանիշ⁷⁰: Այնուհետև կրկին հավաքվում էին կենտրոնում, վերադառնում գոռնաչու մոտ և զնալով տուն՝ լուռ պառկում քնելու: Բանասացների հավաստմամբ՝ ծխական արարողության պարտադիր պահանջներն էին գաղտնիությունը, մնջությունը, մասնակիցների առողջ ու բազմազավակ լինելը: Պարտադիր էր նաև գոռնայի առկայությունը՝ թեև նվագաբանը չէր հնչում, այլ ենթարկվում էր ծխական մնջության պայմանին: Համայնքի մյուս մասնակիցների հետ մեր ունեցած զրույցներից կարելի է վերականգնել, որ լուսաբացին, արևի առաջին ճառագայթների հետ մեկտեղ, ողջ գյուղը՝ տոնական հանդերձանքով, ծաղիկներով, մոմերով ու խնձորներով զարդարված⁷¹, երբեմն՝ կարմիր ներկված եղջյուրներով լծկանների հետ միասին, հավաքվում էր դաշտի⁷² շուրջը լողոր, իսկ գոռնաչիներն (գոռնաչի, դամբաչ՝ ծորչի) ու դիողչին կանգնում էին դաշտի սահմանագլխին: Զոռնաչին դեմքը դարձնում էր դեպի արևը՝ աղոթարան, և հնչեցնում «Սահարին» [Պիկիչյան 1995, 54-55]: Դրանից հետո ուրախ պարային մեղեդի էր հնչում և դաշտն ամբողջությամբ առնվում էր համայնական շուրջպարի մեջ: Այս, ընդհանուր օրհնանքների ու մաղթանքների ուղեկցությամբ և գոռնայի անդադար հնչյունների ներքո բացվում էր առաջին ակոսը⁷³:

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

Հայսմ՝ ժողովրդական ավանդույթում հաստատագրված կանչի գործառնության գատ՝ հիշյալ ծեսում «Սահարին», ըստ ամենայնի, կատարված արարողության (փաստի) հնչյունային վավերագիրն է, որ կապվում է նոր կյանքի սկզբի արգասավորման, հողի ու արևի պաշտամունքի հետ և խորը, մախաբրիստոնեական արմատներ ունի: Ուշագրավ է, որ երաժշտին ու մեղեդուն գուգահեռ, այստեղ կարևորվում է նաև գոռնա նվագաբանի (չինչող) «մասնակցության» խորհուրդը:

Մասնագիտական գրականության մեջ և մեր գրանցած դաշտային ազգագրական նյութերի վկայությամբ՝ «Սահարին» առավելագույնս հայտնի է որպես հարսանեկան ծեսի պարտադիր տարր և յուրահատուկ խորհրդանշան: Դրա վկայությունն են գիտաբաններում գրանցված բանահյուսական նշխարները. օրինակ՝ «Սըհարին երեսիցըղ ժուռ գա», «Սհարին քթածակովըտ տյուս կյա» անեծքներն ու «Տե՛ր Աստուծ, րեխանցը Սիհարուն աժան անես» կամ «Սին քյո Սիհարին էլ լսեմ ու աչքս փակեմ» օրհնանք-մաղթանքները [ԴԱՆ, Տավուշ, Հյուսիսային Արցախ]:

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

գահեռ, ինչպես Սպիտակում վերաբնակված ալաշկերտցիների շրջանում (այս մասին մանրամասն տե՛ս հաջորդ գլխում):

Հաճախ այն փոխարինում է «Կանչ» կոչվող մեղեդուն և ազդարարում հարսանիքի սկիզբը՝ դառնալով մի ինքնատիպ երաժշտական հրավերք, որ կոչվում է նաև «Հարսանքականչի»: Ավանդույթի համաձայն, «Սահարին» նվագելուց հետո երաժիշտներն ու հավաքվածները միմյանց շնորհավորում են հարսանիքն սկսվելու առթիվ: Հյուսիսային Արցախում նույն նպատակով այն նվագում են շաբաթ առավոտյան, որպես հրավերք, ինչպես նաև մսացուն մոռթելիս: Նշելի է, որ այդ պարագային մեղեդին կրկնակի անուն է ստանում՝ «Սհարի-Ջանգի» և հրնթացս՝ պարային բնույթ է ձեռք բերում:

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

«Սահարին» պարտադիր հնչում էր հարսանիքի լուսաբացին՝ որպես եզրափակիչ նվագ: Հայաստանի որոշ շրջաններում, ինչպես Սյունիքում, այն կատարվում էր նաև հարսանիքի հաջորդ օրվա լուսաբացին՝ իբրև հարսի անմեղությունը վկայող երաժշտական ազդանշան: Մինչև վերջերս էլ, տեղացի տարեց գումնաչիները հիշում էին, թե քանի տուն են «սարքել» կամ «քանդել» «Սահարի» փչելով կամ չփչելով: Այս կտրվածքով «Սահարին» ուղղակիորեն համեմատելի է աղբրեջանական գյուղերում մեղեդուն տրվող «Չաթդադի»՝ պատուհան կտրել ժողովրդական անվանման հետ⁷⁴: Ուշագրավ է, որ ինչպես առաջին ակոս բացելու ծեսում «Սահարին» հնչում է հողի խորհրդանշական արգասավորման արարողակարգում, այնպես էլ հարսանեկան ծեսում՝ իբրև հարսի արգասավորման վկա-մոմենտիկ:

Մասնավոր դեպքերում, «Սահարի» նվագել են նաև փեսայի, հագվադեպ՝ հարսի տան շենքի մոտ (Արցախ): Այսու՝ հատկանշական է, որ վերը ներկայացված իրողություններում մեղեդու գործառույթը երկու գերակա նշանակություն է ստանձնում. տան շենքի՝ օջախի օրհնություն և կյանքի մի փուլից մյուսին անցնելու խորհրդանիշ:

Ազգագրական նյութերի վկայությամբ, երբեմն «Սահարին» անվանվել է նաև «Արևագալի» (Արցախ), կամ «Առավոտանվագ» (Մեղրի) և կատարվել որպես հարսանեկան ծեսի առավոտյան աղոթք: Ջավախքում [ԴԱՆ, Ախալքալաքի և Ծալկայի շրջաններ], հատկապես կաթոլիկ հայերի մոտ, հարսանիքի ավարտի լուսաբացին «Սահարում» գուգահեռ հնչում է Ն. Շնորհալու հանրահայտ «Առավոտ լուսոյ» երգի տեղական տարբերակը, որը կոչվում է «Առավոտ լուսուն»: Ուշագրավ է, որ այն երգում են տղամարդիկ՝ արևելք շրջվելով, իսկ կանայք միայն մրմունջով ձայնակցում են: Այստեղ ակնհայտ է նվագարանային մուղամը երգով փոխարինելու տեղացիների միտումը, որը նրանք ընկալում են իբրև «կռապաշտությունից» քրիստոնեության անցում: Հայսմ՝ «Սահարին» աստիճանաբար տեղի է տալիս այդ «պայքարում»: Դիտելի է, որ «Առավոտ լուսուն» հոգևոր երգը տեղացիների կատարմամբ շեղվել է բնօրինակից ու ձեռք բերել նոր որակ, որն աներկբայորեն վկա-

յում է նվագարանային մտածողության և կատարման կերպի հետ ունեցած նրա աղերսների մասին⁷⁵:

Եթե վերը բերված կիրառություններում նվագարանային «Մահարին» փոխարինվում է հոգևոր երգով, ապա Շիրակի գյուղերում նույն երգը փոխակերպվում է պարային տարբերակի (Երբեմն՝ պարկապզուկի նվագակցությամբ երգում ու միաժամանակ շուրջպար են բռնում), իսկ Գյումրիում, մինչև այսօր էլ հարսանեկան ծեսի ավարտին կարելի է տեսնել բոլոր մասնակիցների հանդիսավոր, դանդաղ շուրջպարը գլուռնայով հնչող «Առավոտ լուսոյ» հոգևոր երգի նվագի տակ, որը համեմատելի է առաջին ակոսի ծիսակարգի ավարտին բոլորվող պարին: Այս շուրջպարը, որ հայտնի է նաև «Մոմերով պար» անվամբ, հարսին համայնական շրջանն ընդունելու խորհուրդն ունի (ավելի մանրամասն՝ հարսանիքին նվիրված բաժնում):

Պահպանելով ավանդական կառույցի հիմնկան առանցքը՝ մեր օրերում էլ հարսանեկան ծեսը տուրք է տալիս քաղաքային կենցաղի փոփոխվող պահանջներին, որի ինքնատիպ արտահայտություններից է ավանդական փողային նվագախմբի բացակայության պարագային՝ մսացուն մորթելու ծեսը երբեմն «Մահարու» մագնիտոֆոնային նվագով կատարելը, որից հետո հրավիրված ժամանակակից նվագախմբով (ակորդեոն, կլարնետ, դիդ) խնջույքը շարունակելը կամ հարսանիքի ավարտին իբրև աղոթք հնչող «Մահարին»՝ եկեղեցական արարողությամբ փոխարինելը (հմտ. նաև եզմորթքի և առագաստի խմաստաբանական կապերը [Шагоян 2006, 210-227]):

Ինչպես վերը ներկայացված ծիսակարգում «Մահարին» հնչում էր ակոսի բացման ու արգասաբերություն ակնկալելու հնչյունային ծածկագրերով, նույն խորհրդարանությամբ հնչում էր նաև ծննդաբերության ժամանակ՝ հատկապես, երբ ծննդկանը նախկինում անհաջող ծնունդներ էր ունեցել: Այդ պարագային, անկախ օրվա ժամից, ծննդկանի դռան առջև կանգնած գլուռնաչին դեմքը դարձնում էր արևելք և նվագում Մահարի: Ըստ ժողովրդական պատկերացումների, մեղեդու հնչյունների ներքո ծննդկանը ոչ միայն արժանանում էր արևի հովանավորությանն այլև, նմանողական մոգության շնորհիվ, երեխան (պտուղ) ծնվում էր, հաղթահարելով չար ուժերին այնպես, ինչպես արևն էր ծնվում ամպերին հաղթելով՝ խորհրդանշելով կյանքի հավերժությունը: Եթե առաջին տարբերակում «Մահարու» նվագով ակնկալվում է հողի պտղաբերում, ապա այս դեպքում՝ երեխայի ծնունդ՝ մարդու պտղաբերություն: Եվ եթե առաջին ակոսի ծեսը համադրելի է առագաստի գիշերվան՝ իբրև նոր ակոսի բացում, սերմավորում, ապա այս տարբերակում ավարտվում է պտուղ տալով՝ իբրև արդյունք:

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

վիճակից մյուսին: «Սահարին», ինչպես տեսնում ենք, այն մեղեդիներից է, որ ավանդաբար տոների ու ծեսերի ժամանակ պարտադիր հնչել է՝ սերտաճելով տվյալ ծիսակարգի հետ, ձեռք բերել խորհրդանշիչ արժեք: Եվ եթե նույնիսկ այսօր թե՛ ծեսի, թե՛ երաժշտության առումով, մեզ է ներկայանում ոչ նախնական վիճակով, կամ միայն էթնիկ հիշողության մակարդակով, այնուամենայնիվ, այն խորքում պահպանում է նախնական իմաստային ու կառուցվածքային սաղմերը: Այն ազատ-հանկարծաբանական բնույթի նվագ է, որ հնչում է գերազանցապես գուռնայի, ավելի սակավ՝ քամանչայի, եզակի դեպքերում նաև դուդուկի ու սրնգի կատարմամբ: Ժողովրդախոսակցական լեզվում «Սահարի» անվանումը հաճախ նշանակում է ընդհանրապես նվագարանային մուղամ, կիրառվում հավաքական իմաստով: Երևույթ, որ փաստում է հայոց միջավայրում այս մեղեդու լայն կենցաղավարման և կայուն ավանդույթների մասին⁷⁶: Թեև նվագարանային սահարիները չեն դասվում կանոնացված մուղամների շարքը, սակայն, իրենց հանկարծաբանական բնույթով և ձևակազմական հատկանիշներով՝ մասնագիտացված մոնոդիկ արվեստի տվյալ ճյուղի արտահայտություններ են: Սահարիները ծավալուն երկեր են, որոնցում մեղեդու հանկարծաբանական զարգացումը ձգտում է լիարժեքորեն բացահայտել ձայնակարգային հնչյունաշարը: Դրանք տեղ չեն գտել արևելյան դասական մուղամ-լադերի կանոնացված սանդղակում և այդ շարքում ուղղակի գուգահեռներ չունեն:

Յուրաքանչյուր մուղամ, ըստ էթնոմշակութային ավանդույթի, ուներ իր կատարման ճշգրիտ ժամանակը: Դժվար է վստահաբար ասել, թե մինչև ո՞ր դարերը և ինչ խստությամբ է պահպանվել մուղամների կատարման ժամանակային կարգը, սակայն, որ այն կիրառվում էր միջնադարյան Իրանում, վկայում է նաև 12-րդ դարի Արևելքի հայտնի հանրագիտակ Ալ-Ֆարաբին [d'Erlanger 1930-1959, IV,455]: Այսպես, Ռահավին կատարվել է մինչև արևածագը, Հյուսեինին՝ հենց արևածագին, Ռաստը՝ երբ արևը հայտնվել է հորիզոնում, Հիջազը՝ կեսօրյա աղոթքից առաջ, Իսֆահանը՝ մայրամուտին:

Դասական մուղամների և ծիսական նվագների կատարման այս ավանդույթը հարազատ էր Արևելքի նաև այլ մշակույթներին: Անշուշտ, այն մինչև օրս ոչ բոլոր երկրներում է պահպանել իր նախնական ծիսակարգը: Առավել պահպանողական են հնդկական ռագաները, որոնք շարունակվում են կատարվել ժամանակային նախանշվածությամբ⁷⁷։ Ինչպես և Արևելքի դասական երաժշտության մյուս ժանրերը, ռագաները ևս ունեն վոկալ և նվագարանային կատարումներ: Ուշագրավ է, որ արևածագի ռագաները հնչում են հատկապես *շահնայ* կոչվող փողային նվագարանով, որը գուռնայի տարբերակներից է: Իսկ հարսանեկան ռագաները բացառապես կատարվում են շահնայով՝ ինչպես և հայոց հարսանեկան սահարիները՝ գուռնայով:

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

ողորտ և այլն)⁷⁸: Նյութի ավանդական զգացողության եզակի օրինակներից է քամանչայի անգուգական վարպետ Լևոն Կարախանի կատարած «Սահարին»: Երաժիշտն ամբողջ ստեղծագործության ընթացքում վերադառնում է մեկ հուզական վիճակ: Հնչողության գերագույն լարվածության մեջ մերթնդները զգացվում է հեքանոսական շունչը, որ ձեռք է բերվում միատիպ կառուցվածքային-ելեմենտային տարրերի բազմակի կրկնություններով, մի լարի վրա պահած տոնիկական հնչյունի ձայնառությանը և քամանչայի ձայնածավալի բարձր ռեգիստրների օգտագործմամբ, որն ի վերջո ստեղծում է թվացյալ ստատիկ և միաժամանակ լարված մթնոլորտ: Պետք է նկատի ունենալ, որ դարասկզբին ավանդական ծիսական մեղեդիները դեռևս կտրված չէին իրենց բուն միջավայրից և Լ. Կարախանն էլ, որպես այդ մշակույթի կրող, ոչ միայն վիրտուոզ քամանչահարի դիրքերից էր մեկնաբանում այն, այլև խորապես գիտակցում էր նվագի ծիսական-արարողական էությունը՝ իր կատարման մեջ ընդգծելով «Սահարու» հենց այս հնամենի խորհուրդը, որոշակիորեն տեղի տալով մերօրյա երաժիշտների հանկարծաբանական արվեստի հնարքների ցուցադրությանը տուրք տալու միտումին: Ավածից հետևում է, որ «Սահարին» իր մեջ ներառնելով ժողովրդական և ժողովրդասարհեստավարժ ժանրերին բնորոշ առանձնահատկությունները, միջանկյալ դիրք է գրավում այդ համակարգում: Ուշագրավ է, որ կատարողներն իրենք այդ ստեղծագործությունը մեկ մոտիվ են կոչում, մեկ՝ ժողովրդական նվագ: Այս երկակիությունը բխում է ժողովրդական և ժողովրդասարհեստավարժ արվեստների արմատների ընդհանրությունից և դրանց ստեղծագործական, գեղագիտական ընկալումների հարազատությունից:

Ավանդույթի համաձայն, ինչպես նշում են բանասաց-գուռնաչիները, Սահարու նվագը միշտ պիտի հնչեր բացօթյա: Եթե գուռնայի պարագայում սա հասկանալի է, ապա դուդուկի ու քամանչայի տարբերակում շեշտադրվում է մեղեդու ծիսական կարգը (խոսքը համերգային կատարման մասին չէ): Նույն բանասացների հավաստմամբ՝ կատարողը դեմքը պիտի դարձներ դեպի արևելք և ամբողջ մեղեդին նվագեր առանց դիրքի փոփոխության: Բացի վերը նշված՝ ծննդաբերության հետ կապված փաստից, այն միշտ պիտի հնչեր լուսաբացին՝ արևի առաջին ճառագայթների հետ: «Սահարու» ավարտից հետո պիտի կատարվեր համայնական ուրախ շուրջպար: Մեղեդին կանանց արգելված էր կատարել (ի նկատի ունենք քամանչահարուհիներին, քանի որ կին գուռնաչիներ ու դուդուկահարներ չկային) [Պիկիչյան 1983, 110]:

Ակնհայտ է, որ առնչվում ենք ծեսի բոլոր օրենքներով գործող մի մեղեդու հետ, որը հնչում է այն բոլոր արարողություններում և իրադրություններում, երբ ակնկալվում է ծնունդ, սկիզբ, պտղաբերություն՝ հողի, մարդու, ընտանիքի, թագավորի, կենաց ծառի: Բոլոր տարբերակներում էլ շեշտվում է արևի ներկայությունն ու հովանավորությունը, որպես կյանքի սկիզբ ու խորհրդանիշ: Ուստի, կարելի է հավաստել, որ Սահարին, իրոք, մեր ժողովրդի կյանքում ընկալվել է իբրև արևագալի հիմն, այսպես կոչված արևի երաժշտական կերպավորում ու ծածկագրերից մեկը⁷⁹:

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

ստեղծման անմիջական ազդակն է «Սահարին»: Մեղեդու երաժշտածխական բազմաշերտ ակունքների այլ մեկնաբանություններից է «Ինչո՞ւ է աղմկում գետը» կինոֆիլմի համար Ա. Ալվազյանի գրած երաժշտությունը: Եվ եթե Գր. Եղիազարյանի համար ներշնչման աղբյուր է դարձել մեղեդու ծխական-արարողական էությունը, որը հեղինակն օգտագործել է արևածագի պատկերը կերտելիս, ապա այլ է կինոֆիլմի գեղարվեստական խնդիրը՝ հակադրել երկու Արևելքները: Եթե քրիստոնեական Արևելքը հեղինակը պատկերում է հանդիսատեսի գիտակցական մակարդակում մոդելավորված հայ երաժշտության մեղեդային ոլորտում, ապա մահմեդական Արևելքի խորհրդանիշն է դառնում «Սահարին»: Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ ընդգծվում է «Սահարու» պատկանելությունը համաարևելյան մուղամաթի արվեստին, որը երաժշտական գրականության մեջ հաճախ ներկայացվում է իբրև մահմեդական:

«Սահարին» բոլորովին անսպասելի արտահայտությունն ստացավ 1988-1990-ական թթ. ծավալված ազգային շարժման մթնոլորտում: Այս անգամ արդեն դառնալով հայոց ինքնությունն ու միասնությունը բնութագրող խորհրդանիշ: Կինոֆիլմում մարմնավորված «Կորուսյալ երկրի» ու հայրենաբաղձության գաղափարները և հոգեհարազատ երաժշտությունն այնքան լայն ժողովրդականություն էին վայելում, որ կտրվելով կոմպոզիտորական համատեքստից, մեղեդու առանձին ինտոնացիոն դարձվածքներն այս անգամ արդեն վերածվեցին հայ ժողովրդին և նրա միասնական ոգին բնութագրող խորհրդանիշի՝ դառնալով մի նոր շեփորային ազդական: Եվ կարծես պահպանելով վերը նկարագրված հարսանեկան ծեսի ժողովրդական ավանույթը, այս դեպքում ևս՝ կատարում է Սահարուն բնորոշ բոլոր գործառնությունները⁸⁰: Խորհրդանիշ դարձած մեղեդու առաջին հնչյուններից իսկ, միտինգային ողջ հրապարակը կարծես ձուլվում, դառնում էր որոշակի նպատակ ու խնդիր ունեցող մի միասնական մարմին, որը վերածվելով հզոր ու բազմափող երգեհոնի, ռնգային հնչարտաբերմամբ, իր համախոհությունն էր վավերագրում՝ տարրալուծվելով շեփորի կանչի հնչյուններում: Այս անգամ, մեղեդու ծխական-արարողական էությանը գումարվում էր նաև նվագարանի ծխական-արարողական գործառնությունը [Պիկիչյան, 1983]:

Հայտնի է, որ դարեր ի վեր, սրբազնացված փողերով էին փառաբանում երկնային լուսատուներին, ավետում Նոր Տարին, եղջերափողերով ու ահագնափողերով ռազմի էին կոչում ու գլուխում մոտալուտ վտանգը, որսորդական փողերով էր ուղեկցվում պալատական որսի արարողակարգը: Փողերը հիմնականում կիրառվում էին ազդականչային նշանակությամբ՝ մուներելու, համախմբելու, պետության և իշխանությունների հետ ժողովրդին հաղորդակցելու նպատակով, որի ակնառու դրսևորումներից էին քաղաքի պարիսպների աշտարակներից հնչող ծածկագրված նվագարանային կանչերը: Պարիսպներից հնչող փողային ազդականչերը նաև ինքնատիպ ժամանակացույցի դեր էին կատարում հատկապես ի լուր ամենքի հաղորդելով աղոթքի ժամանակը: Տեղին է հիշել, որ հայոց ավանդույթում գոռնայով հնչող «Սահարին» ևս ուներ աղոթքի նշանակություն: Հիշյալ փողային-աշտարակային ազդականչերի մերօրյա արձագանքն է հենց միտինգային հրապարակներում հնչող «Սահարու» շեփորային կանչը: Իսկ գոռնա-շեփոր անցումը պայմանավորվում է արդի քաղաքային մշակույթի առանձնահատկությամբ⁸¹:

Անշուշտ, այս օրինակներով չի սպառվում հիշյալ մեղեդու բազմաժանր մեկնա-

բանությունների շարքը⁸¹: Այն կարելի է հարստացնել նաև ժողովրդական արհեստագործությունների ոլորտ ներթափանցած անակնկալ երևույթներով. հոգևոր մշակույթում քրժված հնչյունների խորհուրդն այս անգամ կերպավորվեց իրերի աշխարհում: Երևանի «Վերնիսաժ» կոչվող ժողովրդական արվեստի մուշների տոնավաճառի տեսականին անմիջականորեն արձագանքում է ժողովրդի կյանքում կատարվող կարևոր իրադարձություններին⁸²: 1980-1990-ական թթ. ստեղծվում էին հանրահայտ, սիրված մեղեդիներ հնչեցնող զանազան հուշանվերներ «երգող» խաչքարեր, ժամացույցներ, գինու և կոնյակի սպասքներ՝ կատարված ավանդական հորինվածքներով ու զարդանախշերով: Նախատեսված լինելով հիմնականում սփյուռքահայերի համար, դրանցում, բնականաբար, գերիշխում էին հայրենաբաղձության քեմաներով զրկված մեղեդիները, ինչպես օրինակ «Կռունկը», «Ով, Հայոց աշխարհը»: 1988թ. երկրաշարժից հետո, հուշանվերների «մեղեդային երկացանկում» ավելացավ նաև Շ. Ազնավուրի հայտնի «Քեզ համար, Հայաստան» ձոներգը: Իսկ ազգային-ազատագրական շարժման տարիներին, «Սահարու» շեփորային ազդականչները ևս, իբրև ժողովրդական ոգու միասնության արդեն ձևավորված հնչյունային խորհրդանիշ, մուտք գործեցին դեկորատիվ-կիրառական արվեստի բնագավառ:

Հայսմ՝ «Սահարու» բնությունը հավաստում է նրա ներքին ընդգրկուն հնարավորությունները, որոնք զարգացման ու փոխակերպման անսպառ աղբյուր են: Այս մեղեդին էքսոերաժշտագիտական այն երևույթներից է, որոնք դուրս են տարածքային ու ժամանակային շառավղից և երբեք ժամանակավրեպ չեն: Դարերի ընթացքում կայունացած այս խորհրդանիշ-մեղեդու ներքին լիցքերը ժողովրդական վարպետների կատարումների շնորհիվ, տարբեր համատեքստերում անընդհատ փոփոխվելով, պահպանում են մեղեդու բուն կառույցը և ծիսական, արարողական էությունը՝ մարմնավորվելով հանկարծաբանական արվեստի անսահման հնարավորություններով: Նմանօրինակ մեղեդիների կենսունակությունը պայմանավորվում է նաև տվյալ ազգային մշակույթում դրանք իբրև երաժշտական արժեքի ալ ընկալվելու գիտակցությամբ, քեև կարող են ունենալ գուգահեռներ նաև հարակից արևելյան երկրների երաժշտական մշակույթներում: Ենթագիտակցության մեջ պահպանված այդ սաղմերն էլ, ժողովրդի կյանքում տեղի ունեցող բեկումնային իրադարձությունների ժամանակ, դուրս են ժայթքում և դառնում յուրօրինակ ինքնության ազդակ՝ ինչպես հանրահայտ «Անտունին», «Կռունկը» կամ մեր օրերում նոր հնչելություն ստացած ազգային-հայրենասիրական երգերից շատերը՝ «Զարթնի՛ր, լաո», «Անդրանիկ», «Ֆիդայիներ»:

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

Ս Ա Հ Ա Ր Ի

Ձայնագրությունը՝ Գ. Գերոյանի,
Ա. Մուրադյանի, Գ. Գանիեյանի
Վերծանությունը՝ Ա. Մուրադյանի

ԱԻՁ, 1985, Գորիսի շրջ., գ. Հալիձոր
Նվագաժամեր՝ Անդրանիկ, Հարություն
և Գառնիկ Հարությունյաններ

Չուռնա I

Չուռնա II
(դամ)
Դեղ

The musical score is written in 6/8 time with a tempo marking of 104. It features two parts: Churna I and Churna II. The key signature consists of three flats. The score is divided into systems, with the first system showing the initial introduction and subsequent systems detailing the main melody and accompaniment. The notation includes many slurs, ties, and dynamic markings.

Musical score for a piece in B-flat major, 2/4 time. The score is written for a piano and a violin. The piano part is in the lower staves, and the violin part is in the upper staves. The score includes various musical notations such as treble and bass staves, notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "accelerando".

The score is divided into measures by vertical bar lines. The tempo is marked as $\text{♩} = 108$. The key signature is B-flat major, indicated by two flats (B-flat and E-flat) in the key signature. The time signature is 2/4.

The score includes several measures of music, with some measures containing complex figures and others containing rests. The piano part features a series of eighth and sixteenth notes, while the violin part features a series of eighth and sixteenth notes. The score concludes with a final measure.

This image displays a page of musical notation for a piano piece, likely in a minor key as indicated by the key signature (three flats). The notation is arranged in a system of ten staves, organized into five pairs. The first four pairs of staves represent the right and left hands of the piano, while the fifth pair at the bottom represents a basso continuo line. The music is characterized by intricate melodic lines, including many sixteenth and thirty-second notes, and complex harmonic textures. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the final staff.

ՍԱՀԱՐԻ

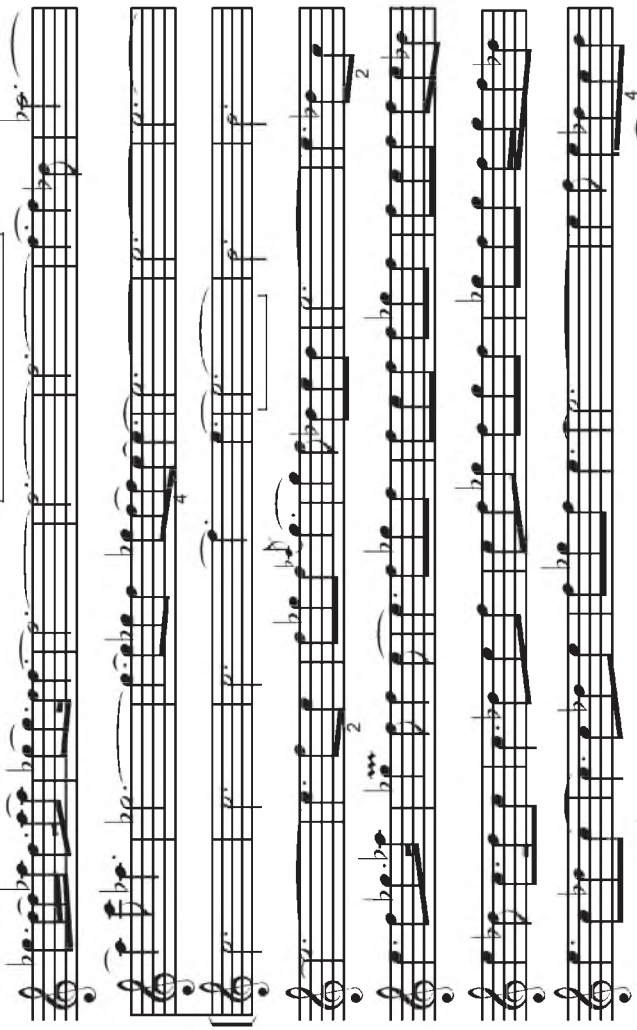
Զայնագրությունը՝ Մ. Մուրադյանի
վերձանությունը՝ Ա. Մուրադյանի

ԱԻՉ, 1958, Արցախ, գ. Մարտակերտ
Նվագաձու՝ Բ. Զքյան
մյուսների տվյալները հայտնի չեն

Զուռնա I

Զուռնա II
(դամ)
Դեղ





This page of musical notation is for a string quartet, consisting of 12 staves. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The sixth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The seventh staff has a treble clef and a key signature of one flat. The eighth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The ninth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The tenth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The eleventh staff has a treble clef and a key signature of one flat. The twelfth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The sixth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The seventh staff has a treble clef and a key signature of one flat. The eighth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The ninth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The tenth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The eleventh staff has a treble clef and a key signature of one flat. The twelfth staff has a treble clef and a key signature of one flat.

ՍԱՀԱՐԻ

Չայնագրությունը՝ Բ. Քուշնարյանի, Թիֆլիս, 1931
Վերձանությունը՝ Զ. Թազակչյանի

Քամանչահար՝ Լևոն Կարախան

Քամանչա

The musical score is written for Kamancha in D major (two sharps) and 2/4 time. It consists of 11 staves. The notation includes eighth and sixteenth notes, slurs, trills (tr), glissandos (glis.), and fingerings (6, 7, 3). The piece concludes with a trill (tr) and a glissando (glis.) on the final staff.

6

5

6

7

6

6

6

glis.

6

6

poco accelerando

glis.

tr

6

3

glis.

6

3

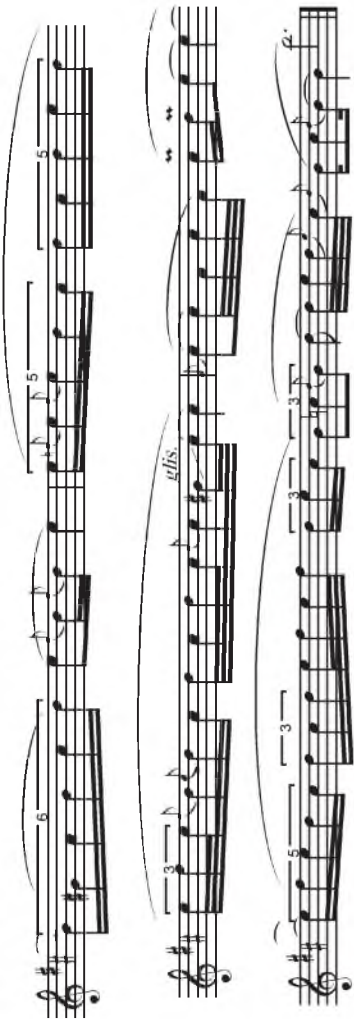
6

6

6

6





« ՄԻՍ ՄՈՐԹԵՆՔԻ» ԵՂԱՆԱԿ

Չայնագրությունը՝ Հ. Պիկիշյանի
Վերձանությունը՝ Զ. Թազակչյանի

Տավուշ, գ. Այգեհովիտ, 1981
Նվագածու՝ Բեգլար Գևորգյան
մյուսների տվյալները չեն գրանցվել

1-ին զուտնա

2-րդ զուտնա

Դ-նո

119

ԱՌԱՌՈՏ ԼՈՒՍՈՅ

Չայնագրությունն ու վերծանությունը՝
Զ. Թազակչյան

ԱԻՉ, Ջավախք, գ. Տուրցխ, 1970
բանասաց՝ Հովհաննես Շահբազյան

$\text{♩} = 108$

Ա - ռա - - - - - ւօտ լու - սոյ

ա - րե - - - - - գակն ար - դար

առ իս - - - - - լոյս ծա - գեա:

Բըղ - խումն - - - - - ի Դօ - ռե

բըղ - խեա - - - - - ի հոգ - ւոյս

բան բեզ - - - - - ի հա - ճոյս:

ԱՇԽԱՐՀԻԿ ԵՎ ՍՐՔԱԶԱՆ ԿՅԱՆՔԸ ՎԱՎԵՐԱՅՆՈՂ ԾԵՍԵՐԸ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ

ՍՐՔԱՎԱՅՐԻ ՏԱՐԱԾՔԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԵՎ ՎԱՐՔԱԳԾԱՅԻՆ ԾԱԾԿԱԳԻՐԵՐԸ

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

Ավանդական տոների ու ծեսերի ժամանակ քրիստոնեական սրբավայրը և նրա տարածքը դիտարկելիս երկու հակամետ աշխարհ է բացվում. կենտրոնը՝ եկեղեցին, մշտապես պահպանում է իր կանոնակարգը, իսկ շրջակայքը՝ դուրսն ավելի անկախ է, ինքնաբույս, երբեմն մույնիսկ հակադրվում է կենտրոնին: Հաճախ, շրջանցելով կամ զանց առնելով եկեղեցու սահմանած նորմերը, սրբավայրի շրջակա տարածքը վերածվում է սահմանային, քառտիկ միջավայրի, ուր քննարկվող նյութի հավաստմամբ՝ առավելապես իշխում է նախաքրիստոնեական մշակութային ավանդույթը: Անշուշտ, այս համատեքստում են ամբողջանում եկեղեցու հարեանությանը գոյատևող սուրբ ծառերի, քարերի, ջրի ու կրակի պաշտամունքի ուղղակի ու փոխակերպված տարրերը, որ հաճախ ուղեկցվում են նախաքրիստոնեական ծիսապաշտամունքային արարողություններով: Ասվածն ակնառու է դառնում, հատկապես, ներսում և դրսում (կոսմոս/քաոս) տիրող վարքագծային և երաժշտական կենսընթացների համեմատական քննության ժամանակ:

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

Թեև ըստ աստվածաշնչյան խորհրդի Աստծո որդին է գլխավոր գոհը, որը քավում (հատուցում) է մարդկանց բոլոր մեղքերը, սակայն, ավանդական տոների և ուխտագնացությունների ժամանակ, երբեմն մահ շարաք ու կիրակի օրերին, սրբավայրի տարածքը վերածում է մի հսկայածավալ բնական գոհասեղանի, որի ցանկացած հատվածում կարելի է տեսնել գոհաբերվող կենդանիների ու թռչունների անհաշիվ բազմություն: Եկեղեցու մեկնության համաձայն, ներսի գլխավոր գոհն իր կրկնօրինակն է ձեռք բերում դրսում (գոհաբերվող կենդանի, թռչուն)՝ ի հաստատումն հեթանոսությունից քրիստոնեության զարգացման: Սակայն, յուրաքանչյուր կենտրոն ինքն է կերպավորում իր գոհին և քառսի (դուրս) տարածքում մատուցվող գոհն իրականում հիմնական գոհի սոսկ կրկնությունն է, քանզի գործ ունենք երկու տարբեր մշակութային տեքստերի հետ: Հայաստանի տարբեր սրբավայրերում կատարված դիտարկումների հիման վրա կարելի է ասել, որ հենց այս երկու մշակութային տեքստերի զուգորդմամբ է բացահայտվում սրբավայրի ողջ տարածքում՝ դրսում և ներսում, մինչև օրս իր կենսունակությունը պահպանող ծիսատոնական արարողակարգի երկակիությունը: Այսպես. բնակավայրերից հեռու գտնվող եկեղեցիների, մատուռների, խաչքարերի, կամ այլ սրբավայրերի շրջակայքը, գոհաբերության ծեսի ավարտին (գոհի մարմնից յուրաքանչյուրին ու ամենքին մաս հատկացնելու և համատեղ ուտել-յուրացնելու արարողությամբ), երբեմն վերածվում է խրախճանք-գինարբուրքի՝ քրիստոնեական պատկերացումներին անհարիր վարքագծային բնութագրով: Բերենք Բորչալուի գավառում Ե. Լալայանի գրանցած ուխտագնացություններից մեկի նկարագրությունն, ըստ որի, սրբավայրում մոմ վառելուց և աղոթելուց հետո «Իսկույն կանաչ խոտի վրայ սփռում են նոյնպես կանաչագոյն սփռոցները և սկսում է կեր ու խումը, երգն ու պարը, որ տևում են մինչև կես գիշերը: Նուագածուների խումբը ակումբից ակումբ անցնելով աւելի ու աւելի է զորեղացնում ուրախութիւնը: Խմիչքների ազդեցությունից տաքացած գլուխները ահագին աղմուկ են բարձրացնում, դաշոյնն ու ասորճանակները ձեռներին պարում և «ուռա»-ի աղաղակով արձակում», իսկ ուխտի հաջորդ օրը՝ վաղ արշալույսին, «...մտնում (են) ուխտատեղին համբուրում, ուխտ անում, վերադառնում, կրկին սփռոցները սփռում, «մատաղը», արիւնոտ խորովածի հետ ուտում, մի լավ կոնձում, երգում, պարում և շտապով վերադառնում տուն, ճանապարհին մի երկու տեղ կրկին հաց ուտելով, թեյ խմելով ու շարունակ կոնձելով» [Լալայան 1903, 228-229]: Ակնհայտ է Ե. Լալայանի բացասական վերաբերմունքը նման խրախճանքների նկատմամբ: Սակայն տեղին է հիշել, որ ցանկացած գոհաբերություն ու նրան հաջորդող համատեղ ուտելու և խրախճանք-գինարբուրքի ծիսական արարողություն միտում ունի կրկնել առասպելական տիեզերաստեղծ արարչագործությունը [Չлиаде, 1978, 37, 50, 54, 56]. Հայսմ՝ Ե. Լալայանի նկարագրությունը ոչ թե եկեղեցու՝ կենտրոնի, նորմերի խախտման արտացոլումն է, այլ սոսկ հեթանոսական դրսին ներհատուկ վարքագծի: Դիտարկումները ցույց են տալիս, որ դարասկզբին Ե. Լալայանի պատկերած տոնական դուրսը մեր օրերում ավելի ճոխ և հնամենի (արխաիկ) կերպավորում է ստանում:

Անկախության հռչակումից հետո, ազգային դիմագծի պահպանման գործում, պաշտոնապես ընդգծվեց ու խրախուսվեց եկեղեցու դերն ու նշանակությունը: Այս գաղափարախոսության առանձնակի դրսևորումները Հայաստանում քրիստոնեության 1700-ամյա հոբելյանին նվիրված հանդիսություններն ու տոնակատարու-

քյուններն էին: Հոգևոր զարթոնքի համատեքստում, յուրահատուկ շուրջով սկսեցին կազմակերպվել նաև եկեղեցական տոները, որ կատարվում էին եկեղեցում՝ ներսում և դրսում: Տոներին իրենց մասնակցությունն էին քերում Հայաստանի տարբեր շրջաններից ու բնակավայրերից, ինչպես նաև սփյուռքից ժամանած՝ մշակութային ավանդույթով ու աշխարհայացքով միմյանցից խիստ տարբերվող ընկերային, տարիքային ու սեռահասակային խմբեր: Եվ եթե եկեղեցու ներսում նրանք բոլորը ենթարկվում էին ընդհանուր կանոնակարգին, ապա դրսում՝ աշխատում էին տվյալ տոնի ու ծեսի կատարման կարգը «հարստացնել» մինչ այդ թաքցված սեփական գիտելիքների, անհատական պատկերացումների ու երևակայության անկաշկանդ դրսևորումներով: Հարդյունս՝ եկեղեցուց դուրս կատարվող տոնական հանդիսություններն ու ուխտագնացությունները վերածվում էին բազմալեզու ծիսակարգերից միահյուսված մի նոր տեքստի, որը ծնվում էր քրիստոնեական ու հեթանոսական պաշտամունքային ավանդույթների հարակցումից: Օրինակ, 1995թ. Երևանում՝ Աստվածածնի տոնին (Խաղողօրհներ) Մարաշի նորակառույց եկեղեցու շրջակայքում կարելի էր նկատել մի յուրօրինակ պատկեր: Դանապարհի մի կողմը գրավել էին մատաղացու կենդանիներ ու թռչուններ, իսկ մյուսում՝ մոմ, խումկ, սրբապատկերներ, ծաղիկներ, քաղցրավենիք ու խորտիկներ, ժամանակակից խաղալիքներ և խաղալիքների վերածված աղմկային, փողային խմբերի ավանդական, ծիսական նվագարաններ վաճառողների շարքերը: Դեռևս չմաքրված շինհրապարակի մնացորդների՝ քարերի կույտերի, երկաթգծի հատվածների, ավազաբլուրների, մույնիսկ վերամբարձ կռունկների վրա, ամենուր վառվող մոմերի ցարուցրիվ շարքեր էին, խաղողի ողկույզներ, ծաղիկներ, իսկ տարածքն, ասես, շրջագծվում էր գույնզգույն թելերից, մետաղալարերից ու հագուստի գոտիներից կազմված և վրան գոհաբերված արադաղների արյունոտ գլուխներ ու փետրափնջեր կախած պարաններով, որի մոտ տեղ-տեղ կանգնած էին սրածայր դանակներով զինված մատաղ մորթողները, մուրացկանները և մատաղն օրհնող հոգևորականները: Հրապարակի տարբեր հատվածներում տեղադրված մոմավառության համար նախատեսված մետաղե պատվանդանները հսկայական կրակարաններ էին հիշեցնում, քանգի կիզիչ արևից հալչող մոմերն անմիջապես բոցավառվում էին: Կենտրոնում տեղակայված էր լարախաղի հենասյունը, զիլ հնչում էին գուռնան ու դիուր, որի շուրջը պար էին բռնել երեխաներն ու երիտասարդները: Ներքևում կանգնած ծաղրածուն (յալանչի) առիթը բաց չթողնելով, փորձում էր համբուրել անցնող դեռատի աղջիկներին և ճարակորեն դրան կորզել տղամարդկանցից: Քիչ անց, ծաղրածուն կանչ-գովազդով ներկայացնում էր իր ուսերին դրած հիվանդ երեխաներին ցատկերով բուժելու լարախաղացի (փահիկան) շնորհը՝ (հմտ. XIX-XX դարերում տարածված այսօրինակ բուժման ձևերի, ինչպես նաև Բարեկենդանին բնորոշ վարքի հետ): Սրբավայրի դրսի տարածքում՝ այս ու այնտեղ գետնին դրված մեծ թասերի մոտ, եկեղեցու սպասավորները մկրտության ծես էին կատարում, օրհնում հիվանդ երեխաներին ու վախեցածներին: Շրջակայքում՝ ի թիվս հին մատուռի պատի մոտ աճած ծառ ու թփերի, սրբազան ծառերի էին վերածվել մույնիսկ հարևան տնամերձերի ցանկապատերից դուրս սպրդած պտղատու ծառերի ճյուղերը, որոնց վրա ծածանվում էին գույնզգույն թաշկինակներն ու լաթի կտորները: Պատկերն ամբողջացնում էին հավատացյալների աղոթքներն ու երգերը, թափառող երաժիշտների փոկալ ու նվագարանային կատարումները, որոնց ձայները, միախառնվում էին տարաբնույթ կանչերին ու հավաք-

վածների աղմուկին: Արտառոց տեսքով ու խայտադրեցությամբ աչք էին զարնում մաս ազգային հերոսների, սրբերի, հոգևոր ու նորանկախ պետության խորհրդանիշների պատկերներով՝ կառնավալային մտածողությամբ ձևավորված ինքնաշեն ցուցադրատառերը, դիմակ-գլխարկները և անկախության խորհրդանիշ-եռագույնով պայտուսակները, հագուստի տարրերը՝ շապիկ, գլխարկ, գլխաշոր, վարսակալ, վզնոց ու քնկապ: Հատկանշական է, որ ներսը՝ եկեղեցին, կարծես նույնպես մասնակցում էր դրսում ծավալված հանպատրաստից «կառնավալին»՝ իր տարածքից դուրս քերելով կրակարան դարձած մոմավառության պատվանդաններն ու մկրտության արարողությունը⁸³: Ուշագրավ է, որ քե անցյալում, քե այսօր, դրսի տարածքում ոչ միայն բույլատրվում է խախտել կամ շրջանցել եկեղեցու սահմանած կարգը, այլև հայավանդական կենցաղում արմատավորված որոշ նորմեր, որոնք սրբավայրի շրջակայքից անդին, խստագույնս վերահսկվում են: Օրինակ, ըստ բանասացների՝ ուխտագնացության վայրում չէին պախարակվում չամուսնացած աղջիկների և տղաների մեկուսի գրույցները, ձեռք-ձեռքի տված պարերը, մեծահասակների աչքից հեռու հանդիպումներն ու սիրո խոստովանություն խորհրդանշող առարկաների (թաշկինակ, խնձոր, ծաղիկ և այլն) փոխանակությունը [ԴԱՆ, Ապարան 1985, Ջավախք 1987, Թալին, 2000]: Իսկ գլխավոր տոների, օրինակ, Վարդավառի, Համբարձման և դրանց նվիրված ուխտագնացությունների ժամանակ, տարբեր ընկերային և սեռահասակային խմբերի փոխհարաբերությունների միջև ոչ միայն վերանում էին ավանդության արգելքներն, այլև ընդունելի էին դառնում ու կարգաբերվում այլ իրադրությունում չհանդուրժվող որոշ երևույթներ: Հիշենք, մինչև XX դարի կեսերը տարածված անպսակ ամուսնությունների օրինակներից մեկը. «Երբ մոտիկ ազգականներ սիրելով միմյանց չեն արժանանում պսակի թույլտվության և ստիպված են անպսակ ապրել, սրանք փողհարների առաջնորդությամբ օրը ցերեկով գնում են եկեղեցու դուռը համբուրում, իբր քե պսակում են և ապա նոյն հանդիսով, փողհարությամբ և ուրախութեան աղաղակներով վերադառնում են տուն, ճաշով հիւրասիրում հասարակութեանը» [Լալայան 1903, 135]: Նույնատիպ պատկերի ենք հանդիպում մահ Գանձակի գավառում. «Երբ նշանված գույգը ամեն միջոցի դիմում է պսակի թոյլտվութիւն ստանալու, և երբ ոչ մի կերպ չի յաջողվում, հարսանիք են անում և փոխանակ պսակի խորհուրդը կատարելու, հարս ու թագաւոր հարսնետրներու շրջապատում՝ դաւուլ գոռնի առաջնորդութեամբ գնում են եկեղեցու գաւիթը, համբուրում եկեղեցու դուռը և վերադառնում: Այնուհետև նրանք պսակւած են համարում» [Լալայան 1900, 244]: Այս դիտանկյունից, չափազանց խոստում է մահ մինչև օրս Ջավախքում կենցաղավարող մի սովորույթ, ըստ որի, ընտանիքի համաձայնությունը չստանալու պատճառով փախուստի դիմած (առևանգմամբ ամուսնություն) երիտասարդ գույգին հետապնդելու թույլատրելի սահմանը մինչև սրբավայրի տարածքն է. ցանկացած սուրբ քար, ծառ, աղբյուր, մատուռ, խաչքար: Դրան հասնելով՝ գույգն Աստծո և համայնքի առջև վավերացնում է իր ամուսնությունը և այլևս ոչ ոք ի գորտու չէ խախտել այդ միությունը [ԴԱՆ, 1999]: Բերված օրինակները հավաստում են սրբավայրի շրջակա տարածքն իբրև եկեղեցուն համարժեք սրբազան տարածք ընկալելը: Նորապսակները եկեղեցի չեն մտնում և նրանց համար դրսի տարածքն ավարտվում է հենց եկեղեցու պատի մոտ: Ամուսնական սովորույթների ուշագրավ դրսևորումներից է մահ XIX-XX դդ. կենցաղավարող Վարդավառի նշանադրության արարողությունը, որի ժամանակ սրբավայրում (դուրս) փեսացուի մայրը ծխական պարի

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

Երկու տարբեր մշակութային տեքստերի գոյության հաստատագրումն է նաև սրբավայրի շրջակա տարածքում և եկեղեցու ներսում հնչող երաժշտությունը: Երկու սրբազան կենտրոններից յուրաքանչյուրը ձգտում էր ապահովել իր նախընտրած նվագարանների ու մեղեդիների առավելությունը. բնականաբար, առկա էր երկու երաժշտական տեքստ: Դրսի բոլոր ծեսերն ուղեկցվում էին զուռնա-դիլի երաժշտությամբ, իսկ ներսում՝ երգեցողությամբ: Եթե դրսում երաժշտության կազմակերպիչը զուռնա-դիլին⁸⁴ էր, ապա ներսում գերակայությունը տրվում էր փոկալ արվեստին: Հայտնի է, որ եկեղեցին ձգտում էր հնարավորինս սահմանափակել ավանդական նվագարանների մուտքն իր տարածքում՝ գերադասությունը տալով մարդու մարմնից ծնված ձայնին, և ոչ բնավ, նրա հորինած առարկաների հնչողությանը⁸⁵: Այս առումով, կարևորվում է Բարսեղ Կեսարացուն վերագրվող «Յաղագս ձայնից» մեկնության այն հատվածը, որտեղ հեղինակը՝ հակադրվելով նախորդ ավանդույթում ընդունված կարգին, պարզաբանում է սաղմոսներն առանց նվագարանների մասնակցության երգելու անհրաժեշտությունը. [Կոմիտաս 1941, 115: Arev'satyan 1996-1997, 346]: Բանի որ, ըստ քրիստոնեական ավանդույթի մարդն է Աստծո արարած իսկական նվագարանը, իսկ նվագարանագործ վարպետը սոսկ կրկնօրինակում է արարչագործությունը՝ նվագարանն իրեն մարդ ստեղծելով, այսու և նվագարանը դառնում է վերարտադրության վերարտադրություն՝ անընդունելի նվագակցելու օրհներգությանն ու հնչելու հայոց եկեղեցում [Պիկիչյան 1999, 62-64] (այս խնդրին մանրամասն կանոնադառնանք հաջորդ գլխում): Մինչդեռ, սրբավայրի դրսի տարածքում անկաշկանդ հնչում էին եկեղեցուց մերժված բոլոր նվագարանները: Դրանցից մի քանիսը, ինչպես Վարդավառի ու Ծաղկազարդի տոներն ուղեկցող թշնամն կավե սուլիչները, կարկաչաները, ճրռներն ու ծնծղաները [Պիկիչյան 1992, 215-224: Ստեփանյան 2005, 28-38], որ հայտնի էին իրեն պտղաբերության ծեսերի պարտադիր բաղադրիչներ՝ վերափոխվելով մանկական խաղալիքների, նոր իմաստավորում ստացան (հմտ. առաջին գլխում ներկայացված մանուկների կատարմամբ երգվող տեքստերի հետ): Հիշյալ նվագարաններն ու ձայն արձակող հարմարանքներն անցյալում կիրառվում էին առավելապես ձայնի միջոցով չարը վանելու և պտղաբերություն ապահովելու ակնկալիքով և նոր պաշտամունքային համատեքստում էական փոփոխությունների չենթարկվեցին: Նշված երկու պաշտամունքային տարածքների մասնողությամբ՝ երաժշտական երկու տեքստերը ևս քարացած չէին կարող մնալ և հաճախ փոխաներթափանցում էին միմյանց մեջ: Այսպես, դրսից ներս մուտք գործեցին աղմկային-հարկանային ընտանիքի նվագարաններից զանգը, կոչնակը, զոնգը, ծնծղան, քշոցը և բոժոժները [Израелян, 1993, 142-156]: Ըստ Կոմիտասի [1941, 64]՝ «...եկեղեցական քշոց, բուրվառ ու ծնծղաներ մեր ազգային վայրենի կյանքին արձագանքներն են...»: Այս նվագարանները եկեղեցում կիրառվում էին երկու հիմնական նշանակությամբ՝ ազդանշանային-հաղորդակցական և մեղեդային: Ազդանշանային ոլորտում՝ ավանդույթի շարունակականության շնորհիվ, հատուկ կարևորում էին ստանում հարկանային-աղմկային նվագարաններն իրեն ժամանակացույց. ինչպես սրբազան պատարագի, ժամերգությունների և արարողությունների, հոգևոր և ավանդական տոների (օրինակ, Նոր տարվա) սկիզբն ու ավարտը նշելը:

Այս ընտանիքի նվագարաններից առավել հզոր ձայն ունեցողները՝ զոնգը, զանգը, կոշնակը հնչեցնում էին մահ ճակատագրական իրավիճակներում՝ քնամիների հարձակումների և բնական աղետների ժամանակ: Այդուհանդերձ, աղմկային նվագարաններից շատերը մահ պահպանակի դեր էին կատարում (հմմտ. ընտանի կենդանիների վզից կախվող բոժոժավոր դադողաններն ու զանգակները): Ամենայն հավանականությամբ, եկեղեցին շարունակում էր կիրառել նախորդ ավանդույթում ընդունված սրբազան տարածքի մաքրագործման ձևերը, որոնցից էր ձայնի միջոցով չարը վանելու, խափանելու սովորույթը: Նկատելի է, որ եկեղեցու արարողակարգում հատկապես «անսուրբ» համարվող հեթանոսական նվագարաններով էին վանում չարն ու անսուրբը. օրինակ, քշոցը և բուրվառն իրենց բոժոժավոր պսակներով օգտագործվում էին երկու նշանակությամբ՝ ա) ուղեկցում էին հանդիսավոր երբն իրենց քաղցրալուր հնչյուններով՝ դառնալով չարխափան պահպանակ, բ) քշոցն ուներ մահ մեկ այլ գործառույթ՝ պատարագի ընթացքում սրբազան գինու սկիհից անմաքուր միջատները քշող-հեռացնող գործիք, որտեղից էլ առաջացել է նրա անվանումը [Օրմանյան 1992, 60-61]: Մյուս կողմից, եկեղեցուց դուրս քափանցեցին հոգևոր կանոնացված երգերը՝ փոխակերպվելով հոգևոր քնմաներով գրված ժողովրդական և գուսանական երգերի: Հոգևոր կանոնացված երգը, փոխակերպվելով հոգևոր բովանդակությամբ ժողովրդական կամ գուսանական երգի՝ դարձավ ժողովրդական տոների և ուխտագնացությունների պարտադիր մասնակիցը՝ հաճախ մանրամասնորեն նկարագրելով քե՛ւ ուխտագնացության ողջ ճանապարհը, քե՛ւ տաճարը (ուխտագնացության նպատակը) իր տոնական հանդերձանքով ու հրաշագործ գործությամբ: Ուխտագնացությունը, որպես տիեզերքի տարբեր հարթությունները կամրջող ճանապարհ, դառնում է վերջինիս նկարագրելու լավագույն միջոց: Եթե «նկարագրենք» համայնքի կոսմոսը սրբավայրի տեսանկյունից, ապա նրա կենտրոնում կտեղակայվի հենց այդ սրբավայրը՝ իբրև տիեզերքի հարացույց և էներգետիկ (կազմավորող) կենտրոն, իսկ համայնքը՝ որպես նրա արտացոլում: Մակայն, սրբազան կենտրոնի շուրջը գտնվում է մի քառասյին տարածք, որտեղ բոլոր բարոյաձխական կառույցները քանդվում են և տարածական առումով, ուխտագնացությունը դառնում է մի ճանապարհ, որով մարդիկ իրենց քրիստոնեական կոսմոսի սրբազան կենտրոնին հասնելու համար, պարտադիր պիտի անցնեն հեթանոսական քառսի տարածքով:

ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ՀԱՐՍԱՆԵԿԱՆ ԾԵՍԸ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՏԵՔՏՈՒՄ

Սրբազանի և աշխարհիկի ներհյուսումն ու մեկից մյուսն ընթացող տարաբնույթ անցումներն ինքնատիպ արտահայտություն են ստանում հայոց ավանդական հարսանեկան ծեսում: Ավանդական հարսանիքը միմյանց սերտաճած առանձին ծիսական արարողությունների շղթա է, որոնցից յուրաքանչյուրն իր նախնական տարբերակով խստագույնս համակարգված ու իմաստավորված գործողություն է՝ ժողովրդի առասպելամտածողության բյուրեղացված արտահայտությամբ: Բնականաբար, ժամանակի հոլովությամբ խաթարվել է ծիսակարգերի բուն իմաստն ու հերթականությունը, մոռացվել կամ նախասկզբից հեռացել են արարողություններից մի քանիսը՝ մինևույն ճակատագիրն է վիճակվել մահ երաժշտական կառույցին:

Ի տարբերություն ծեսի ազգագրական նկարագրության⁸⁶ որևէ պատմագագրական շրջանի սահմաններում չի գրանցվել ծիսակարգի ամբողջական երաժշտական պատկերը: Այն տեղական կամ համահայկական մշակույթի համատեքստում կարելի է վերականգնել⁸⁷ միայն՝ հիմք ընդունելով առանձին ձայնագրյալ կամ գրանցված երաժշտական ու բանավոր տեքստերն ու մասնագիտական հետազոտությունները [Ժող. երգեր. Ազգագր. ժող. 1917: Վանա ժող. երգեր, 1928: Մելիքյան, 1935, 1949, 1952: Կոմիտաս, 1999, 2000, 2003: Թումանյան, 1972, 1983, 1986: Հարությունյան, 1958: Հայրենի երգեր, 1980: Թալին, 1984: Բրուտյան, 1985: Հայ ավանդական...2008-2011: Ճանիկյան, 1895: Տեր-Մկրտչյան, 1970, 175: Լյուլեճյան, 1971, 158-214: Խաչատրյան, 1975, էջ 83-103: Ավագյան, 1978, 169: Սվազյան 1984, 134, 137: Խառատյան, 1989, 15-23, 1991, 116-125: Ստեփանյան, 1997, 57-58: Պողոսյան, 1996, 66-67: Գևորգյան, 1996, 9-10: Шагоян 1997, 87-89, 2003, 339-342]⁸⁸: Հավանաբար, սա է պատճառը, որ ցարդ երաժշտագիտական համակողմանի քննության չի առնվել նաև ծեսի երաժշտական կառույցը, քեև առանձին ծիսակարգերում հնչող ժանրերից ու երաժշտական ստեղծագործություններից շատերը մեկ անգամ չէ, որ երաժշտագետների ուշադրությանն են արժանացել⁸⁹: Ինչպես ծիսական, այնպես էլ երաժշտական առումներով՝ համադրության մեթոդի շնորհիվ այսօր կարելի է վերականգնել հարսանիքի ծեսի միայն առանցքային արարողակարգերը, բայց ոչ ամենևին՝ բոլոր մանրամասները:

Մեր նպատակն է երաժշտությունը դիտարկել իբրև ավանդական հարսանեկան ծեսի օրգանական բաղկացուցիչ: Ընդհանրացնելով մինչ այժմ հրապարակված ուսումնասիրությունները՝ կփորձենք երաժշտությունը քննության առնել ոչ իբրև հարսանեկան ծեսն ուղեկցող հնչյունային ֆոն, այլ մի առանցք, որի վրա կառուցվում է ավանդական հարսանիքն իր բոլոր արարողակարգերով⁹⁰: Այլ կերպ ասած՝ եթե հարսանեկան ծեսն ընդունենք որպես տարբեր տեքստերի ամբողջություն (տարածական, վարքագծային, խոսքային, պլաստիկ, հավատալիքային, գունային, ուտեստի և այլն), ապա մեր ուսումնասիրության առարկան կդառնա հարսանեկան ծեսի հնչյունային (գուտ երաժշտական և երաժշտականացված խոսքային) տեքստը: Այսու, հնչյունային տեքստը ներառում է հնչյունային դարձվածը, հնչերանգը (տեմբր), ելևէջակարգը (ինտոնացիա), չափակշռույթը (մետրառիթմ), մեղեդին՝ երգային, եղանակավորված խոսքային և մվագարանային տարաբնույթ դրսևորումներով:

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

ա) ժառանգաբար փոխանցվող, կայուն առանցք, որ բուն ծիսակարգն է⁹¹:

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

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

XX դ. կեսերից աստիճանաբար ծիսակարգից դուրս են մղվել հարսանեկան երբի ձիախաղերը, պարերը, հարսնաբաղնիքի, փեսաբաղնիքի, սափրելու, քազվորագովքի արարողությունները՝ համապատասխան երաժշտախոսքային կառույցների հետ

միասին: Հարսին հազցնելիս Ծաղկոց երգերին փոխարինում են ավանդականի վերափոխված տարբերակներից՝ «Ասենք շնորհավորի» երգային կատարումը (կամ՝ մենակատար-խումբ սկզբունքով միայն առողջանական խոսքով ասվող՝ *շնորհավորը*), ինչպես և հին ու նոր ժամանակների սիրային-քնարական երգերը աշուղ Շերամի «Պարտեզում վարդ էր բացվել»: Հարսի հրաժեշտի լացերգերը («Մի լար, մարիկ», «Դուն հալալ, մերիկ», «Չոնգլակ, զոնգլակ», «Չեմ էրթար, մարիկ» և այլն) և դրա հետ կապված արարողությունը փոխարինվել է հրավիրված երաժիշտների երգերով կամ նվագներով՝ «Տանում են, աղե ջան», «Կալոսի պռկեն» և այլն:

Խորհրդային տարիներին եկեղեցու պսակադրության ծեսի փոխակերպումը ԶԱԳ-Ս-ի բաժանմունքի արարողության՝ հայսմ, հոգևոր շարականների փոխարինումը Մենդելսոնի «Հարսանեկան քայլերգով» (Շեքսպիրի «Ամառային գիշերվա երազը» պիեսի համար գրված երաժշտությունից) կամ նախնիների պաշտամունքի հետ կապված փեսայի այցը գերեզմանոց՝ նորապսակ գույգի Ծիծեռնակաբերդի հուշահամալիր⁹² կամ մարզերում՝ Հայրենական պատերազմի հուշարձան այցելելով փոխարինելը: (1970-1980-ական թթ.): Հարսանիքից առաջ սրբավայր այցելելու արարողությունը՝ Երևանի Լենինի հրապարակում մեքենաներով երեք շրջապտույտ անելով (ճանապարհին չարխափան կրակոցների, աղաղակների կամ գուռնայի հնչյունների փոխարեն ավտոմեքենայի շչակները հնչեցնելով): XXI դ. սկզբներին, արդեն հարսին հազցնելու ծեսը փոխարինվում է հարսանեկան հանդերձով խնամիներին դիմավորելու արարողությամբ: Ներմուծվում են ծաղկեփունջ նետելու, տորթը միմյանց կերցնելու և այլ արարողություններ⁹³: Դիտելի է, որ հարսի ազդրակապը փեսայի կողմից չամուսնացած տղաներին նետելու սովորույթը, պահպանողական ընտանիքներում, փոխարինվում է փեսայի կրծքի ծաղիկը նետելու արարողությամբ:

Հիշյալ բաղադրիչներից յուրաքանչյուրն երաժշտական կառույցն ու կերպն ունի: Եթե առաջին շարքը բնորոշվում է ծիսական ժանրերի երգ ու նվագով, ապա հաջորդ երկուսն ավելի առաձգական ու ընդգրկուն են, որտեղ կարող են ներմուծել ծեսի տրամաբանությանը չհակասող ցանկացած ժանր ու կատարման կերպ՝ անկախ ժանրային ու ազգային պատկանելությունից: Օրինակ, եթե առաջին շարքի բաղադրիչներից է հարս ու փեսայի ավանդական համայնական շուրջապարը, ապա երկրորդին կարող են դասվել դրա փոխակերպումները՝ մոմերով շուրջապար՝ շրջանի ներսում հարս ու փեսայի զուգապար-նորապսակ գույգի ձեռնապար-վալս-տանգո-ռեփ...

