

ԿՐԿՆԱԿՆԵՐԻ ԽՈՍՔԱՅԻՆ-ՏԱՂԱՋԱՓԱԿԱՆ ԳՈՐԾԱՌՈՒՅԹԸ
ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐՈՒՄ

Ռ. Հ. ԽԱՋԱՏՐՅԱՆ

Ժողովրդական Լրգերի կրկնակներն իրենց մեղեդային և տեքստային համաժամանակյա կրկնությամբ առաջ են բերում ձայնային-երաժշտական և խոսքային-տաղաչափական ռիթմիկա: Ժողովրդական երգերի խոսքային-տաղաչափական ռիթմը և տաղաչափական այլ հատկանիշներ սովորաբար դուրս են մնում ուսումնասիրողների տեսադաշտից: Եվ ինչպես Մ. Պ. Շտոկմարն է ընդգծում, հաշվի առնելով ժողովրդական երգերի մեղեդին, նրանց վոկալ-ձայնային բնույթը, ժողովրդական երգի խոսքային-տաղաչափական արվեստը երբեմն ընկալվում է իբրև սոսկ երաժշտական-ռիթմական համակարգ: Նման մոտեցման պատճառն այն է, որ ժողովրդական երգերի տեքստն ու մեղեդին իրարից անբաժան են, և տեքստի ռիթմը կարող է փոխարինվել մեղեդու ռիթմով: Սակայն երգերի վոկալ բնույթը երբեք չի կարող խաթարել բանաստեղծական խոսքի՝ ոտանավորի կառույցը, և ինչպես երաժշտությունը գործ ունի երաժշտական հնչյունների հետ, ապա խոսքն էլ իր հերթին հնչյունների կարգավորված համակարգ է, և բանաստեղծությունը՝ «որոշակի լեզվի և որոշակի դարաշրջանի հնչյունաբանորեն կարգավորված խոսք»¹: Ինչպես երաժշտության, այնպես էլ խոսքի հիմնական պայմանը ռիթմն է, իսկ շափածո խոսքի երաժշտական ռիթմը ուսումնասիրում է տաղաչափությունը, որն, ըստ Մ. Աբեղյանի, գործ լուծի բացարձակ երաժշտական պահանջների հետ: Նրա նպատակն է ռիթմ առաջ բերել լեզվի ընձեռած միջոցներով²:

Ժողովրդական երգերում կրկնակները կարգավորում և կազմակերպում են պարային (եթե պարերգեր են), երաժշտական, ինչպես նաև՝ խոսքային ռիթմիկան, միաժամանակ նպաստելով երգային կառույցի ամբողջականությանն ու ներդաշնակությանը: Սա արդեն բխում է դրանց ծագման համադրական բնույթից: Ավանդաբար ժառանգված երգային տեքստը պահպանել և ամրապնդել է նաև ավանդական կայուն ռիթմիկա³: Զգալական որևէ հնչյունի կամ վանկի պակասը, ինչպես նաև հավելուրդը, կարող է առաջ բերել բանաստեղծական շափի փոփոխություն և ազդել նաև երաժշտական մեղեդու վրա՝ առաջացնելով ռիթմական ձևափոխություններ: Այդ իմաստով, երաժշտագետները մշտապես հարազատ են մնում բանաստեղծական տեքստին (ծավալին), մեղեդային կոմպոզիցիան զարգացնելով բանաստեղծական շափի շրջանակներում, ինչպես Կոմիտասն է նշում՝ գրանցելով ամենափոքր ձայնարկությունն անգամ: Կոմիտասը ևս նախապատվությունը տալիս է տեքստին, քանզի մեղեդին երբեմն նույնն է մնում, իսկ տեքստը՝ մշտապես փոփոխվում է ու թարմացվում⁴: Ընդգծելով խոսքի շափական ձևի և մեղեդու միասնությունը, Մ. Աբեղյանը նույնպես առաջնությունը տալիս է «բառ-ոտանավորին»⁵: Տեքստին համապատասխան, երգասացը փոխում է նաև մեղեդին, եթե բավարարում է բանաստեղծական շափը՝ ռիթմական միավորը: Այդ դեպքում կարող են փոխվել նաև հիմնական ռիթմիկան կազմակերպող կրկնակները: Այս առումով էլ ան-

¹ Մ. Պ. Штокмар, Исследования в области русского народного стихотворения, М., 1952, с. 11—12.

