

ՀՈՌՈՎԵԼԻ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ԿԵՆՑԱՂԱՎԱՐՈՒՄԸ. ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՀԵՏՔԵՐՈՎ

Հռիփսիմե Պիկիցյան (Հայաստան)
պատմական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ
Երևանի պետական համալսարան
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

Բազմավաստակ երաժշտագետ Ռ. Աթայանն իրավացիորեն շեշտում է, որ «*հայ գեղջկական երկրագործական երգերի եղանակների հայտնաբերման պատկերը անվերապահորեն պատկանում է Կոմիտասին*»: Նրա հավաստմամբ՝ «*հայտնաբերումն այս դեպքում «բնական» պայմաններում հնչող արտասանություն-երգեցողությունը որպես «երգ» լսել-նկատելն է, դրա գեղարվեստական արժեքը զգալ-հասկանալը, ապա նաև երգերը հավաքել, գրի առնելը*»¹: Ռ. Աթայանը նկատում է, որ, ամենայն հավանականությամբ, Կոմիտասն այս գույթները պիտի գրառած լիներ 1899 թ. աշնանից մինչև 1901 թ., քանի որ 1902 թ. մարտին Գևորգյան ճեմարանում կազմակերպված համերգի ժամանակ հնչեցրել է գույթների խմբերգային մշակումը²: Եվ ահա, գրեթե մեկ դար անց, 1991 թ. Լոռվա մարզում կազմակերպված գիտարշավների ընթացքում մենք՝ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի աշխատակիցներս, փորձում էինք ճշտել, թե որքանով է ժողովրդի հիշողության մեջ պահպանվել Կոմիտասի գրանցած գույթների տարբերակը: Հետաքրքիր էր, թե երկրագործական մշակույթում տեղի ունեցող զարգացումներն ու ժամանակն ինչ խմբագրումներ էին կատարել հոռովելի գործառույթի ու կատարման կերպի մեջ:

¹ **Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու**, հատ. 10, կազմեց, խմբագրեց և ծանոթագրեց Ռոբերտ Աթայանը, Երևան, «Գիտություն» հրատ., 2000, էջ 13:

² 1914 թ. Կոմիտասը Միջազգային երաժշտական ընկերության համաժողովին ներկայացրել է զեկուցում Լոռվա գույթների մասին: Ուսումնասիրությունն առաջին անգամ հրատարակվել է «Նաասարդ» ամսագրում՝ 1914 թ.: ԳԱԹ-ում պահպանվում է հոդվածի ֆրանսերեն տարբերակը. **Կոմիտասի ֆոնդ 681: Կոմիտաս վարդապետ, Ուսումնասիրություններ եւ յօդածներ**, գիրք Բ, աշխատասիրությամբ Գուրգեն Գասպարեանի եւ Մարինե Մուշեղեանի, Երևան, «Սարգիս Խաչենց» հրատ., 2007, էջ 474: Տե՛ս հոդվածը. **Կոմիտաս վարդապետ**, Լոռու գույթները Վարդաբլուր գիտի ոճով, *նույն տեղում*, էջ 92-131:

Հայտնի է, որ գիտարշավների ժամանակ հաճախ դժվարություններ են հանդիպում մեր օրերում կենցաղից դուրս մղված տարբեր աշխատանքային երգեր գրանցելիս: Պատճառն այն է, որ գյուղական ավանդական աշխատանքների որոշ տեսակների փոփոխմանը հետևում է համապատասխան երաժշտախոսքային շերտի մոռացումը: Կարևոր է նաև այն, որ գյուղացին երբեք երկրագործական գործընթացում ստեղծվող երաժշտապոետիկ տեքստը չի ընկալում իբրև առանձին երգ և հրաժարվում է կատարելուց, քանի դեռ ապահովված չեն անհրաժեշտ պայմանները՝ նպատակը, վայրը, ժամանակը, գործողությունը և մասնակիցները: Այդ խնդրին անդրադարձել է նաև Ռ. Աթայանը և, հղելով Կոմիտասին, իրավացիորեն նկատել, որ գութաներգը կամ այլ կերպ՝ հոռովելը, իսկապես ամբողջացած երգ չէ այդ անվան բուն երաժշտաձևային հասկացությամբ, այլ՝ վարի ընթացքում աշխատանքի բոլոր պահերի փոխգործակցությունից գոյացող խոսքային-մեղեդիական մի հանպատրաստից ստեղծաբանություն³: Ըստ այդմ էլ՝ ոչ բնական միջավայրում դաշտային նյութեր գրանցելիս բանասացը կարող է ամբողջությամբ չներկայացնել վարի գործընթացում հնչող երաժշտախոսքային տեքստը, այլ միայն հիշել դրա առանձին դրվագները, որի պատճառով խաթարվում է երևույթի ամբողջականությունը՝ տարակարծությունների աղիթ դառնալով: Հաճախ բանասացի հիշողությամբ վերականգնված երգային տարբեր հատվածները թյուրիմացաբար գրանցվում և հրատարակվում են իբրև առանձին նմուշներ, կամ խախտվում է հատվածների հերթականությունը: Բացի այս, մասնագիտական վերլուծության ընթացքում ուշադրությունը չշեղելու միտումով, հաճախ երաժշտական ստեղծագործությունը պայմանականորեն մասնատվում է, առանձնացվում կենցաղավարման բուն միջավայրից:

Մեր գիտարշավի ընթացքում գրանցված բազմաթիվ տեղեկություններից և ձայնագրյալ նմուշներից կարելի է փաստել, որ գութանավարի արարողակարգը նկարագրելիս տարեց բանասացները ձգտում էին ճշգրիտ ներկայացնել մասնակիցներից յուրաքանչյուրի վարքը, գործունեությունը, հընթացս ասվող խոսքային ու երաժշտական տեքստերն ու մեկնաբանում դրանք: Ալավերդի քաղաքի, Սանահին, Հազվի, Աքորի, Ակներ, Մղարթ գյուղերի բանասացների հիշողությամբ վերականգնված գութանավարի գործընթացի

³ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 10, նույն տեղում:

նկարագրություններն ու հոռովելի հատվածային կատարումները հավաստում էին Երաժշտապետի գրանցումներն⁴ ու փաստում մշակույթի ժառանգական կապի կենսունակությունը: Ուշագրավ է, որ գրառված տեղեկությունների ճշման նպատակով անցկացվող խմբային հարցումների ժամանակ բանասացները, միմյանց լրացնելով, փորձում էին վերհիշել գութանավարի ամբողջական գործընթացը՝ ներառելով մասնակիցներին, աշխատանքային, վարքագծային, խոսքային ու երաժշտական տեքստերը:

Կանոնակարգելով և ի մի բերելով գիտարշավների ընթացքում գրանցված ազգաբանական նյութերն ու բանասացների վկայությունները ծայնագրյալ հոռովելների հետ և համեմատելով մասնագիտական գրականության տվյալների և Արվեստի ինստիտուտի ծայնադարանային ֆոնդի շուրջ 70 երաժշտական օրինակների հետ, կարող ենք եզրահանգել, որ՝

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

✓ Երաժշտախոսքային տեքստով ձևակերպված հոռովելը որոշարկված գործառույթ ուներ և համընթաց էր վարի գործընթացին: Այն պայմանականորեն կարելի է ներկայացնել հետևյալ սխեմայով՝ նախապատրաստում, սկիզբ, աղոթք, օրհնություն, փառաբանություն, աշխատանքային գործընթաց, հանգիստ, աշխատանքի շարունակություն, ավարտ, գոհաբանություն, փառաբանություն: Ըստ այդմ՝ գութանավարի գործընթացից բխող երաժշտախոսքային տեքստի՝ Կոմիտասի ձևակերպմամբ՝ «բուն

⁴ Կոմիտասի երկերի ժողովածուի հատորներում տեղ է գտել տարբեր բնակավայրերից գրանցված հոռովելի 26 օրինակ, որոնցից Լոռվա գութաներգն առանձնանում է իբրև ամբողջական ու կատարյալ կառույց: Ըստ Ռ. Աթայանի՝ նախկին ճեմարանական Սիմակ Սահակյանի հավաստմամբ, երգի խոսքային տեքստի լրացման հարցում Կոմիտասին օգնել են Վարդաբլուր գյուղից ճեմարանի նախկին ուսուցիչ Ավետիք Պողոսյանն ու ինքը: Ըստ երևույթին, Կոմիտասը բանաստեղծական տեքստն ամբողջացնելիս նկատի է ունեցել նաև հրատարակված ժողովածուներում եղած համապատասխան հատվածները: ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հրատարակած «Հայ ավանդական երաժշտություն» մատենաշարի 4-րդ գիրքը նվիրված է հայ երկրագործի աշխատանքային երգերին, որտեղ ներառված է տարբեր հրատարակություններում և Արվեստի ինստիտուտի ծայնադարանում պահվող հոռովելների 120 օրինակ (կազմող՝ Զ. Թագակչյան):

բանաստեղծության նյութն է՝ աղոթք, գոհություն, հավաքալիք, սովորույթ, աշխատանք, հրաման, խրախույս, գուրգուրանք, զայրույթ, գոհունակություն, հացն ու բնություն»⁵:

✓ Թե՛ երաժշտախոսքային տեքստում, թե՛ աշխատանքային ողջ գործընթացում հիշյալ փուլերը համաչափ չեն և կարող են տարբեր կերպ դրսևորվել: Հատկապես սկզբի և վերջնամասի հատվածները կարող են արտահայտվել անգամ մեկ երաժշտական դարձվածով՝ եթե չեն գրանցվում աշխատանքային գործընթացի պայմաններում:

✓ Գութանավարի ընթացքում հոռովել կանչելը դիտարկվում էր իբրև ամբողջական արարողություն, որը կանոնակարգված էր ժամանակի, տարածության, դերակատարների ու նրանց վարքագծի, համապատասխանաբար՝ նաև երաժշտախոսքային տեքստերի մակարդակներում:

✓ Բանասացներից գրանցված նյութի վերականգնմամբ՝ կատարման ողջ ընթացքն ուներ ավանդաբար հաստատված 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 հոտաղներով⁶: 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 կատարման կերպի հետ):