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

Հայաստանի գրակշիռ շրջաններում բուն հարսանեկան ծիսակարգը սկսվում է հաց թխելու արարողությամբ՝ հինգշաբթի առավոտյան, բոնրատանը: XX դ. կեսերից արդեն քաղաքային կյանքից աստիճանաբար դուրս է մղվել: Որոշ շրջաններում փոխակերպվել է ազգականուհիների կամ ընկերուհիների օգնությամբ հարսանեկան թխվածքը պատրաստելու արարողության: Հակիրճ նկարագրենք ավանդական արարողությունը, որի վերապրուկային տարբերակներին ու փոխակերպումներին երբեմն կարելի է հանդիպել նաև մեր օրերում՝ գյուղական միջավայրում⁹⁴:

Ծիսական տարածքը բոնրատունն էր: Ժամանակային առումով, կատարման ընթացքի տևողությունը համընկնում էր արևի երկնականարում գտնվելու ժամանակին՝ լուսարացից մինչև մայրամուտ: Օջախին առնչվող պատկերացումների համաձայն՝ այն իգական սեռի մենաշնորհն էր և տարիքային սահմանափակում չուներ: Սովորության իրավունքով, անկախ արյունակցական կապից և կարգավիճակից՝ գործում էր դժբախտ ու հիվանդ կանանց մոտքը բացառող արգելքը, որ միտված էր նորաստեղծ ընտանիքի պտղաբերության ու բարեկեցության պահպանմանը: Որոշարկված էին բոլոր մասնակիցները՝ համապատասխան գործառնություններով: Ու թեև ծիսակարգի արարողապետը քավորկինն էր՝ կատարողակարգն իրականացվում էր համայնքում բարի համբավ ունեցող, բազմազավակ, բարեկեցիկ գերդաստանի 50-60 տարեկան տանտիրուհու միջոցով: Միննույն այդ տանտիրուհին հաճախ ղեկավարում էր նաև համայնքում կատարվող բոլոր հարսանիքների համապատասխան արարողությունները (հմմտ. մաճկալի կերպարի հետ):

Ծիսակարգն սկսվում էր չորեքշաբթի կամ հինգշաբթի օրը, տարածքի օրհնությամբ, որ սովորաբար քահանան էր կատարում, ապա օրհնում էին նաև մթերքն (ալյուր, աղ, ջուր) ու հացբոխներին, ալրի տաշտի կողերին մոմեր էին վառում ու բարենաղթում: Քահանային հաջորդում էր արարողապետ տիկնոջ երաժշտականացված խոսքային բարենաղթանք-օրհնանքը, որն իր օջախից բերած ալյուրը ձեռքի շրջանաձև շարժումով շաղ էր տալիս ու խառնում հարսանքատիրոջ ալրին (համայնքում բարի համբավ ունեցող այլ ընտանիքների ներկայացուցիչները ևս ալյուր էին բերում ու խառնում ամբողջին): Բոլոր հավաքվածները միանում էին՝ ձայնակցում բարենաղթանքներով (հմմտ. մենակատար-խումբ կատարման կերպը)⁹⁵: Ընթացքում արարողապետ կինը մի քանի բուռ ալյուր էր վերցնում ու շրջանաձև շաղ տալիս բոլոր մասնակիցների զլխին՝ որպես առատության ու երջանկության փոխանցման նշան (հմմտ. հարսին հագցնելիս չամուսնացած աղջիկների զլխին կոնֆետներ շաղ տալու կամ հարսի օժանելիքով նրանց օծելու, հարսի ծաղկեփունջը նետելու արարողությունները): Մինչ փորձառու տիկինը ալյուրը սեղանի վրա խառնելով սարի տեսք էր տալիս՝ աղջիկները շրջան էին կազմում և երգելով *պար բռնում* նրա շուրջը: Պարերգի տեքստն, ըստ բանասացների, սիրային քառյակներից էր կառուցվում, որ հիշեցնում էր Ջանգյուլումի (Համբարձման տոն) խաղիկները՝ բացառելով՝ դժբախտ ճակատագիր գուշակողները:

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

տեքստը ներառում էր աշխատանքային գործընթացին առնչվող տողեր (ցորեն ցանելուց մինչև հաց նվիրաբերելը) [Շահնագարյան 1989, 138-143]: Այնուհետև, խմորը հունցելու և գրտնակելու աշխատանքն ընթանում էր նրանց սիրային-քնարական երգերի ուղեկցությամբ: Հարուստները հաճախ, հատուկ երաժիշտ կանանց էին հրավիրում, որոնք լարային նվագարանների՝ թառ, սազ, ուղ նվագակցությամբ աշուղական ու ժողովրդական սիբերգեր կամ խոհական երգեր էին կատարում: Հարսանեկան ծեսի այս արարողակարգում և խնջույքի մասում, ժողովրդական երգերին զուգահեռ, հնչում էին աշուղական երգեր ու սիրավեպերից հատվածներ ևս⁹⁶:

Հարսնացուի «պարտականությունը» հաջորդյալներին «ծառայելն էր». նա պետք է հյուրասիրեր ներկաներին և ամեն անգամ ըմպելիք կամ քաղցրավենիք մատուցելիս՝ արժանանար հավաքվածների օրհնանքին, բարեմաղթանքին, լսեր նրանց խորհուրդ-խրատներն ու հարգանք ու խոնարհություն սովորեցնող ժողովրդական իմաստությունները (առակ, ասացվածք, քնավոր խոսք): Նույն սկզբունքով էլ ընտրվում էին հնչող աշուղական երգերը:

Ինչպես նշում են բանասացները⁹⁸, խմորի «հանգստանալ-հասնելու» ժամանակը կարճելու նպատակով՝ միջին ու ավագ տարիքի կանայք հանգստանում էին թեյ, սուրճ կամ օշարակ ըմպելով, իսկ երիտասարդ աղջիկները շրջան էին կազմում ու պար բռնում սպիտակ սավանով ու մոմլաթով ծածկված խմորի շուրջը: Պարերգերն աստիճանաբար դանդաղից արագանում էին՝ նմանակելով խմորի հասունացումը (հմմտ. էրիշտա պատրաստելու արարողությանը [Շահնագարյան 1989, 93-97]): Պարի ժամանակ հարսնացուն շրջանի ներսում էր մնում՝ խմորի կողքին: Պարերը, ռիթմիկ քայլերի և թռիչքների միջոցով, աստիճանաբար վերաճում էին *խմոր շաղելու* (հունցել) գործընթացի՝ քանգի խմորի շուրջը պտտվող շրջանն աստիճանաբար «ոտ խփելով» ու ծնկախաղով բարձրանում էր սավանի վրա: Ծիսական շուրջպարի (իսկ նրա ներսում հաճախ՝ փոփոխվող զույգերով պարի) միջոցով ուղղակիորեն հունցվում էր խմորը: Պարի ընթացքին համահունչ՝ հարսը ևս աստիճանաբար պարային քայլերով վեր էր բարձրանում՝ հայսմ վերածվելով հունցվող խմորի կենտրոնի [ԴԱՆ, Ապարան, Սպիտակ]: Այսու, կարելի է երևույթը դիտարկել իրրև խմոր հունցելու պարային՝ մեղեդային-շարժողական (պլաստիկ) տեքստ: Դիտելի է, որ այս տեքստի բաղկացուցիչներից թե՛ մեղեդին, թե՛ չափակշռույթը (մետրամիքմ), թե՛ «կրունկ խփել» պարաքայլը նմանվում են՝ թաղիք լնելու պարերին⁹⁹. «Քեչեն վրեն», «Քեչա լնել», «Թաղիք զարկել»: Դրանք միավորվում են աշխատանքային-ծիսական պարերգերի համակարգում¹⁰⁰: Պարը կարող էր ուղեկցվել նաև պարկապզուկի, արնգի կամ գուռնայի նվագով [ԴԱՆ, Շիրակ, Ջավախք]: Եթե առաջին երկու նվագարանները պարերգերին էին նվագակցում կամ հնչում էին իրրև տարբեր քառյակների միջև կատարվող միջնանվագ, ապա գուռնայի նվագի ընթացքում երգ չէր հնչում ոչ միայն նվագարանի զիլ ձայնից երգչի ձայնի խլացման՝ այլև կատարվող պարի ժանրի փոփոխության պատճառով¹⁰¹:

Հիշյալ շարքի բոլոր պարերգերին բնորոշ է միևնույն չափակարգային պատկերը: Սկսվում են 2/2 կամ 4/4-ով և աստիճանաբար վերաճում 6/8-ի¹⁰²:

Ի տարբերություն թաղիք լնելու պարերին (տե՛ս նոտային օրինակը), ինչպես արդեն նշեցինք, խմոր հունցելու ավանդական արարողակարգերում տղամարդու մասնակցությունն արգելված էր¹⁰³: XX դարի կեսերից արդեն, ավանդույթի մոռացման պատճառով, որոշ շրջաններում նկատելի է նաև արական սեռի մասնակցու-

քյունը՝ ծանր ֆիզիկական աշխատանքում տղամարդու ֆիզիկական ուժի ներդրման միտումով: Պարերգերի կատարումը ոչ միայն ժամանացի ու հանգստի նպատակ էր հետապնդում, ինչպես առաջին հայացքից էր թվում, այլև հնչյունային, խոսքային, շարժումների (պլաստիկ), ու պարի քայլի (գրաֆիկ) լեզվով կատարվող մոզական չարխափան գործողություններից մեկն էր, որ կատարվում էր հարսանեկան ծիսակարգի տարբեր փուլերում (հմմտ. մսացուն մորթելու, քազավորին ու քազուհուն հազցնելու, շեմքից դուրս և ներս տանելու և այլ արարողությունների ժամանակ կատարվող համապատասխան գործառնությունների հետ): Քանի որ հենց այս հացի (նաև՝ նույն ծեսի ընթացքում պատրաստվող կլոր գաթայի) ճաշակման միջոցով առատության ու բարեխախտության փոխանցում էր ակնկալվում համայնքի բոլոր ընտանիքների և նրա նորաստեղծ բջջի՝ երիտասարդ ընտանիքի համար¹⁰⁴, ուստի դժվար է թերագնահատել այս արարողակարգին ու նրա երաժշտական հենքին տրվող կարևորությունը: Արարողության պարտադիր մասն էր հարսի ու չամուսնացած աղջիկների գլխին ալյուր ցանելը, բարեմադթելը, քաղցրավենիքով հյուրասիրությունը¹⁰⁵: Հրավիրվող ընտանիքներին կլոր գաթա նվիրելը (խորհրդանշային զարդանախշերով, քաղցր միջուկով, շրջանաձև ու կարմիր հարսանեկան գաթայի նվիրաբերումն ու փոխանակումը համեմատելի է գոհաբերության ծեսին, որը բարիքի փոխանցման խորհուրդն է՝ համայնքի բոլոր ընտանիքներին): Հարսանեկան գաթան պատրաստվում էր հացը թխելուց հետո¹⁰⁶:

Թե՛ երգերը, թե՛ խոսքային կամ ասերգային օրհնանք-մաղթանքները կատարվում էին մենակատար-ձայնակցող խումբ սկզբունքով: Ընդունված էր նաև քառյակային փոխեփոխ երգեցողությունը, երբ յուրաքանչյուր քառյակն առանձին կատարող ուներ, իսկ կրկներգին ձայնակցում էր խումբը: Նկատենք, որ այս ընթացքում կատարվում էին թե հաստատուն կառույցներով երգեր ու մեղեդիներ, թե համապատասխից հորինումներ:

ԹԵԳՎՈՐԱԳՈՎՔ

Ավանդական հարսանիքի բազմաթիվ տարրերից անդրադառնանք փեսացուին հազցնելու՝ քազավոր դարձնելու ծիսակարգին, որ ժողովրդի շրջանում հայտնի է քազվորագովք անվամբ: Մեզ համար այստեղ կարևորվում է այն փաստը, որ ծեսն իր անվանումը ստացել է արարողության ընթացքում պարտադիր հնչող երգ-գովքից: Ըստ ավանդական պատկերացումների՝ առանց քազվորագովքի երգերի փեսան քազավոր չէր դառնում (նույն տրամաբանությամբ էին ընկալվում ծաղկոցները՝ հարսին հազցնելու, քազուհի դարձնելու երգ-գովքերը): Իմաստաբանական կառույցում համահայկական այս ծեսը տարբեր ազգագրական շրջաններում [Лисициан Срб. 1972. Pikichian 2001, 249-260] կարող էր նաև տեղական կերպափոխումներ ստանալ: Դրանք յուրովի էին դրսևորվում թե՛ ընթացիկ գործողությունների, թե՛ երաժշտական լեզվի ոճական կերպավորումներում: Քննության առնենք ծեսի¹⁰⁷ մինչ այս չուսումնասիրված տարրերակներից մեկը, որ գրանցել ենք Սպիտակի շրջանում վերաբնակված ալաշկերտցիներից [ԴԱՆ, 1983]: Այն ուշագրավ է յուրովի բնութագրով, երաժշտությամբ և ժողովրդական հնագույն հավատալիքների ակունքը հասնող արմատներով: Կարծում ենք, որ այս ոչ սովորական տարրերակը

կնպաստի լույս սփռել հարսանեկան ծիսակարգն իբրև արարչագործություն դիտարկվող երևույթի վրա:

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

ա) թագվորագովք (փեսային հագցնել-գովելու), բ) ծառ փնջելու, գ) գոհաբերություն:

Ծեսն ընթանում է համայնական շուրջպարի ներսում՝ դարբնի գլխավորությամբ (պարբաշի): Պարի հընթացս արագացող երաժշտությունը նմանակում է երկնքի խռովքը, իսկ թմբուկի ուժգին հարվածները՝ որոտն ու կայծակը: Պարային մեղեդիները հնչում են երկու զուռնաների և մեծ դիլի նվագակցությամբ: Պարի երաժշտական կազմակերպիչը դիլիչին է: Շուրջպարի ներսում, քավորի գլխավորությամբ մակարները զարդարում ու գովում են ծառը, իսկ մակարբաշին՝ թագավորին.

Թագվոր, բարով, հագար բարով
Դուն վարդ ես, կանանչ տերևով,
Ապրի թագվորի արևը.
Թագվոր ջարդե մեր հավերը...¹⁰⁸

Շրջանի կենտրոնում նստած թագավորը ձեռքով (երբեմն նաև սրով) պոկում է հավերի գլուխներն¹⁰⁹ ու նետում զարդարվող ծառի տակ: Ծեսի ողջ ընթացքում, շուրջպարի ներսում հնչում են մեծ թմբուկն ու մեծ զուռնան, որոնց նվագի տակ շուրջպարը յոթ¹¹⁰ պտույտ է կատարում և յուրաքանչյուրն ազդարարվում է թմբուկի հզոր զարկով: Յոթերորդ զարկի և յոթերորդ պտույտի հետ միասին ամբողջացվում՝ կանգնեցվում է փեսի ծառը¹¹¹: Յուրաքանչյուր պտույտի սկիզբը համընկնում է հավերից մեկի գլխատմանը (գերադասվում է ճերմակ թռչունը): Դանդաղ, ծանր շուրջպարերը՝ *Գյովնը*, աստիճանաբար փոխարինվում են արագով և ավարտվում *Քոչարիով*¹¹²: Համեմատության համար բերենք պարսկահայոց փեսի ծառ պատրաստելու տարբերակը. «Քավորը, գալով փեսի տուն, հյուրերի հետ (տղամարդիկ) բոլորչի նստում են և սկսում պատրաստել ու գովել ծառը, որն ուներ իր յուրահատուկ երգերը: Ամենից առաջ գովում է քավորը՝ ուրցը ձեռքում բռնած, նա երգից ասում է մի տուն և ապա տալիս կողքի նստածին, որ նույնպես երգելով մի տուն՝ տալիս է երրորդին և այլն» [Քաջբերունի 1901, 152]: Ակնհայտ է, որ այստեղ ևս փեսի ծառ պատրաստելու ծեսը կատարում են շրջան կազմած տղամարդիկ, տարբերությամբ, որ պարին փոխարինում է երգը: Այս դեպքում ևս, երգի ավարտին կառուցվում, ամբողջանում է ծառը: Մեր գրանցած տարբերակում այն պատրաստվում է եռաշար ճյուղերից՝ խնձորներով, նոներով, մոմերով, ընկույզի, կաղինի ու չորացած մրգերի շարոցներով ու գույնգույն թելերով): Ծառի գագաթը զարդարվում է գոհաբերված թռչունների փետրափնջով (հմմտ. տիեզերական ծառի եռամաս կառույցի հետ): 1970-80-ական թթ. ծառի գագաթին հաճախ փռում կարմրացրած ամբողջական հավ

Էին ամրացնում՝ վրան մի քանի փետուր խրելով (ԳԱՆ, 1985, Ապարան, Սպիտակ): Երբեմն, հասարակության մեջ իրենց դիրքն ընդգծելու նպատակով, որոշ ունևոր ընտանիքներ ծառի գագաթը «գարդարում» էին կարմրացրած խոճկորով, իսկ գլխին՝ արլորի երեք նախշուն փետուր¹¹³:

Ծեսի մեր գրանցած տարբերակում արդեն պատրաստի ծառ կանգնեցվում է գոհաբերված բռնունների արյունից հողին գծված խաչի կենտրոնում (տարբերակ 1-ին), արյունից գծված շրջանի կենտրոնում (տարբերակ 2-րդ), ծառի արմատը քաթախվում է արյան մեջ և կանգնեցվում հողում (տարբերակ 3-րդ): Բոլոր տարբերակներում էլ գոհի արյունից խաչեր են արվում փեսի, քավորի, ագապրաշու ճակատին, հաճախ նաև՝ հիվանդ երեխաների և ամուլ կանանց: Այա, գատ-գատ գովելով ու շնորհավորելով հագցնում են քազավորի հանդերձները և մորթվում է հարսանիքի մսացուն: XX դարի երկրորդ կեսերին արդեն, ծառը զարդարելուց և փեսային քազավոր դարձնելուց հետո, մակարները երգում են (տե՛ս նոտային օրինակը).

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

Նույնը երգում են նաև հարսի ընկերուհիները՝ նրան հանդերձել, քագուհի դարձնելուց հետո (Ծաղկոց).

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

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

կամ՝
Հարսին բերինք, ձեր տուն բերինք...
[Դան, 1980-1982, Տավուշ]

Ըստ բանասացների՝ պատրաստի փեսի ծառի շուրջ հավաքվածները երկու խմբի են բաժանվում և ասերգի ձևով միմյանց հարցեր տալիս «աշխարհի ու կյանքի ստեղծման» մասին, որի մանրամասները, ցավոք, չեն մտաբերում: Նմանատիպ մի տեսարան է նկարագրում Քաջբերունին՝ «...երկու ամուսնացած տղամարդ նստած բռնում են ծառը և նրանց առաջ կանգնում է լեզվով ճարպիկ մի տղամարդ: Առաջինը մոտենում է քավորկինը և նվիրում մի խնձոր՝ վրան զարկած գույնզգույն թելերով զարդարուն փոքրիկ խաչ, որ կոչվում է ջղա: Կանգնած ճարպիկը օդի մեջ պտտեցնելով ջղանը, զվարճախոսությամբ կոչում է.«օրհնեա, տեր, ջամիաթ, անգաջ արեք, քավորկինը սանամոր համար մի խնձոր է բերել, ջղան վրեն, հայով, հոյով, նորա մարթը ինչ որ աշխատել է մագով, մարդով, տվել է էս խնձորին, որ կաժե Խոյ, Խորսան, Հինդ, Հնդստան, Բալի, Բուխարա, Շաքի, Շրվան, Շամախի, Ստամբուլ, էս օրս իրան տղին էղնի, շեն մնա, շեն: Ամենքն էլ ձայնակցում են՝ շեն մնա... ծառ բռնողներից մեկը տնկում է ջղանով խնձորը ծառի վերին ծայրում՝ կաքավի վրա: Այա բերում են խնձոր քազավորի քույրը, մայրը կամ հարսը և մյուս բարեկամներն ու հրավիրվածները, նրանց բերածը գովելուց հետո զարդարում են ծառը¹¹⁴: Այա

հավաքվածները երկու խմբի են բաժանվում և սկսում են գովասանել ծառը հետևյալ կերպով: Առաջին խումբը հարցական ձևով դիմում է երկրորդին, իսկ երկրորդը՝ պատասխանի ձևով դարձնում է առաջինին¹¹⁵.

1-ին խումբ՝ Օրհնեալ է Յիսուս,
 Օրհնեալ է Քրիստոս,
 Խաչս բազմանեցալ,
 Ծառս բազմանեցալ
 Ծաղկեցալ ծառս կանանչ,
 Ինչա՞յ նման էր.
 Լուսեղեն պտուղ տվալ
 Ինչա՞յ նման էր...

2-րդ խումբ՝ Ծաղկեցալ ծառս կանանչ,
 Ինչա՞յ նման էր...
 Լուսեղեն պտուղ տվալ՝
 Եսվայ նման էր...

1-ին խումբ՝ Այն ճեղքեր ավիին-ավիին
 Ինչա՞յ նման էր...
 Լուսեղեն պտուղ առա՛
 Ինչա՞յ նման էր.

2-րդ խումբ՝ Այն ճեղքեր ավիին-ավիին
 Աստուածածինն էր
 Լուսեղեն պտուղ առա՛
 Տեր Սիածինն էր...

Հարց ու պատասխանը [Քաջբերունի 1901, 168-175] շարունակվում է՝ ընդգրկելով դրախտն ու դժոխքը, արդար ու մեղավոր հոգիներին, առաքյալներին ու սրբերին, վարդապետներին ու տերտերներին, թագավորին ու թագուհուն, ազապներին ու խաչեղբորը և մնացյալ բոլոր մասնակիցներին: Այսօրինակ հարց ու պատասխանային երգերը դիտարկվում են տիեզերաստեղծ ծիսական արարողակարգերի համատեքստում: Նույն շարքում են նաև հարսանեկան ծեսին հնչող «Էն դիզան» (տես՝ նոտային օրինակը), փեսային սափրելիս «Էսը թաքյին թայն ի՞նչ պիտեր» [Ավագյան 1978, 65-67] Նոր տարվա կամ Ծննդյան տոնի ավետիսները, Բարեկենդանի «Գացեք-տեսեք», «Աս տարի-տարի», Համբարձման տոնի գովքերը, ինչպես նաև աշուղի ձեռնադրության կամ մրցույթների ընթացքում տիեզերքի արարչագործությանն, առասպելաբանությանն ու մարդկության պատմության հանգուցային անցքերին աղերսվող մրցակիցների միմյանց ուղղված հարց-հանելուկներն ու պատասխանները¹¹⁶: Ծիսական երաժշտամտածողության այս հորինվածքներն աչքի են ընկնում դյուրությանը հիշվող¹¹⁷, ընդգծված, կանոնավոր չափակշռությամբ ու ասերգային ելևէջներով: Պատասխանը սովորաբար կառուցվում է միևնույն ռիթմաեկեղային մտածողության ծիրում, որով տրվում է հարցը:

Մրանից հետո սկսվում է բուն թագվորագովքը¹¹⁸՝ «Մեր թագվորն էր խաչ», «Թագվոր, ինչ բերեմ քե նման», «Երկնուց, գետնուց», «Էն դիզան» երգերով, որոնք,

ըստ էության, գովաբանական ձոներգեր են տիեզերքի *առաջին մարդուն*՝ փեսա-թագավորին: Երաժշտական լեզվի առումով սրանք աղերսվում են հոգևոր երգերին, աչքի են ընկնում վիպական մտածողությամբ: Կատարման կերպը լայնաշունչ ու հանդիսավոր է: Հաճախ կիրառվում է մենակատար-խումբ սկզբունքը: Դիտելի է, որ ավանդույթի համաձայն, թագվորագովք երգել են տղամարդիկ, իսկ կանայք ձայնակցել են կրկներգերի ու կրկնակային տողերի ժամանակ: Թեև Հայաստանի տարբեր մարզերում հնչող թագվորագովքերն առանձնանում են տեղական լեզվա-ճական հատկություններով, սակայն և՛ կատարման կերպի, և՛ բանաստեղծական տեքստի ներքին կառույցի ու դրան համահունչ մեղեդային հենքի առումով՝ հնամենի (արխաիկ) ակունքներ ունեն¹¹⁹: Ծառ գովողները երգով թագավորի ծնողներից պա-հանջում են իրենց վարձը.

Գնացեք, ասեք թագվորահեր, թագվորամեր՝
Ծառդ գոված է.
Եզ մի խորվու, տիկ մի գինի
Ծառ գովողինն է ...¹²⁰

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

Երթամ բերիմ գոգ մը կաբա,
Որ գայ բովը, ծառնը ծաղկեր:
Հարս ու փեսան ծառ տնկեցին,
Եկեք գովինք, ծառնը ծաղկեր:

Այժմ դիտարկենք, թե ինչ ուշագրավ հանգույցներ է բացում վերոհիշյալ թագվորագովքի ծեսի ալաշկերտյան տարրերակը:

Ծեսում միահյուսվել են փեսի ծառ պատրաստելու և գովելու, բուն թագվորագովքի, հավթռուկի և եզմորթերի ծիսական արարողությունները: Ցավոք, ծեսի մանրամասն նկարագրություն չունենք և դժվար է պատկերացնել հիշյալ ծեսերի համաժամանակյա գործընթացները: Եվ եթե ծեսի երաժշտական լեզուն համընկնում է ծառ փնջելու և հավերի գլխատման արարողակարգերի հետ, ապա յոթ շրջանի¹²¹ պտույտը և երաժշտական կառույցը չեն համապատասխանում եզր մորթելու գործողության ընթացքին և երաժշտական ծածկագրին, որը համընկնում էր նախորդ գլխում Սահարու նվագով ծեսը նկարագրելիս: Չի բացառվում, որ երկու ծեսերը միացվել են՝ կամ գործ ունենք դիպվածային երևույթի հետ¹²²: Հայդմ՝

♦ կենաց ծառը ծնվում է գոհաբերված թռչնի արյունից, խաչի կենտրոնից և առնվում է արյամբ գծված շրջանի մեջ¹²³:

♦ Ծեսը կատարվում է առագաստից առաջ, որտեղ նույնությամբ կրկնվում է *արյուն-գոհ-նոր կյանքի ծնունդ շղթան*:

♦ Չոհի արյամբ բուծվում են հիվանդներն ու պտղաբերվում ամուլ կանայք:

♦ Փեսի ծառի արարման ու նրան գոհ մատուցելու ծեսերը կատարում են միայն *ազապները*՝ քավորի գլխավորությամբ:

♦ Ծխական՝ համայնական մեծ շուրջպարը, որին մասնակցում է ողջ գյուղը, գլխավորում է դարբինը, որն ուղղակիորեն աղերսվում է ամպրոպի ու կայծակի հետ՝

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

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

Ծեսի ողջ ընթացքում հնչող գոռնա-դիռի երաժշտությունը ևս հանդես է գալիս որպես պտղաբերությունն ու կյանքի ծնունդը հովանավորող հնչյունային պահպա-նակ՝ չարխափան ուժ: Զոռնա-դիռի երաժշտությունը նմանակում է երկնքի խռով-քը՝ ամպրոպն ու կայծակը, ուշագրավ է, որ գոռնայի պատյանի և դիռի քակիչի՝ կռպալ, բեկբեկուն գարդանախշը ժողովուրդն անվանում է կայծականախշ, իսկ գոռնա պատրաստելիս նախապատվությունը տրվում է քարափի ծայրին աճած կայծակնահար ծառի փայտին¹²⁵:

Հարսանեկան ծեսի տարբեր փուլերում հավի գլուխներ պոկելու կամ օդում սրով բռցնելու սովորությունները տարածված են Հայաստանի տարբեր շրջաններում՝ հավթռուկ, փեսի որս և այլ անվանումներով¹²⁶:

Ծեսի վերափոխված տարբերակներից մեկը մինչև 1960-ական թթ. պահպանվում էր նաև Հյուսիսային Արցախի Բանանց գյուղում՝ որպես նորակոչիկների նվիրա-գործման ծես [ԳԱՆ 1985]: Պատանուն գլխիվայր կապում էին ծառից, մինչև նրա ազգականուհիներից մեկը վազելով տնից մի հավ կբերեր նրան հանձներ: Փորձու-թյան ենթարկվող երիտասարդը պարտավոր էր ձեռքով պոկել հավի գլուխն ու նետել ծառի բնի մոտ: Միայն այս արարողակարգից անցած երիտասարդն էր լիարժեք տղամարդ համարվում՝ զինվորական ծառայության մեկնելու, իսկ վերադարձից հետո, նաև ամուսնանալու իրավունք վաստակելով¹²⁷: Ծեսի ողջ ընթացքում, ինչպես թագվորագովքի ծեսի վերոհիշյալ տարբերակում, անընդհատ հնչում էին գոռնայի ու դիռի խրոխտ հնչյունները և ամբողջ համայնքը շրջանակում էր ծառն ու նրանից կապված երիտասարդին:

Նկարագրվածից ակնառու է *ծառ-գոհ-առնականություն-նոր կյանքի (մարդու) ծնունդ*՝ մի դասից մյուսին անցնելու գաղափարը, որ նույնությամբ կրկնվում է նաև *նվիրագործման ծեսում*, որն աներկբայելիորեն աղերսվում է թագվորագովքի ծեսի մեր գրանցած տարբերակի հետ:

ՀԱՐՍԱՆԵԿԱՆ ԽՆԶՈՒՅՔ

Հարսի տնից դեպի եկեղեցի, ապա՝ փեսայի տան ամբողջ ճանապարհին և շեն-քից ներս գնացող բոլոր ծիսական արարողությունները, մինչև նորապսակներին սե-ղանի շուրջ նստեցնելը, պարտադիր ուղեկցվում էին գոռնա-դիռի չղաղարող հնչյուններով: Երաժշտության անընդհատությունը կապվում էր ձայնի միջոցով չար ուժերին վանելու հավատալիքի հետ: Այս ընթացքին բնորոշ էին նաև հարսնառի մասնակիցների ճամփի պարերը, երիտասարդների ձիախաղերը, ճանապարհ կտրելու, գոհ մատուցելու, նվիրատվություններ անելու, երթի մասնակիցներին հյու-

րասիրելու արարողությունները, որ երբեմն ուղեկցվում էին մահ քահանայի երգերով, զանգակների, փոքր ծնծղաների հնչյուններով, ոգևորող բացականչություններով կամ հրացանագարկերով¹²⁸:

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

Խնջույքի սենյակում արդեն հնչում էին ավելի մեղմ նվագարանները՝ դուդուկ (և դամ), դափ կամ փոքր դիոլ, նաղարա ինչպես նաև լարային ու հարկանային (դափ, նաղարա, դիոլ), նվագարաններից կազմված սազանդարների նվագախումբ՝ (սազ, թառ, քամանչա, ուղ, քեմանի, ջութակ, սանբուր, քանոն): Հիշենք, որ յուրաքանչյուր ազգագրական շրջան իր բնորոշ նվագախումբն ուներ:

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

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

ստեղծվել տեղում, երգվել փոխեփոխ, կամ խմբովի: Երիտասարդների երաժշտա-
պոետիկ, պարային վարքագծերում նկատելի էր մրցակցային հոգեբանությունը, որը
խրախուսվում էր համայնքի անդամների կողմից:

Ընդհանրապես, ավանդական հարսանեկան ծեսում խնջույքի մթնոլորտի նկա-
րագիրն ու երաժշտական վարքն ակնհայտորեն աղերսվում էր ժողովրդական տոնե-
րին, հատկապես՝ Բարեկենդանին: Մինչև 1980-ական թթ. հարսանեկան խնջույքի
բուն՝ խրախճանքի վերածվող հատվածում, հատկապես Արևմտյան Հայաստանից
հայրենադարձվածների շրջանում՝ [ԴԱՆ,Երևան]¹²⁹ կարելի էր հանդիպել կառնա-
վալային տարրերով արտահայտվող, պտղաբերություն ակնկալող խորհրդանիշնե-
րով, տարաբնույթ կերպարանափոխություններով ուղեկցվող զվարճալի, կատակ-
պարային մնջախաղերի: Օրինակ, երեսը սևացրած կամ սպիտակեցրած, գլխին
այծի պոզեր, մեջքին՝ փոստ, իսկ պարանոցին, գոտուն կամ ձեռքին զնգզնգացող
կախիկներ ամրացրած այծամարդու սիրախաղ-պարը, որի ընթացքում վերջինս
փորձում էր գրկել-համբուրել կանանց, իսկ տղամարդիկ նրան հրելով քշում էին,
տապալում գետին, բայց այծն, այնուամենայնիվ վերակենդանանում էր ու
փախչում՝ հետը մի երիտասարդ աղջիկ տանելով: Այծի հայտնվելու և հեռանալու
պահերին հանկարծ սենյակի լույսը մարում էր:

Հարսանեկան խնջույքի թեժ պահին այծապար ներկայացնելու սովորույթը
մինչև XXդ. 2-րդ կեսերը տարածված էր նաև Տավուշում: Այսպես, Արծվաբերդ
գյուղում անգամ այծի փոստի վրա ամրացված պոզերով ու զանգակներով հատուկ
վերնազգեստ էին պատրաստել, որը վարձով (մի գույգ բրդյա, նախշուն գուլպա)
տալիս էին մոտակա գյուղերի հարսանքվորներին¹³⁰: Ականատեսների վկայու-
թյամբ՝ Այծի պար պարողը հանկարծ չորեքքաթ հայտնվում էր, բոլորին վախեցնում
ու ծիծաղեցնում, ապա գոտուց կախած թարմ ու չոր մրգերով լի զամբյուղի պարու-
նակությունը բաժանում էր կանանց ու երիտասարդներին, ծափահարություններից
հետո զավեշտական շարժումներ էր անում, տղամարդկանց ու կանանց ուսին դնում
ձեռքերը, քաշքշում, միտքը տմբտմբացնում: Հավաքվածների հրմշտոցից սատկած
էր ձևանում, ապա՝ վերակենդանանում, ներկաներից նվերներ ստանում ու անմիջա-
պես հեռանում: Նման պարեր տարածված էին նաև Շիրակի ու Ջավախքի գյու-
ղերում:

Բանասացներից մեկը¹³¹ հիշում էր նաև այծապարի ավելի քիչ տարածված
տարրերակ: Ըստ այդմ՝ 2-3 աղջիկ ձեռքի վրա թաշկինակով պոզեր էին սարքում,
գլխներին սավան կամ շորի կտոր ծածկում ու սատանայի շարժումներ անելով պա-
րում հարսանիքների ու տոների ժամանակ: Հավաքվածները նրանց շրջանի մեջ էին
առնում ու քշել-հեռացնել արտահայտող ձայնարկություններ արտաբերում:

Այս շարքում, ներկայացվում էին նաև համայնքի անընդունելի վարք ունեցող
անդամների (ալարկոտ, փնթի կին, տանը մնացած կուզիկ աղջիկ, բռնակալ սկեսուր,
ամուսին, տեղացի կամ օտար իշխանավոր) պախարակելի բնավորության ու
վարքագծի երաժշտականացված երգիծապատումները, թատերայնացված մմա-
նակում-պարախաղերը¹³²: Այս թատերայնացված ծիսական պարերից բանասա-
ցները¹³³ հիշում են «Ասկյարանի»-ն, որը պարում էին երկու տղամարդ: Մեկը
խանչալով էր, ներկայացնում էր ուժեղ տղամարդու ինքնավատահ կերպար, իսկ
մյուսը՝ ստրուկը: Խանչալավոր տիրոջ վախից նա հանում էր հագուստները՝ մինչև

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

Այս արարողությունների ժամանակ հանպատրաստից հորինում կամ ավանդույթով ժառանգվածներին հարմարեցնում էին թե՛ երգի տեքստերը, թե՛ նոր կամ հին մեղեդիներն ու պարային շարժումները, թե՛ հագուստի տարրեն ու կերպարի մանալուծները:

ՄՈՍԵՐՈՎ ՊԵՐ

Ավանդույթի համաձայն, հարսանեկան ծեսը պիտի ավարտվեր համայնական մեծ շուրջպարով¹³⁴: Բանասացները պատմում են, որ կանոնակարգված էր պարի կատարման վայրը՝ բացօթյա, «աստղերի լույսի տակ» ժամանակը՝ «մութուխին», մասնակիցները՝ բոլոր հրավիրյալները (համայնքը): Պարի ավարտը պիտի համընկներ արևածագին: Կանոնակարգված էր նաև պարաշրջանի կառույցը՝ պարի գլուխը քավորն էր, ապա՝ թագավորն ու թագուհին, հարսնաքույրը, քավորկինը, մականները՝ մականբաշու գլխավորությամբ, ապա միայն համայնքի բոլոր անդամները՝ ըստ դիրքի, տարիքի և ազգակցական կապերի: Շրջանը փակվում էր պարի «գլխի» (քավոր) ու «պոչի» (ճարպիկ ու օժտված պատանի, որը դեռ հետագայում պիտի փեսայանա. հայսմ՝ համայնքի շարունակելիության խորհուրդն ուներ) միասնությամբ: Պարտադիր էր միմյանց ձեռք բռնած պարակիցների ափերի մեջ վառվող մոմը, որի շնորհիվ էլ ժողովուրդն այն անվանում էր «Մոմերով պար»:

Պարը կատարվում էր գույգ գունաների և մեծ քմբուկի նվագակցությամբ (հմմտ. եզմորեք-թագվորագովքի ծիսական մեծ շուրջպարի հետ): Դանդաղ, հանդիսավոր «Խնկի ծառ» կամ «Շորոր» մեղեդին աստիճանաբար փոքր-ինչ արագանում էր, բայց չէր խախտում «Գյովնդի» համար սահմանված չափակշռությամբ [ԴԱՆ Շիրակ, Լոռի, Վայոց ձոր]: Թեև տարբեր ազգագրական շրջաններում այս ծիսական շուրջպարը որոշակի փոփոխակներով էր կենցաղավարում, սակայն հիմնականում պահպանվում էր բուն կառույցը¹³⁵: Պարի նպատակն էր՝ հասարակայնորեն վավերացնել և ընդունել նորաստեղծ ընտանիքին համայնքի կազմում: Երկրորդ՝ ոչ սակավ կարևոր իմաստն էր՝ տիեզերքին և երկնային լուստուներին ներկայացնել նորապսակներին՝ ակնկալելով նրանց հովանավորությունն ու օրհնությունը: Վառվող մոմերը, կարծեք, աստղազարդ երկնքի անդրադարձն էին երկրի վրա, իսկ թագավորն ու թագուհին՝ արեն ու լուսինը (հմմտ. թագվորագովքերում ու ծաղկոց երգերում հարսին ու փեսային տրվող «արեգակ», «լուսնյակ» անվանումների և դրանց բնորոշ հատկանիշների հետ): Ջավախքում [ԴԱՆ գ. Մուլղա, գ. Գումբուրդո], ըստ մեր գրանցած նյութերի, հարսանեկան կլոր պարը կատարվում էր պարկապուկի նվագակցությամբ և մասնակիցների փոխեփոխ երգերով: Պարկապուկ նվագողը կանգնում էր շրջանի կենտրոնում և պարային քայլով «կրկնօրինակում» խմբին (հմմտ. լարախաղաց-ծաղրածու գույգի հետ): Հարսանեկան պարկապուկը հատուկ «գարդարվում էր» տկի կենդանու վզի հատվածում տեղադրված շրջանաձև հայելիով, որպեսզի նրա մեջ արտացոլվեն լուսինն ու աստղերը՝ որի շնորհիվ նորապսակ գույգն արժանանալու էր երկնքի հովանավորությանը: Յանկալի էր նաև պարկապուկի տիկի վրա մորթու շերտի գոյությունը, որ նվագարանն առավել

հիշեցներ իր կենդանակերպին՝ այծին, նորապսակներին չար ուժերից պահպանելու և պտղաբերություն ապահովելու ակնկալիքով: Պարկապգուկին նվագակցող քմբուկի փայտյա շրջանակն էլ կարմիր էին ներկում՝ արևշատության ակնկալիքով: Շուրջպարը գլխավորող քավորի գոտուց պարտադիր կարմիր քաշկինակ էր կախվում, որ ըստ հարկի թափահարվում էր՝ իբրև պարի սկիզբն ու ավարտը ազդարարող նշան, որը նաև չարխափան նշանակություն ուներ: Հայսմ՝ պարի միջոցով նմանակվում-կրկնօրինակվում էր երկնքի ու երկրի սրբազան ամուսնությունը, որը պիտի ծնունդ տար տիեզերքին և յուրաքանչյուր հարսանեկան շուրջպարի միջոցով վերահաստատվեր երկինք-երկիր հավերժական կապը:

ՀՐԱԺԵՇՏԻ ՃԱՇԿԵՐՈՒՅԹ

Հարսանեկան խնջույքի հաջորդ առավոտյան հասարակաց ճաշ էր տրվում համայնքի բոլոր հրավիրյալներին, որի նպատակը հարսանքավորներին ճանապարհ զգելուց առաջ տրվող հրաժեշտի ճաշկերույթն էր և հայտնի էր նաև *Խաշի օր* կամ *Ազապ քաշու մարում* (քաշկինակ)¹³⁶ անվանումներով: Այս հացկերույթն ավանդական խնջույքի ծիսակարգի առանձնահատուկ դրսևորումներից է, որին քեև մասնակցում էին բոլոր հասակային խմբերը, բայց հիմնական կազմակերպիչը չամուսնացած երիտասարդներն էին՝ մակարապետի գլխավորությամբ: Ի տարբերություն նախորդ ծեսերի՝ այն վառ արտահայտված խրախճանքային զվարճանքի բնույթ ունի՝ խաղարկային-թատերային առանցքով: Մեր աշխատանքում սույն արարողության անդրադարձը պայմանավորված է հարսանեկան ծեսի կառույցի այս օղակում հանպատրաստից հորինվող երաժշտախոսքային վարքագծին տրվող արտոնություններով: Եթե մինչ այդ խիստ կանոնակարգված ու ծիսականացված էր հարսանիքի ողջ ընթացքը, ապա այդ օրն ընդհակառակը՝ խրախուսվում էին երիտասարդների անկաշկանդ սրամտությունները, մտքի ճկունության, երգելու, նվագելու, ասմունքելու, պարելու, երգիծելու, կերպափոխվելու, նմանակելու օժտվածության բացահայտումը: Դրանց բացակայության պարագային՝ համընդհանուր ծաղրանքի էին արժանանում: Խնջույքի ընթացքում մակարապետը սեղանակից երիտասարդներից տարբեր մանր առարկաներ է հավաքում ու լցնում տոպրակի մեջ, ապա հանդիսավոր, փոքր-ինչ երգիծական պարային քայլքով, մնջախաղային շարժումներով գալիս էր կենտրոն, մենապարում: Երբեմն նրան շրջապատում էր չամուսնացած տղաների խումբը՝ զավեշտալի շարժումներով «ցուցադրելով», երաժշտախոսքային, պարային օժտվածությունը, ուժն ու ճարպկությունը: Պարի ավարտից հետո թամադան հատուկ կենաց էր առաջարկում բոլոր չամուսնացածների պատվին և իշխանությունը «հանձնում» մակարապետին: Վերջինս, երաժիշտների «Տուշի» նվագի (տվյալ շրջանում տարածված երաժշտական դարձվածք-բանաձև) հնչյունների ներքո առաջ էր գալիս, խոնարհվում ու տոպրակից մեկ-մեկ հանում հավաքված առարկաները: Զգուշորեն քաքցնելով՝ նա թագավորին ու ներկաներին հարցնում, քե ի՞նչ պիտի անի առարկայի տերը: Ըստ հավաքվածների կամքի՝ առարկայի տերը պարտավոր էր իրականացնել արտահայտված ցանկությունը (երգել, պարել, նմանակել)՝ արժանանալով սեղանակիցների գնահատանքին կամ՝ ծաղրին, իսկ հրաժարվելու դեպքում՝ մակարների խմբին նվիրատվություն անել (ուտելիք,

գումար, արժեքավոր առարկա, որն էլ աճուրդի էր դրվում ու վաճառքի հասույթն անցնում էր երիտասարդների խմբին: Յուրաքանչյուր ելույթ ուղեկցվում էր հավաքվածների բուռն, ոգևորիչ վանկարկումներով, երաժշտախոսքային արձագանքով, շարժումների կրկնօրինակումներով կամ ծաղրական ռեպլիկներով ու սուլոցներով: Լավագույններին, բոլորի հավանությամբ, սեղանից բաժին-ընծա էր արվում՝ միրգ, խմիչք, ուտելիք: Ստացվածը մակարների բաժինն էր, որ հաջորդ օրը վայելում էին՝ առանձին խնջույք կազմակերպելով ¹³⁷: Յուրաքանչյուր կատարման ավարտին հնչում էր «Տուշին», որին հաջորդում էր *կենսացը* [ԴԱՆ Շիրակ, Երևան]:

ԷՐԻՇՏԱՅԻ ԵՐԳ

Չայնագրությունը և վերձանությունը Ա. Շահնագարյանի

Ալ - յուր մա - դեմ՝ քեփ կու - գաւ, Շեկ - լիկ աղ - բեր
 եօրբ կու - գաւ, Մեռ - նեմ գա - լած տե - դե - բին,
 Մե - քեմ խըն - կա - հոտ կու - գաւ:
 (The fourth staff continues the melody without lyrics)

Սարի տակը տուն ունիմ,
 Մեջը օսկե սուն ունիմ,
 Ալամ աշխարհ իմանա,
 Քեզի պես մարալ ունիմ:

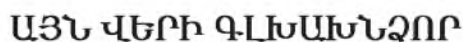
Ախչի, անունդ Սոնա,
 Ուրիշին հարս մի գնա,
 Առանց քեզ սե է օրս,
 Էսման ասա քու մորը:

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

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

Պարեղանակ

ԱՄՈՒՐՅԱՆ 1990, գ. Բայանդուր
Բանասաց Հարությունյան Ռաֆիկ



ᄎᄎᄎ, h. 10, p. 77

[Zakharuk. Con spirito]

Այն վե-րի գըլ - խա-խըն-ծոր, հար - ցից, ո՞վ է նա:

Այն վե-րի գըլ - խա-խըն-ծոր մեր թա-գա-վորն է:

Այն աջի ձեռախնձոր ... մեր թագուհին է:
 Այն ձախի քեփախնձոր ... կնքահայրերն են:
 Այն ներքի եռախնձոր ... հարսնեվորներն են:
 Այն միջի օրհնյալ խնձոր ... նոր թագավորն է:
 Այն բնի մեկ հատ խնձոր ... մեր թագուհին է:

ԷՆ ՎԵՐԻ ԳԼԽԱԽՆՁՈՐ

Չայնագրությունն ու նոտագրումը՝ Կոմիտասի

ԿԺԵ, հ.10, p. 76

[Հումորով. Con spirito]

են վե - րի գըլ - խա-խըն - ձոր, տե - սեք են ո՞րն ա,
 են առ - ցի թե - վա-խըն - ձոր, տե - սեք են ո՞րն ա,
 են քու - լա բամ - բակն ի ծառ, տե - սեք են ո՞րն ա:

... Գլխախնձոր, են թագավորն ա,
 Թխախնձոր, են ուր թավորն ա,
 Բամբակն ի ծառ, են թագուհին ա:

Սարեկներ ծվըլալեն ... վարդապետին ա,
 Շնճղներ ճվըլալեն ... սարկավագներն ա,
 Դարդրներ դրդրալեն ... են աերաերներն ա:

ԷՆ ԴԻԶԱՆ

Չայնագրությունն ու նոտագրումը՝ Կոմիտասի

ԿԺԵ, հ.14, p. 3

[Հումորով. Con spirito]

են դի գան, պետ պետ դի գան, մ'տըս-նանք են ո՞րն էր:
 են կո ճեր, փը-տուկ կոճեր մ'տըս - նանք են ո՞րն էր:
 Ցա խա վել ի - տև տը-ռան մ'տըս-նանք են ո՞րն էր:
 Հեն կո-ղով, կու-յո-տը կո-ղով կը - զը-րի մա միկն էր:
 Հեն կո-ղով, կու - յո - տը կո - ղով կը - զը-րի մա միկն էր:

ԱՍԵՆՔ ՇՆՈՐՀԱՎՈՐ

Չայնագրությունը՝
Ա. Պետրոսյանի և Ջ. Թագակչյանի
վերամուկությունը՝ Ջ. Թագակչյանի

ԱԻԶ, 1998, Վայոց ձոր, գ. Արտարույլ
Բանաստեղծ թանգարան Բարանյան

Ա - սեք շնոր - հա - վոր հար - սի
շո - քե - րը, Ա - սեք շնոր - հա - վոր հար - սի
բազ ու պը - աա - կը, Ա - սեք շնոր - հա - վոր
մեր հար - սի կա - շի - կը, Ա - սեք շնոր - հա - վոր...

ՁԻՈՒԿ ՀՐԵՂԵՆ

Չայնագրությունն ու վերամուկությունը՝
Ջ. Թագակչյանի

ԱԻԶ, Ջափախը, 1967, գ. Հեշտիա
բանաստեղծ Պողոս Բեգոյան

Ձի - ուկ հր - քե - դեն,
Ձի - ուկ հր - քե - դեն,
Թամ - քենք ou - կե - դեն,
Թա - - - ժա փե - սեն վը - քեն:
Ձի - ուկ հր - քե - դեն,
Ձի - ուկ հր - քե - դեն,
Թամ - քենք ou - կե - դեն,



ԶԵՄ ԵՐԹԱՐ ՄԵՐԻԿ

Չայնադրությունն ու նոտագրումը՝
Միհրան Թումաճանի

Պ. Հ., Խլար
բանասաց՝ Անուշ Գրիգորյան

Մանր $\text{♩} = 54$

Չըմ եր - րար, մե - րիկ.

չըմ եր - րար,

Չըմ եր - րար, մե - րիկ.

չըմ եր - րար:

Արագ $\text{♩} = 160$

Չըմ եր - րար, գա - ռով կը - տա - նին,

Չըմ եր - րար, գա - ռով կը - տա - նին:

Յոթ դուզենն արծաթ ժողվեցեր,
Նորարին մատնիք շինեցեր:
Չըմ երբար, գոռով կըտանին: /2 անգ.

Շարեցեր, չամիչ շարեցեր,
Մանուշի մագեր նըխշեցեր:
Չըմ երբար, մերիկ, չըմ երբար: /2 անգ.

Բոգ ծիա վերեն խեծուցեր,
Յարոյին տուր իջուցեր:
Չըմ երբար, գոռով կըտանին: /2 անգ.

Այս մերիկ, ամասպամ մերիկ,
Հորի՞ ծի բողես մեն-մերիկ:
Չըմ երբար, մերիկ, չըմ երբար: /2 անգ.