² Մ. Աբեղյան, Հայոց լեզվի տաղաչափություն, Երևան, 1933, էջ 45:

³ Մ. Պ. Штокмар, նշվ. աշխ., էջ 410:

⁴ Կոմիտաս, Հոգևածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 29:

⁵ Մ. Աբեղյան, Երկեր, հ. Բ, Երևան, 1967, էջ 27:

հրաժեշտ է դառնում ժողովրդական երգերի կարևոր բաղադրամասերից մեկի՝ կրկնակների կառուցվածքային-տաղաչափական առանձնահատկությունների հետազոտությունը:

Կրկնակների տաղաչափական արժեքն ամենից առաջ այն է, որ դրանք երգային հորինվածքի համակարգում ստեղծում են ոչ միայն տների ու տողերի սերտ միասնություն, այլև ապահովում են բանաստեղծական որոշակի շափ, ստեղծում տաղաչափական ամբողջություն և կշռույթ:

Պարզագույն, թերևս հնագույն կրկնակները (լբ, լբ, լբ, լբ, լբ, լբ⁶, էյ, էյ, էյ, էյ⁷) համաչափ կրկնվող հնչյունական շարքեր են, ունեն տաղաչափական պարզ կառուցվածք և տարբերվում են ռիթմական բարդոտնյա կրկնակներից, որոնք ունեն իմաստակառուցվածքային լիարժեք ամբողջականություն և ավարտվածություն: Տեքստային հետագա զարգացման ընթացքում, հնչյունական այս պարզ շարքերը հարակցվում են բառային և տողային միավորների հետ: Օրինակ՝

Վայ լբ, լբ, լբ,
Վայ լբ, լբ, լբ, լբ, լբ, լբ,
Ով է տեսել սիրած յարը մոռանա,
Ով մոռանա՝ էրկու աչքով կուրանա⁸:

Վա՛յ, վա՛յ, վա՛յ, վաճվում եմ,
Վա՛յ, վա՛յ, վա՛յ, հալվում եմ,
Հալվում, վառվում եմ⁹:

Դադարում է միավանկ հնչյունաշարային կրկնակների ռիթմական անկախ գոյությունը, որոնք հարակցման տարբեր ձևերով առաջ են բերում բարդ ռիթմական միություններ:

Միավանկ պարզ կրկնակները համաշխարհային և տողի՝ ռիթմական միավորի մեջ երբեմն ստեղծում են համանման վանկերի ծավալման և ռիթմական զարգացման պոտենցիալ հնարավորություն, որի հետևանքով հնչյունական հոսքային շարքերը առաջ են մղվում բաժարացող ռիթմով, զորեղ ամբարձումով, իսկ վանկային ծավալումները՝ խոնարհումով, որոնք արտասանական տեղումբյամբ ստեղծում են ռիթմական զորեղ զգացում և տակտ:

Պարզ կրկնակների խոսքային-տաղաչափական կառուցքի հիմքում ընկած է երկանդամ տողակարգը՝ պարզ ոտքերով նույնատիպ վանկերի միությունը, որը ստեղծում է աղատ տակտով որոշակի բանաստեղծական շափ: Նմանատիպ պարզ ոտքերով կազմված ռիթմական միավորներն ունեն ուժեղ շեշտեր, բաղադրվում են նույնանման վանկերի ծավալումով ու զարգացումով՝ առաջ բերելով հավասար տեղողությամբ երկամանակ տակտեր, որոնք հենվում են համատիպ պարզ ոտքերի հաջորդության վրա: Այսօրինակ կրկնակ է ժՀամբարձման երկուշարթին» պարերգի Սասնո տարբերակը.