✓ Յուրաքանչյուր անգամ հոռովելն անհրաժեշտ էր սկսել Արարչին ու արևին ծոնված ասերգային աղոթք-փառաբանությամբ, ապա պիտի հնչեր հողը հաջողությամբ վարելուն նպատակամղված բուն տեքստը, նաև բարի ցանք ու հունձք ակնկալող հմայական խոսքերը՝ մաճկալի մենակատարմամբ: Հիշյալը կատարվում էր պարբերական-շարունակական սկզբունքով:

✓ Քանի որ հոռովելը վարի գործողությամբ էր պայմանավորվում, նրա կատարման ժամանակը չէր կարող սահմանափակվել բուն երգ-կառույցի

⁵ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 10, էջ 168:

⁶ Հայ շինականի աշխատանքային երգերը, կազմեց և խմբագրեց Ա. Ղանալանյան, Երևան, Հայպետհրատ, 1937, էջ 27-28:

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, որը թելադրվում էր աշխատանքային կոնկրետ գործողությամբ, մաճկալի ֆիզիկական ու հոգևոր վիճակներով և երաժշտապոետիկ օժտվածությամբ:

✓ 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 որոշակի բանաձևային միջուկ ունի, որի շուրջն էլ կազմակերպվում, զարգանում է հանկարծաբանությունը: Հոռովելների խոսքային կառույցներն ունեն ինչպես ազատ, այնպես էլ չափաժո կերտվածք:

✓ Հոռովելի առաջին իսկ ծայնարկությունները, որ մեծավ մասամբ հնչյունային բարձր ոլորտում են ծնվում, սոսկ պայմանական սկիզբն են: Դրանք վարի նախապատրաստական փուլի արդեն սկսված, բայց տակավին չփաստագրված՝ չլսվող հնչողությունից լսելի դարձած տեքստի կիզակետում միայն երգի վերաճած հատվածներն են: Նման մտածողությամբ կարող են մեկնաբանվել նաև հաճախակի հանդիպող բարձր ծայնուլորտում անսպասելի ավարտվող զուտ խոսքային ծայնարկությունները: Այսպիսի անսպասելի, ոչ տոնիկային հիմքով ավարտը բնորոշ է ծիսական երաժշտական բանահյուսական ժանրերին, քանզի ներքին տրամաբանությամբ, այդ ստեղծագործությունները շարունակելի են, անվերջանալի՝ հավաստելով հավերժության խորհուրդը: Այսօրինակ «սկիզբն» ու «ավարտը» պարբերաբար կրկնվող փուլի առանձին մասերն են, քանի որ գրի առնողն «անվերջությունից» սոսկ մի հատված է փաստագրում: Հայսմ՝ գրանցված հոռովելների աշխատանքային երգ անվանումը պայմանական է, քանզի դրանք վարի արարողակարգի բաղկացուցիչ տարրն են, մասնագետի կողմից առանձնացված ու ժանրային շրջանակներում զետեղված:

✓ Պատահական չէ, որ դաշտային պայմաններում գրանցված գույթանավարի գործընթացի տարբեր հատվածներն արտացոլող

երաժշտախոսքային բանահյուսական նյութերը կարող են խիստ տարբերվել միմյանցից թե՛ մեղեդային, թե՛ բանաստեղծական հենքով, մտածողությամբ, թեև միևնույն հարացուցային կմախքն ունեն. խոսքը տվյալ ազգագրական 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, կամ կենդանիներին ուղղված կանչերն ու հորդորները: Այս առումով՝ Կոմիտասի գրանցած տարբերակը երևույթի խտանյութի վերածված ամբողջականությունն է:

✓ Երբեմն գույանավարի գործընթացից հեռացած և հիշողությամբ վերականգնելու փորձ անելիս բանասացը հոռովելի ընդհանուր տեքստից առանձնացնում է իր մտաբերած տողերը, դրանից մի քանիսը վերածում հիմնատողի, մյուսները՝ կրկնակի և երգում է՝ նմանեցնելով ավանդական երգերի դարձվածներին, այդ կերպ հոռովելի որևէ հատված փոխակերպելով երգի:

✓ Լոռվա հոռովելների ռիթմամեղեդային կերտվածքն ու արտահայտչականությունն, ըստ Ռ. Աթայանի և Զ. Թագակչյանի ուսումնասիրությունների, հատկապես համեմատելի են արցախյան տարբերակների հետ, որ հավանաբար ձևավորվել են Արցախից Լոռի բնակչության հոսքերի հետ:

Հոռովելի ծիսաառասպելաբանական սյուժեներից⁷ քննարկենք միայն հողի արգասավորմանն ուղղված արարողակարգը⁸:

Ժողովածուներում հրատարակված հոռովելների բանաստեղծական տեքստերը դիտարկելիս տարբեր հատվածներում կախման կետեր են նկատվում, որոնք հաճախ չեն կապվում նախորդ կամ հաջորդ նախադասությունների հետ: Պատահում են նաև աշխատանքային գործընթացի հետ ուղղակի առնչություն չունեցող՝ սեռական վարքագիծ ակնկալող

⁷ Գույանով հողը վարելն իբրև առասպելական վիշապամարտ. տե՛ս Ա. Թադևոսյան, Դարբինը հայոց ծիսակարգում (Պատմաազգագրական ուսումնասիրություն), Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, Երևան, «Գիտություն» հրատ., 2007: Aghasi Tadevosyan and Hamlet Petrosyan, The Blacksmith. Armenian Folk Arts, Culture and Identity. Eds. L. Abrahamian, N. Sweezy. Bloomington and Indianapolis, 2001, pp. 207-217.