ՏԱՆՈՒՄ ԵՆ, ՄԱՅՐԻԿ ԶԱՆ

Չայնագրությունն ու վերձանությունը՝
Զ. Թազակչյանի

ԱԻԶ, Արտաշատ, 1987, գ.Վ.Դ-վին
բանասաց՝ Խանում Հարությունյան

$\text{♩} = 120$

Տա-նում եմ, մայ-րիկ ջան, տա - նուում եմ,

Տանում ե - ե - եմ, հարիկ ջան, տա - նում եմ:

Խո րըս խա վի - նը մե րա ս կի նո - վը,

Տաճում ե - ե - ե - ե,
 Խո-րը խա փի - ի - ին, մա-տըմ խի-նո - ո - ով,
 (ըմ) Տա-նո - ո - ո - ում են:
 Մի լաճայ-րիկ, մի լաճայ-րիկ, ա'խ, մի լա - ա-ա:
 Է - քա ցող ես ե - ե-ե-եմ, լա-լող ես ե - եմ, քող տա-նեն:
 Ամանճայ-րիկ, ար ցունքա - մա - կիս մի քա - փին,
 Յա վր, դար դը ես եմ քա-շող, քող տա - նին,
 Օրշ նե ին-ծի, ա'խ, մայ-րիկ ջան, քող տանին...
 - Տարան քա լա, քող տա - ա - նին...
 Ինձ խա փե ցին մի մատ խի-նո - վը, քող տա-ա-ա-նին,
 Խո-րը-տը խա-փի - նը մի քառ կի-նո - վը, քող տա-ա-ա-նին:
 - Տա-նում են, տա-նում, չեն ի-մա-նում, ո'ր են տա - նում,
 Մայ - րիկ, մայ - րի կը:
 Ինձ խա փե-ցի-րը ճամ վառ ար թի մա-յը-րի-կը ջան:

Բերե-րես նե - րող, ախ, համ-բու րե - մը, մայ-րի-կը ջան:

Իմ հե-տե-վի-ցը լաց չը-լի-նե - հես, մայ - րի - կը ջան:

ԹԱԲՎՈՐԻ ՄԵՐ ՏՈՒՍ ԷԼԻ

Չայնագրությունն ու վերձանությունը՝
Զ. Թազակչյանի

ԱԻԶ, Արտաշատ, 1987, գ., Ներքին Դ-վին
բանասաց՝ Սերոբ Վարդանյան

180

(ը) Թա - րը - վո - րի մեր, տուս է - լի - յը,
Ինչ - մալ, ին - չե՞րն եմ պե - րե,
Թա - րը - վո - րի մեր, տուս է - լի - յը,
Քե նոր ծա - ղիկ եմ պե - րե:
Թա - րը - վո - րի մեր, տուս է - լի - յը,
Ինչ - մալ, ին - չե՞րն եմ պե - րե,
Ինչ - - - մալ, ին - չե՞րն եմ պե - րե,
Քե պոլ սրբ - փողն եմ պե - րե:
Թա - րը - վո - րի մեր, տուս է - լի,
Ինչ - մալ, ին - չե՞րն եմ պե - րե,
Քե վը - լաց ա - րող եմ պե - րե - րը,
Թա - րը - վո - րի մեր, տուս է - լի:

1) 2-րդ տուն 2) 5-րդ տուն

8 8

Թաք - վո - րի մեր, Բե մե- ունի քա- շքի

2) 8-րդ տուն 1) 3-րդ տուն

8 8

Գ- ու- զա- լը խա- նրմ Թաք - վո - րի մեր,

Թաքավորի մեր տուս էլիյը,
Ինչմավ, ինչե՞րն եմ պերե,
Ինչմավ, ինչե՞րն եմ պերե,
Բե մոր գալով եմ պերե:

Թաքավորի մեր, տուս էլիյը,
Ինչմավ, ինչե՞րն եմ պերե,
Թաքավորի մեր, տուս էլիյը,
Բե մեռել քաշող եմ պերե :

Թաքավորի մեր, տուս էլիյը,
Ինչմավ, ինչե՞րն եմ պերե,
Թաքավորի մեր, տուս էլիյը,
Բե մազ փխտող եմ պերե:

Թաքավորի մեր, տուս էլիյը,
Ինչմավ, ինչե՞րն եմ պերե,
Ինչմավ, ինչե՞րն եմ պերե,
Բե խրնի քալող եմ պերե:

Թաքավորի մեր, տուս էլիյը,
Ինչմավ, ինչե՞րն եմ պերե,
Թաքավորի մեր, տուս էլիյը,
Գ-ալով խանրմ եմ պերե:

ԷՐԿՈՒ ՅԱԶՄԱ, ՄԱՏՆԻ ՄԻ

Հ ա ր ս ա ն ե կ ա ն

Վերանորոյունը՝ Չավեն Թագակչյանի

Պ. Հ. Եղեմիս

♩ = 80

Երգ(tenor)

Ուղ

§
 էր - կու յազ - ծա, ծառ - նի ծի,
 Գա - ցնր, քն - քնր հարս - նուկ ծի,
 էր - կու յազ - ծա, ծառ - նի ծի,
 Գա - ցնր, քն - քնր հարս - նուկ ծի,
 Հովի - քն առ - շնկ, քն - վն քարծ,
 Հար - սր կու - գե դե - հր - նո - վն հաց,
 Հովի - քն առ - շնկ, քն - վն քարծ,
 Հար - սր կու - գե դեհ - նուկ հաց:

Fine

Է - ր - ր - կու յա - գը - մա, մատ - նի մի,
 Գա - ցինք, բն - բինք խա - սը նու - որ մի,
 Չա - փը - րն տա - շե - կա, բն - փն բարձ,
 Հար - սը կու - տե դե - հը - նով հաց:
 Da § al Fine

Էրկու յագմա, մատնի մի,
 Գացինք, բեքինք հարսնուկ մի, / 2 անգ.
 Չափքն տաշեկ, բեփն բարձ,
 Հարսը կուգն դեհնով հաց: / 2 անգ.

Էրկու յագմա, մատնի մի,
 Գացինք, բեքինք խասը նուոր մի,
 Չափքն տաշեկ, բեփն բարձ,
 Հարսը կուտն դեհնով հաց:

Գար մի տեղեր օրան մի,
 Աման, պիպի, տուն կա՞ մի, / 2 անգ.
 Ես կուտայճրա կերբան ա,
 Հարսնիկիս տի որ տեսնամ մի: / 2 անգ.

ՏՈՒՇՇԻ

Չայնագրությունը՝ Բ. Կուշնարյանի
Վերձանությունը՝ Ջ. Թազակչյանի

ԱԻՉ, Գեղարքունիք, գ. Վարդենիկ
բանասաց՝ Մողոմոն Մարտիրոսյան

♩ = 140

Չուրնա

ՃԱՄԲԻԱՎԵՆ

Չայնագրությունը՝ Սրբ. Լիսիցյանի
Վերձանությունը՝ Ա. Մուրադյանի

ԱԻՉ, Պ. Հ. Շատախ գավ., գ. Կողբ
Գորգեն և Գառուստ Հովսեփյաններ

♩ = 92 T = As

Չուրնա

Գ-նոլ



ՀԱՐՍԻՆ ՏՆԻՑ ԴՈՒՍ ԲԵՐԵԼՈՒ ՆՎԱԳ

Չայնագրությունը՝ Սրբ. Լիսիցյանի
Վերծանությունը՝ Ա. Մուրադյանի

ԱԻՉ, Պ.Հ. Շատալս գավ., գ.Կողր
Գուրգեն և Գաուստ Հովսեփյաններ

♩ = 44

1-ին զուտնա

2-րդ զուտնա

This page of musical notation, numbered 153, contains a complex arrangement of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., ϵ , δ , γ). The staves are organized into systems, with some staves featuring a treble clef and others a bass clef. The notation is dense and intricate, suggesting a highly technical or experimental musical composition. The page is divided into several systems, each containing multiple staves. The notation is written in a standard musical notation style, with notes and rests clearly visible. The overall layout is professional and well-organized, typical of a formal musical score.

ՆՈՐԱՊՍԱԿՆԵՐԻ ԵԿԵՂԵՅՈՒՅ ԴՈՒՐՍ ԳԱԼՈՒ ՆՎԱԳ

Չայնագրությունը՝ Սրբ. Լիսիցյանի
Վերձանությունը՝ Ա.Մուրադյանի

ԱԻՉ, Պ.Հ. Շատախ գավ., գ.Կողբ
Գորգեն և Գառուտ Հովսեփյաններ

$\text{♩} = 108$ T. = As

Չուրնա

Դիմ



ՉԻ ԽԱՂԱՑՆԵԼՈՒ ԵՂԱՆԱԿ

Չայնագրությունը՝ Սրբ. Լիսիցյանի
Վերձանությունը՝ Ա. Մուրադյանի

ԱԻՉ, Պ.Հ. Շատախյան գաղ. , գ. Կողբ
Գուրգեն և Գաուստ Հովսեփյաններ

$\text{♩} = 120$ *Glissando*

1-ին զուտնա

2-րդ զուտնա

Դեպ

ԿՈՒՑ ԲՈՆԵԼՈՒ ՆՎԱԳ

Չայնազրուքյունը՝ Սրբ.Լիսիցյանի

Վերծանությունը՝ Ա. Մուրադյանի

ԱԻՉ, Պ.Հ. Շատալս գավ., գ.Կողբ

Գուրգեն և Գաուստ Հովսեփյաններ

1 -ին զուտնա

2 - թղ զուտնա

Դիդլ

$\text{♩} = 152$



ԳԱՅՆՔ, ԲԵՐԵՔ

Չայնագրությունն ու վերժանությունը՝
 2. Թագակչյանի

ԱԻԶ, Ջավախք, 1967, գ.Հեշտիա
 քանասաց՝ Պողոս Բեգոյան

$\text{♩} = 80$

8 Գա-ցեք, բե - բեք խաչ քա-վոր Մա - րոն,

8 Որ քա, մղ - նա դար - քա - սեն:

8 Մուն - դըր գար - գեք սուրբ սե-ղա - նին,

8 Բա-րե հրամ - մեք քա - գա - վա-րին:

8 Մուն-դըր գար-գեք սուրբ սե-ղա - նին,

8 Բա-րե հրամ - մեք քա - ժա փե-սին:

8 Գա-ցեք, բե - բեք քա-վոր - կին Ջա - նան,

8 Որ քա, մղ - նա դար - քա-սեն:

Մուն-ղըր զար-զեր սուրբ սե-ղա-նին,

Բա-րև հրամ-մեր հարսն ու փե-սին:

Մուն-ղըր զար-զեր սուրբ սե-ղա-նին,

Բա-րև հրամ-մեր հարսն ու փե-սին:

Գա-ցեր, բե-րեր քա-վո-րաց տը-ղա Սար-գիս,

Որ քա, մղ-նա դար - - - քա - սեն:

Մուն-ղըր զար-զեր սուրբ սե-ղա-նին,

Բա-րև հրամ-մեր հարսն ու փե-սին:

Գա-ցեր, բե-րեր քա ծա քազ-վոր Վա-հան

Որ քա, մղ-նա դար - քա - սեն:

Մուն-ղըր զար-զեր սուրբ սե-ղա-նին,

Բա-րև հրամ-մեր քա - - - զա - վո - թին:

Գա-ցեր, բե-րեր քա - ծա հարս Ալ-վարդ,

Որ քա, մղ-նա դար - քա - սեն:

Մուն-ղըր զար-զեր սուրբ սե-ղա-նին,

Բա-րև հրամ-մեր մեր քա-զու-հին:

ԱՌԱՋ ԱՐԻ ՍԻՐՈՒՆ ԱՆՆԱ

Չայնագրությունն ու վերձանությունը՝
Զ. Թազակչյանի

ԱԻՉ, Ջավախք, 1970, գ. Կարծախ,
բանասաց՝ Հրանուշ Հողմրցյան

$\text{♩} = 92$

Ա - ուսջ ա - րի, սի - րուն Ան - նա...

Ե - րես ու - նիս չքք - նադ, ր - ունդ:

Բա րե, հա - զար քա - րի է - կար:

ԱՄՆԵՆՔ, ԱՅԻՆՔ ՓՈՍՆ Ի ԲԵՐԱՆ

Չայնագրությունն ու վերձանությունը՝
Զ. Թազակչյան

ԱԻՉ, Ջավախք, 1967, գ. Հեշտիա
բանասաց՝ Պողոս Բեգոյան

$\text{♩} = 68$

Աս - նենք, ա - յենք փոսն ի րե - րան, փոսն ի րե - րան,

Էլ - նենք, տեճենք, քե ո՞րն է:

Աս - նենք, ա - յենք փոսն ի րե - րան, փոսն ի րե - րան,

Էլ - նենք, տեճենք, քե ո՞րն է:

Տե - - - սանք, որ մեր խաչ - քա - վորն է:

Ասենք, այենք փոսն ի բերան, փոսն ի բերան,
Էլենք, տեճենք, քե ո՞րն է:

Ասենք, այենք փոսն ի բերան, փոսն ի բերան,
Էլենք, տեճենք, քե ո՞րն է:

Տեսանք, որ մեր քաղաքորն է:

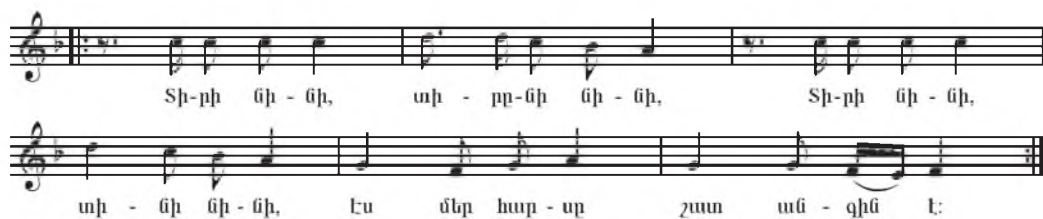
Տեսանք, որ մեր քաղաքորն է:

ԿԼՈՐ ՊԱՐ

Չայնագրությունն ու նոտագրումը
Մ. Սարգսյանի

Երևան, 2012 թ.
Բանասաց՝ Անահիտ Մառանջյան

Կը - լար պա - ռք, մե - ջը՛ծառ, Փե - սա, ա - րի հար - սին տար,

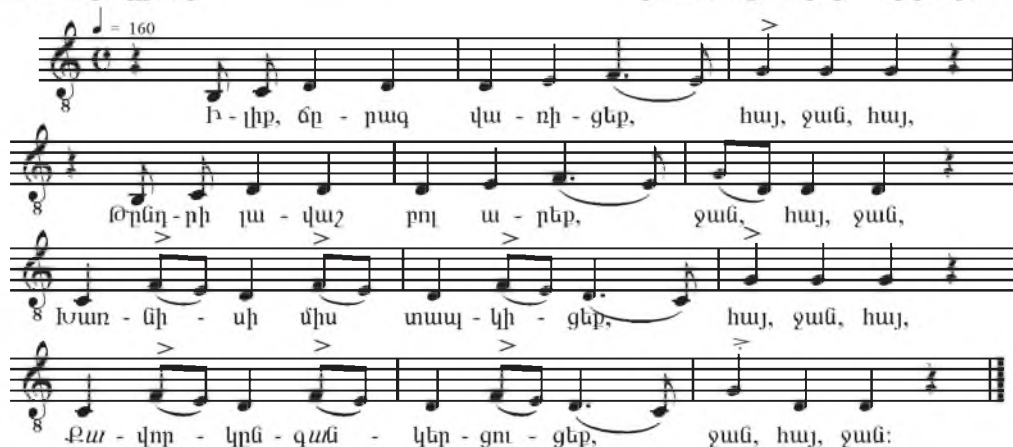


ԻԼԻՔ, ՃԸՐԱԳ ՎԱՌԻՑԵՔ

Հարսանեկան երգ-պարերգ

Չայնագրությունն ու վերձանությունը՝
 Զ. Թազակչյանի

ԱԽԶ, Արտաշատ, 1987, գ. Ն. Դվին
 քանասաց՝ Սերոբ Վարդանյան



ՀԱՐՍԱՆԵԿԱՆ ՊԱՐ

Չայնագրությունը՝ Զ. Կուշնարյանի
 Վերձանությունը՝ Դ. Գեղոյանի

ԱԽԶ, Գեղարքունիքի մարզ, գ. Վարդենիկ,
 նվագաշունչների տվյալները չեն գրանցվել



* Դամբը գրանցված է լատինատառ նոտանիչերով:

The musical score is written for a piano and voice. It consists of 11 systems of staves. The upper staff of each system is for the voice, and the lower staff is for the piano. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The voice part contains a melody with various intervals and some lyrics indicated by 'e1', 'g1', and 'f1' with dashed lines. The score ends with a double bar line and repeat dots.



Ամփոփենք: Հարսանեկան ծեսի երաժշտական հենքի քննությունից¹³⁸ արտածվող առանձնահատկությունները՝

- ♦ Ծեսի սկիզբն ու ավարտն ազդարարվում է նվագարանային ազատ հանկարծաբանական բնույթի նվագով՝ «Սահարի»: Այն նախաքրիստոնեական արևի պաշտամունքի հիմնն է, որ ավանդական կենսակերպում վերածվել է մեղեդային արքետիպի:

- ♦ Կան պարտադիր հնչող մեղեդիներ ու երգեր, որոնց կատարման տեղն ու ժամանակը ևս պարտադիր է (հաստատագրված): Դրանցից են, հարսանիքի սկիզբն ու ավարտն ազդարարող կանչը՝ Սահարին, միս մորթեքի նվագը, թագվորագովքը, ծառի գովքը, քավորի գովքը, հիմա դնելու, հալավօրհների, հարսին գովել-հագցնելու ծաղկոցները, հարսի ու փեսայի մծուղի գովքը, հրաժեշտի (տնից դուրս հանել, լացացնել), շեմքից ներս հրավիրելու, երգերն ու մեղեդիները, ճամփի պարերն ու նվագները, սկեսուրի պարը, սկեսուրի և սկեսրարի կոխ բռնելու նվագը, հարսանքավորներին ներս հրավիրելու և ներկայացնելու երգը, մոմերով պարը, արևածագին ձոնված «էգ բարեն» ու «Առավոտ լուսոն» և պսակադրության ընթացքում հնչող երգերը: Թվարկված երաժշտական ստեղծագործությունները խմբավորվում են ծիսականների շարքում (տե՛ս նոտային օրինակներից մի քանիսը):

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

- ♦ 1960-ական թթ. արդեն նկատելի է հիշյալ երգերի կենցաղավարումը ռաբիսի ժանրում: Հատկապես քաղաքային բնակավայրերում մոռացված թագվորագովքին, հարսի, քավորի գովքերին, հարսի հրաժեշտի լացին, հյուրերին և խնամիներին դիմավորելու և ճանապարհելու երգերին ու խրատային ժանրերին փոխարինում են նույն նպատակով գրված ռաբիս ժանրի երգերը: Երբեմն, դրանց նախանվագի, միջնանվագի կամ

վերջնանվագի մեղեդիները մասամբ կրկնում են ավանդական ծիսական երգերը կամ կառուցվում են միևնույն երաժշտական մտածողության սահմաններում: Երգերի բանաստեղծական խոսքերը ևս կառուցվում են ըստ ծեսի տվյալ արարողության բովանդակության և աղերսվում են ավանդական տեքստերին: Այսու, հատկապես XX դ. կեսերից, նկատելի է ռաբիսի երաժիշտների կողմից գիտակցաբար նոր ծիսական երգերի ստեղծման երևույթը, որի նպատակն է ամբողջացնել հարսանեկան ծեսի երաժշտական հենքը՝ մոռացված ավանդականի փոխարեն առաջարկվող նոր տարրերակներով:

♦ Ինչպես ակնհայտ է վերը նշվածներից՝ ծիսական արարողակարգերում հնչում են առավելապես կանոնակարգված երաժշտական ժանրերի ստեղծագործությունները, որոնք կադապարված են ժանրաթեմատիկ որոշարկված կառույցներում և հանպատրաստից մտածողության հետ գրեթե առնչություն չունեն: Դրանց փոփոխություններն ու տարբերությունները տարբեր պատմագագադրական շրջանների երաժշտաբանահյուսական առանձնահատկությունների արգասիք են¹³⁹: Հարսանեկան ծիսակարգի վերջին՝ խնջույքի փուլում, արդեն սկսում է ավելի անկաշկանդ մուտք գործել ազատ-հանկարծաբանական ժանրը:

♦ Ծաղկոց երգերին փոխարինում են ավանդականի վերափոխված տարրերակներից՝ «Ասենք շնորհավորի» երգային կատարումը (կամ՝ մենակատար-խումբ սկզբունքով միայն առողջանական խոսքով ասվող՝ շնորհավորը), ինչպես և ժամանակակից սիրային-քնարական երգերը: Հարսի հրաժեշտի լացերգերը («Մի լար, մարիկ», «Դու՛ն հալալ, մերիկ», «Ջոնգլակ, զոնգլակ», «Չեմ էրթար, մարիկ» և այլն) և դրա հետ կապված արարողակարգը վերափոխվել է հրավիրված երաժիշտների վոկալ կամ նվագարանային կատարումներով՝ «Տանում են, աղե ջան», «Կալոսի պոկեն» և այլն:

♦ Խնջույքի երաժշտածիսական կազմակերպիչները նախկինում ժողովրդական երաժիշտներն ու սագանդարներն էին, իսկ XX դ. վերջերից՝ գերակշռորեն ռաբիսի երաժիշտները: Ծեսի այս հատվածում, հաստատագրված և հանպատրաստից ստեղծվող երաժշտական ժանրերը՝ ներդաշնակ համակցությամբ, հնչում են ամբողջական կամ մասնակի դրսևորումներով և փոխակերպումներով: Խնջույքն ավելի ժողովրդավարական է և աղերսվում է ավանդական տոնին: Այն առավել ակնհայտ է դառնում, երբ աստիճանաբար վերաճում է խրախճանքի: Համեմատելի է Բարեկենդանին [Петросян 1974, 190-191] բնորոշ դիմակավորված կենդանապարների, երգով ու պարող ուղեկցվող քառերայնացված երգիծական, ներկայացումների հետ: Օրինակ, պարկոտ կամ փնթի կնոջը, ծույլ ու անբան տղամարդուն ծաղրող ու պախարակող պարային ծիծաղաշարժ ցույցերը (հավատարիմ մնալով ավանդույթին՝ թե արական և թե իգական դերապարերն ու երգերը կատարում էին միայն տղամարդիկ, իսկ հանդիսատես-հարսանքավորները շրջան էին կազմում և ձայնակցում (հմտա մենակատար-խումբ կամ զուգերգ/զուգապար-խումբ կատարման կերպը):

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

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

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

♦ Հարսի լաց-ողոր հարսի անունից կարող էր երգել հրավիրված տղամարդ-երածիշտը, բայց ոչ՝ ողբասացը, որը համարվում էր թաղման ծեսի բաղկացուցիչ, իսկական ողբի ժանրի կրող ու այն աշխարհի հետ առնչվող անձ, որն իր կատարմամբ կադծեր հարսանեկան ծեսն ու դժբախտություն կրեբեր նորապսակներին: Ի տարբերություն սրանց՝ հրավիրված երածիշտն ընկալվում էր որպես արհեստավարժ, որին հասու են բոլոր ժանրերը և հարսի լացի մեջ նա ընդամենը «ցիտատ»՝ մեջբերում է անում ողբից՝ իբրև հանպատրաստից հորինվածք ապա շարունակում «ելույթն» ուրիշ ժանրերում: Նկատելի է նաև երգային ժանրից անցումը նվագարանայինին:

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

♦ Թե ծխական տարածքը, թե համայնքն իր բոլոր անդամներով, կանոնակարգվում էր ներս-դուրս հարաբերությամբ: Մահմանից անդին՝ դուրս համարվող մասնավելի բազմաշերտ ու անկաշկանդ էր, որ կարծես ժողովրդական տոնի էր վերածում. կատակներն ու սրամտությունները, տարաբնույթ պարերն ու երաժշտությունը՝ երգային, նվագարանային ու պարային ցանկացած ոճի կատարումներով:

♦ Նույնիսկ նվագարանների կիրառությունը, որ խիստ կանոնակարգված է ավանդական հարսանիքի յուրաքանչյուր փուլի տրամաբանությանն ու կատարողակարգի համաձայն՝ խրախճանքի մասում կարող էր անսպասելի արտահայտություն ստանալ: Օրինակ, ներմուծվել ուրիշ մշակույթներին բնորոշ նվագարաններ՝ մանդոլին, դաշնամուր, շրթհարմոն, կիթառ: Այս նվագարանները ոչ թե տեղայնացվում կամ փոխակերպվում են, ինչպես կլարնետն ու սկորդեոնը՝ ներմուծվելով ավանդական դաստաների կազմում, այլ ընդհակառակը՝ շեշտադրվում են իբրև այլ մշակույթի տարր՝ «ցիտատի» կարգավիճակով:

♦ Սրանց հակառակ, ծխակարգի տարբեր կառույցներին մասնակցում են ավանդական նվագարանների բոլոր ընտանիքների ներկայացուցիչները օրինակ՝ աղմկայիններից զանգակ-բոժոժները՝ ճանապարհին, ծնծղան, բոժոժավոր բուրվառը, կոչնակն ու զանգը՝ եկեղեցում, հարկանային-փողայինների դաստաներից՝ պարկապուկը, զուռնան ու դիդըր՝ բացօթյա հանդիսություններում, սրինգը, դուդուկը, դափն ու դիդըր՝ թե երգերին նվագակցելիս, թե իբրև մենակատար և թե լարայինների հետ (սազ, թառ, քամանչա, քեմանի, քանոն, ուղ՝ ներսում) անսամբլներ կազմելիս: Նվագարանների տեսականին ուղիղ համեմատական է տվյալ պատմագագադրական շերտին բնորոշ երաժշտական մշակույթին:

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

♦ Այն երաժշտական ժանրերը, որ ուղղակիորեն չեն բխում հարսանեկան ծեսից, հայտնվում են խնջույքի ժամանակ՝ իբրև տարաբնույթ կենացներ «ծաղկացող»։ Օրինակ, բնօրրանի երգը՝ կորուսյալ հայրենիքի, ֆիդայական երգը՝ հայրենիքի պաշտպան գինվորների կամ զոհված ազգականի կենացի ժամանակ, օրորոցայինը՝ երեխաների ու մայրերի և այլն:

♦ Կենացներից հետո պարտադիր հնչող նվագարանային մանրանվագը՝ «Տուշ», բարեմադրանքի հնչյունային վավերագրի գործառնություն էր կրում:

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

♦ Առանցքային իրողություններում զուգահեռաբար գործում են հոգևոր և աշխարհիկ երաժշտական կառույցները՝ տարբերակված և մեկից մյուսի անցումնային ձևերով. օրինակ՝ հալավօրհներթի կամ պսակադրության ժամանակ հնչող հոգևոր երգերն ու շարականները, լուսաբացին՝ «Առավոտ լուսո» երգի Ն. Շնորհալու ստեղծած կամ ժողովրդական տարբերակները:

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

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

գ Բոլոր սեռահասակային խմբերը «ներկայանում են» իրենց բնորոշ հնչյունային տեսքերով, որ դրսևորվում են եղանակավորված խոսքի, երգի, նվագարանային, պարային, խաղային-բատերական ժանրերում:

գ Հարսանեկան ծեսի ողջ ընթացքում հնչող երաժշտությունը ծեսի օրգանական բաղկացուցիչն է, առանց որի ոչ միայն հնարավոր չէ պատկերացնել հայոց ավանդական հարսանիքը, այլև խաթարվում ու իմաստազրկվում է՝ գրկվելով կառույցի հնչյունային հենքից: Երաժշտությունը բազմաշերտ է և կարգաբերվում է հետևյալ զուգակցումներով՝

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

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

Մեր դիտարկմամբ, հարսանեկան ծեսն իր ներքին արարողակարգերով հավաքում-ամբողջացնում է հայոց տոնական-ծիսական կյանքի կառուցվածքային բաղադրյալները՝ ի մի ներկայացնում, իբրև կյանքի հավերժությանը միաված հարացուցային տեքստ, որի առանձնահատկությունները լավագույնս բացահայտվում են երաժշտական տեքստի հղովույթում:

Նյութի բնությունը փաստում է, որ հարսանեկան ծեսի հնչյունային տեսքեր մի ինքնաբավ հղացք (կոնցեպտ) է, որի վրա ոչ միայն հանգուցվում ու ամբողջանում է հարսանեկան ծեսի յուրաքանչյուր արարողակարգի գերխնդիրը, այլև ամփոփվում է հայոց ավանդական երաժշտամտածողությունն իր բոլոր առանձնահատկություններով:

ԹԱՂԱՄԱՆ ԾԵՍԸ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՍՏԵՔՍՏՈՒՄ

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

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

Ժողովրդական կենցաղում հնչող ողբ-գովքերը հանգուցյալին ձոնված երաժշտաբանահյուսական ստեղծագործություններ են, որ այսօր էլ, բազմաթիվ տարրերակներով, կատարվում են ննջեցյալի տանը, բակում (հուղարկավորման ծեսին նախորդող օրերին ու քաղումից առաջ) և գերեզմանոցում (հուղարկավորելուց առաջ և հետո), ինչպես նաև Իքնահողի, Յոթի, Քառասունքի, Տարվա արարողակարգերի, բոլոր Մեռելոցների ու Սբ. Խաչի տոնի ընթացքում:

Հնագույն այս ժանրի կենսագործունեության մասին վկայում են պատմահայր Մովսես Խորենացին և Փավստոս Բուզանդը: Այս առումով հիշատակելի է Փառանձեմի ողբը՝ Գնելի դիակի մոտ, որն ինքնին խոսում է. «Իսկ կիմն սպանելոյն Փառանձեմն, զհանդերձան պատռեալ, զգեստս արձակեալ, մերկատիտ ի մեջ աշխարհին կոծեր, ձայն արկանելով ճշեր յողբս արտասուաց յաղիտորմ գուժի առ հասարակ զամենեսեան լացուցաներ: Եւ եղև նա մայր ողբոցն և ձայնարկութն ամենայն ի ձայն ողբոյն սկսան նուագել...» [Բուզանդ 1914, 161]:

Նույն հեղինակից տեղեկանում ենք նաև, որ Ներսես Մեծի մահից հետո հանգուցյալներին ողբում էին փողերով, փանդիռներով ու վիներով, կոծի պարեր էին բռնում. մորուքները կտրած, երեսները պատառոտած՝ կին ու տղամարդ ղեն առ ղեն ճիվադական պարեր խաղալով, ծափ զարնելով հուղարկավորում էին մեռելներին... [Բուզանդ 1914, 290]: Նմանօրինակ ծեսերով հանգուցյալներին հրաժեշտ տալու ղեն 325թ. Վաղարշապատի եկեղեցական ժողովը հետևյալ կանոնն է հրապարակում. «Որ կոծ ղենն և զհերսն խզեն և զճակատս հարկանեն, նզովեալ լիցեն ի կեունս և ի մահ»: Մեռյալների վրա կոծեր անելն արգելվում են նաև Աշտիշատի եկեղեցական ժողովով (IV դար). «Մի անյուսութեամբ ի վերա գնացելոցն ոճիրս գործիցեն լալեացն կոծոյն...»:

Սակայն, որքան էլ խստապահանջ և անհողողող լինե՞ր եկեղեցին, որքան էլ նրա

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

Ողբ-գովքերի ուշագրավ նմուշներ կան գրանցված մահ ազգագրական հանդեսներում, գեղարվեստական գրականության մեջ ու երաժշտական հրատարակություններում (ժողովրդաարհեստավարժ, հեղինակային ու կոմպոզիտորական): Իբրև օրինակներ հիշենք Դավթակ Քերթողի «Ողբ ի վերայ Ջիվանշիր իշխանի» պոեմը¹⁴⁰, կամ Մարոյի ու Սարոյի մայրերի նշանավոր ողբերը՝ Հովհ. Թումանյանի համրահայտ «Մարո» և «Անուշ» պոեմներից, Ա. Տիգրանյանի Անուշի ողբ-արիան՝ համանուն օպերայից և այլն: Երաժշտության մեջ այս ժանրը հաճախ կոչվել է «ողբերգ», որը Ռ. Աթայանի հավաստմամբ. «...շատ ժողովուրդների ժողովրդական երգի տեսակ է՝ կապված հուղարկավորության, հարսանիքի, ինչպես նաև ծեսից դուրս՝ կենցաղային այլ հանգամանքներում լացի արարողության հետ, հիմնված ավանդական խոսքային և մեղեդիական բանաձևերի հանպատրաստից տարբերակման վրա»:

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

Մեր օրերում ևս, ողբ-գովքն անվանում է *բայաթի* (Տավուշ, Դամբարակ, Լոռի, Ջավախք, Ուտիք), իսկ ողբասացը՝ *բայաթի կանչող, բայաթի ասող*: Բայաթի են կոչվում նաև դուդուկով, կլարնետով, երբեմն նաև՝ զուռնայով կատարվող մահերգերն ու տխուր մեղեդիները¹⁴¹: Տարբեր ժամանակներում և ազգագրական գոտիներում ողբերին տրվող անվանումները և մասնագիտական եզրերը փաստում են այս ժանրի բազմաշերտության մասին. *ողբ, մահերգ, սգերգ, եղերերգ, գովերգ, ողբ-գովք, լալիք, լացի երգ, ձենով լաց, լաց ու կոծ, կոծի երգ, մեռելի երգ, բայաթի*: Դրանք բոլորն էլ կապվում են տխրության, մահվան ու բաժանման գաղափարների հետ:

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

հրավիրված (հաճախ՝ ինքնակամ եկած) ողբասացների կատարած ողբ-գովքերն ազատ ասերգային բնույթի հանպատրաստից հորինվածքներ են, քեպետ հանդիպում են նաև մեղեդային հագեցվածությամբ նմուշներ: Ասերգային բնույթը բխում է ողբ ասացողի կողմից խոսքին տրվող առաջնային նշանակությամբ, ասելիքի առատությամբ ու ձայնային-կատարողական տվյալներով: Այսպիսիք սովորաբար կատարվում են որպես երաժշտականացված մենախոսություն, որը երբեմն ուղեկցվում է սգակիրների արձագանք-ձայնարկություններով, ընդհատվում լաց ու ճիչով, հեծկլտանքով ու «ռեպլիկով» (հմմտ. մենակատար և խումբ կատարման կերպի հետ): Ողբ ասացողը (հնում՝ *եղերամայր, լալկան մեր, մայր ողբույն, գովք ասող, մեռել ծաղկացնող*), որ սովորաբար հանգուցյալի արյունակիցը կամ հարազատն է լինում, սկսում է ներկայացնել իրենցից հեռացողին՝ քվարկելով նրա բոլոր արժանիքները (իրական և նրան վերագրվող), բնութագրում է իրեն անհատ, քաղաքացի, ընտանիքի անդամ, մեկնաբանում կյանքի անցած ճանապարհը՝ հասնելով մինչև մահվան պատճառն ու հարազատների համար նրա կորստյանը հետևող իրավիճակը: Այս երաժշտաբանահյուսական տեքստը ևս կերպավորվում է մենախոսություն և երկխոսություն կամ մենակատար և խումբ սկզբունքով: Բերենք մեր գրանցած ողբերից մի քանի օրինակ. ¹⁴²

Քաղցր մեր ջան... Համեստ, սիրուն մեր ջան,
Հունարով, համեստ մեր ջան, ջան, ջան մե՛ր ջան,
Ինչքան ասեմ ջան, ջան, ջան, էլի քիչ ա...
Սիրուն աչք-ունքդ մեր ջան, դաժան ցավը տարավ,
տարավ, մեր ջան, վո՛ւյ..., ամա՛ն..., տարավ...
Ո՞նց չլացեմ, ո՞նց չգովեմ, մեր ջան, ա՛խ...
Բա քո էն սիրուն էրեսը, մեր ջան,
Հողին է՞ր արժանի, որ գրողը տարա՛վ, տարա՛վ...
Անտեր մնար, չտանե՛ր, սև՝ բլներ էն գրողի էրեսը, որ դրմիշեց քեզ տարա՛վ...
Իմ խե՛ղք, բա՛րի, սի՛րուն, իմա՛ստուն, մեր ջան :
Բողոքին օգնում էիր, հասնում, մեր ջան... քոռներիդ մեծացրիր.
Էրեխեքին խնամեցիր, մեր ջան...
Ա՛խ, գոնե հարսանիքին չհասար... քաղցր ջան, չհասար...
Հիմա լացում են, լացում մեր ջան...
Մի հատ վեր կաց, էլի՛, գլուխդ բարձրացրու, տե՛ս:
Թռռներիդ շատ էիր սիրում...
Դե մի՛ տանջի, վեր կաց... քա՛ղցր ջան, մե՛ր ջան...տանջվա՛ծ մա՛մա ջան ... ¹⁴³

[ԴԱՆ, Երևան, 1980]

Տեքստից նկատելի է, որ ողբի առաջին մասը համեմատաբար ծորուն ու մեղեդային է, իսկ վերջը՝ ասերգային: Տեքստում եղած ձայնարկությունները՝ ա՛խ, ջան, վա՛յ, ամա՛ն, ուղեկցվում էին որոշակի շարժումներով (ծնկները ծեծել, ձեռքով շփել ու քեքևակի հարվածել դեմքին, գլխին, բերանին, ոտքերին, մազերը քաշել, երբեմն՝ ծափ զարկել) և հավաքվածների համապատասխան ձայնարկություններով, լաց ու հեծկլտանքով:

Գրագետ բալա՛ ջան... քեզ հուսո՞ւմի եմ տվել,
Փեշա՛կ ունես, բալա՛ ջան... ա՛խ...բեխեղ մնաց եթի՛մ, բալա՛ ջան, ա՛խ, եթի՛մ...
Քեզ ի՞նչ ցավ տարավ, բալա՛ ջան, մա՛տաղ քեզ... վո՛ւյ, բալա՛ ջան...
Ինչքան գովեմ, գովելու էս, իմ ա՛ղիզ բալա՛ ջան...

Սևահար մորդ էրեսը, բալա՛ ջան, քռահար աչքերը...

Քեզ քսենց չտեսներ... իմ նախշուն, ջահել, բալա...

վո՛ւյ, վո՛ւյ, վո՛ւյ, իմ սիրա՛ծ, ա՛գիգ բալա

ջան, բալա՛, մա՛տաղ քեզ, բալա՛, բալա՛...

[ԳՄՆ, Տավուշ, գ. Այգեհովիտ, 1982]

Ինչպես նկատելի է օրինակներից, ողբասացները գովարանում են հանգուցյալի բնավորությունն ու մարդկային արժանիքները. *համեստ, սուսիկ, մարդասնուր, բարի, խելոք, հունարով, բոլորին օգնող, հասնող, իմաստուն*, արտաքին բարեմասնությունները. *սիրուն, նախշուն, սիրուն աչք-ունքով*, շեշտում են տարիքը՝ *ջահել*, կրթությունը՝ *գրագետ*, մասնագիտական կարողությունները՝ *փեշակ ունենալը*, ներկայացնում կատարված փաստից արտածվող վիճակն ու հետևանքները. *րեխեղ մնաց եթիւ, բռնիդ հարսանիքը չտեսար*, կորստի վերաբերյալ արտահայտում են իրենց բողոքն ու զայրույթը՝ *դաժան ցավի, սև գրողի* դեմ, ինչպես նաև հանգուցյալին գոհաբերվելու, նրա փոխարեն ցավն իրենց վրա կրելու պատրաստակամությունն հայտնում. *սևահար մորդ էրեսը, քռահար, քեզ քսենց չտեսներ, մալաղ քեզ* և այլն:

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

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

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

Ինչպես հանկարծաբանական այլ կառույցներում՝ ողբ-գովքերում ևս, ասացողը հաճախ օգտվում է ժողովրդական ու աշուղական հայտնի մեղեդիներից ու երգերից: Երբեմն էլ, դրանցից ինքնաբերաբար ազդվելով՝ ստեղծում է իր երաժշտական դարձվածք կամ երգը: Ոճական առումով հանպատրաստից հորինվող այս երգերը ևս չրջանակվում են միևնույն հայտնի ժանրի ծիրում: Այսուհանդերձ, որոշակի են տարբերությունները առանձին պատմագագադրական մարգերում, ինչպես նաև գյուղերում ու քաղաքներում կենցաղավարող ողբ-գովքերի միջև:

Համեմատության համար հիշենք, որ Մ. Մազուն [1978, 213-235.] ռուսական հա-

մանուն ժանրի ստեղծագործությունները դիտում է իբրև որոշակի (կոնկրետ) վիճակի արտահայտչաձև՝ ցավի ու տառապագին զգացմունքների հորդում: Ողբ-գովքը «ծառայում» է իբրև տվյալ երևույթի (իմա՝ մահվան) խորհրդանիշ, որոշակի հոգեբանական վիճակի կոդեֆիկացիոն ապրումի ազդանշան: Քննության առնելով այս ժանրի ստեղծագործությունները կենցաղավարման բուն միջավայրում՝ անվանի երաժշտագետը եզրահանգում է, որ անբախտելի միասնություն կա կոնկրետ ապրումի և անցյալում հաստատագրված նմանօրինակ ապրումների փորձի վրա հիմնված ավանդական վերապրումի միջև. այսինքն այս ժանրի մեջ անմիջականորեն ծնված և ավանդույթով հաստատագրված զգացմունքները միահյուսվում ու ընդհանրանում են՝ կայանում է «կյանքի ու արվեստի միասնությունը»: Հենց այդ միասնությունն է քելադրում ողբ-գովքերի կենցաղավարման յուրահատուկ կերպը, երբ ամեն անգամ այն ոչ թե սոսկ կատարվում է կամ արտաբերվում հիշողությամբ, այլ վերստին արարվում է¹⁴⁴:

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

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

Ըստ մեր դիտարկումների՝ նկատելի օրինաչափություններ կան տարբեր տարիքային խմբերի ու սեռերի ողբասացների երաժշտական ու բանահյուսական լեզվում: Օրինակ, 2-րդ գովքում ողբասացը նկատելիորեն օգտվում էր իրենց շրջանում (Տավուշ) տարածված աշուղական երգերի մեղեդային դարձվածներից, երբեմն ծորուն ելևէջմամբ կարեղորելով *ափի, վուփի*, ձայնարկությունները, *մարտի քեզ, բալա ջան* դարձվածքները՝ հարազատ մնալով մուղամաթային մտածողության սկզբունքներին:

Հավաքված դաշտային նյութը թույլ է տալիս ասելու, որ քիչ չեն օրինակները, երբ ողբ-գովքերը կատարվում են հարց ու պատասխանային եղանակով՝ որպես երկխոսություն: Այս տարբերակում, գլխավոր ողբասացը սովորաբար հանգուցյալի տարեց և ներկաների հարգանքը վայելող արյունակցուհին է լինում: Նա իր վիշտն ու ավստսանքն արտահայտում է ձգվող ձայնարկություններով ու հառաչով, միանալով սգակիր հանրույթին, ապա հռետորական երանգավորում տալով խոսքին, անշտապ հանդիսավորությամբ փաստարկում է ներկաների շրջանում ընդունելի ավանդութային ընկալումներն աշխարհի, մարդկության, ճակատագրի կյանքի ու մահվան պատկերացումների վերաբերյալ՝ միաժամանակ, սեփական խոհափիլիսոփայական դիտարկումները կապակցելով հանգուցյալի ապրած կյանքի ու մահվան

իրողության հետ¹⁴⁵։ Երկրորդ ողբասացը, որը հաճախ հանգուցյալի մերձավոր ազգականն է լինում՝ համեմատաբար երիտասարդ ու վոկալ-երաժշտական տվյալներով օժտված, կոնկրետացնում է առաջին ողբասացի արտահայտած յուրաքանչյուր գաղափարը՝ օրինակներ բերելով և հիշողություններ պատմելով հանգուցյալի կյանքից։ Վերջինս յուրաքանչյուր հարմար առիթով մեկ անգամ ևս գովում է հանգուցյալի արժանիքները (հաճախ չափազանցներով դրանք և նոր հատկանիշներ վերագրելով)՝ «ձենով ասելով» «ծաղկացնում» մեռնողին։ Հանպատրաստից ստեղծվող երաժշտաբանահյուսական այդ տեքստը մերթընդմերթ ընդմիջվելով ամբողջանում է ներկաների արտաբերած համաձայնություն արտահայտող ձայնարկություններով ու ռեպլիկներով, ժողովրդական իմաստնությամբ անբեղված քնավոր խոսքերով, ասացվածքներով փիլիսոփական մտքերով։ Նույն իմաստային դաշտում են դիտվում նաև ոչ խոսքային՝ շարժումների լեզվով արտահայտվող համանուն բովանդակության տեքստերը։ Այս ամենի հնչյունային հենքը, բնականաբար, դառնում են վիշտ, ցավ, ափսոսանք, ոչ սակավ՝ նաև զայրույթ արտահայտող ձայնարկություններն ու համապատասխան ռիթմիկ երանգավորում ունեցող հնչյունային դարձվածքները, լացն ու հեծկլտոցը (հմմտ. մենակատար-խումբ կատարման կերպի հետ)։

2-րդ ողբասաց.

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

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

Օրինակ. Դու իմ ախպորս կիմն էս, բայց եղել ես իմ մայրը,

Քրոջ մման քաղցր ես եղել՝ էմմա ջան...

[ԴԱՆ 1986, Երևան]

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

Արի՛, արի՛, Մարգո ջան,

դու էլ շատ դարդ ունես,

էլ ոչ ոք գլխավորիդ տեղը չի՛ բռնի...

[ԴԱՆ Երևան, 1986]

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

Այսօր էլ, սովորաբար, գլխավոր ողբ ասողն ուշադիր է լինում երիտասարդների ու երեխաների նկատմամբ և չի բողնում նրանց երկար մնալ ննջեցյալի կողքին՝ պատվիրում է նրանց հեռացնել կամ դուրս տանել (հմմտ. XIX դարում գրանցված ազգագրական նյութերի հետ. «Ջահելը ողբ չեր ասի, գերեզման չէր գնա. ամոք էր»): Նկատենք, որ գլխավոր ողբասացին վերապահված էր ծիսակարգի դեկավարի դերը և անկախ ցավից ու կորստից, նա պատասխանատու էր ավանդույթի պահպանման և հանգուցյալին «առքով ու փառքով վերջին ճանապարհ ուղեկցելու» համար, որ ընդունված է նաև մեր օրերում: Հենց այս առումով էլ կարևորվում է ողբ-գովք ասելը:

Ողբ-գովքերի նպատակը հանգուցյալի գովքն է, փառաբանումը, նրան մատուցվող հարգանքի տուրքը, հարազատներին մխիթարելը, մահացածի մասին հուշեր արթնացնելը, ներկաների մեջ արցունք, ցավ ու ափսոսանք առաջացնելն ու ողբալը: Դեռ այսօր էլ, Հայաստանի շատ շրջաններում (Տավուշ, Գեղարքունիք, Շիրակ, Արարատ, Արցախ...) հանգուցյալին առանց «գովելու», ծաղկեցնելու» չեն քաղում, քանզի «պատվի խնդիր է... հո անտեր մեռն[՞] չի»¹⁴⁷:

Ողբ գովքերն ավելի սրտաճմլիկ են դառնում, երբ մահացողն «անմուրազ գնացած» երիտասարդ է: Ի տարբերություն արդեն «կյանք տեսած» ու «տարիքն առած» մեջեջյալների, որոնց համար ասված ողբի նպատակն է մխիթարել հարազատներին և հանգուցյալի անցած կյանքը ներկայացնելով նրա գովքն անելը: Երիտասարդ և «կյանք չտեսած» հանգուցյալին ձոնված գովքի նպատակը կատարված դժբախտությունը ողբալն է, ամողոր ճակատագրի դեմ ուղղված բողոքն արտահայտելը և ներկաներին «մղկտացնելը»:

Ողբ-գովքերում հանգուցյալը դիտվում է իբրև մի յուրօրինակ կապ երկու աշխարհների միջև, որը հատկապես դիտելի է «Բարև կտանես...» և «Կգնաս-կասես»-ների ու նմանօրինակ բովանդակության հնչյունապոետիկ շարքերում: Նշված տեքստերը հաճախ միահյուսվում են՝ վերաճելով մի ընդհանրական կառույցի: «Բարև կտանեսների» շարքում ողբասացը խնդրում կամ պատվիրում է հանգուցյալին այս աշխարհից լուր տանել մեռյալների աշխարհում գտնվող իրենց ծանոթ-բարեկամներին, որոնք շուտով պիտի դիմավորեն նրան ու հարցուփորձ անեն այստեղ մնացած մարդկանց մասին: Այստեղ ևս նկատելի է քաքնված վախի արտահայտությունը, որ լուր իմանալու համար մահացածն ինքը չգա, կամ կարոտելով՝ սիրելիներից մեկին չտանի: Ուշագրավ է, որ հիշյալ շարքերում երբեմն ասացողը նկարագրում է այն իրավիճակն ու միջավայրը, որտեղ իր պատկերացմամբ պիտի կատարվի բուն գործընթացը.

Մեր գրանցած օրինակում ողբասացը մեկ-մեկ թվարկում է նաև բոլոր այն հանգուցյալներին, ովքեր ըստ իրեն, պիտի գան, դիմավորեն այս աշխարհից ժամանած իրենց հարազատին ու հարցուփորձ անեն: Ողբասացը հիշում է նրանց ունեցած հիվանդությունները, գծաթուրքները և այլ կենցաղային մանրամասներ, պատվիրում է «նոր գնացողին» հոգատար լինել նրանց հանդեպ ու խելամիտ, հաշտեցնել նրանց ու օգնել... Այնքան հավատով ու քնական է ընթանում նրա ողբ-պատգամը, կարծես բանասացը կասկած չունի «այն աշխարհի» ու «մյուս կյանքի» իրողության նկատմամբ: Ողբասացը մանրամասնորեն նշում է նաև, թե նրանցից ով շրջանի որ մասում պիտի նստի (դիմացը, աջ թևին, հետևում և այլն): Ներկաներից մեկը (որ մինչ այդ լուռ էր և որի հարազատին ասացողը հավանաբար արժանի տեղ չէր հատկացրել) բողոքում է, թե ինչու՞ Արտաշեսը (նոր մեջեջյալը) պիտի կենտրոնում բազմի, իսկ իր հարազատը՝ ոչ պատվարեր տեղում: Գլխավոր ողբասացը երգեցիկ ձայնով պատասխանում է.

Որովհետև, Արտաշեսիս մի ոտը հըլը ըստեղ ա,

Հըլը կեսը ըստեղացի ա, կեսը՝ ընդեղացի...

[ԴԱՆ 1988, Երևան]

Ըստ ժողովրդական պատկերացումների, քանի դեռ հանգուցյալը չի հանձնվել հողին, պատկանում է այս աշխարհին և զգալարաններով դեռևս զգում է կյանքը.

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

Դաժա՞ն էիր, նանի ջան...

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

Անբա՛խտ էս եղել, նանի ջան.

էրեխա չես ունեցել...

Չնայած գողացար, բայց էլի իրա ձեռքովը չթաղվեցիր...

անբա՛խտ էիր, անբա՛խտ...

[ԴԱՆ, Երևան, 1988]

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

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

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

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

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

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

Ի տարբերություն արդեն ավանդական դարձած ողբերի, հանդիպում են նաև փոքր-ինչ զավեշտական երանգավորում ունեցող ողբեր: Ողբ-գովքի այս տեսակում ասացողը ենթագիտակցաբար սկսում է կենցաղային և անձնական-ընտանեկան կյանքի տարաբնույթ դրվագներով համեմել խոսքը՝ փորձելով հանգուցյալի կերպարը ներկայացնել ավելի մտերմիկ ու անմիջական: Հիշյալ «անկեղծ գրույց» հիշեցնող ողբ-գովքերից շատերը կատարվում են, առանց վկաների, երբ կատարողին թվում է, թե միայնակ է հանգուցյալի (կամ նրա շիրիմի) հետ՝ ի տարբերություն ավանդական կատարումների, երբ ողբ-գովք ասողը գիտե, որ «հանդիսատես» ունի: Իհարկե, դրանք «զավեշտական» երանգ ունեն սոսկ «կողքից սթափ մայելիս», «օտար աչքի» համար: Երբեմն ողբ-գովքի ժանրում նկատվում է նաև ռիթմիկ կառույցի ու մեղեդու փոփոխություն, որի ժամանակ ավանդական համարվող ծորուն մեղեդին կատարվում է ժողովրդական երգերին կամ պարերգերին բնորոշ եղանակով. ամբողջությամբ կամ մասնակիորեն: Ավանդական պարերգերի մտածողությամբ ստեղծված ողբ-գովքի յուրօրինակ տարբերակ է Շամշադինի շրջ. Թովուզ գյուղում բանագետ Է. Խենձյանի գրանցած օրինակը¹⁴⁸ (տե՛ս նոտային օրինակը): Նկատենք, որ պարերգային բնույթի ողբ-գովքերն ավելի հին արմատներ ունեն, կապված սգո պարերի հետ¹⁴⁹:

Ողբ-գովքերի հաջորդ տեսակը նվագարանայինն է, որ նախաքրիստոնեական ակունքներ ունի: Մեր օրերում այն կատարում են հատուկ հրավիրված երաժիշտները (XX դ. կեսերից՝ ռաբիսի վարպետ երգիչ-ողբասացները) առավելապես հիմնվում է ժողովրդական և աշուղական տխուր երգերի ու մեղեդիների վրա և հանպատրաստից վերամշակվելով՝ հարմարեցվում առկա իրավիճակին: Այս ենթաժանրում ասերգային, կատարման կերպը փոխարինվում է վոկալ-նվագարանայինով: Նվագախմբերը՝ դաստա, հիմնականում փողային և հարկանային ընտանիքի նվագարաններից կազմված եռյակ կամ քառյակներ են.

ա) դուդուկ (1-ին, 2-րդ), դափ (դիոլ)-երգիչ

բ) դուդուկ (1-ին, 2-րդ, 3-րդ, 4-րդ), դիոլ (դափ)

գ) դուդուկ, կլարնետ, դափ (դիոլ)-երգիչ

դ) կլարնետ, դիոլ (դափ)-երգիչ

Նման *դասարաներում* երգիչն է նվագում հարկանային նվագարանը:

Ավելի սակավ է հանդիպում գուռնա (1-ին, 2-րդ), դիոլ կազմով նվագախումբը: Առանց երգի են հնչում դուդուկներից (ք տարբերակ) և գուռնաներից կազմված խմբերը: Բացի փողային-հարկանային երաժշտականից, տարածված է նաև դուդուկ (կլարնետ), ակորդեոն, դիոլ (դափ) նվագախումբը, որտեղ ակորդեոնահարը միաժամանակ կատարում է նաև երգում է: Հիշյալ նվագախմբերում ևս գլխավորը երգիչ-ողբասացն է և նվագարանը գերազանցապես նվագակցող է դառնում: Նվագակցության շնորհիվ երգն ավելի ազդեցիկ է դառնում: Երգիչը հնարավորություն է ստանում նաև ազատորեն ներկայացնելու վոկալ արվեստին տիրապետելու իր շնորհը և իր ձայնային կարողությունները: Սակայն, առանձին կատարումների ընթացքում նվագարանը կարող է դառնալ առաջատար՝ փոխարինելով մենակատար-երգչին. ա) ամբողջական նվագարանային մուղամների, բ) նվագարանային նախանվագի, գ) նվագարանային կրկներգի, դ) նվագարանային ամփոփում-վերջնամասի ինքնուրույն հատվածների ժամանակ: Այս խմբի ողբ-գովքերում հաճախ են համադրվում ժողովրդական, աշուղական երգը, մուղամաթը և բանահյուսական (խոսքային-*դեկլամացիոն*) տարրը:

Ջավախքում մեր գրանցած տվյալներով, ի շարս դուդուկահարների դաստայի, տարածված էր նաև քամանչա-դափ (երբեմն՝ երգիչ-ողբասաց) դաստան, որը նվագում էր թափորի երթի ճանապարհին՝ մինչև գերեզմանատուն: Ուշագրավ է, որ դասական փողային նվագախմբերի հետ քաղաքային կենցաղ մուտք գործած Շոպենի «Մահվան քայլերգը» տեղային փոխակերպմամբ Ախալցխայում հնչում է նաև քամանչայի կատարմամբ (ձայնագրյալ օրինակը տե՛ս նոտային օրինակը): Նշենք, որ հատկապես քաղաքային կենցաղում, վերը ներկայացված ավանդական ասերգային ենթաժանրում ողբ-գովք ասացողների թիվը XXI դ. սկզբին գնալով նվազում է իր տեղը զիջելով ժողովրդաարհեստավարժ վոկալ-նվագարանային կատարումներին: Եթե այսօր գերեզմանատներում նկատելի է վերոհիշյալ ռաբիս ժանրի կատարումների գերիշխանությունը, ապա տանը՝ հոգեհանգստի արարողության ընթացքում ողբ-գովքերի կատարումներն աստիճանաբար նվազում են՝ ի հաշիվ մագնիտոֆոնային կամ քվայնացված ձայնագրությունների (հոգևոր և դասական երաժշտություն) և ջութակ, ալտ, քավջութակ կազմով դասական եռյակի կամ քառյակի (հոգևոր և դասական երաժշտություն) կենդանի կատարումների: Գյուղական միջավայրում դասական նվագարանային եռյակ-քառյակներին հիմնականում

փոխարինում են ավանդական փողային-հարկանային դաստաները: Քաղաքային կենցաղում ևս, որոշակի խավերի շրջանում հաջորդաբար կարող են հնչել թե՛ դասական, թե՛ ավանդական նվագախմբերը: Թաղման ծեսում այս երկու երաժշտախմբերի համադրությունը շատ բանասացների պատկերացմամբ բարձր ճաշակի և նյութական ապահովվածության առհավատչյան է: Միայն դուդուկահարներից ու հարկանային նվագարանից կազմված դաստաները (դուդուկ, դամ, դափ կամ դիոլ, եռյակից մինչև 5-7 կամ՝ ավելի դուդուկահարներից ու դիոլչուց կազմված նվագախումբ) բարձր համարում ունեն հասարակության գրեթե բոլոր խավերի շրջանում: Դրանք ընկալվում են միաժամանակ իբրև ազգային խորհրդանիշ և արդի երաժշտական համաշխարհային չափանիշներին ու ճաշակին համահունչ կատարողական արվեստ: Հենց այս դիտանկյունով է մեկնաբանվում համազգային ճանաչում ունեցող անձանց (օրինակ՝ Արամ Խաչատրյանի, Ջորավար Անդրանիկի և այլոց) հոգեհանգստյան արարողակարգում դուդուկահարների նվագախմբերի պարտադիր ներկայությունը, որը ստեպ-ստեպ զուգահեռվում է նաև սիմֆոնիկ նվագախմբի կամ երգչախմբի դասական ռեքվիեմային կամ հոգևոր շարականների կատարումներին:

ՄԱՆԿՈՒԹՅՈՒՆԻՑ ՉՈՒՐԱԽԱՅԱ

Ռոբերդ

Չայնագրությունն ու վերծանությունը
Չ. Թագակչյանի

ԱԻՉ, Վայոց ձոր, 1998, գ. Արտաբույլ
բանասաց՝ Թամարա Քարամյան

8 > 208

Ման - կու - բյու - նից, բա - լամ, չու - բա - խա - ցա,

8 Չը - տե - սա մեկ լավ օր՝ չե - դա բախ - տա - վոր:

8 Էր - վում եմ, վառ - վում եմ ցա - վե - րի - ցըս,

8 Յա - բա - լու եմ, վախ...

8 Ախ, որ - քան ցա - վեր ու - նես, այ մա - մա, սի - րով կը - տա - նեմ...

8 Ախ, իմ տանջ - ված ջա - նը բա - լիս մա - տաղ կա - նեմ...

8 Ա - ման, այ, ա - ման, էյ, վա - խ...

Մանկությունից, բալամ, չուրախացա,
 Չըտեսա մեկ լավ օր՝ չեղա բախտավոր:
 Էրվում եմ, վառվում եմ ցավերիցքս,
 Յարալու եմ, վախ...

Ախ, որքան ցավեր ունես, այ մամա, սիրով կրտանեմ...
 Ախ, իմ տանջված ջանը բախի մատաղ կանեմ...
 Աման, այ, աման, էյ, վա-խ...

ՎԱՅ, ՈՍԿԻ ԶԱՆ...

ողը

Զայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի
 Վերծանությունը՝ Զ.Թագակչյանի

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

$\text{♩} = 92$



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

Ա - խոր, ին - չի՞ եղ օ - յի - նը խա - նիր մերը կը - լո - խըն,

Այ Ոս-կի ջան, ա - յը քաղ-ցըր տե-գե-րա կին:

Լայ, լայ ա - նիեմ՝ տե-գորս կը-նի-գը քը-նի,

Վայ, վայ ա-նիեմ՝ տե-գո - ռըս կը-նի-գը քը նի...

Այ Ոս - կի ջան, ի՞նչ պա-տախավ...

Այ Ոս - կի ջան, մե պառ ա - սես ես, նոր քը-մես ես՝ չը զարթ մես ես:

Ախ, ի՞նչ պա-տա խավ քե - գի, այ Ոս - կի ջան...

Ոս - կի՛, չկա՛ն - չիր. «Այ Ար-միկ ջան, այ քա - վո ջան...»

Յա - րե, քանզ յես մեռ - նել եմ...

Բա, ի՞նչ-թար քը շե - ռը քը մար՝ չը-զարթ-մար, Ոս - կի ջան, Ոս-կի ջան, Ոս-կի ջան...

8 Ու - կի ջան, քո խե-տե - վեճ է քա - վո - րին տա րար, Ու - կի ջան...
 8 Մե - զի կը - սեն. «մե - ռալ», այ Ու-կի ջան...
 8 Աչք - նե - րիս տա - կը չի չոր - նալ, այ քա-լա.
 8 Զբաղ - վիր եմք քա - դու - մով, քա - լա ջան...
 8 Զոչ - նե - րքս է - լի մը - նա - ցիւ:
 8 Ըլլ - նա վոր, ցա - վող տա նիւն, Ըլլ - նա - վոր դար - դող տա - նիւն:
 8 Այ Ու - կի ջան, այ Ու - կի ջան...
 8 Կը-նա ցիր, խա - սար ծե-րին-նե-րին՝ էճ քո ա-մու-սի նին,
 8 Մեզ էլ քո - դիր մըխ - կը - տա - լով:
 8 Այ Ու - կի ջան, այ քաղ - ցրը տե-գե-րա-կին ջան,
 8 Էդ ի՞նչ օ - յին խա - նիր չո - չի վախ - տը,
 8 Զքո - դիր միտնք չո - չիտնք է - տու չո - չը:
 8 Լայ, լայ ա - նիւն Ու - կի - յիս,
 8 Վայ, վայ ա - նիւն Ու - կի - յիս,
 8 Ու - կի ջան, Ու - կի

ՎԱՅ, ԿԱՐԱՊԵՏ ԱՂԱ ՋԱՆ

Չայնագրությունը՝ Զ. Կուշնարյանի
Վերձանությունը՝ Զ. Թագակչյանի

ԱԽԶ, Գեղարքունիք, ք. Գավառ
Բանասաց՝ Մանաս Հարությունյան

$\text{♩} = 100$

Վա՛յ... Կա - րա - պետ ա - դա ջա՛ն...

Է - լա - րը քա - զա - րը քա - շին, Կա - մը կայ - նիր...

Վա - յը քու ջա - նին, Ֆի - դա - նը ջա - նին:

Կա - րա - պետ ա - դա ջա՛ն...

Է - լա - րը քա - զա - րը քա - շին, Կա - մը կայ - նիր...

Վա - յը քու ջա - նին: Ֆի - դա - նը ջա - նին:

Կա - րա - պետ ա - դա ջա՛ն... Քեզ ի՞նչ քա զար,

Կար-մա-ցած էն կար-միր լա-լնն, ձե՛ն տան. «տըմ-բը-րը տի-տա-յը, վա, հախայ...»,

Վա - յը քու ջա - նին, եղ - նիկ քու ջա - նին:

Կա - րա - պետ ա - դա ջա՛ն...

Քե-զի խո-րե՛ր են Կար միր սա-րին՝ լմա սա ընկ մի քար... «Տա-լա տի-տան, ջա-յը, հա, հա, հա՛յ...»,

Վա - յը քու ջա - նին, մեռ - նիմ քու ջա - նին:

Կա - րա - պետ ա - դա ջա՛ն...

Էն օր քա - զար քա - շին, Կա - մը քա - շին...

Ա - յը քու ջա - նին, մեռ - նիմ քու ջա - նին:
 Ա - րա - պետ ա - դա ջա՛ն...
 Ո - տողդ դը - րիր Սև - ման քա - ռին, բյալ - լա տը - վիր վըր կը - ոջ - վին...
 Ա - յը քու ջա - նին, եղ - նիկ քու ջա - նին:
 Ա - րա - պետ ա - դա ջա՛ն...
 Ջա - հել - ջի - վան... վա - ոիր, թո - դիր, ախ մեզ...
 Ա - յը քու ջա - նին, մեռ - նիմ քու ջա - նին:

ՈՒՅ, ԼԱՍ

Ռոբերգ

Չայնագրությունը՝ Թ. Կուշնարյանի
Վերձանությունը՝ Ջ. Թազակչյանի

ԱԽԶ, Գեղարքունիք, ք. Գավառ
բանասաց՝ Մանաս Հարությունյան

♩ = 220 Ad libitum

Ույ, լա - ո՛ւ, մըռ - նիմ քը - զի, ույ, լա - ո՛ւ,
 Հու - րի թո - դի - րը մե - զի աճ - դեր, ույ, լա - ո՛ւ ...
 Ույ, լա - ո՛ւ, մըռ - նիմ քը - զի, ույ, լա - ո՛ւ,
 Հու - րի թո - դիր մե - զի աճ - դեր, ույ, լա - ո՛ւ ...
 Ույ, լա - ո՛ւ, հը - մեն է - գեր քու ըն - գեր - ներ ըն - դեղ կանգ մյեր, ույ, լա - ո՛ւ ...
 Ույ, լա - ո՛ւ, մըռ նիմ քը - զի, ույ, լա - ո՛ւ ...

Մա-րեն մըռ-նէր քը-զի, ույ, լա - ն ,
 Որ քեզ օգ - նէր՝ չեղ-նէ-յիր մե - ռուգ, ույ, լա - ն ...
 Ույ, լա - ն , մըռ-նիմ քը-զի, ույ, լա - ն ...
 Ույ, լա - ն , եր - մեն է - գյեր քո ըն - գյեր - նե - ըր
 մը-նա - ցին, սըր - տըր - տան, ույ, լա - ն ...
 Ույ, լա - ն , ույ, լա - ն ...
 Ույ, լա - ն , հու-րի քո-ղի-ըը մը-զի ան դեր, ույ, լա - ն ,
 Ույ, լա - ն , ույ, լա - ն - յն ...

ԱՍԵՄ, ԲԱԼԱՅ, ԲԱԼԱՅ

Ռդերգ

Ձայնագրությունը՝ Ջ.Թագակչյանի և Հ.Պիկիչյանի
 Վորժանությունը՝ Դ.Դանիելյանի

ԱԽԶ, Վայոց ձոր, 1997, գ.Գլաձոր
 Բանասաց՝ Շուշան Գասպարյան

$\text{♩} = 126$

Ա-սեմ, բա-լայ, բա-լայ, բա-լայ...
 Քսան - ե-րեք տա-րե-կան բա-լայ, բա-լայ, բա-լայ...
 Խեղ - ճուկ մե - ըրդ, մա-մաղ, մա-մաղ, մա-մաղ
 Մեջ - քը ջար - դած մա-մաղ, մա-մաղ, մա-մաղ
 Մե - թոժ ջան, բա - լա ջան, բա - լաս, բա-լաս...
 Բա-ցեք դուռն իմ բա-լա-յիս հա - մար, իմ բա-լաս, բա-լաս...
 Բա-լա ջան, աշ-քըս մը-նաց ճա-նա-պար - հիդ, բա-լաս, բա - լաս,

Հի - մա էլ գշեր - ցե-րեկ բուն չու - նեմ, բա-լաս, բա-լաս...

Բա-լա ջան, Սե-րոժ ջան, բա - լա ջան, քեզ ման - ման եմ է-կե, բա-լաս, բա - լաս...

Բա-լա ջան, ճա-նա-պարհ-նե - րին ծը-նա-ցած բա - լաս, բա - լաս, բա-լաս...

Բա - լա ջան, ես քե - զի դուր - բան, բա - լա, ջան, բա - լա ջան, Ի՞նչ ես պա-հում, բա - լաս, բա - լաս, բա - լաս...

ՄԱՄԻԿՈՆ ՋԱՆ

Ռոբերգ

Չայնագրությունը՝ Է. Խենյանի
Վերծանությունը՝ Չ. Թազակյանի

Տավուշի մարզ, 1984. գ. Թովուզ
Բանասաց՝ Թամարա Աբգարյան

$\text{♩} = 80$

Վու՛յ... Լահ, լա-րի,լամ, լահ, լա-րի,լամ, Մա մի կոն ջան...

Էդ եփ իր մըն-ռեկ, որ սոր մըն-ռեկ ես, Մա - մի - կոն ջան:

Տու տապ ա - րա, ես քեզ փրո - նեմ, Մա-մի-կոն ջան:

Ես տապ ա - նեմ, տու ինձ փր - ու - նի, Մա-մի-կոն ջան:

Սի - տըղ ա՞, որ Կա - միր ախ - պրի դո - շե - րու - մը, Էն ար-տե - րի մի-ջին թու-թու ինք (ը)լմ, Մա-մի-կոն ջան...

Վու՛յ... Լահ, լա-րի,լամ, լահ, լա-րի,լամ, Մա-մի-կոն ջան...

Տու տապ ա - րա, ես քեզ փրո - նեմ, Մա-մի-կոն ջան:

Ես տապ ա - նեմ, տու ինձ փրո - նի, Մա-մի-կոն ջան:

Էո - նակ էն վախ-տը, որ քե հարց-նում ին' աս-մին «Էդ որ - դե - յա - ցի իս»:

Աս միր. «Ես թո վո-զե-ցի եմ, հա-մա տա կի-նրս Տե-ցի յա», Մա մի կոմ - ջան:

Վոյ... Լահ, լա - րի, լամ, լահ, լա - րի, լամ, Մա - մի - կոմ ջան...

Տո տապ ա - րա, ես քեզ փը - ոը - նեմ, Մա - մի - կոմ ջան:

Տո տապ ա - րա, ես քեզ փը - ոը - նեմ, Մա - մի - կոմ ջան:

Ես տապ ա - նեմ, տու ինձ փը - ոը - նի, Մա - մի - կոմ ջան...

ՄԱՄԻԿՈՆ ՋԱՆ

Ռոբերդ

Ձայնագրությունը՝ Է. Խենչյանի
Վերծանությունը՝ Ջ. Թագակչյանի

Տափուշի մարզ, 1984, գ. Թովուզ
բանասաց՝ Շախանում Գրիգորյան

$\text{♩} = 100$

Լա - րի լա, լահ, լա - րի - լա, լահ, լա - րի - լա, լահ, լա - րի - լա...

Դե, ա - րի, ա - րի Մա - մը - կո - նը ջան, Մա մը - կո - նը ջան, Մա - մը - կո - նը ջան,

Լա - րի, լահ, լահ, լա - րի լա...

Ե - սը տապ ա - նե - մը, տու փը - ոը - նի, տու տապ ա - րա ե - սը փը - ոը - նեմ,

Մա - մը - կո - նը ջան, Մա - մը - կո - նը ջան:

Վըրը գը - դա - ցե - լի, տու էտ - քան լա - վըն ես,

Մա մը-կո-նը ջան, Մա-մը-կո-նը ջան,
 Քեզ ի - րեք հետ Կար-միր ախ-արի դի-ե - լո - վր դի - եր ցնիլ չի տալ,
 Մա - մը - կո - նը ջան, Մա - մը - կո - նը ջան,
 Լա, լա - հը, լահ, լա - րի-լա:
 Լա-րի-լա, լահ, լա - րի-լա, լա-րի լա, լահ, լա - րի-լա,
 Լահ, լա - րի-լա... *)

*) Երգն անավարտ է:

Հ Ե Ջ Ա Ջ

Թաղման քայերգ

Չայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի
 Վերծանությունը՝ Դ. Դանիելյանի

Հ. Պիկիչյանի ֆոնդ, ք. Ախալցխա, 1999թ.
 բանասաց՝ Համբարձում Մնացականյան

Քամանչա $\text{♩} = 100$



ԹԱՂՄԱՆ ԲԱՅԼԵՐԳ

Զայնագրությունը՝ Հ. Պիկիչյանի
Վերծանությունը՝ Դ. Դանիելյան

Հ. Պիկիչյանի ֆոնդ, Ախալցխա 1999թ.
Բանաստեղծ՝ Համբարձում Մնացականյան

$\text{♩} = 100$

Վոկալ

Դափ

The image displays a musical score for guitar, organized into seven systems. Each system consists of two staves: a treble staff (top) and a bass staff (bottom). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values. The music is characterized by a consistent rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the bass staff, while the treble staff contains more varied melodic lines, including some systems with a final melodic flourish or a double bar line.

ԵՐԱԺԻՇՏԸ ԵՎ ՆՎԱԳԱՐԱՆԸ ՀՈԳԵՎՈՐ ԵՎ ԱՇԽԱՐՀԻԿ ԱՎԱՆԳՈՒՅԹՈՒՄ

ՆՎԱԳԱՐԱՆԱԳՈՐԾ ՎԱՐՊԵՏԸ՝ ԱՐԱՐԻՉ

Գաղտնիք չէ, որ նվագարանի ստեղծման և նվագարանագործի մասին տարրեր մշակույթներում կենցաղավարող բազմաբնույթ մեկնաբանություններն ու առասպելականացված պատկերացումները միավորվում են նվագարանի աստվածային էության և նվագարանագործ վարպետի արտասովոր անձ լինելու գաղափարներում: Հայոց՝ առաջին վարպետի և նրա նվագարանի պատրաստման ու տարածման մասին պատմող տարրեր ավանդությունները կենտրոնանում են մեկ ընդհանուր առանցքի շուրջ, որի հիմնական կառույցն արտահայտվում է հետևյալ հարացույցով: Վարպետը հայտնագործում է նյութը, որի մեջ փակված էր հնչյունը: Գտնում է նյութից ձայնն արտաբերելու եղանակը, նվագարանի ձևը, զարդանախշը, դառնում իր ստեղծած գործիքի առաջին կատարողը, ապա գիտելիքը փոխանցելով աշակերտին՝ հիմնում նաև նվագարանային արվեստի տվյալ դպրոցը [Pikichian, 2001, 235-249]:

Հայոց ավանդական պատկերացումներում ևս վարպետի կերպարի մեջ միահյուսվում են տարրեր գործունեության ոլորտներ ու դրանք իրականացնող անհատներ (գաղափարի հեղինակ՝ արարիչ, նվագարան պատրաստող, կատարող երաժիշտ, գիտելիքը փոխանցող ուսուցիչ՝ նվագարանագործության և կատարողական դպրոցի հիմնադիր), որոնք ժամանակի ընթացքում առանձնանում են՝ փոփոխելով նաև առաջին վարպետի կերպարի հետ կապված հնամենի պատկերացումները: Խոսքը ծիսաառասպելական աշխարհընկալման մասին է, որտեղ բոլոր արհեստների ներկայացուցիչ-վարպետները¹⁵⁰ մասնակից են դառնում տիեզերաստեղծ արարչագործությանը [Abrahamian, 2001, 261-271]:

Բնական է, որ նախնական փուլում նվագարանները տեխնիկապես անկատար էին և դրանցով հնարավոր էր արտաբերել միայն բնության ու մարդու ձայները, կամ՝ ծառայեցնելով մարդուն՝ պարզունակ նվագակցությամբ ձայնակցել երգին կամ պարին: Այս շրջանում նվագարանագործի կերպարն իր մեջ ներառում էր նաև երաժիշտ կատարողին: Աստիճանաբար, նվագարանների կատարելագործմանը համընթաց, երկու գործառնությունների բաժանման կայացմամբ, առանձնացան նաև նվագարան պատրաստողի և երաժշտի կերպարները¹⁵¹: Սակայն, նշված երկու կերպարների բաժանումը դեռ վերջնականապես չի ավարտվել: Այսօրինակ վարպետներից էր նաև հռչակավոր Գուսան Շերամը (1857-1937թթ.), որ միաժամանակ հայտնի էր իբրև թառ ու սազ պատրաստող ու սաղափանախշող վարպետ, երաժիշտ կատարող, բանաստեղծ, երգահան ու երգիչ: Մեր ժամանակներում ևս կարելի է հանդիպել նվագարանագործ վարպետների, որոնք լավագույնս տիրապետում են իրենց ստեղծած նվագարանների կատարողական արվեստին՝ ինչպես *իրենալական* տարբերակում: Այսուհանդերձ, աշխարհի տարբեր ծայրերում գործող վարպետները սովորական մարդիկ են, որոնցից լավագույններին հաջողվել է բացահայտել նվագարանների պատրաստման համար անհրաժեշտ հումքի ընտրու-

քյան, մշակման, ճշգրիտ կառուցվածքի ստեղծման, չափագրման, հնչողության մաքրության ու տեմբրային հարստության, ինչպես նաև կատարման հնարքներն ու հմտությունները:

Նվագարան պատրաստելուն նպատակամղված տարիների պրպտումների և տքնաջան աշխատանքի ընթացքում փորձարկված արդյունքը, որպես գաղտնի գիտելիք, խստագույնս պահպանվել և փոխանցվել է ժառանգաբար կամ ամենաօժտված աշակերտին, որն ընկալվել է իբրև վարպետի հոգևոր ու նյութական շարունակություն¹⁵²: Ի շարս ասվածի՝ հաճախ վարպետն իր հետ այն աշխարհի է տարել մասնագիտական գաղտնիքը՝ կամենալով եզակի ու անկրկնելի մնալ¹⁵³:

Թե՛ առասպելներում, թե՛ իրական կյանքում նվագարանագործը սովորաբար տղամարդն է: Եզակի դեպքերում անգամ, երբ կինն է դառնում նվագարան պատրաստող՝ վարպետության ճանապարհն ուղղակի կամ անուղղակիորեն անցնում է *տղամարդու միջով*: Դրա ուշագրավ դրսևորումներից է գերդաստանի ժառանգորդության գիծը չկորցնելու կամ մահացած ամուսնուն փոխարինելու նպատակով՝ ի վերուստ (երագում, տեսիլքով կամ որևէ արտասովոր իրավիճակում) վարպետության շնորհ ստանալը¹⁵⁴:

Ժողովրդական վարպետների հետ մեր ունեցած գրույցներից¹⁵⁵ և մասնագիտական գրականությունից կարելի է փաստել, որ ավանդական մշակույթում նվագարան պատրաստելու գործընթացը ծխականացվում էր¹⁵⁶: Որոշարկված էր արարողակարգը. օրինակ, գործն սկսելուց առաջ վարպետը մաքրագործման ծես էր կատարում՝ տարածքն ազատելով ուղղակի կամ աներևույթ չարից և անմաքրությունից, լվացվում, փառք տալիս Տիրոջը՝ «բռնած գործին հաջողություն» հայցելով, ապա կարգաբերելով անհրաժեշտ հումքն ու գործիքները՝ սկսում աշխատել: *Մաքրագործման և Տիրոջ հետ հաղորդակցվելու արարողակարգը* կարող էր ուղեկցվել նաև մոմավառությամբ և աղոթքով՝ հատկապես վարպետի համար մեծ կարևորություն ունեցող նվագարանի աշխատանքն սկսելուց առաջ¹⁵⁷: Իսկ երբ այն վերածվում էր աշխատանքային առօրյայի, նույն արարողությունն իրականացվում էր վարվելակարգի հակիրճ ու խորհրդանշական ձևերով՝ որ կարող էր վերածվել անգամ միավանկ արտահայտությամբ հնչող տեքստի (աղոթքի փոխակերպում) և շարժումների ու դիմախաղի: Օրինակ՝ տիրոջը դիմել-հաղորդակցվելու խորհրդանիշ դարձած սովորույթը, երբ վարպետը հայացքը մի պահ վեր է բարձրացնում ու ասում. «Է՛հ, Տէր Աստված, մեր գործին հաջողություն տաս»: Առօրյա աշխատանքն սկսելուց առաջ, հաճախ այս խնդրանք-դիմելածներ կրճատվում է՝ փոխարինվելով միայն «Է՛հ» ձայնարկությամբ¹⁵⁸:

Ավանդույթի համաձայն, երբ վարպետը որոշում էր առանձնահատուկ նվագարան պատրաստել՝ պետք է փոխեր առօրյա կենսաձևեր և ժուժկալություն դրսևորեր: Մեր գրառած դաշտային նյութերը վկայում են, որ անգամ մինչև XX դ. կեսերը, հատկապես գյուղերում, անվանի նվագարանագործ-վարպետները ձգտում էին պահպանել առավել զուսպ վարքագծի, անձկության, վատահամբավ մարդկանց հետ (խաբերա, ստախոս, հարբեցող, «կեղտոտ բերան, անգլալ, ալարկոտ») չհաղորդակցվելու, այդ օրերին կենդանական սնունդ չընդունելու (պաս պահել) կամ գոհաբերություն կատարելու կարգը (հմմտ. զարմանն առաջին անգամ սերմը հողին հանձնելու հետ կապված պտղաբերության պաշտամունքի արարողությունների հետ՝ իբրև նոր կյանքի սկիզբն ակնկալող տիեզերապահական գործընթաց):

Վարպետների հավաստմամբ՝ այդ ընթացքը նման էր «Ձատկից առաջ եկող Մեծ պասին, որին պիտի հաջորդեր ցնծությունը»՝ նախորդներից ավելի կատարյալ տեխնիկական հնարավորություններով ու հնչողությամբ նվագարանի ստեղծմամբ: Իսկ քանի դեռ նվագարանն ամբողջովին պատրաստ չէր՝ ընդունված չէր այդ մասին խոսելը, քանզի «պարծենկոտությունն Աստծուն հաճելի չէ» և կարող է գրկել իր պարզևած շնորհից: Բանասացների նկարագրած արգելքներից և նախընտրելի պահվածքից կարելի է եզրակացնել, որ գործ ունենք ինքնամաքման և զոհաբերության ծեսերի յուրահատուկ դրսևորումների հետ, որը ցանկալի արդյունքն ապահովող հավատալիքի արտահայտությունից զատ, նաև ներհայեու և կենտրոնացում նպատակ էր ակնկալում:

Վարպետներից շատերը հավատում էին, որ երբ նվագարանի պատրաստման *սկիզբը կամ ավարտը* համընկնի ավանդական տոներին կամ սրբերի հետ կապված օրերին՝ նվագարանն ու երաժիշտը հաջողակ կլինեն և միշտ ուրախ առիթներով կհնչեն: Հայսմ՝ ձգտում էին ճիշտ հաշվարկել ժամանակը և անկախ պատվերից, նվագարանագործը Նոր տարվա, Ձատկի, Համբարձման կամ Վարդավառի տոները առաջ սկսում էր «մտմտալ» նոր նվագարան ստեղծելու շուրջ և հումքի նախապատրաստմամբ զբաղվել:

Նվագարան պատրաստելու գործընթացի ժամանակը (սկիզբ, ավարտ) սերտորեն կապվում էր բնական լույսի առկայության (արևածագից մայրամուտ) գործառույթի և հավատալիքային պատկերացումների հետ, իսկ մթի հետ կապված տարաբնույթ ուժերին առնչվելուց խուսափելու նկատառումներով՝ ընդունված չէր մայրամուտից հետո աշխատելը: Այդ համատեքստում՝ անցանկալի էր «օտար աչքի» և «կինարմատի»¹⁵⁹ ներկայությունը: Վարպետներից շատերը նույնիսկ վատ նշան էին համարում, եթե պատահաբար դրանցից որևէ մեկն աշխատանքի ընթացքում արհեստանոց էր մտնում և մտքում անմիջապես չարխափան խոսքեր էին ասում ու դադարեցնում աշխատանքը:

Առանձնահատուկ վերաբերմունք էր նկատվում նաև *առաջինի* հետ կապված պատկերացումներում: Այսպես, ավանդույթի համաձայն, վարպետը նվագարանի հնչողությունը փորձարկելու ընթացքում և արդեն պատրաստի գործիքով *առաջին անգամ* պետք էր ուրախ մեղեդի *հնչեցներ*, «որ գործություն ունենա»՝ հաջողություն բերի տիրոջը և ունկնդիրներին: Վարպետից հետո այն տալիս էին նաև որևէ անվանի (հաջողակ, բարի համբավ ունեցող) երաժշտի, որպեսզի ցուցադրեր նվագարանի բոլոր հնարավորություններն ու հնչողությունը, ապա միայն վաճառում, փոխանակում կամ նվիրում էին:

Իր *պարբրասարած առաջին նվագարանը* վարպետը պահպանում էր իբրև մասունք և ձգտում չրաժանվել նրանից՝ հավատալով, որ այն տվածուրիկ շնորհի պատասպարանն է (հմմտ. երաժշտի առաջին նվագարանի հետ): Այդ նվագարանը պահվում էր հատուկ պահոց-պատյանում կամ կախվում պատի գորգի վրա: Ընտանիքի անդամները և սերունդները ևս դրա նկատմամբ ակնածալից վերաբերմունք էին դրսևորում՝ իբրև օջախի մահապետի ներկայության և տվածուրիկ շնորհի խորհրդանիշ: Նույնպիսի վերաբերմունք կա նաև երաժշտի նվագարանի նկատմամբ:

Մեր դաշտային գրանցումներում կան նաև մասնավոր դեպքեր, երբ պատրաստված առաջին նվագարանն ընծայաբերվում էր սրբավայրին/սրբին (հմմտ.Սք.

Կարապետի շիրիմի և վանքերի ստեղծագործական ձիրք շնորհելու հատկության հետ): Տարեց վարպետների հավաստմամբ՝ պատրաստած առաջին սրինգը թողել են եկեղեցում՝ Տիրամոր պատկերի առջև¹⁶⁰ [ԴԱՆ, 1985]: Երբեմն, մեծ համարում ունեցող վարպետն ուխտ էր անում կատարյալ նվագարան ստեղծելուց հետո՝ անհատույց երեք որբ երիտասարդի կամ կարիքավոր ընտանիքի հարսանիք կատարել կամ յոթ սրբավայրի «ուրախության նվագել»¹⁶¹:

Ուշագրավ է, որ այլ բնագավառներում գործող վարպետների ստեղծագործությունների նման, լավագույն նվագարան պատրաստող վարպետի, ինչպես և կատարողի (նվագող, երգող) ստեղծագործական արդյունքը համարվում էր «հոգու համար ընդունելի վարձք», որը հաշվի է առնվելու Ահեղ դատաստանի ժամանակ (հմնտ. գրիչի, ծաղկողի ու խաչքարագործի հետ)[Պետրոսյան, 2008, 240-266]:

Մինչև XX դ. կեսերը գյուղական շրջաններում դեռ պահպանվում էր նվագարանը երաժշտին ընծայելու կամ փոխանակելու սովորույթը (դրանով կամ բնամքերով): Երկու դեպքում էլ, ստացողը պետք է համապատասխան փոխհատուցում աներ: Բանասաց երաժիշտներից ու վարպետներից շատերի կարծիքով՝ հատկապես հաջողություն էին բերում ընծայաբերված նվագարանները: Նվագարանը երաժշտին հանձնելու արարողակարգում ընդունված էր դեմ-դիմաց կանգնելը, խոնարհության նշան անելն ու փոխադարձ օրհնանք ու բարեմաղթանք ասելը, որ ծիսական երկխոսության կարգով էր գործում: Օրինակ՝ վարպետը նվագարանը պարգում էր երաժշտին և ասում՝ «Ուրախության նվագես», «Խերով էղնի», «Հենց ձեռք առնես՝ մատներդ իրան-իրան ածեն», «Նվագիդ ձենը օխտը գեղ հասնի», «Ձենիցը չարը խափանվի, վատը՝ փախչի», «Նվագովդ որբին ուրախացնես, չարը խափանես, դուշմնին տրաքացնես» և այլն: Իսկ երաժիշտը, վերցնելով նվագարանը, գլուխ խոնարհելու շարժում էր անում և պատասխանում՝ «Ձեռներդ դալար», «Խեր-բարարքի մեջ մնաս», «Հագարը սարքես», «Թափածդ քրտինքը օսկի-մարքարիտ դառնա», «Դու սկսես՝ Աստված շարունակի», «Յոթը պորտոք քո սարքած սագի ձենով ուրախություն անի», «Մարքածդ սագը հոգուդ դիմացը գա», «Դրա ձենը Դատաստանին դեմդ գա ու լուս տա» և այլն: Երկխոսությունից հետո երկուսն էլ կրկնում էին «Ընդունելի լինի», «Ամեն» (նաև՝ ներկաները), ապա մի գավաթ գինի կամ օղի էին ըմպում և «հաց կիսում»:

Նոր նվագարանով առաջին անգամ ուրախ մեղեդիներ էին հնչեցնում կամ տոներին, ուխտագնացությունների, հանդիսությունների ու խնջույքի ժամանակ նվագում՝ մասնակիցներին հայտարարելով այդ իրողությունը, որին հաջորդում էին օրհնանքն ու մաղթանքը: Դիտելի է, որ նոր՝ *սկեղծ* նվագարանի առաջին կատարման հետ կապված հավատալիքի համաձայն, տանտերը կամ հրավիրողը, իր օջախին մատուցված պատվի համար վարպետին դրամ, նախշուն գուլպա, շալե գոտի արքադաղ կամ հացահատիկ էր նվիրում¹⁶²: XIX դարում տարածված *ծխասկան նվիրաբերությունների* մասին վկայող տարաբնույթ սովորությունների մի մասը մեզ է հասել՝ բանահյուսության երաժշտախոսքային տեքստի փոխակերպվելով: Այդ նշխարներից շատերը ժամանակի ընթացքում մոռացվել են: Որոշ սովորույթներ գոյատևում են վերապրուկային ձևով կամ նորովի մեկնարանությամբ, մյուսները՝ նոր ձևավորվող կենսընթացի բերումով, վերածվել են մանկական խաղի: Օրինակ, 1987թ. Մեղրիում անցկացված գիտարշավի ժամանակ գրանցեցին¹⁶³ մանկական փողային նվագարան պատրաստելուց առաջ ասվող մի հմայական տեքստ, որի միջոցով

պատանի նվագարանագործը դիմում է փայտի մեջ բնակվող ուժերին՝ ակնկալելով հնչելու ու բարհունչ ձայնով շփիկ ստանալ. «Պըլկան¹⁶⁴, պլկան տյուս եկ՝ քու մար ուտի երկու ծյու...»: Այդ տեքստն ասերգային բնույթ ունի. ասելիս դեմքը դեպի արևն է դարձնում և անընդհատ կրկնում՝ ուռննու ճյուղի վրայի կանաչ կեղևը ծեծելով հանելու ընթացքում:

Հայտնի է, որ նվագարանը երկու հիմնական գործառույթ ունի՝ ձայնային հաղորդակցություն և բնության տարբեր երևույթների, տարրերի ու մարդու հոգեվիճակների, մտքերի, իդձերի ու տրամադրությունների վերարտադրություն: Մարդուն իբրև նվագարան դիտարկելիս, ակնհայտ է, որ դեռևս հնագույն ժամանակներից մարմնի տարբեր մասերից ծնունդ առած ձայները կարևոր դեր են ունեցել հաղորդակցություն-տեղեկատվություն ապահովելու առումով, ինչպես՝ կանչը, ծափը, սուլոցը, դոփյունը և այլն: Բնության երևույթներն ու տարրերը կրկնօրինակելու և սեփական զգացմունքներն ու մտքերը հնչյուններով արտահայտելու հարցում մարդուց ծնված ձայները լիարժեքորեն կատարում են այս խնդիրը թե՛ ռիթմի, թե՛ մեղեդային կառույցների առումով¹⁶⁵: Պատահական չէ, որ հաճախ երգչի տեմպը բնորոշելիս, նրա արտաբերած հնչյունները որակում են իբրև դուդուկի, ջութակի և այլ նվագարաններին բնորոշ ձայն: Այսինքն, մարդու մարմնի տարբեր մասերը կարող են փոխարինել բոլոր հիմնական նվագարանային ընտանիքներին. մատները, ձեռքերը, ոտքերը, կուրծքը՝ հարվածայիններին, լեզուն, շրթունքները, շնչափողը՝ փողայիններին, կուկորդն իր ձայնալարերով՝ լարայիններին, իսկ թոքերն ու իրանը՝ ցանկացած լավագույն նվագարանի ռեզոնատորին: Այսօր էլ, տարաբնույթ տոների, ծեսերի, կամ խնջույքների ժամանակ, մարդու մարմինը նվագարանի դեր է կատարում, ինչպես պարելիս ծափերը, մատների կտրուկ շփումից առաջացած ձայները, ոտքերի հարվածները (օրինակ՝ հանրահայտ չեչոտկան): Եթե փորձենք հակառակ կողմից մոտենալ խնդրին՝ դիտարկենք նվագարանն իբրև մարդ, կտեսնենք, որ վարպետը նվագարանը պատրաստում է, ինչպես Արարիչը՝ մարդուն: Նվագարաններից շատերն ընդհանուր կառուցվածքով մարդակերպ են (օրինակ՝ լարային-աղեղնայինների ընտանիքից ջութակը, թավջութակը, կոնտրաբասը, լարային-կսմիթայիններից՝ սազատիլա նվագարանները և այլք): Կան նվագարաններ, որոնք մարդ-արձանի առանձին մասեր են, ինչպես աֆրիկյան թմբուկները, որ փոխարինում են մարդ-արձանի գլխին, իրանին կամ կրծքին: Հաճախ, նվագարանն իր ձևով ու հնչողությամբ նմանվում է մարդու մարմնի մասերից որևէ մեկին և նրան վերագրվում են այդ մասին բնորոշ հատկություններ, ինչպես գուռնան¹⁶⁶: Նվագարաններից շատերը ժողովրդական պատկերացումներում սեռային պատկանելություն ունեն. այդ հատկանիշն ավելի վառ արտահայտվում է տարբեր ժողովուրդների ավանդական ծեսերում ու հավատալիքներում և հետաքրքիր դրսևորումներ է ստանում բանահյուսական մշակույթում:

Նվագարանի կապը մարդու մարմնի հետ կարող է նաև գեղարվեստական արտահայտություն ստանալ, ինչպես օրինակ՝ Ս. Փարաջանովի «Նռան գույնը» կինոնկարում քամանչայի գլուխը համեմատվում է կնոջ կրծքի հետ: Բացի կառուցվածքային նմանությունից, նվագարանի մասերին տրվող անվանումները ևս, ուղղակիորեն կրկնում են մարդու մարմնի մասերի անունները. գլուխ, վիզ, «բողազ», ականջ, կող, մատ, ոտք, փոր, պորտ և այլն: Արտաքին նմանողությունից զատ, նվագարանը նաև մարդու ձայնի ու ապրումների վերարտադրողն է: Այն կարող է մարդու նման

ծիծաղել, լաց լինել, տնքալ, աղերսել, խոսել կամ պատմել: Եվ եթե ընդունենք, որ մարդն Աստծու ստեղծած նվագարանն է, իսկ նվագարանագործն արարում է նվագարանն իբրև մարդ, այսու՝ նվագարանը դառնում է վերարտադրության վերարտադրություն՝ անընդունելի համարվելով դառնալու օրհներգության ուղեկցող և հնչելու հայոց եկեղեցում, հայդ՝ նախապատվությունը տրվում է Արարչի ստեղծագործությանը՝ մարդուն: Ըստ քրիստոնեական պատկերացումների, Աստված արարեց մարդուն՝ «նրա մարմինը վերածելով կատարյալ նվագարանի»:

Ազգաբանական գրականության մեջ տարբեր հեղինակներ քննարկել են մարդուն իբրև տիեզերքի հարացույց: Դիտարկենք նվագարանն իբրև տիեզերքի վերարտադրություն: Իր արարչագործության ընթացքում վարպետն օգտագործում է բնության բոլոր հիմնական տարրերը (օդը, հողը, կրակը, ջուրը), բնական նյութերը (մետաղը, քարը, փայտը), ինչպես նաև ստորգետնյա աշխարհում, ջրում, երկրի մակերեսին ու երկնքում բնակվող բոլոր արարածների մարմինների մասերը (կաշին, ոսկորները, եղջյուրները, աղիքները): Ըստ որում, տիեզերքի հիմնական տարրերը դառնում են նաև արարման գործընթացի անմիջական մասնակիցները, որոնց շնորհիվ կատարվում է հումքի տեխնիկական մշակումը (օդում կամ քամու միջոցով չորացնելը, հումքը թրջելն ու շոգեհարելը, եռացնելով ճկելը, կրակով մշակելն ու ամրացնելը, խեժով սոսնձելն ու պատելը, մետաղով ու փայտով ագուցելը): Հիշենք նաև, որ օդը լարային, փողային ու հարկանային նվագարաններից մեծ մասի հիմնական բաղկացուցիչ մասերից է, որով լցված է ռեզոնատորը: Հայսմ՝ նվագարանի պատրաստմամբ վարպետը, կրկնօրինակում է Արարչին՝ նվագարանի միջոցով վերստին կրկնելով տիեզերքի արարման գործընթացը: Նա ստեղծում է երկնային լուսատուներ արև՝ ծնծղա, գիլեր, քշոց, զանգ, գոնգ, լուսին՝ դափ, քմբուկ: Ծնծղայի սկավառակը զարդանախշում է արևի նշաններով, իսկ քշոցը՝ նաև ճաճանչավոր ճառագայթներով: Հայոց ավանդական կյանքում մեծ ծնծղաները արևի խավարման ժամանակ կատարվող ծեսի գործուն մասնակիցներն են: Ըստ ավանդական պատկերացումների, պատճառը վիշապն է, որ կուլ է տալիս արևին, ուստի և մեծ ծնծղաների ու քմբուկների հուժկու հարվածների շնորհիվ նրան պետք է ազատել վիշապից [Բենսե, 1900, 31: Սրվանձտյանց, 1876, 113]: Ծեսում ծնծղայի ու քմբուկի օգտագործումը ոչ միայն կապվում է այդ նվագարանների արձակած հզոր ձայների հետ, այլև ծնծղա՝ արև, քմբուկ՝ լուսին խորհրդանիշների: Երկնային լուսատուներն իբրև խորհրդանիշներ, վերածվում են հարվածային, լարային ու փողային շատ նվագարանների զարդանախշերի: Նմանօրինակ մտածողությամբ՝ զարդանախշերի են փոխակերպվում բնության տարրերից շատերը. ջուրը, կայծակը, լեռներն ու հողը, կենդանիները, թռչունները, սերմերն ու պտուղները, բույսերը և այլք: Իր արարչագործության ընթացքում վարպետը կերտում է նաև թռչուններ (կավե շփկներ, բոժոժներ), ծառեր (բռնակավոր գիլեր), մարդկանց ու կենդանիներ: Վարպետն արարում է նաև ճարտարապետական կառույցներ. քանոն պատրաստելիս [Там-бурист Арутин, 1968, 55] ստեղծում է լճեր (կաշվե թաղանթները), գետեր ու ճանապարհներ (լարերը), դրանց վրա կառուցում կամուրջներ (խառակը), ծառեր տնկում (ականջները). արդյունքում ծնվում է քաղաքն իր բնակիչներով (ալտերացիոն բռնակներ), որոնք, վարպետի մեկնաբանմամբ, մարդիկ են, որ ծնվում ու մահանում են՝ նվագարանին մաժորային ու մինորային հնչերանգներ հաղորդելով: Արդեն պատրաստի նվագարանը, որ բնության մշակութայնացված տարրերակն է,

վերարտադրում է տիեզերքի բոլոր տարրերի ու երևույթների, կենդանի էակների ձայները, հնչյունները, արտահայտում տարաբնույթ հոգեվիճակներն ու զգացմունքները: Բնության տարրերի ու հումքի օգտագործման ու վերամշակման գործընթացում նվազարանագործ վարպետի մեջ, կարծես, միաձուլվում են նաև դարբնի, բրուտի, փայտագործի, կաշեգործի կերպարները: Ու թեև հիշյալ վարպետները, օրինակ, դարբինն, ավելի անմիջականորեն են առնչվում բնության տարերքին, նվազարանագործը նրանցից տարբերվում է, քանզի նրա ստեղծագործությունները միտված են նաև բնության բոլոր տարրերն ու երևույթները հնչյուններով վերարտադրելուն: Վերհիշենք հին Հայաստանում տարածված «Մեկնություն ձայնից» ուսմունքը, ըստ որի, երաժշտության ձայներն առաջացել են բնության չորս հիմնական տարրերից՝ օդ, հող, կրակ, ջուր, իսկ մեկ այլ՝ տառ ձայների (զլխավոր, հարակից և օժանդակ) ծագման տեսության համաձայն, դրանք բնաձայնական են (կրկնօրինակում են գետերի, ծովի ալիքների, աղբյուրների, տարբեր գազանների ու թռչունների ձայները): Նմանատիպ բազմաթիվ տեսություններ կան հին աշխարհի տարբեր ժողովուրդների մշակույթներում: Ի դեպ, հայկական համակարգում ներառված առաջին երկու ձայները ծնվում են արհեստներից՝ հյուսնությունից և դարբնությունից [Թահմիզյան, 1970 24-29]:

Պատահական չէ, որ նվազարան ստեղծելիս վարպետը, Արարչի նմանողությամբ, նաև կենդանի շունչ է ներարկում նրան՝ լարում է: Ասվածը հատկապես տեսանելի է քանոն պատրաստելիս, երբ ավարտելով իր արարչագործությունը, վարպետը հարմոնիկ կարգի է բերում նրան՝ լարելով բանալիով: Դիտելի է, որ բանալին, որով կարգաբերվում է տիեզերք-նվազարանը՝ ստեղծում է դարբինը, որը առասպելաբանական մտածողությամբ, տիեզեխական կարգի պահպանման պատասխանատուն է (հմմտ. ավանդական ծեսերում նրա գործառույթը) [Թադևոսյան, 2007, 117-159]: Ասացինք, որ նվազարանագործը կրկնօրինակում է արարչագործական գործընթացը՝ վերստեղծելով տիեզերքը: Այսպիսով, տարաբնույթ զարդանախշերի ու գույների վերածված տիեզերքն իր բոլոր խորհրդանիշներով ոչ միայն առկա է նվազարաններում, այլև հենց այդ տարրերն են հովանավորում նվազարաններին՝ օժտելով բնության, կյանքի երևույթների և կենդանի էակների վրա ներգործելու հատկությամբ: Նվազարանը և նրա արձակած հնչյունները ձեռք են բերում հրաշագործ հատկություններ: Դրա ինքնատիպ դրսևորումները հեքիաթներում առկա նվազարաններն են, որանց հերոսը ձեռք է բերում անդրաշխարհում դրանց միջոցով հնարավորություն ստանալով իրեն ենթարկել բոլոր շնչավոր և անշունչ ունկնդիրներին: Այսօրինակ նվազարանների կատարողականությունը հատուկ գիտելիքներ չի պահանջում, քանի որ դրանք հնչում են մարդուց անկախ՝ իրենք իրենց և նա, ով կարողանում է գտնել ու տիրել դրանց, վերածվում է իդեալական երաժշտի՝ այս աշխարհի վրա ներգործելու հատկությամբ: Երաժշտության ու նվազարանի հրաշագործ հատկությունների շնորհիվ, դրանք դառնում են բոլոր կարևոր ծեսերի ուղեկիցները՝ հովանավորելով ու պահպանելով համայնքն ու նրա անդամներին չար ուժերից:

Հայոց եկեղեցում ևս, նվազարանների հիմնական գործառույթը կապվում է ձայնի մոզական ուժով չարը վանելու, խափանելու հատկության հետ, ինչպես քջոցը, ծնծղան ու բոժոժները [Օրմանեան, 1992, 60, 91, 126: Лисицян, 1958. Պիկիչյան, 1992, 215-224]: Աղմկային նվազարաններից շատերը նաև պահպանակի դեր էին

կատարում (հմմտ. ընտանի կենդանիների վզից կախվող բոժոժավոր դադողանների ու զանգակների հետ:

Ամենայն հավանականությամբ, եկեղեցին շարունակում էր կիրառել նախորդ ավանդույթում ընդունված սրբազան տարածքի մաքրագործման ձևերը, որոնցից էր և ձայնի միջոցով չարը վանելու և խափանելու սովորույթը: Ուշագրավ է, որ քրիստոնեական եկեղեցու արարողակարգում հատկապես *անսուրբ* համարվող հեթանոսական նվագարաններով էին վանում *չարն ու անսուրբը*:

Նվագարանի ու ձայնի պահպանակային գործառույթը դիտելի է նաև Նոր տարվա տնօրինների և ավանդական հարսանիքի ծիսական երթերում, որոնք ուղեկցվում էին ժամկոչի կամ տիրացուի զանգակով, կոչնակով, երբեմն էլ ծնծղայի երգեհոն կոչվող տարատեսակով:

Երաժշտական հնչյունների ներդաշնակությունը՝ հարմոնիան, պայմանավորվում է տիեզերքի ներդաշնակությամբ և մեկի խախտումը հանգեցնում է մյուսի խաթարմանը՝ քաոսին: Պատահական չէ, որ առասպելներում երաժշտության ու առաջին նվագարանի ծնունդն ուղակիորեն կապվում է տիեզերքի ծնունդին՝ քաոսից կոսմոսի անցմանը [Абрамян, Пикичян, 1991, 176-185]: Դիտելի է, որ անգամ XX դարում, Շիրակի և Ջավախքի գյուղերում, պարկապուկի վերին մասում հայելու կտոր ամրացնելու ավանդույթը՝ տեղի երաժիշտների մեկնաբանմամբ, միտված է նվագարանի մեջ տիեզերքի արտացոլմանը: Հարդյունս դրա, նվագարանը, վերածվելով տիեզերքի հնչյունային արտահայտչի, վերարտադրում է այն՝ դառնալով մի յուրօրինակ միջնորդ բնության ու մարդու միջև, որի շնորհիվ մարդը հասու է դառնում տիեզերքի ձայներին [Муз. культура...1937]: Այս դիտանկյունից ուշագրավ է նաև մեծ թմբուկը: Նվագարանի հնչողությունը նույնացվում է որոտի ձայնին, կոպալներին փորագրված նախշերը՝ կայծակին: Ավանդական մշակությունը թմբուկի միջոցով ազդարարվում է ժամանակը՝ սկիզբը և վերջը, իսկ ծիսակարգում նվագարանի ձայնին առնչվող պատկերացումներում զարկերի (գոնգի) միջոցով առօրեականից անցում է կատարվում դեպի ծիսական ժամանակ: Դրա շնորհիվ նվագարանը դառնում է արարչագործական ծեսերի անմիջական մասնակիցը, ինչպես՝ ավանդական հարսանիքում: Խորհրդանշական է նաև գույնը: Թմբուկի փայտե իրանը սովորաբար կարմիր կամ շագանակագույն է ներկվում, որն էլ նվագարանի գործառույթի ցուցիչն է. կարմիրը՝ հարսանեկան թմբուկն է, շագանակագույնը՝ սովորական (առաջինը՝ արյան, կյանքի երկրորդը՝ հողի գույնն է): Ըստ Ծավկայի ու Ախալքալաքի վարպետների, XIX դ. ընդհուպ մինչև XX դարի կեսերը, սգո հանդեսների և թաղման ծեսերի ժամանակ օգտագործվող թմբուկները սև էին ներկվում և արգելվում էին կիրառել այլ ծեսերի ու տոների ընթացքում [ԴԱՆ, Կամոյի շրջ., 1999, Վայոց ձոր, Վայք, Ջավախք, 1998-1999]: Ահա թե ինչու ավանդական մշակություն խիստ կանոնակարգված էր յուրաքանչյուր նվագարանի, այստեղ՝ թմբուկի մասնակցությունը կոնկրետ ծեսին, որի բաղկացուցիչ տարրերն էին նվագարանն ու երաժիշտը: Սրանով էլ բացատրվում է հավատալիքներում, տոնածիսական արարողակարգում, ժողովրդական բժշկության մեջ և կյանքի բոլոր ճռական փուլերում նվագարանի (երաժշտի, վարպետի, երաժշտության) պարտադիր ներկայությունը, ինչպես և ավանդական կյանքում նրանց նկատմամբ եղած յուրահատուկ վերաբերմունքն ու իբրև ինքնության խորհրդանիշ ընկալելը [Պիկիչյան, 2003, 204-206]:

Առասպելամտածողության մեջ, նվագարանագործ վարպետի կերպարը (իդեա-

լական տարբերակ) նույնացվում է նաև իր արարած նվագարանի ու մեղեդու՝ երաժշտության հետ: Այս առումով, դիտելի է փողային նվագարանների ավանդական եռյակի կատարման ժողովրդական մեկնաբանությունը, ըստ որի բուն մեղեդին (1-ին գուռնա, դուդուկ) *Ներկան* է, դամբ (2-րդ գուռնա, դուդուկ)՝ *Հավերժությունը*, իսկ թմբուկի (դափի) ռիթմիկ զարկերը՝ *Կյանքի* զարկերակը: Մրանից էլ հետևում է երաժիշտներից յուրաքանչյուրին նշված ծիրի *պարասխասնարուն ու կարգավորիչն* ընկալելը և երաժիշտների եռյակի պարտադիր ներկայությունը բոլոր գլխավոր ծիսական արարողություններում (եթե անգամ երաժշտության հնչողությունը ինչ-ինչ պատճառներով բացառվում է): Հիշենք, որ այսպիսի իրավիճակներում երաժշտի հետ «մասնակցում է» նաև նվագարանը, որի տեսանելի լինելը կամ հնչելը չի պարտադրվում, ինչպես օրինակ՝ առաջին ակոսի բացման ծեսում: Զրիստոնեական ավանդույթի ժողովրդական մեկնաբանմամբ՝ փողային նվագարանների եռյակը ևս, Սուրբ երրորդության մամոնողությամբ, մեկ ամբողջականության՝ եռամիասնության, խորհուրդն ունի, այսու և Ամբողջ է ու Կատարյալ և կյանքի անընդհատության իմաստն է արտահայտում (ասվածն ապացուցում է նաև խոսակցական լեզվում նրա անվանումը՝ դաստա):

Ամփոփելով ասենք, որ ավանդական նվագարանների եռյակը՝ դաստան, իր գործառույթով համեմատելի է դիրիժորի կերպարին, որն ըստ Լևի Ստրոսի [1972, 25-49.], երաժշտությունը ներկայացնում է ժամանակային ուղղահայաց և հորիզոնական մակարդակներում՝ համաժամանակյա և տարաժամանակյա, ու իր միջով անցկացնելով՝ հրամցնում այն ունկնդրին:

ՆՎԱԳԱՐԱՆՆԵՐԸ ՀՈԳԵՎՈՐ ԵՎ ԱՇԽԱՐՀԻԿ ԱՎԱՆԳՈՒՅԹՈՒՄ

Հայոց եկեղեցու երաժշտածիսական արարողակարգը բազմանիստ կառույց է, որի մեջ ներառվել ու վերաիմաստավորել են մախորդ քաղաքակրթական շերտի բազմաթիվ տարրեր: Եկեղեցական և ժողովրդական տոնածիսական համակարգերի համեմատական քննությունը, հնարավորություն է տալիս պատկերացում կազմել նաև մախարքիստոնեական շրջանի երաժշտական մշակույթի ընդհանուր նկարագրի մասին: Մեր եկեղեցու երաժշտածիսական արարողակարգն իբրև ամբողջական համակարգ, դեռևս չի ուսումնասիրվել, թեպետ մասնագիտական գրականության մեջ հարցին առնչվող ուշագրավ դիտարկումներ այնուամենայնիվ կան: Յավոք, հայոց հեթանոսական հոգևոր արարողակարգի երաժշտական նկարագրի վերաբերյալ մեզ հասած տեղեկությունների բեկորները թույլ չեն տալիս վերականգնել տաճարային հնամենի ծեսերում հնչող երաժշտության լիարժեք պատկերը (ժանրային, թեմատիկ, ոճական առանձնահատկությունները, երկացանկը, նվագարանների տեսականին, կատարման կերպը գործառույթը և այլն): Այս համատեքստում արժեքավոր նյութ են ընձեռում ավանդական նվագարանները, որոնց գործառնությանն ու նշանակությանն էլ՝ հոգևոր և աշխարհիկ կտրվածքով, մվիրված է մենագրության այս բաժինը¹⁶⁷: Փորձ է արվում նվագարանների միջոցով դիտարկել հեթանոսական և քրիստոնեական ծիսակարգային ավանդույթների շարունակականությունը՝ ժառանգականության փոխանցման և կիրարկման վերաիմաստավորման տեսանկյունից: Ու թեև քրիստոնեությունն ընդունած արևելյան ու եվրոպական շատ երկրների

նախաքրիստոնեական երաժշտական մշակույթն ուսումնասիրողների առջև ևս նույն խնդիրն է ծառանում՝ հայկական նյութն անհամեմատ սակավախոս է¹⁶⁸:

Եկեղեցական ծիսահամալիրում, նվագարանների կիրառության խնդիրը ցայսօր մշակութաբանության կնճռոտ հարցերից է, թեև առաջին հայացքից կարող է, այդ կերպ չընկալվել: Մեր տեսադաշտում են հայ ժողովրդի կենցաղում տարածված այն նվագարանները, որոնք ներմուծվել են մաս հոգևոր արարողակարգ, կամ տեղ գտել հոգևոր տոնի ու ծեսի ժողովրդական տարրերակում: Ուսումնասիրության համար հիմք են ծառայել հայ պատմիչների տեղեկությունները, մասնագիտական ու գեղարվեստական գրականության տվյալները, միջնադարյան պատկերագրական նյութը, որոնք համարվել են Հայաստանի տարբեր շրջաններում մեր կատարած ազգագրական հետազոտությունների արդյունքներով: Ամենևին հավակնություն չունենալով բոլոր հարցականների պատասխանները սպառելու, վերստին քննարկենք երևույթը մեկ այլ՝ էթնոերաժշտագիտական տեսանկյունից:

Աներկբա է, թե եկեղեցու հավատամքը Սուրբ Գիրքն է, ուստի փորձենք նվագարանների կամ նվագարանային երաժշտությանն առնչվող որոշ անդրադարձումներ փնտրել այնտեղ: Հին Կտակարանում հիշատակվում են թե՛ հայոց, թե՛ օտար մշակույթներին բնորոշ տարարնույթ նվագարանների անուններ որոնք երբեմն մաս նկարագրվում են: Ստեպ-ստեպ ներկայացվում է մաս դրանց կիրառությունը և դույզն-ինչ ակնարկ չի արվում որևէ ծեսում նվագարանների կենցաղավարման ավանդույթի անպատշաճության վերաբերյալ, որը թերևս կարող էր նպաստել հոգևոր արարողակարգում նվագարանային երաժշտության սահմանափակմանը կամ արգելքին: Սակայն, հայտնի է, որ եկեղեցին միայն Հայաստանում չէ, որ ձգտում էր հնարավորինս կանխել ավանդական նվագարանների մուտքն իր տարածք՝ գերադասությունը մարդու մարմնից ծնված ձայնին, և ո՛չ բնավ, նրա ստեղծած առարկաների հնչողությանը տալով [Герцман 1988, 30-36]: Վերհիշենք կրկին վաղ քրիստոնեություն շրջանում գրված և Բարսեղ Կեսարացուն վերագրվող «Յաղագս ձայնից» մեկնության հատվածը, որտեղ հեղինակը պարզաբանում է սաղմոսներն առանց նվագարանների միջամտության երգելու անհրաժեշտությունը. «Արդ՝ յամենից դասս և ի յարմարումն բանիցս զՄինն աւրինել և փառաւորել զԱստուած: Եւ առ այս ամեն ասէ մարգարէն. Սաղմոս ասացէք Աստուծոյ մերոյ: Սաղմոս ասացէք Թագաւորին մերոյ, սաղմոս ասացէք: Եւ դարձեալ՝ թէ երգեցէք Տեառն, երգեցէք անուան նորա: Եւ հրամանիս այս բազումք հաւատացին և հետևեցին: Ոմանք երգեն առանց գործոյ, ոմանք՝ գործովք: Ասափ և Եթամն ծնծղախը վերագոչեին: Չաքարեաս և Ողողիաս և Սիմեա և Եղիաս և Մովսէս և Թիդով տաղովք երգէին: Արդ՝ ասացից և զայս. լինի սաղմոսարանն գործի աւրինութեան...»: «Արդ՝ մարդկանց առագաստին ոչ վայել է գործարան երգոց, որպէս ի հնումն, այլ եղիցի կոկորդն փոխանակ փողոյն, ունչս՝ փոխանակ սրնկի, կզակն, ծնծղաից, լեզուն. անկըկոցի, բոլոր մարմինն՝ թմբուկ, միտքն՝ տալիղ, հոգին՝ քնար, զգայարանքն՝ սաղմոսարան. զի գրեալ է, թե մարդն է գործի աւրինութեան»¹⁶⁹: Բերված առաջին հատվածում պարզորոշ նշվում է, թե ոմանք նվագարանով էին ուղեկցում սաղմոսերգությունը, ոմանք՝ առանց դրա (միայն երգով): Փաստվում է մաս, որ այդ նպատակով կիրառվում էին թե՛ ծնծղան, թե՛ տավիրը: Ապա, կարծեք, եզրահանգվում ու պատգամվում է, թե սաղմոսարանն է օրհնության նախընտրելի նվագարանը: Սակայն, քիչ առաջ անցնելով, բոլորովին այլ կարծիք է հայտնվում,

որը վավերացնում է, թե մաքրող է օրհնության նվագարանը: Գուցե, առաջարկվող հարցի նկատմամբ երկակիությունն է պատճառը, որ հոգևոր ծիսակարգում նվագարանի կիրառության խնդիրը միանշանակ չէ մաս մեր ժամանակներում: Չի բացառվում, որ աստվածաշնչյան այս դրույթի ուղղակի ընկալումն էլ հայ թարգմանիչներին մղել է հնարավորինս շրջանցել նվագարանների հիշատակությունը Դավիթ Մարգարեի հանրահայտ սաղմոսներում, որոնք առկա են հունարեն, ռուսերեն, անգլերեն և այլ հրատարակություններում¹⁷⁰: Թեև Սաղմոսաց գրքի ներածականում կարդում ենք. «Սաղմոսը բանաստեղծական ձևով շարադրված աղօթքն է, հոգևոր երգը, զոր Դավիթ յօրինած է իր բառերով և իր եղանակով, երգելու համար զայն Աստուծոյ դիմաց, նուագի ընկերակցութեամբ, ինք իր ձեռքերով շինած տասնալար գործիքին վրայ, որպեսզի, իր ամբողջ էութեամբ, այսինքն մտքով, հոգիով և մարմնով փառաբանե Տեր Աստուածը» [Գիրք Սաղմոսաց. 1988, 2], սակայն, միշտ չէ, որ հայերեն հրատարակություններում ավանդական նվագարանների անունները նույնությամբ պահպանվում են: Այսպես, Դավթի հանրահայտ թիվ 150 սաղմոսի ռուսերեն տեքստում Տիրոջը փառաբանելիս առնվազն յոթ նվագարանի անուն է նշվում՝ փող, սաղմոսարան, գուսլի, ծնծղայավոր դափ, լարայիններ, երգեհոն, մասն ծնծղայի երկու տեսակ՝ հնչուն և ամպրոպաձայն (հմմտ. գրականությունից հայտնի որոտաձայն, ահագնաձայն նվագարանների հետ)։

Хвалите Его со звуком трубным, хвалите Его на псалтыри и гусях,
Хвалите Его с тимпаном и ликами, хвалите Его на струнах и органе,
Хвалите Его на звучных кимвалах, хвалите Его на кимвалах громогласных.
[Новый Завет 367].

1868թ. Երուսաղեմում տպագրված նույն սաղմոսի գրաբարյան բնագրում նվագարանների անունները բնավ չեն հիշատակվում, այլ փոխարինվում են Աստծո էությունականությունն ու օրհնության կերպը ցուցանող բառերով ու սաղմոսերգությամբ.

Օրհնեցէք զԱստուած՝ ի սրբութեան Նորա. օրհնեցէք զՆա՝ ի զօրութեան Նորա.
Օրհնեցէք զՆա՝ ի հաստատութեան զօրութեան Նորա:
Օրհնեցէք զՆա՝ ի զօրութեան Նորա. օրհնեցէք զՆա՝ ի բազում մեծութեան Նորա:
Օրհնեցէք զՆա՝ ի ձայն օրհնութեան. օրհնեցէք զՆա սաղմոսիւք և օրհնութեամբ:
Օրհնեցէք զՆա ցնծութեամբ, զովեցէք զՆա ուրախութեամբ:
Օրհնեցէք զՆա՝ ի բանս քաղցունս, զովեցէք զՆա՝ ի բարբառ լսելի:
Օրհնեցէք զՆա՝ ի ձայնս զոհութեան. ամենայն հոգիք օրհնեցէք զՏեր:
[Գիրք Սաղմոսաց...1988, 413]

Այդ սաղմոսի աշխարհաբար թարգմանության երկրորդ տողում պահպանված է միայն «Օրհնեցէք զԱյն փողահարութեամբ» արտահայտությունը [Գիրք Սաղմոսաց...1988, 412]: Արդեն, ակնհայտ է, որ տարբերություններ կան ոչ միայն օտարալեզու և հայերեն բնագրերում, այլև միևնույն տեքստի գրաբար և աշխարհաբար տարբերակներում: Օրինակ, թիվ 149 սաղմոսում կարդում ենք. «Օրհնեցէք զանուն նորա օրհնութեամբ, սաղմոսիւք և օրհնութեամբ սաղմոս երգեսցեն նմա», իսկ աշխարհաբար թարգմանության նույն տողում ավելացված են մասն պար, նվագարաններ և սաղմոս բառերը. «Օրհնեցէք Անոր անունը պարելով, նուագարաններով և օրհնութեամբ սաղմոս թող երգեն Անոր»¹⁷¹: Թիվ 136 սաղմոսի աշխարհաբար

տեքստում կարդում ենք. «Անոնց ուռններուն վրա կախեցինք մեր նուագարանները», իսկ գրաբարյան բնագրում՝ «Ի մեջ ուռեաց նոցա կախեցաք զկտակարանս մեր» [Գիրք Սաղմոսաց 1988, 380-381]: Օրինակներից ակներև է, որ սաղմոսներում նվագարանների անուններից շատերի ներմուծումը միայն հետագա թարգմանիչների շնորհիվ է կատարվել, թեև գրաբարյան տարբերակում ևս դրանք չեն բացառվում:

Բնագրում համեմատաբար հաճախ հանդիպող նվագարաններից են տասնադին կամ տասնալար քնարը, որն ի պատիվ հանրահայտ սաղմոսների՝ թարգմանվում է, տասնադեա սաղմոսարան (հմմտ. պսալտերիոն, պսալտիք անվանումների հետ), փողը, կռածոյ փողը (մետաղյա փողայինների ընտանիքին պատկանող պղնձե կամ արծաթե փող), եղջեր փողը (եղջրափող) և այլք [Գիրք Սաղմոսաց 1988, 91, 135, 279]: Երաժշտական արվեստի ժառանգական շարունակականության տեսանկյունից ուշագրավ է, որ սաղմոսներում կոչ է արվում Տիրոջը փառաբանել օրհնությանը: Իսկ պարով, նվագարաններով ու երգով՝ այն է, դեռևս նախաքրիստոնեական շրջանում բյուրեղացած մշակույթի տարրերով, վանել չար ուժերին, վրեժ լուծել հեթանոսներից (հմմտ. ժողովրդական բժշկության մեջ ընդունված բուժման մման եղանակների հետ, որոնց կանոնադրմանը ստորև): Այս դիտանկյունով չափազանց բնութագրական է, որ Կուտինա (թրք.՝ Էյոթահիա) բնակավայրում պատրաստված հախճապակե սալիկի վրա, քնարահար Դավիթ մարգարեի պատկերի ներքո արձանագրված է. «Դավիթ երգե սաղմոս քնարիւ. ելիք դէն այլագգի. ի Քօթուհիա ՌՌԻ(Մ)Մի շինեցան» [Garswell 1972 A 8 Plate 2]:

Ինչպես նշեցինք, եկեղեցական արարողակարգում նվագարանի կիրարկման հիմնական ոլորտը սաղմոսերգությանը նվագակցելն էր¹⁷². այսու, քնարահարությանը սաղմոս երգող Դավիթ Արքայի կերպարը խորհրդանշի իմաստ ստանալով՝ մանրանկարիչների ու գեղագարդող վարպետների ներշնչանքի աղբյուրն է դառնում (հմմտ. մինչև XX դարի կեսերը կենցաղում տարածում գտած գորգահյուս, կարպետահյուս և ասեղնագործ առարկաները երաժշտության տարրերով պատկերագրելու և զարդանախշելու ավանդույթի հետ): Հոգևոր մատյանների հեղինակներն ու պատմիչները նախնյաց կենցաղում ավանդաբար հնչող տարաբնույթ նվագարանների անվանումներ ու նկարագրություններ են թողել իրենց երկերում, փորձել են նաև թարգմանել ժողովրդին ոչ այնքան հայտնի նվագարանների օտարալեզու եզրերը, ինչպես. քնար (քինոռ), տասնադին, սաղմոսարան, տավիղ, ջնար, քանոն (դանոն), արդանոն, վին, ֆաամոն (զանգակ) և այլն¹⁷³: Պատկերագրության առումով, ասվածի վկայությունը միջնադարյան գեղագարդման արվեստի տարրեր ճյուղերում (խաչքարեր, տապանաքարեր, մագաղաթյա մատյաններ) հայ վարպետների ու մանրանկարիչների ավանդած բազմապիսի նվագարաններն են, որոնք միաժամանակ վավերագրում են հոգևոր¹⁷⁴ և աշխարհիկ միջավայրում դրանց տարածվածությունն ու ծաղկողների քաջատեղակությունը: Միջնադարյան մանրանկարներում նվագարանները ներկայացվում են թե՛ ճշգրիտ կրկնօրինակմամբ, թե՛ իրրև նկարագարդման տարր, որը բնավ միտված չէ նույնությամբ վերարտադրելու գործիքը և հնարավորություն է տալիս ժամանակի գեղագիտական պատկերացումներին կամ նկարչի ճաշակին համահունչ փոփոխություններ կատարել: Մասնավորապես հարուստ է XII-XVI դարերում ստեղծված ձեռագիր մատյանների պատկերագրական նյութը, որտեղ ի շարս աղմկային-հարկանայինների՝ լայն տեսականիով ներկայանում են լարային (աղեղնային, կամիթային) խմբի նվագարանները ևս [Մնա-

ցականյան 1955: Գևորգյան 1973: Էջմիածնի գանձերը 1984: Թահմիզյան 1982, 27-32]:

Թեև հայոց եկեղեցու արարողակարգում նախապատվությունը երգային արվեստին էր տրվում, այնուամենայնիվ, հոգևոր ծիսակարգը չպատճենշվեց որոշակի նվագարանների ներմուծումից: Դրանցից էին աղմկային-հարկանային խմբին պատկանող զանգը, զոնգը, կոչնակը, ծնծղան (որ կոչվում էր նաև երգեհոն), քշոցը և բոժոժները, որ երկու գերակա գործառույթ ունեին՝ ազդանշանային-հաղորդակցական և մեղեդային¹⁷⁵: Ե՛վ հոգևոր, և՛ աշխարհիկ կյանքում հավասարապես կիրառվում են այս նվագարանների չլարված, իսկ ավելի ուշ, նաև լարված (որոշարկված բարձրություն ունեցող) տարբերակները: Ազդանշանային ոլորտում, ավանդույթի շարունակականության շնորհիվ, հատուկ կարևորում էին ստանում աղմկային նվագարաններն իրեն ժամանակացույց. ինչպես, սրբազան պատարագի, ժամերգությունների և արարողությունների, հոգևոր և ավանդական տոների, տարեմուտի սկիզբն ու ավարտը նշելը: Ուշագրավ է, որ թիվ 80 սաղմոսը ևս պատգամում է. «Փող հարեաք ՚ի գլուխս ամսոյ, յաւոր նշանավորի տարեկանաց մերոց» [Գիրք Սաղմոսաց...1988, 234]:

Բացի հիշյալ կիրառություններից՝ աղմկային նվագարաններից շատերը նաև պահպանակի դեր էին կատարում (հմտ. ընտանի կենդանիների վզից կախվող բոժոժավոր դաղդղանների ու զանգակների հետ) [Израелян 1993, 147-156: Բենսե, 1900, 10, 17]: Ամենայն հավանականությամբ, եկեղեցին շարունակում էր կիրառել նախորդ ավանդույթում ընդունված սրբազան տարածքի մաքրագործման ձևերը, որոնցից էր և ձայնի միջոցով չարը վանելու և խափանելու սովորույթը: Ուշագրավ է, որ քրիստոնեական եկեղեցու արարողակարգում հատկապես *անսուրբ* համարվող հեթանոսական նվագարաններով էին վանում *չարն ու անսուրբը*: Այսպես, քշոցը և բուրվառն իրենց բոժոժավոր պսակներով օգտագործվում էին երկու հիմնական նշանակությամբ.

ա) հոգևոր տոների ու արարողությունների ժամանակ ուղեկցում էին հանդիսավոր երթն իրենց քաղցրալուր հնչյուններով, դրանով իսկ վերաճելով չարխափան պահպանակի:

բ) Քշոցն ուներ նաև զուտ կիրառական մեկ այլ գործառնություն. ըստ Մ. Օրմանյանի, պատարագի ընթացքում այն ծառայում էր իրեն սրբազան գինու սկիհից տարաբնույթ անմաքուր միջատները քշող-հեռացնող գործիք. այստեղից էլ բխում է նրա հայերեն անվանումը [Օրմանյան 1992, 60-61]: Հիշենք նաև, որ բուրվառնի հիմնական դերը խնկարկումն էր, որի ժամանակ խեժի բուրմունքն ու ծուխը խորհրդավոր մթնոլորտով էին պարուրում փառաբանության ծեսը՝ միաժամանակ մաքրագործելով տաճարի տարածքն ու պահպանելով այն վարակիչ հիվանդություններից: Մինևույն՝ վնասազերծող, դերն իրենց ձայնի միջոցով նաև բուրվառնի բոժոժներն էին կատարում՝ կրկնակի պահպանության տակ առնելով եկեղեցու տարածքն ու մարդկանց: Այսպես, հոգևոր և ֆիզիկական մակարդակներում ձայնի ու նվագարանի միջոցով ապահովվում էր սրբազան տարածքի, անձի մաքրագործումն ու պահպանությունը: Նվագարանի ու ձայնի պահպանակային գործառույթը դիտելի է նաև Նոր տարվա տնօրհների և ավանդական հարսանիքի ծիսական երթերում, որոնք ուղեկցվում էին ժամկոչի կամ տիրացուի զանգակով, կոչնակով, երբեմն էլ ծնծղայի երգեհոն կոչվող տարատեսակով: Ի տարբերություն եկեղեցական

արարողակարգի՝ ժողովրդի տոնածխական կյանքում, ըստ անհրաժեշտության, հնչում էին հեթանոսական շրջանից ժառանգված լարային, փողային, հարվածային ընտանիքների նվագարանները ևս: Ավանդական նվագարանները ժողովրդական տոների պարտադիր մասնակիցներն էին. դրանք հնչում էին ընդհուպ եկեղեցու բակում, սակայն միայն վերը նշվածներին՝ զանգին, գոնգին, կոչնակին, բշոցին, ծնծղային, բոժոժներին վիճակվեց մուտք գործել քրիստոնեական արարողակարգ: Մի քանիսը, ինչպես Վարդավառի, Ծաղկազարդի ու Բարեկենդանի տոներն ուղեկցող թոչնածն կավե սուլիչները, կարկաչաները, ճրռռերը, բռնակավոր գիլերն ու ծնծղաների որոշ տեսակները, որ հայտնի էին իբրև պտղաբերության ծեսերի պարտադիր բաղադրիչներ՝ մասնական խաղալիքների փոխակերպվելով տեղափոխվեցին կիրարկման նոր դաշտ: Այս նվագարաններն ու ձայն արձակող հարմարանքները, որ նախաքրիստոնեական ավանդույթում գերակշռորեն օգտագործվում էին ձայնի միջոցով չարը վանելու և պտղաբերությունն ապահովելու ակնկալիքով, նոր պաշտամունքային համատեքստում ևս պահպանեցին իրենց առաջնային նշանակությունը՝ հնամենի ակունքների քողարկմամբ ու ծածկագրմամբ: Աշխարհիկ տոնախմբությունների ու խնջույքների ժամանակ, աղմկային և հարկանային նվագարաններն ու ձայն արձակող հարմարանքները շարունակում էին կենցաղավարել որպես ժողովրդական երգի ու պարի բաղադրատարր՝ ընդգծելով մեղեդու չափակշռության պատկերը և հնչյունների գործությամբ պահպանելով շրջակայքն ու մարդկանց: Այսպիսով, ինչպես նշեցինք նախորդ գլխում, թեև ժողովրդական տոների ժամանակ սրբազնացված տարածքը վերածվում էր երկու հակամետ աշխարհների, որոնցից ներսը՝ եկեղեցին, քրիստոնեականն էր, դուրսը՝ հրապարակը՝ հեթանոսականը, սակայն ժողովրդական ծիսակարգում դրանք գիտակցվում էին որպես ամբողջական ներդաշնակություն:

Նվագարանների խորհրդանշային էությունը երևակվել է նաև քրիստոնեական պատկերագրության մեջ՝ կերպավորելով երկու հակադիր աշխարհները. դժոխքը և դրախտը: Սովորաբար աշխարհի կործանման բոթը կամ Ահեղ դատաստանը ներկայացվել են ահասարսուռ փողերի (եղջրափող, շեփոր, գալարափող), իսկ դրախտը՝ քաղցրալուր սրինգների տեսարանով¹⁷⁶: Երկու տարբերակներում էլ հրեշտակներն են «գարնում» փողային խմբի այդ նվագարանները: Հատկանշական է, որ պատկերագրության մեջ հենց սրնգահար հրեշտակներն ու հովիվներն են ուղեկցում Տիրամորն ու մանուկ Հիսուսին¹⁷⁷: Ի տարբերություն հոգևորի, աշխարհիկ պատկերացումներում դժոխքը հաճախ մարմնավորվում է սարսափազդու հսկա թմբուկների, փողերի, գուռնաների, մեծ ծնծղաների միջոցով, որ համեմատելի է նմանօրինակ երաժշտական խորհրդանիշներով ստեղծված պատերազմի նկարագրին, կամ Քրիստոսին Գողգոթա բարձրացնելու պատկերին¹⁷⁸: Համապատասխանաբար, դրախտը ներկայացվում է մատների փոքր ծնծղաների, գիլերի, սրինգների հնչմամբ ու հրեշտակների երգեցողությամբ:

Թաղման ծեսն, իբրև ամենապահպանողականներից մեկն, ավելի ակնառու է դարձնում ժամանակի ողջ երաժշտական մտածողության համակարգն իր բազմաշերտ ներկայանակով: Նախաքրիստոնեական ժամանակներից մինչև մեր օրերը, Հայաստանում այն ուղեկցվում է փողային, հարվածային նվագարաններով՝ գուռնա, դիոլ, դուդուկ, դափ, ինչպես նաև XX դարի սկզբներին ներմուծված ակորդեոն և կլարնետ: Դեռևս հեթանոսական շրջանից ժառանգված, սգո հանդեսների բա-

ղաղբատարի վերաճած կոծի ու ձայնարկության, նվագարաններով երգ ու պարով ուղեկցվող ծիսակարգի դեմ էլ պայքարում էր քրիստոնեական եկեղեցին (հմմտ. պատմիչների հայտնի վկայությունները՝ բարձրաստիճան այրերի հուղարկավորության կարգում տեղ գտած սովորության վերապրուկների մասին) [Արեղյան 1966, 487-492]: Ըստ քրիստոնեական ավանդույթի, բաղձան ծիսակարգում ևս, նվագարաններին փոխարինելու է գալիս հոգեհանգիստը օրհներգությամբ ու աղոթքով կատարող հոգևորականը՝ կրկին հավաստելով ձայնին տրվող նախապատվությունը: Հաճախ, միևնույն ծեսում կողք-կողքի գոյատևում են թե՛ հնագույն մշակույթից ժառանգված երգի ու նվագարանների (դուդուկ, կլառնետ, դափ, երբեմն՝ գլուխա-դիդ) հնչյուններով մահացածին վերջին հանգրվան ուղեկցելու, թե՛ քրիստոնեական ավանդույթին հարիր՝ շարականների երգեցողությամբ ու աղոթքով ճանապարհելու արարողակարգերը, որ նաև մեր ժամանակներում տարօրինակ չի հնչում (սնկարկող բոժոժավոր բուրվառը ծեսի աներկբա բաղադրիչն է, որ կարող է համարվել նաև զանգերի հնչողությամբ)¹⁷⁹:

Քննարկվող երևույթների հիշյալ սանդղակում իր տեղն է գտնում նաև հեթանոսական շրջանից մինչև մեր օրերը հասած գոյունայով հնչող հոգևոր հիմներ՝ «Սահա-րին»:

Նմանատիպ՝ նվագարան-երգ փոխակերպում է կատարվում նաև ժողովրդական բժշկության ոլորտում: Ըստ ավանդական պատկերացումների, հիվանդությունը պատճառաբանվում էր մարդու մարմնին ու հոգին ներթափանցած չար ոգիների ներգործությամբ և դրանց բուժումը՝ չարը մարմնից դուրս մղելը, իրականացվում էր խոսքի ու երաժշտության հմայանքով. մարդու *չայնի*՝ աղոթքների, կանոնակարգված չափակշռությամբ արտասանվող մոգական բանաձևերի, սրբազան գրքերի ընթերցմամբ ու *նվագարանների*¹⁸⁰ հնչմամբ: Այս նպատակով առավելապես կիրառվում էին գոյունահարներից ու թմբկահարներից կազմված նվագախմբերը, որոնք հիվանդին ստիպում էին պարել ու ցատկոտել: Քանի որ բուժման միապաղաղ-երկա-րատև ընթացքի գլխավոր պայմանը մինչև հիվանդի ուշակորույս լինելը հզոր ձայնով ու կտրուկ ռիթմով անընդմեջ հնչող երաժշտության ապահովումն էր, ուստի հերթափոխության նպատակով, երկու կամ երեք խումբ երաժիշտներ էին հրավիրում: Այսօրինակ բուժման եղանակները Հայաստանում կենցաղավարում էին մինչև XX դարի կեսերը, որոնց միջոցով ամոքվում էին առավելապես նյարդային, հոգեկան տարրեր հիվանդություններն ու դժվար ծննդաբերությունները¹⁸¹: Բուժման հիշյալ ձևերն իրենց բնույթով սինկրետիկ էին և ներառում էին ձայնը, չափակշռույթը, խոսքը, շարժումը, պարը, մնջախաղի տարրերն ու նվագարանները: Այս ոլորտում, պայքարելով նվագարանների և պարերի համընդհանուր տարածվածության դեմ՝ եկեղեցին պահպանում էր ձայնով՝ աղոթքով և Մուրբ Գրքի համապատասխան հատվածների ընթերցմամբ ուղեկցվող բուժման եղանակները՝ հետևողականորեն կիրառելով «Մարդն է գործի օրհնության» դրույթը: Ինչպես նշեցինք, պատկերա-գրության մեջ, Սաղմոսագիր Մարգարեն մեծավ մասամբ ներկայանում է իր ավանդական տարրորոշիչով՝ քնարով, տասնադի կամ սաղմոսարան կոչվող նվագարանով, վերջինիս անվանումն ուղղակիորեն կապվում է երգվող աղոթքների հիշյալ սե-ռին: Բնականաբար, պատահական չէ, որ այս համատեքստում հենց Դավիթ Մարգարեն է դառնում հայ երաժիշտների ու աշուղների հովանավորը և պատկերված է համբարության դրոշին՝ քնար նվագելիս: Հետաքրքիր է նաև, որ ժողովրդական

ավանդույթում հաճախ Սուրբ Կարապետն¹⁸² է փոխարինում նրան: Ժողովրդական հավատալիքներում Սրբի շիրիմը և անունը կոող վանքերն օժտված են երաժիշտների, պոետների և լարախաղացների հովանավորող, ստեղծագործական ձիրք շնորհող, ինչպես և նվագարանները հրաշքով լարելու հատկություններով¹⁸³:

Այսպիսով, ընդգրկված նյութի քննությունից հետևում է, որ եկեղեցին հեթանոսական ավանդույթի դեմ պայքարն իրականացրել է իր գաղափարախոսությամբ վերածնված, քրիստոնեական սկզբունքներին ընդունելի, ժողովրդական կենցաղում անդառնալիորեն արմատավորված երևույթների ու մշակույթի տարրերի ներմուծման ու փոխակերպումների միջոցով, որի մասնավոր դրսևորումներն արտահայտված են մասնավորապես նվագարանների կիրառության ծիրում: Որքան էլ եկեղեցին հետևողականորեն պայքարում էր նվագարանները հոգևոր ծիսակարգ ներմուծելու դեմ, այնուամենայնիվ, նվագարանն իրեն երաժշտական արվեստի բաղկացուցիչ ու խորհրդանիշ, շտարանջատվեց հոգևոր դաշտից և հնարավորինս ընդլայնելով կիրառման շրջանակները¹⁸⁴, առավելագույն հնչեղություն ստացավ ժողովրդի տոնածիսական կյանքում:

ԱՇՈՒՂԸ ՊՈՒՏ, ԵՐԱԺԻՇՏ ԵՎ ԾԻՍԱՆԱԿՆԵՐԼԱԿԱՆ ՀԵՐՈՍ

Աշուղների և նրանց արվեստի մասին տարբեր ժամանակներում բազմաթիվ ուսումնասիրություններ են հրապարակվել: Դրանք հիմնականում քննության են առել «աշուղ» երևույթը մի քանի տեսանկյուններից՝ առանձնացնելով նրա տեղն ու դերը հասարակության կյանքում, աշուղական դպրոցները և երաժշտության ու պոետիկայի հարցերը [Путинлов 1997]: Փորձենք դիտարկել մինչ այժմ ուշադրությունից դուրս մնացած մի այլ տեսանկյուն, որը հնարավորություն կտա ևս մի քայլ անել այս հետաքրքիր ու բազմաշերտ երևույթի պատկերն ամբողջացնելու ուղղությամբ:

Աշուղական մրցույթին նվիրված աշխատանքներում, արխիվային աղբյուրներում ու բանասացների հետ զրուցելիս ուշադրություն է գրավում առաջին հայացքից ոչ այնքան կարևոր թվացող մի հարց. ո՞վ է դառնում, կամ ո՞վ կարող է դառնալ աշուղ:

Հավաքված նյութը վկայում է երկու տարբերակ՝ մի կողմից, փոքր տարիքից իր երաժշտական և ստեղծագործական տվյալներով, ճարտար լեզվով ու արտիստիկ բնությամբ աչքի ընկնող անհատը, որն իր մտավոր ընդունակություններով և օժտվածությամբ խիստ գերազանցում է հասարակության միջին անդամին մյուս կողմից՝ թույլ, կույր, եգակի դեպքերում՝ նաև անդամալույծ անհատները, որոնք, կարծես, հասարակության ամենաստորին շերտում են գտնվում և որևէ այլ աշխատանքի պիտանի չեն: Երկու տարբերակում էլ, առանձնանալով ընդհանուրից, նրանք դառնում են ոչ սովորական՝ տեղ գրավելով միջին դիրքից վեր կամ վար: Եվ եթե առաջին տարբերակը միանգամայն բնական է ընկալվում, քանի որ իբրև ստեղծագործող անհատ ու գործիչ, աշուղն, իրոք, իր գիտելիքներով ու օժտվածությամբ պիտի առանձնանա «սովորական մահկանացուից», ապա երկրորդ տարբերակը մտորումների առիթ է տալիս: Այսպես, մեր տվյալների համաձայն [Լեոնյան 1903, 1904, 1905], XIX-XX դդ, Շիրակում գործում է շուրջ հիսուն աշուղ¹⁸⁵, որոնց գրեթե մեկ քառորդը կույր էր: Ըստ գրականության և ականատեսների նրանց գերակշիռ

մասը կուրացել էր մանուկ հասակում՝ ծաղիկ հիվանդությունից: Հիշենք, որ երբ դարավերջին՝ 1870-ական թթ. Ջիվանին Ալեքսանդրապոլում հիմնեց առաջին աշուղական երաժշտական դպրոցը, նրա աշակերտների մեծ մասը գրկված էր արևի լույսից: Ի գարմանս ունկնդիրների ու հանդիսատեսների, այդ աշուղներից շատերն իրենց երգերում ու պատմություններում այնպիսի նրբերանգներով ու գունագեղությամբ էին պատկերում բնության երևույթներն ու հատկապես կնոջ գեղեցկությունը, ինչը միշտ չէ, որ հասու էր շատ ու շատ տեսնողների (նշենք, օրինակ, Շիրինի ստեղծագործությունները): Իսկ աշուղ Ֆահրատը (Խաչատուր Եղիազարյան) [Լևոնյան 1903թ. էջ 157], ուրիշներին կարդալ տալով Բաֆֆու, Խ. Արովյանի, ու Ծերենցի վեպերը, անգիր էր անում դրանք, ապա համեմելով իր հայրենաշունչ ու քնարական երգերով, շրջում էր գյուղ ու քաղաք՝ ժողովրդի մեջ տարածելով ու հայրենասիրություն բորբոքելով: Կույր աշուղների երգերի կատարումների ակամատեսները հավաստում են, որ նրանց դիմախաղն ու ստեղծագործական ներշնչման ընթացքը հաճախ այնպիսի զգայացունց վիճակների է հասնում, որ հավաքված ունկնդիրները, նույնիսկ, սկսում են կասկածել, քե երաժիշտը լոկ տպավորությունը խտացնելու նպատակով է կույր ձևանում: Մեր դաշտային հետազոտությունների ժամանակ, Հայաստանի տարբեր շրջաններում առիթ ենք ունեցել տեսնելու, քե ինչպես, կույր աշուղը դիմացինին կարողանում է նկարագրել, միայն ձեռքը շոշափելով: Մա կարծես դեռ քիչ համարելով, կարողանում է ճշգրիտ որոշել նրա տարիքը, բնավորության գծերը, ընկերային կյանքում զբաղեցրած դիրքը: Երբեմն, գուշակությունը կատարում են ոչ քե շոշափելու, այլ ձայնը լսելու միջոցով: Այսինքն, կույր աշուղը ոչ միայն «տեսնում է», այլև՝ գուշակում: Հիշարժան դեպքերից մեկի ժամանակ, տարեց կույր աշուղը, տուն մտած մի քանի օտար քաղաքացիներին, որոնք հագիվ էին ներկայացել՝ հաղորդելով այցելության նպատակը, հայտարարեց, որ չի պատասխանի ոչ մի հարցի, եթե խմբի այսինչ անդամը չհեռանա սենյակից: Հարցական լուրջանն ի պատասխան շեշտեց, որ այդ մարդը չար է և անագնիվ նպատակներ ունի: Եվ իրոք, որ մատնանշված անձին բոլորովին էլ մասնագիտական հետաքրքրությունը չէ, որ բերել էր դաշտ, իսկ նրա անագնիվ խառնվածքի մասին համոզվեցինք միայն տարիներ անց:

Եթե կույր աշուղների տեսնելու խնդրին մոտենանք առասպելաբանական հերոսի չափանիշներով, ապա, ինչպես Էդիպ արքայի դիցաբանական կերպարի քննությանը նվիրված իրենց աշխատություններում բացահայտում են Վ. Ն. Տոպորովը [1977, 214-259] և Ս. Ս. Ավերինցեր [1972, 90-103], հերոսը, հենց կուրանալու շնորհիվ է կարողանում հասնել իմացությանն ու հաղորդակցվել զաղտնի գիտելիքի ոլորտին: Անտիկ իմաստունը՝ այսինքն քվացյալ-տեսողականի հաղթահարողը և երևույթների էության մեջ ներթափանցողը, պետք է կույր լինի, քանզի աչքերը, որ անհրաժեշտ են սովորական մահկանացուին, լոկ աշխարհի և առարկաների մակերեսային շերտն են տեսնում և խանգարում են երևութականից անդին՝ դրսից ներս քափանցելուն: Այսինքն՝ աչքերն, իբրև տեսողության օրգաններ ոչ միայն պետք չեն, այլև խանգարում են, քանի որ իրականում նրա տեսողությունն ուղղված է դեպի ներս: Գեռես հունական լեգենդներում և առասպելներում, ինչպես նշում է Ս. Ս. Ավերինցեր, կույր էին մեծն Հոմերոսը, Տիրեսիասը և Դեմոդոկոսը: Տիրեսիասի մասին լեգենդը պատմում է, որ կուրությունը նրան արվեց մարգարեական շնորհի հետ մեկտեղ: Հոմերոսի հավաստմամբ, Դեմոդոկոսին կուրացրել է ինքը՝ Մուսան (ի դեպ, նույն լեգենդը

պատմում են նաև Հոմերոսի մասին): Հատկապես արտահայտիչ է Դեմոկրիտեսի մասին հայտնի լեզնդը, ըստ որի փիլիսոփան ինքն է այրել սեփական աչքերը, որ ավելի հստակ տեսնի անտեսանելին [Аверинцев 1972, 101]: Ահա, քե ինչու, բացահայտելով իր գոյության ճշմարիտ առեղծվածը և իսկապես դառնալով իմաստուն, Էդիպ արքան կուրացնում է ինքն իրեն՝ նմանվելով կույր իմաստուն Տիրեսիասին [Топоров 1977, 218]: Տեղին է փաստել նաև պոետի նկատմամբ եղած առասպելաբանական և իրական վերաբերմունքը՝ իբրև անձի, որն ապրելով այս երևութական աշխարհում, իրականում պատկանում է մյուսին՝ հավերժին, որի դեսպանն ու միջնորդն (մեղիատոր) է այստեղ, երկու աշխարհների մի յուրօրինակ կապ՝ կամուրջը (հիշենք, Օրփեոսի հայտնի առասպելը): Այս տեսանկյունից, հայոց մշակութային ավանդույթում, կույր և քափառական աշուղի կերպարը համեմատելի է անտիկ իմաստունի և պոետի կերպարների: Ասվածի խոսում ապացույցներ կարող են լինել աշուղի նկատմամբ եղած վերաբերմունքը, ինչպես նաև նրա տեղն ու նշանակությունը հայ ավանդական հասարակության մեջ: Փորձենք մի քանի հիմնական գծերով քննության առնել դրանք:

XIX-XX դդ. Շիրակի բոլոր աշուղները միավորվում էին Ալեքսանդրապոլում գործող աշուղական համքարության մեջ, որն իր կառույցով նման էր մյուս արհեստավորական կազմակերպություններին [Աբրահամյան 1956, Թամրազյան 1937, . Զահրիյան 1932]. «ուստաբաշի», զույգ փեկնապահ-խորհրդատուներ, ցրիչ, զանձապահ, որոնք ընտրվում էին երեք տարի ժամկետով: Համքարության մեջ, բացի աշուղներից, մտնում էին նաև ավանդական նվագարաններ պատրաստող բոլոր վարպետներն ու արհեստավարժ երաժիշտները՝ ինչպես, օրինակ, զուռնաչիներն իրենց «դաստաներով»: Համքարությունն ուներ իր կանոնադրությունն ու օրենքները (օրինակ՝ յուրաքանչյուր գործող վարպետ աշուղ շաբաթը մեկ «մանեք» էր վճարում զանձարանին՝ չքավոր և հիվանդ անդամների ընտանիքներին օգնելու համար): Ըստ ավանդության, աշուղների նախահայրն ու հովանավորը (փիլը), Դավիթ մարգարեն էր, որն էլ հենց պատկերված էր համքարության դրոշին՝ տավիղ կամ քնար նվագելիս [Թամրազյան 1937, 7598-7599]: Մակայն, պաշտոնապես ընդունելով Դավիթ մարգարեին, հայ աշուղների համար, ամենահայտնի ու սիրելի հովանավորն այնուամենայնիվ Մր. Կարապետն էր, որին Շիրակում մեծարում էին Չենկի Սուլթան (չենկի՝ պրսկ. գուսան, երգեցիկ, նվագածու, չենկ՝ չոնգուր նվագող), իսկ Արևմտյան Հայաստանում՝ Մշո Սուլթան Մր. Կարապետ անուններով:

Մր. Կարապետին և նրա անսահման շնորհներին նվիրված բազմաթիվ երգեր [Բաղդասարյան, Դիլանյան, Խուդաբաշյան 2001, 29-37] այսօր էլ կարելի է գրանցել Հայաստանի տարբեր շրջաններում, որոնք, անկախ այդ բնակավայրում նրա պատվին կառուցած սրբավայրի գոյությունից, նկարագրում են «սրբի դուռը» տանող ուխտագնացության տարբեր մանրամասնություններն ու բուն տաճարը՝ սրբազան տարածքով: Ավանդույթի համաձայն, ամեն տարի Վարդավառին բոլոր աշուղներն ու երաժիշտներն ուխտագնացություն էին կատարում Մր. Կարապետի շիրիմին, որպեսզի իրենց նպատակը՝ «մուրազը» կատարվեր (տեղին է հիշել, որ սրբի անվան մակդիրներից մեկն էլ «մուրազատուն» էր): Ըստ ավանդույթի [Զահրիյան 1932, FF1,7840: Չելեբի 1967, 171], ուխտագնաց երաժիշտներն իրենց նվագարանները գիշերը թողնում էին գերեզմանաքարին, իսկ իրենք պառկում կողքին, որ երազում շնորհ ստանան¹⁸⁶: Արթնանալով՝ երգով պատմում ու ցուցադրում էին ստացած շնորհը:

Մշո Սուրբան Սր. Կարապետի վանքի մասին լեգենդը պատմում է, որ այստեղ բողոքած բոլոր նվագարանները (այդ թվում նաև փողայինները), գիշերը հրաշքով լարվում էին՝ օժտվելով դյուքիչ հնչողությամբ: Սր. Կարապետի վանքի հրաշագործությունը կապվում է մի հնամենի ծխական հարացույցի (մողեյի) հետ, որը պատկանում է կատարողական վարպետության շնորհի ստանալու թեմային: Խոսքը երաժշտական կամ պոետիկ վարպետության արժանանալու նպատակով՝ դեպի անդրաշխարհ ճամփորդելու մասին է: Այս թեմայի այլազան տարբերակները կարելի է գտնել աշխարհի տարբեր ժողովուրդների հեքիաթներում և առասպելներում: Ուշագրավ է, որ հաճախ հեքիաթային հերոսն այդ նպատակներով ուղևորվում է անմահական ջուր, խնձոր, հուր գտնել-բերելու: Եվ երաժշտապոետիկ շնորհը նրա խորհրդանշական մահից վերածնվելուց հետո ձեռք բերված հարակից պարզն է: Այս դիտանկյունից, հետաքրքիր է XVII դարի մանրանկարներից մեկում «Ե» տառի պատկերագրումը՝ սագահար երաժիշտը ծովային հրեշի երախում¹⁸⁷: Այստեղ երաժիշտն աղերսվում է աստվածաշնչյան Հովնանի կերպարին, որի կետ ձկան փորում գտնվելը հաճախ մեկնաբանվում է իբրև նվիրագործման ծես, իբրև ժամանակավոր մահ և վերածնունդ՝ նոր կարգավիճակով:

Գիշերը Սր. Կարապետի վանքում, կամ գերեզմանաքարին բողոքած հրաշքով լարվող նվագարանների հետ միասին, առավոտյան շնորհ են ստանում նաև քնած երաժիշտները, որոնք միանգամից դառնում են *վիրպուոզ* կատարողներ՝ նվագելով վերափոխված նվագարանները, կամ՝ երաժշտապոետիկ շնորհի ստանալով, սկսում են հանպատրաստից ստեղծագործել [Петросян 2004, 9-47]: Այս համատեքստում, հայտնի իմաստով, քունը ճամփորդություն է դեպի անդրաշխարհ: Շատ ավանդույթներում քունն ընկալվում է իբրև ժամանակավոր մահ. մի վիճակ, երբ մարդու հոգին սավառնում է մահկանացուին անհայտ ուղղություններով: Քնի մեջ կարելի է նաև հաղորդակցվել տարաշխարհիկ ուժերին, տեղեկություններ ստանալ անցյալի և ապագայի մասին: Հայկական ավանդույթում, հրաշքին առնչվող շատ եզակի ու հատուկ հմտություններ ձեռք են բերվում՝ հատկապես քնի մեջ. ինչպես գուշակելու, բժշկելու, ստեղծագործելու շնորհները, որոնք մեկնաբանվում են իբրև «տվածուրիկ»: Նման շնորհ ձեռք բերած անձինք ևս ընկալվում են իբրև ոչ սովորական մարդիկ՝ արժանանալով յուրահատուկ վերաբերմունքի. նրանցից վախենում են, խուսափում, մեծարանքի արժանացնում կամ՝ մեկուսացնում: Անկախ կոնկրետ անձից և նրա նկատմամբ ժողովրդի վերաբերմունքից, այդ անհատները դիտվում են իբրև հատուկ՝ գաղտնի գիտելիքի կրողներ, որին հասու չեն սովորական մարդիկ: Ուստի, առանձնակի նշանակություն ու ազդեցություն է ստանում այդ մարդկանց կարծիքը և խոսքը, որն ընկալվում է որպես պատգամ: Հիշենք, որ աշուղն իրավունք ուներ ասել այն ամենը, ինչ մտածում կամ ուզում էր: Այն, ինչ հաճախ չէր ներվում սովորական մարդուն, թույլատրվում էր աշուղին: Իզուր չէ, որ աշուղին հաճախ համեմատում են ազատ բռնի հետ, որի համար արգելքներ չկան [Զիվանի 1955, 11-12]: Աշուղը չի ճանաչում ոչ մտքի ու խոսքի, ոչ տարածքային ու դասային սահմաններ: Պատմությանը հայտնի են աղքատիկ հագուստով աշխարհի ռաքի տակ տվող թափառական աշուղների ու դերվիշների բազմաթիվ օրինակներ, որոնք մինչև վերջին շունչը շրջել են գյուղերով ու քաղաքներով՝ հաշվի չառնելով ոչ կլիմայական ու տարածական դժվարություններ, ոչ ընկերային ու դավանաբանական տարբերություններ, հավասարաչափ ազատ զգալով իրենց ուղղահայաց և հորիզոնական

բոլոր սանդղակներում: Ավելացնենք նաև, որ աշուղի համար վերացված են նաև ավանդական հասարակության մեջ սեռերի նկատմամբ կիրառվող արգելքներն ու սահմանափակումները. նա ազատ մուտք ուներ թե՛ չամուսնացած աղջիկների ու նորահարսերի, թե՛ կանանց շրջան, հաճախ հաղորդակցվում էր նրանց գաղտնիքներին՝ դառնալով կապ սիրահար գույգերի միջև: Բացի այս, նա ընդունելի էր բոլոր տարիքային խմբերի համար՝ մանուկից մինչև իմաստունը: Ու թվում է, թե աշուղի կերպարն անցնում է բոլորի միջով՝ աղքատից թագավոր, կնոջից տղամարդ, մեռյալներից ապրողներն ու անմահները: Աշուղի կերպարի նման դիտանկյունը չէ՞ արդյոք պատճառը, որ հաճախ այս աշխարհի ամենահզորները՝ որևէ փաստ ճշտելու նպատակով կերպարանափոխվում, դառնում են աշուղ՝ *վերից վար* տեղափոխվելով, որպեսզի իրագործեն իրենց հեռագնա ցանկությունը:

XIX-XX դդ. Շիրակում գործող շուրջ հիսուն աշուղներից երեսունը թափառող էին: Նրանք, բացի ժողովրդի ժամանցն ու զվարճանքը կազմակերպողի դերից, կատարում էին նաև ժողովրդի հավաքական դարավոր իմաստության, մշակույթի ու պատմության փոխանցողի դերը՝ դառնալով մի յուրօրինակ կապ անցյալ, ներկա ու ապագա սերունդների միջև: Այսպիսով, տարածքային անսահմանությանն ավելանում է նաև ժամանակայինը: Չմոռանանք, որ աշուղը նաև ուղղակի տեղեկատվության փոխանցող էր, իշխանությունների ու ժողովրդի միջև հաղորդակցության միջոց, որն ամեն նորություն ու դրան ի պատասխան ծնված հուզմունք, ապրում, անցկացնում էր իր երաժշտապոետիկ աշխարհով և ներկայացնում իբրև ժողովրդի ձայն՝ լսելի բոլոր փակ դռներից ներս:

Եթե փորձենք ծիսաառասպելաբանական դիտանկյունից քննարկել աշուղ դառնալու իրական ճանապարհը, ապա կտեսնենք, որ այն համապատասխանում է նվիրագործման ծեսի օրենքներին և համադրելի է դիցաբանական հերոսի ծնունդին:

Այսպես, 10-12 տարեկան տղան ընտանիքից հեռանում է, անցնում վարպետի տնօրինությանը, որը երկու տարի ծառայեցնում է նրան իր մոտ և միաժամանակ տալիս առաջին գիտելիքը. ծանոթացնում իր արվեստի գաղտնիքներին, սովորեցնում նվագել, երգել ու «երգ կապել»՝ ստեղծագործել (առաջին փուլ): Ապա ևս երեք տարի նրան կցում են քաղաքում կամ գյուղում թափառող աշուղների խմբին՝ մասնագիտական և կյանքի փորձ ձեռք բերելու նպատակով (երկրորդ փուլ): Նկատենք, որ ամբողջ ընթացքում աշակերտը սեփական ոչինչ չունի: Նրա վաստակն ամբողջովին տրվում է վարպետին: Այս երկու փուլերը հաջող անցնելուց հետո, վարպետը համբարության դեկավարին տեղեկացնում է, որ իր սանը պատրաստ է ձեռնադրվելու: Հրավիրվում են ուստաբաշին՝ իր օգնական-թիկնապահներով և համբարության մի քանի պատվարժան անդամներ՝ որոշելու երիտասարդի ճակատագիրը: Սկսվում է ստացած գիտելիքների ցուցադրությունը. երիտասարդը նվագով, երգով ու խոսքով պատասխանում է առաջադրված հարցերին և վերջում, ըստ տրված առաջադրանքի, ներկայացնում հանպատրաստից հորինված մի ստեղծագործություն: Դրանից հետո, քննությունն անցած աշակերտին վարպետը սափրել է տալիս, իր գնած նոր հագուստները հագցնում (հմնտ. ավանդական հարսանեկան ծեսում փեսա-թագավորի ծնունդն ազդարարող համապատասխան արարողության հետ) և նոր նվագարան նվիրում: Երիտասարդին հանձնարարվում է իր համար նոր անուն ընտրել. դա ուստաբաշու գլխարկի մեջ դրված ծալված բղբերից մեկի վրա գրված անունն է, որ նախապես առաջարկում են հավաքվածները՝ վերջնական ընտրություն-

նը բողմելով ձեռնադրվողին: Թղթերից մեկն ընտրելուց հետո, նրան հանդիսավորությամբ տրվում է այդտեղ գրված ամունը և բոլորը խմում են նորընծա աշուղի կենացը՝ օրհնելով նրա ծնունդը իրենց փիր Չենկի Սուլթան Սր. Կարապետի անունից [Զահրիյան 1932, FF1,7831]: Այս սկսվում է հացկերույթը: Նշենք, որ մինչև XIX դարի երկրորդ կեսը, աշխատում էին հնարավորության դեպքում, աշուղ ձեռնադրվելու ծեսը համընկեցնել Համբարձման տոնին: Այս առումով, հետաքրքիր է Կարինից գաղթած ալեքսյուցիների՝ աշակերտին վարպետ ձեռնադրելու ծեսը, որ սովորաբար դաշտում էր տեղի ունենում. ուստաբաշին ցածրաձայն դիմում էր աշակերտին. «Եթե կսես որտեղ ես ձեռնադրվել, կսես՝ քաղաքում, կապույտ գմբեթի տակ, կանաչ խալու վրա» [Սեդրոսյան 1974, 199] (հմտ. տիեզերաստեղծ առասպելներում սրբազան կենտրոնի հետ կապված պատկերացումները) [Յառաքե 1978, 38-50]: Ու թեև այսօր խաթարվել է ավանդական մտածողության բնականոն ընթացքը, սակայն, հիշելով Համբարձման տոնի օրը ողջ տիեզերքի վերաստեղծման հետ կապված պատկերացումները, գուգակցելով դրանք ծնվող առասպելական հերոսի կամ տիեզերքի արքայի կերպարի հետ, դժվար չէ աղերսներ տեսնել դրանց և աշուղ (կամ վարպետ) ձեռնադրվելու ծիսակարգի միջև:

Չեռնադրման օրվանից միայն նորընծան համարվում էր լիարժեք աշուղ՝ իրավունք ստանալով ազատ հանդես գալ հասարակայնության առջև: Նկատենք, որ տարիքային առումով էլ, լիարժեք աշուղի ծնունդը համապատասխանում է պատանու սեռական հասունացման ավարտին. «...վարպետ ձեռնադրվելիս երաշխավորողները նրա հմտությունները նշելու հետ մեկտեղ, ավելացրել են նաև, որ ձեռնադրվողը «արդեն բեղ ու մորուսով տղամարդ է...» [Սեդրոսյան 1974, 199]:

Ալեքսանդրապոլում մրցույթի հրավիրման մի քանի եղանակներ կային. օրինակ, երբ աղքատ օրերին աշուղները մրցույթ էին հրավիրում՝ դրան վաստակելու նպատակով, սրանք շատ ավելի կատակային և քնարական բնույթ ունեին: Իսկական սուր պայքար էր տեղի ունենում, երբ որևէ անվանի օտար աշուղ էր գալիս քաղաք՝ իր փառքը հաստատելու և «տեղացիներին նվաճելու» նպատակով, կամ, երբ դեռևս անհայտ երիտասարդ աշուղը որոշում էր հաստատել իր տեղը քաղաքի անվանի աշուղների համաստեղծությունում: Մրցույթից առաջ մասնակիցների նվագարանները կախվում էին պատից ըստ ավագության՝ հորիզոնական և ուղղահայաց, իսկ հավակնորդ աշուղինը կախվում էր վերջում [Լևոնյան 1904, 86]: Մրցույթից հետո նվագարանները վերադասավորվում էին՝ ըստ հաղթարշավի արդյունքների: Աշուղական մրցույթը կազմակերպվում էր երաժշտական երկխոսության՝ հարց ու պատասխանի եղանակով, որտեղ ոչ միայն ցուցադրվում էին մասնակիցների նվագարանին տիրապետելու և երգաստեղծման կարողությունները, այլև Հայաստանի և Արևելքի (գլխավորապես՝ Մերձավոր Արևելքի) պատմության, առասպելաբանության և մշակույթի իմացությունը, ինչպես և հանպատրաստից ստեղծագործելու և կատարողական ունակությունը, հնարամտությունն ու հումորը: Ընտրվում էր հատուկ հանձնաժողով, որն իրավասու էր կայացնելու վճիռը: Հարցերի շրջանակը լայն էր՝ աշխարհի ստեղծումից, տիեզերքի ու բնության գաղտնիքներից մինչև պատմության ու մշակույթի խորհրդավոր էջերը, որոնք ոչ տարածքային և ոչ էլ ժամանակային սահմանափակում չունեին: Նկատենք, որ հարց ու պատասխանային կառույցի հնամենի առասպելաբանական շերտով մեկնաբանվում են այսպես կոչվող և՛ հիմնական առասպելը, և՛ կենաց ծառի հետ կապված տիեզերաստեղծ պատկերա-

ցումները [Елизаренкова, Топоров, 1984, 15-45]: Հարց ու պատասխանային եղանակը գործում է *սկիզբն* ու *ծնունդը* ներկայացնող բոլոր գլխավոր արարողակարգերում (օրինակ՝ Նոր տարի, հարսանեկան ծես): Ուստի, աշուղական մրցույթում և աշուղի ձեռնադրման ծեսում ևս նույն օրենքն է գործառվում՝ մանավանդ, որ երկու դեպքում էլ հարցերի քննատիկ շրջանակը ներառնում է աշխարհի ստեղծման, բնության և տիեզերքի մասին գիտելիքն ու իմացությունը:

Բոլոր հարցերին պատասխանելուց և հարց տվողին նույն երաժշտապոետիկ ռիթմով ողջունելուց հետո միայն նորեկն իրավունք էր ստանում հանդես գալ հարցադրողի դերում: Դժվար ու երկարատև պայքարից հետո, հաղթող հերոսն արժանանում էր արքայական մեծարանքի ու մենամարտի մեծագույն ավարին՝ մինչ այդ անհատը համարվող աշուղի նվագարանին: Վերջինս հենց աշուղի անձի խորհրդանիշն էր և նվագարանի հանձնումը պարտված աշուղի իշխանության ու հեղինակության հանձնման խորհուրդն ուներ: Եվ մինչև որևէ այլ աշուղի հաղթանակը, նա արքայական փառք ու պատիվ էր վայելում և՛ ժողովրդից, և՛ իշխանություններից, և՛ բոլոր աշուղներից: Ձեռնադրվելով՝ աշակերտը, որ մինչ այդ ոչինչ էր, դառնում էր անհատ՝ աշուղ, իսկ մրցույթում հաղթելով՝ հերոս, քազավոր: Հիշենք, որ համքարության դրոշին Դավիթ քազավորն է պատկերված՝ նվագելիս: Բայց մինչև ժամանակ ակնհայտ է աշուղի կերպարի երկակիությունը. արքա, որի նպատակը «խալխի նոքար» լինելն է, և «ոչինչ», որ դառնում է քազավոր:

Եթե պարտվող աշուղը տարիքով էր և ինքն էլ ժամանակին մի քանի հաղթանակ էր տարել, նրա նկատմամբ վերաբերմունքն ավելի մեղմ ու հանդուրժողական էր, իսկ եթե երիտասարդ էր, ապա արժանանում էր ծաղրի ու հանդիմանանքի և ամեն կերպ աշխատում էր նոր մրցույթում վերականգնել իր դիրքը [Լևոնյան 1904, 86]: Մրցույթին չմասնակցող աշուղների նկատմամբ ոչ լիարժեք վերաբերմունք կար՝ նրանք համարվում էին երկրորդական աշուղներ:

Աշուղը ժողովրդական տոների, ծեսերի, ուխտագնացությունների և խնջույքների պարտադիր և կարևոր գործող անձն էր: Նա հաճախ հանդես էր գալիս իբրև դրանց ընկերային և ծիսական կազմակերպիչ՝ երբեմն իր վրա առնելով նաև հոգևոր առաջնորդի դերը: Այս դիտանկյունից, աշուղներն ու գոռնաչիները համեմատելի են:

Աշուղն իր երգով միաժամանակ բուժում էր, դարմանում, խորհուրդներ տալիս՝ հատկապես գյուղական միջավայրում: Ուշագրավ է, որ մինչև XX դարի երեսնական թվականները աշուղը հաճախ հանդես էր գալիս իբրև արդարադատ դատավոր գյուղերում և քաղաքի արհեստավորների ու մանր առևտրականների շրջանում: Ալեքսյալում, երբ տարբեր թաղերի ու հարևանների միջև կռիվ էր ծագում, կամ վեճ, աշուղը ստանձնում էր հաշտեցնող-կարգավորողի դերը (հմտ. հնդեվրոպական *reg* բառարմատի երգ, ճառագայթ, ուղիղ, արդար, արեգակ իմաստները)¹⁸⁸: Նվագարանը ձեռքին երգող աշուղի հայտնվելը դադարեցնում էր նույնիսկ ամենաքեժ կռիվը: Ականատեսների վկայությամբ, աշուղներն էին հաշտեցրել Չորի և Բոշի, Ֆրանկների ու Սլաբոտկայի, Փափանենց ու Ուռումների «մայլաների» կռիվները:

Համայնքի համար վճռորոշ իրադրություններում աշուղը ստանձնում էր նաև ժողովրդի պատվիրակի դերը՝ իշխանությունների հետ բանակցելիս: Որպես մերօրյա ինքնատիպ օրինակ, հիշենք, որ երբ 1988թ. ազգային շարժման սկզբին Երևանի Թատերական հրապարակում միտինգավորներից պատվիրակներ էին ընտրում կառավարության հետ բանակցելու նպատակով, հանկարծ հարթակ բարձրացավ

աշուղ Համագասպը և հայտարարեց. «Ես աշուղ եմ, իսկ աշուղը դարեր շարունակ ժողովրդի մոնետիկն է եղել, ուրեմն ես էլ պիտի լինեմ պատվիրակների շարքում...»:

Տարբեր ժողովուրդների միջավայրում աշուղները մասնակցել են պատերազմների՝ դառնալով նրանց վկան ու տարեգիրը, միաժամանակ ոգեշնչելով մարտիկներին ու փառաբանելով հերոսներին: Ու թեև աշուղներից շատերն ընտանիք ունեին, այնուամենայնիվ, միշտ և ամենուր, նրանք առավելապես հասարակությանն էին ծառայում, քան՝ ընտանիքին: Թե գրականության, թե դաշտային նյութերի տվյալներով, թեև աշուղների կանայք և ընտանիքի անդամները հպարտացել են նրանով ու գնահատել, սակայն, մայրերն ամեն կերպ աշխատել են կրտսեր որդիներին հեռու պահել հոր արհեստից՝ ընտանիքին նվիրվելու պատճառաբանությամբ: Քիչ չեն դեպքերը, երբ մահացած աշուղի կինը թաքուն ոչնչացրել է նրա գրվածքների տետրը. «դավթարը»՝ որդուն «վարակից» հեռու պահելու նպատակով: Այսպես, հայտնի աշուղ Քեշիկ-Նովի կինը սգի օրերին ամուսնու թղթերն ու դավթարը գցեց վառած թոնիրը [Լևոնյան 1904, 85]: Գրանցված են նաև շատ դեպքեր, երբ աշուղի ցանկությամբ, իր հետ հողին են հանձնում նաև նվագարանն ու ձեռագրերը (օրինակ՝ անվանի աշուղ Ռումանու խնդրանքով, իր հետ միասին թաղվեց նաև սաղափներով ու ակներով զարդարված սագը, որ գնահատվում էր մոտ երեսուն ոսկի) [Լևոնյան 1904, 86]:

Ժողովրդական մեկնաբանությամբ՝ աշուղն առանց նվագարանի ու դավթարի լիարժեք ու ամբողջական չէ և չի կարող հանգիստ առնել հողի տակ, ուստի, պետք է դրանք թաղել իր հետ, «աչքը ետևը չթողնելու համար»: Կա նաև այլ կարծիք, որ աշուղն այն աշխարհում ևս պիտի շարունակի իր գործը, ուստի հետը պիտի տանի և իր նվագարանն ու ձեռագրերը: Մենք կուզենայինք նկատել, որ ըստ առասպելաբանական մտածողության, այն աշխարհից ստացած երաժշտապոետիկ շնորհը, դավթարը, նվագարանը, աշուղի հետ վերադառնում են իրենց նախնական տեղը. (հիշենք Սր. Կարապետի վանքի հրաշագործությունը): Ու թեև պահպանվել են շատ աշուղների դավթարները, բայց նրանց ստեղծագործությունը հիմնականում փոխանցվել է բանավոր ավանդույթով կամ իրենց աշակերտների կողմից՝ ավելի ուշ հիշողությամբ գրված տետրերում:

Այսպիսով, ինչպես ակնհայտ է դառնում քննությունից, աշուղը սոսկ մեզ հայտնի պոետ-երաժիշտը չէ միայն, որ կազմակերպում է հասարակության ժամանցն ու զվարճացնում նրան խնջույքների ընթացքում: Նրա կերպարն ավելի հնամենի եզրեր ունի, որոնք աղերսվում են ծիսաառասպելական հերոսի կերպարին և տիեզերաստեղծ պատկերացումներին: Աշուղը նաև կարևոր առաքելություն ունի. նա ժողովրդի հիշողության պատմության ու մշակութային ժառանգության պահպանողն ու փոխանցողն է, ծիսական, ու հոգևոր կազմակերպիչն ու առաջնորդը, ընկերային խմբերի, սերունդների ու ժամանակների, ինչպես նաև այս ու այն աշխարհների կապն ու միջնորդը:

ԵԶՐԱԿԱՅՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Ուսումնասիրության նպատակն էր, էթնոերաժշտագիտական դիտանկյունով քննության առնել ժողովրդական երաժշտական մշակույթը՝ իբրև հայոց ավանդական կյանքի բաղկացուցիչ: Խնդրո առարկա երաժշտական և ազգաբանական նյութի վերլուծությունը հնարավորություն է ընձեռում եզրահանգելու, որ ավանդական հայ հասարակության կյանքում երաժշտությունն առավելաբար ստանձնում է հանրության և անհատի առտին և սրբազնային կենցաղն ու ծիսական կյանքը կառուցակազմող, կազմակերպող գործառույթ, որն ակնհայտորեն սահմանելի է հետևյալ իրողություններում.