Նա՛յ, նա՛յ, նա՛յ, նա՛յ
Նա՛յ, նա՛յ, նա՛յ, նա՛յ
Նա՛յ-նըր, նա՛յ, նա՛յ
Նա՛յ-նըր, նա՛յ, նա՛յ
Ջա՛յ-նըր նա՛յ¹⁰:

Կրկնակի ծավալային զարգացումը, ռիթմի հաճախականությունը կախված են կատարողից, այսինքն, որքան է նա կրկնում բաղադրված միավորը,

6 Ն. Զ ա ն ի կ յ ա ն, Հնությունք Ակնա, Թիֆլիս, 1695, էջ 404:

7 Մ. Թ ու մ ա ճ ա ն, Հայրենի երգ ու բան, հ. 2, Երևան, 1983, էջ 144:

8 Ա. Բ ու տ յ ա ն, Ռամկական մրմունջներ, Ալեքսանդրապոլ, 1898, էջ 91:

9 Վ. Ս ա լ վ ե լ յ ա ն, Երգարան, Երևան, 1956, էջ 95:

10 ՀՍՍՀ ԳԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի բանահյուսության արխիվ, Ռ. Խաչատրյանի ֆոնդ, FRI: 0489 (այսուհետև՝ FRI):

մինչև վերջնական դադարը: Այստեղ ուիթմական շեշտերից է կախված պարզ ուղղորդի ամանակը: Խիստ կարգավորված հերթագայությունը հնչյունական այս համակարգով կրկնակներն առաջ են ընթանում բարձրացող-ընկնող ուիթմով, հատկապես նույնատիպ վանկային ծավալումների դեպքում, որոնց մեջ զորեղ շեշտերը ինքնատիպ կրկնությամբ ընդգծել են նաև պարզունակ այս միավորների կորցրած իմաստային նշանակությունը («նա՛ր, նա՛ր, նա՛ր, նա՛ր»)¹¹: Հարկ է նշել նաև, որ այս տիպի հնչյունաշարային կրկնակները վաղնջական են, ունեն ծիսապարբերային ծագում, իրենց զորեղ շեշտերով համադրվել են պարային շարժումներին ու երաժշտությանը՝ ենթարկվելով խոսքի ուիթմական շեշտերի մեկ այլ տարբերակ, որը կազմված է նույնանման վանկերից, բայց առաջ է ընթանում ծանր ու դանդաղ մեղեդային ուիթմով: Օրինակ՝ «Համաբարձման Երկուշաբթին» պարերգի մեկ այլ (Մշո տարբերակի) կրկնակը:

Նա-նա՛յ, նա՛յ,
Նա՛յ-նըր, նա՛յ¹²:

Այստեղ արդեն զորեղ շեշտերին փոխարինում է ձայնավորների արտասանության երկարացումը, և վանկերի երկար ամանակով ստեղծվում ուիթմական թալանություն ու մեղեդայնություն: Թերևս, այստեղ դեր են խաղում նաև բանասաց-կատարողների խառնվածքը, բնաշխարհի յուրահատկությունը (լեռնցի է, թե դաշտավայրից), տրամադրությունը և այլն: Կատարման-ավանդման հանգամանքն էլ, անշուշտ, իր հետ բերում է բնաշխարհին բնորոշ տեքստային-բանաստեղծական շափի որոշակի փոփոխություններ, հետևաբար՝ տաղաչափական ուրույն առանձնահատկություններ և ուիթմիկա:

Պատկերն այլ է. դառնում, երբ պարզ կրկնակներից բաղադրված ուիթմական միավորները ոչ միայն երաժշտական, այլև խոսքի ծավալային զարգացման ընթացքում միանում են իմաստային-ուիթմական միավորներին, առաջ բերելով կառուցվածքով բարդ միավորներ՝ խառը տողակարգով կրկնակներ, որոնց տակտերի ամանակը դառնում է հավասար վանկային, ինչպես նաև իմաստային ծավալման համեմատ: Օրինակ՝

Լե-լըմ լե, լե,
Լե-լըմ լե, լե,
Լե, լե, լե, Մըյրա
Սևիգ սիրուն շադ խորոդիդ 4/4
Խորոդիգ Մըյրոն¹³: 3/2

Կամ՝

Նանիդ, նանիգ. նա, նանիդ պզտիկ աղջիկ
Դու հս իմ խարջիգ¹⁴:

Տաղաչափական այս խառը հաջորդության մեջ վճռական դեր են խաղում ոչ միայն շեշտերը, այլև ածանցված բառային միավորների բովանդակությունը (իմաստը կամ հատկանիշը): Պարզ հնչյունական միավորների հարակցումը բառային իրողությունների հետ (վերոհիշյալ ձոներգի կրկնակում՝ «Մըյրոն»,