⁸ Տեքստի մանրամասն քննությամբ և հոռովելի նկարագրությամբ չենք անդրադառնա, քանի որ դրանք հրաշալի ներկայացված են և՛ Կոմիտասի, և՛ Վարդ Բդոյանի (Երկրագործական մշակույթը Հայաստանում, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1972) աշխատանքներում: Կփորձենք դիտարկել միայն որոշ մանրամասներ, որոնք տարբեր պատճառներով առանձին ուշադրության չեն արժանացել:

արտահայտություններ, կնոջ մարմնի նկարագրություններ, երբեմն նաև անպարկեշտ՝ «հայիոյական» խոսքեր: Քննությունը ցույց է տալիս, որ հաճախ կցկտուր կամ հատուկենտ պահպանված այսօրինակ բառերն ու արտահայտությունները պատահական չեն, քանզի որոշակի նպատակ, հասցե, գործողության վարքագիծ, կատարման վայր ու ժամանակ ունեն: Դրանցից ամենատարածվածը երիտասարդ կնոջը համբուրելու, մոտակա բլուրները կամ ակոսները տանելու, հետը պառկելու, «միտքը ծոելու», «ճիժ վաստըկելու» մոտիվներն են, որոնք ակնառու են և՛ ուղղակի տողերից, և՛ ընկալվում են ենթատեքստից:

*Կոյթան ինկեր արփի խոզան,
Առնեմ սիրողս, էլնեմ զօզան⁹... (Վան)*

*Գոյթան թալե նախշուն բիար,
Գոհան էկավ մաճկըլի յար,
Մաճկալ, քու մաճը թող.
Կընա քու պագն առ¹⁰: (Վան)*

*Մաճկալ փեսավ հաց պիրողին,
Կանչեց իր խօրիկվարին,
Ձեռք պռնեմ, փամ գրողին,
Կերթամ խասնիմ իմ սիրողին¹¹: (Վան)*

Ակնարկներ կան գույթանավարի մասնակիցներին «հաց բերող» կանանց հայիոյելու (հըվհովել, քըրվել, ուշունց տալ) վերաբերյալ. «Քեֆ սիրող սև հարսները քանի քըրվես՝ հազ կենեն...»: Նկատենք, որ այսօրինակ արտահայտություններից հետո հաճախ կրկնվում են՝ «*Ձորանաս, հոփաղ, զորանաս...*», «*Քեֆ էրո, հոփաղ, հո՛...արա հո՛...*» տողերը: Առաջին հայացքից անհավանական է, որ հոռովելի ընթացքում կնոջ ու տղամարդու միջև սիրային հարաբերությունների ակնարկները կամ ուղղակի նկարագրություններն ուղղված են ոչ թե ընդհանուր առմամբ իգական սեռի կամ որևէ անորոշ ներկայացուցչի հասցեին, այլ վարին մասնակցող տղամարդկանց հետ

⁹ *Էմինեան ազգագրական ժողովածու* (այսուհետ՝ ԷԱԺ), հատ. 2, Մոսկուա-Վաղարշապատ, 1906, էջ 145:

¹⁰ *Հայ շինականի աշխատանքային երգերը*, էջ 70:

¹¹ ԷԱԺ, հատ. Ա, *Փշրանք Շիրակի ամբարներից*, հավաքեց Ա. Մխիթարեանց, Մոսկուա-Ալեքսանդրապոլ 1901, էջ 145:

արյունակցական կամ խնամիական կապեր ունեցող կանանց ու աղջիկներին: Դրանք առավելապես ներառում են մաճկալի կնոջ, վարող տղամարդկանցից որևէ մեկի *քենու, բաջու, խանքաջու, նախշուն հարսի, կարմրաթուշ աղջկա* կերպարները: Օրինակ՝ «*Մաճկալի սիրած հարսը համկալի խանքաջին ա*»¹²: Տեքստերում որոշարկվում է նաև, որ հարսը մաճկալի խարջն է, աղջիկը՝ հոտաղի կամ հորիկվորի: Այսու՝ տարբերակվում են ամուսնացած և չամուսնացած կանայք ու տղամարդիկ, և համապատասխանաբար տարբերակվում է նաև նրանց սիրային վարքագիծը:

Ականատեսների ու հոռովել կանչողների հավաստմամբ՝ ավանդույթի համաձայն, երգի բուն տեքստից զատ, ընդունված էր նաև մաճկալին և երկրագործներին կերակուր՝ հաց բերող հարս ու աղջիկների միջև փոխանակվող երկխոսությունը: Ըստ էության, այս ծիսական երկխոսությունը սեռական գործողության խոսքային փոխակերպում է, որ ընթանում է հարց ու պատասխանային եղանակով: Այն ասվում է և՛ ուղղակի, և՛ անուղղակի, թեև մեկմեկու խոսքը լսելը պարտադիր չէ: Այսպես, գիտարշավների ընթացքում քանիցս աշխատել ենք տարբեր սեռի բանասացների կարծիքն ու վերաբերմունքը ճշտել երևույթի նկատմամբ: Թե՛ տղամարդիկ, թե՛ կանայք չեն թաքցնում նման 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» (հայիոյել): Ու թեև տուն վերադարձող կինը չէր լսում ասվող փաստացի տեքստը, սակայն ընկալում էր խոսքի ընդհանուր հնչյունային արտահայտությունը: Ի տարբերություն նրա՝ մաճկալի կողմից իբրև անուղղակի հայիոյանք ձևակերպվող սեռական ցանկությունը պարզորոշ լսում էին վարի բոլոր մասնակիցները, որոնք էլ ձայնակցում էին՝ միանալով վերջին ձայնարկություններին (հմմտ. մենակատար-խումբ կատարման կերպի հետ): Նկատենք, որ հայոց կենցաղում ընդունված վարվելակարգի համաձայն՝ ազգակից կնոջ հանդեպ նման որևէ անհարգալից վերաբերմունք պատիժ, առնվազն ծեծկոտուք կամ արյունահեղություն պիտի ենթադրեր: Սակայն, բանասացների նկարագրած դեպքերի խաղաղ ընթացքից և հատկապես մաճկալին ձայնակցող տղամարդկանց վարքից պարզորոշ է, որ խոսքը ոչ թե

¹² Ե. Լալայան, Գողթան գավառ, *Ազգագրական հանդես*, գիրք 12, Թիֆլիս, 1904, էջ 69-70:

կենցաղային միջադեպի, այլ կարգաբերված *ծիսական հայիոյանքի* իրողության մասին է, որը կարելի է համադրել հայտնի *ծիսական հայիոյանքի* (էսխրոլոգիա) հետ: Ասվածը հավաստում է նաև դրան «արժանացած» կնոջ պահվածք-պատասխանը, որն, ըստ բանասացներից գրանցած մեր վավերագրումների՝ դրսևորման երկու տարբերակ ուներ: Հայիոյանքը «լսած» կնոջ վարքը համահունչ է ժամանակին բնորոշ վարքագծային կանոններին. մի պահ կանգ է առնում, կարմրում է, ապա քթի տակ փնթփնթալով ու կիսաձայն «*Տե՛ր Աստված, մեղա՛...*» կանչելով հեռանում է՝ աստիճանաբար արագացնելով քայլերը: Երկրորդ տարբերակում հայիոյանքի «չարժանացած» կնոջ պատասխանը, զայրացկոտ ու վիրավորական է, որը Հայաստանի տարբեր շրջաններում ուղեկցվում է նույնակերպ բանաձևային առանցք ունեցող տեքստով.

*Ալ գութան, ալ գութան, հոտաղ, մաճկալ՝ լա՛լ գութան*¹³... (Լոռի)

*Գութան, գութան, ա՛լ գութան
Խոփո՛ք քարե-քար, գութան,
Եկան քովեդ անց կացան,
Հոտաղ, մաճկալ, լա՛լ կեցան*¹⁴... (Ղարս)

*Ալ գութան, հա՛, ա՛լ գութան,
Եզն ու գոմեշ, չա՛լ գութան,
Եկա, կըշտովդ անցկացա,
Հոտաղ, մաճկալ, լա՛լ գութան*¹⁵... (Բորչալու)

Բանասացների մեկնաբանությամբ՝ «լալ» բառը, բացի խուլ ու համր իմաստից, այստեղ ձեռք է բերում նաև առնականությունից զուրկ լինելու նշանակություն, այսինքն, թե «*Ըդտեղ տղամարդ չկա*» (հմտ. խոսք-գործ փոխակերպման հետ): Բոլոր տարբերակներում էլ երկխոսությունը համապատասխանում է հոռովելի ընդհանուր բանաստեղծական կառույցին, հաճախ հանգավորվում է: Բանասացները ձեռնպահ են մնում տղամարդու՝ մաճկալի խոսքը վերարտադրելուց և միայն պատմում են դրա մասին: Այն ընկալվում է իբրև. ա) աշխատանքից հոգնած երկրագործներին զվաճացնելու նպատակով արված կատակ՝ «շուլուխ», բ) կին տեսած տղամարդու բնական արձագանք ու վարքագիծ՝ «*Դե տղամարդ ա, սե՛ր ա*», գ) հացն ուշացնողների

¹³ Հ. Պիկիյան, *Դաշտային ազգագրական նյութեր* (այսուհետ՝ ԴԱՆ), Լոռի, 1991թ., ձեռագիր:

¹⁴ Հայ շինականի աշխատանքային երգերը, էջ 94:

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 63:

հանդեպ քաղցած մարդուն բնորոշ զայրացկոտ վարքագիծ (բայց չէ՞ որ ճաշ բերողները միշտ չեն ուշանում), դ) «*Օրենք է, աղաթ է. ջուրը տանողին, հացը բերողին պըտի դարով տան, որ լավ ընի: Որն էլ ռավել տըվուց, դարով չի՛ տեր, ասեին՝ լավ չի անում...*»¹⁶: Բոլոր տարբերակներում ընդգծվում է այդ «ուշունց տալու», «հըվհովելու», «կեղտոտ խոսքի», «ամոթ խոսքի» անհրաժեշտությունը, քանի որ «պապական աղաթ ա, պըտի ասվի»: Բանասացները նշում են բանաձևային խոսքի առաջին տողը. «*Ա՛յ գնացող, քեզ եմ ասում, լավ իմացի՛ր...*», խոսքը չեն շարունակում, քանզի՝ «ամոթ է...»: Ահա մի քանի օրինակ մեր գրանցած նյութերից՝

Հո՛, հոռովել, հո՛... էն հաց բերողին եմ ասում, հո՛... (դարով են տալիս...)

Հո՛, հո՛... էն ջուր բերողին եմ ասում, հո՛... կուժը վեր գցեմ... (հայիոյում է...)

Հո՛... այ գնացող, ճիպոտս պըտըտե՛մ, քամակդ խըտըտե՛մ, հո՛... կամ՝ ճիպոտս պըտըտե՛մ, աղուխըդ թըռցընե՛մ...,- «շապ բաներ են ասում»¹⁷:

Կոմիտասն այս արտահայտությունները կապում է հոռովել կանչող մաճկալի՝ իր շուրջը կատարվող ամեն ինչ տեսնելու և երգի մեջ անդրադարձնելու երևույթի 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՛...*» (հմմտ. ծենով ասելիս դիպվածային իրադրությունները երգի տեքստում ներառելու սովորության հետ): Իսկ մաճկալին ու հոտաղներին համր կոչող կնոջ պատասխանը Կոմիտասը վերագրում է իրեն չձայնակցող հոտաղներին դիմող մաճկալին. «*Հորիքն ելավ, ա՛յ լալիկ հոտաղ, ա՛յ համր հոտաղ...*»¹⁸: Հետաքրքիր է, որ մանրամասն նկարագրելով և քննարկելով Հոռովելի հետ կապված երաժշտական ու բանահյուսական շերտերը, Կոմիտասը չի անդրադարձել այս երկխոսության ծիսական ենթատեքստին: Իսկ գուցե այդ հատվածը ժամանակին բնորոշ գրաքննության ձեռքո՞ւ է կրճատվել...

¹⁶ Հ. Պիկիցյան, ԴԱՆ, Լոռի, 1990:

¹⁷ Նույն տեղում:

¹⁸ Կոմիտաս, Լոռու գութաներգը Վարդաբլուր գյուղի ոճով, *Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ*, հավաքեց Ռ. Թերլեմեզյան, Երևան, Հայպետհրատ, 1941, էջ 74:

Այսուհանդերձ, գիտարշավային 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 միտված սեռական-հմայական գործողությունների խոսքային փոխակերպումն է: Եթե հիշենք, որ հողագործներին հացը հերթով տանում էին վարին մասնակցող բոլոր ընտանիքների կանայք ու աղջիկները, ապա հիշյալ երկխոսությունն ընթանում է բոլորի միջև: Այսինքն, «հայիոյանքի» միջոցով՝ խոսքային մակարդակում, սեռական կապ է հաստատվում բոլոր երկրագործների երիտասարդ կանանց ու աղջիկների և մաճկալի միջև: Սրանով կարծեք վերականգնվում է երկրագործական ծիսակարգում ընդունված մի հնագույն իրողություն՝ նոր հերկած ակոսներում համայնքի մասնակցությունը խառնամուսնական ծեսերին, որի բազմաթիվ օրինակներ գրանցված են տարբեր երկրագործ ժողովուրդների տոնածիսական կյանքում¹⁹:

Հիշյալ «անպարկեշտ» խոսքերը, ինչպես և հողագործներին հաց բերող կանանց երկխոսությունները հրատարակված տեքստերում բազմակետերի վերաձվելուց զատ, երկու փոխակերպում են ստացել.

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

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

Գութանը քաշեց խամին,

Կոպրեց էրկըթե սամին.

Վեվ որ հոռովել չըսե՝

...անոր հարսն ու խընամին²⁰...

Եթե հիշենք, որ միտք-խոսք-գործ հասկացություններն ավանդական պատկերացումներում նույնացվում են, ապա ասել և անելը հավասարաթեք են:

¹⁹ Б. Успенский, Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии. *Studia Slavica Hung.* XXIX, 1983, с. 33-69 (ст. 1); 33/1- 4, 1987, с. 61 (ст. 2).

²⁰ Հայ շինականի աշխատանքային երգերը, էջ 68:

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, հայիոյոլը դիտվում է իբրև Արարիչ կամ Ամպրոպածին, իսկ օբյեկտը՝ Մայր հող, 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, Ամանորի, երկրագործական և այլն: Երկրագործական ծիսակարգում հայիոյոլը կերպավորվում է իբրև աստվածային վարող ու ցանող հերոս և զուգավորվում հողի հետ: Սրանով էլ հաճախ բացատրվում են ծիսական հայիոյանքի մյուս գործառույթները՝ ընկալվելով իբրև չարխափան ուժ, աղոթք, հմայանք²¹:

Խոսքային մակարդակից բացի՝ ծիսական հայիոյանքին զուգահեռ չէին բացառվում նաև գործողությունները: Աշխատանքի ընթացքում դրանք վարին մասնակցող և երկրագործներին հաց բերող սիրահարների միջև զուտ նշանային բնույթ էին ստանում՝ դառնալով ոչ վերբալ երկխոսություն (հայացք, դիմախաղ), երբեմն էլ վերածվում խնձորի կամ թաշկինակի փոխանակության: Այս սովորության զանազան նկարագրություններ և ակնարկներ կան թե՛ բանաստեղծական տեքստերում, թե՛ պարերգերում ու խաղիկներում: Մինչդեռ, ըստ բանասացների վկայությունների՝ մույթն ընկնելուց հետո, աշխատանքից դուրս, նոր հերկած ակոսները²² 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 որդեծնություն էր ակնկալվում, ապա չամուսնացածների համար դրանք գաղտնի՝ «չթույլատրված հանդիպման վայրեր էին»:

²¹ Б. Успенский, նույն տեղում:

²² Բանասացների հավաստմամբ՝ հիմնականում սահմանային տարածքներն էին դառնում հանդիպման վայրեր:

*Հարս եմ ու հարս,
Կարմիր ու ճերմակ հարս,
Առնեմ, պառկեմ ակոսիդ,
Եղ է թագա հավասը*²³:

Դաշտերում սիրային հանդիպումների ընդունված ժամկետը մինչև առաջին ծիլի դուրս գալն էր, որից հետո, մինչև բերքահավաք, խստորեն արգելվում էր:

Մեր հավաքած նյութի համեմատական քննությունը փաստում է, որ գիտարշավի ընթացքում ձայնագրված գութաներգի 9 և կալի երգի 7 նմուշները ներդաշնակորեն համեմատելի են Կոմիտասի Լոռվա գութաներգի ու կալի երգերի երաժշտամտածողությանը: Իսկ գործընթացի նկարագրությունն ու տեքստաբանական վերլուծությունը մեկ անգամ ևս վկայում են Կոմիտաս-ազգագրագետի դիտողականության, ինչպես նաև նյութը գրանցելու և ներկայացնելու (նոտագրված և երգային տարբերակներ) բացառիկ հմտությունների մասին:

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 (հմմտ. ծեսում վառ արտահայտված ֆալլիկ խորհրդանիշները. գութանի խոփը, եզների պոզերը, մաճկալի առնականությունը): Պատահական չէ, որ ավանդության պայմանների ապահովմամբ ընտրված ու կանոնակարգված վարքով հաստատագրված մաճկալի կերպարը, բազմաթիվ տեքստերի հավաստմամբ, սովորական երկրագործներից առանձնանում է նաև նշանային խորհրդանիշով՝ ականջին ոսկե գնդով: Այս համատեքստում հոռովելը ոչ թե ընդունված կարծիքի համաձայն սոսկ աշխատանքային երգ է (որի շնորհիվ ապահովվում է վարի ռիթմիկ ընթացքն ու կանոնավորվում հողագործների ու լծկանների աշխատունակությունն ու տրամադրությունը), այլև տիեզերաստեղծ առասպելի²⁴ և նրա գլխավոր ծեսի երաժշտապոետիկ ծածկագիրը:

²³ Հայ շինականի աշխատանքային երգերը, էջ 94:

²⁴ Հմմտ. օրինակ, դրոշմների (Արևմտյան Աֆրիկա) ծագումնաբանական առասպելը. Արարիչ-Աստվածը կենակցում է Եկրի Խետ, որին խքն իր սրարել փոջ կրպարով: Նույն համատեքստում է նաև «Վահագնի Ձունդ»-ում Երկիր-Երկինք-երկունք կապը: Այս մասին տե՛ս **В. Топоров**, Об отражении индоевропейского мифа в древнеармянской традиции. Պատմաբանասիրական հանդես, 1977, թիվ 3, էջ 88-106.

Ամփոփում

Հոդվածը նվիրված է մեր ժամանակներում Կոմիտասի հրատարակած հանրահայտ Լոռվա գութաներգի կենցաղավարմանը: 1991 թ. Լոռվա մարզում կազմակերպված գիտարշավի ընթացքում ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի Ժողովրդական երաժշտության բաժնի աշխատակիցները փորձում էին ճշտել, թե որքանով է ժողովրդի հիշողության մեջ պահպանվել Կոմիտասի գրանցած Գութաներգի (հոռովել) տարբերակը: Հետաքրքիր էր, թե երկրագործական մշակույթում տեղի ունեցող զորգացումներն ու ժամանակն ինչ խմբագրումներ էին կատարել հոռովելի գործառույթի ու կատարման կերպի մեջ: Գութանավարի արարողակարգը նկարագրելիս տարեց բանասացները ձգտում էին ճշգրիտ ներկայացնել մասնակիցներից յուրաքանչյուրի վարքը, գործունեությունը, հընթացս ասվող խոսքային ու երաժշտական տեքստերն ու մեկնաբանում դրանք: Այս վերոհիշյալ քաղաքի, Սանահին, Հազվի, Աքորի, Ակներ, Մղարթ գյուղերի բանասացների հիշողությամբ վերականգնված գութանավարի գործընթացի նկարագրություններն ու հոռովելի հատվածային կատարումները հավաստում էին երաժշտապետի գրանցումներն ու փաստում մշակույթի ժառանգական կապի կենսունակությունը: Նյութի համեմատական քննությունը փաստում է, որ գիտարշավի ընթացքում ձայնագրված գութաներգի 9 և կալի երգի 7 նմուշները ներդաշնակորեն համեմատելի են Կոմիտասի հրատարակած Լոռվա գութաներգի ու կալի երգերի երաժշտամտածողությանը: Գործընթացի նկարագրությունն ու տեքստաբանական վերլուծությունը մեկ անգամ ևս վկայում են Կոմիտաս-ազգագրագետի դիտողականության, և նյութը գրանցելու և ներկայացնելու (նոտագրված և երգային տարբերակներ) բացառիկ հմտությունների մասին:

Բանալի բաներ՝ գութաներգ, հոռովել, Կոմիտաս, երկրագործական ծես, գիտարշավ, Լոռի:

СОВРЕМЕННОЕ БЫТОВАНИЕ “ОРОВЕЛА”: ПО СЛЕДАМ КОМИТАСА

Резюме

*Рипсиме Пикичян, кандидат исторических наук, доцент
Ереванский государственный университет
Институт искусств НАН РА*

Статья посвящена бытованию известной лорийской плужной песни (оровел) опубликованной Комитасом. Спустя почти век после издания оровела в 1991г., участники экспедиции Института искусств НАН РА в Лорийской области стремились выяснить насколько народная память сохранила эти песни и записать бытующие варианты комитасовских оровелов. Была поставлена цель рассмотреть, как развитие земледельческой культуры и инновации сельскохозяйственных работ отразились на бытовании и тексты традиционных плужных песен. Во время бесед в городе Алаверди, селах Санаин, Агви, Акори, Акнер, Мгарт пожилые респонденты старались подробнее описать поведение и роль пахарей. Они пели и комментировали музыкально-поэтические тексты Оровела. С помощью собранных полевых-этнографических материалов и записей песен, можно реконструировать весь процесс традиционных земледельческих работ, а также подтвердить наследственность традиционной культуры. Сравнительный анализ экспедиционных записей 1991 г. с исследованиями Комитаса показывает гармоничную связь музыкального мышления и жизнеспособность традиционной культуры.

Собранные нами материалы подтверждают чуткую наблюдательность этнографа Комитаса, а также его музыковедческий профессионализм, уникальные навыки в области нотирования и записей сложных импровизационных жанров народной музыкальной культуры. Анализ опубликованных текстов плужных песен и собранные этнографические материалы, в контексте земледельческой культуры, дают возможность восстановить главный земледельческий обряд. Он имеет оргический характер и направлен на плодородие земли. В этом контексте, оровел не только трудовая песня, с помощью которой регулировался ритм и настроение земледельцев, но и музыкально-поэтический код главного ритуала космогонического мифа.

Ключевые слова: плужные песни, оровел, Комитас, земледельческий обряд, экспедиция, Лори.

MODERN LIFE OF THE “HOROVEL”: FOLLOWING KOMITAS'S PATH

Abstract

Hripsime Pikichian (Armenia)
PhD in History, Assistant Professor
Yerevan State University
Institute of Arts of NAS RA

This paper concerns the modern life of the *Horovel* or *Plough Song* first studied by Komitas. Though the ploughing process associated with singing the *horovel* is considered to be a past culture, nowadays its reminiscences can still be traced in Armenia.

In 1991, during a study field trip to the region of Lori, the specialists of the Folk Music Department of the Institute of Arts of the National Academy of Sciences of RA sought to clarify to what extent the variations of the *Plough Song* recorded by Komitas had survived in the memory of people. The question was to find out what alterations the time and the developments in cultivation techniques had made in the function and form of the *horovel*. When describing the working process of the farmer, the elder tellers were tending to accurately represent the behavior and activity of each participant of the labor process and to interpret the verbal and musical texts performed during latter. The descriptions of the farmer's work and the fragmentary performances of the plough song, recovered according to the memory of folk singers, which were recorded in the town of Alaverdi and the villages of Sanahin, Hagvi, Akori, Akner and Mghart coincided with Komitas's transcriptions and confirmed the viability of the heredity of culture. The comparative study of the material confirms that the nine samples of the plough songs and the seven samples of the threshing songs recorded during the expedition are logically comparable with the musical structure of the *Lori Plough Song* and threshing songs transcribed, studied and published by Komitas. The description of the working process and the analysis of the texts once again evidence Komitas - the ethnographer's subtle ability and unique skills in collecting and transcribing folk music and texts.

Key words: ploughing song, horovel, Komitas, farming ritual, expedition, Lori.