1. Առտնին կյանքի բաղադրիչ դարձած երգային հանպատրաստից հորինումները կատարվում են բնական միջավայրում, որպես կենսընթացի երաժշտապոետիկ արտացոլում: Հայսմ՝ ներկայանում են իբրև կյանքի հնչյունային կազմակերպիչ: Ֆուլկլորագիտությանը հայտնի համանուն ժանրերի նախահիմքն են և նախակերպը: Ի տարբերություն կանոնացված ժանրերի, բնորոշվում են համեմատաբար ազատ կառուցվածքային հենքով և զերծ են ժամանակային սահմանափակումից: Աչքի են ընկնում ճկունությամբ ու շարժունությամբ և ածանցյալ են կենցաղավարման ձևին ու գործառնությանը: Այս երաժշտախոսքային տեքստերը, չկաշկանդվելով ձևակառուցվածքային սահմաններով՝ կարող են երկարածգվել ըստ գործողության ընթացքի ու իրավիճակի, կատարողի տրամադրության, ցանկության ու հնարավորությունների: Հատուկ իմաստավորում է ստանում տվյալ գործընթացից սերված կշռության պատկերային կերպավորումը: Հաճախ սահուն անցում է կատարվում մի ժանրից մյուսը և ընդհակառակը:
2. Բանասացի կատարման (*ծենով ասել*) հանպատրաստից հորինման հիմնաքարը գիտակցության մեջ անթեղված երաժշտական հարացույցն է, որն ըստ տրամադրության և թեմայի թելադրանքի, որոշակի ինտոնացիոն և կշռության փոփոխություններ է ստանում և ձևավորվում ասացողի կատարողական հնարավորությունների ու օժտվածության համաձայն: Կատարողի մտածողության մեջ, գրեթե բոլոր կենցաղային ժանրերում, հաճախ գործում է միևնույն մեղեդիական հարացույցը:
3. Հընթացս հորինվող այդ երաժշտախոսքային կառույցների վրա որոշակի ազդեցություն են գործում կատարողի ծագումը, մշակութային միջավայրը և սեռը: Առաջնայինը զգացողությունների հնչյունային վերարտադրությունն է, իսկ երգի տեքստը հիմնականում կոնկրետ փաստի, դեպքի, տրամադրության համեմատաբար կցկտուր արտահայտությունն է, որին առանձնակի կարևորություն չի տրվում: Առավել աչքի է ընկնում տեղեկատվության գերակայությունը, որ հստակ երևում է լալիքներում, օրորներում և աշխատանքային ասերգերում: Բանաստեղծական տեքստում անձնավորված են բոլոր կերպարները և նրանց նկատմամբ վերաբերմունքը չի տարբերակվում (մարդ, մանուկ, կենդանի, հանգուցյալ): Ջգայական վերաբերմունքը և դիմելաձևը (նույնիսկ հանդիմանաքը) գործվալից է: Դիմում են ու երկխոսության անցնում՝ առանց պատասխանի ակնկալիքի: Վերջինս՝ սպասվող վարքագծային պատասխանն է: Բոլոր ժանրերը դիպվածային բնույթ ունեն և նպատակին ծառայելուց հետո մոռացվում են՝ առանց արժևորման: Հիշողության մեջ պահպանվում են լոկ մեղեդիական հարացույցը և տվյալ իրավիճակի բնորոշիչ ձայնարկություններն ու դիմելաձևերը, որ կառուցվածքային նշանակություն ունեն և մանր ժանրերի առանցքն են:
4. Հոռովելը ոչ թե ընդունված կարծիքի համաձայն սոսկ աշխատանքային երգ է (որի շնորհիվ ապահովվում է վարի ռիթմիկ ընթացքն ու կանոնավորում հողագործների ու լծկանների գործունեությունն ու տրամադրությունը), այլև տիեզերաստեղծ առասպելի և նրա գլխավոր ծեսի երաժշտապոետիկ ծածկագիրը:
5. Ի տարբերություն առտնին կենցաղում հնչող երգային հանպատրաստից ժանրերի՝ ավանդական երկրագործական և հարսանեկան ծեսերում հնչող հանկարծաբանական նվագներից Սահարու գործառնության հիմնական ոլորտների քննությունից կարելի է եզրահանգել, որ մեղեդին հնչում է այն բոլոր ծիսական արարողություններում, երբ ակնկալվում է սկիզբ՝ ծնունդ, պտղաբերություն (փեսա-թագավորի, փեսի/տիեզերական ծառի, ընտանիքի, արևի), շեշտում է նաև սահմանային անցման գաղափարը (տան շենքի և կյանքի մի փուլից մյուսին անցնելը):

Սահարին, այն մեղեդիներից է, որ ավանդաբար տոների ու ծեսերի ժամանակ պարտադիր հնչել է՝ սերտաճելով տվյալ ծիսակարգի հետ, ձեռք բերել խորհրդանշի արժեք: Եվ եթե նույնիսկ այսօր թե՛ ծեսի, թե՛ երաժշտության առումով, մեզ է ներկայանում ոչ նախնական վիճակով, կամ միայն էթնիկ հիշողության մակարդակով, այնուամենայնիվ, այն խորքում պահպանում է նախնական իմաստային ու կառուցվածքային սաղմերը: Իբրև ավանդական աշխարհընկալման և երաժշտական մտածողության խտացված արտահայտություն, չունի տարածքային ու ժամանակային սահմանափակումներ: Այն անընդհատ նորովի դրսևորումներ է ստանում նաև մեր օրերում՝ անգամ հայկական սիմֆոնիկ երաժշտության մեջ: Նման մեղեդիների կենսունակությունը պայմանավորվում է նաև ազգային մշակույթում դրանց երաժշտական արքետիպ ընկալմամբ: Ենթագիտակցության մեջ պահպանված հենց այդ սաղմերն էլ, ժողովրդի կյանքում տեղի ունեցող բեկումնային իրադարձությունների կամ ծայրահեղ իրավիճակների ժամանակ, դուրս են ժայթքում և դառնում յուրօրինակ ինքնության ազդակ:

6. Ավանդական մշակույթը և ընկերային կյանքը գործառվում են առասպելի և առասպելամտածողության ծիրում, որը բացառում է «կողմնակի հանդիսատեսի» երևույթը: Այն ենթադրում է ամբողջ հանրության մասնակցությունը կենսական նշանակություն ունեցող բոլոր արարողակարգերում, որտեղ շրջելի է հանդիսատես-մասնակից հարաբերությունը (ինվերսիա):
7. Համընդհանուր մասնակցությունը ենթադրում է սոցիալական հանրության ինքնաստեղծ ռիթմ: Հընթացս՝ ծիսական գործողությունների միջոցով հանգում է ինքնարարման-ինքնաստեղծման կշռության (ռիթմ): Եվ երաժշտությունը, և՛ հնչյունավորված խոսքը ներկայանում են իբրև այդ ինքնարարման անկապտելի մաս:
8. Համայնքի ինքնարարումը և նրա երաժշտաբանաստեղծական կազմակերպումը ենթադրում է գոյի երկու հարթությունների՝ առտին-առօրեականի և սրբազնային-հավերժականի համադրման բարդ մեխանիզմ, հընթացս որի հանրույթը՝ մեկնարկելով առօրեական կյանքի իրողությունից՝ ծիսական գործողությունների, հնչյունախոսքային ռիթմի կրկնությամբ հանգում է իր գոյության արքետիպերի ոլորտին: Հատկապես արժևորվում են արքետիպային ժամանակի և արքետիպային տարածության իրողությունները:
9. Հանրության ինքնարարման այս բարդ գործողությունները համապատասխանաբար դիտարկվում են մի կողմից՝ համայնքի կենսապահովման հիմնական միջոցների (երկրագործություն, անասնապահություն, արհեստագործություններ) և մյուս կողմից՝ անհատի և հանրության կայացման (կենսաբանական և ընկերային ռիթմեր) երաժշտական տեքստերը: Դրանք դիտարկվում են ծնունդից մինչև մահ ընթացքով:
10. Իբրև ասվածի ընդհանրացում՝ հատուկ քննության է ենթարկվում հայոց ավանդական հասարակության տոնածիսական կյանքը, որտեղ դիտարկվում է սրբազան տարածքի և սրբազան ժամանակի կառուցակազմման արարողակարգը՝ հնչյունային ծածկագրերով: Այսու՝ քննարկվում է ուխտագնացություն երևույթը՝ որպես մաքուր-իդեալական տարածքի հարաբերությունների և հարակա (ընթացիկ) ժամանակի կոլեկտիվ փնտրտուք: Քրիստոնեական անդրադարձով՝ ճանապարհ գյուղից դեպի սրբավայր, որտեղ իրականանում է համայնական միասնության իդեալական վերականգնումը. ընտանեկան-գերդաստանայինից դեպի հանուրը:
11. Մասնավոր ուսումնասիրվում է սրբազնային գործողութենական մի յուրահատուկ միջավայր-գործողություն, որպիսին է հարսանիքը: Հարսանիքի երաժշտական ծեսի մանրամասն վերլուծությամբ ցույց է տրվում անհատից մինչև տիեզերական նախամարդը՝ հարս-փեսա և Ադամ-Եվա կապը, ընտանիքից մինչև տիեզերական ընտանիք, առանձին ընտանիքի ստեղծումից մինչև Աստվածային տիեզերաստեղծություն: Հարսանեկան ծիսակարգը դիտարկվում է ամուսնության առաջին-սրբազնային մակարդակներով, որոնց շնորհիվ ամուսնական ծեսը վերածվում է արարչագործության: Այն ամփոփում է անհատի, համայնքի և տիեզերքի ներդաշնակությունը և համակեցությունը: Առանձնակի քննարկվում են գործողութենական, երաժշտական, ռիթմահնչյունային երաժշտախոսքային ենթատեքստերն ու կերպերը, որոնց շնորհիվ առանձին անձանց ամուսնությամբ պարբերաբար վերականգնվում են հանրույթը և տիեզերքը: Մեր դիտարկմամբ, հարսանեկան ծեսն իր ներքին արարողակարգերով հավաքում-ամբողջացնում է հայոց տոնական-ծիսական կյանքի

կառուցվածքային բաղադրյալները՝ ի մի ներկայացնում, իբրև կյանքի հավերժությանը միտված հարացուցային տեքստ, որի առանձնահատկությունները լավագույնս բացահայտվում են երաժշտական տեքստի հոլովությամբ:

12. Հայկական հարսանիքի ողջ ընթացքում հնչող երաժշտությունը ծեսի օրգանական բաղկացուցիչն է, առանց որի ոչ միայն հնարավոր չէ պատկերացնել ավանդական հարսանիքն ընդհանրապես, այլև զրկվելով կառույցի հնչյունային հենքից՝ իմաստազրկվում ու խաթարվում: Երաժշտությունը բազմաշերտ է և կարգաբերվում է հետևյալ գույքակցումներով՝ սրբազնային և առօրյա, ծիսական և խնջույքի, հոգևոր և աշխարհիկ, քրիստոնեական և հեթանոսական, կանոնացված հոգևոր, ժողովրդական և ժողովրդական-հոգևոր, կանոնացված և հանպատրաստից, մեղեդային, ասերգային և միահյուսված, ժողովրդական և արհեստավարժ երգային, նվագարանային և միահյուսված, մենակատար, խումբ և փոխեփոխ, արևելյան և արևմտյան (նվագարաններ):

Ծեսի երաժշտախոսքային տեքստը մի ինքնաբավ հղացք է, որի վրա ոչ միայն հանգուցվում ու ամբողջանում է հարսանեկան ծեսի յուրաքանչյուր արարողակարգի գերխնդիրը, այլև ամփոփվում է հայոց ավանդական երաժշտամտածողությունն իր բոլոր առանձնահատկություններով:

13. Թաղման ծեսի երաժշտությունը բարդ ու հետաքրքիր կառույց է, որտեղ ներդաշնակորեն համակցվում են տարբեր երաժշտական ոճերի ու ժանրերի ստեղծագործությունները: Ազատ-հանկարծաբանական մտածողության ինքնատիպ դրսևորումներով աչքի են ընկնում հատկապես ողբ-գովքերը: Դրանց ֆուկլորային տարբերակները գերակշռում են գյուղական միջավայրում (ինչպես նաև գյուղի հետ կապված քաղաքաբնակների շրջանում), իսկ ժողովրդապրոֆեսիոնալ ձևն առավել տարածված է քաղաքային կենցաղում՝ ի դեմս ռաբիսի երաժիշտների:

14. Ժողովրդապրոֆեսիոնալ երգիչների կատարումները գերազանցապես աչքի են ընկնում կանոնավոր կառույցով. դրանք ժողովրդական ու աշուղական երգեր են, կամ այդ ծիրում ինքնուս հորինվածքներ: Նման երգերին բնորոշ է նախանվագի, կրկներգի, կրկնակային տողի ու վերջնամասի ազատ հանկարծաբանական հենքը, որ զուգորդվում է տվյալ երգի որոշարկված կաղապարին: Մինչդեռ հանգուցյալի հարազատների, մերձավորների և հատուկ հրավիրված (հաճախ՝ ինքնական եկած) ողբասացների կատարած ողբ-գովքերն ազատ ասերգային բնույթի հանպատրաստից հորինվածքներ են, թեպետ հանդիպում են նաև մեղեդային հագեցվածությամբ նմուշներ: Ասերգային բնույթը բխում է ողբ ասացողի կողմից խոսքին տրվող առաջնային նշանակությամբ, ասելիքի առատությամբ ու ձայնային-կատարողական տվյալներով: Այսպիսիք սովորաբար կատարվում են որպես երաժշտականացված մենախոսություն, որը երբեմն ուղեկցվում է սգակիրների արծազանք-ձայնարկություններով, ընդհատվում լաց ու ճիչով, հեծկլտանքով ու «ռեպլիկով» (հմտ. մենակատար-խումբ կատարման կերպի հետ):

15. Ինչպես հանկարծաբանական այլ կառույցներում՝ ողբ-գովքերում ևս, ասացողը հաճախ օգտվում է ժողովրդական ու աշուղական հայտնի մեղեդիներից ու երգերից: Երբեմն էլ, դրանցից ինքնաբերաբար ազդվելով՝ ստեղծում է իր երաժշտական դարձվածք կամ երգը: Ոճական առումով հանպատրաստից հորինվող այս երգերը ևս շրջանակվում են համանուն հայտնի ժանրի ծիրում: Այսուհանդերձ, որոշակի են տարբերությունները առանձին պատմագագրական մարզերում, ինչպես նաև գյուղերում ու քաղաքներում կենցաղավարող ողբ-գովքերի միջև: Ողբ-գովքերում հանգուցյալը դիտվում է իբրև մի յուրօրինակ կապ երկու աշխարհների միջև, որը հատկապես դիտելի է «Բարև կտանես...» և «Կզնաս-կասես»-ների ու նման բովանդակության հնչյունապոետիկ շարքերում:

16. Նյութի քննությունից ակնհայտ է, որ աշուղը սոսկ մեզ հայտնի պոետ-երաժիշտը չէ միայն, որ կազմակերպում է հանրույթի ժամանցն ու զվարճացնում խնջույքների ընթացքում: Նրա կերպարն ավելի հնամենի եզրեր ունի, որոնք աղերսվում են ծիսաառասպելական հերոսի կերպարին և տիեզերաստեղծ պատկերացումներին: Աշուղը նաև կարևոր առաքելություն ունի. նա ժողովրդի հիշողության պատմության ու մշակութային ժառանգության պահպանողն ու փոխանցողն է, ծիսական, ու հոգևոր կազմակերպիչն ու առաջնորդը, ընկերային խմբերի, սերունդների ու ժամանակների, ինչպես նաև այս ու այն աշխարհների կապն ու միջնորդը:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Պլատոնի տեսակետները լիովին քնդրվել և զարգացրել է մաս Պլուտարքոսը, որի պատկերացումները երաժշտության ծագման և հասարակության կյանքում ունեցած դերի մասին հրապարակվել են մաս առանձին տրակտատով [Πλυταρχ 1922] և գրույցներում [1990]:
2. Խոսքը ոչ թե նվագարանների տեսականու, այլ կոմկլեքտ նվագարանի մասին է, քանզի հավատում էին, թե գերեզմանատանը հնչած գործիքն իր հետ կարող էր դժբախտություն բերել հարսանքատուն:
3. *Դասարա* բառը Հայաստանի շատ մարզերում կիրառվում է *փողային նվագախումբ*, կամ ավելի քնդ-հանրացված՝ *հրաժշտախումբ* իմաստով, որն քնդունելի է իբրև ժողովրդական եզր:
4. Ըստ Մտ.Մալխասյանցի՝ հռոմվել հասկացությունը կապվում է *առավել* բառի հետ և մեկնաբանվում որպես սահմանային հողատարածք՝ «Արտի երկու ծայրերը, որոնք մնում են առանց վարելու» [Մալխասյանց 1944, 224]: Կոմիտասի ստուգաբանմամբ ևս՝ *հռոմվել* բառն առաջացել է երկու արտերի միջև սահմանային անմշակ հողի *առավել-առավել-ռովել* հնչյունափոխված ձևին *հռ* ձայնարկության հավելմամբ [1941, 69]: Հռոմվել բառն, իբրև ձայնարկություն, լայնորեն կիրառվում է մաս կալի և սայլի երգերում:
5. Այս աշխարհընկալման լավագույն ասացույցը գիտարշավների ընթացքում մյուսի գրանցմանն անհրաժեշտ բնական միջավայրի փնտրտուքն է, իսկ բացակայության պարագային՝ մանօրինակ պայմանական միջավայրի վերակերտումը, առանց որի հնարավոր չէ բնագրային գրանցում կատարելը:
6. Ժողովրդական երաժշտության բնագավառի հրատարակությունների համահավաք ցանկերը՝ տե՛ս Բիրլիոգրաֆիա (1816-1973): Հայ մոնոդիկ երաժշտություն (1794-1991):
7. Ներառում է բանագիտական, ազգաբանական, երաժշտագիտական, պարագիտական ուսումնասիրություններ, տեքստային բնագրեր, մոտային վերծանություններ, որոնց շնորհիվ կարելի է ամփոփ պատկերացում կազմել միջնադարյան այս վիպերգի ծագման, կենցաղավարման, իմաստաբանական ու գեղագիտական հոլացքների վերաբերյալ: Գիտական փաստերի հավաքման ու տարբերակների համադրության արժեքավոր օրինակներն է Ա. Փափկանյանի [2000] ժողովածուն:
8. Գիտարշավային մկրտությունն ստացել են 1980թ. Հայաստանի ազգագրության պետ. քանդարանի և Երևանի պետհամալսարանի համատեղ գիտարշավում, որը նախանշեց այս ոլորտում իմ հետագա ուղին: Երախտապարտ եմ քանդարանի տնօրեն, պատմ. գիտ. դոկտոր, Լավրենտի Բարսեղյանին և գիտարշավի ղեկավար, պատմ. գիտ. թեկնածու Յուրի Սլյտոմյանին՝ մասնագիտական կողմնորոշման համար:
9. Ուսումնասիրությունը հիմնված է տողերիս հեղինակի թեկնածուական ատենախոսության վրա (2006թ.), գիտական ղեկավար՝ ՀՀ ԳԱԱ թղթակից-անդամ Լևոն Աբրահամյան, որի հետ երկարամյա համագործակցության ընթացքում ծնունդ առած բազմաթիվ հետաքրքիր գաղափարներն ու մասնագիտական հմտությունները նպաստեցին այս մեկնագրության և հեղինակի կայացմանը:
9. «Թվերգության և բուն մեղեդիական արվեստի ներքին կապն էլ հենց պայմանավորել է հայկական առողջամության և երաժշտական խազերի սիստեմների ազգակցությունը, որն արտահայտվել է ինչպես մրանում, որ առողջամության և տրոհության հիմնական մշանները (շեշտը, բուրբ, երկարը, սուրը, ոլորակը կամ պարույկը, կետը և երկու կետը) համանուն մշանակությամբ կիրառվել են մաս երաժշտական խազերի սիստեմում, քնդհանուր մոմենտներ են առաջ եկել երկու սիստեմների ձայնագրության եղանակների միջև, և վերջապես, այդ սիստեմները պատմական զարգացման միանման ընթացք են ունեցել», – Ռ. Աթայան [1959, 38]:
10. Ամփոփ բնութագիրը՝ [Բրուտյան 1983]:
11. Այս եզրով է վերնագրված մեր ժամանակի ռուս պոետներից մեկի՝ Անդրեյ Բելու ստեղծագործությունը, որի նախաբանում կարդում ենք. «Глоссолалия-импровизация на несколько звуковых тем; так как темы эти во мне развивают фантазии звукообразов, так я их вылагаю; но знаю я: за образной субъективностью импровизаций моих скрыт внеобразный, несубъективный их корень» [Белый 2000, 3].
12. Հիշյալ տիպերին անընդհատ առնչվում էինք 1997-1998թթ. Վայոց ձորում կազմակերպված գիտարշավի ընթացքում, հատկապես, բանասացներից այսօրվա կենցաղից մասամբ դուրս մղված ավանդական աշխատանքային երգեր (գուրանի, կալի, կով կբելու), մանուկների խաղացներ և քնացներ (քնոցի, գովք, օրոր), հանգուցյալին լաց ու ողբով գովել-ծաղկացներու երգեր (լալիք ու ողբ) գրանցել ջանալիս:
13. Հմմտ. «Ժողովրդական երգի ծավալումը և աղեցությունը» գլխում Կոմիտասի մտորումները հայ ավանդական երգի գնահատման շուրջ, ինչպես և 1905թ. Հառիճի վանքում Վարդավառի ուխտագնացության ժամանակ գեղջկուհիների «Երգ կապելու» տեսարանի նկարագրությունը [Կոմիտաս 1941, 15-44]:
14. Հայ իրականության մեջ երաժշտապոետիկ ձիրքով օժտված բանասացն իր բնականոն կենցաղում չի առանձնանում քնկերային միջավայրից: Նա զբաղվում է գյուղատնտեսական, անասնապահական աշխատանքներով կամ առիտնառով, ինչպես բոլոր համերկրացիները և սովորական բնակիչներից տարբերվում է միայն ասացողի, երգողի կամ երգ կապողի իր ձիրքով: Հանրային տոնական ու ծիսական արարողությունների ժամանակ ու հավաքույթների ընթացքում մեծարվելով ու խորհրդանշային նվիրատվությունների արժանանալով հանդերձ՝ մա իր օժտվածությունը չի դարձնում կենսապահովման

միջոց, չի դառնում արհեստավարժ, ինչպես շրջիկ երաժիշտները, աշուղներն ու սագանդարները: Բանասաց-գրանցող դիտարկումների մասին տես [Սահակյան Ա., 2000, Սարգսյան Մ. 2004, Пугилов 1997]:

15. Ինչպես պատմաբանն է փաստերի ընտրությամբ ու համադրությամբ վերականգնում պատմական ժամանակն, այնպես էլ ազգագրագետն է գրանցված առանձին հատվածների շնորհիվ վերականգնում էթնո-երաժշտագիտական տեսքեր կամ թանգարանագետը՝ կենցաղային տարրեր առարկաների ու փաստաթղթերի միջոցով հավաքածուներ ստեղծում, որի հիմամբ արարվում է ցուցադրությունը: «Պատմական տեքստը ներկայացնում է համադրական մի միջավայր, որտեղ *դարձյալ անցյալականությունը* վերածվում է *պարզական անցյալի*», - ավելի մանրամասն տես [Ստեփանյան Ա. 2005, 13-14]:

16. Լևի Ստրոսն [1983] այդ երևույթը բնութագրում է իբրև bricoleur:

17. Քաջ ծանոթ օրինակներից է XX դարասկզբին Երևանում ջրավաճառ տղայի «Մառը ջո՛ւրը, սառը ջո՛ւրը, պուլպուլակի սառը ջուրը...» հնչյունավորված կանչը, որի հիման վրա ստեղծվեց «Ջուր եմ ծախում, սառը ջուր» հանրահայտ քաղաքային երգը:

18. Իբրև ասվածի ուշագրավ օրինակ, հիշենք Համո Բեկնազարյանի հանրահռչակ «Պեսպո» կինոֆիլմում արևելյան շուկայի տեսարանը՝ մանրավաճառ կինոտների մեղեդայնացված գունեղ կանչերով («Դուլի յաբուլի», ձմերուկ, ձուկ վաճառողների կանչերը):

19. Էթնոերաժշտագիտական դաշտային աշխատանքում նյութի ընտրույթի, հավաքման ու գրանցման խնդիրների մասին տես [Квитка 2001, 86-90, Rice 1997, 101-120, Shelemay 1997, 189-203].

20. Ի տարբերություն *ոռը-գուլքի*, որի քննությանը կանդիդատական կանդիդատական թափանցանքից համապատասխան բաժնում, *լալիքը* լացի ընթացքում ավելի հուզական ձայնարկություններից ու առանձին բառերից կազմված հանպատրաստից հնչյունային խոսք է, որի ընթացքում, սովորաբար, որոշակի սյուժետային և մեղեդային կառույցներ չեն գոյանում:

21. Ասվածի վավերագրերը 1995-2000թթ. Արվեստի ինստիտուտի կազմկերպած գիտարշավների ընթացքում գրանցված մեր դաշտային նյութերն են: Տես ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ ձայնագրաբանում Վայոց ձորի 1997, 1998, 2000թթ. գիտարշավների նյութերը:

22. Մեր նպատակներից դուրս է առանձին-առանձին դրանք էթնոերաժշտագիտորեն վերլուծելը:

23. Տես [Կոմիտաս 1941, 2000, 150-153, 201-202: Թումանյան 1972, 179-189, 239-242, 1983, 73-75, 314-321, 347-352, 338-340, 336, 316-320, 1986, 95, 111-113, 146-147, 2005, 257-279: Բրուտյան 1983, 238-248: Հայրենի երգեր 1980, 34, 72, 95, 98-99, 116, 117, 120]: Տեղի սղության պատճառով՝ անդրադարձել ենք միայն հիմնարար աշխատանքներին:

24. Տես [Հայոց Հայրիկ 1894: Շերենց 1885: Պողոսեան Ե. 1952: Վարդանեանց 1900: Տեր-Մինասեան 1904: Մրվանդտյանց 1982: Օղարաշյան 1971: Գրիգորյան 1970]:

25. Մեր օրերում, հատկապես սփյուռքահայ մայրաքաղաքական կրթօջախներում, տարածված է ավանդական երաժշտաբանահյուսական մոտիվների արդիական մշակումների ուսուցումը: Ինքնատիպ օրինակներից է «Մատուցիկ» խաղերգը, որը ժողովրդական ավանդություն հաճախ կիրառվել է իբրև մանկան գովա-թռնոցի. տես [Նազարեան 1980, 5]: Մանկական մշակույթն ազգաբանդուն գրանցելու և բնության առնելու հիմնադիրներից է Մ. Մյուր, որի դաշտային հետազոտություններն այս բնագավառում ուղենշային արժեք են ձեռք բերել [Мид 1988]: Ռուսական մշակույթում ևս տարասեռ ուսումնասիրություններ են մվորվել մանկան հոգեբանության ու աշխարհայացքի ձևավորման, ինքնության, սոցիալիզացիայի, մանուկ-մեծահասակ հարաբերությունների, մանկական մշակույթի ձևավորման ու ինքնարտահայտման տարբեր դրսևորումներին առնչվող խնդիրներին: Գրանցվել է բանագիտական, երաժշտագիտական և ազգաբանական հարուստ նյութ: Առանցքային հրատարակություններից են. [Кон 1988. Виноградов 1930, 1926, 1928. Мельников 1970, 1987. Мартынова 1974].

26. Դրանք, ինչպես վերը նշվեց, տակավին կարող են էթնոերաժշտագիտական մանրագնին քննության (օրինակ՝ ասերգային աղոթքներ, համրանքներ, շուտասերտկներ և այլն): Խորհրդահայ շրջանի մանկական համրանքների իր գրանցած փունջը մեզ սիրով տրամադրեց գրականագետ Արծվի Բախչինյանը, որի համար շնորհակալություն ենք հայտնում: Դրանց քննությանը կանդիդատական մեր հետագա աշխատանքներում:

27. Յավոք, չկան դրանց մոտագիր մոտիվները, անշուշտ ոչ հեղինակի անուշադրության, այլ տեխնիկական հնարավորությունների բացակայության՝ ժամանակին չձայնագրվելու պատճառով:

28. Ամենևին հակված չլինելով թերագնահատել կատարված հսկայածավալ և արժեքավոր գործը, կուգե-նայինք երևակել, թե ինչպես է գրանցողը ինքը շրջանակելով անսահմանը՝ հատում ու հաստատում դրա սահմանները, կամոմավորում «ձենով ասվող» կենսրնագրը՝ արդեն որոշարկված դրվագը ներկայացնելով իբրև ամբողջական ստեղծագործություն՝ երգ:

29. Մ. Բրուտյանը [1983, 238-248] և անդրադառնում է օրոր ներմուծված ժողովրդական պատկերացումներին, որ արտահայտվում են առածի, ասույթի, օրհանք-մաղթանքի, անձեքի եղանակով:

30. Հանրահայտ օրինակներից են Մ. Պեշկեպաշյանի բանաստեղծության հիմամբ ստեղծված «Արի, իմ տղասկ» կամ «Ջարթիր, որդյակ» երգերը: Պատահական չէ, որ դրանք հաճախ խմբավորում են հայրենա-

սիրական երգերի շարքում. օրինակ՝ Հ. Մուրադյանի ձայնից նուտագրված երգերի ժողովածուում [Փահլևանյան 1980]:

31. Պիտի խոստովանեմք, որ շուրջ 20-ամյա դաշտային աշխատանքի ընթացքին միայն 2 դեպք է եղել. երբ ասացողի պահանջով մարքվել է «անպետք» գրանցումը:

32. Երեխային քնացնելու ժամանակ հնչող երաժշտաբանահյուսական նմուշների ձայնագրյալ տեքստերը տե՛ս հավելվածում: Խոսքային տեքստը, հրնթացս ասվող մտքերը, ինչպես նաև բարբառային երկիրնշումները շեղատառերով ենք գրել, իսկ մեղեդայնացվածը՝ սովորական:

33. Լուռու մարգ, գ. Ակներ, բանասաց՝ Նինա Մուրադյան, ձայնագրվել է 1991թ.:

34. Հանապտառստից ստեղծվող երգերն ու ասերգերը հնարավորության դեպքում ներկայացրել ենք նույն բանասացի կատարմամբ, որը թույլ է տալիս դիտարկել նրա *երգ կապերու* ունակությունը, երաժշտախոսքային աշխարհընկալումը, ինչպես նաև տարբեր ժանրաթեմատիկ կառույցներում դրսևորվող առանձնահատկությունները: Բերված նուտային օրինակներով կարելի է քննության առնել նույն մշակութային միջավայրում ստեղծագործողներին բնորոշ ընդհանրություններն ու տարբերությունները՝ ի մասնավորի դիտարկելով նաև տղամարդ և կին բանասացներին:

35. Մամոն Մայադյան՝ գ. Եղեգիս, Մուկուչ Խաչատրյան՝ գ. Գլածոր, Սահակ Գրիգորյան և Հայրիկ Շահբազյան՝ գ. Մալիշկա:

36. Տե՛ս Հայրիկ Շահբազյանի, Սահակ Գրիգորյանի, Մուկուչ Խաչատրյանի կատարումների նուտագրյալ օրինակները:

37. Այս երգի տարբերակները, ինչպես նաև մանկական բանահյուսության տարբեր ժանրերի մասին ավելի մանրամասն տե՛ս [Գրիգորյան անդ.161-167]:

38. Նոր տարվա և Մուրք ծննդյան տոների երաժշտության ծխապաշտամունքային ակունքների մասին տե՛ս Լ. Սիմոնյան [2006, 61-179]:

39. Ռ. Աբալյանը նշում է, որ «Ըստ Կոմիտասի՝ ավետիսների նյութը առնված է ս. Ավետարանից» և է՝ «Հրեշտակների՝ հովիվներին մանուկ Հիսուսի ծնունդն ավետող թուպն», հոգևոր երաժշտությունից են բախանցել ժողովրդականի մեջ, բայց «ոճը խիստ փոփոխված է՝ ժողովրդի մեջ բերնե բերան անցնելով»: Նշելով, որ բովանդակությամբ իրարից չտարբերվող այդ երգերը «... զանազանվում են բարբառներով, իսկ եղանակները կամ Դ-Կ, որպես «Խորհուրդ մեծ» շարականը, կամ ԱՁ դարձվածք՝ ԴՁ-ի և Դ-Կ-ի խառնուրդից բաղկացած»: Ռ. Աբալյանը հավաստում է, որ «Ավետիսներում պարզագույն շարականների կամ սաղմոսների վանկաչափական ռիթմը հաճախ բնորոշ է ժողովրդական պարային կերտվածքի բնորոշ գծեր», ինչպես նշվ. աշխ. քվի 23 օրինակում [Կոմիտաս, 2000, 171]: Մովսես Խորենացու շարականի ժողովրդական փոփոխակների և ժողովրդական ավետիսների երգվող տարբերակների մասին՝ իբրև բանավոր փոխանցվող երաժշտական մշակույթ տե՛ս [Կոմիտաս, 1941, 108]:

Հոգևոր քեմատիկայով ժողովրդական երգերի այս ժանրին է նվիրված երաժշտագետ Մ. Մանուկյանի [1995] ժողովածուն: Ուշագրավ է, որ հեղինակը նախ ներկայացրել է Մովսես Խորենացու հայտնի «Խորհուրդ մեծ և սքանչելի» շարականը, ապա վերջինիս երկու ժողովրդայնացված տարբերակ: Պատկերն ավելի ամբողջական դարձնելու նպատակով՝ տարբեր հրատարակություններից ի մի է բերել Կոմիտասի, Սպ. Մելիքյանի, Մ. Թումանյանի, Գ. Գաբրիելյանի, Խ. Փոքրեշյանի, Ա. Պատմազյանի, Մ. Լյուլեճյանի, Աս. Մնացականյանի, Ա. Օղաբաշյանի և իր գրանցած ժողովրդական հոգևոր ավետիսների ևս 30 օրինակ: Երաժշտագիտական քննության առնելով ու մեկնաբանելով դրանք՝ եզրահանգում է, որ «...ավետման երգերը բոլորովին էլ քարացած, նույնությամբ կրկնվող ժառանգություն չեն, այլ մի կենսունակ գործընթաց, որը հետևելով ազգի ու ամհատի հոգեվիճակներին, ունեցել է հարստանալու, վերափոխվելու ընդունակություն»:

40. ԴԱՆ, Երևան, Շիրակ, Թալին, Ապարան, Ջավախք:

41. Հնայական արարողությունների և հանելուկի նախնական արմատների, հմայական խոսք-երգ-աղոթք իրողությունների մանրամասն քննությամբ տե՛ս [Հարությունյան 2006, 13-31]:

42. Ֆրանսիայում, Ծննդյան Տոնի երգերի քրիստոնեական (նոեյ) և նախաքրիստոնեական հնամենի ժողովրդական (ազիլանոյթ) կատարումներում հարց ու պատասխանային մտածողության մասին գրում է նաև Ժ. Տյերսոն [1975, 172-176, 215-232]:

43. Ավետիսների մասին խոսելիս Գ. Հովսեփյանը [1898, 544] ևս շեշտում է նրանց աղբյուրներ ժողովրդական երգերի հետ, թեև հոգևոր տաղարաններում գետեղվածներն, իբրև գրական երգեր՝ իրենց ամբողջությամբ տարբերում է ժողովրդական հորինումներից: Այնուամենայնիվ ընդգծում է դրանց կառույցի և բովանդակության նմանությունները: Ավետիսների ծանոթագրություններում Մ. Թումանյանը [1972, 206] նկատում է *եկեղեցուց ներս և դուրս* կատարվող ծխական երգերում հեթանոսական և քրիստոնեական պաշտամունքների ներհյուսումը կենաց ծառի, Քրիստոսի և Վահագնի ծննդյան ցնծալից գովքերում՝ իբրև *կյանքի սկզբնավորման խորհուրդ*, որ համեմատելի է հարսանեական գովքերին:

44. Ծխականից ու պատասխանային երգերի կառույցին ու ակունքներին կանոնադառնաճաճ հարսանեական երգերի բաժնում: Լ. Սիմոնյանը [2007, 173-215] մանրամասն քննության է առնում Բարեկենդանի «Գացք, տեսք» երգատեսակն իբրև տոմարային ծխաշարի բաղկացուցիչ: Համեմատելով

XIX-XX դդ. հրատարակված օրինակները ազգագրագետների ու բանագետների դաշտային մոտեցումների և տարբեր մշակույթներում մամուլի միջավայրում հարցադրման համակարգի մոտաձուլման քաղաքականացված կատարումների հետ՝ անդրադառնում է երգի պաշտամունքային արժանատիքին, խորհրդաբանության, բանաստեղծական և մեղեդային կառույցների առանձնահատկություններին:

45. Իտալերեն՝ *falseto*-ոչ քնական, շատ բարձր (ճշան) ձայն, որ վոկալ արվեստի որոշակի կատարման ոճ ու հնոթություն է պահանջում: Ավելի ընդունված է տղամարդկանց երգեցողության մեջ:

46. Նույն կնոջից տարբեր օրերին գրանցվել է երկու տարբերակ (տես նույնիսկ օրինակները):

47. Երաժշտական ստեղծագործությունների՝ համապատասխան հորինման երևույթին մոտարկված հոգվածում Ա. Բատաշև [1987, 46-51] նշում է, որ այն երաժշտարվեստի հնագույն, մինչև օրս ամենադժուր կատակեր և ամենաշուտմասնաբաժնի ճյուղն է:

48. Երաժշտագիտական առանձին դիտարկումներ կան նաև Ք. Քուշնարյանի [1958], Մ. Բրուսյանի [1983], Մ. Մանուկյանի [1995] և այլոց աշխատանքներում, սակայն հեղինակներն իրեց խնդրից դուրս են համարել մեզ հետաքրքրող հարցադրումները և հատուկ վերլուծման չեն արժանացրել: Խնդրի երաժշտագիտական լուսաբանման առաջին մանրակրկիտ ուսումնասիրություններից է կթի ժամանակ ձեռնով սավոդ համապատասխան հորինումներին մոտարկված Ջ. Թագակչյանի [1999, 17-23] աշխատանքը, որի հիմք են ծառայել Վայոց ձորի գիտարշավի ընթացքում մեր համատեղ կատարած նպատակային ձայնագրությունները:

49. Յուրաքանչյուր ազգագրական գոտի իր նախընտրելի երգացանկն ունի, բնորոշ կատարողական ոճը, որն ուղղակիորեն ներմուծվում է համապատասխան հորինվող երգի մեջ:

50. Օրինակ՝ Կով կքելու ասերգ, Վայոց ձոր, բանասաց Ա. Ասատրյան, ծնվ. 1930թ., տես նույնիսկ օրինակը:

51. Ռուսական երկրագործական տոների ու ծեսերի մասի տես [Սոբոլ 1963].

52. Ի տարբերություն զուտ խոսքային տեքստերի, հայ տոհմիկ երգի նուստագումն իրականացվել է XIX-XX դարերից սկսյալ՝ Եգնիկ քահանա Երզնկյանի, Քր. Կարա-Մուրզայի, Գ. Բոյաջյանի, Լ. Եղիազարյանի, Մ. Եկմալյանի, Կոմիտասի, Ա. Բրուսյանի և այլոց կողմից: Տես Եգնիկ ք. Երզնկյան, Չայնագրյալ ազգային երգարան, Վաղարշապատ, 1882: Բրուսյան Ա., Ռամկական մրմունջներ, հ.1, Եր., 1985, հ.2, Եր., 2002: Քր. Կարա-Մուրզա, Հայկական եղանակներ, Թիֆլիս, 1895: Բոյաջյան Գ., Հայ ժողովրդական երգեր, Փարիզ 1900: Եղիազարյան Լ., Հավաքածու հայոց ժողովրդական երգերի, Փարիզ, 1900: Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ.9, Եր., 1999, հ.10, Եր., 2000, հ.11, Եր., 2000, հ.12, Եր., 2003, հ.13, Եր., 2004, հ.14, Եր., 2006:

53. Ղեկ.՝ Կ.Խոդաբաշյան, մասնակիցներ՝ Հ.Պիկիչյան, Ջ.Թագակչյան, Ա.Մուրադյան, Ա.Պետրոսյան:

54. 1997-1998 թթ. Վայոց ձորի մարզ, (Աղավանձոր Գլածոր, Խաչիկ, Քարագլուխ, Հորբատեղ, Արենի, Հերիկ, Ագատեկ, Մարախոս գյուղեր, Վայք և Եղեգնաձոր քաղաքներ) ղեկ. Հ. Պիկիչյան, մասնակիցներ՝ Ջ. Թագակչյան, Ա. Պետրոսյան, Ե. Դիվանյան, Գ. Շաղոյան:

55. Հռոմեյների երաժշտագիտական քննությունը տես [Թագակչյան 1977, 22-23: 2009]:

56. Նյութի նկարագրությունը և մեր եզրահանգումները բանասացների և գրականության տվյալների հիման վրա արված վերականգնության փորձ են, որ հնարավորություն են ընձեռում ներկայացնել աշխատանքի այս փուլը՝ երաժշտախոսքային տեքստերի համադրությամբ:

57. «Չայնի» կամ «ի ձայն ասել», որ երբեմն երգ ասելու հետ շփոթում են, մի տեսակ եղանակավոր ասելն է, որ երգելու և «քիվ ասելու» միջին տեղն է բռնում» [Աբեղյան 1966, 161-164]:

58. Իբրև համեմատական նյութ ունենք, որ ֆրանսիական ժողովրդական երգերին մոտարկված իր ուսումնասիրության մեջ Ժ. Տյեքսոն [1975, 144] բերում է մի հատված Ժորժ Սանդի նկարագրությունից, շեշտելով, որ նա առաջինն է նկատել երկրագործական մեղեդիների յուրօրինակությունն ու ներթափանցելու բնույթը. «Ընտանիքի երիտասարդ հայրն առնական ձայնով երգեց հանդիսավոր և թախծուտ երգը, որն ըստ այդ վայրի հնագույն ավանդույթի չի փոխանցվում առանց բացառության բոլոր երկրագործներին, այլ լույս նրանց, ովքեր աչքի են ընկել եզներին ուղղորդելու և հոգաձելու արվեստում: Այդ երգը, որի ծագումը, հավանաբար, սրբազան էր դիտվում և որին գաղտնի աղոթություն էր վերագրվում, մինչ օրս համարվում է կենդանիների քաջատարել, նրանց ղեկավարելու հանգստացնելու և տաժանակիտ աշխատանքի տեսակներում մեղմելու ուժով օժտված: Բավական չէ եզներին լավ առաջնորդել կարողանալը, հրաշալիորեն ճիշտ ակոս քանալով նրանց աշխատանքը թեթևացնելով՝ հողի մեջ մխրճելով կամ բարձրացնելով խուփը: Նա, ով չի կարողանում երգել եզների համար, չի կարող լավ երկրագործ համարվել: Այդ երգը ասերգի սեռին է պատկանում և ըստ ցանկության ընդհատվում ու շարունակվում է: Եթե դիտարկենք այն երաժշտական արվեստի մեջ ընդունված օրենքների տեսանկյունից, ապա ոչ ճիշտ ձևը և ոչ ճշգրիտ հնչեղանքները դրան հաղորդելու հնարավորություն չեն տալիս: Հայտնի՝ այդ հրաշալի երգն այնքան համահունչ է աշխատանքի բնույթին, եզների վարքին, գյուղապատկերին, դրանց ծնող մարդկանց պարզությամբ, որ չէր կարող կատարել ոչ մի երգիչ, բացի բնիկ երկրագործից: Այն եղանակին, երբ գյուղում բացի վարից այլ աշխատանք չի լինում, այդքան քաղցրահունչ և հզոր այդ երգեցողությունը թեա՛ծում է, զերթ քամու ձայն, որի

մմանությունը նրան յուրահատուկ հնչողություն է տալիս: Յուրաքանչյուր նախադասության ավարտին ձգվող և դողացող վերջին հնչյունը՝ շնչառության այդպիսի անհավանական պահվածքով, պարբերաբար ընթանում է քառորդ տոնով: Այն վայրի հնչողություն ունի, սակայն հմայքն անմեկնելի է, և երբ սովորում ես լսել այդ երգեցողությունը, զգում ես, որ այլևս ոչինչ չէր կարող հնչել այդ ժամին և այդ վայրերում՝ առանց խաթարելու ներդաշնակությունը»:

59. Ք. Քուշնարյանը քննության է առնում երկրագործական ծխակարգում հնչող այս երգատեսակը, ուշադրություն դարձնելով նրա հնամենի ակունքներին՝ դասում քնության վրա ներգործելու երաժշտախոս-քային հմայանքների շարքին [32, 33]:

60. Գուբանով հողը վարելն իբրև առասպելական վիշապամարտ, տե՛ս [Թադևոսյան 1994, Tadevosyan 2001, 207-217]:

61. Տեքստի մանրամասն քննությանը և հռոմվելի նկարագրությանը չենք անդրադառնա, քանի որ դրանք հրաշալի ներկայացված են և՛ Կոմիտասի, և՛ Վ. Բդյանի հիշյալ աշխատանքներում: Կոորդենթ դիտարկել միայն որոշ մանրամասներ, որոնք տարբեր պատճառներով առանձին ուշադրության չեն արժանացել:

62. Հմնտ. նաև ռուսական ավանդություն *մայր հայիդիկու* (матерщина) վերաբերյալայլ մեկնաբանությունների հետ [Айрапетян 2001, в 64 641-43 6411, д 5844].

63. Բանասացների հավաստմամբ, հիմնականում սահմանային տարածքներն էին դառնում հանդիպման վայրեր:

64. Հմնտ. օրինակ, դոգմների (Արևմտյան Աֆրիկա) ծագումնաբանական առասպելը. Աստված-Արարիչը կենակցում է Երկրի հետ, որին ինքն էր արարել կնոջ կերպարով: Նույն համատեքստում է նաև «Վահագնի ծնունդում» Երկիր-Երկինք-երկուր կապը [Топоров, 1977, 88-106].

65. Դաշտային նյութի հիման վրա վերականգնված ծխակարգը պայմանականորեն անվանել ենք *առաջին ակոս*:

66. «Սահարի» անվանումը հայերենին անցած արաբա-իրանական փոխառություն է և նշանակում է արևածագ, արշալույս [Բառարան պարսկերեն-հայերեն 1933, 305-306]: Ամենայն հավանականությամբ, հայոց ավնդություն «Սահարի» եզրով անվանվել է տոնածխական մշակություն դարեր ի վեր ամրագրված նվագներից մեկը: Ավածի հավաստումը Հայաստանում Սահարի մուղամի կատարողական ավանդույթն է՝ հատուկ ժանրային նախանշվածությամբ:

67. Հայաստանում զարմանացանին նախորդող տոների ու արարողությունների մանրամասն նկարագրությունները տես [Բդյան 1972, 433-501, Лисициан Срб.1958, 237-238]: Ծխական արարողությանն առնչվող դաշտային նյութը և վերականգնման մեր տարբերակը ժամանակին քննարկել ենք Վ. Բդյանի հետ՝ հաշվի ենք առել նաև նրա մասնագիտական դիրքորոշումը:

68. Ծեփի մասին մեր ուսումնասիրությունը և ՀՀ տարբեր մարզերում ձայնագրյալ սահարիների նոտագիր տեքստերի համահավաք հրատարակությունը տես՝ [Երմեյակյան, Պիկիչյան 1998]:

69. Խորին երախտագիտությամբ ուզում են հիշել այն երաժիշտ-բանասացների անունները, որոնք արժեքավոր տեղեկություններ հաղորդեցին ավանդական տոնածխական կյանքում երաժշտության գործառույթների, հատկապես՝ «Սահարու» ծխական կարգի մասին՝ Բեգլար Ղևոնդյան (Տափուշ, գ. Այգեռովիտ ծնվ. 1902թ.), Թաթուս Հարությունյան (Ապարան, գ. Շենավան, ծնվ. 1879 թ.), Արսեն Սահակյան (Ապարան, գ. Թրուշուր, ծնվ. 1930 թ.), Սողոմոն Մարտիրոսյան (Մարտունի, գ. Վարդենիկ, ծնվ. 1905 թ.), Սերգեյ Նազարբեյան (Շավկա, գ. Դուշլի, ծնվ. 1903 թ.), Գարեգին Խաչատրյան (Ասպինձա, գ. Դամալա ծնվ. 1907 թ.), Վահան Թոքմաջյան (ք. Ախալքալաք, ծնվ. 1906 թ.), Հարություն Համբարձումյան (ք. Ախալքալաք, ծնվ. 1900 թ.), Արտավազդ Հովհաննիսյան (գ. Մուղլա, ծնվ. 1909 թ.), Գևորգ Անտոնյան (Շավկա, գ. Նարդեհան, ծնվ. 1901 թ.), Անտոն Խաչատրյան (գ. Շղալքիլա ծնվ. 1921 թ.), Հակոբ Հակոբյան (Ասպինձա, գ. Դամալա ծնվ. 1906 թ.), Գարեգին Խաչատրյան (գ. Դամալա, ծնվ. 1907 թ.), Վոլոդյա Թամամյան (Խանլար, գ. Գետաշեն ծնվ. 1934 թ.) և Մադաթել Գյուրջյան (Խանլար, Գետաշեն, ծնվ. 1915 թ.):

70. Այդ արարողությունների հնարավոր վերականգնումը և զուգահեռները տես [Абрамян, Пикичян 1991, 176-185. Успенский 1983, 61]:

71. Ծաղիկների խաչվիմպերով, հատուկ մոմերով զարդարում էին լծկանների եղջյուրները, պարանոցը, քստ որոշ բանասացների՝ մոմերի փոխարեն նաև կարմիր ժապավեններ, բրդյա թելեր էին փաթաթում, կարմիր ներկում կամ կարմրաթուշ խնձոր խրում եղջյուրներին, ծաղկեշրթայով ու մամր խնձորներով զարդարում նաև պարանոցը:

72. Ըստ բանասացների՝ քնուրվում էր գյուղում բարի համբավ ունեցող և բարեկեցիկ ընտանիքներից մեկի հողատարածքն իբրև համայնական դաշտի խորհրդանիշ:

73. XIX դ. վերջին զարման երկրագործական տոներից մեկի անմիջական մասնակիցն է եղել Ա. Երիցովը և մանրամասն նկարագրել այն՝ իբրև Մաճկալի տոն [1886, 162-163].

74. Նյութը գրանցել և մեզ տրամադրել է երաժշտագետ Կ. Խոդաբաշյանը, որի համար շնորհակալություն ենք հայտնում: Տափուշում (Շամշադինի, Իջևանի, Նոյեմբերյանի շրջանի գյուղեր), Հյուսիսային Արցախում (Խանլար, Բանանց, Դուշլի, Քարիստ /Դաշքեսան/) մեր զրանցած նյութերի հավաստմամբ՝

խորհրդային տարիներին հայ անվանի գունաչիներին (դաստաներով) հարևան աղբբեջանաբանակ գյուղերից հաճախ հրավիրում էին նվագելու իրենց ժողովրդական տոների ու հարսանեկան ծեսերի ժամանակ: Հայ երաժիշտները, ի շարս դասական մուղամների, համաարևելյան ու համակովկասյան տարածում ունեցող մեղեդիների ու թուրքական երգերի՝ հարևանների հանդիսությունների ընթացքում հաճախ հնչեցնում էին նաև բնիկ հայկական նվագներ՝ ունկնդիրների ճաշակին հարմարեցված որոշ ոճային փոփոխություններ կատարելով (զարդոդրումներ, ձգված, ծորուն հնչյուններ, մանր խաղեր...), որոնք միշտ ջերմ ընդունելություն էին գտնում, անգամ հատուկ պատվիրվում էին և առատ վարձատրվում: Այդ սիրված նվագներից էր մաս «Սահարին»:

75. Նույնը հավաստում են նաև երաժշտագետ Զ. Թագակչյանի գրանցած դաշտային նյութերը:

76. Պարսիկ անվանի գիտնական-երաժիշտներ Ռոհուլա Խալեդին և Ալի-Նադի Վազիրին հիմնվելով միջնադարյան երաժշտատեսական աղբյուրների և կատարողական արվեստի դարավոր ավանդույթների վրա, նշում են իրանական ավանդական երաժշտության կանոնացված *մուղամ-դասարգահների* հետևյալ սանդղակը. Շուր, Սեգահ, Չարգահ, Հումայուն, Մահուր, Նավա, Ռաստ-Փանջգահ՝ յոթ հիմնական և Աբու-Աբա կամ Դաստան է-Աբաբ, Բայաթ է-Թուրք, Ավշարի, Բայաթ է-Իսֆահան, Դաշտի՝ հինգ ածանցյալ մուղամ-ձայնակարգեր, որոնք կոչվում են *ավազի*: Իրանական դաստգահները բազմամաս, բարդ համակարգեր են՝ բաղկացած 20-70 մասից: Ուշագրավ է, որ դրանց առանձին մասերը հանդիպում են տարբեր արևելյան մշակույթներում, որպես ինքնուրույն միավորներ: Օրինակ, հայ իրականության մեջ՝ Հիջրգր, Շուշարը [Երնջակյան, 1991]:

77. Օրինակ, «Մանդիի Պրակաշ» ռազան կատարվում էր մթնշաղին, իսկ «Մանդիյան»՝ երեկոյան մթնշաղին և առավոտյան աղջամուղջին: Հյուսիսային Հնդկաստանում ռազաների կատարման յուրաքանչյուր օրվա ժամանակային կարգը բաժանվում էր ութ եռաժամ փուլի, որոնք կոչվում էին պրահարա (այն է՝ պահակ), և կարծես դրանց անվանումն իսկ երևակում է ավանդույթի խորհուրդը՝ հսկել ռազաների կազմակերպման համապատասխանությունը [Чаїтанья-Дева 1980]:

78. Մեղեդային գծի մոնոֆոնոնացիոն զարգացումը միշտ չէ, որ ընթանում է լարվածության անընդհատ աճի ճանապարհով: Այն երբեմն հանգեցնում է լադախնոտնացիոն տարաբնույթ դարձվածքների պարբերական կրկնողությունների վրա հիմնված երաժշտական ձևի նոր մասերի առաջացմանը: Նյութի զարգացման այսօրինակ սկզբունքն էլ հենց թույլ է տալիս սահարիները դիտել իբրև դասական մուղամաթի ժանրային տարատեսակ: Չնայած յուրաքանչյուր նվագարան ըստ իր առանձնահատկությունների թելադրում է կատարողական ուրույն կերպ ու եղանակ, սակայն մեղեդու ելևէջային ոլորտն ու կառուցվածքային առանցքը հիմնականում անխախտ են: Մի համաձայնաբեր, որը պայմանավորված է Արևելքի բանավոր ավանդույթի երաժշտական մշակույթում բյուրեղացված կանոն և հանկարծաբանություն փոխհարաբերության սկզբունքով [Երնջակյան 1991, 77-78]:

79. Այս երաժշտածիսական մտածողության կրողներից էր և ժողովրդական երգիչ-բանահավաք, շատախցի Հայրիկ Մուրադյանի պապի եղբայր Ջիբրայելը, որը տոհմի հովիվն էր: «Նա ամեն առավոտ լուսաբացին, մեջքը տան սյունին հենած, սրնգով ինքնամոռաց նվագում էր, կամ երգում առավոտյան աղոթքը՝ կարծես օրհնելով լուսաբացն ու հայրենի տունը» [Հայրենի երգեր 1980, 15-16]:

80. Շեփորային մեղեդու հնչյուններն ամենուր էին՝ բազմահազարանոց միախնգային հրապարակներում ու ազգային շարժման բանտարկված առաջնորդների մեկուսարանների պարիսպների մոտ: Իբրև ժողովրդի միասնության և խորհրդային համակարգի ընդդիմության նշան՝ դրանով էին սկսվում ու ավարտվում բոլոր հանրահավաքները, հայրենասեր լրագրողների ռադիո-հեռուստատեսային հաղորդումները, ազգային մշակույթի ու պատմության մինչ այդ չգանգվածայնացված էջերին նվիրված միջոցառումներ:

81. Կատարողական արվեստում, «Սահարու» շեփորային կանչը, իբրև հաղթական ոգու և անկախության երաժշտական մարմնավորում, մինչև օրս շարունակում է ինքնատիպ արտահայտություններ ստանալ ժողովրդական ու սիրողական տարաբնույթ պարային համույթների երկացանկերում. օրինակ, 1996թ. Մուսա լեռան հերոսամարտին նվիրված տոնակատարության ժամանակ Էջմիածին քաղաքի մշակույթի պալատի պարային խմբի ելույթում: Եթե նշված օրինակն ուղղակիորեն կապվում է Արցախյան շարժման տարիներին վերածնունդ ապրած շեփորային ազդականչի խորհրդին, ապա հետաքրքիր է, որ դեռևս 1982թ. Երևանի Մամուկյան զեղազիտական կենտրոնի «Գորանի» ազգագրական համույթի ծրագրում ներկայացված Բարեկենդանի ծեսի հեղինակային բեմականացումը (ըստ Արևմտյան Հայաստանի Ալն, Կյուրին, Բութանիա քաղաքների երաժշտաբանահյուսական նյութերի) սկսվում էր գունդաներով հնչող «Սահարու» ավանդական ազդականչով, որը հնուտ դեկավար, երաժշտագետ Զ.Թագակչյանի մասնագիտական մոտեցման արգասիքն էր:

82. Անգամ տեխնիկայի աշխարհն անմասն չմնաց «Սահարու» ազդեցությունից: Համակարգչային DOS ծրագրում հայկական տառատեսակները գրանցվել են երկու խորհրդանիշով՝ Հայաստանի Հանրապետության պետական դրոշով և ազգային օրհներգին համարժեք ընկալվող «Սահարու» հնչյունային ազդականչերով (Հայոց հիմնօրինակ մալխաձեռնող խումբ՝ Վ. Մխիթարյան, Վ. Դանիելյան, Երևան, 1989):

83. Վերնիստի մշակութաբանական քննության մասին տե՛ս [Մելքոնյան 2011]:

84. Տոնի ամբողջական նկարագրությունը տես՝ ԴԱՆ, Երևան, 1995:

85. Ջուռման՝ իբրև սրբազան նվագարան, տես՝ [Պիկիչյան 1988, 104 -111]:

86. Հայոց ավանդական նվագարանների նկատմամբ եկեղեցու վերաբերմունքի մասին ավելի մանրամասն տես՝ [Պիկիչյան, Երևան, 1999, 47-48]:

87. Հայոց հարսանիքում, անցյալից մինչև նորօրյա փոխակերպումները, համահայկական ծեսերի և տեղական ռանձնահատկությունների նկարագրության ու համեմատական քննության մասին տես՝ [Շա-գոյան, 2011]:

88. Ազգագրական առանձին շրջանների համահավաք ստեղծելու առումով՝ չափազանց ուշագրավ է ռուս գիտնականների փորձը՝ [Баташов... 1985].

89. Բազմաբնույթ նյութերից առանձնացրել ենք մալս երաժշտական հրապարակումները, ապա՝ բանա-հյուսական ու ծխակարգերի նկարագրական օրինակները և վերջում նկարագրվող նյութի գիտական մեկնա-բանությունները: Բազմաբանակ հրատարակություններից փորձել ենք հղել միայն հարսանիքի առանցքային արարողություններին առնչվողները:

90. Թեև մեզ չի հասել հարսանեկան ծեսի երաժշտությանը նվիրված կոմիտասյան որևէ աշխատություն, սակայն, անհրաժեշտ ենք համարում շեշտել, որ ամվանի գիտնականի կողմից հետևողականորեն ձայնա-գրված հարսանեկան երգերի ու մեղեդիների օրինակներից ու գրառված ազգագրական դիտարկումներից դժվար չէ եզրակացնել, որ մա արդեն իսկ հետազոտական աշխատանք է տարել այս ուղղությամբ: Օրինակ, հանրահայտ «Ալմա հարսանեկան երգերի շարում» քննարկված երգերը Կոմիտասը կարգաբերել է ըստ ծեսում նրանց կատարման հաջորդականության: Այս մասին ավելի մանրամասն տես, [Ռ.Աթայան, ծանոթագրություններ Կոմիտաս 1999, 167-173]: Երաժշտագիտական քննության առումով՝ խիստ ուշագրավ ենք համարում Կոմիտասի երկերի ժողովածուի 9-13-րդ հատորներում Ռ. Աթայանի ծանոթագրությունները՝ կոմիտասյան գրառումների և սեփական վերլուծությունների հիման վրա, որոնցից շատերն, ըստ մեզ, սեղմադիր-հողվածի արժեք ունեն: Տես մաև [Բրուսյան 1983: Ափինյան 2002, 180-185: Такачян 1976, 170-172: Պետրոսյան Ա. 1996, 45]:

91. Ռ. Աթայանի վկայությամբ՝ Կոմիտասը «1913թ., Կ.Պոլսում հայկական հարսանեկան երգերի քիվն արդեն հաշվում էր մոտ 100: Խոսքը հարսանիքի արարողությանը մաս կազմող տարբեր երգերի մասին է, բայց ոչ այդպիսի երգերի մեղեդիական տարբերակների, որոնք կարող են ամվերջ շատ լինել: Հնարավոր է, որ այդ քվերը բերելիս Կոմիտասը նկատի է ունեցել ոչ թե հարսանեկան երգերի մեղեդիական մարմնավորումները, որոնք մա կարող էր դեռ լրիվ հայտնաբերած չլինել, այլ դրանց՝ զանազան ժողո-վածություններում գեղեցկված (մաև իր հայտնաբերած) խոսքային տեքստերը» [Կոմիտաս 2000, 15]:

92. Ինչպես նկատում է Կոմիտասը. «Համեմատենք զանազան տեղերի հարսանեկան եղանակները կտեսնենք, որ նորա գրեթե ամեն տեղ մույնն են: Նույնիսկ, եթե եղանակն էլ զանազան լինի, այնուամենայնիվ մի մնամություն է հնչում ականջի մեջ...(բերել է «Դուն հալալ, մերիկ», «Թագվոր, ինչ բերեմ», Երկմուց, գետմուց, «Դուս արի» և «Էն դիզան» երգերից օրինակներ - Ռ.Ա.): Մեր կարծիքն այն է, որ այս եղանակները հնություն, և այն՝ անհիշատակ ժամանակների հնություն են բովանդակում, այս երաժշտական ձևերը, եղանակի ոլորմունքները, ելևէջը, ձայների հաջորդականությունը կամ դասավորությունը գրեթե բոլորովին այլ կերպ են, քան արդի ժողովրդական երգերինը, և այդ է պատճառը, որ նորա շատ տեղեր անհայտացել են, շատ տեղեր էլ անհայտանալու վրա են: Հարսանեկան երգերը զարմանալի կերպով մեր եկեղեցական երգեցողության ոճն ու ման կազմությունն ունեն»: Ապա քաղվորագովքերից մեկը համեմատել է Խաչատուր Տարոնացու «Խորհրդ խորին» տաղակերպ շարականի հետ՝ ԺԲ դար: Տես Կոմիտաս, վերը նշվ. հատոր, էջ 15-16:

93. Հուշարձան-գերեզմանոց կապի մասին տես [Մարության 2006, 172-180]:

94. Հարցերի ազգաբանական քննությունը տես Գ. Շաղոյանի աշխատանքներում:

95. Նկարագրում ենք գրավոր աղբյուրների և մեր դաշտային գրառումների (1980-1990-ական թթ.) հիման վրա, որը արարողակարգի վերականգնման փորձ է:

96. «Էս արլի պես խեթ-բարաբյաթի մեջն ըլեք», «Ոնց որ էս արլին ա վերիցը շող գալիս՝ գլխներիցը բարաբյաթն անպակաս ըլի ու կարոտություն չտենաք», «Մինչև մահ ու գերեզման իրարիցը՝ անպակաս ըլեք, ես խնդրի պես՝ իրարու հունցվեք ու միաբան ըլեք», «Էս արլի պես ճերմակեք ու Սիմոն ծերունու փառքին արժանանաք», «Օջալիբ հացով ըլի ու յոթը որդով սեղան մստեք», «Մի բարձի ծերանաք», «Առաջնեկը տղա ըլնի», «Աշխարհին խաղաղութին ըլի՝ օջալիսին՝ միություն, մահին՝ քանկություն, հացին՝ էժանություն», «Էս քաղ ու պսակը, որ Աստված կապեց՝ հիվանդությունը, մահն ու չարակամը չբաժանի»:

97. Արևելյան Հայաստանի գրեթե բոլոր մարզերում սիրված ու հարսանեկան ծեսի տարբեր փուլերում, ի շարս այլոց, երգվում են հատկապես «Աշուղ Դարիք» («Պալատից դուրս եկավ մի կույս»), «Աղվան և Օսան» («Երբ լուսացավ լուսն ու բարին», «Իբրև Աստուծո հյուր եկել են դուռը»), «Ասլի և Զյարամ» («Երդիկիդ ման կուզան քիթեռի ման», «Լսիր, բեզ պատմեմ, ով երիտասարդ») սիրավեպերի երգային այն հատվածները, որտեղ հերոսը գովելով իր սիրած էակին և պատմում իր սիրտ մասին: Միավեպե երևույթի մասին տես [Երնջակյան 2009]:

98. Նյութը գրանցել ենք 1980-1990-ական թթ. Արագածոտնի, Շիրակի և Ջավախքի գյուղերում:

99. Տե՛ս [Շահնագարյան 1989, 89-91 և Ռ. Հարոյանի գրանցած դաշտային տվյալները]:

100. Տե՛ս Лисициан СРб. 1958: Աշխատանքային պարերի այս մույն շարքում են մաս կալ հունցելիս խեցեգործի և գույզ աշակերտ-օգնականների կատարած պարերը: Ի տարբերություն վերը նկարագրվածների՝ դրանք ընթանում են պարերգի 2/2 հավասարաչափ, առանց թռիչքների, դեպի աջ ընթացող քայլքով (աջ ոտը քայլ է անում, ձախը միանում է աջին): Պարի հետագիծը պարուրաձև է, սկսվում է շրջանի ծայրից, ավարտվում՝ կենտրոնում: Նյութը գրանցել ենք Սպիտակում (Հակոբյան Աշխեն, ծնվ. 1901 թ., ք. Սպիտակ, Մաղոյան Սիրանուշ, ծնվ. 1920թ. գ. Լուսաղբյուր, Հովհաննիսյան Չիչակ ծնվ. 1901թ. գ. Գեղասար), Շիրակում (Քամայան Սիմիզար ծնվ. 1895 թ. Գոտսանգյուղ) և Ապարանում (Պետրոսյան Արփենիկ ծնվ. 1914 թ., գ. Վարդենուտ, Արշակյան Եսթեր ծնվ. 1899 թ., գ. Սարավանջ)՝ 1980-1985 թթ.:

101. Այս մասին Ռ. Հարոյանի դիտարկումներին լրացնելու են գալիս մաս Արագածոտնում, Շիրակում ու Ջավախքում մեր գրանցած դաշտային-ազգագրական նյութերը:

102. Սույն խնդրի շուրջ մեր դիտարկումները քննարկեցինք պարագետ Ժ. Խաչատրյանի, երաժշտագետներ Մ. Սարգսյանի և Ջ.Թազակչյանի հետ, որի համար շնորհակալություն ենք հայտնում: Գոհունակությամբ պիտի փաստենք, որ երաժշտական, պարային և ծխական ոլորտների տեսական նյութի իմացությունը, դաշտային աշխատանքի և ազգագրական պարախմբերում ուսուցանելու կամ պրակտիկ պարելու փորձառությունը, տարբեր բնագավառի հետազոտողներին մինևույն եզրակացությանն էր հանգեցրել:

103. Հարկավ, արգելքը չի բացառում դեռևս արբուրի չհասած տղա երեխաների մասնակցությունը:

104. Հարդյուն 20-21-րդ դդ. մշակութային փոխազդեցությունների՝ հարսանեկան զաթայի խորհուրդը մասամբ փոխանցվել է հարսանեկան տորթի ճաշակմանը, իսկ մասնակից ընտանիքներին նվիրվող զաթան՝ փոխարինվել տարոսիկներով: Ժամանակակից հարսանեկան ծեսում տորթ երևույթի մասին տե՛ս [Շազոյան 1999, 57-59]:

105. Նմանատիպ գործողություն է կատարվում մաս Էրիշտա կտրելու արարողություն ընթացքում: Հիմնական տարբերությունը բարենաղթանքների ոլորտում է: Նորաստեղծ գույզին ուղղված օրհնանք-մաղթանքները փոխարինվում են ընտանիքի բարիքի առատությանն ու պատրաստվող ուտեստը «լիքը սեղանով, ուրախ սրտով ու առողջ՝ վայելելուն»:

106. Մինչև XX դարի կեսերը, բանասացների վկայությամբ, հարսանիքի հաջ թխելիս, թոնրի կրակի մեջ ընկույզ էին լցնում՝ հացին յուրահատուկ համ ու բույր տալու նպատակով: Այն շրջաններում, ուր ընկույզ չէր աճում՝ իբրև խորհրդանիշ՝ զոնե մի բուռ ընկույզ էին լցնում կրակին: Բանասացների վկայությամբ, սրա շնորհիվ հարսանեկան հացը ոչ միայնառանձնանում էր հատուկ բույրով ու համով, այլև այս սովորույթն աղերսվում էր ընկույզնու հզորության, պտուղների սննդարարության և ծառի երկարակեցության գաղափարին, որն ակնակալվում էր փոխանցվել մաս Երիտասարդ գույզին:

107. Բանասացների վկայությամբ, այս ծեսը, որոշ փոփոխություններով, կատարվում էր մինչև 20-րդ դ. երկրորդ կեսը:

108. Երգի տարբերակներից մեկը [ԱՀ, 1901, 447 (Ալաշկերտ)].

Թագվոր բարով, հազար բարով,
Դուն վարդ ես, կանանչ տերևով,
Երուսաղեմ զարևոյ օրշն՝
Սեկ Աստծու գորութենով:

Մի այլ տարբերակ մոտագրված մեղեդիով՝ [Հարությունյան 1958, 35]:

109. Հարսանյաց ծեսի տարբեր արարողությունների ժամանակ հավի գլուխներ թեցնելու սովորությունների մասին տե՛ս [Քաջբերունի, 1901, 198-200 (Ջուղա, Դավալու, Շիրակ, Կարս, Բասեն); Լալայան 1904, 133: Լալայան 1902, 244; Լալայան 1907, 27: Լալայան 1895, 260: Էմինեան ազգ. ժող. 1901, 251]:

110. 1980-ական թթ. երբեմն պտույտների թիվը կրճատվում էր երեքի:

111. Բանասացը պտույտների թիվը կապում է աշխարհի արարման օրերի թվի հետ և հավատում, որ ճիշտ չպահպանելը կխաթարի Աստվածային կարգը:

112. Հարսանեկան պարերի մասին տե՛ս [Лисициан СРб. 1972, Խաչատրյան Ժ. 1975, 2002]:

113. Ուշագրավ է, որ մույնիսկ նման խեղադրումնալի պարագայում ենթադիտակցորեն պահպանվում է ծառի ավանդական կառուցվածքի խորհրդանշային կարգը: Ս. Լիսիցյանի նկարագրած ալաշկերտյան փեսի ծառը եռաշար է՝ զազաթին խնձոր, վրան խաչ՝ արլորի փետուրներով: Այն կոչվում է մուրց կամ թագվորի բաղ [Лисициан СРб. 1972, табл. LVI- LX]: Հայաստանի մի շարք շրջաններում հավի փետուրների փոխարեն փեսի ծառի գլխին կարմիր ներկված ձու են դնում (Բորչալուի գավառ՝ փոփխ [Լալայան 1903, 235], Մասուն՝ ուռք [Պետոյան 1965, 248]): Պարսկահայերի շրջանում տարածված ծառը խաչաձև փայտյա հիմք ունի, որի

ծայրերը խնձորներով են զարդարվում, գազաթր՝ խաչով (որին կաթավ են կոչում), իսկ վրայի խնձորը՝ գլխախնձոր [Քաջբերունի 1901, 168]:

114. Հայսմ, և ժամանակակիցների նկարագրությունների, ծառը «կառուցվում» է՝ խորհրդանշելով համայնքի տարրերի բնիկներին (քնտանիքների) միասնական ամբողջությունը:

115. Հարց ու պատասխանի հնագույն ձևերի և տիեզերաստեղծման հետ կապված հանելուկային մտա-ծողության մասին տես [Елизаренкова, Топоров, 1984, 15-45].

116. Հմնտ. հեքիաթային սյուժեներում իմաստունի կամ հրեշի կողմից հերոսին առաջարկվող ճակատագրական հարց-հանելուկների հետ:

117. Աշուղական մրցույթում, հարկավ, մրցակցին անակնկալի բերել-շփոթեցնելու նպատակով կարող են հինչել նաև բարդ ու քաղաղյալ երաժշտական կառույցներով հարցեր: Այս մասին ավելի մանրամասն տես [Լևոնյան 1905]:

118. Չոմեղների մասին մանրամասն տես [Խաչատրյան Ռ. 2004, 58-64]:

119. Թագվորագովքի երաժշտագիտական քննության մասին մանրամասն տես Կոմիտասի ու Ռ. Աթայանի դիտարկումները [Կոմիտաս 2000, 15-17, ձայնագրյալ նմուշները՝ 61-79]:

120. Նույն շարքում են «Գաջեք, բերեք թագվորամեր...» [Կոմիտաս անդ, 61]:

121. Ավանդական շուրջալսքի իմաստաբանության մասին տես [Խաչատրյան Ժ. 2002, 24-34]:

122. Նյութը գրանցվել է երկու բանասացից, որոնցից մեկը դարբին և սրնգահար էր՝ Հայկ Խաչատրյան, ծնվ. 1901թ., ք. Սալիսակ, մյուսը՝ Սարամեջ գյուղի հայտնի գոռնաչի՝ Սամսոն Սինասյանը, ծնվ. 1908թ.:

123. Համեմատության ակնառու եզրեր կան ազգագրագետ Ա. Իսրայելյանի գրանցած մի ուշագրավ սովորության հետ. Կապանի շրջանում այգին ու արտը կարկուտից ու երաշտից փրկելու և առատ բերք ստանալու նպատակով, բռնիճի ճյուղերը կապում էին շրջանի ձևով, թաթախում զոհաբերվող կենդանու արյան մեջ ու տնկում հողում: Հաճախ այս արարողությունը կատարում էին Տառնրնդառաչի ժամանակ:

124. Դարբնի դիցաբանական հատկանիշների մասին ավելի մանրամասն, տես [Tadevosyan 2001, 207-217].

125. Հարկավ, չենք անտեսում այն իրողությունը, որ նվագարան պատրաստելիս նախնորելի է չոր ու քարքարոտ վայրում աճած ծառի փայտը կամ եղեգնը: Այդպիսի փայտը առանձնանում է նեղ ու ծիգ երակներով, րստ այդմ էլ՝ սակավ խոնավություն ունի, փայտը դիմացկուն է ու հինչել: Նվագարանագործության տեխնոլոգիական պահանջների համաձայն՝ մեծ նշանակություն է տրվում նաև բնափայտը բնական եղանակով չորացնելուն, որն, անշուշտ նպաստում է նվագարանի ձայնի մաքրությանն ու հնչեղությանը՝ միաժամանակ ապահովելով նրա երկարակյացությունը: Այսու, հիշյալ կենսական հատկանիշները լավագույնս միահյուսվում են քարափի ծայրին աճած մենավոր ու կայծակնահար ծառի պատկերում, որը ժողովուրդը սրբացրել է և օծտել գերբնական հատկություններով:

126. «Շիրակի, Կարսայ և Բասենի գյուղերում առաջինը թագավորն է զարկում հավի գլուխը և այդ հավը պետք է ուտեն պսակված մարդիկ, իսկ մյուս հավերից մինը քահանայինն է, մինը՝ քեհինը, մյուսը՝ գոռնաչուն, մինը՝ հարսին ու փեսին, մնացածն՝ ազափներին, որ հետո ուտում են: Հավերը ժողովում են ազափները և դրանց մորթելը կոչվում է «Հավթումը», սորանով էլ վերջանում է հարսանիքը», - [Քաջբերունի 1901]: «Կարալագյազի գաղթականների մեջ, կանչի հետևյալ առավոտ, երկուշաբթի, թագավորը և ազափները սագանդարներով կամ գոռնաչով պատվում են բարեկամների տները և հավեր ժողովում, որ ասվում է «դուշ» և ծառերի հետ միասին կազմում են թագավորի խագան»,- [Քաջբերունի, անդ]: «Կնքահայրը փեսային սենեակը կը մտնե հրափրելու եւ յանկարծ դուրս կը վազե, այլայլուած գոչելով. «Փեսան չկայ, փեսան փախած է»: Շփոթություն մը կը տիրե թագմութեան մեջ եւ երիտա-սարդները փնտռութի կելլեն ներս դուրս, վեր վար, փողոցներն ու պարտեզները... հագիւ կը յաջողին գտնել եւ յաղթանակաւ ներս կը բերեն զայն: Տխուր դեպքին ձախորդութիւնը խորտակելու համար՝ արաղաղներ կը գոհուին, օղին մեջ հրացաններ կը արծակուին. փեսացուն ճիպտ կամ մտրակ մը ձեռքին ձիւն վրա կը հեծցնեն. կնքահայրը, իբրեւ պահապան, թովն ի վար կկանգնի. թափորը ճամբայ կելլէ դեպի եկեղեցի, (եթե մոտ է՝ հեռաւոր ճամբայ մը կը բռնեն) երգերու եւ պարերու ցնծութեան մեջ», - [Փղաղեան 1969, 179-180]:

127. Նորակոչիկների այդ ծեսի «Վրտնակախ» անվամբ տարբերակը մույն՝ Գանձակի գավառում տես [Մելիքյան 2010, 261-272]:

128. Բացի տեղական առանձնահատկություններից, կարևոր դերակատարություն ունեն նաև հարսի տուն-եկեղեցի-փեսայի տուն ընկած ճանապարհների հեռավորությունը:

129. Բանասացներ՝ Հովհաննես Գոչումյան, ծնվ. 1914թ., Մերաստիա, Խաչիկ Աղասյան, ծնվ. 1919թ., Սարոնիկ (Հունաստան), Վահրամ Բյուրյուշյան, ծնվ. 1921թ. Ադրիանապոլիս:

130. Բանասացներ՝ Եմիլիար Երիցյան, ծնվ. 1903թ., Առաքելյան Իվան, ծնվ. 1901թ.: Բանասաց Ջահան Մելքունյանի (ծնվ. 1903թ.) հայրը գյուղում հայտնի էր իր այծապարով, որի շնորհիվ բոլորը նրան *Քեչինաղի* (թրք.՝ այծ) էին կոչում:

131. Աբգալյան Վարինկա, ծնվ. 1910թ., Բերդ ավան:

132. Հայաստանի տարբեր մարզերում տարածված այսօրինակ թատերայնացված արարողությունների ու պարերի մասին մանրամասն տե՛ս Վ. Բոդյանի, Սրբ. Լիսիցյանի, Է. Պետրոսյանի և Ժ. Խաչատրյանի նշված ուսումնասիրությունները:

133. Մայանյան Հակոբ, ծնվ. 1909 թ. Նորաշեն:

134. Հարսանեկան ծեսի պարերի մասին մանրամասն տե՛ս Սրբ. Լիսիցյանի և Ժ.Խաչատրյանի նշված աշխատանքները, ինչպես նաև [Դազիյան, Գևորգյան, 2002, 39-46, Ստեփանյան Արմ. 2004, 25-33]:

135. Պարի մասնագիտական քննությունը պարագետներին թողնելով՝ հարկ ենք համարում սոսկ անդրադառնալ նրան՝ իբրև ամբողջական տեքստի պլաստիկ մեկնաբանություն:

Ժամանակակից հարսանեկան ծիսակարգում անգամ, երբ հարսն ու փեսան հայկական ձեռնապար-գուցապարով կամ եվրոպական վալսով ու տանգոյով են «ներկայանում» հրավիրյալ հանրությանը՝ գիտակ-ցաբար կամ ենթագիտակցորեն, հարսանքավորները ուղղակի կամ պարային գույգերով շրջան են կազմում՝ կենտրոն դարձնելով նորապսակներին:

136. Այս տարբերակը հատկապես տարածված է Շիրակի մարզում: Մեր դաշտային գրանցումների համաձայն՝ և՛ քաղաքում, և՛ գյուղերում այն մինչև 1980-ականների վերջը պարտադիր արարողակարգերից էր, որի հետերկրաշարժյան կենցաղավարման վերաբերյալ տվյալներն արդեն մասնակի բնույթ են կրում:

137. Կարևոր նախանգից Ս.Սահասարյանի գրանցած «ազաբչարու մարմա» ծեսի մեկ այլ տարբերակում ոչ թե չամուսնացած տղաներն են մականապետին ուտելիք ու նշաններ հանձնում այլ հարսանիքի սեղանից են բաժին տալիս նրանց: Ու նաև մի մեծ ոսկոր, որն ամուսնության խորհրդանիշն էր և մակաները վիճակ պիտի հանեին այն ստամոքսի համայ: Ըստ ավանդույթի, ամուսնանալու հերթը ոսկորը շահողին է: Այդ ուրախ լուրը նրա ծնողներին հաղորդելու էին գնում քավորը, փեսան ու յոթ պատգամավոր մական և վերադառնում՝ իրենց հետ բերելով նվեր ստացած գառ կամ մի քանի հավ և ուրախ խնջույքը վերսկսվում էր [Շազոյան 2011, 475]:

138. Վերլուծությունը հիմնված է մեր դաշտային նյութերի վրա՝ համադրված գրականության տվյալներին:

139. Նոտային օրինակներում ներկայացնում ենք հարսանեկան ծեսում պարտադիր հնչող երգերից ու նվագներից մի քանիսը, որ առաջին անգամ են հրապարակվում: Արուսյակ Սահակյանի գրառած «Քեչեն վրեն» պարի տարբերակը կենցաղավարել է նաև հարսանեկան ծեսում՝ իբրև հացի խմոր հունցելու պար: Ջավախքում կատարվող հարսանեկան ծեսի երգերի եզակի օրինակները գրանցել և վերծանել է Ջ. Թա-գակչյանը: «Ջիուկ հրեղենը» հարս ու փեսի մծուկը զարդարելու գովքն է, որ խմբով երգում են փեսայի տանը հավաքված հարսանքավորները: «Անենք, այիմք փուն ի բերանը»՝ հարսանեկան թավորը թագվորի տուն ընդունելու ծիսական երգ է, որ կատարվում էր հարցապատասխանային եղանակով (խումբ-մենակատար հաջորդականությամբ): «Առաջ արի, սիրուն Աննա»՝ հարսին շեմից ներս ընդունելիս սկստող երգ-գովքն է: «Գացեք, բերեք» երգը հարսանեկան թավորի գլխավոր գործող անձանց (քավոր, քավորկին, քավորորդի, հարսնեղբայր, հարսնաքույր, մականբաշի և այլք) փեսի տուն ընդունելու և խնջույքի սեղանի շուրջ հրավիրելու հատուկ մեներգ է, որ կատարում է հատուկ հրավիրված երգիչը:

140. Միջնադարյան գրականության մեջ ողբի ժանրի մասին տե՛ս [Խաչատրյան Պ. 1969]:

141. Ժողովրդախոսակցական լեզվում հաճախ «բայաթի» բառն իմաստային առումով լայնանում է՝ որոշակի ժանրից վերաճելով ընդհանրապես նվագարանային երկարաշունչ և մեկամաղձուտ մեղեդիները բնութագրող եղբի:

142. Կիրառվել է գրանցման երկու տարբերակ. գրավոր և հնչող նյութի ձայնագրություն: Բնական միջա-վայրում ողբ-գովքեր գրանցելը կարող է բարդ իրավիճակների հանգեցնել, քանզի ամհարկը է ազգային ավանդույթին և ընդունված վարվելակարգին: Խիստ կարևոր է նաև որակյալ ձայնագրող սարքերի առ-կայությունը: Թերևս սա է պատճառը, որ ձայնադարանային հավաքածուներն ի գործ չեն արտահայտել այս ժանրի ողջ բազմազանությունն ու հարստությունը: Համեմատաբար քիչ չեն երկրորդային կատարումները՝ հիշողությամբ վերարտադրված մոտիվի ձայնագրություն: Մեր գիտաբշակային փորձի ընթացքում կիրառել ենք բոլոր հնարավոր տարբերակները: Կատարյալ տեխնիկական միջոցները մեզ համար մատչելի են դարձել միայն 1993 թ.-ից: Մինչ այդ արված ձայնագրությունների որակը, ցավոք, գոհացուցիչ չէ: Այդպիսի տեխնիկական միջոցներով դժվար էր բնութագրել ձայնագրություններ կատարել՝ չխախտելով քաղման ծեսի ավանդության կարգը, որն էլ քանիցս անցանկալի միջադեպերի առիթ է դարձել: Գերեզմանատներում կամ սգատներում մեզ հետաքրքրող նյութի գրավոր արձանագրումը ևս հաճախ տհաճություններ է առաջ բերել և ընդունվել վերապահությամբ: Ավելի հաճախ ստիպված ենք եղել գաղտնի գրանցումներ կատարել՝ սգավորների հանդիմանաբեղից և անցանկալի միջադեպերից խուսափելու նպատակով:

143. Ցավոք, չենք կարող բերել ողբի ձայնագրյալ տեքստը, քանզի տվյալ իրադրությունում անհնար էր հաղթահարել տեխնիկական ու ավանդությանի երիկտի հետ կապված խոչընդոտները:

144. Ցավոք, հայոց կենցաղում հնչող ողբ-գովքերը դեռևս չեն արժանացել երաժշտագիտական այնպիսի մանրակրկիտ քննության, ինչպես ռուսականը: Ամենայն հավանականությամբ այս բացը պայմանավորված

է ձայնագրյալ նմուշների անհրաժեշտ բանակի բացակայությամբ: Հեղինակն ուշադրություն է հրավիրում մասնաբաժնի և հարսանական ծեսերում հնչող ողբերի (հարսի լաց) համեմատական բնութային վրա, ուսումնասիրվող տարածաշրջաններում հնարավորինս ուրվագծելով դրանց նմանություններն ու տարբերությունները: Ռուսական ավանդույթում այս ժանրի մասին մասին տես մասն. [Чистов 1960].

145. Թաղման ծխակարգի ընթացքում ողբերգերի ու լալիքների գրանցման խնդիրը խիստ մուրբ է էթիկայի առումով: Փաստենք, որ մեր օրերում, ի տարբերություն ավանդական կենսակերպի, երբ բոլորը հավասարապես մասնակցային գործառույթ ունենին ծխական արարողակարգում՝ «ձենով լացողը» կամ ողբ ասողն ի սկզբանե գիտե, որ «հանդիսատես-վկա» ունի, որը կամա թե ակամա կատարված փաստի ունկնդիրն ու ակնաստեսն է դառնում:

146. Ներկայացվող օրինակներում բազմակետեր դրված տողերն ուղեկցվում էին համաձայնություն կամ անհամաձայնություն ցուցանող գլխի, ձեռքի շարժումներով, *ա՛հ, ա՛հ, է՛հ, է՛հ, վա՛հ, ամա՛հ, հե՛յվա՛հ* և այլ ձայնարկություններով:

147. Հմնտ. «Եվ մահացողն ալ կուգե երկու բան. մախ կյանքը, վերջը՝ լացող՝մ իր վրան...» Պետրոս Գուրյանի հայտնի բանաստեղծության տողերը:

148. Շնորհակալություն ենք հայտնում Է. Խենյանին՝ նյութը սիրով մեզ տրամադրելու համար:

149. Սգո պարերի մասին մանրամասն տես [Лисицкая СРб., 1972, Մխիթարյան Ս. 2004, 20-24]:

150. Տարբեր արհեստներով զբաղվող վարպետներին առնչվող ծխաառասպելական պատկերացումների և ավանդական տոների ընթացքում դրանց պարային կերպարապատկան մասին տես [Պիկիչյան, 2002, 93-102]:

151. Եթե բաղոց նվագարանների (հատկապես, լարայինների) ստեղծումը վարպետից բնական նյութերի (փայտ, մետաղ, կաշի, ոսկր և այլն) օգտագործմանն ու վերամշակմանը և նվագարանի կառուցվածքին ու չափերին առնչվող տարաբնույթ գիտելիքներ ու հմտություններ էր պահանջում, որը նպաստում էր արհեստավարժությանն, ապա մյուս դեպքում՝ գիտելիքն ու հմտությունն ուղղվում էին կատարողական արվեստի կատարելագործմանը:

152. Օրինակ, Երևանում այսօր գործող, միջազգային մրցույթների դափնեկիր, հանրահայտ ջութակահար-վարպետներ Մարտին և Մամել Երիցյանները ջութակ պատրաստելու հմտություններն ու զաղտնիքները ժառանգել են իրենց հայրերից՝ Շահեն և Հակոբ Երիցյաններից, որոնք մինչև միջին դարեր են սերվել ու վարպետության դասեր առել: Վարպետ Մարտինի որդիները ևս բնականական մասնագիտական ավանդույթի կրողներն ու շարունակողներն են:

153. Հայտնի է, որ նվագարանի պատրաստման գործում յուրաքանչյուր մրթություն կարող է դառնալ բացառիկ հնչողության կամ տեխնիկական կատարելության պատճառ, ինչպես հունքի տեսակն ու մշակման եղանակները, չափերը, առանձին մասերը միմյանց միացնող տսիներ, ազուցման միջոցները և այլն:

154. Մեզ համոզված եզակի օրինակներից մեկում բանասաց Ասողիկ Բեգյանի (ծնվ. 1913թ., գ. Արծվաբերդ) վկայությամբ, իր հայրը՝ Գրիգորը, Նորաշենում հայտնի նվագարանագործ էր, պատրաստում էր քառ, սագ, քամանչա: Նվագարաններ էին պատրաստում մասնաբաժնի իր սագահար սկեսրարը՝ Արտեմը և ամուսինը, որի մահից հետո ինքը երազում շնորհի ու պատգամ է ստացել ոմն լույս ճառագող անձից և հաջորդ օրը մտել ամուսնու արհեստանոց, որի իրավունքը մինչ այդ չուներ և սկսել է սագ պատրաստել, իսկ ավելի ուշ՝ մասնակցել ու երգել [ԴԱՆ, Տավուշ, 1980]:

155. ԴԱՆ, Տավուշ, 1980-1981, Ջավախք, 1982, Վայոց ձոր, 1998-1999, Շիրակ, 1979, 1983, 1994, Գեղարքունիք, 1998-1999, Լոռի, 1991, Մեղրի, 1987:

156. Ավանդական մշակույթում վարպետի գերբնական հատկությունների և տիեզերապահական գործառույթի մասին տես [Թաղևոսյան, 2007, 109-112, 117-125]:

157. Ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ այս արարողակարգը համընդհանուր բնույթ ունի արհեստավարական մշակույթի բոլոր ավանդական ճյուղերում:

158. Նմանօրինակ պահվածք է նկատվում մասնաբաժնի հանդերձարի ընթացքում կենաց խմելիս, երբ ի համաձայնություն բաժնեդրի բաժակաճառքի, ավելորդ համարելով ասված բարեմաղթանքերը՝ սեղանակիցները հայացքը վեր բարձրացնելով կիսաձայն ձայնարկում են՝ «էհ»:

159. Ավանդական արհեստավարական մշակույթում իզական սեռի ներկայացուցչի մուտքի նկատմամբ արգելք տարածվում էր գրեթե բոլոր ոլորտներում [Թաղևոսյան, 2007, 107]:

160. Բանասաց՝ Հայկ Խաչատրյան, ք. Մալիտակ դարբին, հովիվ, մետաղե փողային նվագարաններ պատրաստող, ք. Ապարան, բանասաց՝ Մենո Ավագյան-Մայիլյան, դարբին, մետաղե սրինգ պատրաստող:

161. Այդ ուխտի ընթացքում վարպետին նվիրաբերված գունարն օգտագործվում էր սքբավայրի բարեկարգման նպատակով կամ մատաղացու էին գնում, իսկ բնամթերքի ու ապրանքի տեսքով ստացվող նվիրատվությունները բաժանվում էին կարիքավորներին ու որբերին (ԴԱՆ, 1979, Գավառ, գ. Հացառատ, բանասաց՝ Հայրիկ Բախտիկյան, 1983 Անիի շրջ. գ. Մառնաղբյուր, բանասաց՝ Մենեքեբին Պողոսյան):

162. ԴԱՆ, 1980, Տավուշ, բանասաց՝ Ղևոնդյան Բեգլար, գումնաչի, 1982, Ախալքալաքի շրջ. գ. Մուղլա,

քանասաց՝ Արտավազդ Հովհաննիսյան, զոռնաչի, 1985, Շահումյանի շրջ. գ. Գետաշեն, քանասաց՝ Վորդիա Թամամյան, զոռնաչի, կյարնետահար:

163. ԴԱՆ, 1987, ք. Սեդրի, քանասաց՝ Մուրադ Պողոսյան, ծնվ. 1960:

164. *Պղկամ*՝ կամաչ կեղևին տրվող անվանում, ունի նաև խոնավության իմաստ:

165. Օրինակ, հանրահայտ երգչուհի Իմա Մումակն անասհմանորեն մմանակում էր քամո, անտառի, գետերի, կենդանիների ու թռչունների ձայները: Հայտնի է նաև, թե ինչպես են ջազի լավագույն կատարողները զարմացնում ու հիացնում ունկնդիրներին՝ դասական ու էստրադային գրեթե բոլոր նվագարանների հետ մրցելու ու դրանց հնչողությունը վերարտադրելու անսպառ հմարավորությամբ:

166. Ջուռման, իր ֆալսիկ խորհրդանշների շնորհիվ, պտղաբերությունն ապահովող ծեսերի պարտադիր մասնակիցն է: Ավանդույթի համաձայն, կամանց արգելվում է զուռնա նվագել կամ մույնիսկ ձեռք տալ նվագարանին, իսկ ժողովրդի խոսակցական լեզվում նրա անվանումն այսօր էլ անպարկեշտ բառ է համարվում:

167. Նվագարանների անվանումների իմաստարանական քննության և ծիսական գործառնությունների մասին տես [Петросян 2004, 171-187].

168. Այս հարցի մասին ավելի մանրամասն տես [Кушнарев 1958. Тагмизян 1977. Муз. культура древнего мира, 1937. Герцман 1986, 1988].

169. Կոմիտաս, 1941, 114-116: Արայան 1959 Առաջարան կցորդարանի, Խասր տեսնո Բարսեղի յաղագս ձայնից երգոք թե ուստի կամ հումմե գտաւ, գոր քարգմանեաց Ստեփանոս փիլիսոփա, եղեալ երաժիշտ եւ խելամուտ ամենայն ձայնից կենդանիաց, տես Արևշատյան 2000, 32-33:

170. Այս հարցի վրա մեր ուշադրությունը հրավիրեց երաժշտագետ Կ. Խուդաբաշյանը, որի համար շնորհակալություն ենք հայտնում:

171. Գիրք Սաղմոսաց Դավթի, անդ, Սաղմոս թիվ 149, էջ 412-413: Նկատենք, որ մեր ժամանակներում ևս, աստվածաշնչյան տարբեր թեմաներին անդրադառնալիս, գեղարվեստական կլինոկարներում մարգարեի, մահապետի կամ հերոսի հաղորդակցումը Աստծու հետ ներկայացվում է նաև ծիսական պարի միջոցով (հմնտ. Նոյ մահապետին կերպար աստվածաշնչյան թեմաներով հոլիվուդյան ֆիլմերից մեկում):

172. Հիմնվելով Վ. Պ. Շոստակովի «Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и возрождения» աշխատության վրա (1966 թ. 105-116), Հ. Քյոսեյանը [1986, 53] գրում է, որ ըստ Բարսեղ Կեսարացու և Գրիգոր Նյուսացու, սաղմոսերգությունը երաժշտական գործիքով իրականացվող մեղեդի է, իսկ օրհնությունը՝ առանց գործիքի կատարվող երգ:

173. Ավելի ամբողջական պատկերը տես [Բառարան Մուրբ Գրոց, 1881: Օրմանեան 1992]:

174. «Եւ պարտ է ուսումնասիրացն և խոհականագունիցն՝ նվագարանօք քնարահարտ լինել երաժշտական հոգւոյն. այլ և գրոլոր գոյսացելոցն հնչեցուցանել ձայնից տեսակս», - Յովհաննու Իմաստասիրի Ամենեցոյ Մատենագրութիւնք, Վեներիկ, 1953, էջ 31: «Հովհաննես Իմաստասեր Օմնեցոյ գրչին է պատկանում դեպի երաժշտական գործիքները հայ եկեղեցու ըստ ամենայնի դրական վերաբերմունքը բացահայտող մի նշանակալից ասույթ, որ նկատել է և Վ. Հացունին»: Տես [Թահմիզյան 1961, 58]:

175. Այս քնտանիքի նվագարանների մմանակերպ կիրառության հանդիպում ենք նաև այլ ժողովուրդների հոգևոր և աշխարհիկ ծիսակարգերում [Давыдов 1985 7-17].

176. [Матенадаран, N 10675. 1267-1268 гг.: Деисус и второе пришествие. Մեղդ դատաստանի տեսարանը՝ զարբիլեյան փողերով: Հայկական մանրանկարչություն, 1967, Ճաշոց, 1286, Երեք մանուկները հնոցում, լուսանկարչություն՝ փող և զուռնա: Petrosian, 1994, 50. The Resurrection and the Last Judgment, from the Gospels of the Priest Khachatur (Khizan, 1455). Մեռելների հարության տեսարանը պատկերող նկարի մոտ մանրանկարիչը գրել է՝ «Կրկին տանջանք մեղավորաց, Գաբրելի փողն գոչէ»: Գաբրիել հրեշտակապետը փողին երեք զիլ (կամ բոժոժ) կախված մեծ զուռնա է հնչեցնում և հանգուցյալները վեր են բարձրանում դազաղներից (Հ.Պ.): P., 51, The Resurrection of the Dead, from the hymnal written by the Priest Takob of Peligrat and by unknown Illuminator (Constantinople, 1678). the WaltersArtGallery, Baltimore MS W. 547, f. 260 r. Գալարավող հնչեցնող հրեշտակները:

177. Տես [La Miniature Armenienne 1984, 70, L' Annonciation, f. 2b. Հրեշտակն ավետում է Մարիամին. սրգահար հովիվ: P. 71, La Nativite, f. 3a, Քրիստոսի ծնունդը, սրգահար հովիվները: Матенадаран 207, Евангелие N 10449, 1325 г. Л 166-17a, Քրիստոսի ծնունդը. սրգահար հովիվը]:

178. La Miniature Armenienne..., p 121, Les Trois adolescents dans le fournaise, f. 207 a, Ջուռնա և փողեր հարկանողներ: P. 95, Le Jugement dernier, f. 85b. p. 149 La Flagellation, Simon d Cyre՝ ne portabt lf croix, f. 79a /Քրիստոսին Գողգոթա քարձրացնելը. Սիմոն տանում է խաչը. (այս մանրանկարը Սրբ. Լիսիցյանը մեկնաբանում է իբրև դիվահարի բուժումը փողով և ծնծղայով):

179. Պատկերն ամբողջացնում են նաև հոգեհանգստին հնչող եվրոպական լարային նվագարանների քառյակն ու սգո երբն ուղեկցող փողային նվագախումբը:

180. Ժողովրդական բժշկության մեջ նվագարանների ու երաժշտության որոշակի գործառույթի մասին տե՛ս [Բենսե, 1900, 51 /կատաղած շան կծածի բուժումը/]:

Մխիթարայ Բժշկապետի Հերացոյ Ջերմաց Մխիթարություն, Վենետիկ 1832, «Եւ ստածումն այս է, որ քնդ խաղ և քնդ կատակ և քնդ ամ իբր ուրախութիւն բերե և զքմբաղի. և որչափ կարե՝ զուսանի և լարի և անուշ եղանակաց ձայն լսե. և ի յայնյն իրվին զքմբաղի՝ որ ցնեքքսե ուրախութիւն բերե»: Ահա, թե ինչպիսի բուժման եղանակ է առաջարկում հեղինակը միօրյա տենդոլ տառապող հիվանդներին, որի պատճառները արտմոքյունն ու հոգւն են:

[Оганесян, 1946, 3. 2, 40 (ղողերոցքի և տենդի բուժումը) 3. 3, 1946, 211 (բուժավոր միջատների կծածի բուժումը): Лисициан Срб. 1958, 37, 131 (ղիվահարի, մոլագարի բուժումը և երաժշտությունն իբրև առողջության պահպանակ): Ըստ Սրբ. Լիսիցյանի, նախախորհրդային շրջանում քիֆիսահայերը մանկական կարմրուկ հիվանդությունը բուժում էին դավների հնչողությամբ ուղեկցվող երգ ու պարով, որպեսզի հրեշտակին «բարիացնեն»՝ արժանանա մրա բարեհաճությամբ:

181. Բժշկման ժողովրդական եղանակների ու միջոցների տպավորիչ նկարագրություններ կան գեղարվեստական երկերում [Բակունց, 1986, 88: «Խաղացալ», որի վերնագիրն իսկ հիվանդության խոսակցական անվանումն է: տե՛ս նաև Խաչատրյան Ժ. 1980, 89]:

182. Աշուղական համբարության հովանավոր Դավիթ մարգարեի և և Սր. Կարապետի մասին տե՛ս [Թամրազյան 1937, FF 1, 7473-7678: Ջահրիյան 1932, FF 1, 7831]:

183. Սուրբ Կարապետի վանքի հրաշագործությունների մասին տե՛ս [Չեխերի 1967, 171]:

184. Չեք անդրադարձել եվրոպական մշակույթից ներմուծված երգեհոնի հարցին՝ մասնագիտական առումով խնդրի հայտնիությունից ելնելով: Կարծում ենք, առանձին քննության արժանի է նաև այսօր Հայաստանում ծավալվող աղանդների հոգևոր արարողակարգերում նվագարանների ու պարի կիրարկման երևույթը, որը հավանաբար նոր շերտեր կրացի խնդրո առարկայի ուսումնասիրության ծիրում:

185. Շիրակին տրված գերակշռությունը բացատրվում է թե հրապարակված ու արխիվային նյութերի հարստությամբ, և թե Արևելյան Հայաստանի տարածքում իբրև աշուղական կենտրոն մրա վայելած հեղինակությամբ:

186. Տարբեր մշակույթներում ասացողի, գերբնական շնորհի մասին տե՛ս, [Путилов 1997, 45-67]: Օրինակ, ուզբեկ ասացողները թաքցնում էին իրենց ուսուցչի անունը, որպեսզի իրենց արհեստավարժությունը ներկայացվի իբրև գերբնական շնորհ և պարուրվի գաղտնիությամբ [Мирзаев 1989]: Հղելով Ժիրմունսկուն [1979, 397-398]՝ Պուտիլովը, նշում է, որ միջնադարյան եվրոպական ավանդույթում ասացողին շնորհը տրվում էր երագուն և կանխորոշում էր մրա ճակատագիրը (հմմտ. հայկականի հետ՝ Հ. Պ): Յակուտական և դոլգանական ավանդական պատկերացումներում ասացողը համարվում էր աստվածների ու ոգիների քննորդը [Илларионов 1982, 14. Ойкунский 1962, 193].

187. Տախտակ XLIV Էջմիածին 1679, Ժամագիրք էջ 242 ք [Գևորգյան 1978]:

188. Նույն շարքի իմաստային զարգացումներից են նկատվում հուն. arcw, լատ. rex, հնդ. raja, հայ. «արքա» բառերը: Այս հարցին մեր ուշադրությունը հրավիրեց պատմ. գիտ. դոկտոր Ա. Ստեփանյանը, որի համար շնորհակալություն ենք հայտնում:

MUSIC IN THE ARMENIAN DAILY AND RITUAL LIFE

In the book, the Armenian musical culture is examined from the ethnomusicological perspective, regarding it as a component of the Armenian traditional life style. The folk musical tradition is considered to be a sonic constituent of the community. The study is based on author's fieldwork materials collected in 1980-2010 in almost all the regions (marzes) of the Republic of Armenia, in Armenian settlements of Javakhk and plain Karabagh, as well as in Rostov-on-Don and the nearby Armenian villages. It uses also the archives of the Institute of Archaeology & Ethnography NAS RA and recordings from the collection of the Institute of Art NAS RA. Each thematic section is followed by a notation and textual decoding of the musical material.

The book consists of four chapters. The first chapter ("Daily Life as an Organized Sonic Environment") is dedicated to the folklore vocal-improvised genres. They take their origin in various spheres of rural everyday family and working life, as well as in some urban/minor genres, such as the calls of wandering vendors and artisans. Many of them are presented for the first time. The second chapter ("Music in Agricultural Rites") studies the vocal and instrumental genres related to the main spheres of rural economy, first of all to agricultural rituals aimed at ensuring fertility. In the third chapter ("The Musical Context of Rites of the Profane and the Sacral Life"), the cult, musical and behavioral manifestations of the traditional Armenian worldview are discussed focusing mainly on the three major groups of rites and customs that play pivotal role in the life of an individual and of the community. Those are the wedding and funeral ceremonies and the rituals of pilgrimages. The fourth chapter ("The Musician and Musical Instrument in Spiritual and Mundane Traditions") deals with the problems related with the mythology of music and the master who creates the instrument, the mythology of the instrument itself, and the image of the musician who mediates between the ordinary and spiritual worlds. He takes also the role of ritual leader in a number of rites.

Music harmonizes the daily and ritual life of a person and of a society in general. This role could be outlined in the following situations, which make up the theme of the discussion of the chapters:

1. Improvised songs performed in a natural environment is a musical and poetic reflection of daily life processes. They may be viewed as a basis of homonymous folklore genres. But unlike the canonic genres of traditional music, these songs have a loose structure, strong improvisational nature and are free of temporal limitations. They are flexible, mobile and depend on concrete details, forms and functions of daily life.

Emerging from the rural daily work process, musical improvisations are based on unconscious musical senses, which undergo intonational and rhythmic transformations and develop in accordance with capacities and talents of a performer. For samples of this musical style could serve improvised songs and melodies that accompany cradling, playing with and bathing babies, looking after poultry and domestic animals, feeding and milking them, cultivating lands, advertising goods, mourning the deceased, and celebrating feasts.

The origin, gender and real social environment of a performer are of great importance. The melodic manifestation of feelings seems to play primary role, whereas the text of a song is usually a sketchy description of family, community or even historical events and seem to be less important for the performer. An important side of some genres such as mourns, lullabies and working songs make their informative nature. As a rule, the songs of these genres are of occasional nature and their texts are often forgotten after being performed. Only general melodic and sonic accompaniment is usually kept in the memory.

2. „Horovel” (a field song of an arator) is not only a working song with a rhythmic accompaniment for arators and draught animals but a musical and poetic encoding of the cosmogonic myth as well.
3. Unlike the improvised daily songs, the musical genres performed in the traditional agricultural

and wedding rites most often use a „sahari” style of improvisation. This may mean that this type of melody is crucial for all those rituals that enclose the concept of the beginning, and the idea of birth and fertility (the groom-„king”, cosmic tree, family, sun, etc). The „sahari” also stresses the idea of liminality. This melody is always sounded at traditional festivals and rites and acquire a symbolic value. Today it is not represented in the same ritualistic or performative way or remains just a part of cultural memory, nevertheless it still preserves germs of the previous semantic and structural context. As a succinct reproduction of the traditional worldview and musical thinking it does not have space and time limits. It gets new forms and manifestations nowadays, even in the Armenian symphonic music. The longevity of such melodies may be explained by their archetypes. Kept in subconsciousness, these germs shoot up and become a specific identity impetus during crucial events or crises.

4. The traditional culture and functions at the verge of myth and mythological thinking. This excludes the opposite poles „the observer and the observed” and demands the participation of the entire community in life- ritual. The universal participation implies the self-reproduction of the community through rhythm of the ritual accompanied with music and recite. The process is extended in quotidian and sacred layers of essence comprising agriculture and animal husbandry, arts and crafts. They are examined as the whole life process, from birth to death.

5. Constructive functions of sacred time and space encoded in sounds are examined in the phenomenon of pilgrimage discussed as a collective pursuit of pure and ideal spatial relationships. In Christian perception, it is embodied in the way from the village to the holy site, where the imagined unity of the community is rebuilt at all layers including those of familial, clan and communal.

6. The special focus of the monograph is the examination of a specific sacred act in close associated with the space and environment of its performance on the example of wedding ceremony. The scrupulous analysis of musical lines of the wedding rites shows the parallelism between the man and the cosmic proto-man (the groom-bride Adam and bride Eve), between the ordinary family and the cosmic one, and between the act of creation of a family and creation of the Universe. The author has undertaken a detailed analysis of functional, musical, rhythmic and recitative contexts and modes that accompany the wedding rituals. They seem to bring together and generalize the constituents of the Armenian festive and ritual life.

The wedding music is multi-level and is harmonized by the following oppositions: the sacred and the quotidian, the ritual and the festival, the spiritual and the secular, the Christian and the pagan, canonic spiritual and folk spiritual, the canonized and the improvised, the oriental and the occidental (in terms of instruments), the melodic and the recital, folk and professional vocal, instrumental, soloist and group performances.

7. The music of funeral rites presents another musical phenomenon with complex structure, where different music styles and genres are harmoniously intertwined. Mourning songs-praises, which has an improvisatory nature, are usually performed as a mono-recitative, accompanied by music and echoed by exclamations, lamentations, cries, sobs, and „replies” (cf. the soloist – band performance type). In the mourning songs-praises, the deceased is depicted as a mediator between two worlds, which is especially noticeable in the songs like „Give our regards...” and „Go and say...” and other similar stuff.

8. The last point concerns the musician in general and the „ashugh” (bard) in particular. The ashugh is not just a musician and poet who performs at feasts and organizes people’s leisure time, his image has more archaic features going back to the mythological cosmogonic hero. He has a very important mission of conserving and transmitting social memory and heritage. He is the ritual and spiritual organizer and leader, who also plays the role of a mediator between social groups, generations, times and worlds.

HRIPSIME PIKICHIAN

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

ՉԵՌԱԳԻՐԵՐ

1. Ջահրիյան Խ., Գյումրու աշտղների մասին, Լենինական, 1932, անտիպ ձեռ., ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի արխիվ, FF 1, 7831:
2. Թամրազյան Մ., Ալեքսանդրապոլի աշտղները 1830-1930թթ., Լենինական 1937, ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի արխիվ, FF1, 7473-7678:
3. ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի Չայնադարանային ֆոնդ (ԱԽՁ):
- 4 - 30. Պիկիչյան Հ., Գաշտալին ազգագրական նյութեր (ԳԱՆ). 1979 Գյումրի, Ախուրյան (Շիրակ), 1980 Շանշաղին (Տավուշ), 1981-1982 Իջևան, Դամբարակ Տավուշ), 1982 Ախալքալաք (Ջավախք), 1983 Սպիտակ, Մարալիկ, Գյումրի (Շիրակ), 1984 Մարտունի (Գեղարքունիք), Տաշիր, 1985 Սպիտակ, Ապարան, Գոմի Ռոստով, Հյուսիսային Արցախ, 1986 Ախալցխա, Ասպինձա, Ծալկա, 1987 Մեղրի, Արմավիր, 1991 Լոռի, Թալին, 1992, Սյունիք, 1994 Շիրակ, 1995 Կոտայք, Երևան, 1998 Վարդենիս, Մարտունի, Վայոց ձոր, 1999-2000 Կանդիկ շրջ. (Գեղարքունիք), Վայոց ձոր, Վայք, Ջավախք, 2000-2003 Թալին, Երևան, Վանաձոր:

ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Արեղյան Մ., Երկեր, Խ. Ա, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1966:
2. Արեղյան Մ., Երկեր, Խ. Գ, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1968:
3. Արեղյան Մ., Երկեր, Խ. Է, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1975:
4. Աբրահամյան Վ., Արևեստները Հայաստանում 4-18-րդ դարերում, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1956:
5. Աբրահամյան Լ., Շագոյան Գ., Տոնի շարժընթացը. կառուցվածք, գերկառուցվածք, հակակառուցվածք.- Նոր ազգագրական հանդես, Ա., Եր., «Նահապետ» հրատ., 2005, էջ 6-20:
6. Աբայան Ռ., Հայկական խազային նոտագրություն, Եր., ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1959:
7. Աղայան Մ., Հայ գուսանները և գուսանա-աշտղական արվեստը, Եր., ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1959:
8. Ավագյան Մ., Արձակ, ՀԱԲ, Խ. 8, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1978:
9. Արիստոտել, Պոետիկա, Եր., 1955:
10. Արևշատյան Ա., Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ, Եր., ՀՀ ԳԱԱ հրատ., 2003:
11. Արևշատյան Ա., «Մաշտոց» ժողովածուն որպես հայ միջնադարյան երաժշտական մշակույթի հուշարձան, Եր., ՀՀ ԳԱԱ հրատ., 1991:
12. Ավինյան Հ., Շիրակի հարսանեկան մի պարերգի մասին, Գիտական աշխատություններ V, ՀՀ ԳԱԱ, Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն, Գյումրի, 2002, էջ 180-185:
13. Բակունց Ա., Խաղաղավ, Երկեր, Եր., 1986, «Հայաստան» հրատ., էջ 88-92:
14. Բաղդասարյան Ա., Գիլանյան Ե., Խուդաբաշյան Կ., Սուրբ Կարապետին նվիրված հայ հոգևոր և ժողովրդական երգերը (Բանաստեղծական և երաժշտական բաղադրիչների քննություն), - Հայոց սրբերը և սրբավայրերը, Եր., «Հայաստան», 2001, էջ 29-48:
15. Բառարան Սուրբ Գրոց, Կոստանդնուպոլիս, տպ. Ա. Յակոբ Պոյանճեան, 1881:
16. Բառարան պարսկերեն-հայերեն, կազմ. Գաբեգին քահանա Յ. Կիրակոսեան, Ջուղա-Սպահան, Թեհրան, «Փարոս», 1933:
17. Բաքվի հայոց բանահյուսությունը: Ժողովածուն կազմել, ներածությունը գրել և ծանոթագրել են Ա. Ղազինյանը և Ա. Վարդանյանը, Եր., «Ջանգալ» հրատ., 2004:
18. Բոդյան Վ., Երկրագործական մշակույթը Հայաստանում, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1972:
19. Բենսե, Բուլանդիս կամ հարք գավառ, - ԱՀ, գիրք 2, Թիֆլիս, 1900:
20. Բիրլիտցրաֆիա. Հայ ժողովրդական երաժշտություն, կազմեց Մ.Բրուտյան, Եր., Հայաստանի կոմպոզիտորների միություն, 1973:
21. Բրուտյան Մ., Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն, Եր., «Լույս» հրատ., 1983:
22. Բրուտյան Ա., Ռամկական մրմունջներ, Եր., «Սովետական գրող» հրատ., 1985:
23. Բրուտյան Ա., Ռամկական մրմունջներ, գիրք 2, Եր., «Ամբոց Գրուպ» հրատ., 2002:
24. Բրուտյան Մ., Հայ քաղաքային ժողովրդական երաժշտության կատարողական արվեստի պատմության էջեր, Եր., «Տիգրան Մեծ», 2001:
25. Գիրք Սաղմոսաց Դավիթ, Երուսաղեմ, 1988:
26. Գրիգորյան Ռ., Հայ ժողովրդական օրորոցային և մանկական երգեր, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1970:
27. Գևորգյան Թ., Աբաղալի պաշտամունքի դրսևորումները հայոց հարսանեկան ծեսում և բանավոր ավանդության մեջ, Հանրապետական գիտաժողովի հիմնադրությունների ժողովածու, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 2001, էջ 9-10:
28. Գևորգյան Ա., Արևեստներն ու կենցաղը հայ մանրանկարչության մեջ, Եր., «Հայաստան» հրատ., 1973:
29. Երնջակյան Լ., Հայ-իրանական երաժշտական կապերի պատմությունից, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1991:
30. Երնջակյան Լ., Աշտղական սիրավեպը մերձավորարևելյան երաժշտական փոխառնությունների համատեքստում, Եր., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2009, 255 էջ:
31. Երնջակյան Լ., Պիկիչյան Հ., Հիմն արևին. «Մահարին» հայոց երաժշտական մշակույթում, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ., 1998:

32. Էմինեան Ազգագրական Ժողովածու, հ.Ա. Փշրանք Շիրակի ամբարներից, Հավաքեց Մխիթարեանց Աղ., Մոսկուա-Ալեքսանդրապոլ, 1901:
33. Էջմիածնի գանձերը, Եր., 1984:
34. Թագակչյան Ջ., Կրի երգերը Վայոց ձորի գյուղական երգաստեղծության մեջ,-Ակադեմիկոս Ռ. Զարյանի ծննդյան 90-ամյակին նվիրված գիտաժողովի թեզերի ժողովածու, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1999, էջ 17-23:
35. Թագակչյան Ջ., Հայ երկրագործի աշխատանքային երգեր,- Հանրապետական երրորդ գիտական կոնֆերանս՝ նվիրված Հայաստանի մշակույթի և արվեստի պրոբլեմներին, գեկուցումների թեզեր, Եր., 1977, էջ 22-23:
36. Թագակչյան Ջ., Հայոց երկրագործական աշխատանքային երգերի՝ Հռոմիկների երաժշտալեզվական առանձնահատկությունները. ձայնային կառույցներ,- Ատենախոսություն, Արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի համար Եր., 2009:
37. Թաղևտյան Ա., Դարբինը հայոց ծիսակարգում (Պատմագագրական հետազոտություն)։ - ՀԱԲ, Եր., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2007:
38. Թալին. հայկական ժողովրդական երգեր և նվագներ, Կազմեցին Ա. Փահլևանյան և Ա. Սահակյան, խմբագիր և առաջաբանի հեղինակ՝ Մ. Բրուտյան, Եր., «Մովետական գրող» հրատ., 1984:
39. Թահմիզյան Ն., Քննական տեսություն հայոց հին և միջնադարյան երաժշտության պատմության, - «Լրաբեր» հաս. գիտ., Եր., 1970 թիվ 10, 1971, թիվ 1, 5, 9 (Առանձնատիպ, էջ 1-40):
40. Թահմիզյան Ն., Էջեր հայկական վաղ միջնադարյան երաժշտական գեղագիտությունից, - ՀՍՍՀ ԳԱ Տեղեկագիր, 1961, թիվ 2:
41. Թահմիզյան Ն., Երաժշտությունը հին և միջնադարյան Հայաստանում, Եր., «Մովետական գրող» հրատ., 1982:
42. Թահմիզյան Ն., Սայաթ Նովան և հայ գուսանա-աշուղական երգ-երաժշտությունը, Փաստադեմա, 1995:
43. Թումանյան Մ., Հայրենի երգ ու բան, հ. 1, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1972:
44. Թումանյան Մ., Հայրենի երգ ու բան, հ. 2, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1983:
45. Թումանյան Մ., Հայրենի երգ ու բան, հ. 3, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1986:
46. Թումանյան Մ., Հայրենի երգ ու բան, հ. 4, Եր., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2005:
47. Ժողովրդական երգեր, ազգագրական ժողովածու, հատ. 1. Շիրակի երգեր, հաւաքեցին, ֆոնոգրաֆով Սպ. Մելիքեան եւ Ան. Տեր-Աստուղեան, ձայնագրեց Սպ. Մելիքեան, Թիֆլիս, 1917:
48. Լալայան Ե., Գողթան գավառ, - ԱՀ, գիրք 12, Թիֆլիս, 1904:
49. Լալայան Ե., Բողջալուի գավառ, - ԱՀ, գիրք 9, Թիֆլիս, 1903:
50. Լալայան Ե., Նոր Բայազետի գավառ կամ Գեղարքունիք, - ԱՀ, գիրք 16, Թիֆլիս, 1907:
51. Լալայան Ե., Ջավախք, - ԱՀ, գիրք Ա, Շուշի, 1895:
52. Լալայան Ե., Գանձակի գավառ, - ԱՀ, գիրք 2, Թիֆլիս, 1900:
53. Լիսիցյան Մու., Ջանգեզուրի հայերը, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1969:
54. Լյուկենյան Մ., Նոր Նախիջևանի հայ ժողովրդական երգերն ու եղանակները, -ՀԱԲ, հ. 2, Եր. ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1971, էջ 158-214:
55. Լևոնյան Գ., Հայ աշուղներ, - ԱՀ, Գիրք 10, Թիֆլիս, 1903, էջ 39-94:
56. Լևոնյան Գ., Հայ աշուղներ, - ԱՀ, Գիրք 11, Թիֆլիս, 1904, էջ 129-240:
57. Լևոնյան Գ., Հայ աշուղներ, - ԱՀ, Գիրք 12, Թիֆլիս, 1905, էջ 84-94:
58. Խաչատրյան Ժ., Ջավախքի հայ ժողովրդական պարերը,-ՀԱԲ, հ. 7, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1975, էջ 83-103:
59. Խաչատրյան Ժ., Խաղաղացալի, դիվանահարության բուժումը պարով, - «Լրաբեր» հասարակական գիտությունների, 1980, թիվ 10, էջ 89-92:
60. Խաչատրյան Ժ., Ծխական պարը տիեզերաստեղծման արարողակարգում,-Ծխական պարը հայոց մեջ, գիտա-ժողովի նյութեր, Եր., «Մուղնի» հրատ., 2002, էջ 7-15:
61. Խաչատրյան Ժ., Գնդի և շրջանի սեմանտիկական հայ ծիսական պարերում,-Ծխական պարը հայոց մեջ, գիտա-ժողովի նյութեր, Եր., «Մուղնի» հրատ., 2002, էջ 24-34:
62. Խաչատրյան Պ.Մ., Հայ միջնադարյան պատմական ողբեր (ԺԴ-ԺԷ դդ.), Եր., 1969:
63. Խաչատրյան Ռ., Հայ ժողովրդական գովք-ձոներգերի կառուցվածքատիպաբանական վերլուծության փորձ,- Հայ ժողովրդական մշակույթ, XII, Հանրապետական գիտաժողովի նյութեր, Եր., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2004, էջ 58-64 :
64. Խառատյան Ջ., Ամուսնական զույգի ուղին հայոց հարսանիքում,-ՀՀ ԳԱԱ «Լրաբեր» հաս. գիտությունների, 1989, N 11, էջ 15-23:
65. Խառատյան Ջ., «Եզն մորբերու» սովորույթը և փեսան հայոց հարսանիքում, -ՀՀ ԳԱԱ Լրաբեր հաս. գիտ., 1991, N 2, էջ 116-125:
66. Խառատյան-Առաքելյան Հ., Հայ ժողովրդական տոները, Եր., «Հայաստան», հրատ., 2005:
67. Խուզարչյան Կ., Անահիտ դիցուհու պաշտամունքի երաժշտաբանաստեղծական վերապրույթները, - Հայ ժողովրդական մշակույթ, XI հանրապետական գիտաժողով, գեկուցումների թեզեր, Եր., 2001, էջ 12-15:
68. Կոմիտաս, Հողվածներ և ուսումնասիրություններ, հավաքեց Ռ.Թերլեմեզյան, Եր., Հայկեստիստ, 1941:
69. Կոմիտաս, Հայ յեկեղեցական յերաժշտություն,- Հողվածներ և ուսումնասիրություններ, Եր., Հայկեստ-հրատ, 1941, էջ 153-164:
70. Կոմիտաս, Ժողովրդական յեղանակների բարբառները,-Հայ գեղջուկ երաժշտություն, Փարիզ, 1938:
71. Կոմիտաս, Պարն ու մանուկը, - Ամենուր տարեցույցը, Ե մաս, գեղարվեստական բաժին, Փարիզ, 1928:

72. Կոմիտաս, Լոռու գութաներգը Վարդաբլուր գյուղի ոճով, - Հոգվածներ Լուսումնասիրություններ, հավաքեց Ռ. Թեղլենզյան, Եր., Հայպետհրատ, 1941, էջ 68-105:
73. Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 9, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ., 1999:
74. Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 10, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ., 2000:
75. Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 11, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ., 2000:
76. Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 12, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ., 2003:
77. Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 13, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ., 2004:
78. Կարոս խաչ, ուսումնասիրություններ և բնագրեր, կազմեցին և խմբագրեցին Ս. Հարությունյանը և Ժ. Խաչատրյանը, Եր., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2000:
79. Հակոբյան Գ.Ա., Ներքին Բասենի ազգագրությունը և բանահյուսությունը, Եր., «Հայաստան», 1974:
80. Հայ շինականի աշխատանքային երգերը, կազմեց և խմբագրեց Ա.Ղանալանյան, Եր. «Հայպետհրատ», 1937:
81. Հայ ժողովրդական խաղեր, աշխատասիրությամբ Վ. Բդոյանի, հ.1, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1963:
82. Հայ ժողովրդական խաղեր, աշխատասիրությամբ Վ. Բդոյանի, հ.3, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1983:
83. Հայ մոմողիկ երաժշտություն (1794-1991). մատենագիտություն հայ ժողովրդական երաժշտության, 2-րդ հրատ., կազմեցին Մ. Բրուտյան, Հ. Էլոյան (հայերեն և ռուսերեն), Եր., Հայաստանի կոմպոզիտորների միություն, 1991:
84. Հայրենի երգեր, Հ. Մուրադյանի ձայնից վերձանեց և կազմեց Ա. Փահլևանյանը, Եր., «Սովետական գրող» հրատ., 1980:
85. Հայկական մանրանկարչություն, Եր., 1967:
86. Հացունի Վ., Շաշեր և խնձույք հին Հայաստանի մեջ, Վենետիկ, 1912:
87. Յարություն քին. Մարգիսեան (Ալեոթ), Բալու, Գահիրե, 1932:
88. Հայ նվագարանային երաժշտություն. Պարեղանակներ.- Հայ ավանդական երաժշտություն, մատենաշար, պ. 1, մոտագրեց, կազմեց և ծանոթագրեց՝ Ա. Մուրադյանը, Եր., «Ամբող Գրուպ» հրատ., 2008:
89. Հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ. - Հայ ավանդական երաժշտություն, մատենաշար, պ.3, 1927-1929թթ. գիտաբնագրային նյութերի ընտրանի, ղեկ. Քր. Կուշնարյան, կազմեցին՝ Գ. Դերոյանը և Ջ. Թագակչյանը, Եր., «Ամբող Գրուպ» հրատ., 2008:
90. Հայ երկրագործի աշխատանքային երգեր.- Հայ ավանդական երաժշտություն, մատենաշար, պ.4, կազմեց՝ Ջ. Թագակչյանը, Եր., «Ամբող Գրուպ» հրատ., 2009
91. Հարությունյան Հ., Մանյակ ժողովածու հայ ժողովրդական երգերի, Եր., 1958:
92. Հարությունյան Ս., Հայ հնչյակն և ժողովրդական աղոթքներ, Եր., ԵՊՀ հրատ., 2006:
93. Դավիթյան Ա., Գևորգյան Թ., Հարսանեկան ծիսական պարերը պարսկահայոց մեջ, - Ծիսական պարը հայոց մեջ, Գիտաժողովի նյութեր, Եր., «Մուղնի» հրատ., 2002:
94. Դանիկյան Հ., Հնությունք Ալմա, Թիֆլիս, 1895:
95. Մալխասյանց Սու., Հայերեն բացատրական բառարան, հ.1, Եր., Պետհրատ, 1944:
96. Մանուկյան Ս., Ժողովրդական ավետիսներ, Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածին, 1995:
97. Մանուկյան Ա., Հայ եկեղեցու տոները, Թեհրան, 1994:
98. Մաշտոց. Արարողութիւնք պաշտմանց եկեղեցիոյ Հայաստանեայց, Վենետիկ, Սբ. Ղազար, 1840:
99. Մարության Հ., Հուշարձանը որպես գերեզմանոց (ցեղասպանության հուշահամալիրի օրինակով), - Հայ ժողովրդական մշակույթ XIII, նյութեր համապետական գիտական մտաշրջանի, Եր., 2006, էջ 172-180:
100. Մնացականյան Ա., Հայկական զարդարվեստ, Եր., ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1955:
101. Մելիքյան Սպ., Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, հ. 1, Եր., 1949:
102. Մելիքյան Սպ., Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության, Եր., 1935:
103. Մելիքյան Սպ., Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, 2, խմբ. Մ. Աղայանի, Եր., 1952:
104. Մելիքյան Ս., Նվիրագործման եզակի մոտիվ Բանանցում,- Ավանդականը և արդիականը հայոց մշակույթում, Եր., «Գիտություն» հրատ., 2010, էջ 261- 272:
105. Մելքոնյան Հ., Հայ մշակույթի պահպանման և զարգացման շարժընթացն արդի փուլում (ըստ երևանյան վերնի-սածների մշակութաբանական հետազոտության), - պատմ. գիտութ. քննադատի գիտ. աստիճանի հայցման ատենախոսություն, Եր., 2011:
106. Մխիթարյան Ս., Սգո պարերը հայ միջնադարյան գրական և բանահյուսական մի քանի հուշարձաններում,- Պար երաժշտություն. Սրբ. Լիսիցյանի ծննդյան 110-ամյակին նվիրված գիտաժողովի նյութեր, Եր., «Մուղնի» հրատ., 2004, էջ 20-25:
107. Յովսեփեան Գ., Ժողովրդական բանահյուսության հետքեր միջնադարեան տաղարաններից, Վաղարշապատ, 1898:
108. Նազարեան Ա., Մանկական քսան երգ դաշնակի ընկերակցությամբ, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1980:
109. Շաղոյան Գ., Ավանդական «Եզ մոթքելու» և արդի «Տոթք կտրելու» հարսանեկան ծեսերի տոմական ենթատեքստերը, - Հայ ավանդական մշակույթ X, գեկուցումների հիմնադրույթներ, Եր., 1999, էջ 57-59:
110. Շաղոյան Գ., «Յոթ օր, յոթ գիշեր». հայոց հարսանիքի համայնապատկեր, Եր., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2011:
111. ՇահնազարյանԱ., Երգ ու բան, մաս Բ, Եր.,ՀՍՍՀ Ժողկրթության նախարարություն, N183 միջնակարգ, փորձառական դպրոց, 1989:
112. Շահվերդյան Ալ., Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, Եր., «Հայպետհրատ», 1959:

113. Շերենց Գ., Վանայ սագ, Թիֆլիս, 1885:
114. Պապիկ առ բոռնիկ, գրեց Հայոց Հայրիկ, Էջմիածին, 1894:
115. Պողոսեան Ե., Նոր տարւոյ տունը հին և նոր հայոց թով, Վիեննա, 1952:
116. Պողոսյան Ս., Բաղնիքի ծեսը Գլումբիում (19-20-րդ դդ.), - Շիրակի պատմամշակութային ժառանգությունը, հանրապետական 2-րդ գիտաժողով, Գլումբի 1996, էջ 66-67:
117. Պետրոսյան Ա., Թագավորավերքը հայոց հարսանեկան ծեսում, - Հայ ժողովրդական մշակույթ, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ, 1999, էջ 45:
118. Պետրոսյան Հ., Խաչքար. ծագումը, գործառույթը, պատկերագրությունը, իմաստաբանությունը, Եր., «Պրինտինգ» հրատ., 2008:
119. Պետոյան Վ., Սասնա ազգագրություն, Եր., 1965:
120. Պիկիչյան Հ., «Ռաբխ» երևույթի լույսն ու ստվերը, - Կուլտուր-լուսավորական աշխատանք, 1982, N 1, էջ 24-30:
121. Պիկիչյան Հ., Ջուռնան հայոց կենցաղում, - Բանբեր Երևանի համալսարանի, 1983, թիվ 2, էջ 104 -111:
122. Պիկիչյան Հ., Ողբ-գովերքը ժամանակակից քաղման ծեսում, - Հայաստանի բնակչության հասարակական կենցաղի և հոգևոր մշակույթի պրոբլեմների ուսումնասիրությունը նվիրված գիտական նստաշրջան, Եր., 1985, էջ 42-45:
123. Պիկիչյան Հ., Ծնծղա. նվագարան և մոգական գործիք, - ՊԲՀ, Եր., 1992, թիվ 2-3, էջ 215-224:
124. Պիկիչյան Հ., Թագավորավերքի ծեսի մի հնագույն տարրերակ, - Հանրապետական գիտական նստաշրջան, նվիրված 1984-1985թթ. ազգագրական և բանագիտական դաշտային հետազոտությունների հանրագումարին, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1987 էջ 70-71:
125. Պիկիչյան Հ., Նվագարանագործ վարպետը՝ արարիչ, - Հայ ժողովրդական մշակույթ, Եր., 1999, էջ 62-64:
126. Պիկիչյան Հ., «Մահաբա» ծիսական-պաշտամունքային ակունքները, - Հայ արվեստի հանրապետական 7-րդ գիտական կոնֆերանս, Ջեկուցումների թեզեր, Եր., ՀՀ ԳԱԱ հրատ., 1995, էջ 54-55:
127. Պիկիչյան Հ., Երկրագործական ծիսակարգը «Հռոմեկի» ենթատեքստում, - Հանդես Ամսօրեայ, Վիեննա-Երևան, 2002, էջ 441-461:
128. Պիկիչյան Հ., Նվագարանը և երաժշտությունը ինքնության խորհրդանիշ, - Հայագիտության արդի վիճակը և զարգացման հեռանկարները, Միջազգային համաժողովի գեկուցումների ժողովածու, Եր., ՀՀ ԳԱԱ հրատ., 2003, էջ 513-516:
129. Պիկիչյան Հ., Երաժշտությունը ժամանակակից քաղման ծեսում, - Հայ ժողովրդական մշակույթ. 12-րդ հանրապետական գիտաժողով նվիրված Մ. Աշճյանի հիշատակին, նյութերի ժողովածու, Եր., ՀՀ ԳԱԱ հրատ., 2004, էջ 112-120:
130. Պիկիչյան Հ., Երաժշտությունը հայոց ավանդական հարսանեկան ծեսում, Ալադեմիկոս Լ. Հախվերդյանի ծննդյան 80-ամյակին նվիրված գիտաժողովի հիմնադրույթներ, Եր., ՀՀ ԳԱԱ հրատ, 2004, էջ 52-54:
131. Պիկիչյան Հ., Պարը հայոց հանքարական արարողակարգում, - Ծիսական պարը հայոց մեջ, Երևան, 2002, «Մուլցի» հրատ., էջ 93-102:
132. Պիկիչյան Հ., Երնջակյան Լ., Նվագարանները հայոց հոգևոր և աշխարհիկ ավանդույթում, - Պար, Երաժշտություն, Հոգիածների ժողովածու նվիրված Մրթ. Լխիցյանի ծննդյան 110 ամյակին, Եր., ՀՀ ԳԱԱ հրատ., 2004, էջ 63-75:
133. Ջիվանի, Երկեր, կազմեցին և խմբագրեցին Մ. Աղայան և Շ. Տալյան, Եր., «Հայպետհրատ», 1955:
134. Մարգարյան Մ., Բանաստեղծության ավանդական երգարվեստի կրող և փոխանցող, - Ալադեմիկոս Լ. Հախվերդյանի ծննդյան 80-ամյակին նվիրված գիտաժողովի հիմնադրույթներ, Եր., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2004, էջ 56-58:
135. Մարյան - Հարությունյան Ա., Հայ քաղաքային ժողովրդական երգարվեստը 19-20-րդ դդ., խմբագիր՝ Ռ. Ա. քայան, - ՀԱԲ, հ. 4, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1973, էջ 83-175:
136. Մարյան Ա., Հայ քաղաքային ժողովրդական երգերի հատընտիր, Եր., 2010:
137. Սահակյան Ա., Փառլամենտ Ա., Սասնա ծառեր դիցազնավեպը. առասպելական ընդերք, վիպական կառույց, վիպասանական եղանակ, Փաստադեմա, 1996:
138. Սահակյան Ա., Ժառանգություն և ժառանգորդ, - Գեղերային հետազոտություններ հ. 7, Եր., 2001, էջ 21-25:
139. Սեդրոսյան Կ., Արեստավորական ավանդույթները և դրանց արտահայտությունները Լեոնականցիների կենցաղում (պատմա-ազգագրական ուսումնասիրություն), - ՀԱԲ, հ. 6, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.,
140. Սիմոնյան Լ., Տոմարային ծիսաշար. Տոմար, Նոր տարի, Սուրբ Ծնունդ, հ.1, Եր., «ՎՄՎ 1974, էջ 159-251: Պրինտ» հրատ., 2006:
141. Սիմոնյան-Մելիքյան Լ., Տոմարային ծիսաշար, հ.2, Սուրբ Մարգիս, Տրերնդեզ, Բարեկենդան, Եր., «ՎՄՎ Պրինտ» հրատ., 2007:
142. Սվազյան Վ., Մուսա լեռ, - Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, հ. 16, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1984:
143. Ստեփանյան Ա., Պատմությունը իբրև տեքստ (մեկնություն և գրության հնարավորություն), - Պատմություն և կրթություն, 1-2, Եր., «Զանգակ» հրատ., 2005, էջ 9-22:
144. Ստեփանյան Ա., «Գլուխ լվալու» սովորույթը հայոց հարսանեկան ծիսակարգում, - Հայ ժողովրդական մշակույթ, Հանրապետական գիտական նստաշրջան, IX, գեկուցումների հիմնադրույթներ, Եր., ՀՀ ԳԱԱ հրատ., 1997, էջ 57-58:

145. Ստեփանյան Արմ., Պարը հայոց տոնածխական համակարգում, - Պար, երաժշտություն, Սրբ. Լիսիցյանի ծննդյան 110-ամյակին նվիրված գիտաժողովի նյութեր, Եր., «Մուղնի» հրատ., 2004, էջ 25-33:
146. Ստեփանյան Գ., Ծաղկազարդը ու իւր կարկաչան, - Նոր ազգագրական հանդես, Ա, Եր., «Նահապետ» հրատ., 2005, էջ 28-38:
147. Ստեփանյան Հ., Երաժշտությունը հին հայոց ողբական արարողությունում Ծիսական պարը հայոց մեջ, Երևան, «Մուղնի» հրատ., 2002, էջ 63-74:
148. Մրվանձոյանց Գ., Երկեր, հ. 1, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1978:
149. Մրվանձոյանց Գ., Մանանա, Կ. Պոլիս, 1876:
150. Վանա ժողովրդական երգեր,-Ազգագրական ժողովածու, պրակ 2, Չայնագրեցին Սպ. Մելիքյան և Գ. Գար-դաշյան, Եր., 1928:
151. Վարդանեանց Տ., Ժողովրդական անգիթ բանաստեղծություններ, Թիֆլիս, 1900:
152. Տեր-Մինասեան Վ., Անգիթ դպրոցիւն և հին սովորոյքներ, հ. Բ, Կ. Պոլիս, 1904:
153. Տեր-Սլրուշյան Ե., Վանեցոց հարսանիքը, - ՀԱԲ, հ. 1, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1970:
154. Փաւստոսի Բուզանդացոյ Պատմութիւն հայոց ի չորս դպրոցիւնս, Վենետիկ, 1914:
155. Փահլևանյան Ա., «Կարոս խաչ» վիպական ասքի նորահայտ պատմմները, Եր., «Ամրոց Գրուպ.» հրատ., 2004:
156. Փշրանք Շիրակի ամբարներէից, հավաքեց Ադ. Մխիթարեանց, - ԷԱԺ, հ.Ա, Մոսկուա-Ալեքսանդրպոլ, 1901:
157. Փոլադեան Ա. Լ., Պատմութիւն հայոց Արարկիրի, Նիւ Եորք, 1969:
158. Քաջբերունի Հ., Հայկական սովորություններ, - ԱՀ, գիրք 7 և 8, Թիֆլիս, 1901:
159. Էյուսեյան Հ., Եղիշեն երաժշտության մասին, - «Լրաբեր» հասարակական գիտությունների, 1986, էջ 52-58:
160. Քոչարյան Ա., Հայ գուսանական երգեր, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1976:
161. Քոչարյան Ա., Հայ երաժշտական լեզվի զարգացման հիմնական էտապները, - Հայ գրականություն և արվեստ, 1945, N 3-4:
162. Քոչարյան Ա.. Երաժշտական գործիքները Հայաստանում. Հարկանային և շնչական երաժշտական գործիքները Հայաստանում, Եր., «Ամրոց Գրուպ» հրատ., 2008:
163. Քոչնարյան Բ., Սուրադյան Ս., Գոյողական Գ., Ալմարկ հայ երաժշտության պատմության, Եր., 1963:
164. Օդարաշյան Ա., Ամանորը հայ ժողովրդական տոնացույցում,-ՀԱԲ, հ. 9, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1971:
165. Օրմանեան Մ. Արք., Ծիսական բառարան, Եր., «Հայաստան», հրատ., 1992:
166. Չելերի Է., Օտար աղբյուրները Հայաստանի և հայերի մասին, Եր., 1967:
167. Абрамян Л. А., Первоыгный праздник и мифология. Ереван, Изд. АН Арм. ССР, 1983.
168. Абрамян Л. А., Пикичян Р. В., Заметки по этнографии современного города (на примере Еревана) 1. «Равиз» и изменчивость городской социальной иерархии.-Этнические группы в городах Европейской части СССР. М., 1987, с. 136-146.
169. Абрамян Л. А., Пикичян Р. В., Греческая свирель, австралийская гуделка и армянская зурна: Генезис музыкального инструмента в ритуально мифологическом контексте.-ՊԲՀ, 1991, րիվ 2, էջ 176-185:
170. Абрамян Л. А., Шагоян Г. А., Динамика праздника: структура, гиперструктура, антиструктура.-Этнографические обозрение, 2002, N2, с. 37-46.
171. Аверинцев С. С., К истолкованию символики мифа об Эдипе.- Античность и современность. К 80- летию Ф. А. Петровского, ред. М.Е. Грабарь-Пассек и др. І., Наука,1972, с. 90-103.
172. Айрапетян В., Толкуя слово. опыт герменевтики по-русски. М., Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2001.
173. Античная музыкальная эстетика. Вступит. очерк и собр. текстов А.Ф. Лосева. М., 1960.
174. Балашов Д. М., Марченко Ю.И., Калмыкова Н.И., Русская свадьба; Свадебный обряд на Верхней и Средней Кокшеньге и на Уфтиге (Тарногский р-н Вологодской области). М., 1985.
175. Баташев А., Феномен импровизации.- «Советская музыка»,1987, февраль, стр. 46-51.
176. Бахтин М., Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.
177. Белый А., Глоссолалия. Поэма о звуке. М., 2002.
178. Бюхер К., Работа и ритм. М., 1923.
179. Варданян Л., Традиции мужских возрастных групп у армян (конец XIX-начало XX вв.).-ՀԱԲ, հ. 12, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1981:
180. Виноградов Г. С., Детская сатирическая лирика.-Сибирская живая старина. Иркутск, 1926.
181. Виноградов Г. С., Русский детский фольклор. Игровые прелюдии. Иркутск, 1930.
182. Волкова О. Ф., Описание тонов индийской музыки.-Труды по знаковым системам, 13, Тарту, 1982, с. 274-275.
183. Герцман Е., Византийское музыкознание. Л., изд. «Музыка», 1988.
184. Герцман Е., Античное музыкальное мышление. Л., изд. «Музыка», 1986.
185. Грубер Р., История музыкальной культуры, т. 1. М., Л., Гос. Музиздат., 1941.
186. Давыдов А. Н., Колокола и колокольные звоны в народной культуре.- Колокола: история и современность. Отв. ред. Б. В. Раушенбах., М., Наука, 1985.
187. Елизаренкова Т. Я., Топоров В.Н., О ведийской загадке типа Brahmodya.-Паремнологические исследования. М., Наука, 1984, с.15-45.

188. Ерицов А.Д., Экономический быт гос. крестьян Казахского уезда Елисаветпольской гув.-МИЭБГКЗК, т. 2, ч. 2. Тифлис, 1886.
189. Ерджакия Л., Пикичян Р., Трансформация жанровых традиций в современной народно-профессиональной музыке Армении.- Музыкальная культура в преддверии XXI века, Международная конференция, тезисы докладов. Ереван, 1997, с. 12-13.
190. Жирмунский В.М., Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. Л., 1979.
191. Иванов В., Очерки по истории семиотики в СССР. М., Наука, 1976.
192. Илларионов В.В., Искусство якутских олонхосутов. Якутск, 1982.
193. Исраелян А., Колокольчики и бубенцы в армянских народных верованиях. - ՊԲՀ, 1993, рիզ 1-2, էջ 142-156:
194. Квитка К. В., Музыкальный фольклор и музыкальная фольклористика на Кавказе. Ереван, 2001.
195. Кон И. С., Ребенок и общество (историко-этнографическая перспектива). М., Наука, 1988.
196. Кочарян А., Армянская народная музыка. М., Л., Гос. Музиздат., 1939.
197. Кушнарв Х.С., Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., Гос. Музиздат., 1958.
198. Леви-Строс К., Структурная антропология. М., Наука, 1983.
199. Леви-Строс К., Из книги «Мифологические». 1. Сырое и вареное. Увертюра, часть 2.-Семиотика и искусствове́метрия. М., Наука, 1972, с. 25-49.
200. Левинтон Г.А., К вопросу о «малых» фольклорных жанрах: их функции, связь с ритуалом.- Этнолингвистика текста: семиотика малых форм фольклора 1. Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму. М., 1988, с. 148-152.
201. Лисициан Ст., Армяне Нагорного Карабаха. Ереван, Изд. АН. Армении, 1992.
202. Лисициан Срв. С., Старинные пляски и театральные представления армянского народа, т. 1. Ереван, Изд. АН. Арм. ССР, 1958.
203. Лисициан Срв. С., Старинные пляски и театральные представления армянского народа, т. 2. Ереван, Изд. АН. Арм. ССР, 1972.
204. Лорд А. Б., Сказитель. Пер. с англ. и коммент. Ю. А. Клейнера и Г. А. Левинтона. Отв. ред. Б. Н. Путилов. М., 1994.
205. Лосев А. Ф., История античной эстетики, т. 2. М., Наука, 1969.
206. Лотман Ю. М., Текст в тексте.-Культура и взрыв. М. Наука, 1992, с.105-122.
207. Лотман Ю. М., Статьи по типологии культуры, Тарту, изд. Тартускогогос. Университета, 1973.
208. Малые формы фольклора. Сборник статей памяти Г. Л. Пермякова, М., Наука, 1995.
209. Мазо М., Никольские причитания и их связи с другими жанрами местной песенной традиции.-Музыкальная фольклористика, вып. 2. Ред., сост. А. А. Банин. М., 1978, с. 213-235.
210. Мартынова А. Н., Опыт классификации русских колыбельных песен.- СЭ, 1974, N4.
211. Матенадаран, т. 1. Армянская рукописная книга VI-XIV веков. Составители В. О. Казарян, С.С. Манукян. М., 1991.
212. Мельников М. Н., Русский детский фольклор Сибири. Новосибирск, 1970.
213. Мельников М. Н., Русский детский фольклор. М., «Советский композитор», 1987.
214. Мид М., Культура и мир детства. М., Наука, 1988.
215. Мирзаев Т., Традиционные формы обучения узбекских народных сказителей.-Музыка эпоса: статьи и материалы. Йошкар-Ола, 1989.
216. Музыкальная культура древнего мира. Под. ред. и с вступительной статьей проф. Р.И. Грубера. Л., 1937.
217. Музыкальная энциклопедия, т. 3. М., 1976.
218. Никольские причитания и их связи с другими жанрами местной песенной традиции. -Музыкальная фольклористика, вып. 2. Ред., сост. А. А. Банин. М., 1978, с. 213-235.
219. Оганесян Л., История медицины в Армении, тт. 1-3. Ер., 1946.
220. Ойкунский П. А., Сочинения, т. 7. Якутск, 1962.
221. Пахлеванян А., Вопросы армянской музыкальной фольклористики. Ер., Изд. ЕГК, 2005.
222. Петросян Э. Х., Образы животных в армянском народном театре.- СЭ, 1974, N5, с. 190-191.
223. Петросян Э. Х., Театральные черты в средневековых армянских миниатюрах. - ՀԱԲ, Եր., ՀՄՄՀ Գ-Ա հրատ., 1975, հ. 7, էջ 127-193:
224. Петросян Э. Х., Боги и ритуалы древней Армении. Ереван, Изд. «Зангак», 2004.
225. Пикичян Р., Говорить голосом: Неосознанное песнетворчество у армян. – Международная научная конференция «Археология, этнология и фольклор Кавказа». Сборник кратких содержаний докладов. Ереван, 2003, с. 71-75.
226. Плутарх, О музыке. Пер. с греч. Н.Н. Томасова с пояснительными примечаниями и вступ. статьей Е. М. Браудо. с приложением биографии Плутарха А.И. Маленна. Петербург, 1922.
227. Плутарх, Застольные веселы. Л., Наука, 1990.
228. Пропп В., Русские аграрные праздники. Л., 1963.
229. Пропп В., Фольклор и действительность. М., 1976.
230. Путилов Б. Н., Эпическое сказительство. Типология и этническая специфика. М., Наука, 1997.
231. Семиотика малых форм фольклора, тт. 1, 2. Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму. Институт славяноведения и балканистики АН СССР. М. 1988.
232. Сохор А., Вопросы социологии и эстетики музыки, 2. Статьи и исследования. Л., 1981.
233. Тагакчян З., Армянские крестьянские свадебно-обрядовые песни.-Հանրապետական 2-րդ գլխ. կոնֆերանս

- նվիրված Հայաստանի կուլտուրայի և արվեստի պորթալներին, զեկուցումների քեզեր, ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտ, Արևելքի ժող. արվեստի պետ. քանգարան, Եր., 1976, էջ 170-172:
234. Тагмизян Н. К., Теория музыки в древней Армении. Ереван, Изд. АН Арм. ССР, 1977.
235. Тамбурист Арутин, Руководство по восточной музыке. Ереван, Изд. АН Арм. ССР, 1968.
236. Топоров Н., О ритуале. Введение в проблематику. - Арханский ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. Сост. Рожанский Л. Ш. М., Наука, 1988, с.7-61.
237. Топоров В. Н., О структуре «Царя Эдипа» Софокла. - Славянское и балканское языкознание; Карпато-восточно-славянские параллели; Структура балканского текста, М., 1 Наука, 977, с. 214-259.
238. Топоров В. Н., Об отражении индоевропейского мифа в древнеармянской традиции. - ՊԲՀ, 1977, քիվ 3, էջ88-106:
239. Тьерсо Ж., История народной песни во Франции. М., изд. «Советский композитор», 1975.
240. Успенский Б. А., Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии. -Studia Slavica Hung. XXIX. 1983, с. 33-69 (ст. 1); 33/1- 4, 1987, с. 37-76 (ст. 2).
253. Худавашян К., Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию. Ер., Изд. АН Арм. ССР, 1977.
241. Чайтанья-Дева Б., Индийская музыка. М., изд. «Музыка», 1980.
242. Чистов К. В., Русская причетъ.-Причитания, изд. 2-е. Л., 1960.
243. Шагоян Г., «Начало» в мифологическом контексте некоторых обрядовых плясок армянской свадьбы. - Հայ արվեստին նվիրված հանրապետական 8-րդ կոնֆերանս, ՀՀ ԳԱԱ ՄԻ, Երևան, 1997, էջ 87-89:
244. Шагоян Г., Армянский царь Арташес и аланская царевна Сатеник: Мифологема священного брака в «Истории Армении» Мовсеса Хоренаци. - Археология, этнология и фольклористика Кавказа. Материалы международной конференции. Эчмиадзин, 2003, с. 339-342.
245. Шагоян Г., Традиционное «Забивание быка» и современное «разрезание торта» на армянской свадьбе.- Хлеб в народной культуре. Этнографические очерки. М., Наука, 2004, с. 227-251.
246. Элиаде М., Космос и история. М., 1978.
247. Этнолингвистика текста. Семантика малых форм фольклора, тт.1,2. Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму. Институт славяноведения и балканистики АН СССР, М., 1988.
248. Abrahamian L., Afterword: The Artisan: Traditional Figure and Contemporary Functions. - Armenian Folk Arts, Culture, and Identity. Eds. L.Abrahamian, N.Sweezy. Bloomington and Indianapolis, 2001, p 261-271.
249. Arevsatyan A. S., Deux textes arméniens attribués à Basile de Césaire sur l'interprétation des modes musicaux. - Revue des études Arméniennes, tome 26, 1996-1997, p. 339-355.
250. Barz G. F., Confronting the Field (Note). In and Out of the Field. Music, Voices, Text, and Experiences in Dialogue. - Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. Edited by Gregory F. Barz, Timothy J. Cooley. New York, Oxford, 1997, p. 45- 62.
251. d'Erlanger R., La musique arabe, 6 vols. Paris, 1930-1959.
252. Ethnomusicology: History, Definitions, and Scope. Edited by Kay Kaufman Shelemay, New York & London, 1992.
253. Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Plaxce. Edited by Martin Stokes. Oxford /New York, 1997.
254. Garswell J., Kutahja Tiles and Pottery from the Armenian Gathedral of St. James. Jerusalem Oxford, 1972.
255. L'Islam et la musique. Enciclopedia des musique sacrees, vol. 1. Paris, 1968.
256. Kottak C. Ph., Anthropology. The Exploration of Human Diversity. New York etc., 1991.
257. Miniature Armenienne 13e-14e siècles. Collection du Matenadaran. Erevan, 1984.
258. McLeod Norm, Ethnomusicological Reserch and Antropology. Ethnomusicology: History, Definitions, and Scope. Edited by Kay Kaufman Shelemay. New York & London, 1992, p. 147-164.
259. Petrosian E., Theatrical and Musical Features of Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery, Baltimore.-RidIM Newsletter XIX/ 2, Fall 1994, p. 50 (The Resurrection and the Last Judgment, from the Gospels of the Priest Khach'atur /Khizan, 1455/. Baltimore, Walters Art Gallery, MS W. 543, f. 14r).
260. Pikichian H., The Wedding Tree.-Armenian Folk Arts, Culture, and Identity. Eds. L.Abrahamian, N.Sweezy. Bloomington and Indianapolis, 2001, p. 249-260.
261. Pikichian H., Festival and Feast.-Armenian Folk Arts, Culture, and Identity. Eds. L.Abrahamian. N. Sweezy. Bloomington and Indianapolis, 2001, p. 214-235.
262. Pikichian H., The Call of Zurna.-Armenian Folk Arts, Culture, and Identity. Eds. L. Abrahamian, N. Sweezy. Bloomington and Indianapolis, 2001, p.235-249.
263. Pikichian H., Yernjakyen L., Armenian-Iranian Musical Connections: ,Saharibi in Armenian Musical Tradition. -A Collection of Essays of the 2nd International Congress on the Anthropological Study of Iran & Caucasia (Human Being: Education, Culture and Communication). Islamic Azad University. Tehran, 2003, p. 81-105.
264. Rice T., Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology.-Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. Edited by Gregory F. Barz, Timothy J. Cooley. New York, Oxford, 1997, p. 101-120.
265. Saarbrucken W.W., Ethnomusicology and History of Music.-Ethnomusicology: History, Definitions, and Scope. Edited by Kay Kaufman Shelemay. New York & London, 1992, p. 127-133.

266. Schlesinger K., The Greek Aulos. A study of Its Mechanism and of Its Relation to the Model System of Ancient Greek Music. Croningen, 1970.
267. Seeger A., Why Suyá' Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People, Cambridge, 1987.
268. Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. Edited by Gregory F. Barz, Timothy J. Cooley. New York, Oxford, 1997.
269. Shelemay K. K., The Ethnomusicologist, Ethnographic Method, and the Transmission of Tradition.– Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. Edited by Gregory F. Barz, Timothy J. Cooley. New York, Oxford, 1997, p. 189- 203.
270. Shepherd J., Music As Social Text. Cambridge, 1991.
271. Stokes M., Introduction: Ethnicity, Identity and Music.–The Musical Construction of Place. Edited by Martin Stokes. Oxford/New York, 1997, p.1-29.
272. Tadevosyan A. and Petrosyan H., The Blacksmith. - Armenian Folk Arts, Culture and Identity. Eds. L. Abrahamian, N. Sweezy. Bloomington and Indianapolis, 2001, p. 207-217.
273. Yemjakyán L., Pikichian H., The Symbol-Melody in Armenian Traditional Music.- 34th World Conference, ICTM. Nitra, Slovakia, 1997, p. 120-121.

Հապավումների ցանկ

ԱՀ – Ազգագրական հանդես
 ԴԱՆ – Դաշտային ազգագրական նյութեր
 ԵՊՀ – Երևանի պետական համալսարան
 ԷԱԺ – Էմինեան ազգագրական ժողովածու
 ՀԱԲ – Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն
 ՀԺՀ – Հայ ժողովրդական հեքիաթներ
 ՋԲ – Ե. Լալայան, Ջավախքի բուրժուներ
 ՊԲՀ – Պատմա-բանասիրական հանդես
 ՊՀ – Պատմական Հայաստան
 СЭ – Советская этнография

ԱՆՎԱՆԱՅԱՆԿ

Աբելյան Մ. – 166, 167, 175, 202, 217
Աբրահամյան Լ. – 7, 8, 188, 195,
Աթայան Ռ. – 11, 13, 165, 214, 216,
220, 222, 232
Այվազյան Ա. – 108
Ամանիա Շիրակացի – 6
Արիստոտել – 5
Արևշատյան Ա. – 6, 125

Բարսեղ Կեսարացի – 6, 125, 126,
197
Բդոյան Վ. – 87.
Բենսն -193
Բյուխեր Կ. – 12, 17, 72
Բրուտյան Մ. – 11, 13, 20, 87

Գրիգորյան Ռ. – 20, 25

Դավթակ-Քերթոլ – 165
Դավիթ ճարգարեն – 193, 203, 205
Դարվին Չարլզ – 12, 57, 157
Դեմոդոկոս – 204
Դեմոկրիտես – 205

Եղիազարյան Գր. – 107, 108
Երնջակյան Լ. – 11, 107

Ջահիրյան – 205, 208

Էդիպ արքա – 204, 205
Էլիադե – 122, 208
Թագակյան Ջ. – 11, 12, 63, 64,
87, 88, 89

Թադևոսյան Ա. – 191, 224
Թահմիզյան Ն. – 5, 6, 11, 191, 195
Թումանյան Մ. – 11, 17, 47, 49

Իսրայելյան Ա. – 125
Իսրայելյան Ռ. – 16

Լալայան Ե. – 92, 121, 122, 124,
125, 174
Լիսիցյան – 49, 169, 174, 191, 221,
224
Լևոնյան Գ. – 203, 204, 208
Լևի Մարոս – 6, 7, 196

Խուդաբաշյան Կ. – 14, 205
Խենճյան Է. – 175, 183, 184
Կարախան – 107, 117
Կոմբարյեն Ժ. – 12
Կոմիտաս – 11, 12, 13, 18, 83, 87,
88, 91, 94, 95, 214, 215, 216, 217,
220, 222, 225, 230, 231

Հարությունյան Մ. – 35, 36, 42, 43
Հոմերոս – 204, 205

Մանուկյան Մ. – 11
Մելիքյան Մայ. – 11, 24
Մուրադյան Հայրիկ – 219

Նարեկացի Գրիգոր – 167
Ներսես Մեծ – 166
Ներսես Շնորհալի – 105, 165

Շագոյան Գ. – 105
Շերան – 188
Շումուպֆ Կ. – 12

Չալիկյան Կ. – 16, 86
Չարենց – 16
Չեկերի – 205

Պլատոն – 5, 214
Պյոթագորաս – 5

Ջիվանի – 206

Սահակ Պարբե – 6
Սահակյան Ա. – 11
Սարգիստան Հ.
Սեդրոսյան Կ. – 208
Սիգեր Ա. – 6, 7, 25
Սիմոնյան Լ. – 217
Սպենսեր Հ. – 12
Սրվանձտյանց - 193
Սուրբ Կարապետ – 203, 205, 206,
208

Տիրեսիաս – 204, 205
Տյերստ Ժ. – 12, 216

Փահլևանյան Ա. – 11, 232
Փավստոս Բուզանդ – 166, 174
Փարաջանով Ս. – 192,

Քաջբերունի – 132, 133, 134
Քոչարյան Ա. – 11

Քրիստոս – 42, 47, 101, 201, 225
Քուշնարյան Քր. – 11, 87, 180, 181

Օրմանյան Մ. – 126, 191,
Օրփեոս – 205

Аверинцев – 205
Елизаренкова – 209, 222
Ерицов - 87
Kottak - 8
Мазо – 169, 170
Martin Stokes – 6
Топоров – 205, 209, 218, 222
Успенский – 95, 96
Shepherd – 6

ՏԵՂԱՆՈՒՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

Արարատ – 173
Արագածոտն – 101, 103
Արև-մոյան Հայաստան – 16, 20,
36, 48
Արևելյան Հայաստան – 16

Ալաշկերտ – 43
Ալավերդի – 24, 88
Ալեքսանդրապոլ, Ալեքսպոլ – 205,
208, 209
Ախալցխա – 11, 176, 185, 186
Ախալքալաք – 11, 100, 105
Ախուրյան – 140
Ակն – 43
Ակներ գ. – 23, 101
Աղավնաձոր – 17, 33, 99, 100
Այգեհեկիտ – 119, 169
Ապարան – 124, 130, 216, 218,
221, 224, 229
Ասպինձա – 11
Արցախ – 105, 114, 173
Արորի գ. – 88

Բայանդուր գ. – 140
Բանանց – 11
Բաքու – 25
Բորչալու – 94, 122

Գեղարքունիք – 173, 180, 181, 224
Գողգոթա – 201, 225
Գլանձոր – 29, 98, 99, 182
Գյումրի – 105
Գողգոթա – 201
Գորիս – 110
Գումբուրդո գ. – 100

Եղեգիս գ. – 28, 40
Եղեգնաձոր – 98
Երևան – 42, 72, 73, 74, 75, 76, 77,
78, 79, 80, 81, 82, 109
Եփրատ գետ – 16

Թալին – 124, 216
Թիֆլիս – 116
Թովուզ գ. – 183, 184,
Լոռի – 20, 23, 35, 72, 88, 92, 93, 94,
95, 101

Շավկա – 11, 105

Կոտլինա / Զյոբահիա – 199

Հազվի գ. – 88
Հալիձոր գ. – 110
Հայաստան – 5, 11, 15, 16, 20, 23,
36, 48
Հերիեր գ. – 27, 30, 37, 38,
Հյուսիսային Արցախ – 11, 104
Հորբատեղ գ. – 36
Հորդանան գետ – 35, 36, 42

Ղարս – 92, 93
Ղրիմ – 42

Մալիշկա գ. – 31
Մարտակերտ գ. – 113,

Մեղրի – 104, 105, 225

Մդարք գ. – 88

Մուշ-Բուլանըխ – 47

Շանշաղին – 175

Շիրակ – 24, 105, 130, 173, 205, 224

Ջավախք – 11, 43, 101, 103, 120, 124, 130, 138, 139, 167, 176, 195, 224

Մանասին – 88

Սյունիք – 104

Սպիտակ ք. – 104, 130, 224

Վարդաբլուր գ. – 87

Վայոց ձոր – 17, 20, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 44, 98, 99, 100, 104, 177, 178, 195, 224

Վասպուրական, Վան – 47, 91, 92, 100, 101

Տավուշ – 95, 101, 103, 104, 119, 120, 169, 173, 183, 184, 224

Տուրքլի գ. – 120

Ուտիք – 130

Քարիատ – 11

Քարագյուլի գ. – 26, 28, 29, 31, 39, 44, 45, 63, 83, 178

ԱՌԱՐԿԱՅԱՑԱՆԿ

ազար, ազարբաշի մակար, մակարապետ – 133, 140, 141

ազգաբանություն, ազգագրություն – 7, 88, 94

աղոթք – 42, 43, 47, 48, 189

ամփոփում – 44, 83, 97, 162, 197

այծ, այծապար – 138, 163

անձրևաբերություն – 47

աշխարհայացք, աշխարհընկալում – 8, 10

աշուղ, աշուղական – 130, 134, 162, 167, 169, 170, 202, 206, 205, 207, 208, 209, 210,

առագաստ – 105, 106, 135

առասպել, առասպելաբանություն – 6, 7

առունին, առօրյա – 7, 8, 10, 14, 18, 63, 71, 83, 86

առօրյանություն – 13, 18, 42, 72

ասերգ – 7, 12, 18, 19, 20, 22, 25, 26, 34, 35, 42, 44, 47, 48, 57, 62, 71, 72, 83, 84, 85

Աստված, արարիչ, տիեզերաստեղծ – 5, 9, 24, 89, 93, 94, 108, 124, 125, 189, 192, 194, 197

ավանդական կյանք – 7, 8, 9

ավանդույթ – 8, 24

արիեստ, արիեստավոր – 6, 10,

12, 17, 19, 50, 71, 72, 109, 205

արքեպիսկոպ – 109

բայարի – 169, 205

Բայրուկեն – 51

բանասաց – 8, 14, 15, 16, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 42, 48, 57, 83, 85, 86, 88, 89, 94, 190

բանաստեղծական տեքստ – 13, 14, 21, 25, 26, 83, 84

բանահյուսություն – 10, 12, 13, 14, 17, 18, 19, 20, 22, 25, 26, 34, 35, 71, 83, 86, 87

Բարեկենդան – 48, 49, 54, 163, 165, 201, 217

բրժո, բրժի – 17, 62, 67

բուժել – 202, 209, 226

Բուկլեբարան – 47, 51

գերդաստան – 35, 36, 129, 137

գյուղ – 11, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 23, 26, 63, 71, 72, 83

գովիլ-ծաղկացնել, գովք – 10, 13, 18, 19, 42, 43, 83, 84, 85, 86

գովազդ – 71, 83

գութան, գութաներգ – 87, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 98

Դան-դան – 34, 35

դաշտային նյութեր – 8, 9, 11, 18, 19, 48, 103, 190

դաստա – 9, 137, 164, 176, 177

դարբին – 136, 224

դափ – 136, 137, 164, 176, 177, 201

դրնգո – 17, 35, 36, 40, 41

դիրքիժոր – 6, 7

դիւղ – 123, 125, 132, 136, 137, 164, 176, 177, 201

դուդուկ – 106, 108, 137, 164, 167, 176, 177

եզմորբեր, մասցո – 104

եկեղեցի – 101, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 136, 164, 166, 191, 193, 194, 196, 201

երաժշտաբանահյուսական – 12, 13

երաժշտաբանաստեղծական – 17, 88, 90

երաժշտագիտություն – 7, 8, 9, 15

երաժշտախոսքային – 4, 7, 8, 9, 14, 20, 21, 24, 26, 34, 36, 42, 43, 46, 48, 49, 50, 62, 63, 71, 72, 83, 85, 88

երաժշտական տեքստ – 9,

երգ կապել, երգ – 10, 15, 58, 207

երկնավզիկ – 14, 17, 25, 26, 42, 43, 44, 57, 62, 85

երկրագործություն – 87, 88, 90, 93, 94, 95, 97, 98, 103, 104

զանգ, զանգակ – 47, 85, 125, 164, 200, 201

Ջատիկ – 49, 190

զարդանախշ – 9

զոհ, զոհաբերություն – 48

զուտնա – 103, 106, 107, 108, 123, 192, 196, 201, 202, 105, 209, 219

էքմոերաժշտագիտություն – 6, 8, 9

ընկերային – 6, 7, 15

ընտանիք – 9, 125, 126, 128, 131, 136, 137, 139, 164, 165, 168, 176

քազավոր – 106, 124

քազվորագովք – 10, 104, 127, 132, 134, 135, 136, 139, 162, 163

քաղում, քաղման ծես – 8, 9, 164, 166, 175, 177, 201, 224

քառ – 164

քմբուկ – 9, 193, 195

քոնոցի, քոնի-քոնի – 10, 12, 13, 16, 17, 19, 21, 22, 23, 25, 34, 35, 37, 38, 39, 42, 44, 85

ժանր – 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 27, 35, 44, 57, 71, 83, 84, 86, 127, 128, 130, 137, 162, 163, 164, 165, 170, 175, 176

ժառանգականություն – 10, 29, 49

ինքնություն – 7, 195, 212, 215

լարախաղաց – 139, 203

լաց, լալիք, լալյաց – 8, 9, 14, 15, 16, 17, 19, 26, 34, 35, 36, 42, 46, 48, 57, 58, 62, 63, 64, 83

լողացնել – 18, 42

խաղ, խաղացնել – 18, 34, 36, 46, 57

խաղարկային – 19, 46

խաչ, խաչքար – 88, 89, 90, 92, 95, 104, 105, 107, 109, 110

խնջույք, խրախճանք – 97, 122, 130, 137, 138, 140, 141, 163, 164, 165, 191, 192, 201, 209, 213, 223

խրհրդանիշ – 108, 109, 121, 124, 136, 137, 138, 170, 177

ծագում – 12, 15

Ծաղկազարդ – 47, 125, 201

ծաղկոց – 126, 128, 131, 133, 139, 161, 163

ծաղրածու – 123, 139

ծես, ծիսակարգ – 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 26, 34, 35, 36, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 57, 58, 62, 63, 64, 71, 72, 83, 84, 85, 86, 123, 126, 128, 131, 140, 163, 164, 165, 172

ծխական – 6, 7, 8, 9, 10, 12, 15, 42, 43, 46, 47, 48, 49, 50, 85, 86, 87, 90, 91, 97, 103, 104, 107, 108, 109, 110, 200
ծնծղա – 47, 125, 164, 193, 197, 198, 200
ծնունդ, սկիզբ – 7, 8, 9, 14, 19, 43, 63, 208

կանոնիկ, կանոնավոր – 9, 10
կանչ – 4, 9, 12, 14, 18, 71, 72, 73, 88, 89, 90-98, 103-115
կարկաչա – 47, 201
կենսընթաց, կենսակերպ – 6, 8, 9, 10, 21, 57, 71
կենսալորտ – 8, 10, 13, 46
կենցաղ – 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 23, 27, 34, 57, 62, 63, 71, 72, 83, 85, 86
կին, կանանց – 14, 20, 26, 27, 49, 57, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 105, 108
կշռույթ – 5, 12, 14, 20, 25, 26, 34, 35, 48, 63, 83
կրկնեղ, կրկնակ – 21, 25, 34, 35, 36, 41, 49, 63, 83, 84
կով կբել, կբի եղ – 9, 18

հաղորդակցություն – 62, 71, 83
Համբարձման տոն – 47, 56, 124, 190, 208
համայնք – 8, 9, 47, 48, 49, 50, 124, 194,
համքարություն – 205,
համպատրաստից հորինվող, հանկարծաբանություն – 10, 15, 16, 18, 19, 20, 22, 24, 29, 36, 43, 44, 48, 57, 62, 83, 84, 85, 86, 29, 36, 43, 44, 48, 57, 62, 83, 84, 85, 86, 171, 207
հանրույթ, հասարակություն – 5, 6, 7, 8, 10, 12
հավերժություն – 9, 47, 48, 50, 91, 92
հարացույց – 9, 24
հարսանիք, հարսանեկան ծես – 4, 7, 8, 9, 24, 35, 36, 50, 85, 86, 104, 105, 108, 126, 127, 128, 134, 138, 139, 140, 163, 164, 165, 166
հարս – 8, 17, 26, 35, 57, 83, 85
հեքանոս, հեքանոսական – 96, 97, 192, 196, 199, 200, 201, 203, 208, 213, 216
հնչյունային տեքստ – 7, 13, 18, 19, 57
հնչյունախոսքային – 17, 49
հնչյունային դարձվածք – 18
հռովել – 9, 13, 17, 36, 87, 89, 90, 91, 94, 98

ձայնագրություն – 7, 18, 22, 88,

105
ձայնակարգ – 5, 63, 64, 106
ձայնարկություն – 14, 17, 25, 26, 42, 44, 57, 62, 85, 90
ձայնարտաբերում – 6, 57
ձայնամանակում – 62
ձենով ասել – 4, 14, 15, 20, 42, 85

ճանապարհ – 122, 126, 128, 136, 140, 162, 164, 168, 172, 176, 189, 227

մանուկ, մանկական – 3, 4, 11, 18, 20, 36, 62
մանկախաղաց երգ – 20, 21, 27, 34, 35, 36, 42
մաքրագործում, խնքնամաքրում – 200
մկրտություն – 42, 43
մոզական հնայանք – 12, 46, 86

նախաքրիստոնեական – 46, 103, 104, 196, 197, 198, 199, 201, 216
Նոր տարի – 47, 109, 125, 134, 200
նվագարան – 4, 6, 9, 10, 47, 50, 91, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 123, 125, 126, 127, 130, 137, 139, 162, 165, 167, 176, 177, 190, 193, 194, 196, 197, 199, 200, 201, 224
նվագարանագործ – 10, 125, 188, 189, 190, 193, 194, 195, 224
Նուրի – 9, 16, 19, 35, 47, 48

շեփոր – 108, 201
շուրջպար – 105, 108, 128, 132, 140

ողբ, ողբասաց – 10, 163, 164, 167, 170, 171, 172, 173, 174, 176
ողբ-գովք – 19, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 174, 175, 176

չար աչք – 43
չարխափան – 43, 47, 190, 191, 194, 195, 199, 200, 225
չափ, չափակշռույթ – 12, 14, 34, 48, 87
չափակարգ – 5, 20, 26, 42, 63, 72

պատկերագրություն, պատկեր – 201
պար, պարացնել – 17, 18, 34, 103, 132, 188, 192, 198, 199, 201, 202, 221, 227
պարերգ – 129, 130, 131, 137, 175
պարկապուղ, տիկ – 105, 139, 140, 195,

ռաբիս – 7, 167

ռիթմ – 5, 9, 12, 17, 18, 20, 21, 25,

26, 34, 35, 48, 57, 72, 73, 83, 85, 86, 127, 130, 134, 165, 171, 175, 192, 196, 211, 212, 216

սազ – 164, 210
Սահարի – 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 164, 165, 216
սաղմոս – 197, 198, 199, 200, 202, 225, 229
սրբավայր, սրբազան – 72, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 141, 147, 164, 165, 190, 200, 202, 205, սրինգ – 106

Վարդավառ – 124, 125, 190, 201, 205
վաղայն – 10, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 208, 224, 232
վերապրուկ – 13, 202

տավիղ – 199
տեմբր – 189, 192
տիեզերք – 5, 6, 9, 12, 15, 46, 48, 194
տղամարդ – 14, 26, 27, 44, 48, 49, 85, 89, 92, 93, 94, 103, 104, 105, տոն, տոնական – 8, 17, 19, 46, 47, 190, 191, 192, 197, 200, 201, 208, 212, 216

ուխտագնացություն, ուխտավայր – 8, 126, 205, 224

փեսի ծառ – 131, 132, 133, 135, 136

քաղաք, քաղաքաբնակ – 8, 11, 18, 22, 24, 49, 63, 71, 72, 105
քամանչա – 106, 107, 108, 137, 176
քանոն – 137, 164, 199
քաղոր, քաղորկին – 129, 130, 132, 133
քեմանի – 164
քնար – 199
քնացնել – 12, 18, 21, 22, 24, 26, 27
քրիստոնեական – 46, 125, 193, 196, 197, 200, 201, 202, 216
բշոց – 47, 125, 196, 200, 201

օջախ – 5, 8, 12, 15, 16, 21, 23, 35, 44, 49, 63, 73, 190
օրհնանք, օրհնանք-մաղբանք – 9, 42, 49, 103, 191, 216, 221
օրոր, օրորոցային – 5, 8, 10, 12, 13, 15, 16, 17, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 31, 32, 33, 35, 36, 42, 43, 44, 49, 62, 63, 73, 83, 85, 86, 164

ֆուկլոր – 12, 17, 88, 166

ՀՈՒՓՍԻՄԵ ՎԱՀՐԱՄԻ ՊԻԿԻՉԻԱՆ
HRIPSIME PIKICHIAN

ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ
ՀԱՅՈՑ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ԱՌՏՆԻՆ ԵՎ
ՏՈՆԱԾԻՍԱԿԱՆ ԿՅԱՆՔՈՒՄ

MUSIC IN THE ARMENIAN
DAILY AND RITUAL LIFE

Publisher – “Amrots group” Ltd.
3/26 Kassyan str., Armenia, Yerevan

Շապիկին՝
«Ծնունդ» (Խաչքար, XVII դար, Սողք, այժմ՝ Էջմիածնում)
Լուսանկարը Համլետ Պետրոսյանի

Հրատարակիչ՝ «Ամրոց գրույ» ՍՊԸ
«Գրքարվեստ» հանրապետական և միջազգային
մրցանակաբաշխությունների մրցանակակիր
Երևան, Կասյան 3/26
Հեռ. 27-08-56
E-mail: amrots@freenet.am, amrots_group@yahoo.com

Չափսը՝ 70x100 ¹/₁₆, տառատեսակ՝ Արիալ, Թայմս,
թուղթ՝ օֆսեթ 80 գր., տպագրություն՝ օֆսեթ, 19,5 սլայմ. տպագր. մամ.:
Տպարանակ՝ 300 օրինակ:

Տպագրված է «Տիգրան Մեծ» հրատարակչությունում
Отпечатано в издательстве “Тигран Мец”