¹¹ «Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն», հ. 3, Երևան, 1972, էջ 105: Նար-չրային ոգի կամ աստվածություն, որի պաշտամունքը իր արձագանքն է գտել հայ ժողովրդական երգերի կրկնակներում [Տե՛ս Լ. Խաչատրյան, Պաշտամունքային տարրերը Սասնո և Տարոնի պարերգերի կրկնակներում (ՀՍՍՀ ԳԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ, Գիտական նստաշրջան՝ նվիրված Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատվելու 60 ամյակին, Ձեկուցումների թեզիսներ, Երևան, 1980, էջ 49—50)]:

¹² FRI: 0559:

¹³ FRI: 1315:

¹⁴ Կենցաղավարող երգային բանահյուսությունից (այսուհետև՝ ԿԵՐ):

մյուսում՝ «պզտիկ աղջիկ») դառնում են կրկնակի ծանրության կենտրոնը, իմաստային այն հենակետը, որի շուրջ ստեղծվում են պարզ և բարդ միավորների զուգորդում ու հավասարակշռություն: Աղատ ոտքերով կրկնակների այս առանձնահատկությունը, որը ստեղծում է պարզ և բարդ ոտքերով ոտանավորի չափի անհամասնություն, համաձայնեցվում և հավաստվում է ոչ միայն շեշտերով, այլև բաղադրված բարդ միավորների բովանդակությամբ, որի որոշակի ռիթմական հավասարակշռիչ դերը ընդգծել է Մ. Աբեղյանը¹⁵: Տաղաչափական այս բնական կառուցվածքը (խառը տողակարգով) բնորոշ է եղել նաև հոգևոր երգերին (շարականներին) և հին վիպական բանահյուսությանը¹⁶:

Ռիթմական առավել բարդ կառուցվածք ունեն ներքին-տրոհվող կրկնակները, որոնք ամբողջությամբ կրկնվում են երգերի սկզբում, այնուհետև դրանց ռիթմական վերջնամասերը կամ ռիթմական ամբողջ միավորը՝ առղը, տրոհվում են տեքստում, միանալով խաղերի բանատողերին և հարակցման այլազան ձևերով ստեղծում ոչ միայն ռիթմական միավորների ընդլայնում, այլև ռիթմական լիարժեքություն և հանգակցություն:

Օրինակ (կրկնակ)՝ Մանդր անձրե, մանդր անձրե,
Մանդր անձրե, թուխ, թուխ ամբեր,
Հարավ քամին մեր շամբեր:

Սասնա գեղին ջուխտ մե հարս, թուխ ամբեր
էլեր են կեղ գլողեն, մանդր անձրե
Կըց նուան հագ գշողեն,
Հարավ քամին մեր շամբեր¹⁷:

Այս տիպի կրկնակների տրոհվող ռիթմամասերը կարող են լինել՝
ա) Զգացական շեշտեր կրող հնչյունական կրկնակներ, որոնք ստեղծում են հուզականություն, հորդոր և խոսքի երաժշտական տպավորություն.

=Օյ, օյ¹⁸ =Հոյ ամառն =Օխ լի, լի²⁰,
Թոյ աման¹⁹

Ռիթմական այս վերջնամասերը կրկնվում են բոլոր տողերի վերջում:

բ) Կրկնակի հիմնական գաղափարը մատնանշող բառեր կամ բառակապակցություններ, որոնք ոչ միայն ընդգծում են ռիթմական միավորների ավարտը, այլև շարահյուսորեն կապվելով տեքստին՝ իմաստային նշանակություն են ձեռք բերում, ինչպես՝

Յաման Մադո, Մարոյին, Մարո
Սալդատ տարան յարոյին, Մարո²¹:

«Մարո»-ն կրկնվում է բանատողերի վերջում: Կամ (կրկնակ)՝

Դան յավրում, դան յավրում:

Անուշիկս ես դուն յավրում,
Բերգուզելս ես յավրում²²:

գ) Դարձվածային կրկնակներ, որոնք մեծ մասամբ ունեն ռեդիֆային-բնույթ, իմաստով կարող են շաղերսվել տեքստին (երգի տողերին) և ստեղծել միայն քողարկված համահնչունություն. օրինակ՝

¹⁵ Մ. Աբեղյան, Հայոց լեզվի տաղաչափություն, էջ 110:

¹⁶ Ավետիք Բահաթրյան, Հին հայոց տաղաչափական արվեստը, Շուշի, 1891, էջ 35:

¹⁷ FRI.0569:

¹⁸ Գր. Հակոբյան, Հայրենի եզերք, Երևան, 1978, էջ 42—43:

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 202:

²⁰ Մ. Թումանյան, նշվ. աշխ., հ. 3, Երևան, 1986, էջ 161—162:

²¹ «Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն», հ. 9, Երևան, 1978, էջ 112:

²² Մ. Թումանյան, նշվ. աշխ., հ. 1, Երևան, 1972, էջ 229:

Հովասարեր, հովն անուշ

Յար խորոտիկ պագն անուշ²³:

«Հովն անուշ» և «պագն անուշ» ութմամասերը կրկնվում են բոլոր բանատողերի վերջում:

Լուսնադ էդ սարուն օլոր, հովն անուշ:

Համ խորոտիկ, համ բոլոր, պագն անուշ:

Կրկնակների տրոհվող ութմամասերը ձեռք են բերում ոճական, շարահյուսական և ութմական նշանակություն և երգերի բանատողերին միանում են բանաստեղծական չափի և ութմական անհրաժեշտության թելադրանքով՝

ա) ութմական անբավարարության դեպքում, երբ թերի է ութմը,

բ) ոտանավորի ընդլայնման և չափի փոփոխությունների դեպքում՝ աղերսված երգերի բանատողերի բովանդակությանը:

Կրկնվելով բանատողերի վերջում, սրանք դառնում են ութմավորման միջոցներ՝ առաջացնելով ութմական փոփոխություններ, իմաստային և հնչյունական զուգահեռականություն: Տաղաչափական և իմաստային ամբողջականությունն ունեցող կրկնակներում ութմը մեծ մասամբ կայուն է: Սովորաբար բառի բնական շեշտը և ութմական ոտքի շեշտը համընկնում են, երբեմն էլ կարող են չհամընկնել, առաջ բերելով կայուն-շարժական շեշտադրություն՝ կախված կատարողների դիտավորությունից. կանխամտածված փոխվում է բանաստեղծական ոտքերի շեշտադրությունը (այդ դեպքում շեշտը դրվում է խոնարհման տեղում), որը կատարվում է ութմական թարմության և բազմազանության համար՝ մեղեդու ութմական շեշտին համապատասխան:

Նա-րոյ, նա-րոյ, նա-րոյ ջան

Ես մարալ, յարս ջեյրան:

Նա-րոյ, նա-րոյ նա-րոյ ջան

Ես մարալ, յարս ջեյրան²⁴:

Այստեղ, շեշտի հետ կապված, տեղի է ունենում յամբական ոտքի փոխադրվումը քորեյով: Նման դեպքերում ութմական շեշտը դառնում է կարևոր նախապայման²⁵. փոխվում է վանկերի ամանակը, տակտամասերը ավելի են արագանում, որն ազդում է մեղեդու, ինչպես նաև շարժման վրա՝ արագացնելով պարային քայլերը:

Ի տարբերություն հնագույն հնչյունաշարային կամ բառային և հնչական հարակցումներով կրկնակների (որոնց ութմը փոփոխական է վանկային ծախսման համեմատ, իսկ կրկնակներն աչքի են ընկնում զորեղ ութմայնությունամբ), իմաստային ավարտվածությամբ ութմական մեծ միավորներն ունեցող կրկնակներում տեղի է ունենում ութմի կայունացում ու նվազում: Սրանք երբեմն հենվում են նաև իմաստային և շարահյուսական ամբողջությունն ունեցող անդամների վրա: Այսպիսի կրկնակներն ունեն խաղերի հետ հավասար ամբողջություն և ավարտվածություն և ավանդման ընթացքում կարող են փոխարինվել մեկը մյուսով (խաղիկ-կրկնակ, կրկնակ-խաղիկ փոխարկումներով): Այս տիպի կրկնակներին հատուկ են տաղաչափական 7—8, 10—11 վանկաչափերը:

Հանդիպում են նաև անհավասար չափեր (անհավասար տողերով), որոնք հավասարվում են ոչ միայն համանման անդամների առանձնահատկություններով՝ ստեղծելով ութմական ամբողջություն, այլև ներքին իմաստային զուգահեռականությամբ, որն ընդգծում է որևէ իրավիճակ կամ տրամադրություն: Օրինակ՝ 7 և 5 վանկանի խառը տողերով հետևյալ քառատող-կրկնակում ստեղծվել է ութմական ամբողջություն (1—3-րդ, 2—4-րդ տողերը հավասար են):

Յորեն եմ ցանե, յար ջան, 5+2/7

Մլե, կանաչե, 2+3/5

²³ FRI.1721:

²⁴ FRI.0651:

²⁵ Մ. Արևիկյան, Հայոց լեզվի տաղաչափություն, էջ 44:

Հեռու տեղ ախպեր ունիմ, 3 + 4/7

Ականջը կանչե՞մ: 3 + 2/5

Այդպիսի դեպքերում ուրիշ կարող է հենվել նաև արտասանական գործոնների վրա²⁷: Կրկնակներն իրենց հարակցման տարբեր ձևերով երգերի տողերի ու տների դասավորության մեջ նաև հանգակցման դեր են կատարում՝ նպաստելով երգային կառույցում համահնչունության (հանգերի) այլազան ձևերի դրսևորմանը: Խառը ոտքերով կրկնակների կառույցում, որոնք առաջ են գալիս հնչական և իմաստային միավորների հարադրումներով, չկա բանատողերի հանգավոր ավարտ:

Վայ լե, լե, լե, վայ լե, լե,	Վայ լե, լե, լե,
Վայ լե, լե, վայ լե, լե,	Վայ լե, լե, լե,
Ա՛խ շորանա, վա՛խ այ յար	Անուշ ես Սեդրակ, քնքուշ ես,
Չար մարդու լեզուն ²⁸ :	էթաս, էթաս ետ կանգնես,
	Իմանաս բլբուլ յար եմ ²⁹ :

Այս երևույթը ժողովրդական երգերում երևան է գալիս ավելի ուշ, երբ ի հայտ են գալիս կրկնակի իմաստային-շարահյուսական ամբողջական ձևեր, երբ երգի բաղադրամասերը՝ կրկնակն ու խաղիկը, ձևորեն բերում կառուցվածքային հավասար լիարժեքություն և իրար են զուգորդվում հետևյալ հանգակցումներով:

ա) Նույն հանգերով (aaaa, aaaaa)

Չոլի կռունկ՝ էրկեն վիզ,	Պոստները գլլի համեմ,
Յամաճ, արո, կարգե զիս,	Նեզուդ դի բերանս՝ ծամեմ:
Չարչի մարդու միտա զիս,	Սերս սրտիդ մեջը քամեմ
Օսկի համբոս մոռնա զիս ³⁰ :	Կայնի սեյր աճեմ, սեյր աճեմ
	Մառալ պոյիդ ես հեյրաճ եմ ³¹ :

բ) Կից հանգերով (aabb), երբ կրկնակն ու խաղիկը իրար են զուգորդվում հարադրությամբ:

Նարեն ելեր է, սար սնձի կերթա,	Վարդն ի բացվե վարդավառի շողերով,
Մագերն արձկե, շող տալեն կերթա,	Իմ յար կգար, վարդ գեղեր մաղերով
Այ, նարե, նարե, ջիգյարս վառե	Քյա խոռոտիկ, քյա սիրունիկ վիրե ես տու,
Իմ սիրած յարբ, ախ, միճուճար է ³² :	Աշխարհ գիտի, ալամ գիտի յեմն ես տու ³³ :

գ) Շղթայաձև հանգերով (abab): Սրանք մեծ մասամբ բնորոշ են պարերդային կառույցին, երբ կրկնակները երկատող խաղերին միանում են շղթայական հարակցմամբ՝ կազմելով քառատողեր (տուն):

Սարվորը սարով գնաց,	Աղջի անունդ նարգիզ,
Աման, աման, յարո ջան,	Լեն թուփ, կանաչ տերեխի,
Իմ յարը խռով մնաց,	Յա մեռցու, յա՛ սիրե դիս:
Սևիկ սիրուն Մարո ջան ³⁴ :	Պագիմ գաշից վերեկի ³⁵ :

դ) Ուստող նույնահանգերով և միատող անհանգ կրկնակով: Այս դեպքում միատող կրկնակները կրկնվելով եռատողերի կամ սկզբում (baaa) կամ վերջում (aaab) կազմում են քառատողեր:

²⁶ ԿԵՐ (Արթիկի տարբերակ):

²⁷ Է. Գ. Զրբաշյան, Գրականության տեսություն, Երևան, 1930, էջ 272:

²⁸ Չաքմիշյան, Երգարան, Երևան, 1971, էջ 22:

²⁹ Վ. Սամվելյան, Նշվ. աշխ., էջ 155:

³⁰ «Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն», հ. 3, էջ 104:

³¹ Եր. Լալայան, Երկեր, հ. 1, Երևան, 1983, էջ 355:

³² ԿԵՐ:

³³ FRI.0601:

³⁴ «Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն», հ. 9, էջ 93:

³⁵ ԿԵՐ:

Տո տնավե՛ր

Դու կայնե՛ր իս դիմաց-դիմաց,

Աչք ու ընթով կենիս իմաց,

Պագիկ մե տու, հայես զնաց³⁶:

Գիշեր լուսնակ, ցերեկն՝ արև,

Հեյրան իմ քո դնչից վերև,

Կողում քրց աշնան տերև

Խորո՛տ, բու դարդեն, բու դարդեն³⁷:

Կենտ հանգավորմամբ ևռատող կրկնակը (obbb) նույնահանգ երկատողերի հետ (aa) կաղմում է հնգատող՝ հետևյալ հանգավորմամբ (aobbb)։

(կրկնակ) Գղավատ, հա՛յ գղավատ, Աղջի՛կ տու հուր ու մուր իս,
Գղավատ, հեղին կնձիգ,
Աղջի՛կ, տու բիդիս ընձիգ:

Գղավատ, հա՛յ գղավատ, Ծս ծարավ իմ, դու ջուր իս,
Գղավատ, դեղին գնձիգ,
Աղջի՛կ, տու բիդիս ընձիգ³⁸:

Ռիթմական մեծ միավորներ ունեցող այս տիպի կրկնականները, որոնք երգերին միանում են ոչ թե ռիթմամասերով, այլ ռիթմական միություններով՝ իբրև շարահյուսական ամբողջություններ (մի դեպքում կրկնակի առաջին տողը, այնուհետև՝ երկու տողը միասին) առաջ են բերում նաև բանաստեղծական տան ընդլայնում և զուգահեռականություն, ծառայելով հիմնական իմաստային միավորներին (ներկա դեպքում՝ Աղջի՛կ, տու բիդիս ընձիգ)։ Նույն սկզբունքով զուգորդվելով երգերին, սրանք կարող են ստեղծել իմաստային-կախյալ հարակցություն (ինչպես վերոհիշյալ պարերգում), կարող են լինել նաև լրիվ անկախ՝ չադրսվելով երգերի իմաստին։ Երգերի հետ կրկնականների հարակցման բազմազան ձևերն ու զուգորդումները, հանգաստեղծման տարբեր տեսակները ընդգծում են դրանց տաղաչափական դերն ու նշանակությունը երգային կառուցում, որով ստեղծվում են ոչ միայն ռիթմական բարդ միություններ (տներ), տողերի ավարտ ու ընդլայնում, այլև զորեղացվում են ոտանավորի ընդհանուր ռիթմական և հնչյունային ներդաշնակությունը։

СЛОВЕСНО-МЕТРИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ РЕФРЕНОВ В АРМЯНСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСНЯХ

Р. Г. ХАЧАТРЯН

Резюме

Рефрены народных песен синхронным повторением мелодии и текста создают звуко-музыкальную и словесно-метрическую ритмику. Метрическая ценность рефренов в армянских народных песнях заключается в том, что они в композиционной системе песен создают не только тесное единство строф (куплетов) и стих, но и обеспечивают определенную стихотворную метрику, создают метрическую цельность и ритмичность. Разнообразные формы соединения и сочетания рефренов с песнями и различные виды создания рифм подчеркивают метрическую роль и значение рефренов в песенной структуре, где они создают сложные ритмические единицы (строфы), обеспечивают расширение и завершение стиха, а также усиливают общую ритмику и звуковую гармонию стиха.

³⁶ «Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն», հ. 3, էջ 113:

³⁷ Նույն տեղում, էջ 111:

³⁸ FRI, 1323: